

Szczeciński kompozytor
Carl Loewe
i jego twórczość wokalna

pod redakcją

Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej

Niniejsza pozycja wydawnicza stanowi zbiór referatów wygłoszonych podczas II Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego twórczość wokalna", zorganizowanej przez Akademię Sztuki w Szczecinie w dniach 27-28 listopada 2019 roku. Artykuły zostały przekazane przez autorów do opracowania redakcyjnego w roku 2020.

Recenzja naukowa — **prof. dr hab. Grażyna Flicińska-Panfil**
Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu

Redakcja naukowa i językowa — **dr hab. Sylwia Burnicka-Kalischewska, prof. AS**

Korekta polska — **dr Maria Behrendt**
dr hab. Sylwia Burnicka-Kalischewska, prof. AS

Korekta angielska — **Oliwia Tymek**

Projekt graficzny, skład i okładka — **Piotr Nikodem Wardziukiewicz**

Wydawca — **Akademia Sztuki w Szczecinie**
pl. Orła Białego 2
70-562 Szczecin
www.akademiasztuki.eu

© Copyright by Akademia Sztuki w Szczecinie, 2022
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISBN 978-83-63072-93-3

Wydano przy życzliwym wsparciu Międzynarodowego Towarzystwa Carla Loewego e.V. z siedzibą w Löbejün, Saksonia-Anhalt.

AKADEMIA SZTUKI



Szczeciński kompozytor
Carl Loewe
i jego twórczość wokalna

pod redakcją

Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej

Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie 2022



SPIS TREŚCI

7 **WSTĘP**

11 **MARIA BEHRENDT**
Carl Loewe i opera - szkic

23 **MARIA BEHRENDT**
„Orbis pictus" w dźwiękach?
Koncepcje stylów narodowych w balladach Carla Loewego –
alternatywne podejście

51 **SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKA**
Podstawa literacka ballady „Esther" op. 52 Carla Loewego
do tekstu Ludwiga Giesebrechta

61 **SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKA**
Pięcioczęściowa opowieść liryczna „Esther" Ludwiga Giesebrechta
wpisana w balladę op. 52 o tym samym tytule Carla Loewego
- próba tłumaczenia i przekładu na język polski

103 **SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKA**
Ballada „Esther" op. 52 – próba egzemplifikacji wizji muzyczej
Carla Loewego

137 **URSZULA KRYGER**
Loewe – Mickiewicz – ballady polskie czy pieśni niemieckie?

191 **FRIEDERIKE MEINEL**
„Magia zawsze tkwi w szczegółach" (Theodor Fontane)
Carl Loewe i Theodor Fontane oraz udźwiękowienie wierszy
Fontanego przez Loewego

209 **ULRICH MESSTHALER**
Carl Loewe - kompozytor z pogranicza improwizacji i notacji

235 **JOCHEN A. MODEß**
"Hiobowe wieści" - spostrzeżenia do oratorium „Hiob" Carla Loewego

Specjalne podziękowania dla Międzynarodowego
Towarzystwa Carla Loewego w Löbejün (Niemcy)
za udostępnienie zdjęcia portretu Carla Loewego
na potrzeby niniejszej publikacji.



259 EKKEHARD OCHS
Dzieła wokalne Carla Loewego (ballady, oratoria) - ich obecność i ocena we wczesnej (do 1900 r.) literaturze dotyczącej kompozytora

287 PIOTR OCZKOWSKI
Carl Loewe i Fryderyk Chopin - najważniejsi kompozytorzy ballad

311 JAKUB STEFEK
Wyznaczniki wykonywania utworów wokalnych Carla Loewego z towarzyszeniem organów zamiast fortepianu

323 ZIEMOWIT WOJTCZAK
Słuchając Loewego.
Analiza wykonawcza wybranych rejestracji fonograficznych liryki wokalnej szczecińskiego kompozytora

343 ZAKOŃCZENIE

345 SUMMARY

347 BIBLIOGRAFIA

347 Druki zwarte
353 Artykuły
359 Źródła internetowe
361 Nagrania

WSTĘP

Twórczość szczecińskiego kompozytora Carla Loewego jest wielopłaszczyznowa i niezwykle obszerna, obejmuje tak dzieła instrumentalne, jak i wokalne. Właściwie bez większego ryzyka popełnienia błędu można stwierdzić, że znakomita większość kompozycji Carla Loewego powstała w okresie, kiedy przebywał w Szczecinie, gdzie poza obowiązkami związanymi z posadą kantora w Kościele św. Jakuba i komponowaniem, pełnił funkcję generalnego dyrektora muzycznego, uczył muzyki w Marienstiftgymnasium, udzielał lekcji śpiewu, dawał koncerty organowe, śpiewał i improwizował podczas wieczorów towarzyskich, akompaniując sobie samemu przy fortepianie. W sumie żył sztuką i organizował muzyczne życie w Szczecinie przez 46 lat. Liczba i różnorodność dzieł Carla Loewego, w tym pieśni i ballad, stanowi nie lada wyzwanie dla naukowców pragnących zgłębić wiedzę o utworach tego kompozytora epoki romantyzmu. Nie wydaje się zatem niczym niezwykłym, że badanie twórczości tego artysty stanowi jeden z obszarów zainteresowań pracowników naukowo-dydaktycznych Akademii Sztuki w Szczecinie. Już w 2015 roku, dwa lata po utworzeniu kierunku wokalistyka, szczecińska Akademia Sztuki zorganizowała Międzynarodową Konferencję Naukową „Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka wokalna", po której w 2017 roku opublikowano polsko-niemiecką monografię pod tym samym tytułem, zawierającą wykłady wygłoszone podczas konferencji. W tym samym roku Akademia Sztuki w Szczecinie zorganizowała I Ogólnopolski Konkurs Wokalny Carla Loewego, który już dwa lata później przekształcił się w konkurs międzynarodowy. II Konkurs Wokalny Carla Loewego w Szczecinie w roku 150 rocznicy śmierci kompozytora poprzedziła II Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego twórczość wokalna", przeprowadzona w dniach 27-28 listopada 2019 r. W ramach konferencji i konkursu odbyły się mistrzowskie kursy wokalne z autorytetami wokalistyki z Polski i Niemiec oraz Szwajcarii.



W II Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego twórczość wokalna" (2019) wzięli udział profesorowie z uczelni polskich (w Łodzi i Szczecinie), niemieckich (Greifswald, Weimar-Jena, Detmold, Kassel) i szwajcarskich (Bazylea). Po zakończeniu panelu wykładowego 27 listopada 2019 r. w Sali Kameralnej Pałacu pod Globusem w Szczecinie kurs mistrzowski ze studentami wokalistyki Akademii Sztuki w Szczecinie poprowadził prof. Ulrich Messthaler z Akademii Muzyki Dawnej w Bazylei. Nazajutrz, 28 listopada 2019 r., po wykładach, swoim doświadczeniem wokalnym ze studentami klas śpiewu solowego w ramach kolejnego kursu mistrzowskiego dzielił się prof. dr hab. Ziemowit Wojtczak z Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.

Efektem dwudniowej i niezwykle intensywnej konferencji są rozdziały niniejszej monografii.

Szczecińska muzykolog dr Maria Behrendt, wcześniej przez lata związana ze szczecińską Akademią Sztuki, przeanalizowała dostępne źródła i prześledziła, sprawdzając wszystko także na mikrofilmach, jakie były losy operowych kompozycji Carla Loewego. Wynikiem tych poszukiwań jest rozdział „Carl Loewe i opera – szkic".

Dr Maria Behrendt reprezentująca Philipps-Universität Marburg (w momencie konferencji współpracująca jeszcze z Instytutem Muzykologii Weimar-Jena) zajęła się alternatywnym podejściem do koncepcji stylów narodowych w balladach Carla Loewego na podstawie wybranych dzieł.

Redaktor wydania pragnie zapewnić, iż nie popełniła błędu przypisując dr Marię Behrendt do dwóch różnych rozdziałów i miast. Chodzi bowiem o dwie różne osoby o tym samym imieniu, nazwisku, stopniu naukowym i kręgu zainteresowań z dwóch krajów: z Polski i z Niemiec.

Kolejne trzy rozdziały autorstwa dr hab. Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej, prof. Akademii Sztuki w Szczecinie, obejmują informacje o nieznanej polskiej balladzie Carla Loewego „Esther" op. 52 do

słów Ludwiga Giesebrechta. Pierwszy z wspomnianych trzech rozdziałów przybliża podstawę literacką ballady „Esther". Rozdział drugi stanowi eksperyment polegający na tłumaczeniu pięciu wierszy Ludwiga Giesebrechta składających się na pięć pieśni ballady „Esther" Carla Loewego na język polski, w pierwszym przypadku na prozę oraz na stworzeniu polskiego przekładu poetyckiego wierszy Giesebrechta, nadającego się do zaśpiewania, w przypadku drugim. Przy okazji eksperymentu autorka wskazuje na rozbieżności wynikające z konieczności ujednolicenia formy oryginału z językiem przekładu. Rozdział trzeci jest próbą egzemplifikacji wizji muzycznej Carla Loewego w balladzie „Esther" op. 52.

W wydaniu nie mogło zabraknąć informacji o siedmiu polskich balladach Carla Loewego skomponowanych do tłumaczeń tekstów Adama Mickiewicza wykonanych przez Carla von Blankensee. Opowiedziała o nich, jak i o refleksjach związanych z nagraniem wszystkich siedmiu ballad, prof. dr hab. Urszula Kryger z Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.

„'Magia zawsze tkwi w szczegółach' (Theodor Fontane). Carl Loewe i Theodor Fontane oraz udźwiękowienie wierszy Fontanego przez Loewego" to tytuł rozdziału dr Friederike Meinel reprezentującej Akademię Sztuki w Szczecinie oraz Akademię Muzyczną im. Louisa Spohra w Kassel. Impulsem do zajęcia się tym tematem była m.in. 200 rocznica urodzin Theodora Fontanego przypadająca na rok 2019.

Historycznie uwarunkowaną technikę i tradycję improwizacji w momencie akompaniowania sobie samemu na fortepianie podczas wykonywania ballad i nie tylko, próbuje przybliżyć prof. Ulrich Messthaler (związany w momencie trwania konferencji ze szwajcarską Schola Cantorum Basiliensis oraz Uniwersytetem Sorbonne w Paryżu) w rozdziale „Carl Loewe - kompozytor z pogranicza improwizacji i notacji".

Do wokalnych dzieł Carla Loewego należą także oratoria. Jednym z nich, a mianowicie oratorium „Hiob", pragnąc wystawić to dzieło w Greifswaldzie, zajął się emerytowany, wcześniej wieloletni kantor i dyrektor Instytutu Muzyki Kościelnej Uniwersytetu

w Greifswaldzie KMD prof. emer. Jochen A. Modeß. Opowiedział o perypetiach związanych z poszukiwaniem materiału nutowego, próbami odtworzenia oryginału i o samym wykonaniu dzieła.

Były współpracownik Uniwersytetu w Greifswaldzie Ekkehard Ochs sporządził relację dotyczącą dzieł wokalnych Carla Loewego (ballady, oratoria) i ich obecności oraz oceny we wczesnej (do 1900 r.) literaturze dotyczącej kompozytora.

Wywód o balladach Fryderyka Chopina i Carla Loewego w kontekście ich kunsztu kompozytorskiego przeprowadził prof. Piotr Oczkowski z Akademii Muzycznej w Detmold.

Dr Jakub Stefek z Akademii Sztuki w Szczecinie swój rozdział poświęcił wyznacznikom wykonawstwa utworów wokalnych Carla Loewego z towarzyszeniem organów zamiast fortepianu.

Prof. dr hab. Ziemowit Wojtczak natomiast zdecydował się na analizę wykonawczą wybranych rejestracji fonograficznych liryki wokalnej szczecińskiego kompozytora Carla Loewego, nawiązując tym samym polemikę do pewnych opinii w tym zakresie zawartych w wydaniu pokonferencyjnym 2017.

Rozdziały monografii opisują niezwykle ciekawe aspekty twórczości wokalnej Carla Loewego, z całą pewnością nie wyczerpują jednak ostatecznie tych tematów. Redaktor wydania pragnie wyrazić nadzieję, iż poruszone kwestie staną się inspiracją i punktem wyjścia do dalszych badań nad twórczością wokalną Carla Loewego.

DR MARIA BEHRENDT
SZCZECIN

CARL LOEWE I OPERA - SZKIC

WSTĘP

Związek Carla Loewego z operą można ująć jednym zdaniem: interesował się tym gatunkiem, chciał pisać i napisał kilka oper, ale w historii muzyki nie zaistniał jako kompozytor tego gatunku, lecz jako twórca pieśni, szczególnie ballady. Stawiany obok Schuberta, był wybitnym twórcą niemieckiej pieśni romantycznej, przez krytyków i sympatyków nazywanym „księciem ballady". Ceniony, komplementowany, ale także krytykowany, przez Spontiniego, Schumanna i Wagnera.

Czy warto więc zajmować się tym zagadnieniem, skoro w kompendiach operowych brak jego nazwiska jako twórcy oper, a i przez współczesnych sobie także nie był uznawany za takiego, a jego opery nie były wystawiane i dziś również nie goszczą na scenicznych deskach? Spośród licznych wokalnych dzieł Loewego (pieśni, ballady, oratoria) jedynie opera do dziś jest traktowana marginalnie przez badaczy jego twórczości.

Istnieje niewątpliwie kilka ważkich tego powodów, które postaram się przedstawić. Zanim jednak przejdziemy do meritum, warto naszkicować kontekst działalności Carla Loewego jako kompozytora oper.

OPERA W I POŁOWIE XIX WIEKU (KRÓTKI SZKIC)

Opera w XIX wieku i opera romantyczna nie są określeniami tożsamymi. Z czego to wynika? Otóż idee, prądy, które pojawiały się w muzyce już w końcu wieku XVIII, dopiero teraz mogły rozwijać się i upowszechniać. Po Rewolucji Francuskiej, która zaburzyła dotychczasowy porządek społeczny, klasą inicjującą i wytyczającą rozwój kultury stało się mieszczaństwo. Właśnie ta grupa społeczna staje się w XIX wieku głównym odbiorcą kultury wysokiej, to dla niej są tworzone dzieła sceniczne zaspokajające jej wymagania



i oczekiwania – tak pod względem poziomu jak i treści. A te, jak na wiek XIX przystało, prezentowały szerokie spektrum: od baśni, legend i średniowiecznych mrocznych historii, przez adaptacje wielkiej literatury, wydarzenia historyczne z elementami narodowymi, po przenoszone na scenę historie realistyczne. „Opera jest więc soczewką, w której skupiają się najważniejsze tendencje estetyczne i ideowe epoki".[1]

Teoretycy opery, rozróżniając operę romantyczną od opery w okresie romantyzmu, zwracali uwagę nie tylko na tematykę, ale także na środki, którymi posługiwali się kompozytorzy, aby przekazać pożądane treści zawarte w libretcie, na wyraz dramatyczny, koncepcję formalną. Tak więc w I poł. XIX w. do czasów reformy operowej Wagnera równolegle istniało kilka nurtów często przenikających się:

- tradycyjny/konserwatywny/klasycyzujący nawiązujący do klasycznego układu formalnego, z bel canto, choć już z nowocześniejszym traktowaniem harmoniki (Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti, ale także Severio Mercadante) i różną tematyką,
- francuska opera heroiczna o charakterze kosmopolitycznym, bardzo rozbudowanych środkach scenicznych i tematyce historycznej, rewolucyjnej itp. (Giacomo Meyerbeer, Gaspare Spontini),
- opera romantyczna w treści nawiązująca do legend ludowych, fantastyki (Carl Maria von Weber).

Układ formalny oraz charakter poszczególnych numerów zmieniał się zależnie od treści libretta. I tak zamiast typowej dotąd arii wprowadzono balladę, pieśń, cavatinę. Zmienia się także rola instrumentów: rozbudowany zostaje aparat orkiestrowy i zespół chóralny, co odpowiednio do treści libretta zmienia dynamikę i dramatyzm sceny. Pojawiają się także u wielu kompozytorów ślady motywów przewodnich (zapoczątkowanych już w operach Mozarta), czy wręcz rozbudowanych tematów, a uwertura staje się swego rodzaju muzycznym streszczeniem całego dzieła. Ważną, istotną rolę zaczynają odgrywać wszystkie bez wyjątku elementy dzieła muzycznego.

Taki melanż form, środków i tematyki sprawia, że na scenach teatrów operowych każdy znajduje odpowiednie dla siebie przedstawienie. Publiczność staje się jednak coraz bardziej wymagająca i wiele potencjalnych arcydzieł szybko schodzi z afisza. Kom-

[1] Krzysztof Kozłowski, *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, PTPN, Poznań 2006, s. 7.

pozytor operowy ma dać dzieło o wartkiej akcji, romantyczne, z wyrazistymi bohaterami, popisowymi ariami i bogatej oprawie scenicznej. Powinno ono także przekazywać pożądane w danym czasie treści.

W XIX wieku jeszcze bardziej wzmocniła się pozycja solistki/solisty choć już bardziej świadomie i odpowiedzialnie traktującej swój udział w przedstawieniu niż to było jeszcze w czasach Haendla, czy później Mozarta.

OPERA W SZCZECINIE PRZED- I W CZASACH CARLA LOEWEGO

Na przestrzeni dziejów Szczecin nigdy nie był centrum naukowym i kulturalnym. Powodem tego były decyzje polityczne – miasto administracyjnie podlegało różnym władzom – Szwecji, Prusom, nawet przez kilka lat Francuzom. Natomiast centrum naukowym był założony w 1456 roku Uniwersytet w Greifswaldzie. Powołane w Szczecinie w 1543 roku Pedagogium książęce pozostaje jedyną „uczelnią" sytuującą się między szkołą łacińską[2] a wyższą. Fakt ten powoduje niewątpliwie umniejszenie roli miasta jako ośrodka kultury i nauki na Pomorzu, zwłaszcza, że skromną wówczas elitę stanowiło przede wszystkim nieliczne grono mieszczan i duchownych. Kadra profesorska pochodziła z różnych regionów Niemiec. Z czasem Pedagogium zyskało poziom akademicki, zaczęły działać drukarnie, co doprowadziło do handlu książkami i powstawania bibliotek. Dzięki mecenatowi dworskiemu powiększała się funkcja kulturalna miasta, pojawił się niedosyt kultury w postaci teatru, czy muzyki. W XVII wieku wraz z upadkiem pomorskiego dworu książęcego i przejściu miasta pod panowanie szwedzkie, nastąpił regres w kulturze, jednak wykształcone mieszczaństwo szczecińskie i to napływowe – francuskie, prowadziło otwarte salony, gdzie odbywały się spotkania, w trakcie których rozprawiano o sztuce, literaturze, muzyce.

Po roku 1815 w Szczecinie mają siedzibę m.in. władze prowincji z naczelnym prezydentem, sejmik pomorski, władze sądowe, poszerza się krąg miejscowej elity, przenikają wzorce francuskie i oświeconego mieszczaństwa niemieckiego.

Na przełomie XVIII i XIX wieku, pomimo braku teatru, opery, operetki i wodewile były wystawiane tam, gdzie to było możliwe. W latach 1792–1793 do potrzeb teatru przystosowano Dom Żegla-

[2] Szkoła łacińska to odpowiednik współczesnej szkoły średniej.

rza, a nową scenę teatralną otwarto w styczniu 1793 roku (przetrwała do roku 1849). Ożywione życie muzyczne miało miejsce w okresie napoleońskim, dzięki powstaniu w 1806 roku teatru, gdzie wystawiano przede wszystkim dzieła francuskie oraz niemieckie, występowali aktorzy niemieccy i francuscy, a publiczność to członkowie garnizonu, władze okupacyjne, szczecinianie. Artystom towarzyszyła orkiestra teatralna złożona z muzyków zawodowych i amatorów. Występowali artyści m.in. z Bremy, Drezna, Rygi, Pragi.

W latach 1806–1809 w szczecińskim teatrze wystawiono 71 oper. Obok jednoaktówek będących często „dopełnieniem" do sztuk teatralnych i oper kompozytorów, którzy nie odegrali szczególnej roli w historii rozwoju gatunku, ale ich dzieła cieszyły się wówczas popularnością, prezentowano również opery ze światowego repertuaru: „Don Juana" czy „Czarodziejski flet" Mozarta, „Cyrulika sewilskiego" Rossiniego.

Jednak wcześniej niż sztuki sceniczne z muzyką, w Szczecinie istniała tradycja wykonywania oratoriów – głównie w świątyniach, ale także poza nimi, m.in. w siedzibach szczecińskich lóż masońskich. Tam także prezentowano fragmenty popularnych oper.
Stale powiększała się liczba prywatnych salonów, gdzie kwitło życie kulturalne i intelektualne Szczecina. Salony Sophie Tilebein, Otto Zitelmanna czy księżnej Elżbiety Brunszwickiej rywalizowały w skupianiu ówczesnej elity intelektualno-artystycznej, promowaniu muzyków, aktorów, literatów mieszkających w Szczecinie lub pochodzących z tego miasta, a utrzymujących kontakty już to rodzinne, już właśnie artystyczne.

Taki stan rzeczy zastał Carl Loewe po przyjeździe do Szczecina. Z racji zajmowanych stanowisk: kantor, organista, nauczyciel gimnazjalny, kompozytor, w pierwszym rzędzie musiał wypełniać związane z tym obowiązki. To oczywiście determinowało zawartość jego teki kompozytorskiej.

Pierwszy gmach teatralny powstał dopiero w 1849 roku. Był to Teatr Miejski, który szybko stał się miejscem, gdzie spragnieni wielkiego repertuaru szczecinianie, doczekali się dzieł wystawianych na scenach Berlina, Paryża czy Londynu z gościnnie występującymi artystami m.in. z Berlina, Lipska i innych znaczących scen niemieckich. Oprócz oper prezentowano operetki i sztuki teatralne. I tak na scenie Teatru Miejskiego pojawiały się sukcesywnie m.in. dzieła Ryszarda Wagnera, Gioacchino Rossiniego, ale też klasyka – Mozart, Gluck itp.

Kolejna ważna dla Szczecina scena, to zbudowany w 1851 roku Teatr Bellevue. Był to teatr prywatny. Tu szczecinianie mogli zapoznać się z lżejszym repertuarem: operetki, wodewile, burleski. Przedstawiano m.in. sztuki Johanna Straussa syna, Franza Lehara, Jakuba Offenbacha.

„Szczecin jako ośrodek kulturalny na tle innych miast pruskich prowincji wschodnich w XIX stuleciu […] prezentował się […] korzystniej niż Gdańsk czy nawet uniwersytecki Królewiec. Odstawał natomiast wyraźnie od poziomu życia kulturalnego Wrocławia. Stolica Pomorza Zachodniego [ówczesne Pommern – MB] umiejętnie korzystała na niwie kulturalnej z bliskości Berlina" – konstatuje Edward Włodarczyk w tekście „Szczecin – centrum kultury na Pomorzu (XVI – XX w)".[3]

OPERY CARLA LOEWEGO

W taki kontekst wkroczyć chciał na scenę operową Carl Loewe.

W roku 1816 Loewe jest jeszcze studentem, ale próbuje już swoich sił mierząc się z tekstem Augusta von Kotzebue[4], efektem czego jest singspiel „Alpenhütte". Jest to jego pierwsze dzieło sceniczne. Polski biograf kompozytora, Mikołaj Szczęsny uważa, że był to wybór świadczący nie tylko o braku właściwej oceny wartości tekstu, ale również o podążaniu za modą. Dziełko nigdy nie zostało wydane ani wystawione na scenie[5].

Los Loewego - kompozytora oper, został w pewien sposób przypieczętowany w czasie jego studiów, jeszcze zanim się zaczął. Max Runze przytacza historię opowiedzianą przez Carla Pfluga, kolegę Loewego:

---

[3] Edward Włodarczyk, *Szczecin - centrum kultury na Pomorzu (XVI – XX w.)*, [w] *Kompozytorzy szczecińscy do roku 1945* pod red. E. Kusa, M. Szczęsnego, E. Włodarczyka, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2003, s. 7–24.

[4] August von Kotzebue (1761–1819), był niemieckim dramatopisarzem, autorem sentymentalnych komedii bardzo popularnych w początkach XIX wieku, napisał 5-aktowy dramat *Hrabia Beniowski, czyli Spisek na Kamczatce (Graf Benjowsky oder die Verschwörung auf Kamtschatka)*, który miał polską premierę w Warszawie 15 marca 1799 r. w Teatrze Narodowym. Do dzisiaj najbardziej znana jest jego komiczna sztuka „Die deutschen Kleinstädter" (1803), pełna dowcipu i drwiny.

[5] Sześć fragmentów (romanze, arietta, canzona, cavatina, pieśń) umieszczono w wydaniu zbiorowym *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*, 17 t., Breitkopf und Härtel, Leipzig 1899-1904, przedruk 1970.

„To okazało się np. na początku jego zajęć z Türkiem. [Loewe] Otrzymał od niego zadanie napisania wielkiej arii koncertowej na sopran. Jego przyjaciel Carl Pflug, […] musiał dostarczyć mu do tego tekst. Wybrał antyczny materiał: „Didone abbandonata" […]. Arię Loewe skomponował w żywym tempie, rozpoczynała się w tonacji d-moll, była krótka i bardzo ekstatyczna, ale bez powtórzeń tekstu i muzyki; wydawało mu się nienaturalne, żeby wątpiąca kobieta, gotowa rzucić się w płomienie, miała powtarzać swoje słowa. Przyszedł do Türka z arią. On spojrzał w nuty i uśmiechnął się: 'to całkiem niezłe, ale teraz musisz zacząć arię'. Loewe potrząsnął głową. 'Tak, tak!', powiedział mistrz, 'to dobra muzyka, ale to nie aria'. – 'o, to będę musiał napisać inną', powiedział Loewe, 'ale ta musi zostać taka jak jest'. Türk zgodził się, ponieważ wiedział, że jeśli chodzi o własną pracę, to Loewe ustąpi tylko do pewnego momentu, niezależnie od swojego dziecięcego braku doświadczenia".[6]

W listopadzie roku 1820, po zdaniu odpowiednich egzaminów w Berlinie, Loewe przyjął posadę organisty i kantora kościoła św. Jakuba oraz nauczyciela Marienstiftsgymnasium w Szczecinie, a pół roku później – w kwietniu 1821 roku, został mianowany dyrektorem muzycznym miasta.

W umowie, w której magistrat miasta Szczecin i Loewe zobowiązują się do przestrzegania przepisów i obowiązków znalazł się punkt, który zaważył na jego przyszłości jako kompozytora – Loewe deklarował, że rezygnuje z komponowania dla szczecińskiej sceny teatralno-operowej. Za Maxem Runze, pierwszym biografem kompozytora, każdy kolejny badacz twórczości Loewego powtarza, iż ten § 22 był błędem, gdyż dla sceny szczecińskiej Loewe nigdy nie zaistniał jako kompozytor operowy – był „tylko" nauczycielem muzyki, organistą i twórcą oratoriów i ballad. To oczywiście nie było przeszkodą, by kompozytor nie podejmował prób wystawienia swoich kolejnych dzieł na scenie berlińskiej. Pierwsza próba nastąpiła w 1825 roku. Była to wielka opera romantyczna „Rudolf, der deutscher Herr", do której libretto napisał wspólnie z przyjacielem ze studiów Adolfem Vocke. Była to opowieść o wyprawie krzyżowej cesarza Fryderyka II Hohenstaufa, rycerzu zakonu krzyżackiego Rudolfie von Waldeck i jego nieszczęśliwej miłości do córki szejka (pocz. XIII w.). Mimo sta-

[6] Max Runze, *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1884, s. 340.

rań Sophie Tilebein, spotkań z Gasparo Spontinim, dyrektorem berlińskiej sceny królewskiej, komisja repertuarowa odmówiła wystawienia dzieła w Berlinie, za oficjalny powód podając „wprowadzenie do akcji opery postaci spokrewnionej z członkiem dworu panującego, co było wówczas stanowczo zabronione" [7]. Nie pomogły starania o poparcie skierowane do księcia Radziwiłła i króla Prus Fryderyka Wilhelma III, opera nie trafiła na sceny. W późniejszych rozmowach z generalnym intendentem Teatrów Królewskich hr. Rebernem i korespondencji ze Spontinim, kompozytor usłyszał, że tekst opery nie był szczególnie interesujący i może kolejna propozycja okaże się lepsza. Dopiero w 1831 roku w obecności następcy tronu, przyszłego króla Fryderyka Wilhelma IV, na zamku w Berlinie kapela królewska wykonała Uwerturę do „Rudolfa" i rok później w Stargardzie miejscowa orkiestra pod batutą kompozytora powtórzyła koncert. Fragmenty opery kompozytor prezentował na prywatnych spotkaniach w szczecińskich salonach i na estradach koncertowych w różnych miastach ówczesnych Niemiec, gdzie często sam wykonywał partie wokalne z własnym akompaniamentem fortepianowym.

Na początku lat 1830-tych Loewe rozpoczął pracę nad kolejnym dziełem scenicznym o podobnej tematyce, była to wielka opera tragiczna „Malek-adehl" do libretta Caroline Pichler na motywach powieści „Talizman" Waltera Scotta[8]. Kompozytor ponownie wraca do tematyki wypraw krzyżowych, tym razem do XII wieku. Także to dzieło nie wywołało zainteresowania komisji repertuarowej w Berlinie, ale w roku 1832 było prezentowane w wersji koncertowej w Szczecinie na koncercie abonamentowym i wkrótce powtórzone w sali koncertowej loży masońskiej „Pod trzema cyrklami". I w ten sposób kolejna opera pojawiała się sporadycznie jedynie we fragmentach i tylko na koncertach.

Biografowie, omawiając (bardzo skrótowo) twórczość operową Loewego, najczęściej skupiają się na jego 3-aktowym komicznym singspielu „Die drei Wünsche". Po raz kolejny kompozytor podejmuje temat orientalny – libretto na podstawie baśni orientalnej napisał poeta Ernst Raupach.[9] Tym razem kompozytor osiągnął pewnego rodzaju sukces – singspiel został wystawiony w Operze

[7] Cesarz Fryderyk II von Hohenstaufen był spokrewniony z Fryderykiem II Pruskim, za: M. Szczęsny, *Carl Loewe*, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2007, s. 140.

[8] *The Talisman* to powieść historyczna o III wyprawie krzyżowej pod wodzą króla Ryszarda Lwie Serce. W. Scott wydał ją w 1826 roku.

[9] Raupach posłużył się jedną z baśni Grimmów pt. *Biedni i bogac*i ze zbioru *Kinder und Hausmärchen*.

Berlińskiej w lutym 1834 roku w obecności króla i jego dworu. W liście do żony Loewe pisał, że opera została znakomicie przyjęta. Jednak sukces był połowiczny – kompozytor miał satysfakcję, że po latach starań jego dzieło trafiło na największą i najważniejsza scenę w Berlinie, ale mimo przychylnego przyjęcia, po trzech przedstawieniach zostało zdjęte z afisza.

Początek lat 1830-tych to jeszcze jedna próba operowa, którą podjął Loewe. Miała nią być kolejna opera komiczna w 3 aktach do libretta E.A. Mühlbacha „Die Neckereien" (ukończona w 1833 roku). Podobnie jak „Rudolf" i „Malek-adhel" nie doczekała się wystawienia na scenie operowej i była wykonywana jedynie w wersji koncertowej, gdzie fragmenty solowe i chóralne odtwarzali Loewe, jego żona Auguste i przyjaciele, a partia orkiestry, ograniczona do wyciągu fortepianowego, realizowana przez kompozytora.

Dziesięć lat później, w 1842 roku, Loewe podjął jeszcze jedną próbę operową: operę romantyczną „Emmy". Libretto wg powieści „Kenilworth" Waltera Scotta[10] napisali Metzler i von Hauser. Ta opera, tak jak wcześniejsze, również nie zaistniała na scenie teatru operowego, a publiczność mogła posłuchać jedynie fragmentów prezentowanych podczas spotkań muzycznych w salonach szczecińskich mieszczan i w loży masońskiej.

Kompozytor niejednokrotnie zastanawiał się nad brakiem zainteresowania jego kompozycjami i uznał z goryczą, że „dla Niemców musi być zagraniczne, żeby im zaimponować".[11]

Należy jeszcze wspomnieć o innych utworach przeznaczonych na scenę. Były to m.in. skomponowana w 1832 roku muzyka do sztuki Ernsta Raupacha „Das Märchen im Traum"[12] oraz scena liryczno-dramatyczna „Izabella" z dramatu F. Schillera „Braut von Messina" na alt, chór męski i orkiestrę.

---

[10] Akcja powieści dzieje się w XVI wiecznej Anglii za czasów panowania królowej Elżbiety I.

[11] Georg Raudel, *Studien und Charakteristiken aus Pommerns ältester und neuester Zeit*, Verlag der Buchhandlg des Bugenhagenstiftes, Anklam 1888, s. 183.

[12] Zob. Konstanze Musketa, *Muzyka Carla Loewego do fantazji dramatycznej Ernsta Raupacha 'Baśń we śnie lub Podróż do Rzymu/Das Märchen im Traum oder Die Reise nach Rom'* [w] *Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka wokalna*, red. Sylwia Burnicka-Kalischewska, Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 114-125.

Mimo, iż Loewe zabiegał o wydanie drukiem swoich kompozycji scenicznych, za jego życia ukazało się tylko u Simrocka „Die drei Wünsche" (1834) w postaci wyciągu fortepianowego. Współcześnie Wydawnictwo Florian Noetzel Verlag we współpracy z Carl-Loewe-Gesellschaft wydaje sukcesywnie utwory pozostające nadal w rękopisie.

PODSUMOWANIE

Po takim, z konieczności, krótkim szkicu dorobku operowego Carla Loewego można wrócić do pytania postawionego we wstępie niniejszych rozważań: czy warto zajmować się tym tematem? Jestem pewna, że tak, chociażby dlatego, żeby zrewidować opinię o wartości jego dzieł. Trudno jednak autorytatywnie wyrokować wyłącznie na podstawie wyciągu fortepianowego czy lektury ówczesnych przekazów i opinii, bez poznania dzieła w pełnym entourage'u scenicznym. Teatr operowy interesował Loewego już w młodości, ale zarówno ojciec, kantor w kościele ewangelickim, jak i przyjaciel Carl Maria von Weber, odwodzili go od wiązania się ze sceną. Weber przestrzegał młodego kompozytora:

„Nigdy nie chodź do teatru, to nie jest dla twórczego talentu. Gdy wracam po próbach do domu z oczyma nieustannie atakowanymi światłami reflektorów, z głową pełną operowych melodii, jestem duchowo i fizycznie tak zmęczony, że komponowanie jest dla mnie niemożliwe"[13].

Biografowie najczęściej podnosili brak walorów scenicznych oper Loewego, co wynikało z braku doświadczenia scenicznego (Może posłuchał rady starszego kolegi? Jednak przenosząc się do Szczecina nie miał okazji, by, nie tylko oglądać przedstawienia operowe na scenie teatralnej, ale przede wszystkim uczestniczyć w ich realizacji) i przez to żadna opera nie osiągnęła sukcesu. Loewe mistrzowsko opracowywał małe scenki dramatyczne w postaci ballady lub legendy, natomiast zmysł dramatyczny opuszczał go, gdy chodziło o większą formę sceniczną, jaką jest singspiel, a zwłaszcza opera. Robert Schumann mówił o muzyce Loewego: „tam zawsze coś tkwi", jest oryginalna w swobodnej harmonice czy żwawej rytmice, ale czy ta oryginalność jest wadą czy zaletą?[14] Jak widać, w tym przypadku wydaje się być raczej wadą. Stąd też

[13] Cyt. za: Mikołaj Szczęsny, *Carl Loewe*, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2007, s. 139.

[14] Max Runze, *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1884, s. 354.

mimo opracowywania librett wpisujących się w romantyczną tematykę, jego opery były bardziej oratoriami lub legendami niż formami scenicznymi.

Niewątpliwie istotnym jest fakt, iż opery powstawały niejako na marginesie twórczości oratoryjnej i przenikanie się elementów obu form stawało się naturalnym zjawiskiem, zwłaszcza, że wzorem dla oratoriów Loewego byli Bach i Haendel. Loewe starał się uwolnić od postrzegania go jako naśladowcy starych mistrzów, chciał być uważany za czystego romantyka, który stworzył własny styl. Ale właśnie ten, może nie do końca świadomy, wpływ klasyków, a niewątpliwie także Webera czy Spontiniego, sprawiał, że nie podążał za gustami publiczności i nie był konkurencyjny dla współczesnych mu kompozytorów. Aczkolwiek opery Loewego nie były szczególnie interesujące, to jednak uważano je za dzieła starannie i solidnie skomponowane. Jak pisała Karla König, w jego muzyce brak sentymentalizmu, tego szczególnie romantycznego Weltschmerzu, co daje się zauważyć nawet w pieśniach komponowanych do tekstów H. Heinego.
Karl Anton i jemu współcześni biografowie piszą o nowatorskim połączeniu muzyki z tekstem, co stało się ważkim środkiem transponowania myśli poetyckiej na język muzyki, o czym wspominał sam Loewe, mówiąc, że dla niego mowa jest podstawą muzyki.

Max Runze przywołując również opinię C.H. Bittera, uważa, że w ten sposób Loewe mógł wywrzeć wpływ na kompozytorów nieco młodszych od siebie, ponieważ jego pomysły kompozytorskie widoczne są w ariach Ryszarda Wagnera, czy balladach Franciszka Schuberta (jako przykład podaje m.in. „Noc Walpurgii"). Mimo tych operowych mankamentów Loewe był cenionym kompozytorem, przede wszystkim ballad i pieśni. To te gatunki były jego wizytówką.

Jak zauważyła Karla König, „dobre libretto operowe jest niespełnionym życzeniem wielu kompozytorów, aż do chwili obecnej"[15], i z tym problemem kompozytor również się borykał. (Ale mając na uwadze doświadczenia operowe np. Mozarta, Verdiego czy Rossiniego, kiepskie libretto nie zawsze bywało przeszkodą w osiągnięciu sukcesu scenicznego). Doceniając jednak wkład Loewego w dziedzinie twórczości operowej, już w latach 1930-tych pisała

[15] Karla König, *Carl Loewe*, Léon Saunier, Stettin 1937, s. 56.

o braku zainteresowania tą dziedziną twórczości, że należałoby się tym zająć. Wcześniej, w rozważaniach na temat oceny estetycznej twórczości kompozytora, Runze proponuje podjąć badania od strony psychologicznej.

Sugestie biografów zajmujących się twórczością Loewego jeszcze w XIX i początkach XX stulecia i zwracających uwagę na konkretne, niewątpliwie istotne, dla szerszego jej poznania, dziedziny jak właśnie psychologia, teoria, filozofia, warte są rozważenia dla współczesnych muzykologów. Próby przedstawienia oper na scenie podejmowane przez Towarzystwo Loewego w Löbejün i Halle/Saale[16] warte są kontynuowania, gdyż dopełniają artystycznego wizerunku kompozytora.

STRESZCZENIE

W szkicu „Carl Loewe i opera" przedstawiono dorobek operowy kompozytora na tle życia muzycznego w Szczecinie I połowy XIX wieku i podjęto próbę odpowiedzi na pytanie:

czy warto zajmować się tym zagadnieniem, skoro w kompendiach operowych brak jego nazwiska jako twórcy oper. Przez współczesnych sobie nie był uznawany za takiego, a jego opery nie były wystawiane i dziś również nie goszczą na scenicznych deskach.

Opinie współczesnych Loewemu kompozytorów oraz XIX- i XX-wiecznych niemieckich badaczy jego twórczość sugerują, że jest to temat wart zainteresowania.

SŁOWA KLUCZE

Carl Loewe, Szczecin, opera

ABSTRACT

The sketch „Carl Loewe and opera" presents the composer's operatic output against the background of musical life in Szczecin

[16] 25 kwietnia 2014, Festiwal im. Carla Loewego w Löbejün, *Baśń we śnie lub Podróż do Rzymu*, zob. K. Musketa, op. cit., *Die drei Wünsche* dostępna w nagr. Stuttgarter Choristen, South West German Radio Symphony Orchestra, Peter Falk dir., 1996, Capriccio 60 074 (2 CDs).

in the first half of the 19th century and attempts to answer the question: whether it is worth handling the issue, since in the opera compendia, his name is missing as a creator of operas. He was not recognized as such by his contemporaries. His operas were not staged and are not hosted on stage today either. The opinions of Loewes contemporary composers and 19th- and 20th-century German scholars of his work suggest that this concern is worth of interest.

KEYWORDS

Carl Loewe, Szczecin, opera

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORCE

Maria Behrendt jest absolwentką Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu oraz Podyplomowych Studiów Teorii Muzyki w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Jest doktorem nauk humanistycznych w dyscyplinie nauk o sztuce (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie), była adiunktem na Wydziale Edukacji Muzycznej Akademii Sztuki w Szczecinie, pomysłodawczynią i organizatorką licznych koncertów, m. in. polsko-niemieckich koncertów wokalno-instrumentalnych pn. „Schubertiada", do których także przygotowywała omówienia programu. Jej obszar zainteresowań naukowych to krytyka muzyczna w XX-leciu międzywojennym, kultura muzyczna w Szczecinie oraz wybrane aspekty analizy dzieła muzycznego.

DR MARIA BEHRENDT
PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG

ORBIS PICTUS W DŹWIĘKACH? KONCEPCJE STYLÓW NARODOWYCH W BALLADACH CARLA LOEWEGO - ALTERNATYWNE PODEJŚCIE

Czy muzyka w swojej wyjątkowości może jednoznacznie reprezentować kraj i jego mieszkańców? Pytanie to wzbudzało kontrowersje od czasu pojawienia się muzycznej egzotyki w XVIII-wiecznej operze.[1] Dla Maximiliana Runzego, ucznia Carla Loewego, twórcy badań nad twórczością Loewego i wydawcy kompletnego wydania ballad[2], odpowiedź była jasna: liczne ballady Loewego, które były oparte na tłumaczeniach wierszy z różnych kultur lub były na nich wzorowane, nie były tylko dowodem bezpośredniego przenoszenia pozamuzycznych aspektów w sferę muzyki, ale przez niego także „wielokrotnie [...] opisywane jako zadziwiająca siła" Loewego, przedstawiania tych aspektów „obiektywnie, zgodnie z sytuacją, czasem, narodem".[3] Aby dokładniej zbadać to zjawisko, Runze odbył kilka podróży do miejsc z ballad Loewego, gdzie na próbę intonował odpowiednie kompozycje: „Taka percepcja kusiła mnie od lat, by przeszukiwać miejsca pobytu Mistrza, a także badać miejsca, w których toczy się akcja jego ballad, by sprawdzić, jak dalece Loewe trafił dźwiękiem w poszczególnych balladach w muzyczny motyw charakteryzujący określoną sytuację i miejsce, o ile w ogóle można to ocenić. Wierzę, że dokładne badania w tej dziedzinie doprowadzą do zadziwiających wyników, które dowiodą genialnej siły i sztuki obiektywności Loewego. W taki sposób, żeby wymienić tylko kilka, zaintonowałem na przykład w Aachen w Sali Koronacyjnej Ratusza temat ballady Loewego 'Zu Aachen in seiner Kaiserpracht, im alterthümlichen Saale' i zna-

[1] Złożone zjawisko egzotyki można tu jedynie wspomnieć. Dla zgłębienia tematu por. Ralph P. Locke, *Musical Exoticism: Images and Reflections*, Cambridge University Press, Cambridge 2009 i Jonathan Bellman, *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998.

[2] Maximilian Runze, *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899–1904, 17 Bde.

[3] Max Runze, *Loewe redivivus*, Carl Duncker, Berlin 1888, s. 10.

lazłem potwierdzenie zaskakującego efektu tej próby. [...] Skandynawia w odniesieniu do ballad 'Oluf', 'Harald', 'Nöck', 'Odin' i 'Laplanders', Dania w odniesieniu do 'Elvershöh', [...] - wszystkie dały mi dowód na ten szczególny dar Loewego. [...] Do dziś bardzo ubolewam, że kilka lat temu starożytna mauretańska górska forteca Alhama w pobliżu Granady została zniszczona przez trzęsienia ziemi; - Jedna z najpotężniejszych ballad Loewego 'Der Sturm von Alhama', wydaje mi się od tego czasu niemal oderwana od konkretnych warunków."[4]

Jak rozpowszechnione było przekonanie o zależności między muzyką a portretowaną kulturą, świadczy również recenzja Adolpha Bernharda Marxa, który w swoim omówieniu *Hebräische Gesänge* Loewego skrytykował, że nie we wszystkich przypadkach udało mu się „całkowicie osiągnąć swój cel", czyli „odmalować stan ducha tego dziwnego ludu".[5]

Runze nie był jedynym, który uznał napędzany egzotyką zakres tematów Loewego za podstawową cechę jego twórczości balladowej. Na przykład Otto Gumprecht porównał kompozycje Loewego z 1876 roku, na bazie jej geograficznej różnorodności z dziecięcą encyklopedią *Orbis Sensualium Pictus (Świat widoczny na zdjęciach)* czeskiego teologa Johanna Amosa Comeniusa - książka bardzo popularna w XIX wieku, wydana w 1658 roku, która w prostych rysunkach przedstawiała obraz ziemi i jej mieszkańców - i napisał w swoim *Neuen musikalischen Charakterbildern*: „Legendy z najróżniejszych czasów i ludność dostarczały kompozytorowi materiał do jego dzieł [...] Cóż za niekończąca się, zadziwiająca równowaga kolorów i kształtów! W śpiewie i brzmieniu przewijają się pogodne greckie bóstwa, sceny biblijne, chrześcijańscy święci i męczennicy, poetyckie tradycje pogańskiej przeszłości żyjące w najgłębszych duchach ludu, wszystkie charakterystyczne typy średniowiecza, Bramini, Turcy, Maurowie, egzotyczni wszelkiego rodzaju. [...] Twórczość Loewego reprezentuje prawdziwy *orbis pictus* w dźwiękach, a jego wyobraźnia jest obecna we wszystkich strefach. Ściga ona wiatr i chmury nad krajobrazem północy i zatapia się w lśniących kolorach południa."[6]

---

[4] Max Runze, *Loewe redivivus*, s. 10–12.

[5] Adolph Bernhard Marx, *Über Tondichter und Tonkunst*. Bd. 1: *Tondichter. 3. Abteilung: Spohr, Weber, Marschner, Loewe, Mendelssohn, Hoffmann*, hg. von Leopold Hirschberg, Gadow, Hildburghausen 1922, s. 70.

[6] Otto Gumprecht, *Neue musikalische Charakterbilder*, H. Haessel, Leipzig 1876, s. 116–117.

Spojrzenie na pełną edycję *Lieder, Balladen und Gesänge* opublikowanych przez Runzego w latach 1899–1904 wydaje się potwierdzać quasi-encyklopedyczne podejście, z jakim Loewe podchodził do ballad z różnych kręgów kulturowych, i które Gumprecht poruszył dla porównania z Comeniusem: w 17 tomach znajdują się *szkockie, angielskie i nordyckie ballady* (tom 3), *Die Deutschen Kaiserballaden* (tom 4), *Hohenzollernballaden und -lieder* (tom 5), *Französische, spanische und orientalische Balladen* (tom 6), *Die Polnischen Balladen* (tom 7), a także *Hebräische Gesänge* (tom 15).[7] Swoim zainteresowaniem poezją z nie niemieckojęzycznych kręgów kulturowych Loewe utrzymał rękę na pulsie swojej epoki, ponieważ na początku XIX wieku w Niemczech narodziła się fascynacja pieśniami ludowymi: tłumaczenia pieśni ludowych z całego świata Johanna Gottfrieda Herdera (1778/9 opublikowane jako pieśni ludowe *Volkslieder,* 1804 ponownie wydane jako *Stimmen der Völker in Liedern*) wzbudziły w całej Europie intensywne zainteresowanie pieśniami ludowymi i nie miały przecenionego wpływu na krajobraz kompozytorski.[8] O tym, jak ogromny był wpływ Herdera na pracę Loewego świadczy cytat Augusta Wellmersa, który w swojej monografii z 1886 r. *Karl Loewe: Ein deutscher Tonsetzer* opisał Loewego jako „Herdera literatury muzycznej".[9]

Choć harmonijne są na pierwszy rzut oka porównania z encyklopedią Comeniusa i kolekcjami Herdera, nie są one w stanie stawić czoła dokładniejszym badaniom, ponieważ ballady narodowe Loewego nie są - poza kilkoma wyjątkami, takimi jak „Obrazy Orientu" („Bilder des Orients"), czy balladami polskimi, hebrajskimi

---

[7] Max Runze, *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme*, im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Max Runze. 17 Bände, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904.

[8] Por. przede wszystkim Howard Gaskill, *Ossian, Herder, and the Idea of Folk Song*, [w] David Hill (Hrsg.), *Literature of the Sturm und Dran*g, Rochester, New York 2003, s. 95–116, jak również Christa Kamenetsky, *The German Folklore Revival in the Eighteenth Century: Herder'sTheory of Naturpoesie*, [w] T*he Journal of Popular Culture 6* (1973), nr 4, s. 836–48.

[9] August Wellmer, *Karl Loewe: Ein deutscher Tonsetze*r, Hesse, Leipzig 1886, s. 20–21.

i serbskimi - skomponowane jako spójne grupy dzieł.[10] Wrażenie systematycznego, a nawet encyklopedycznego podejścia wynika wyłącznie z reorganizacji, którą Runze wprowadził do całego wydania. W odróżnieniu od Herdera Loewe nie odnosił się tylko do tłumaczeń poezji w języku obcym, ale także umuzyczniał nowości niemieckich poetów na temat obcych kultur, nie odwołując się do rdzennych dzieł danej kultury.[11] Tak więc ballady sklasyfikowane jako francuskie, hiszpańskie i orientalne są prawie w całości oparte na nowej poezji niemieckojęzycznej. Chociaż ballady klasyfikowane jako angielskie, szkockie i nordyckie bazują głównie na tłumaczeniach, to są też wyjątki, takie jak ballady „Harald" i „Die

[10] Bruno Scheithauer, *Verzeichniss sämmtlicher gedruckten Werke Doktor Carl Loewe's: I. Nach Opuszahlen geordnet mit beigefügten Textanfängen, Namen der Dichter, Preisen, Einzelausgaben und Firmen der Verleger; II. In alphabetischer Reihenfolge sämmtlicher Ueberschriften, Gesamttitel und Textanfänge der Lieder, der Chöre und einzelnen Nummern der grösseren Gesangswerke*. Unveränderte Neuauflage der Ausgabe 1886, Lienau, Berlin, 1981. Jednak w niektórych przypadkach Runze również rozbił istniejące grupy i przypisał je do różnych woluminów. W tomie 8 (*Geisterballaden und Geschichten, Todes- und Kirchhofs-Bilder*) znajdują się dla przykładu trzy ballady do wierszy Lorda Byrona („Belsazar's Gesicht" op. 13 nr 2, „Saul und Samuel", op. 14 nr 1, „Eliphas' Gesicht" op. 14 nr 2), należące do jednego cyklu z kompozycjami byronowskimi. Cykl ten pojawia się w tomie 15 *(Lyrische Fantasien, Allegorien, Hymnen und Gesänge. Hebräische Gesänge*) w niepełnej formie, bez wspomnianych trzech ballad. Liczne dalsze przykłady wskazują na tę problematykę i niekonsekwencję nowego porządku u Runzego. I tak kwalifikuje on hiszpańską romanzę „Zumalacarregui" nie pośród *Spanischen Balladen* w tomie 6, a wraz z *Hohenzollernballaden* w tomie 5, ponieważ była ona skomponowana na zlecenie następcy tronu Friedricha Wilhelma.

[11] Oczywiście Herder opisał współczesnych poetów, którzy naśladowali tradycyjną poezję, jako zwykłych anachronistów. Niemniej jednak jego zbiory zawierały nie tylko oryginalną poezję ludową lub jej tłumaczenia, ale także dzieła poetów barokowych, takich jak Simon Dach i Paul Fleming, a także wiersze Szekspira i samego Herdera. Herder nie prowadził badań terenowych, a wierności tradycji ustnej nie przypisywał zbyt dużego znaczenia. Chociaż jego prace są pełne entuzjastycznych wypowiedzi na temat pieśni, które poznał w tradycji ustnej, w rzeczywistości jednak wykorzystywał źródła drukowane jako szablon swojej kolekcji, jak to uczynił przed nim biskup Thomas Percy w swoich *Reliques of Ancient English Poetry* w 1765 roku. W ten sposób Herder pokazuje pierwsze stylizacje pieśni ludowej na poziomie tekstowym. Wolfgang Braungart, *„Aus denen Kehlen der ältsten Müttergens". Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe*, [w] *Jahrbuch für Volksliedforschung* 41 (1996), s. 11–32, s. 22.

Drei Lieder" do słów Uhlanda, inspirowane mitologią skandynawską, ale nieoparte na konkretnym wierszu skandynawskim. Również w „Archibald Douglas" Fontanego jest poetyckie odtworzenie, zainspirowane jedynie historycznym incydentem z *Minstrelsy of the Scottish border* Waltera Scotta (1802, wielokrotnie rozszerzane do 1830).

Ogólnie rzecz biorąc (ani Runze, ani Gumprecht, ani Wellmer tego nie tematyzują), choć wszystkie egzotyczne ballady skupiają się na faktycznie istniejącej kulturze, to jednak zawsze jest to wyidealizowana, zestetyzowana lub wystylizowana forma percepcji, którą tworzy pewna ikonografia, teksty, muzyka czy dyskursy, a którą Edward Said określa jako przykład „Imagined Geographies".[12]

Ten sposób patrzenia na rzeczy zawsze wiązał się z wyobrażeniami dotyczącymi władzy, co Said pokazuje na przykładzie orientalizmu jako szczególnej odmiany egzotyki: orientalizm był „a corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorising views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient."[13]

Przy porównaniu opinii Runzego, Gumprechta i Wellmera uderzające jest to, że wszystkie podkreślają egzotykę w muzycznej reprezentacji obcych kultur przez Loewego jako podstawową cechę jego stylu, ale bez uzasadnienia tego analitycznie. Jeśli pójdzie się za popularnym rozumieniem egzotyki w XIX wieku, można założyć, że Runze, Gumprecht i Wellmer, pod muzyczną reprezentacją innych kręgów kulturowych, rozumieli zapożyczanie i wprowadzanie obcych środków stylistycznych lub *couleur locale*[14], które opiera się na cechach narodowych, a tym samym tworzy obcą atmosferę - definicja egzotyki, która ma swoje podstawy w bieżących badaniach. Dla Jonathana Bellmana egzotyka oznacza „the borrowing or use of […] characteristic and easily recognized musical features from the alien culture." Podobną definicję formułuje Thomas Betzwieser: egzotykę można rozumieć jako „użycie

[12] Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.

[13] Ibidem, s. 3.

[14] Gruntowną analizę *couleur locale* w operze XIX wieku można znaleźć u Heinza Beckera, *Die couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg 1976.

egzotycznego materiału muzycznego".[15] W 2007 r. Ralph P. Locke po raz pierwszy opracował w swoim artykule *A broader View of musical Exoticism* szerszą koncepcję muzycznego egzotyzmu na przykładzie opery „Madama Butterfly" Pucciniego, dzięki imitacji typowych brzmień regionalnych.

Do tej pory badacze analizowali w kontekście egzotyki jedynie wykorzystanie przez Pucciniego skal pentatonicznych lub melodii japońskich. Pomijano jednak fakt, że wiele pomysłów muzycznych, choć pozbawionych kanonicznych środków stylistycznych, portretuje japońskie koncepcje kobiecości, takie jak kruchość i uległość Cio-Cio-San.[16] To szersze podejście analityczne stwarza nowy zakres interpretacji, szczególnie w muzyce wokalnej, ponieważ egzotyka w pieśni jest znacznie trudniejsza do zrozumienia niż w dużych gatunkach - odpadają tu ważne kryteria, takie jak aparat orkiestrowy, który Anke Schmitt określa jako najważniejszą cechę egzotyki muzycznej.[17] I rzeczywiście w narodowych balladach Loewego jest tylko kilka przypadków, w których można znaleźć nawiązanie do języka muzycznego danej kultury: w „Die nächtliche Heerschau" (Johann Christian Freiherr von Zedlitz), gdzie wpleciony jest francuski marsz prezentacyjny, w „Ali und Fatme" (Heinrich Stieglitz, z „Bildern des Orients") użycie harmonicznej skali molowej budzi skojarzenia orientalne.[18]

Choć dzieła Loewego nie reprezentują *couleur locale* w sensie historii operowej ani porównywalnego systematyzmu czy encyklopedycznego podejścia, jak w przypadku Comeniusa i Herdera, to ogromne zainteresowanie Loewego poezją obcych narodów pozostaje bezsporne, zwłaszcza że wielu jego poetów pozostawało pod silnym wpływem teorii pieśni ludowych Herdera, takich jak Goethe, Rückert, Talvj i Uhland. Bardziej szczegółowa analiza podejścia kompozytorskiego Loewego z punktu widzenia narodo-

[15] Jonathan Bellman, *Introduction*, [w] ders. (Hrsg.), *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998, S. IX); Michael Stegemann und Thomas Betzwieser, *Exotismus*, [w] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1995, Sp. 226–243, Sp. 226.

[16] Ralph P. Locke, *A broader View of musical Exoticism*, [w] T*he Journal of Musicology* 24 (2007), nr 4, s. 477–521, s. 488.

[17] Por. W dalszym rozumieniu jako charakterycznie pojmowane środki stylistyczne, Anke Schmitt, *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Wagner, Hamburg 1988, s. 337.

[18] Nasser Al-Taee, *Representations of the Orient in Western music. Violence and sensuality*, Ashgate, Angleterre, Farnham 2010, s. 95.

wego, zbliżająca się do utworów wolnych od ustalonych schematów interpretacyjnych muzyki egzotycznej, była zatem opłacalna i została uwzględniona w czterech przypadkach: „Maisuna am Brunnen" z cyklu wierszy Heinricha Wilhelma Stieglitza „Bilder des Orients", „Alpin's Klage um Morar", w jedynym podejściu Loewego do szkockiego dzieła „Ossian", „Herr Oluf", w tłumaczeniu Herdera duńskiej ballady „Elveskud" i „Der Sturm von Alhama" oraz tłumaczeniu Victora Aimé Hubera hiszpańskiej ballady „Paseabase el rey moro".

„MAISUNA AM BRUNNEN" – ZACHODNI ROMANS PASTERSKI NA PUSTYNI

„Maisuna am Brunnen" (op. 10-II/1, utwór skomponowany w roku 1833) pochodzi z cyklu wierszy „Bilder des Orients" Heinricha Wilhelma Stieglitza, który w XIX wieku cieszył się ogromną popularnością i wielokrotnie stanowił bazę kompozycji.[19] Oskar Ludwig Bernhard Wolff napisał w 1832 roku w *Die schöne Litteratur Europa's in der neuesten Zeit*: „Przez Goethego [odniesienie do „Westöstlichen Divan", M.B.], kilku poetów zwróciło się do mądrości Orientu; z wyjątkowym powodzeniem próbowali się tu genialni Rückert i H. Stieglitz, których „Bilder des Orients" nie można było przesadnie zarekomendować amatorom poezji."[20] Jednakże liryczna próba naszkicowania orientalnego świata przez Stieglitza znalazła również krytyków. Wilhelm Neumann skarżył się w 1835 r. na subiektywną prezentację Stieglitza, która zamiast faktycznie obiektywnego przedstawienia Orientu, polegała głównie na korzystaniu z europejskich środków stylistycznych: „nawet tam, gdzie Arabowie sami wyrażają swoje uczucia, dzieje się to w języku bliższym niemieckiej poezji niż ich własnemu, najmocniej wyrażającemu prostą obrazowość. W szczególności jednak […] kobiety tu przedstawione wydają się pojawiać w zbyt delikatnej, ogólnie żeńskiej formie, tak więc ich arabska indywidualność przejawia się jedynie w środowisku, w którym się pojawiają."[21]

---

[19] Por. Maria Behrendt, *Brücken in die Gegenwelt. Romantische Aspekte im deutschen Kunstlied der 1830er Jahre*, Olms, Hildesheim 2020, s. 162-195.

[20] Oskar Ludwig Bernhard Wolff, *Die schöne Litteratur Europa's in der neuesten Zeit dargestellt nach ihren bedeutendsten Erscheinungen. Vorlesungen gehalten vor einer gebildeten Versammlung*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1832, s. 666.

[21] Wilhelm Neumann, *Schriften in zwei Theilen*. Bd. 1, Brockhaus, Leipzig 1835, s. 245.

Przykładem tego europeizowanego przedstawienia kobiety orientalnej jest postać Maisuny, która oprócz kilku lokalnych kolorytów nie oferuje żadnych specyficznie orientalnych motywów. Jest bohaterką kilku wierszy w „Bilder des Orients" („Obrazach Orientu"), w tym wiersza „Maisuna am Brunnen", który powstał na początku XIX wieku, i do którego - oprócz Loewego – także Hubert Ries i Heinrich Marschner skomponowali muzykę. „Maisuna am Brunnen" („Maisuna przy studni") odzwierciedla idylliczną scenerię: kiedy nadchodzi zmrok pasterka Maisuna zwołuje swoje stado owiec. Patrząc na ciemniejące niebo myśli o swoim kochanku Meleku i zastanawia się, jak on sobie radzi. Wreszcie znajduje ukojenie w przekonaniu, że Allah ochroni Meleka. Jedynie imiona Maisuna, Melek i Allah nawiązują tutaj do Orientu. W temacie pasterki wiersz osadzony jest na typowych toposach pasterskich.[22] Pastorałka wywodząca się z włoskiego *pastore* (pasterza), odnosi się do dzieł muzyki, sztuk wizualnych i literatury, które opisują życie pasterskie w sielankowej i utopijnej naturze - locus amoenus, graniczący z toposami takimi jak Raj, Elizjum lub Arkadia.[23] Od drugiej połowy XVIII wieku została wprowadzona do gatunku pieśni pod nazwą „Pastorałka" dzięki egzaltowanej modzie pasterskiej[24] i charakteryzowała się powtarzającymi się cechami muzycznymi: stojącymi basami i dudniącymi kwintami, naśladującymi dudy; melodia diatoniczna o małym zakresie przypisywana włoskiemu archetypowi imitującemu szałamaję; melodia charakteryzująca się skokami kwartowymi, kwintowymi i sekstowymi; prosta harmonia; kołysany rytm (3/8, 3/4, 6/8 lub 12/8), umiarkowane tempo i proste tonacje, głównie C, G lub F-dur.[25]

---

[22] Por. wyczerpująco, Raymond Monelle, *The musical topic. Hunt, military and pastoral*, Indiana University Press, Bloomington 2006.

[23] Hermann Jung, *Pastorale*, [w] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* Bd. 7, Hrsg. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1997, Sp. 1499–1509, Sp. 1499.

[24] Dean Cáceres, *Das Echte und Innerliche in der Kunst. Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828–1897). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des „unbekannten" 19. Jahrhunderts*, V&R Unipress, Göttingen 2010, s. 246.

[25] Jung, *Pastorale*, Sp. 1506.

Biorąc pod uwagę kompozyję Loewego, można znaleźć wyraźne odniesienia do tego toposu: wskazówka gry „soave" zgadza się z piękną scenerią. Loewe wybiera kompozycję stroficzną i podąża z aranżacją pieśni za ludowością wiersza. Linia wokalna osadzona na prostych kolumnach harmonicznych, również podąża za tym ideałem prostoty, a jej melodie charakteryzują się łamanymi trójdźwiękami oraz kwartowymi, kwintowymi i sekstowymi skokami, przez co nabiera ona cech pastorałki. Dwie największe różnice w stylu pasterskim polegają na wyborze tonacji A-dur i na decyzji o takcie 2/4. Kompozycja Loewego rezygnuje tym samym z kołyszącej trójdzielności, stanowiącej sedno pastorałki. Poprzez swoją interwałowość, złożony z łamanych akordów akompaniament i stroficzność kompozycja pozostaje jednak w tonie pieśni ludowej. Loewemu ton pasterski nie był obcy, zastosował go między innymi przy komponowaniu wiersza Herdera „Lied der Königin Elisabeth" („Pieśń Królowej Elżbiety"), stanowiącą w swoim metrum 3/4, zdominowaną kwartami melodią i tonacją F-dur niemal model pastorałki. Fakt, że zdecydował się w „Maisuna am Brunnen" sprzeciwić temu stylowi, należy uznać za celową decyzję o subtelnym wyobcowaniu znanych zachodnich toposów (por. PRZYKŁAD 1 - „Maisuna am Brunnen", takty 1–9).





PRZYKŁAD 1 („MAISUNA AM BRUNNEN“)[26]

[26] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze.* Band VI, *Französische, spanische und orientalische Balladen*, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904, s. 19.

„ALPIN'S KLAGE UM MORAR" – PIEŚŃ ŻAŁOBNA DLA „SZLACHETNEGO DZIKUSA"

Komponując utwór „Alpin's Klage um Morar" („Lament Alpina nad Morarem" op. 95, skomponowanym w roku 1844), wymowny hymn żałobny na cześć poległego wojownika Morara z eposu „Ossian" Jamesa Macphersona, Loewe zwrócił się w kierunku jednego z najważniejszych źródeł literackich współczesnego mu romantyzmu szkockiego. Od 1760 roku Szkot James Macpherson publikował wiersze, które, jak twierdził, były tłumaczeniami starożytnego szkockiego eposu.[27] W rzeczywistości chodziło tu jednak w wielu przypadkach o nowe poezje Macphersona, co długo pozostało nieodkryte.[28] Ze swoimi ruinami, opuszczonymi zamkami, zamglonymi górami i niespokojnymi morzami, „Ossian" inspirował estetyką, która ostro kontrastowała z klasyką-antykiem i była uważana przez zwolenników „Ossiana" za równorzędną, jeśli nie przewyższającą, tradycję homerycką.[29] Wybitnym tego przykładem jest powieść Goethego „Cierpienia młodego Werthera" („Die Leiden des jungen Werther"), która zawiera liczne fragmenty epopei „Ossian" przetłumaczonej przez Goethego, i której bohater w listach do swojego przyjaciela wielokrotnie entuzjastycznie donosi o lekturze „Ossiana": „Ossian wyparł w moim sercu Homera. Cóż to za świat, w który wprowadza mnie Chwalebny!"[30] Również wiersz „Alpin's Klage um Morar", jedyna ossiańska kompozycja Loewego, zaczerpnięta została z „Cierpień młodego Werthera".

---

[27] Por. historię materiału *Ossiana* i jego wpływ na literaturę i muzykę XIX wieku – wyczerpująco: John Daverio, *Schumann's Ossianic Manner,* [w] *19th-Century Music 21* (1998), nr 3, s. 247–273, Howard Gaskill, *Ossian, Herder, and the Idea of Folk Song*, [w] *Literature of the Sturm und Drang,* Hrsg. David Hill, Camden House, Rochester u. New York 2003, s. 95–116 oraz Matthias Wessel, *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition Laaber*, Laaber 1994.

[28] Fiona Stafford, *Primitivism and the „Primitive" Poet. A cultural Context for Macpherson's Ossian*, [w] *Celticism*, Hrsg. Terence Brown, Rodopi, Amsterdam u. Atlanta 1996, s. 79–96, s. 92f.

[29] Roger Fiske, *Scotland in music. A European enthusiasm*, Cambridge University Presse, Cambridge, New York 1983, s. 33.

[30] Johann Wolfgang von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Weygand, Leipzig 1774, s. 151.

Ballada rozpoczyna się recytatywem: „Ullin wystąpił grając na harfie i podarował nam śpiew Alpina", z arpeggiowanymi akordami naśladującymi harfę bardyjską (por. PRZYKŁAD 2 - „Alpin's Klage um Morar", takty 1–4).



PRZYKŁAD 2 („ALPIN'S KLAGE UM MORAR")[31]

[31] Carl Loewes Werke. *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze.* Band XII, *Goethe und Loewe*, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904, s. 62.

Większość tekstu poświęcona jest opisowi Morara. Jest przedstawiony jako wojowniczy, ponury i odważny, ale także łagodny i przyjazny. Ta charakterystyka jest typowa dla bohaterów eposu ossiańskiego, których sukces został zdecydowanie wzmocniony przez ideę „szlachetnych dzikusów" Jeana-Jacquesa Rousseau: Rousseau uważał niecywilizowanego człowieka za czystego i dobrego i wierzył przy tym, że prawdziwą cnotę odnaleźć można tylko wśród ludów niecywilizowanych.[32] Znalazło to odzwierciedlenie w bohaterach ossiańskich, którzy zostali scharakteryzowani jako wojowniczy, szlachetni, odważni i hojni, chroniący słabych i okazujący litość zwyciężonym.[33] Morara można zatem uznać za uosobienie „szlachetnego dzikusa" Rousseau. Alpin opisuje, jak strasznym wojownikiem był Morar (takty 154-161): „Byłeś szybki, o Morarze, jak jeleń na wzgórzu, straszny jak nocny ogień na niebie. Twój gniew był burzą, mieczem w bitwie jak światła pogody nad wrzosowiskiem". Opisowi temu towarzyszy graficzny język muzyczny, który ma typowo wojenne cechy, jak można znaleźć na przykład w uwerturze Nielsa Gadego „Nachklänge von Ossian": szybko wznoszące się i opadające przebiegi szesnastkowe, punktowany rytm i akompaniament przypominający *tremolo* (por. PRZYKŁAD 3 – „Alpin's Klage um Morar", takty 153–161).

[32] Roger Fiske, *Scotland in music. A European enthusiasm*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1983, s. 39.

[33] Fiona Stafford, *Primitivism and the „Primitive" Poet*, op. cit., s. 92f.


153
cresc.
Dein Grimm war ein Sturm,
legato
p
cre
Ped.
155b
dein Schwert in der Schlacht wie
scen
158
f
Wet - ter - leuch - ten ü - - ber der
do



PRZYKŁAD 3 („ALPIN'S KLAGE UM MORAR")[34]

Stwarza to jeszcze większy kontrast w stosunku do kolejnego cytatu: „Ale kiedy wróciłeś z wojny, jak spokojny był twój głos! Twoja twarz była jak słońce po burzy, jak księżyc milczącą nocą, twoja pierś spokojna jak jezioro, gdy wiatr ucichł." W akompaniamencie nagle pojawia się wskazówka *tranquillo* a w oznaczeniu tempa *adagio*, melodia przyjmuje charakter wokalny (por. PRZYKŁAD 4 – „Alpin's Klage um Morar", takty 192–197).



[34] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze*. Band XII, *Goethe und Loewe*, op. cit., s. 71.



PRZYKŁAD 4 („ALPIN'S KLAGE UM MORAR")[35]

W kolejnych taktach muzyka staje się coraz bardziej cicha, a kończy się łagodną kadencją, którą zdobi przednutka. Chociaż nie ma bezpośredniego muzycznego nawiązania do szkockiej kultury i jej muzyki, oprócz harfy, to przez muzyczne interpretacje „szlachetnych dzikusów" Rousseau, Loewe wprowadza fundamentalny aspekt współczesnego szkockiego romantyzmu.

„HERR OLUF" – DUŃSKI TANIEC ELFÓW

„Pan Oluf" („Herr Oluf" op. 2 nr 2, skomponowany w 1821 r.) jest oparty na duńskiej balladzie „Elveskud" („Elfenschuss") i pochodzi ze zbioru Herdera *Stimmen der Völker in Lieder*. Opowiada o fatalnym spotkaniu pana Olufa z córką Króla Elfów, którego Herder błędnie nazywa „Erlkönig", ponieważ w swoim tłumaczeniu źle

[35] Ibidem, s. 74.

zrozumiał duńskie terminy „ellerkonge" i „elverkonge".[36] Pan Oluf spotyka w lesie córkę elfa, ona zaprasza go do tańca, on odmawia, ponieważ następnego dnia się żeni. Obrażona uderza go w serce i przeklina. Oluf umiera tej samej nocy, a jego narzeczona odkrywa jego ciało w poranek weselny. Z motywem elfów „Pan Oluf" jest typowym przykładem recepcji skandynawskich ballad w Niemczech na początku XIX wieku, na których bajkowe zapasy duży wpływ miała mitologia nordycka, jak wyjaśnił filolog i kolekcjoner baśni Wilhelm Grimm w swojej *Niemieckiej Mitologii (Deutschen Mythologie)*.[37] Istotną cechą tej mitologii była walka między mocami światła i mocami ciemności, to znaczy między dobrem a złem.[38] Te ostatnie są często reprezentowane w mitologii nordyckiej przez czarne elfy - zwane alfami - jak w przypadku utworu „Herr Oluf".[39]

Loewe przekształca koszmarny nastrój tonalnym językiem, który dotyka zarówno ustalonych toposów „niesamowitości" w muzyce, takich jak chromatycznie wznoszące się linie[40], jak i środków stylistycznych, które Christoph Wingertszahn opisuje jako charakterystyczne dla muzycznego przetwarzania przez Loewego czegoś nadprzyrodzonego, a mianowicie *acceleranda*, szybkie pasaże, szybkie zwroty z dur na moll oraz duże skoki interwałowe.[41] Tak więc na początku pieśni, migoczące ruchy elfów są śledzone przez postępujące szesnastkowo trójdźwięki w e-moll, a następnie zstępujące łańcuchy tercjowe ze wskazówką gry *allegro*. Motyw ten znajduje się również w pierwszej wypowiedzi elfa, która

---

[36] Tłumaczenie Herdera słowa „Elfenkönig" jako „Erlkönig" ma, według Maximiliana Runzego, swoje źródło w pomyłce Herdera, który w swoim tłumaczeniu źle zrozumiał duńskie terminy „ellerkonge" i „elverkonge". Runze, *Vorwort* zu Bd. 3 der Gesamtausgabe, s. XVII.

[37] Por. Christa Kamenetsky, *The Brothers Grimm and their Critics. Folktales and the Quest for Meaning*, Ohio University Press, Athens u. Ohio 1992, s. 71. Również u Loewego znaczna część jego fantastycznych ballad ma swoje korzenie w mitologii nordyckiej. W związku z powyższym znamienne jest, że Runze te ballady, które zostały sklasyfikowane w Gesamtausgabe in Band 3 jako *Nordische Balladen (Der Mutter Geist, Elvershöh, Herr Oluf i Harald)* przyporządkował w pierwszej klasyfikacji z roku 1884 jako „Geisterballaden".

[38] Christa Kamenetsky, *The Brothers Grimm and their Critics*, op. cit., s. 72.

[39] Ibidem.

[40] Por. z muzycznym językiem niesamowitego Clive McClelland, Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century, Lexington Books, Lanham 2012.

[41] Christoph Wingertszahn, *Loewes unheimliche Balladen*, [w] Konstanze Musketa and Götz Traxdorf (Hrsg.), *Carl Loewe, 1796–1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, Händel-Haus, Halle 1997, s. 275–290, s. 280.

charakteryzuje się tanecznym, szeroko rozpiętym wznoszącym czterodźwiękiem, składającym się z trójdźwięku e-moll z septymą wielką.

Charakterystyczna melodia jest powtarzana w każdej innej wypowiedzi elfa (takty 25-29, 36-40, 54-58) - muzyczna interpretacja uwodzenia, którą można znaleźć również w innych balladach Loewego, takich jak „Elvershöh" i „Erlkönig" (por. PRZYKŁAD 5 – „Herr Oluf", takty 24–29).



PRZYKŁAD 5 („HERR OLUF")[42]

[42] Carl Loewe, *Balladen und Lieder*, Hohe Stimme, Band 1, Peters 8611 03, op. 2, Nr. 2, s. 16.

Finał pieśni stanowi okropne odkrycie zmarłego Olufa przez jego narzeczoną: „Panna młoda podniosła czerwony szkarłat / Pan Oluf leżał tam i nie żył." Loewe podkreśla rosnące napięcie przez chromatycznie wznoszącą się linię głosu – znany środek stylistyczny dla wyrażenia „niesamowitości" w muzyce XIX wieku, który znajduje się w podobnej formie w romansie Anusi „Einst träumte meiner sel'gen Base" z „Wolnego strzelca" Webera (por. PRZYKŁAD 6 – „Herr Oluf" , takty 151-159).



PRZYKŁAD 6 („HERR OLUF")[43]

Podobnie jak zabieg stylistyczny polegający na ciągłym powtarzaniu, także pochody chromatyczne powracają często w balladach Loewego i są obecne między innymi w „Die Geister der Wüste", „Wallhaide", „Der späte Gast", „Der Zauberlehrling" i „Der Fischer". Oprócz rosnącego strachu gości weselnych, chromatyczny pochód w górę symbolizuje również podniesienie szkarłatu, zgodnie z istotną koncepcją estetyki romantycznej, zakładającej, że

[43] Ibidem, s. 23.

zjawiska zewnętrzne stanowią zwierciadło ruchu wewnętrznego, co trafiło do dyskursu pod pojęciem „krajobrazu duszy". Klara Schubenz w swojej interpretacji wiersza Ludwiga Tiecka „Waldeinsamkeit" pisze na przykład, że sformułowanie „leśna samotność" wyraża zarówno stan, jak i miejsce, a jako stan zarówno stan leśnej natury, jak i podmiotu lirycznego: „Dusza i krajobraz przechylają się w ten sposób podwójnie ku sobie i wytwarzają romantyczny krajobraz duszy." [44]

„DER STURM VON ALHAMA" – OSTATNIE WESTCHNIENIE PANOWANIA MAURÓW

„Der Sturm von Alhama" („Szturm Alhambry" op. 54, skomponowana w 1834 r.) oparta jest na hiszpańskiej balladzie „Paseabase el rey moro" i opowiada o hiszpańskim podboju Alhambry w Granadzie w 1482 r.[45] Królem mauretańskim jest Abu'l-Hasan Ali, ówczesny emir Granady. Trwające polityczne znaczenie ballady uwidacznia się w raporcie historyka Ginésa Péreza de Hity, według którego pieśń śpiewana w Granadzie wywoływała taki ból w Maurach, że rząd ostatecznie zabronił jej wykonywania.[46] Ze względu na mauretańską perspektywę w XIX wieku powszechnie zakładano, że ballada została pierwotnie napisana w języku arabskim bez żadnych dokładniejszych tego dowodów.[47] Loewe użył w swojej kompozycji „Skizzen aus Spanien" I (1828) przekładu Victora Aimé Hubera.[48]

---

[44] Klara Schubenz, *Musterforst und Erzählmuster. Der Wald als Ressource realistischer Natur in Wilhelm Raabes „Meister Autor"*, [w] *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Neumann u. a., De Gruyter, Stuttgart 2017, s. 96–117, s. 100.

[45] Vgl. zu Ursprung und Überlieferung der Ballade auch Jan Gilbert, *The Lamentable Loss of Alhama in Paseábase el rey moro,* [w] *The Modern Language Review* 100 (2005), nr 4 (Oct., 2005), s. 1000-1014.

[46] Por. wskazówki Runzego w Vorwort zu Bd. 6 der Gesamtausgabe, s. X.

[47] D. Gareth Walters, *The Cambridge Introduction to Spanish Poetry: Spain and Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 94.

[48] Także Herder przełożył tę balladę na język niemiecki i opublikował w *Volksliedern*.

Ballada, tocząca się w andaluzyjskiej Granadzie pod koroną mauretańską, stanowi przykład romantycznego wyobrażenia Hiszpanii na początku XIX wieku, kiedy Hiszpania była postrzegana przede wszystkim jako kraj arabski ze względu na swoją przeszłość - pojęcie, które w dużej mierze determinowało ponowne odkrycie dzieł de Hitasa i jego opisu Andaluzji, w której od dawna współistniały kultury zachodnie i arabskie.[49] Alhambra, miasto warowne ostatnich mauretańskich władców Granady, odegrało kluczową rolę w romantycznej recepcji Hiszpanii i było rozumiane jako tajemniczy symbol kultury muzułmańskiej najpóźniej od publikacji pierwszego niemieckiego wydania *Tales of Alhambra* Waszyngtona Irvinga w 1832 r. i było uważane w średniowieczu i Oriencie jako niemal po dwakroć romantyczne.[50]

Połączenie hiszpańskich i arabskich pojęć znajduje również odzwierciedlenie w „Szturmie Alhambry" („Der Sturm von Alhama"). W szczególności w temacie wyjściowym, środki stylistyczne, które zostały uznane za charakterystyczne dla muzyki hiszpańskiej, takie jak napędzające się rytmy i użycie punktowanych motywów, nawiązują do tańców hiszpańskich (por. PRZYKŁAD 7 – „Szturm Alhambry" – „Der Sturm von Alhama", takty 4-8).[51]

---

[49] Por. José F. Colmeiro, *Exorcising Exoticism. „Carmen" and the Construction of Oriental Spain*, [w] *Comparative Literature* 54 (2002), nr 2, s. 127–144.

[50] Fascynacja Alhambrą zaowocowała wielością kompozycji, które tematycznie nawiązują do twierdzy. Por. „alhambramist-style" Ramón Sobrino, *Introduction*, [w] *Música Sinfónica Alhambrista*, hrsg. von dems, Instituto complutense de ciencias musicales, passim.

[51] Albert Cohen, *Spanish National Character in the Court Ballets of J.-B. Lully*, [w] *Revista De Musicología* 16 (1993), Nr. 5, s. 2977–2987, 2986.



PRZYKŁAD 7 („DER STURM VON ALHAMA")[52]

O tym, jak silnie udało się Loewemu skojarzyć te środki stylistyczne z kulturą hiszpańską, świadczy jego ostatnia kompozycja instrumentalna, nieopublikowana za życia „Duo espagnola" na altówkę i fortepian (skomp. 1857). Drugi temat dua (Leopold Hirschberg nazywa to „Hiszpanem" i przypisuje mu „typowo narodowy charakter", jednak bez udowodnienia tej tezy[53]), jest

[52] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze.* Band VI, *Französische, spanische und orientalische Balladen*, op. cit., s. 48.

[53] Leopold Hirschberg, *Carl Loewes Instrumentalwerke*, Gadow, Hildburghausen 1919, s. 137.

niemal identyczny z głównym motywem ballady „Der Sturm von Alhama" (od taktu 68 z przedtaktem). Ale przede wszystkim w środkowej części ballady znajdują się środki stylistyczne przypisywane Orientowi we współczesnej percepcji, takie jak zmniejszona sekunda[54] i neapolitański akord sekstowy[55], oba wyjątkowo zauważalne w wielokrotnie przetwarzanym i powtarzającym się wykrzyknieniu „Wehe mir! Alhama!"[56] (por. PRZYKŁAD 8). Runze określa te zwroty jako „stare hiszpańskie motywy", ale nie uzasadnia tego.[57] W swojej interpretacji kultury arabskiej Loewe wykracza jednak poza lokalny koloryt. I tak wzdychające motywy wywołują lament i mogą symbolizować „westchnienie Maurów"[58] - miejsce na przełęczy na południe od Granady zwane „El suspiro del moro". Według przekazu, Emir Granady Muhammad XII (znany również jako Boabdil), syn Abu'l-Hasana Alego, spojrzał z tego miejsca po raz ostatni na miasto po zdobyciu twierdzy Alhambra przez Hiszpanów w 1492 roku, dziesięć lat po zdobyciu miasta Alhambra opisanym w balladzie (por. PRZYKŁAD 8 - „Der Sturm von Alhama", takty 155-167).[59]

---

[54] Sobrino, *Introduction*, s. XV.

[55] Ibidem, s. XVI.

[56] Runze określa te zmiany jako „stare hiszpańskie motywy", jednak nie udowadnia tego, [w] Runze, *Vorwort* zu Bd. 6 der Gesamtausgabe, s. XII.

[57] Runze, *Vorwort* zu Bd. 6 der Gesamtausgabe, s. XII.

[58] Dziękuję Elizabeth Kertesz i Michaelowi Christoforidis za wskazówkę.

[59] Według przekazu matka Boabdila powiedziała do niego, że nie powinien opłakiwać jak kobieta tego, czego nie może obronić jako mężczyzna. W „Der Sturm von Alhama" w ostatniej zwrotce wskazuje na ten znany cytat, w słowach: „Wie ein Weib der König weinet, Weil er also viel verloren!"



PRZYKŁAD 8 („DER STURM VON ALHAMA)"[60]

Neapolitański akord sekstowy już od XVIII wieku uważany jest za oznakę bólu.[61] Poprzez skontrastowanie go z martyrologicznym tematem początkowym wraz z łańcuchami westchnień, Maur zostaje wyidealizowany jako „szlachetny dzikus", który opłakuje swoją ojczyznę. Loewe podąża w ten sposób za koncepcją, która

[60] *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singsstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Maximilian Runze.* Band VI, *Französische, spanische und orientalische Balladen*, op. cit., s. 58.
[61] Richard Böhm, *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Böhlau, Köln u. Wien 2006, S. 97.

najpóźniej od XVII wieku stylizowała „szlachetnego Maura" na postać budzącą sympatię[62], z której poczuciem wykorzenienia ludność niemiecka, cierpiąca z powodu małej państwowości, mogła się niewątpliwie identyfikować.

PODSUMOWANIE

Przykładowe analizy wybranych utworów pokazują, że muzyczna interpretacja obcych kultur przez Loewego rzadko opierała się na naśladowaniu typowych regionalnych środków stylistycznych, motywów lub instrumentów. Jego egzotyka nie odbija się powierzchownie jako *couleur locale*, ale dąży do połączenia filozoficznych i estetycznych koncepcji leżących u podstaw skomponowanych ballad. Chociaż jakość tekstów wybranych przez Loewego do kompozycji jest wciąż przedmiotem kontrowersyjnych debat badawczych,[63] analizowane ballady ujawniają wrażliwość literacką kompozytora na podteksty udźwiękowionych wierszy. „Orbis pictus" w dźwiękach Loewego przedstawia się zatem nie jako obraz, ale jako interpretacja świata. Fakt, że interpretacje Runzego, Gumprechta i Wellmera były postrzegane jako harmonijne, a nawet „obiektywne" dowodzi, jak blisko były rodzimy i wymyślony egzotyczny świat w egzotyce z początku XIX wieku. Pomimo, że to, co obce postrzegane było jako atrakcyjne, zawsze musiało być spójne z rzeczywistością, aby móc odpowiednio oddziaływać. I tak w balladach Loewego kultury tematyczne służą jedynie w drugiej linii zaspokojeniu egzotycznej ciekawości, a w pierwszej działają bardziej jak katalizator zachodnich pomysłów, koncepcji i tęsknot.

STRESZCZENIE

W balladowej twórczości Carla Loewego zauważa się duże zainteresowanie liryką obcych kultur. Wiele jego kompozycji opiera się na tłumaczeniach wierszy obcojęzycznych. Często odnajdujemy także nowe wiersze, które dotyczą obcej kultury i nie opierają się na konkretnym szablonie. Dzięki niemal kosmopolitycznemu zakresowi tematów Loewe nadążał za duchem czasu, stymulowany

[62] Monika Fludernik, *„Der „Edle Wilde" als Kehrseite des Kulturprogressivismus*, [w] *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden: Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*, hrsg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann, Ergon, Baden-Baden 2002, s. 157–176, v.A., s. 164.

[63] Hisao-Yun Kung, *Carl Loewes Goethe-Vertonungen. Eine Analyse ausgewählter Lieder im Vergleich mit der Berliner Liederschule und Franz Schubert*, Tectum, Marburg 2003, s. 30.

zbiorami Johanna Gottfrieda Herdera, ponieważ na początku XIX wieku na popularności zyskiwało w całej Europie nowe zainteresowanie pieśniami ludowymi i opowieściami ludowymi. Ta luka w badaniach wynika nie tylko z faktu, że konwencjonalne definicje egzotyki zawsze trudno było zastosować do pieśni, ale i z tego, że odpadają tu także istotne środki stylistyczne, takie jak wzbogacenie aparatu orkiestrowego o instrumenty typowe dla danego kraju. Referat opracowuje alternatywne podejście analityczne, które zbliża się do podejścia kompozytorskiego Loewego z perspektywy narodowej, wolnego od ustalonych schematów interpretacyjnych muzyki egzotycznej. Studium przypadków obejmuje: „Maisuna am Brunnen" z cyklu wierszy Heinricha Wilhelma Stieglitza „Bilder des Orients", „Alpin's Klage um Morar", jedyne umuzycznienie szkockiego dzieła „Ossian" przez Loewego, „Herr Oluf", tłumaczenie Herdera duńskich ballad „Elveskud" i „Der Sturm von Alhama", tłumaczenie hiszpańskiej ballady Hubera Victora Aimé „Paseabase el rey moro".

SŁOWA KLUCZE

Egzotyzm, orientalizm, Ossian, Alhambra, styl narodowy

ABSTRACT

In Carl Loewe's art songs and ballads, one notices a strong fascination with foreign cultures typical of the 19th Century. Many of Loewe's compositions are based on translations of poems from various cultures or on newly written poems dealing with foreign cultures in an exoticist way. With his almost cosmopolitan range of subjects, Loewe followed the contemporary interest in folk songs and folk tales stimulated by Johann Gottfried Herder's folksong collections. Although previous research on Loewe has pointed to „nationality" as an aesthetic concept in his ballads, a musical analysis of this phenomenon has not resulted in a success so far. This desideratum is mainly due to the fact that conventional definitions of exoticism – such as enriching the orchestral apparatus with instruments typical of the depicted exotic country – are not fully applicable to art songs and ballads. This essay examines Loewe's compositions from a national perspective by developing an alternative analytical

approach, free from established interpretive patterns of musical exoticism. The case study includes: “Maisuna am Brunnen” from Heinrich Wilhelm Stieglitz’s cycle of poems “Bilder des Orients”, “Alpin’s Klage um Morar”, Loewe’s only Ossian-setting, “Herr Oluf”, Herder’s translation of the Danish ballad “Elveskud”, and “Der Sturm von Alhama”, Huber Victor Aimé’s translation of the Spanish ballad “Paseabase el rey moro”.

KEYWORDS

Exoticism, orientalism, Ossian, Alhambra, national style

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORCE

Maria Behrendt studiowała muzykologię, medioznawstwo i język francuski na Uniwersytecie Humboldta w Berlinie, Westfälische Wilhelms- Universität Münster i University of Wales, Bangor, finansowane przez German National Academic Foundation i DAAD. W latach 2014-2018 pracowała jako asystentka naukowa w Instytucie Muzykologii Weimar-Jena. W 2018 roku uzyskała tam doktorat przedstawiając rozprawę „Romantyczne aspekty w niemieckiej pieśni artystycznej z lat 30. XIX wieku”. Od 2021 roku jest pracownikiem naukowym (postdoc) na Philipps-Universität Marburg. Jej projekt habilitacyjny dotyczy recepcji folku irlandzkiego w muzyce filmowej i jej wpływu na niemieckie postrzeganie irlandzkiej muzyki ludowej.

Maria Behrendt w latach 2016-2021 była rzecznikiem grupy specjalistycznej młodych badaczy w Towarzystwie Badań Muzycznych (Gesellschaft für Musikforschung). Jest współzałożycielką tria pontes (z mezzosopranistką Anną Schors i pianistą Paulem Hellerem), które poświęca się odrodzeniu nieznanego romantycznego repertuaru pieśniowego w kontekście koncertów konwersacyjnych.



DR HAB.
SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKA, PROF. AS
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE

PODSTAWA LITERACKA BALLADY „ESTHER" OP. 52 CARLA LOEWEGO DO TEKSTU LUDWIGA GIESEBRECHTA

WPROWADZENIE

Lata trzydzieste dziewiętnastego wieku to przede wszystkim rewolucja lipcowa we Francji (1830) związana z rozbudzeniem w walczących na paryskich barykadach Francuzów nadziei na ustrój republikański, ale także nadziei Polaków i Belgów na odzyskanie niepodległości oraz ruchów wolnościowych w innych krajach. Fala rewolucyjnych powstań, które przetoczyły się przez cały kontynent wpłynęła zasadniczo na sytuację wielu państw. Wobec tych dynamicznych zmian nie pozostawali obojętni artyści, którzy stymulowani wyzwoleńczymi impulsami tworzyli i nierzadko wspierali zmiany. Sztandarowym tego przykładem jest obraz francuskiego malarza Eugène'a Delacroix „Wolność wiodąca lud na barykady" upamiętniający wydarzenia lipcowe 1830 roku we Francji. Również sprawa trzykrotnie poddawanej rozbiorom pod koniec XVIII wieku przez sąsiadujące mocarstwa Rzeczypospolitej Polskiej była szeroko omawiana na salonach, podobnie jak kulturalne nowinki muzyczne i literackie ze świata. Prawdopodobnie wydane przez Adama Mickiewicza w 1822 roku *Ballady i romanse*, przetłumaczone na język niemiecki przez Carla von Blankensee i wydane w 1836 roku stały się takim bodźcem dla Carla Loewego, który na ich kanwie skomponował *7 Ballad Polskich* (1835)[1], należących do kanonu jego najwybitniejszych dzieł. Do grona tego zalicza się także ballada „Esther" op. 52 Carla Loewego do tekstu Ludwiga Giesebrechta, który najwyraźniej poczuł potrzebę

[1] Najprawdopodobniej mieszkający w Szczecinie Carl von Blankensee, z którym Carl Loewe znał się osobiście od dawna, przekazał kompozytorowi teksty przetłumaczonych, a jeszcze nieopublikowanych ballad mickiewiczowskich w rękopisie, przed wydaniem, dlatego Loewe skomponował *Polskie Ballady* jeszcze przed wydaniem drukiem tekstów tłumaczeń. Wspomina o tym także Max Runze, *Vorwort* zu Band VII, [w] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Max Runze*. Band VII, *Die Polnischen Balladen*, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904, s. 3.

upamiętnienia fragmentu polskiej historii w niemieckiej liryce. Dlaczego jednak zdecydował się opisać historię Esterki, nałożnicy króla Kazimierza Wielkiego? Spróbujmy przybliżyć nieco postać bohaterki ballady.

ESTERA JAKO POSTAĆ BIBLIJNA

Estera pojawia się w opisie biblijnym za rządów króla Aswerusa, uważanego przez wielu historyków za Kserksesa I. Król Aswerus panował na przełomie V/IV wieku przed Chrystusem od Indii aż po Etiopię, opływał w dobrobyt, urządzał parady i uczty. Pewnego razu, podczas jednej z uczt, kiedy demonstrował blask swojej chwały i cały majestat, zapragnął pokazać ludowi także swoją urodziwą żonę Waszti i posłał po nią. Ona jednak odmówiła przyjścia, co bardzo rozgniewało króla. Pojawiła się obawa, że podobnym nieposłuszeństwem mogą zasugerować się wszystkie kobiety w królestwie, wobec czego zdecydowano o odsunięciu królowej Waszti od króla Aswerusa: „Gdy wieść o zachowaniu się królowej rozejdzie się pośród wszystkich kobiet, wtedy wzgardzą mężami swoimi w oczach swoich i powiedzą im: 'Król Aswerus polecił przyprowadzić królową Waszti do siebie, a ona nie poszła'. Dziś wszystkie księżniczki perskie i medyjskie powiedzą do książąt królewskich, co usłyszały o postępowaniu królowej. Wtedy będzie wiele pogardy i gniewu. Jeśli się to królowi podoba, to niech wyjdzie dekret królewski od niego i niech będzie napisane w prawach perskich i medyjskich, i niech będzie nieodwołalne to, że Waszti nie może już przyjść przed oblicze króla Aswerusa, a jej godność królewską niech da król jej towarzyszce, godniejszej od niej. A gdy usłyszą dekret króla, wydany dla całego królestwa - a wielkie jest ono - wszystkie kobiety oddadzą cześć mężom swoim, od największego do najmniejszego".[2] Za radą zaufanych doradców i dworzan król postanowił znaleźć inną królową na miejsce Waszti. „I powiedzieli dworzanie króla, którzy straż przy nim pełnili: 'Niech poszukają królowi młodych dziewic o pięknym wyglądzie i niech zamianuje król urzędników we wszystkich państwach królestwa swego, i niech zgromadzą wszystkie młode dziewice o pięknym wyglądzie na zamek w Suzie, do domu kobiet, pod opiekę Hegaja, eunucha królewskiego, stróża żon, i niech on da im kosmetyki! Ta dziewczyna, która się spodoba królowi, będzie królową w miejsce Waszti'."[3] Wśród dziewic

[2] *Księga Estery* [w] *Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, wersety 17-20, [w] http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1382 (dostęp 23.01.2022).

[3] Ibidem, wersety 2-4, s. 1, [w] http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1391 (dostęp 23.01.2022).

przywiezionych do Suzy znalazła się także Estera, córka Abichaila, wychowanica swojego kuzyna Mordechaja[4], który od śmierci stryja Abichaila opiekował się nią. Dziewczynie udało się od razu pozyskać sympatię całego dworu, a z czasem również miłość króla Aswerusa, która wybrał ją na swoją żonę. Estera nie przyznała mu się jednak, że naprawdę na imię ma Hadassa[5], i że z pochodzenia jest Żydówką. W tym czasie bowiem, jeden z wysokich urzędników królewskich Persji - Haman przedsięwziął, za podstępnie uzyskaną zgodą króla, zagładę Żydów. Nie spodobało mu się, że Mordechaj nie oddaje mu pokłonów, a że kuzyn Estery nie czynił tego ze względów religijnych (był Żydem i nie mógł stawiać czci człowieka ponad czcią Boga), niezręcznie było Hamanowi mścić się na jedym tylko przedstawicielu narodu żydowskiego. Podjął więc decyzję o zgładzeniu wszystkich Żydów, do tego w jednym dniu. Haman przedstawił królowi następującą wersję, mówiąc: „Jest pewien naród rozproszony i odłączony od narodów we wszystkich państwach królestwa twego, a prawa jego są inne niż każdego innego narodu. Praw króla oni nie wykonują i w interesie króla leży, aby ich nie zostawić w spokoju."[6] Dowiedziawszy się o tym (wydano specjalny dekret zagłady Żydów), Mordechaj jedyny ratunek upatrzył w Esterze i jej błaganiach do króla o łaskę dla swojego narodu. Problem stanowiło jednak prawo, że nikt nie może bez wezwania wejść do króla na dziedziniec wewnętrzny pod restrykcją utraty życia, chyba, że król ułaskawi śmiałka okazując mu berło. Estery król nie wzywał już od 30 dni, nie miała ona sposobności podjęcia rozmowy z królem. Bardzo trudne zadanie stanęło zatem przed Esterą pragnącą udaremnić okrutny plan Hamana. Postanowiła jednak stanąć przed królem, choćby miała przypłacić tę zuchwałość własnym życiem. Po kilku dniach pokuty i modlitw, pięknie odziana i uczesana, z zatrważającym strachem w sercu stanęła przed królem, mężem swoim, na dziedzińcu. Ze strachu na chwilę zemdlała, a zatroskany król okazał jej berło i zapytał, jaka jest jej prośba. Estera odrzekła, że pragnie zaprosić króla i Hamana na ucztę do siebie. Król zgodził się. W nocy przyśniło mu się dawne zdarzenie, kiedy Mordechaj uratował mu życie przed zamachem dwóch eunuchów, za co nie został wynagrodzony. Na uczcie u Es-

[4] Mordechaj z *Księgi Estery* jest nieco lepiej znany ze swojego zlatynizowanego imienia – Mardocheusz. [w] Piotr Kuncewicz, *Goj patrzy na Żyda. Dzieje braterstwa i nienawiści od Abrahama po współczesność*, Warszawa 2000, s. 94.

[5] Imię Hadassa tłumaczone z hebrajskiego oznacza mirt, krzak mirtu.

[6] *Księga Estery*, op. cit., werset 8, s. 3, [w] http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1389 (dostęp 23.01.2022).

tery król zapytał, jaka jest jej prośba, a ona poprosiła, by nazajutrz także przyszedł do niej z Hamanem na ucztę. Podczas drugiego dnia picia wina u Estery król rzekł do niej: „Jakie jest twoje życzenie, królowo Estero, a będzie ci dane, i co za prośba twoja? Choćby to była połowa królestwa, stanie się."[7]

Wówczas Estera opowiedziała o podstępnym planie Hamana. Król ze wzburzenia wyszedł do ogrodu, a znany był ze swej impulsywności. Przeczuwając swoją zgubę Haman rzucił się do Estery najprawdopodobniej z zamiarem błagania jej o litość, co powracający król Aswerus odebrał jako próbę gwałtu na Esterze. Agresora Hamana przejęły straże, a eunuch Charbona jednocześnie doniósł o wysokim na 50 łokci drzewie, które Haman kazał zbudować, by powiesić tam Mordechaja. Król natychmiast wydał rozkaz powieszenia na tym drzewie Hamana. Na prośbę Estery odwołał także dekret o zagładzie Żydów, a Mordechaja obdarzył zaufaniem doradcy i licznymi dobrami.

Estera uważana jest za kobietę, która zmieniła bieg historii ocalając swój naród od niechybnej zagłady. Istotne w tym kontekście wydaje się znaczenie jej hebrajskiego imienia Hadassa (Mirt). Symbolizowało ono bezkrwawe zwycięstwo, miłość, małżeństwo, liczne potomstwo, łaskę bożą, sprawiedliwość i oczyszczenie.[8]

POSTAĆ ESTERY W BALLADZIE GIESEBRECHTA „ESTHER"

Autorem cyklu pięciu wierszy w formie ballady pod tytułem „Esther" jest poeta i historyk Heinrich Ludwig Theodor Giesebrecht (ur. 5 czerwca 1792 w Mirow; zm. 18 marca 1873 w Jasienicy, gm. Police). Jak podaje Max Runze, był to wieloletni przyjaciel Carla Loewego, przez ponad pół wieku związany ze Szczecinem, gdzie w latach 1816-1867 uczył języka niemieckiego, historii i religii w słynnym Marienstiftgymnasium.[9]

---

[7] *Księga Estery*, op. cit., werset 2, s. 7, [w] http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1386 (dostęp 23.01.2022).

[8] Sylwia Burnicka-Kalischewska, *Muzyczno-literacka przestrzeń cyklu pieśni „Myrten" op. 25 Roberta Schumanna i jej znaczenie dla jakości wykonawstwa artystycznego*, Adam Marszałek, Toruń 2019, s. 12.

[9] Max Runze, *Vorwort* zu Band VII, op. cit., s. 12.

Ballada „Esther" Ludwiga Giesebrechta została wydana drukiem w 1836 roku[10], jednak już wcześniej postać Esterki inspirowała wielu twórców. Wspomniał o niej w X pieśni „Myszeidy" Ignacy Krasicki (1735-1701):

> „Poległ na uczcie Przemysław wspaniały,
> Gdy się w Rogoźnie do kufla nie lenił.
> Kazimierz Wielki! a przecie kwaterką[11]
> Łykał miód smaczny w Łobzowie z Esterką."[12]

Aleksander August Ferdynand Bronikowski (1783-1834) poświęcił romansowi polskiego króla z Izraelitką jedną ze swoich powieści: *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV wieku*.[13] Alexandra Bronikowskiego określano mianem „bratniej duszy Heinricha Heinego"[14] z tytułu podobnych problemów z cenzurą, a jego styl pisarski przyrównywano do stylu Waltera Scotta[15]. Bronikowski oparł się w swej opowieści w dużej mierze na biblijnej przypowieści o Esterze, przekładając ją na grunt polski. Najwyraźniej ballada „Esther" Ludwiga Giesebrechta jest lirycznym „wyciągiem" z tej powieści. Przemawia za tym fakt, iż powieść Bronikowskiego powstała pierwotnie w języku niemieckim[16] i dopiero później została przetłumaczona na język polski.[17] Stanowi-

---

[10] Ibidem. *Gedichte von Ludwig Giesebrecht*, Verlag von Emil Güntz, Leipzig 1836. Carl Loewe, jak podaje Runze, pomógł przyjacielowi Giesebrechtowi w wydaniu ballady.

[11] Kwaterka – (z języka łacińskiego quarta pars – czwarta część) – wychodząca dziś z użycia miara objętości ciał płynnych lub sypkich, równa jednej czwartej litra. [w] *Słownik języka polskiego* pod red. W. Doroszewskiego, PWN, Warszawa 1958-1969, s. 143.

[12] Ignacy Krasicki, *Myszeidos*, Pieśni X, nakładem i drukiem Mich. Grölla, Księgarza Nadwornego J. K. Mci, Warszawa 1780, s. 102.

[13] Aleksander August Ferdynand Bronikowski, *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV wieku*, Drukarnia Józefa Węckiego, Warszawa 1828, s. 103-104.

[14] Friedrich-Wilhelm von Oppeln-Bronikowski, *Ein sympathieträger Heinrich Heines: Alexander von Oppeln-Bronikowski*, [w] *Studia Germanica Gedaniensa*, Gdańsk 2010, nr 23 (s. 307-345), s. 325.

[15] Ibidem, s. 340.

[16] *Kasimir, der große Piast*, wyd. P.G. Hilscher, Dresden 1826.

[17] Aleksander August Ferdynand Bronikowski (1784-1834) pochodził ze szlacheckiej rodziny polsko-niemieckiej von Oppeln-Bronikowski i był autorem wielu powieści historycznych. Por. Franz Schnorr von Carolsfeld, *Oppeln, Alexander August Ferdinand von*, [w] *Allgemeine Deutsche Biografie*, Band 3, Duncker & Humblot, Leipzig 1876, s. 355.

ła zatem dla Giesebrechta idealne źródło informacji o miłosnych intrygach na polskim dworze w XIV wieku. Wspomina o tym, nie wymieniając jednak nazwiska Bronikowskiego, Max Runze, odnoszący się do notatki samego Giesebrechta w drugim wydaniu Ballady „Esther" z 1867 roku: „Poemat opiera się, przynajmniej ogólnie, na fundamencie historycznym: król Kazimierz[18], którego imię wymienia, to Kazimierz Wielki z Polski, który panował w latach 1333-1370. Magog i Haufenthal w ustach Estery nawiązują do Ezech. 38, 2. 39, 6, II. Loewe skomponował utwór do tego wiersza na głos wysoki."[19]

Wobec tak jasnych sygnałów i odwołań Bronikowskiego do biblii, a Gisebrechta do Bronikowskiego, trudno nie nazwać tego zjawiska aluzją literacką. Po Ludwigu Giesebrechcie temat ten zgłębiali pisarze i poeci, a także dokumentaliści polscy, rosyjscy i niemieccy.

W balladzie „Esther" Giesebrechta zauważamy nadzwyczaj wiele analogii do przypowieści biblijnej w odniesieniu do tytułowej bohaterki. Jest to powód, dla którego wielu historyków poddaje w wątpliwość rzeczywiste istnienie Estery w historii Polski, choć znany kronikarz z XV wieku Jan Długosz owo istnienie potwierdza. Otóż Esterka Małach, żyjąca niemal dwa tysiące lat po swojej biblijnej poprzedniczce, miała być także Żydówką wyjątkowej urody, córką szynkarza z Opoczna lub wnuczką szanowanego kupca i lekarza z Opoczna lub rabina z Miechowa, albo pochodzić z żydowskiej dzielnicy Krakowa.[20] Jako faworyta króla Kazimierza III Wielkiego (ur. 30 kwietnia 1310 w Kowalu, zm. 5 listopada 1370 w Krakowie), zamieszkała w pałacu w Łobzowie, wstępując tym samym na miejsce wcześniejszej nałożnicy królewskiej, Czeszki Krystyny Rokiczanki, dla której ów pałac został zbudowany. Wiel-

[18] Por. pozycję Alexandra Bronikowskiego, *Kasimir, der große Piast*, wyd. P.G. Hilscher, Dresden 1826.

[19] Stettin, Verlag Theod. V. d. Nahmer, Bd. I, s. 476-477, [w] Max Runze, op. cit., s. 12. Chodzi tu o *Księgę Ezechela* ze *Starego Testamentu*, gdzie Gog podjudzony przez szatana ma wystąpić przeciw ukochanemu miastu swemu Magog, władcy i ludowi izraelskiemu. Nim zdążył zrealizować swe niecne zamiary, Bóg zesłał na niego grom z jasnego nieba (*Die Dichtung ruht, wenigstens im Allgemeinen, auf einer geschichtlichen Grundlage: König Kasimir, dessen sie erwähnt, ist Kasimir der Grosse von Polen, der in den Jahren 1333-1370 regierte. Magog und das Haufenthal im Munde der Esther beziehen sich auf Ezech. 38, 2. 39, 6, II. Loewe hat das Gedicht für eine Oberstimme componirt.)*

[20] Anetta Bigaj, *Kazimierz niewierny i dumna Ester*, [w] https://mlodziez.krakow.pl/old/www.mlodziez.info/370_Kazimierz_niewierny_dumna_Ester.html, (dostęp 25.01.2022 r.).

biona przez króla Kazimierza miała wpływ na wiele jego decyzji, w tym największy na postępowanie króla względem Żydów w Krakowie i jego wielkoduszność wobec nich, czego przykładem mogą być, jak podał Długosz, przywileje z 1356 roku nadane Izraelitom za namową Esterki.[21] „Nie poprzestając na zwykłych nałożnicach związał się w tym czasie z pewną szlachcianką, Rokiczaną [...]. A król polski Kazimierz, chociaż gorąco kochał swoją wspomnianą nałożnicę [...], kiedy się jednak dowiedział od jednego z pokojowców, że jest łysa i ma świerzb [...], wziął sobie za nałożnicę kobietę żydowskiego pochodzenia Esterę, z powodu [jej] niezwykłej urody. Miał z nią nawet dwu synów Niemierzę i Pełkę. Również na prośbę wspomnianej nałożnicy Estery dokumentem królewskim przyznał wszystkim Żydom mieszkającym w Królestwie Polskim nadzwyczajne przywileje i wolności (wysuwano podejrzenie, że dokument ten został przez pewnych ludzi sfałszowany), które ciężko obrażają Majestat Boży. Ich cuchnący odór trwa aż do dnia dzisiejszego. Jeden z synów królewskich poczętych z Żydówki, Pełka, zmarł przedwcześnie naturalną śmiercią. Niemierza zaś po śmierci króla Kazimierza, w czasie pogrzebu króla polskiego, Litwina Władysława, został zabity przez mieszczan w Koprzywnicy w czasie sporu, jaki powstał wskutek wybierania podwód. Jest też rzeczą ohydną i godną potępienia, że córki zrodzone z tej Żydówki, Estery [król] pozwolił wychować w religii żydowskiej".[22]

Jednakże „przekaz [Długosza] o Esterze budzi wątpliwości natury chronologicznej. Związek Kazimierza z Krystyną Rokiczaną zaczął się w 1356 roku i trwał kilka lat, zatem z informacji Długosza wynikałoby, że romans z Żydówką przypadał na początek lat 60. XIV wieku. Tymczasem na podstawie testamentu Kazimierza III z 3 listopada 1370 roku można stwierdzić, że Niemierza, syn króla i rzekomo Estery, był już wówczas dorosły. Badacze uznający

[21] Ioannis Dlugossii *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, Varsaviae 1964 n. (dalej cyt. Długosz, Annales), lib. 9, s. 358 / Jan Długosz, *Roczniki czyli Kroniki Sławnego Królestwa Polskiego*, Warszawa 1962 (dalej cyt. Długosz, *Roczniki*), ks. 9, s. 285 (1356): „[…] na prośby […] nałożnicy Estery dokumentem królewskim przyznał wszystkim Żydom mieszkającym w Królestwie Polskim nadzwyczajne przywileje i wolności (wysuwano podejrzenia, że dokument ten został przez pewnych ludzi sfałszowany), które obrażają Majestat Boży", cyt. za: Hanna Zaremska, *Żydzi w średniowiecznej Polsce: Gmina Krakowska*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2011, s. 144.

[22] Jan Długosz, *Roczniki*, ks. 9, s. 358–360 / Długosz, *Annales*, lib. 9, s. 284, cyt. za: Hanna Zaremska, op. cit., s. 275.

żydowską kochankę za postać historyczną przyjęli zatem, że romans ten miał miejsce na przełomie lat 40. i 50. XIV wieku, przed związkiem z Rokiczaną."[23]

Niestety, król nie był stały w uczuciach i pomimo wspólnego potomstwa zainteresował się inną kobietą. Legenda głosi, że Estera z rozpaczy rzuciła się z okna królewskiego do stawu i utonęła. Ponoć na jej grobie w Łobzowie usypano kopiec, który istniał do 1949 roku. Pamięć o niej przetrwała dzięki średniowiecznym kamienicom noszącym jej imię w różnych miastach, które były miejscem potajemnych schadzek króla Kazimierza i Estery, jak np. Dom Esterki[24] u zbiegu ulic Krakowskiej oraz Trynitarskiej w Krakowie.[25]

W balladzie Giesebrechta pojawiają się jednoznaczne paralele z historią Estery biblijnej: niejasne pochodzenie bohaterki, ale wiadomo, że żydowskie, jej niezrównana uroda, względy u władcy (król Aswerus w Biblii – król Kazimierz u Giesebrechta), rola zbawicielki narodu, niebezpieczeństwa zagrażające Żydom, symboliczny pierścień – oznaka zaufania oraz możliwość podejmowania dzięki niemu pewnych decyzji, przychylność króla na złotym tronie (chociaż audiencja bez zaproszenia mogła skończyć się śmiercią), konieczność wyboru przez Esterę pomiędzy wygodnym życiem a poświęceniem dla narodu. W Biblii król Aswerus gotów jest oddać Esterze połowę królestwa, gdyby tylko o nie poprosiła, u Giesebrechta nawiązuje do tego żądanie przez Esterkę wysokiego zastawu za służbę królowi w roli metresy – oddania połowy Kraju Polskiego, a wszystko w imię ratowania Hebrajczyków w obu przypadkach. „List wolności" symbolizuje zapewne przywileje dla Żydów, z nieukrywaną antypatią opisywane przez Długosza. Ceną dla Estery za to jest ochrzczenie i wychowanie obu synów z nieprawego łoża dzielonego z królem Kazimierzem w duchu chrześcijańskim. Jedynie córki pozwolono wychować w tradycji żydowskiej. Synowie zmarli jednak, zmarł także król, a Estery nie dopuszczono do miejsca ich pochówku ze względu na jej wiarę w Boga Izraela. Musi więc zakradać cię nocą na chrześcijański cmentarz i tam wypłakiwać się na grobie syna. Choć wspaniałe

[23] Marek Teler, *Esterka: między legendą a prawdą historyczną*, [w] *Kobiety króla Kazimierza Wielkiego*, e-book, PROMOHOSTORIA i CM 2018, https://histmag.org/Esterka-miedzy-legenda-a-prawda-historyczna-17409 (dostęp 25.01.2022).

[24] https://etnomuzeum.eu/lokalizacje/dom-esterki, (dostęp 25.01.2022).

[25] Anetta Bigaj, op. cit.

córki bliźniaczki wydoroślały, w sercu Estery pozostał ból po stracie synów. Tylko śmierć – objawienie się Mesjasza i nastanie Królestwa Dawidowego może wymazać ten ból z piersi.

Historia polskiej Estery, w przeciwieństwie do Estery biblijnej, od początku do końca jest tragiczna. Pozbawiona wolnego wyboru osiemnastolatka (Bronikowski) postanawia oddać się królowi Kazimierzowi za uwolnienie z więzienia dziadka Mordechaja oraz polepszenia bytu ludu żydowskiego. Pomimo spełnienia przez króla jej dalekoidących żądań i jak się wydaje, wielkiego i w długim czasie także wzajemnego uczucia do niego, skazana jest na potępienie i za swoją wiarę i za swoje czyny. Efektem tego jest najpierw niewierność króla, a kolejno również niemożność uczestniczenia w pogrzebie króla i syna oraz zakaz wstępu na chrześcijański cmentarz.

STRESZCZENIE

Sylwia Burnicka-Kalischewska w artykule „Podstawa literacka ballady 'Esther' op. 52 Carla Loewego do tekstu Ludwiga Giesebrechta" przybliża postać bohaterki ballady i przytacza przypowieść biblijną o Esterze. Porównuje do niej jej polską odpowiedniczkę Esterkę, nałożnicę króla Kazimierza Wielkiego oraz wskazuje (co wcześniej zauważyli także inni badacze) na jej kluczową rolę w poprawie bytu narodu żydowskiego w Krakowie. Autorka porównuje szczęśliwe zakończenie w biblii i tragiczny koniec romansu w balladzie Ludwiga Giesebrechta „Esther", gdzie bohaterka nie dość, że musi się zgodzić na chrzest synów wbrew swojej wierze, to jeszcze traci ich na zawsze, a na cmentarz chrześcijański wolno jej przyjść jedynie w nocy. Ponadto traci względy króla, który zainteresował się inną kobietą. Dodatkowo, drogą sprawdzania materiałów okazało się, że wiersze z ballady „Esther" Giesebrechta bazują na historycznej powieści o królu Kazimierzu i Esterze Aleksandra Bronikowskiego. Bronikowski zaś oparł się na kronikarskich zapiskach Jana Długosza z XV wieku. Wobec wielu nieścisłości, jakie się temu kronikarzowi przydarzały, znawcy tematu nie mają pewności, czy postać Estery rzeczywiście była w historii Polski autentyczna.



SŁOWA KLUCZE

Esther, Esterka, Żydzi, Kraków, Giesebrecht

ABSTRACT

Sylwia Burnicka-Kalischewska, in her article „The literary basis of Carl Loewe's ballad ‚Esther' Op. 52 to a text by Ludwig Giesebrecht," introduces the heroine of the ballad and cites the biblical parable of Esther. She compares to her Polish successor Esther, the betrothed of King Casimir the Great, and points out (as other scholars have also noted earlier) her key role in improving the livelihood of the Jewish people in Krakow. The author compares the happy ending in the Bible and the tragic end of the romance in Ludwig Giesebrecht's ballad „Esther", in which the heroine not only has to agree to her sons' baptism against her faith, but also loses them forever. She is only allowed to come to the Christian cemetery at night. In addition, she loses the favor of the king, who became interested in another woman. Furthermore, by way of checking materials, it turned out that the lines from Giesebrecht's ballad „Esther" are based on Alexander Bronikowski's historical novel about King Casimir and Esther. Bronikowski, on the other hand, relied on chronicler Jan Długosz's notes from the 15th century. In view of the many inaccuracies that happened to this chronicler, experts on the subject are not sure whether the figure of Esther was really authentic in Polish history.

KEYWORDS

Esther, Ester, Jews, Cracow, Giesebrecht

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORCE

Zob. po kolejnym artykule.

DR HAB.
SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKA, PROF. AS
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE

PIĘCIOCZĘŚCIOWA OPOWIEŚĆ LIRYCZNA „ESTHER" LUDWIGA GIESEBRECHTA WPISANA W BALLADĘ OP. 52 O TYM SAMYM TYTULE CARLA LOEWEGO - PRÓBA TŁUMACZENIA I PRZEKŁADU NA JĘZYK POLSKI

WPROWADZENIE

W niniejszym artykule postaramy się przyjrzeć kwestii tłumaczenia i przekładu na podstawie ballady „Esther" op. 52 Carla Loewego skomponowanej do ballady w pięciu wierszach Ludwiga Giesebrechta, czyli pojęciom teoretycznie synonimicznym, a jednak w szczególnym kontekście zupełnie odmiennym.

Jak wiadomo, nie ma możliwości przetłumaczenia jakiegokolwiek tekstu na język obcy przy użyciu idealnych odpowiedników, tzn. wyrazów o tej samej liczbie sylab, z tym samym akcentem oraz całych zdań z tym samym akcentem zdaniowym, całych zwrotów, przysłów, powiedzeń itp. Na pewno osoba podejmująca się translacji musi biegle znać język oryginału i język docelowy.

Dziedziną zajmującą się tłumaczeniami jest translatoryka, od stuleci udoskonalana i przystosowywana do procesów zachodzących w każdym języku, uwzględniająca zjawiska językowe jako procesu żywego, nieustannie zmieniającego się. Zgłębianie tajników translatoryki nie jest jednak przedmiotem tego artykułu. Autorka pragnie wykazać różnice pomiędzy tłumaczeniem a przekładem w odniesieniu do poezji i podejmuje próbę stworzenia przekładu na język polski nadającego się do zaśpiewania w miejsce oryginału w języku niemieckim. Należy dodać, iż kompozycja Carla Loewego „Esther" op. 52 do słów Giesebrechta jest piszącej te słowa doskonale znana, dlatego zamiarem tego badania jest uwzględnienie wszelkich prozodycznych zależności pomiędzy tekstem a muzyką w przekładzie na podstawie oryginału. Ludwig Giesebrecht napisał balladę „Esther" do języka, którego sam był nosicielem, czyli do języka niemieckiego. Skoro jednak ballada ta od zawsze uznawana jest, ze względu na temat, który opiewa, obok ballad mickiewiczowskich Carla Loewego (skomponowanych

przez Loewego do niemieckiego przekładu Carla von Blankensee), za balladę polską, to dążenie do jej przełożenia na język polski nie wydaje się być niczym niezwykłym. Dla potrzeb tego eksperymentu i wobec faktu, że do tej pory nie powstał przekład ballady Ludwiga Giesebrechta „Esther" na język polski, autorka pragnie skorzystać z pewnych predyspozycji własnych i podkreślić, iż jej celem nie jest stawianie własnej osoby w rzędzie tłumaczy zajmujących się przekładem poezji.

TŁUMACZENIE – PRZYBLIŻENIE POJĘCIA

Znaczenie pojęcia „tłumaczenie" jest powszechnie znane, dotyczy wyrażenia w innym języku (docelowym) tekstu stworzonego w języku podstawowym (wyjściowym)[1], tak w formie ustnej, jak i pisemnej. Istnieje wiele rodzajów tłumaczeń, często stawia się znak równości pomiędzy „tłumaczeniem" a „przekładem", co generalnie jest słuszne, jeżeli nie dotyczy liryki. Lirykę rozumiemy tu naturalnie, idąc za Stanisławem Sierotwińskim, jako rodzaj literacki przedstawiający „uczucia i stany psychiczne wyrażane w materiale językowym specjalnie do tego celu kształtowanym".[2]

Niewiele osób zdaje sobie sprawę z tego, że nawet najlepsze tłumaczenie nigdy nie jest idealne, a działaniu tłumacza niekontaktującego się przecież w swojej pracy z autorem tekstu, towarzyszy dążenie do odpowiedniego zrozumienia intencji piszącego, niepewność kontekstowa, często nieumyślne błędy wynikające z elementów językowych, trudnych bądź wręcz niemożliwych do przetłumaczenia. Jako przykład można tu podać pojęcia nieistniejące w języku tłumaczonym, wymagające w tym miejscu tłumaczenia opisowego. Uważa się, że translacja jest najlepszym warsztatem dla literatów.

PRZEKŁAD – PRZYBLIŻENIE POJĘCIA

Z tłumaczeniem utożsamiane jest, jak już wspomniano, pojęcie „przekład". W zasadzie się to zgadza, poza sferą związaną z poezją. W tym artykule zamieszczono dla porównania tłumaczenie ballady Ludwiga Giesebrechta „Esther" na język polski i przekład tego samego wiersza, a raczej serii pięciu wierszy, poniżej. W pierwszym przypadku przeniesiono znaczenie ujęte w orygina-

[1] Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986, s. 264.

[2] Ibidem, s. 131.

le w ramy poezji na prozę, natomiast w przypadku drugim zachowano poetycką formę wyjściową także w przekładzie. Oznacza to, że uwzględniono warstwę brzmieniową, rymy, tempo poetyckie i inne środki stylistyczne charakterystyczne dla opisywanej formy.

Nie bez powodu poezję uznaje się za najtrudniejszy do przetłumaczenia typ tekstu. Tłumacz zajmujący się przekładem poezji ma ogromną dodatkową pracę do wykonania, jeżeli w ogóle posiada umiejętności związane z „wierszokleceniem", ponieważ poza treścią, musi „wpisać" swoje tłumaczenie w określone ramy (poezja). Stara się zatem znaleźć odpowiednie rymy, brzmienia, rytm, iloczas itd. Doskonałości jednak i tak nie osiągnie, zawsze będzie pełnić jedynie podrzędną rolę wobec poety-autora oryginału, jakkolwiek by się nie przyłożył do swojego zadania. Jak pisał już w 1959 roku uznany lingwista Roman Jakobson: „W poezji równania słowne stają się zasadą konstrukcyjną tekstu. Kategorie syntaktyczne i morfologiczne, rdzenie i afiksy, fonemy i ich komponenty (cechy dystynktywne) - słowem, wszelkie składniki kodu werbalnego - są konfrontowane, zestawiane, wprowadzane w przylegające relacje zgodnie z zasadą podobieństwa i kontrastu i niosą swoje własne, autonomiczne znaczenie. Podobieństwo foniczne odczuwane jest jako relacja semantyczna. Kalambur[3], czy też, by użyć bardziej erudycyjnego, a może bardziej precyzyjnego terminu - paronomazja, króluje nad sztuką poetycką, i niezależnie od tego, czy jego zasada jest absolutna, czy ograniczona, poezja z definicji jest nieprzetłumaczalna."[4]

---

[3] Kalambur – gra słów oparta na podwójnym znaczeniu wyrazów lub przekomponowywaniu ich znaczenia przez dzielenie, usamodzielnianie członów znaczących i inne łączenie […]. Kalambur służy dowcipom słownym bez tendencji, paradoksom, żartobliwym zagadkom, ale bywa też używany do wywołania komizmu wyższego rzędu w satyrycznych aluzjach (por. paronomazja), [w] Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, op. cit. s. 264.

[4] Roman Jacobson, *On linquistic aspects of translation* [w] *On translation*, edited by Reuben Arthur Brower, Harvard Studies in Comparative Literature, Harvard University Press 1959, s. 238 *(In poetry, verbal equations become a constructive principle of the text. Sintactic and morphological categories, roots, and affixes, phonemes and their components (distinctive features) - in short, any constituens of the verbal code - are confronted, juxtaposed, brought into contiguous relation accirding to the principle of similary and contrast and carry their own autonomous signification. Phonemic similarity is sensed as semantic relationship. The pun, or to use the more erudite, and perhaps more erudite, and perhaps more precise term - paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untraslatable.).*

Pomimo opinii kognitywisty[5] Douglasa Richarda Hofstadlera, że tłumaczenie poezji powinno stanowić małżeński związek przekładu i treści i formy[6], warto zauważyć, że w przypadku naukowego opisu poezji stanowiącej przedmiot badań w zakresie muzyki (liryka wokalna), niefortunnym byłoby odwoływanie się do przekładu, z natury rzeczy zmienionego i nie zawsze wiernie odpowiadającego znaczeniu opisywanego fragmentu. Dlatego świadomość różnicy pomiędzy tłumaczeniem a przekładem może mieć kluczowe znaczenie w sytuacji, gdy przedmiotem zainteresowań jest obcojęzyczna poezja. Nawet w najwierniejszym przekładzie zmieni się szyk zdania, tak bardzo różny w przypadku języka polskiego i niemieckiego. O ile, używając określeń Hofstadlera, poezja i jej przekład to małżeństwo treści i formy, o tyle w przypadku przekładanej liryki wokalnej mówimy o poligamii, czyli o małżeństwie trojga – treści, formy i skomponowanej do oryginału muzyki (forma muzyczna zdeterminowana jest tekstem oryginału i tworzy z nim integralny związek).

Naturalnie, zgadza się, że czytelnikowi, któremu podajemy dobry przekład w odpowiedniej formie (poezja) obojętne jest, czy miejsce pewnych komponentów (jak np. szyk poszczególnych elementów) jest przestawione, czy nie. Zupełnie inaczej ma się to do przekładu poezji wpisanej w określone ramy muzyczne. Wszelkie przesunięcia, wyminięcia kulminacji we frazach, dodanie wartości nutowych (powtarzanie dźwięków) tam, gdzie w przekładzie pojawia się więcej sylab itp., powoduje wypaczenie oryginału.

W opinii autorki artykułu, w tym jedynym przypadku, kiedy tłumaczenie poezji nie jest celem samym w sobie, a stanowi jedynie półśrodek w analizie liryki wokalnej, przy opisie dzieła (pieśni) powinno się odwoływać do jak najprostszego tłumaczenia niezniekształconego wtórnie przy próbie utrzymania wyjściowej formy. Takie tłumaczenie, czyli wyrażenie poezji oryginału

[5] Kognitywistyka jest dziedziną nauki zajmującą się obserwacją i analizą działania zmysłów, mózgu i umysłu, jest nauką interdyscyplinarną z pogranicza wielu dziedzin: psychologii poznawczej, neurobiologii, filozofii umysłu, sztucznej inteligencji, lingwistyki (lingwistyka kognitywna) oraz logiki i fizyki. https://pl.wikipedia.org/wiki/Kognitywistyka (dostęp 2.02.2022).

[6] Douglas Hofstadter, *Le Ton beau de Marot*, Bloomsbury Publishing Plc., London 1997, s. 523.

w przetłumaczonej prozie języka docelowego stanowi bazę rzetelnej analizy pieśni, czy ballady w kontekście muzycznym. Intencją tłumaczeń tekstów poetyckich pieśni na prozę w celu ich muzycznej analizy nie jest przecież stworzenie tekstu przeznaczonego do zaśpiewania w języku docelowym, a jedynie stworzenia tłumaczenia pozwalającego na przybliżenie toku myślowego osoby przeprowadzającej wywód.

Jak pisze Stanisław Barańczak o przekładzie poezji: „Ideału, jak wiemy, z natury rzeczy nie można osiągnąć. Chodzi jednak o to, by się przynajmniej starać o maksymalne do niego zbliżenie."[7]

Przejdźmy zatem do tłumaczenia pierwszego, czyli przeniesienia samego znaczenia w całej balladzie „Esther" Giesebrechta bez zachowania formy, czyli do transformacji poezji na prozę. Autorka skorzystała w tym miejscu z własnych kompetencji językowych, bez udziału osób trzecich w badaniu.

---

7 Stanisław Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia* [w] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 3, ss. 7-66, s. 31, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3-s7-66/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3-s7-66.pdf (dostęp 2.02.2022).



PRÓBA TŁUMACZENIA NA JĘZYK POLSKI BALLADY LUDWIGA GIESEBRECHTA „ESTHER" W PROZIE

„WIE FRÜH DAS ENGE PFÖRTCHEN KNARRE"

»Wie früh das enge Pförtchen knarre,
Das in die Judengasse führt,
Schleich ich herein, und harre,
Harre, bis leise sich dein Riegel rührt;

Und ob der Adel mich verhöhne,
Ich meide Hof und Rittersaal,
Dich lieb' ich, Esther, Gute, Schöne,
Sei du mein ehliches Gemahl!

Laß mir die Hand! Dir droh'n Gefahren,
Laß, Judenmädchen, mir die Hand!
Sieh deines Volkes flücht'ge Scharen
Vertrieben aus dem Ungerland;

Wer weiß, wie bald euch hier zum andern,
Was dort zum ersten, mag geschehn:
Soll ich auch dich ins Elend wandern,
Aus Polen dich verstossen sehn?

Mein Schloß und meiner Diener Haufe,
Ich selber will dein eigen sein.
Komm, meine Esther, komm, nimm die Taufe,
Nimm meinen Ring, und werde mein!«

»Christ, deine Liebesworte brennen
Mir in der Seele heiß und scharf:
Von Israel sollt' ich mich trennen,
Das Gott erwählt, das Gott verwarf!«

„JAK WCZEŚNIE SKRZYPI WĄSKA FURTKA"

„Jakże wcześnie skrzypi wąska furteczka[8],
Która prowadzi do żydowskiej uliczki,
Zakradam się i wyczekuję,
Czekam, aż twój rygiel delikatnie się poruszy;

A jeśli szlachta mnie wykpi,
Unikam dworu i sali rycerskiej,
Kocham cię, Estero, dobra, piękna,
Bądź moją małżeńską połową!

Daj mi swoją rękę! Niebezpieczeństwa ci grożą,
Podaj mi, żydowska dziewczyno, swoją rękę!
Spójrz na uciekające rzesze twoich ziomków
Wypędzonych z Węgier;[9]

Kto wie, jak szybko tu dojdzie do tego,
Co tam się już zdarzyło:
Czy i ciebie zobaczę wędrującą w nędzy,
Wypędzoną z Polski?

Mój zamek z masą moich sług,
Ja sam chcę twoim sługą być.
Przyjdź, moja Estero, przyjdź, przyjmij chrzest,
Weź mój pierścień i bądź moją!"

„Chryste, twoje kochane słowa palą
W mojej duszy gorąco i ostro:
Z Izraelem powinienem się rozstać,
To Bóg wybrał, to Bóg odrzucił!"[10]

---

[8] Chodzi o jedną z bram wjazdowych do miasta Krakowa, zwaną Furtą Żydowską (Pforta Judeorum), pomiędzy nieruchomościami żydowskimi i kościołem św. Anny, prowdzącą do ul. Żydowskiej. Por. Hanna Zaremska, *Żydzi w średniowiecznej Polsce. Gmina Krakowska*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2011, s. 345-347.

[9] W trzeciej zwrotce wiersza pierwszego „Wie früh das enge Pförtchen knarre" chodzi o lata 1349–1526 i 1686–1740, kiedy Polska przyjmowała Żydów wypędzonych z Węgier i innych krajów Europy.

[10] Jest to nawiązanie do *Listu do Rzymian* (11,2) *Nowego Testamentu*, który traktuje o czasowym odrzuceniu Izraelitów przez Boga. Tłumaczenie całości wiersza - Sylwia Burnicka-Kalischewska.

„DER KÖNIG AUF DEM GOLD'NEN STUHLE"

„Der König auf dem gold'nen Stuhle
Hat dich gesehn, er ist dir hold,
Und er begehrt, als seiner Buhle,
Der schönen Esther Minnesold."

„Fort, Kuppler!" „Jüdin, eins von beiden:
Des Königs Liebe oder Zorn,
Der Deinen Wohlfahrt oder Leiden,
Hart an der Rose wächst der Dorn!"

„Gott Israels, wohin mich kehren?
Weh, soll des Edomiters Glut
Mich, Saron's Lilie, verzehren?
Wag' ich mein Volk an seine Wut?

Wer schützt die Flücht'gen auf der Gasse,
Die Sturm und Winterschnee umsaust,
Und wer euch vor des Königs Hase,
Die ihr bis jetzt in Frieden haust?

Got Abrahams, des Helden Stärke
Schaffst du für Israel zum Heil,
Für Israel und seine Werke
Ward Schönheit deiner Magd zu Teil.

Ich will zur Buhle mich ergeben,
Doch, König, nur um hohes Pfand,
Um der Hebräer Heil und Leben
Und um dein halbes Polenland."

„KRÓL NA ZŁOTYM TRONIE”

„Król na złotym tronie
Ujrzał cię, jest ci przychylny,
I on pożąda, jako jej kochanek,
Miłosnej służby pięknej Estery.”

„Precz, stręczycielu!” „Żydówko, jedno
z dwóch: Miłość lub gniew króla,
Twoje dobro czy cierpienie,
Mocno wyrasta z róży cierń!”

„Boże Izraela, dokąd mam się zwrócić?
Ach, czy żar Edomitów[11]
Ma mnie strawić, lilię Saronu?[12]
Czy ośmielę się przeciwstawić mój lud jego furii?

Kto ochroni uciekinierów na ulicy,
Których wichura i śnieg zimą otacza,
A kto was obroni przed królewskim zającem,
Którego dotąd w spokoju trzymaliście?

Boże Abrahama, siło bohatera
Czy poświęcisz dla zbawienia Izraela,
Dla Izraela i jego spraw
Piękno dane twojej służebnicy?

Oddam się służbie miłosnej,
Ale, o królu, za wysoki zastaw,
Dla zbawienia i życia Hebrajczyków
I za połowę twojego Kraju Polskiego”.[13]

---

[11] Przepowiednia biblijna zakłada, że Edom, kraj Edomitów uprzykrzających życie Izraelowi, zamieni się w zgliszcza, płynącą smołę i siarkę [w] *Księga Izajasza Starego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte* https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=506&werset1=9&werset2=13#W9 (dostęp 30.01.2022).

[12] Lilia Saronu to określenie oblubienicy w *Pieśni Nad Pieśniami Starego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte*. https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=583 (dostęp 30.01.2022).

[13] Tłumaczenie Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej.

„NUN AUF DEM FREMDEN BODEN MEHRET“

Nun auf dem fremden Boden mehret
Und baut euch, Israels Geschlecht;
Der Pflug allein ist euch verwehret,
Gewerb und Handel euer Recht.

Zu Herr’n erhöhet die Verlornen
Der Freiheitsbrief in meiner Hand:
Das ist der Preis des Erstgebornen,
Der meinem Schoße sich entwand.

Mein Sohn, mein Sohn, mein Sohn, du mir genommen,
Da ich mich kaum an dir geletzt!
Wohin, wohin? Die Priester kommen,
Die Taufe hat sein Haupt genetzt!

Gestrichen aus dem Buch der Erben,
Entführt dem Volk der Gottes Wahl!
Mit Magog wird mein Kind verderben,
Wird liegen in dem Haufental.

„TERAZ SIĘ MNÓŻCIE NA OBCEJ ZIEMI”

Teraz się mnóżcie na obcej ziemi
I odbudowujcie rasę Izraela;
Tylko pługa wam odmówiono,
Handel i komercja jest waszym prawem.

Zagubionych wynoście do panów
List wolności w mojej dłoni:
Taka jest cena pierworodnego,
Który wyszedł z mego łona.

Mój synu, mój synu, mój synu, zostałeś mi odebrany,
Kiedy nawet cię nie pożegnałam!
Dokąd, dokąd? Nadchodzą księża,
Chrzest zmoczył mu głowę!

Wykreślony z księgi dziedziców,
Wyrwany z ludu Bożego wyboru!
Z Magogiem[14] przepadnie moje dziecko,
Będzie leżeć w dolinie pagórków.[15]

---

[14] Gog i Magog – postać oraz kraina lub naród występujące w Biblii w kontekście apokaliptycznym. Przy końcu świata miałyby najechać i spustoszyć Izrael. https://pl.wikipedia.org/wiki/Gog_i_Magog (dostęp 21.02.2022).

[15] Tłumaczenie Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej.

„SPIELT, MÄGDLEIN, UNTER EUER WEIDE“

Spielt, Mägdlein, unter euer Weide,
Sucht Schäfchen, die der Wind verstreut!
Ihr seid mein Trost in meinem Leide,
Mein Schmerz, der täglich sich erneut.

Mit Tränenflut, mit glüh'nder Bitte
Hab' ich die Töchter mir erkauft!
Ihr lebt in der Hebräer Sitte,
Mein Erstgeborner ist getauft.

Wer kommt? Was hast du mir zu sagen?
Dein Blick verkündift bange Not.
„Bist du gefaßt, kannst du es tragen?"
Sprich, Amme, sprich! „Dein Sohn ist tot."

Gott Abrahams, du hast gegeben,
Was du genommen hast[16], ist dein.
Laß seinen Tod, sein kurzes Leben
Die Tilgung seiner Taufe sein.

„Horch, das Geläut der Schloßkapelle!"
Sie läuten um der Jüdin Sohn.
„Vom Turm zu Turme, Well auf Welle,
Ganz Krakau wogt in Glockenton."

Was ist? Was hab' ich zu erwarten?
Du, Marschall, selbst? Und dein Gebot?
„Verlaß nun, Jüdin, diesen Garten,
Denn König Kasimir ist tot."

Ist tot. Und deine Feuerwolke,
Gott Israels, beginnt den Lauf.
Kommt, Kinder, kommt zu unsern Volke,
Die Judengasse nimmt uns auf.

---

[16] Giesebrecht nawiązuje do biblijnego Hioba, który stracił wszystkie dzieci, a mimo to nie utracił wiary w Boga. Kiedy dowiedział się o śmierci dzieci pod gruzami zawalonego domu powiedział: „Nagi wyszedłem z łona matki i nagi tam wrócę. Dał Pan i zabrał Pan. Niech będzie imię Pańskie błogosławione!" [w] *Księga Hioba [w] Biblia Tysiąclecia Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, werset 20, s. 1 [w] https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=431 (dostęp 5.07.2022 r.).

„BAWCIE SIĘ, DZIEWCZĘTA, POD WASZĄ WIERZBĄ"

Bawcie się, dziewczęta, pod waszą wierzbą,
Szukajcie wełny, którą wiatr rozrzuca!
Wy jesteście pociechą w moim cierpieniu,
Mój ból, który codziennie się odnawia.

Powodzią łez, z żarliwymi błaganiami
Okupiłam córki!
Żyjecie w zwyczaju hebrajskim,
Mój pierworodny jest ochrzczony.

Kto przyszedł? Co chcesz mi powiedzieć?
Twój wzrok okropną zdradza wieść.
„Czyś jest gotowa, możesz to znieść?"
Mów, mamko, mów! „Twój syn nie żyje."

Boże Abrahama, Ty dałeś,
To, co wziąłeś, jest twoje.
Niech jego śmierć, jego krótkie życie
Będzie odkupieniem jego chrztu.

„Posłuchaj, dzwonu kaplicy zamkowej!"
Dzwonią dla syna Żydówki.
„Od wieży do wieży, fala po fali,
Cały Kraków bije w dzwony."

Co to jest? Czego mogę się spodziewać?
Ty, marszałku, sam? A twój nakaz?
„Opuść teraz, Żydówko, ten ogród,
Bo król Kazimierz nie żyje."

Jest martwy. I twój obłok ognia,
Boże Izraela, rozpoczyna swój bieg.[17]
Chodźcie, dzieci, chodźcie do naszych ludzi,
Przyjmie nas żydowska ulica.[18]

---

[17] Nawiązanie do biblijnego słupa ognia, znaku obecności Boga prowadzącego swój naród (Uwolnienie Izraelitów z Egiptu):„A Pan szedł przed nimi podczas dnia, jako słup obłoku, by ich prowadzić drogą, podczas nocy zaś jako słup ognia, aby im świecić, żeby mogli iść we dnie i w nocy" [w] *Księga Wyjścia* [w] *Biblia Tysiąclecia Biblia Tysiąclecia, Stary Testament,* werset 21, s. 13 [w] https://biblia.deon.pl/2010/rozdzial.php?id=63&werset=21#W21 (dostęp 5.07.2022 r.).

[18] Tłumaczenie Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej.

„WIE WOHNST DU IN DES REICHES STÄDTEN“

Wie wohnst du in des Reiches Städten,
Israel, frei und unbeschwert,
Magst Sabbath halten, feiern, beten,
Wie deine Väter dich gelehrt!

Verarmt sind jetzo deine Treiber,
Dich aber hat Gott reich gemacht,
Du schmückst mit Perlen deine Weiber,
Und deine Jungfraun gehn in Pracht.

Auch meine Zwillingstöchter stehen
Wie Lilien Gottes aufgeblüht.
Doch muß ich still im Leide gehen,
Von heißem Weh die Brust durchglüht.

Muß nach dem Christenkirchhof schleichen,
Spät Abends an dem Fluß hinab.
Das weiße Kreuz, das ist das Zeichen,
Da find’ ich meines Sohnes Grab.

Hier ist es still, hier möcht’ ich weinen;
Indeß der Stunden Zahl verrinnt,
Bis der Messias wird erscheinen
Und Davids Königreich beginnt.

„JAK SIĘ MIESZKA W MIASTACH KRÓLESTWA"

Jak się mieszka w miastach królestwa,
Izrael, wolny i niewnoszący skarg,
Chcesz zachować szabat, ucztować, modlić się,
Tak jak uczyli cię twoi ojcowie!

Zubożali są teraz twoi naganiacze,
Ale Bóg uczynił cię bogatym,
Przyozdabiasz swoje kobiety perłami,
A dziewice otacza wystawność.

Nawet moje córki bliźniaczki
Rozkwitły jak lilie Boże.
Jednak muszę odejść cicho w smutku,
Moja pierś płonie gorącym bólem.

Muszę się skradać na chrześcijański cmentarz,
Późnym wieczorem nad rzeką.
Biały krzyż, to jest znak,
Tam znajdę grób mojego syna.

Tu jest cicho, tu chce mi się płakać;
Tu godziny upływają,
Aż Mesjasz się objawi
I zacznie się Królestwo Dawida.[19]

[19] Tłumaczenie Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej.

PRÓBA PRZEKŁADU POETYCKIEGO NA JĘZYK POLSKI WIERSZY LUDWIGA GIESEBRECHTA W BALLADZIE „ESTHER" OP. 52 CARLA LOEWEGO

„WIE FRÜH DAS ENGE PFÖRTCHEN KNARRE"

»Wie früh das enge Pförtchen knarre,
Das in die Judengasse führt,
Schleich ich herein, und harre,
Harre, bis leise sich dein Riegel rührt;

Und ob der Adel mich verhöhne,
Ich meide Hof und Rittersaal,
Dich lieb' ich, Esther, Gute, Schöne,
Sei du mein ehliches Gemahl!

Laß mir die Hand! Dir droh'n Gefahren,
Laß, Judenmädchen, mir die Hand!
Sieh deines Volkes flücht'ge Scharen
Vertrieben aus dem Ungerland;

Wer weiß, wie bald euch hier zum andern,
Was dort zum ersten, mag geschehn:
Soll ich auch dich ins Elend wandern,
Aus Polen dich verstossen sehn?

Mein Schloß und meiner Diener Haufe,
Ich selber will dein eigen sein.
Komm, meine Esther, komm, nimm die Taufe,
Nimm meinen Ring, und werde mein!«

»Christ, deine Liebesworte brennen
Mir in der Seele heiß und scharf:
Von Israel sollt' ich mich trennen,
Das Gott erwählt, das Gott verwarf!«

„JAK WCZEŚNIE SKRZYPI WĄSKA FURTKA”

„Jak wcześnie wąska furtka brzęka,
Co do Żydowskiej dalej gna,
Zakradam się i czekam, czekam,
Aż ruszysz ryglem, miła ma;

Gdy szlachta wykpi, moja zguba,
Rycerstwo, dwór, niech idą precz,
Kocham cię, Ester, piękna, luba,
Swą damę wielbić męska rzecz!

Daj mi swą dłoń! Tu niebezpiecznie,
Daj, Żydóweczko swoją dłoń!
Tłum ziomków twoich w drodze wiecznej
Wygnany z Węgier chyli skroń;

Kto wie, jak szybko tu się zdarzy,
To, co się wówczas stało tam:
Mam widzieć ciebie wśród nędzarzy,
Wygnaną z polskich krain bram?

Ciżba sług w zamku czeka cię,
Ja sam twym sługą pragnę być.
Przyjdź tu Estero, przyjdź, ochrzcij się,
Weź pierścień mój, chciej dla mnie żyć!”

„Jak Chryste, twoje palą słowa
W mej duszy ostry żar jak głóg:
Izrael w sercu mam pochować,
Odrzucił Bóg, co wybrał Bóg!”

„DER KÖNIG AUF DEM GOLD'NEN STUHLE"

„Der König auf dem gold'nen Stuhle
Hat dich gesehn, er ist dir hold,
Und er begehrt, als seiner Buhle,
Der schönen Esther Minnesold."

„Fort, Kuppler!" „Jüdin, eins von beiden:
Des Königs Liebe oder Zorn,
Der Deinen Wohlfahrt oder Leiden,
Hart an der Rose wächst der Dorn!"

„Gott Israels, wohin mich kehren?
Weh, soll des Edomiters Glut
Mich, Saron's Lilie, verzehren?
Wag' ich mein Volk an seine Wut?

Wer schützt die Flücht'gen auf der Gasse,
Die Sturm und Winterschnee umsaust,
Und wer euch vor des Königs Hase,
Die ihr bis jetzt in Frieden haust?

Got Abrahams, des Helden Stärke
Schaffst du für Israel zum Heil,
Für Israel und seine Werke
Ward Schönheit deiner Magd zu Teil.

Ich will zur Buhle mich ergeben,
Doch, König, nur um hohes Pfand,
Um der Hebräer Heil und Leben
Und um dein halbes Polenland."

„KRÓL NA ZŁOTYM TRONIE”

„Król zasiadł na swym złotym tronie
Ujrzawszy cię, uśmiechnął się,
Pożąda cię, miłością płonie,
Piękną Esterę zdobyć chce.”

„Precz, idź stąd!” „Jedno z dwóch Żydówko:
Czy miłość króla chcesz czy gniew,
Czy szczęściem żyć chcesz, czy głodówką?
Cierń róży rani aż po krew!”

„Bóg Izraela tylko wie,
Ach, czy ten Edomitów żar
Mnie Saronową lilię żmie[20]?
Czy naród rzucić w gniewu war[21]?

Kto chroni wygnańców, gdy hula
W zaułku wicher i śnieg,
A was kto przed zającem króla,
Choć czas w spokoju biegł?

Boże Abrahama, wielka siło,
Ty zbawisz Izraela lud,
Dla Izraela poświęciłam
Piękności i czystości cud.

Tak, będę królewskim natchnieniem,
Lecz królu, zastaw spory miej,
Za Hebrajczyków, życie, zbawienie,
I za połowę Polski twej.

---

[20] W znaczeniu - wyciska.

[21] W znaczeniu – wrzątek, ukrop.

„NUN AUF DEM FREMDEN BODEN MEHRET“

Nun auf dem fremden Boden mehret
Und baut euch, Israels Geschlecht;
Der Pflug allein ist euch verwehret,
Gewerb und Handel euer Recht.

Zu Herr’n erhöhet die Verlornen
Der Freiheitsbrief in meiner Hand:
Das ist der Preis des Erstgebornen,
Der meinem Schoße sich entwand.

Mein Sohn, mein Sohn, mein Sohn, du mir genommen,
Da ich mich kaum an dir geletzt!
Wohin, wohin? Die Priester kommen,
Die Taufe hat sein Haupt genetzt!

Gestrichen aus dem Buch der Erben,
Entführt dem Volk der Gottes Wahl!
Mit Magog wird mein Kind verderben,
Wird liegen in dem Haufental.

„TERAZ SIĘ MNÓŻCIE NA OBCEJ ZIEMI”

Wżdy mnóżcie się na obcej ziemi
Budując Izraela ród;
Pchać pług nie rękami waszemi,
Z zachodu handel aż po wschód.

Niech panem będzie zagubiony
Wolności pakt ma dzierży dłoń:
Za to mój syn tu narodzony,
Wprost z łona pod święconą toń.

Mój syn, mój syn, mój syn, mi odebrany,
Nietknięta w pożegnaniu dłoń!
I dokąd? Gdzie? Kapłani z bramy[22],
Na chrzcie twą woda zlała skroń!

Z dziedziców księgi wykreślony,
Wyrwany z ludu Bożych chwał!
Z Magogiem syn mój pogrążony,
Ma leżeć tam, gdzie pryzmy zwał.

---

[22] Tor (brama) - termin użyty w sensie symbolicznym, jak brama kościoła. Więcej na temat symboliki tego terminu: zob. Stefan Szymik, *Motyw bramy w perspektywie biblijno-teologicznej*, [w] *U drzwi Twoich: fidex ex visu*, red. Ryszard Knapiński, Aneta Kramiszewska, KUL, Lublin 2013, (s. 11-24), s. 11-12.

„SPIELT, MÄGDLEIN, UNTER EUER WEIDE“

Spielt, Mägdlein, unter euer Weide,
Sucht Schäfchen, die der Wind verstreut!
Ihr seid mein Trost in meinem Leide,
Mein Schmerz, der täglich sich erneut.

Mit Tränenflut, mit glüh'nder Bitte
Hab' ich die Töchter mir erkauft!
Ihr lebt in der Hebräer Sitte,
Mein Erstgeborner ist getauft.

Wer kommt? Was hast du mir zu sagen?
Dein Blick verkündift bange Not.
„Bist du gefaßt, kannst du es tragen?"
Sprich, Amme, sprich! „Dein Sohn ist tot."

Gott Abrahams, du hast gegeben,
Was du genommen hast, ist dein.
Laß seinen Tod, sein kurzes Leben
Die Tilgung seiner Taufe sein.

„Horch, das Geläut der Schloßkapelle!"
Sie läuten um der Jüdin Sohn.
„Vom Turm zu Turme, Well auf Welle,
Ganz Krakau wogt in Glockenton."

Was ist? Was hab' ich zu erwarten?
Du, Marschall, selbst? Und dein Gebot?
„Verlaß nun, Jüdin, diesen Garten,
Denn König Kasimir ist tot."

Ist tot. Und deine Feuerwolke,
Gott Israels, beginnt den Lauf.
Kommt, Kinder, kommt zu unsern Volke,
Die Judengasse nimmt uns auf.

„BAWCIE SIĘ, DZIEWCZĘTA, POD WASZĄ WIERZBĄ"

Wy, panny, grajcie w wierzby cieniu,
Rozrzuca wiatr wam wełny kłos!
Wyście pociechą w mym cierpieniu,
Gdy co dzień bólu słyszę głos.

Powodzią łez i żarem próśb
Dwóch córek okupienie jest!
Żyjcie w Talmudzie i bez gróźb,
Mój pierworodny przyjął chrzest.

Kto tam? Czy chcesz mi coś powiedzieć?
Twój wzrok straszliwe wieści kryje.
„Gotowaś już, do wypowiedzi?"
Mów, mamko, mów! „Twój syn nie żyje."

Boże Abrahama, to co dałeś,
Jest twoje, więc zabrałeś znów.
Niech jego śmierć, to krótkie trwanie
Więc odkupieniem będzie chrztu.

„Dzwon święty na zamkowej skale!"
Żydówki syna głosi zgon.
„Z wieży na wieżę, z fali w falę,
Ogarnął Kraków dzwonów ton."

Cóż tam? Co mnie tu jeszcze czeka?
Marszałku, ty? Ze zwojem bull?
„Z ogrodu, Żydówko, uciekaj,
Bo król Kazimierz zmarł, zmarł król."

Zmarł król. I twego ognia chmury,
Bóg Izraela, w przód chce gnać.
Dziewczęta, chodźmy do diaspory,
Żydowska przyjmie nas tam brać.

„WIE WOHNST DU IN DES REICHES STÄDTEN“

Wie wohnst du in des Reiches Städten,
Israel, frei und unbeschwert,
Magst Sabbath halten, feiern, beten,
Wie deine Väter dich gelehrt!

Verarmt sind jetzo deine Treiber,
Dich aber hat Gott reich gemacht,
Du schmückst mit Perlen deine Weiber,
Und deine Jungfraun gehn in Pracht.

Auch meine Zwillingstöchter stehen
Wie Lilien Gottes aufgeblüht.
Doch muß ich still im Leide gehen,
Von heißem Weh die Brust durchglüht.

Muß nach dem Christenkirchhof schleichen,
Spät Abends an dem Fluß hinab.
Das weiße Kreuz, das ist das Zeichen,
Da find’ ich meines Sohnes Grab.

Hier ist es still, hier möcht’ ich weinen;
Indeß der Stunden Zahl verrinnt,
Bis der Messias wird erscheinen
Und Davids Königreich beginnt.

„JAK SIĘ MIESZKA W MIASTACH KRÓLESTWA”

Jak mieszka się w miastach królestwa,
Izrael, wolny i nie kwili,
Chcesz szabat, modły od nicestwa,
Uchronić, jak ojcowie uczyli!

Pachołków nieco mniejszy gwar,
Dla ciebie Bóg łaskawy był,
Ozdabiasz perłą kobiet czar,
A wśród twych dziewic zbytku pył.

Bliźniaczki córki moje stoją
Rozkwitłe jak lilie Boże.
W cierpieniu znajdę ciszę moją,
W mej piersi ból mi w tym pomoże.

Na cmentarz chrześcijan ukradkiem,
Wzdłuż rzeki, późną nocą, lub
Gdzie biały krzyż, to on jest znakiem,
Tam znajdę mego syna grób.

Tu jest tak cicho, tu opłakiwać,
Godziny długie dziecię me,
Chcę aż się Mesjasz mi objawi
I Dawid Królem stanie się.

ROZBIEŻNOŚCI POMIĘDZY TŁUMACZENIEM W PROZIE A PRZEKŁADEM POETYCKIM BALLADY „ESTHER" LUDWIGA GIESEBRECHTA NA JĘZYK POLSKI

Pomimo wszelkich starań autorce nie udało się uniknąć podczas próby poetyckiego przekładu ballady „Esther" Ludwiga Giesebrechta na język polski pewnych rozbieżności translacyjnych wymuszonych znalezieniem odpowiednich rymów w postaci użycia dodatkowych słów (przy zachowaniu identycznej liczby sylab), zmian szyku zdania, dla zachowania prawidłowych akcentów, zgodnych z warstwą muzyczną ballady Carla Loewego „Esther" do tekstu Giesebrechta, czy wręcz konieczności bliskoznacznego ujęcia danego fragmentu.

Już w ostatnim wersie pierwszej zwrotki pierwszego wiersza ballady „Esther" – „Jak wcześnie skrzypi wąska furtka" („Wie früh das enge Pförtchen knarre") pojawia się rozbieżność oryginału, w którym rygiel furtki ma się ruszyć sam, z przekładem, gdzie ryglem ma poruszyć oblubienica króla. W drugiej zwrotce obawy króla, że szlachta może go wykpić wzmacnia nieobecne w oryginale „moja zguba", rymujące się za to krzyżowo z „piękna, luba" dwa wersy poniżej, w miejscu oryginalnego „dobra, piękna".

U Giesebrechta król woli unikać dworu i sali rycerskiej, by go nie wykpiono, w przekładzie natomiast król odsyła dworzan i bywalców sali rycerskiej, by „poszli precz". Namowy króla, aby Estera została jego małżeńską połową (nałożnicą), zastępuje w przekładzie stwierdzenie, że męską rzeczą jest wielbić swą damę. Ostatnia zwrotka przyrównuje palące w duszy gorącem i ostrością słowa w oryginale do sformułowania „ostry żar jak głóg" w przekładzie. Rozstanie z Izraelem (jako skutek przyjęcia chrztu) zastępuje w przekładzie pochowanie go w sercu. Biblijne odwołanie Giesebrechta „To Bóg wybrał, co Bóg odrzucił" („Das Gott erwählt, das Gott verwarf!") użyte zostało w przekładzie w formie przestawionej „Odrzucił Bóg, co wybrał Bóg!".

W drugim wierszu ballady „Esther" Giesebrechta – „Król na złotym tronie" („Der König auf dem gold'nen Stuhle") w drugim wersecie pierwszej zwrotki mamy, że król jest przychylny Esterze. W przekładzie w tym miejscu wynikło, że ujrzawszy Esterę, król się uśmiechnął. Do wysłannika króla gorąco namawiającego Esterę, by oddała się królowi, bohaterka odpowiada: „Precz, stręczycielu!", co w przekładzie zastąpiło „Precz, idź stąd!". W kolejnym wersie natomiast królewski posłaniec stawia alternatywne pytanie, czy Estera woli dobro, czy cierpienie, ujęte w przekładzie jako wybór pomiędzy szczęściem a głodówką. „Mocno wyrasta z róży cierń!" to wers ostatni drugiej zwrotki zamieniony w przekładzie na „Cierń róży rani aż po krew!"

W zwrotce trzeciej apostrofę Estery „Boże Izraela, dokąd mam się zwrócić?" zredukowano do stwierdzenia „Bóg Izraela tylko wie", ponieważ trudno było uzyskać w przekładzie jednakową ilość zgłosek, przy tym z odpowiednim rymem. Pytanie Estery „Ach, czy żar Edomitów ma mnie strawić, lilię Saronu?" zastąpiono zwrotem „Ach, czy ten Edomitów żar, mnie Saronową lilię żmie?" Wątpliwości Estery dotyczą nie tylko jej osoby, ale całego narodu. Waha się odmówić królowi, ponieważ ma świadomość, że lud żydowski popadnie wówczas w niełaskę („Czy ośmielę się przeciwstawić mój lud jego furii?" – w przekładzie – „Czy naród rzucić w gniewu war"?).

Zwrotka piąta traktuje o bohaterskiej sile Boga Abrahama (w przekładzie „wielka siła"), która dla zbawienia Hebrajczyków poświęci piękno swojej służebnicy, podczas, gdy w przekładzie Estera sama decyduje się na poświęcenie swojej piękności i czystości.



„JAK WCZEŚNIE SKRZYPI WĄSKA FURTKA”
- TŁUMACZENIE W PROZIE

„Jakże wcześnie skrzypi wąska furteczka,
Która prowadzi do żydowskiej uliczki,
Zakradam się i wyczekuję,
Czekam, aż twój rygiel delikatnie się poruszy;

A jeśli szlachta mnie wykpi,
Unikam dworu i sali rycerskiej,
Kocham cię, Estero, dobra, piękna,
Bądź moją małżeńską połową!

Daj mi swoją rękę! Niebezpieczeństwa ci grożą,
Podaj mi, żydowska dziewczyno, swoją rękę!
Spójrz na uciekające rzesze twoich ziomków
Wypędzonych z Węgier;

Kto wie, jak szybko tu dojdzie do tego,
Co tam się już zdarzyło:
Czy i ciebie zobaczę wędrującą w nędzy,
Wypędzoną z Polski?

Mój zamek z masą moich sług,
Ja sam chcę twoim sługą być.
Przyjdź, moja Estero, przyjdź, przyjmij chrzest,
Weź mój pierścień i bądź moją!”

„Chryste, twoje kochane słowa palą
W mojej duszy gorąco i ostro:
Z Izraelem powinienem się rozstać,
To Bóg wybrał, to Bóg odrzucił!”

„JAK WCZEŚNIE SKRZYPI WĄSKA FURTKA”
- PRZEKŁAD POETYCKI

„Jak wcześnie wąska furtka brzęka,
Co do Żydowskiej dalej gna,
Zakradam się i czekam, czekam,
Aż ruszysz ryglem, miła ma;

Gdy szlachta wykpi, moja zguba,
Rycerstwo, dwór, niech idą precz,
Kocham cię, Ester, piękna, luba,
Swą damę wielbić męska rzecz!

Daj mi swą dłoń! Tu niebezpiecznie,
Daj, Żydóweczko swoją dłoń!
Tłum ziomków twoich w drodze wiecznej
Wygnany z Węgier chyli skroń;

Kto wie, jak szybko tu się zdarzy,
To, co się wówczas stało tam:
Mam widzieć ciebie wśród nędzarzy,
Wygnaną z polskich krain bram?

Ciżba sług w zamku czeka cię,
Ja sam twym sługą pragnę być.
Przyjdź tu Estero, przyjdź, ochrzcij się,
Weź pierścień mój, chciej dla mnie żyć!”

„Jak Chryste, twoje palą słowa
W mej duszy ostry żar jak głóg:
Izrael w sercu mam pochować,
Odrzucił Bóg, co wybrał Bóg!”

„KRÓL NA ZŁOTYM TRONIE”
- TŁUMACZENIE W PROZIE

„Król na złotym tronie
Ujrzał cię, jest ci przychylny,
I on pożąda, jako jej kochanek,
Miłosnej służby pięknej Estery.”

„Precz, stręczycielu!” „Żydówko, jedno
z dwóch: Miłość lub gniew króla,
Twoje dobro czy cierpienie,
Mocno wyrasta z róży cierń!”

„Boże Izraela, dokąd mam się zwrócić?
Ach, czy żar Edomitów
Ma mnie strawić, lilię Saronu?
Czy ośmielę się przeciwstawić mój lud jego furii?

Kto ochroni uciekinierów na ulicy,
Których wichura i śnieg zimą otacza,
A kto was obroni przed królewskim zającem,
Którego dotąd w spokoju trzymaliście?

Boże Abrahama, siło bohatera
Czy poświęcisz dla zbawienia Izraela,
Dla Izraela i jego spraw
Piękno dane twojej służebnicy?

Oddam się służbie miłosnej,
Ale, o królu, za wysoki zastaw,
Dla zbawienia i życia Hebrajczyków
I za połowę twojego Kraju Polskiego”.

„KRÓL NA ZŁOTYM TRONIE”
- PRZEKŁAD POETYCKI

„Król zasiadł na swym złotym tronie
Ujrzawszy cię, uśmiechnął się,
Pożąda cię, miłością płonie,
Piękną Esterę zdobyć chce.”

„Precz, idź stąd!” „Jedno z dwóch Żydówko:
Czy miłość króla chcesz czy gniew,
Czy szczęściem żyć chcesz, czy głodówką?
Cierń róży rani aż po krew!”

„Bóg Izraela tylko wie,
Ach, czy ten Edomitów żar
Mnie Saronową lilię żmie?
Czy naród rzucić w gniewu war?

Kto chroni wygnańców, gdy hula
W zaułku wicher i śnieg,
A kto was, kto, przed zającem króla,
Choć czas w spokoju biegł?

Boże Abrahama, wielka siło,
Ty zbawisz Izraela lud,
Dla Izraela poświęciłam
Piękności i czystości cud.

Tak, będę królewskim natchnieniem,
Lecz królu, zastaw spory miej,
Za Hebrajczyków, życie, zbawienie,
I za połowę Polski twej.

Trzeci wiersz z ballady „Esther" - „Teraz się mnóżcie na obcej ziemi" („Nun auf dem fremden Boden mehret") wprowadza początkowo odprężenie, ponieważ dowiadujemy się z niego, że Żydzi uzyskali przywileje dzięki Esterze i ponownie mogą zajmować się handlem. Korzystają przy tym ze swoich rozległych kontaktów, stąd w przekładzie, w miejscu „handel i komercja jest waszym prawem" – sformułowanie „z zachodu handel aż po wschód". Ester musi oddać za to swojego syna pierworodnego na wychowanie do króla (w przekładzie „Wprost z łona pod święconą toń") i ma świadomość, że zostanie on ochrzczony. Ból Estery, że nawet nie pożegnała syna odzwierciedla w przekładzie „Nietknięta w pożegnaniu dłoń!". Fragment trzeciej zwrotki „Nadchodzą księża" zastąpiło w przekładzie sformułowanie „Kapłani z bramy" (z bramy kościoła), natomiast w zwrotce czwartej za „dolinę pagórków" użyto w przekładzie „pryzmy zwał".

„TERAZ SIĘ MNÓŻCIE NA OBCEJ ZIEMI"
- TŁUMACZENIE W PROZIE

Teraz się mnóżcie na obcej ziemi
I odbudowujcie rasę Izraela;
Tylko pługa wam odmówiono,
Handel i komercja jest waszym prawem.

Zagubionych wynoście do panów
List wolności w mojej dłoni:
Taka jest cena pierworodnego,
Który wyszedł z mego łona.

Mój synu, mój synu, mój synu, zostałeś mi odebrany,
Kiedy nawet cię nie pożegnałam!
Dokąd, dokąd? Nadchodzą księża,
Chrzest zmoczył mu głowę!

Wykreślony z księgi dziedziców,
Wyrwany z ludu Bożego wyboru!
Z Magogiem przepadnie moje dziecko,
Będzie leżeć w dolinie pagórków.

„TERAZ SIĘ MNÓŻCIE NA OBCEJ ZIEMI”
- PRZEKŁAD POETYCKI

Wżdy mnóżcie się na obcej ziemi
Budując Izraela ród;
Pchać pług nie rękami waszemi,
Z zachodu handel aż po wschód.

Niech panem będzie zagubiony
Wolności pakt ma dzierży dłoń:
Za to mój syn tu narodzony,
Wprost z łona pod święconą toń.

Mój syn, mój syn, mój syn, mi odebrany,
Nietknięta w pożegnaniu dłoń!
I dokąd? Gdzie? Kapłani z bramy,
Na chrzcie twą woda zlała skroń!

Z dziedziców księgi wykreślony,
Wyrwany z ludu bożych chwał!
Z Magogiem syn mój pogrążony,
Ma leżeć tam gdzie pryzmy zwał.

„BAWCIE SIĘ, DZIEWCZĘTA, POD WASZĄ WIERZBĄ”
- TŁUMACZENIE W PROZIE

Bawcie się, dziewczęta, pod waszą wierzbą,
Szukajcie wełny, którą wiatr rozrzuca!
Wy jesteście pociechą w moim cierpieniu,
Mój ból, który codziennie się odnawia.

Powodzią łez z żarliwymi błaganiami
Okupiłam córki!
Żyjecie w zwyczaju hebrajskim,
Mój pierworodny jest ochrzczony.

Kto przyszedł? Co chcesz mi powiedzieć?
Twój wzrok okropną zdradza wieść.
„Czyś jest gotowa, możesz to znieść?”
Mów, mamko, mów! „Twój syn nie żyje.”

Boże Abrahama, Ty dałeś,
To, co wziąłeś, jest twoje.
Niech jego śmierć, jego krótkie życie
Będzie odkupieniem jego chrztu.

„Posłuchaj, dzwonu kaplicy zamkowej!”
Dzwonią dla syna Żydówki.
„Od wieży do wieży, fala po fali,
Cały Kraków bije w dzwony.”

Co to jest? Czego mogę się spodziewać?
Ty, marszałku, sam? A twój nakaz?
„Opuść teraz, Żydówko, ten ogród,
Bo król Kazimierz nie żyje.”

Jest martwy. I twój obłok ognia,
Bóg Izraela, rozpoczyna swój bieg.
Chodźcie, dzieci, chodźcie do naszych ludzi,
Przyjmie nas żydowska ulica.

„BAWCIE SIĘ, DZIEWCZĘTA, POD WASZĄ WIERZBĄ" - PRZEKŁAD POETYCKI

Wy, panny, grajcie w wierzby cieniu,
Rozrzuca wiatr wam wełny kłos!
Wyście pociechą w mym cierpieniu,
Gdy co dzień bólu słyszę głos.

Powodzią łez i żarem próśb
Dwóch córek okupienie jest!
Żyjcie w Talmudzie i bez gróźb,
Mój pierworodny przyjął chrzest.

Kto tam? Czy chcesz mi coś powiedzieć?
Twój wzrok straszliwe wieści kryje.
„Gotowaś już, do wypowiedzi?"
Mów, mamko, mów! „Twój syn nie żyje."

Boże Abrahama, to co dałeś,
Jest twoje, więc zabrałeś znów.
Niech jego śmierć, to krótkie trwanie
Więc odkupieniem będzie chrztu.

„Dzwon święty na zamkowej skale!"
Żydówki syna głosi zgon.
„Z wieży na wieżę, z fali w falę,
Ogarnął Kraków dzwonów ton."

Cóż tam? Co mnie tu jeszcze czeka?
Marszałku, ty? Ze zwojem bull?
„Z ogrodu, Żydówko, uciekaj,
Bo król Kazimierz zmarł, zmarł król."

Zmarł król. I twego ognia chmury,
Bóg Izraela, w przód chce gnać.
Dziewczęta, chodźmy do diaspory,
Żydowska przyjmie nas tam brać.



W czwartym wierszu „Bawcie się, dziewczęta, pod waszą wierzbą” („Spielt, Mägdlein, unter euer Weide”) w pierwszej zwrotce wykorzystano w przekładzie drugie znaczenie słowa „spielen” (bawić się, grać) – „grać”, z uwagi na to, że czasownik zwrotny „bawić się” nie odpowiadał liczbie zgłosek koniecznych dla utrzymania akcentu zdaniowego w muzycznym odzwierciedleniu pierwszego wersu w pieśni Carla Loewego o tym samym tytule. Sformułowanie „pod waszą wierzbą” zastąpiło „w wierzby cieniu”, szukanie wełny, którą rozrzuca wiatr zastąpiono „Rozrzuca wiatr wam wełny kłos”, ponieważ tym sposobem udało się znaleźć krzyżowy rym do wersu „Gdy co dzień bólu słyszę głos”, który pojawił się w przekładzie w miejscu opisu codziennie odnawiającego się bólu Estery. Dla uzupełnienia liczby sylab w drugim wersie drugiej zwrotki dodano liczebnik „dwóch” przy określeniu córek, którego nie ma w oryginale, ponieważ wiadomo, że mowa jest w tym fragmencie o córkach bliźniaczkach. „Żyjecie w zwyczaju hebrajskim” przeobraziło się w „Żyjcie w Talmudzie i bez gróźb” w przekładzie ze względu na rym „próśb/gróźb”. W kolejnej zwrotce w przekładzie zrezygnowano z drugiej części pytania „Czyś jest gotowa, możesz to znieść?” i zastosowano „Gotowaś już do wypowiedzi?” Rozpoczynające czwartą zwrotkę zawołanie „Boże Abrahama” („Gott Abrahams”) wymaga rozdzielenia ćwierćnuty na jednosylabowym „Gott” w przedtakcie oryginalnej wersji tej ballady Loewego na dwie ósemki, z uwagi na dwusylabowy odpowiednik polski „Boże”. W następującym po nim wersie „To, co wziąłeś, jest twoje” przestawiono szyk znaczeń na „Jest twoje, więc zabrałeś znów”, a „krótkie życie” zamieniono na „krótkie trwanie”. „Dzwonią dla syna Żydówki” przełożono na „Żydówki syna głoszą zgon”, „Ty ,marszałku, sam? A twój nakaz (dekret)?” to w przekładzie „Marszałku, ty? Ze zwojem bull?”, „dzieci” w przedostatnim wersecie wiersza to w przekładzie „dziewczęta”, „ludzie” to „diaspora”, a „żydowska ulica” to „żydowska brać”.

Ostatni z pięciu wierszy ballady „Esther" Giesebrechta „Jak się mieszka w miastach królestwa" („Wie wohnst du in des Reiches Städten") przedstawia na początku Izrael niewnoszący skarg w przekładzie jako taki, który „nie kwili", pragnący zachować tradycje, uchronić od zapomnienia (w przekładzie od „nicestwa"), jednak w tak krótkiej sekwencji nie udało się ująć wszystkiego, stąd brak w przekładzie „ucztowania" w miejscu pragnienia ochrony tradycji w oryginale i tłumaczeniu. Pogorszenie sytuacji materialnej pomocników (najprawdopodobniej Mordechaja) odzwierciedla wers przekładu „Pachołków nieco mniejszy gwar". Estera zauważa, że Bóg był łaskawy dla Mordechaja i uczynił go bogatym, czym może imponować kobietom. Z uwagi na zastąpienie słowa dwusylabowego „durchglüht" w oryginale słowem trzysylabowym „pomoże" w przekładzie, zaistniała w trzeciej zwrotce pieśni konieczność powtórzenia ostatniego dźwięku frazy. Późny wieczór zastąpiono „późną nocą", a zamiast Królestwa Dawida, które ma się zacząć, mamy w przekładzie poetyckim „I Dawid Królem stanie się".



„JAK SIĘ MIESZKA W MIASTACH KRÓLESTWA” - TŁUMACZENIE W PROZIE

Jak się mieszka w miastach królestwa,
Izrael, wolny i niewnoszący skarg,
Chcesz zachować szabat, ucztować, modlić się,
Tak jak uczyli cię twoi ojcowie!

Zubożali są teraz twoi naganiacze,
Ale Bóg uczynił cię bogatym,
Przyozdabiasz swoje kobiety perłami,
A dziewice otacza wystawność.

Nawet moje córki bliźniaczki
Rozkwitły jak lilie Boże.
Jednak muszę odejść cicho w smutku,
Moja pierś płonie gorącym bólem.

Muszę się skradać na chrześcijański cmentarz,
Późnym wieczorem nad rzeką.
Biały krzyż, to jest znak,
Tam znajdę grób mojego syna.

Tu jest cicho, tu chce mi się płakać;
Tu godziny upływają,
Aż Mesjasz się objawi
I zacznie się Królestwo Dawida.

„JAK SIĘ MIESZKA W MIASTACH KRÓLESTWA”
- PRZEKŁAD POETYCKI

Jak mieszka się w miastach królestwa,
Izrael, wolny i nie kwili,
Chcesz szabat, modły od nicestwa,
Uchronić, jak ojcowie uczyli!

Pachołków nieco mniejszy gwar,
Dla ciebie Bóg łaskawy był,
Ozdabiasz perłą kobiet czar,
A wśród twych dziewic zbytku pył.

Bliźniaczki córki moje stoją
Rozkwitłe jak lilie Boże.
W cierpieniu znajdę ciszę moją,
W mej piersi ból mi w tym pomoże.

Na cmentarz chrześcijan ukradkiem,
Wzdłuż rzeki, późną nocą, lub
Gdzie biały krzyż, to on jest znakiem,
Tam znajdę mego syna grób.

Tu jest tak cicho, tu opłakiwać,
Godziny długie dziecię me,
Chcę aż się Mesjasz mi objawi
I Dawid Królem stanie się.

Biorąc pod uwagę fakt, że tłumaczy się sens, a nie pojedyncze słowa, warto zwrócić uwagę, że w wielu częściach ballady „Esther" Loewego do wierszy Giesebrechta, w wyniku przeprowadzonego badania eksperymentalnego, przekład pokrył się całkowicie z oryginałem pod względem odpowiedników tłumaczonych słów w języku docelowym. Fragmenty te są wręcz podobne pod względem warstwy brzmieniowej języka wyjściowego i docelowego w przekładzie. Jak przewidywano na początku, takiej idealnej sytuacji nie udało się uzyskać w całym przekładzie poetyckim, jednak pomimo tej niedogodności przekład wydaje się dość wiernie oddawać sens oryginału, a co najciekawsze, absolutnie nadaje się do zaśpiewania. Autorka bowiem, tworząc przekład ballady „Esther" Giesebrechta pracowała również z materiałem nutowym ballady „Esther" Carla Loewego, starając się oddać nie tylko treść i formę, ale także zgrać prozodię języka oryginału i języka przekładu.

STRESZCZENIE

Sylwia Burnicka-Kalischewska w artykule „Pięcioczęściowa opowieść liryczna 'Esther' Ludwiga Giesebrechta wpisana w balladę op. 52 o tym samym tytule Carla Loewego - próba tłumaczenia i przekładu na język polski" wykazuje różnice pomiędzy tłumaczeniem a przekładem liryki w odniesieniu do liryki wokalnej. W tym celu autorka zamieszcza własne tłumaczenie ballady „Esther" Giesebrechta z języka niemieckiego na polski oraz, zgodny z ilością zgłosek języka wyjściowego (niemieckiego) przekład wiersza. Jednocześnie autorka zwraca uwagę na zgodność akcentów i prozodii w przekładzie i przybliża niuanse istotne przy tworzeniu takiego przekładu. Ostatecznie omawia wynik eksperymentu.

SŁOWA KLUCZE

Esther, Loewe, tłumaczenie, Giesebrecht, przekład

ABSTRACT

Sylwia Burnicka-Kalischewska, in the article „Ludwig Giesebrecht's five-part lyric story 'Esther' inscribed in Carl Loewe's ballad op. 52 of the same title - an attempt at translation and translation into Polish", demonstrates the differences between translations of a lyric in relation to a vocal lyric. To this end, the author includes her own translation of Giesebrecht's ballad „Esther" from German into Polish and, in accordance with the number of words of the original language (German), a translation of the poem. At the same time, the author draws attention to the correspondence of accents and prosody in the translation, and takes a closer look at the nuances important in the creation of such a translation. Eventually, she discusses the result of the experiment.

KEYWORDS

Esther, Carl Loewe, translation, Giesebrecht

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORCE

Zob. po kolejnym artykule.



DR HAB.
SYLWIA BURNICKA-KALISCHEWSKA, PROF. AS
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE

BALLADA „ESTHER" OP. 52 – PRÓBA EGZEMPLIFIKACJI WIZJI MUZYCZEJ CARLA LOEWEGO

WPROWADZENIE

Carl Loewe sięgnął po balladę „Ester" Ludwiga Giesebrechta, by pokazać w muzyce fragment polskiej historii. Tragizm tytułowej bohaterki ballady „Esther" Giesebrechta musiał w naturalny sposób odzwierciedlić się w dramatycznym udźwiękowieniu całej ballady przez Carla Loewego, której komponowanie ukończył 30 kwietnia 1835 roku, jak sam odnotował w nutowym rękopisie, a wydania doczekała się rok później. Nie wszystkie z ballad/pieśni różnych narodów Carla Loewego uważane są przez znawców za udane. Ballada „Esther", choć niedostatecznie znana jako ballada polska, z pewnością do tego grona nie należy. Prześledźmy zatem wszystkie pieśni ballady „Esther" op. 52 pod względem użytych przez Loewego środków muzycznych i wyrazowych.

Ballada „Esther" op. 52 Carla Loewego składa się z pięciu osobnych pieśni. Są to:

1. „Wie früh das enge Pförtchen knarre"
2. „Der König auf dem gold'nen Stuhle"
3. „Nun auf dem fremden Boden mehret"
4. „Spielt, Mägdlein, unter euer Weide"
5. „Wie wohnst du in des Reiches Städten"

„WIE FRÜH DAS ENGE PFÖRTCHEN KNARRE"

W pierwszej pieśni ballady „Esther" op. 52 – „Wie früh das enge Pförtchen knarre" Carl Loewe przedstawia za pomocą trójdzielnego metrum (3/4), tempa *allegretto* i *staccatowego* akompaniamentu w lewej ręce linii fortepianu scenę, kiedy król Kazimierz Wielki w przebraniu[1] zakrada się po raz pierwszy do miejsca za-

[1] O królu, który przyszedł do domu Estery w przebraniu pisze Aleksander August Ferdynand Bronikowski, *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV w.*,

mieszkania Esterki. *Staccata* w dynamice *piano* obecne w pieśni od samego początku w linii basowej wzmagają wyobrażenie o zakradaniu się dokądś (por. PRZYKŁAD 1). Narracja utrzymana jest w formie zwykłego opowiadania prowadzonego w 1 osobie l.p. i dalej w formie apostrofy do Estery, a w końcówce do Chrystusa, co dodaje pożądanego patosu wypowiedzi.

Odnośnie tonacji tej pieśni, to, jak zaznacza Runze, w większej części dominuje a-moll, w niewielkim fragmencie C-dur.[2]

Na samym początku pieśni Loewe stosuje naprzemiennie dwa schematy melodyczne, zgadzające się z rymami Giesebrechta a b a b, stąd melodia pierwszego i trzeciego wersu wiersza oraz drugiego i czwartego pokrywa się.



PRZYKŁAD 1[3]

Kontynuacją tego zamysłu od strony muzycznej jest ósemkowa narracja wokalu niejako „włożona w usta" królowi, bez *legata*, zgodna z ósemkowym akompaniamentem. Słowo „knarre" ma najprawdopodobniej odzwierciedlać skrzypienie furtki. Chociaż

op. cit., s. 103.

[2] Max Runze, op. cit., s. 13.

[3] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen amilie herausgegeben von Dr. Max Runze.* Band VII, *Die Polnischen Balladen*, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904, s. 94.

w języku niemieckim nie wypowiada się podwójnych spółgłosek, zawsze słychać w wymowie tylko jedną, to w nagraniu CPO[4] niemiecka śpiewaczka Ruth Ziesak wyraźnie wyśpiewuje podwójną spółgłoskę, do tego wyjątkowo wyraźnie, jak w języku włoskim, co w przypadku spółgłoski „r" obce jest językowi niemieckiemu. Ta forma instrumentacji głoskowej (eufonia) ma stanowić językowe naśladownictwo odgłosu skrzypiącej furty. Jednak już od wejścia „und ob der Adel mich verhöhne..." („A jeśli szlachta mnie wykpi" - PRZYKŁAD 2) w oczarowanym kochanku budzi się ponownie królewska duma i Loewe, kiedy mowa jest o szlachcie i sali rycerskiej, nie może wprowadzić innego rytmu, jak dumnego poloneza. Wzrasta także dynamika, król nie wstydzi się bowiem szlachty. Atmosferę majestatyczności podkreśla dodatkowo zstępująca oktawa *h¹-h* na sybach *-höh-ne* słowa *verhöhne*, która w odwróceniu, tzn., kiedy śpiewana jest wstępująco kojarzyć się może z polonezem w kolędzie „Bóg się rodzi" (por. PRZYKŁAD 2). W akompaniamencie w miejsce wcześniejszych *staccat* pojawiają się powtarzane akordy w prawej ręce fortepianu, pozostające także we frazie kolejnej, będącej żarliwym wyznaniem miłosnym króla do Estery w dynamice *forte* i oznaczeniem *espress.* („dich lieb' Esther, Gute, Schöne, sei mein ehliches Gemahl!"/„Kocham cię, Estero, dobra, piękna, Bądź moją małżeńską połową!" - PRZYKŁAD 2 i 3).



PRZYKŁAD 2[5]

[4] Carl Loewe, *Lieder und Balladen, Complete Edition*, Vol. 10, Ruth Ziesak, Cord Garben, CPO nr 9995432, 2000.

[5] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., s. 94.

Fraza ta przypomina *belcantową* frazę Donizettiego, którego twórczość Carl Loewe musiał doskonale znać. W cztery i pół taktu instrumentalnej części Loewe wplata wyraźnego, synkopowanego, skocznego, punktowanego mazura (takty 3-6 PRZYKŁADU 3), połączonego z dalszą częścią śpiewanego poloneza przy powtarzanych akordach w fortepianie na słowach „Lass, Judenmädchen, mir die Hand" /"Podaj mi, żydowska dziewczyno, swoją rękę", co król ze słodyczą *(dolce)* wyśpiewuje Esterce. Jak wiadomo, podanie dłoni mężczyźnie przez kobietę w sytuacjach tego rodzaju (tête-à-tête) oznaczało przyzwolenie na kontakt fizyczny (niczym w słynnym duecie Don Giovanniego i Zerliny „La ci darem la mano" z „Don Giovanniego" W.A. Mozarta). „Mazurowe klimaty" są widoczne dalej w niemal dwóch taktach fortepianowego *intermezza* (por. PRZYKŁAD 3).



PRZYKŁAD 3[6]

[6] Ibidem, s. 95.

W polonezowym klimacie król przestrzega Esterę przed losem, którego jej naród doświadczył podczas wygnania z Węgier. Insynuuje, że nie chciałby widzieć jej w rzędzie z wynędzniałymi Żydami, wypędzonej tym razem z Polski, kiedy on – władca, do stóp rzuca jej swoją służbę, swój pałac (w Łobzowie) i samego siebie. Loewe stosuje w tym miejscu wręcz identyczną melodykę, jak w początku pieśni, zmiany są prawie niezauważalne, odnosi się wrażenie zwrotkowości. Kulminacja w finale powtórki tematycznie pokrywa się z pierwszą zwrotką (1. „sei mein ehliches Gemahl!" / „Bądź moją drugą połową!" oraz 2. „Ich selber will dein eigen sein!" / „ja sam chcę nim być" (sługą Estery). Po kolejnej mazurowej wstawce w linii akompaniamentu jak bumerang powraca polonez i nieustające namowy króla, by została jego metresą i przyjęła chrzest. Kuriozalnie namowy króla w kawestii grzechu cielesnego zdają mu się być mniejszym złem, niż wyznawanie innej wiary. W miejscu „dich lieb' ich, Esther" („kocham cię Estero") mamy teraz „Komm, meine Esther" („Chodź Estero"), a dalej już nieco na *belcantową* modłę Belliniego i Donizettiego przekomponowany, powtórzony fragment „Nimm meinen Ring und werde mein!" („Weź mój pierścień i bądź moją!" – PRZYKŁAD 4).



PRZYKŁAD 4[7]

[7] Ibidem, s. 96.

Część o pierścieniu, wieńcząca całość w metrum 3/4 jest niezwykle ważna dla Estery, posiadanie pierścienia bowiem było przepustką do zmian dekretów i rozporządzeń, a co za tym idzie do polepszenia sytuacji życiowej Żydów. Może właśnie stąd tak wyraziste nawiązanie Loewego do aktualnej ówcześnie operowej formy. Po podwójnej kresce taktowej nastąpuje finał pieśni w 4/4 z dopiskiem *dolente (boleśnie)*. Finałowy fragment pierwszej pieśni to apostrofa do Boga/do Chrystusa. Niczym klamra okalają go niemal identyczne takty akordowego akompaniamentu. Rozpoczęty modlitwą: „Christ, deine Liebesworte brennen mir in der Seele heiss und scharf" („Chryste, twoje kochane słowa palą w mojej duszy gorąco i ostro") przedstawia wewnętrzny dylemat lirycznego JA. Generalnie opadająca tessytura sugeruje smutek. Przepiękna opadająca progresja od e^2 na słowach „Von Israel soll ich mich trennen" („z Izraelem powinienem się rozstać") z zachodzącym jeszcze na nią w końcówce echem w fortepianie zdublowana jest u Loewego od d^2, a swoim stylem przypomina dojrzałe fortepianowe utwory postromantyczne lub wręcz melodie filmowe. Król pozostaje w konflikcie pomiędzy przykazaniami Boga a własną wolą („das Gott erwählt, das Gott verwarf" / „to Bóg wybrał, to Bóg odrzucił!" - PRZYKŁAD 5).





PRZYKŁAD 5[8]

„DER KÖNIG AUF DEM GOLD'NEN STUHLE“

Pieśń druga cyklu „Der König auf dem gold'nen Stuhle“ skomponowana została przez Carla Loewego w metrum 4/4. Kompozytor wskazuje tempo i charakter utworu dodając informację *Andante grave, alla marcia* i od razu wprowadza w czterech taktach wstępu ciężkie, oktawowe akordy w linii fortepianu, zdublowane tymi samymi dźwiękami w wyższej oktawie w prawej ręce, a jest to gama F–dur grana zstępująco z przeniesieniem oktawowym w górę po pierwszym tetrachordzie. Pomimo oznaczeń *staccato* akordy przypominające prawdziwy przemarsz wojska lub dumne kroczenie władcy, z początku usytuowane w kluczu basowym nie mogą być zbyt krótkie, tu chodzi o prawdziwie ciężkie i równomierne akordy. W tym majestatycznym klimacie Loewe wprowadza linię głosu, najprawdopodobniej przypisaną dumnemu doradcy króla, który w wolnym tempie mówi Esterze, jak bardzo przychylny jest jej władca oraz czego od niej oczekuje: „Der König auf dem gold'nen Stuhle (Król na złotym tronie) Hat dich gesehn, er ist dir hold, (Ujrzał cię, jest ci przychylny), Und er begehrt, als seiner Buhle, (I on pożąda, jako jej kochanek) Der schönen Esther Minnesold. (Miłosnej służby pięknej Estery)” (por. PRZYKŁAD 6).

[8] Ibidem, s. 97.



PRZYKŁAD 6[9]

Na tle kilkutaktowej schematycznej fortepianowej wstawki granej opadająco unisono w obu rękach (ósemka z kropką, trzy trzydziestodwójki i ćwierćnuta), na której można sobie wyobrazić mentlik w głowie Estery zszokowanej otrzymaną propozycją, pojawia się nieoczekiwanie recytatywne wykrzyknienie dziewczyny: „Fort, Kuppler!" („Precz, stręczycielu!"). Dziewczyna jest w sytuacji patowej, nie tak wyobrażała sobie swoje wejście w dorosłość. „Stręczyciel" jednak nie przestaje uświadamiać jej trudnego położenia, w którym się znalazła, przy czym jak *leitmotiv* powracają równomierne akordy ćwierćnutowe w akompaniamencie. Poniża pannę nazywając ją Żydówką. Estera musi wybrać miłość lub gniew króla („des Königs Liebe oder Zorn"), co Loewe zilustrował stosując duże skoki interwałowe w melodii (por. PRZYKŁAD 7).

[9] Ibidem, s. 98.



PRZYKŁAD 7[10]

Giesebrecht, który w momencie pisania ballady „Esther”, jako znawca literatury musiał znać powstałą ponad trzydzieści lat wcześniej „Heidenröslein”, wplata ukłon w stronę Johanna Wolfganga von Goethe i jego „Polnej różyczki”[11], która choć piękna, to nie jest całkowicie bezbronna, bo i ukłuć potrafi: „Hart an der Rose wächst der dorn!” („Mocno wyrasta z róży cierń!”), a wspomniana metafora odnosi się do urody Estery, porównanej do piękna róży i jej oportunistycznej postawy (kolce róży). Loewe stosuje tu skoki kwartowe i kwintowe (por. PRZYKŁAD 8).

[10] Ibidem.

[11] Pierwsza publikacja pieśni “Das Heidenröslein” miała miejsce w roku 1789. https://de.wikipedia.org/wiki/Heidenr%C3%B6slein (dostęp 30.01.2022).



PRZYKŁAD 8[12]

Dalej charakter pieśni nabiera niezwykłego dramatyzmu po *sforzatowych* akordach oktawowych (łącznik) przed podwójną kreską taktową na dźwięku *c* w różnych oktawach oraz zmianie tonacji z F–dur na f-moll. Akordowy powtarzany akompaniament z *crescendowanymi* taktami w tempie *allegro, con molta agitazione* podkreśla rozpaczliwe wołanie Esterki do Boga Izraela i pytanie: „Gott Israels, wohin mich kehren?" („Dokąd, do kogo mam się zwrócić?"). Efekt wzmocniony jest zręcznymi kwartami na początku dwóch głównych fraz („Gott Israels" oraz „mich Sarons") i *crescendo* w podejściach fortepianu (prawa ręka) w pauzach śpiewu (por. PRZYKŁAD 9).

[12] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., s. 99.



PRZYKŁAD 9[13]

Szybko przebiegające w głowie Estery myśli o narodzie Izraela i jego losie Loewe uzbraja w schemat ćwierćnuty w przedtakcie, akcentowanej półnuty i ćwierćnuty połączonej łukiem *legatowym*, co powtarza w sumie na przestrzeni szesnastu taktów przy synkopowanym akordowym akompaniamencie fortepianu („Wer schützt die Flücht´gen auf der Gasse" – por. PRZYKŁAD 10).

[13] Ibidem, s. 100.



PRZYKŁAD 10[14]

Gdy Estera podejmuje decyzję o poświęceniu się dla narodu i oddaniu miłosnej służbie królowi Kazimierzowi, ponownie zwraca się do swojego Boga: „Gott Abrahams...", a Loewe rozpoczyna tym fragmentem wielki final pieśni drugiej cyklu „Esther" op. 52. Zwiększa interwał początkowy w linii głosu do seksty wielkiej i generalnie stosuje duże skoki interwałowe, co oddaje uczucie wzburzenia bohaterki, dodatkowo uzupełnione powtarzanymi ósemkowymi akordami w fortepianie (por. PRZYKŁAD 11).



PRZYKŁAD 11[15]

W kolejnych niemal ośmiu taktach pojawia się u Loewego kolejny schemat – akcentowana półnuta przedłużona o ósemkę łukiem i trzy ósemki. Symbolizuje to oddanie się, jak mówi nam wskazówka „mit Hingebung" od słów „ward Schönheit" do słowa „Theil" w powtórce frazy. Podkreśla to synkopowany akompaniament Loewego (por. PRZYKŁAD 12)

[14] Ibidem.

[15] Ibidem.



PRZYKŁAD 12[16]

Wielki finał Loewe rozpoczyna skokiem sekstowym c^2-a^2 i chromatycznym zejściem w prawej ręce fortepianu do e^1, podczas którego włącza się głos („Ich will zur Buhle mich ergeben") ze skokiem kwartowym w górę c^2-f^2 przy początkowej wskazówce dla fortepianu *fiero (dziko)*, natomiast w głosie *apassionato*. Wszystkiemu towarzyszą ósemkowe powtarzane akordy w f-moll w dynamice *ff*. Jest to moment, kiedy Estera godzi się zostać nałożnicą króla, lecz jak wnioskujemy z następującej po niej frazy, za wysoką cenę („doch, König, nur um hohes Phand" – skok b^1–g^2). Akompaniament ponownie wyprzedza głos, chromatyczne zejście od b^2 na *sf* do fis^1 zaczyna się w fortepianie na końcówce poprzedniej frazy (por. PRZYKŁAD 13).

[16] Ibidem, s. 101.



PRZYKŁAD 13[17]

Pomimo młodego wieku Estera potrafi wynegocjować wysoką cenę za swoje poświęcenie. Stawia warunki dotyczące poprawy bytu Hebrajczyków („um der Hebräer Heil und Leben"). Loewe umiejscawia te żądania w wysokiej tessyturze na dźwiękach f^2, as^2, g^2. To jednak nie wszystko, dziewczyna odda się królowi za połowę Polski („und um dein halbes Polenland"). Tu na sylabie *Po-* w słowie *Polenland* Loewe niby przypadkiem stosuje oktawę c^1-c^2, do złudzenia kojarzącą się z początkiem kolędy polskiej „Bóg się rodzi".[18] Jest wysoce prawdopodobne, że Carl Loewe znał tę pieśń bożonarodzeniową, powstałą w 1792 roku (rok po uchwaleniu Konstytucji 3 Maja), czyli w czasie, kiedy Polska pozostawała pod zaborami i próbowała zebrać siły, by zawalczyć o niepodległość. Autor tekstu Franciszek Karpiński wplótł w tę kolędę patriotyczne przesłanie (por. PRZYKŁAD 14). Ten fragment ballady „Esther" op. 52 Carla Loewego zatytułowany „Der König auf dem gold'nen Stuhle" wydaje się być jednym z jej najdramatyczniejszych części. Warto zauważyć, że choć Estera została postawiona przed bardzo trudnym wyborem, to decyzję o „związaniu się" z królem Kazimierzem podjęła nie tylko z myślą o korzyściach dla swoich ziomków. Jak podaje Broniszewski, już na pierwszym spotkaniu król wzbudził uczucie Estery, ponieważ był przystojnym młodym mężczyzną.

[17] Ibidem, s. 102.

[18] Kompozytor kolędy „Bóg się rodzi" nie jest znany. Prawdopodobnie był to polonez koronacyjny królów polskich jeszcze za Stefana Batorego (XVI wiek) https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%B3g_si%C4%99_rodzi (dostęp 31.01.2022).



PRZYKŁAD 14[19]

[19] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., s. 102.

„NUN AUF DEM FREMDEN BODEN MEHRET“

W marszowym dumnym przesłaniu w metrum 4/4 i w tonacji F–dur, w majestatycznym, wyniosłym charakterze *(Con moto grandioso)* umiejscawia Loewe rozluźnienie, czyli apostrofę Giesebrechta (bezpośredni zwrot do żydowskiego ludu) wyrażoną w formie równych ćwierćnut w linii basowej i spokojnych rytmów punktowanych w prawej ręce fortepianu. Stanowi to swego rodzaju odezwę do narodu, odezwę o pozytywnej treści, ponieważ oto król Kazimierz Wielki spełnił roszczenia poprawy bytu Żydów przedstawione przez Esterę. Teraz ich sytuacja prawna jest uregulowana, wolno im prowadzić interesy, handlować, bezpiecznie żyć i dbać o swoje rodziny (por. PRZYKŁAD 15).



PRZYKŁAD 15[20]

Wszystko to diaspora krakowska zawdzięcza Esterze, którą teraz Giesebrecht porównuje do Marianny, symbolu francuskiej wolności umiejscowionej na obrazie „Wolność wiodąca lud na barykady” Eugène'a Delacroix. Trudno bowiem nie odnieść do niej widoku Estery (por. PRZYKŁAD 16) z paktem wolnościowym w ręku („der Freiheitsbrief in meiner Hand”), chroniącym prawa i interesy Żydów, szczególnie, że sprawa rewolucji francuskiej (1830) jest w momencie pisania ballady „Esther” przez Giesebrechta jeszcze bardzo świeża.

[20] Ibidem, s. 103.

Carl Loewe z upodobaniem stosuje kwarty w tym fragmencie (wcześniej „der Pflug" – c^1-f^1 i dalej „zu Herrn" oraz „der Freiheitsbrief" – w obu przypadkach c^2-f^2).

Kontynuując, Loewe nie schodzi poniżej f^2 w najmocniejszych momentach linii głosu („das ist der Preis" i „des Erstgebornen"), stawiając niejako znak równości pomiędzy przywilejami wynegocjowanymi dla wyznawców judaizmu, a ceną, jaką bohaterka musi zapłacić za spełnienie swoich żądań. Otóż, zgodnie z umową, musi poddać swojego pierworodnego syna (syna króla) konwersji[21] i oddać go na wychowanie w chrześcijaństwie. Loewe zaczyna frazę z wysokiego pułapu w f^2, na mocną część taktu (na raz) pokazując, że emocje Estery wzrastają i z trudem je ona powstrzymuje, jednak ich wybuch następuje po fortepianowym fragmencie, do złudzenia przypominającym chopinowski styl, szczególnie od *accelerando* i akcentowanego *h* w oktawie raz- i dwukreślnej (por. PRZYKŁAD 16).



PRZYKŁAD 16[22]

[21] Konwersja – z łac. conversio – zmieniać wyznanie, przejść na katolicyzm, za: Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007, s. 311.

[22] *Carl Loewes Werke*, *Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., s. 103.

W tempie *allegro agitato* następuje przedstawienie bólu matki, której odebrano dziecko natychmiast po urodzeniu, nim zdołała się z nim pożegnać. Wątpliwym jest, czy w ogóle istnieje forma bezbolesnego pożegnania z niemowlęciem dla matki, choćby był czas na spokojne oddanie dziecka. W biorącym swój początek w ostatnim takcie PRZYKŁADU 16 (ostatni dźwięk f^2) w dynamice *forte* następuje wizualizacja nieprzytomnej z rozpaczy Estery („Mein Sohn..."). Wielokrotne powtórzenie zwrotu „mein Sohn" (Giesebrecht) służy uwypukleniu ekspresji, co Loewe wzmacnia efektem łkania, dzięki pauzom pojawiającym się co trzy nuty po zawołaniu matki i akcentowi na słowie „Sohn". Tylko największe emocje, nad którymi nie można zapanować, powodują tak drastyczne skrócenie oddechu. Tesytura krzyku Estery utrzymuje się na dźwiękach oktawy dwukreślnej *f*, *cis*, *d* oraz *g*, *dis*, *e*. Gorycz odebrania syna współodczuwamy bardzo dobitnie poprzez wyraziste przejście ósemkowe w linii głosu od f^2 do cis^1 i kolejno, przy powtórzeniu od g^2 do f^1 („mein Sohn, du mir genommen"). Towarzyszą temu powtarzane ósemkowe akordy w lewej ręce fortepianu, tym razem w stylu schubertowskim. W schemacie ćwierćnut i następującej po nim na tekście „mein Sohn" pauzy ćwierćnutowej, Loewe wiedzie na słowach „da **ich** 𝄽 mich **kaum** 𝄽 an **dir** 𝄽 ge**letzt** 𝄽" płaczliwy monolog Estery (apostrofa do syna), akcentując dodatkowo pogrubione sylaby (por. PRZYKŁAD 17). Emocjonalną nieprzewidywalność tego odcinka Loewe odzwierciedla w triolowo-ósemkowych zstępujących melodycznych akordach prawej ręki, przy skromnym basie skomponowanym półnutowo.





PRZYKŁAD 17[23]



PRZYKŁAD 18[24]

W najwyższej tesyturze (po a^2) w dynamice *forte* i ze znakiem *cresc.* na pytaniu „wohin, wohin?" Loewe obrazuje paniczną reakcję Estery, która widząc nadchodzących chrześcijańskich księży wie, że za chwilę odbędzie się chrzest jej pierworodnego syna (por. PRZYKŁAD 18). Nakładając trzykrotnie na słowo „Taufe" (chrzest) *sforzato* Loewe zdaje się słusznie odczytywać, że dla Estery „popełniony" na jej synu chrzest jest gorszym przeżyciem, niż odebranie dziecka (por. PRZYKŁAD 19).

23 Ibidem, s. 104.

24 Ibidem, s. 104-105.



PRZYKŁAD 19[25]

Dramatowi Estery już do końca pieśni towarzyszą triolowe rozłożone akordy w prawej ręce fortepianu, a beznadziejność jej położenia dodatkowo symbolizują imponujące chromatyczne pochody wpisane we wspomniany triolowy schemat. Giesebrecht opisuje w wierszu „Nun auf dem fremden Boden" narodziny i przez gorzką wizję Estery – moment „złego końca" z Magogiem (słowo „verderben" na *sforzato*) jej pierwszego syna. To właśnie w tekst o miejscu pochowania syna Estery, poprzez konwersję skazanego na niechybne potępienie, co przepowiada bohaterka, wprowadzają chromatyczne pasaże Loewego. Wątkowi o zmarnowanym życiu syna, wyrwanym z gminy wierzących w Boga z wyboru przypisany jest, poprzez użycie metafory do biblijnego Magoga „koniec świata". (por. PRZYKŁAD 20).

[25] Ibidem, s. 105.



PRZYKŁAD 20[26]

[26] Ibidem, s. 106.

„SPIELT, MÄGDLEIN, UNTER EUER WEIDE“

Instrumentalny, spokojny wstęp pieśni czwartej w 2/4 w balladzie „Esther” op. 52, wprowadzający sielankowy nastrój w tempie *andantino*, kojarzy się z bardzo podobnym wstępem mozartowskim do pieśni „Abendempfindung”. W podanym charakterze pieśni *dolce* Estera obserwuje bawiące się pod wierzbą córki, będące jej jedynym ukojeniem po oddaniu syna. Szesnastkowy, melodyjny akompaniament w tonacji A-dur sugeruje pogodzenie się z losem i próbę radowania się tym, co zostało (por. PRZYKŁAD 21).



PRZYKŁAD 21[27]

Możliwość wychowania córek w wierze żydowskiej Estera okupiła przecież morzem łez. Fraza ta muzycznie powtarza się, a Estera przywołuje gorycz, której nigdy zapomnieć nie zdoła. Odebrany syn pierworodny został ochrzczony, niezadowolenie matki Loewe uwypukla akcentem na słowie „ge-tauft” i powtórzeniem tego całego zdania „mein Erstgeborner ist getauft” („mój pierworodny został ochrzczony” - PRZYKŁAD 22). Tym razem jednak nie ma już akcentu na drugiej sylabie słowa „ge-tauft”, Loewe wprowadza od razu na pierwszą miarę w takcie na sylabie „-tauft” w lewej ręce akompaniamentu fortepianu schemat muzyczny, złożony z szesnastkowych powtarzanych akordów i pauz szesnastkowych, do

[27] Ibidem, s. 107.

złudzenia przypominający bicie serca, którego puls słyszy się bardzo wyraźnie w najtragiczniejszych momentach życia (por. ostatnie 3 takty PRZYKŁADU 22 i PRZYKŁAD 23).



PRZYKŁAD 22[28]



PRZYKŁAD 23[29]

Estera przeczuwa nieszczęście, a widząc dworską nianię pyta, po co do niej przyszła. Oczekiwanie na odpowiedź staje się nieznośne, a tętniące akordy wzmacnia jeszcze prawa ręka w linii fortepianu uderzająca równocześnie z lewą w tym samym pulsie. Akordy zaczynają wyhamowywać na czterech taktach *ritenuto*, podczas których zamierającym głosem *(dolente)* niania obwieszcza, że syn Estery nie żyje („Dein Sohn ist todt"[30] - PRZYKŁAD 24).

---

[28] Ibidem, s. 108.

[29] Ibidem.

[30] Pisownia zaczerpnięta z oryginalnego wydania pieśni Loewego.



PRZYKŁAD 24[31]

Carl Loewe zatrzymuje pieśń po fermacie na podwójnej kresce taktowej, jakby chciał tym zilustrować zatrzymanie akcji serca syna Estery i niemal jej matczynego serca. Zmienia się metrum z 2/4 na 4/4. W uroczystym takcie *maestoso* i *largamente* w fortepianie, po trzech miarach pauz w pierwszym takcie w linii głosu tego odcinka, jakby z nieprzytomnej z rozpaczy matczynej duszy, Estera wydobywa na czwartą miarę w takcie wołanie do Boga, cytując, w kontekście utraty dziecka, biblijnego Hioba: „Dał Pan i zabrał Pan” („Du hast gegeben, was du genommen hast”). W akompaniamencie fortepianowym Loewe stosuje teraz same ósemki z kropką i szesnastki, co podkreśla podniosły charakter apostrofy do Boga („Gott Abrahams...”). Efektowna fraza rozpoczęta w *forte* i z ciężkim sercem *(grave)* pokazuje dzięki zstępującej melodii rozpaczliwe wykrzyknienie matki i jej opadanie z siły (*diminuendo* do *piano*). Estera wierzy, że tak musiało być, prosi Boga jedynie o to, by krótkie życie jej syna zgładziło grzech chrztu. Loewe akcentuje ponownie słowo „Taufe” („chrzest”) nie tylko stawiając muzyczny znak akcentu ponad sylabą „Tau-”, ale także *sforzato* w linii głosu, jak również w partii fortepianu (por. PRZYKŁAD 25 – ostatni system). Tym samym unaocznia fakt, że konwersja syna, której symbolem jest przewijający się przez całą balladę sakrament chrztu, jest dla żydówki tak samo szokująca i pozostająca w opozycji do wszelkich stereotypów, którym hołdowała do tej pory, jak i sama śmierć.



[31] Ibidem, s. 109.



PRZYKŁAD 25[32]

Laura Tunbridge pisze, że: „[...] momenty - jak w czwartej pieśni, gdy bohaterka Esther dowiaduje się o śmierci syna - przyjmują recytatywny sposób wygłaszania, zbliżony do operowego. Również jej późniejsze wołanie do Boga nie byłoby nie na miejscu na scenie. Podobnie pomyślany jest akompaniament, który ma oddawać dramatyczne napięcie, gdy czekamy na wieści o synu, fortepian powtarza dwutaktową figurę, która - podobnie jak Estera - czeka na rozwiązanie. [...] W czwartej pieśni powraca wznoszący się motyw z początku cyklu, który służy zarówno zabezpieczeniu pierwotnej toniki a-moll, jak i dramatycznemu rozwiązaniu opowieści."[33] Wspomniane przez Tunbridge w pieśni czwartej wołanie do Boga Estery już we wcześniejszej pieśni „Der König auf dem gold´nen Stuhle" całkowicie spełnia operowe wymagania, mało tego, nawiązuje wręcz do popularnego w angielskojęzycznym teatrze muzycznym przed i po roku 1730 stylu *ballad opera* (z ang. opera pieśni), którego najsłynniejszym przykładem jest „Opera żebracza" („The Beggar's Opera") z 1728 roku Johna Gay'a i Johan-

[32] Ibidem.

[33] Laura Tunbridge, *The Song Cycle, Cambridge Introductions to Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 28 ([...] *moments – such as in the fourth song, when the protagonist Esther is told of the death of her son – adopt a recitative-like delivery akin to opera. Either would her subsequent exhortation to God be out of place on stage. The accompaniment is similarly conceived to convey dramatic tension; as we wait for news of her son, the piano repeats a two-bar figure that, like Esther, awaits resolution.* [...]; *at the and of the fourth song an ascending quaver motive that had been at the opening of the cycle returns, which serves both to secure the original tonic of A minor and to signify the dramatic resolution of the tale.*)

na Christopha Pepuscha. *Ballad opera* wykorzystywała schemat opery włoskiej, z tą różnicą, że w miejsce arii śpiewano nieskomplikowane melodie ludowe lub współczesne melodie z oper, a recytatywy zastępowano dialogami mówionymi.[34]

Cały Kraków bije w dzwony. Estera sądzi, że to z powodu śmierci jej syna. W tempie *andante, piú molto, ma non troppo* w synkopowanym rytmie w 4/4 na dźwiękach *e* i *h* w różnych oktawach, z akcentam na „1 i" oraz „3 i" Loewe obrazuje bicie w dzwony zamkowej kaplicy (por. PRZYKŁAD 26).



PRZYKŁAD 26[35]

Ku zdziwieniu Estery Marszałek przynosi jej wieści o śmierci króla, informując tym samym, że już nie wolno jej przebywać na terenie pałacowych ogrodów królewskich. Niczym klamra roz-

[34] Artikel *Ballad opera* [w] *Riemann-Musiklexikon*. Sachteil, Hanns Heinrich Eggebrecht (red.), Schott's Söhne, Mainz 1967, s. 74.

[35] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., s. 110.

pięta pomiędzy pieśnią pierwszą a czwartą, na zakończenie powraca motyw muzyczny rozpoczynający cykl, ale także motyw domu, miejsca, w którym każdy czuje się komfortowo i bezpiecznie. W tym wypadku Estera przywołuje ulicę Żydowską („Kommt, Kinder, kommt zu unserm Volke, die Judengasse nimmt uns auf."/ „Chodźmy, dzieci, do naszych ludzi, ulica Żydowska nas przyjmie." - PRZYKŁAD 27).



PRZYKŁAD 27[36]

[36] Ibidem, s. 111.

„WIE WOHNST DU IN DES REICHES STÄDTEN“

Pieśń piątą „Wie wohnst du in des Reiches Städten“ („Jak się mieszka w miastach królestwa”), ostatnią część ballady „Esther”, Loewe skomponował w pierwszej połowie w tonacji A-dur, metrum ¾ z oznaczeniem tempa *andante espressivo*. Opadającą gamą A-dur w linii fortepianu na samym początku utworu kompozytor poprzedza wejście głosu.

Poświęcenie Estery opłaciło się, Izrael jest wolny, może pielęgnować tradycję, normalnie funkcjonować, jak uczyli ojcowie (por. PRZYKŁAD 28).



PRZYKŁAD 28[37]

Także córki Estery rozwinęły się jak lilie boskie, jednak w jej piersi palący ból nie ustał. W dynamice *piano*, stonowanym głosem (*sotto voce*) Estera opowiada, jak potajemnie musi zakradać się nocą na chrześcijański cmentarz, by tam w ciszy opłakiwać śmierć syna nad jego grobem. Nie wolno jej przecież, jako żydówce, pojawiać się przy grobie syna na cmentarzu chrześcijańskim oficjalnie za dnia. Powtarzające się dźwięki w rejestrze głosu mówionego („Muss nach dem Christenkirchhof schleichen, spät Abends an dem Fluss hinab.”) stanowią preludium do zmiany tonacji na a-moll. Od tego momentu frazy „urywają się”, tzn. są

[37] Ibidem, s. 112.

poprzeplatane pauzami już po czterech, pięciu dźwiękach. Loewe obrazuje w ten sposób łkanie ostatecznie załamanej matki, próbującej w swojej nieskończonej tragedii zachować szczątki racjonalnego myślenia. Udało jej się, pomimo ciemności, zapamiętać drogę do grobu syna. Prowadzi ona obok białego krzyża, wzdłuż rzeki (por. PRZYKŁAD 29-30). Po policzkach Estery spływają ciepłe łzy. Loewe pokazuje tę scenę w czterech instrumentalnych taktach akordowo prowadzonego akompaniamentu z dźwiękami prawej ręki w oktawie trzykreślnej, zaznaczając *sempre pp e tenuto*. Umieszczone w początkach taktów akordy sekundowe e^3-f^3, e^3-d^3, c^3-d^3, c^3-h^2 kojarzą się ze łzami Estery spływającymi w momencie rozwiązania dysonansu na następujące po nich akordy tercjowe (por. PRZYKŁAD 30).



PRZYKŁAD 29[38]

Charakter prowadzenia pieśni do końca nie zmienia się, cały czas utrzymany jest akordowy akompaniament, także w momencie wyznania Estery, że nareszcie może się wypłakać nad grobem syna, Loewe wplata powtarzający się schemat łkania („Hier ist es still, hier möcht´ ich weinen, hier ist es still, hier möcht´ ich weinen" – PRZYKŁAD 30, środkowy system):



Może tak płakać, aż objawi się Mesjasz i nastanie Królestwo Dawida. Świadczy to o tym, że bohaterka nie widzi już sensu życia,

[38] Ibidem, s. 113.

uważa, że spełniła swoje powinności wobec narodu i córek i teraz może w spokoju odejść tam, gdzie być może spotka się z synem.

Ostatnie takty pieśni to podobne do wspomnianych instrumentalnych taktów zakończenie fortepianowe z opadającymi akordami, przy niezmiennej oktawie A-A w lewej ręce.



PRZYKŁAD 30[39]

[39] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., s. 114.

PODSUMOWANIE

Ballada „Esther" op. 52 Carla Loewego to, zdawać by się mogło, muzyczny 5-odcinkowy „film", który tworzymy w swojej wyobraźni słuchając tego utworu. Dzięki wyrazistości zastosowanych przez kompozytora środków oraz muzycznych zwrotów akcji, słuchacz współodczuwa emocje głównej bohaterki i jest całkowicie pochłonięty śledzeniem jej losu.

Ballada jako utwór literacki opiewający jakieś niesamowite zdarzenie, jest oparta na monologu lub dialogu i uwypukla mowę niezależną, czyli przytoczoną dosłownie, *expressis verbis*[40], dlatego, jak zauważa Tunbridge, zajmująca się problematyką cyklów pieśni, w cyklu „Esther" op. 52 Carla Loewego mamy do czynienia z ciągłymi zmianami narracji. Tunbridge opisuje tę balladę następująco: "'Esther' składa się z pięciu odrębnych pieśni, podzielonych na odcinki w sposób balladowy (odcinki odznaczają się zmianą podmiotu mówiącego lub tematu, co muzycznie odzwierciedlają modulacje, zmiany struktury czasowej i tempa, nowy materiał tematyczny). Pojawia się w nich także obca cyklowi pieśniowemu mowa bezpośrednia."[41]

Spostrzeżenia te jednoznacznie sytuują utwór Carla Loewego „Esther" w rzędzie muzycznych ballad. Technika kompozytorska Loewego dotycząca łączenia poszczególnych części ballady, rozpoznawalnych jako zróżnicowane motywy, ma prawdopodobnie swoje korzenie w klasycyzmie. Ruth O. Bingham zauważa, że „Loewe zachował wyraźne przerwy między pieśniami, wyznaczone jednoznacznymi kadencjami, a połączył często kontrastujące ze sobą części dramatyczne ballady za pomocą tych samych technik co Beethoven - połączeń harmonicznych i powtarzających się motywów."[42]

---

[40] Expressis verbis – z łac. dobitnie, bez osłonek [w] Słownik języka polskiego PWN, https://sjp.pwn.pl/sjp/expressis-verbis;2458202.html (dostęp 31.01.2022).

[41] Laura Tunbridge, *The Song Cycle*, op. cit. (*'Esther' consists of five separate songs, which are divided into sections in a ballad-like manner (sections are marked by changes of speaker or subject; they are reflected musically by modulations, changes in time signature and tempo, and new thematic material). They also feature direct speech alien to the song cycle*).

[42] Ruth O. Bingham, *The early nineteenth century song cycle* [w] *The Cambridge Companion to the LIED*, Cambridge University Press edited by James Parson, Cambridge 2004, s. 118 (*Loewe retained clear breaks marked by unambiguous cadences between songs, but he linked the ballads' often contrasting dramatic sections using the same techniques as Beethoven – harmonic connections and recurring motives.*).

Carl Loewe komponując polskie ballady do tłumaczonych tekstów Mickiewicza i oryginalnych Giesebrechta pokazał, że historia narodu polskiego nie jest mu obojętna. Muzyczna ballada „Esther" op. 52 Carla Loewego, jak wiadomo powstała do niemieckiego tekstu Ludwiga Giesebrechta i długo pozostawała w cieniu ballad mickiewiczowskich, najprawdopodobniej w związku z barierą językową.

Intencją autorki niejszej pracy było przybliżenie polskiego kontekstu tej ballady tak w odniesieniu do historii, którą opiewa, jak i w odniesieniu do wykorzystanych przez Loewego środków muzycznych podkreślających jej polski charakter.

STRESZCZENIE

Artykuł „Ballada „Esther" op. 52 – próba egzemplifikacji wizji muzyczej Carla Loewego" autorstwa Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej stanowi dążenie do analizy środków muzycznych i wyrazowych użytych przez Carla Loewego w celu przedstawienia ballady w pięciu wierszach o tym samym tytule Ludwiga Giesebrechta. Loewe, tak jak Giesebrecht, traktuje oddzielnie każdą pieśń, w poszczególnych częściach podkreśla nastrój, zwroty akcji, wprowadza mowę niezależną, używa typowo polskich tańców, wszechobecnych w polskiej literaturze wokalnej, zmian harmonicznych, a także powracających motywów. Ballada „Esther" to opowieść o polskim królu Kazimierzu Wielkim (XIV wiek) i jego nałożnicy Esterze.

SŁOWA KLUCZE

Carl Loewe, Estera, Esther, Kazimierz Wielki

ABSTRACT

The article „Ballad „Esther" Op. 52 - an attempt to exemplify Carl Loewe's musical vision" by Sylwia Burnicka-Kalischewska is an attempt to analyze the musical and expressive means used by Carl Loewe to depict the ballad in Ludwig Giesebrecht's five poems of the same title. Loewe, like Giesebrecht, treats each song separately, emphasizes mood, plot twists in the individual parts, introdu-

ces independent speech, uses typically Polish dances, ubiquitous in Polish vocal literature, harmonic changes, and recurring motifs. The ballad „Esther" is a story about the Polish King Casimir the Great (14th century) and his concubine Esther.

KEYWORDS

Carl Loewe, Esther, Esther, Casimir the Great

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORCE

Sylwia Burnicka-Kalischewska jest doświadczoną śpiewaczką operową, absolwentką Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (dyplom z wyróżnieniem), która ma na swoim koncie liczne koncerty i role operowo-operetkowe. Artystka występowała na scenach polskich, niemieckich teatrów muzycznych, a także w Austrii, Szwajcarii, we Włoszech, Danii, Francji i USA. Posiada stopień doktora nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa ogólnego (Uniwersytet Warszawski), jak również doktora habilitowanego sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej wokalistyka (Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi). Przez wiele lat była solistką Filharmonii Narodowej w Warszawie. Jest zatrudniona na stanowisku profesora nadzwyczajnego w Akademii Sztuki w Szczecinie, gdzie prowadzi klasę śpiewu solowego od 2013 roku. Za wybitną działalność na rzecz kultury została uhonorowana złotą statuetką KULTUR-UECKERICH 2013, określaną jako Oscar Ueckermünde. Sylwia Burnicka-Kalischewska jest inicjatorką i dyrektor artystyczną Międzynarodowego Konkursu Wokalnego BEL CANTO online, Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Giulio Perottiego w Ueckermünde (Niemcy), którego pozostaje dyrektorem artystycznym od 2010 roku. Patron konkursu stał się bohaterem pierwszej na świecie monografii autorstwa Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej *Von Ueckermünde nach New York. Giulio Perotti – Startenor des 19. Jahrhunderts* wydanej w języku niemieckim w 2016 roku. Poza licznymi artykułami z zakresu językoznawstwa, muzykologii i wokalistyki, pod redakcją Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej w 2017 roku ukazała się dwujęzyczna (polski, niemiecki) monografia wieloautorska *Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka wokalna / Stettiner Komponist Carl Loewe und seine vokale Lyrik*. Jako współredaktor przyczyniła się do wydania monogra-

fii wieloautorskich *Wokół muzyki Feliksa Nowowiejskiego* (2018), *Kultura muzyczna Szczecina 1884-2014* (2018) oraz niemieckiej wersji tej pozycji *Die Musikkultur in Stettin 1884-2014* (2018). Jest również autorką interdyscyplinarnej monografii *Intonacja mowy rosyjskiej a intonacja muzyczna w operze Piotra Czajkowskiego „Dama Pikowa" w ujęciu psycholingwistycznym* (2018) oraz wydanej w języku polskim i niemieckim monografii *Muzyczno-literacka przestrzeń cyklu pieśni „Myrten" op. 25 Roberta Schumana i jej znaczenie dla jakości wykonawstwa artystycznego / Die Verbindung der musikalisch-literarischen Dimensionen innerhalb des Liederzyklus »Myrten« op. 25 von Robert Schumann und ihre Bedeutung für die künstlerische Praxis* (2019). Uzupełnieniem tego wydania była płyta CD *Robert Schumann - Myrten op. 25* (Acte Préalable 2019). Sylwia Burnicka-Kalischewska jest także zaangażowanym pedagogiem, jej studenci i uczniowie są laureatami kilkudziesięciu międzynarodowych konkursów na całym świecie.



PROF. DR HAB.
URSZULA KRYGER
AKADEMIA MUZYCZNA IM. GRAŻYNY
I KIEJSTUTA BACEWICZÓW W ŁODZI

LOEWE — MICKIEWICZ — BALLADY POLSKIE CZY PIEŚNI NIEMIECKIE?

WPROWADZENIE

Carl Loewe był niemieckim twórcą i artystą urodzonym w 1796 roku, który ponad 45 lat swojego życia spędził w Szczecinie. Był kompozytorem, dyrygentem, znakomitym śpiewakiem i pedagogiem. Obdarzony wspaniałym głosem, dobrymi warunkami estradowymi i talentem aktorskim, Loewe był też jednym z pierwszych XIX-wiecznych wirtuozów koncertujących po Europie. Jego twórczość obejmuje wprawdzie utwory symfoniczne, koncerty fortepianowe, oratoria, czy dzieła sceniczne, ale do historii muzyki przeszedł jako kompozytor ballad i pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu. Zwany „księciem ballady" czy „Schubertem północnych Niemiec", pozostawił niezwykle bogaty i wartościowy zbiór liryki wokalnej.

DOBÓR TEKSTÓW POETYCKICH

Kompozytor z niezwykłą starannością dobierał teksty utworów, które umuzyczniał. Wśród wielu poetów, których wiersze wykorzystywał, znajdziemy najwybitniejszych twórców klasyczej i romantycznej poezji, takich jak: Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich Heine, Ludwig Uhland, Johann Gottfried Herder. Znalazł się wśród nich bodaj największy polski poeta, wieszcz – Adam Mickiewicz. Ballady Carla Loewego do słów Adama Mickiewicza w tłumaczeniu Carla von Blankensee zostały wydane jako op. 49, op. 50 i op. 51. Skąd zainteresowanie kompozytora polską poezją? Najprawdopodobniej wynikało ono z ówczesnej sytuacji politycznej Polski, z ruchów wolnościowych w naszym kraju. „Utrata samodzielnego bytu państwowego, ograniczenie prawa do używania języka polskiego wywoływały w Europie uczucia szczerego współczucia"[1]. Musiał mu ulec również Carl Loewe. Trzeba także przyznać, że poezje Mickiewicza znalazły w Carlu von Blankensee znakomitego tłumacza, więc może nie trzeba się dziwić, że kompozytor potrafił je docenić.

[1] Mikołaj Szczęsny, *Carl Loewe*, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2007, s. 144.

Ballady polskie powstały w 1835 roku. Jest ich siedem:

„Die Lauer" („Der Woywode")	„Czaty" („Pan Wojewoda")
„Die Schlüßelblume"	„Pierwiosnek"
„Die drei Budrisse"	„Trzech Budrysów"
„Wilia und das Mädchen"	„Wilija i dziewica"
„Der junge Herr und das Mädchen"	„Panicz i dziewczyna"
„Das Switesmädchen"	„Świtezianka"
„Frau Twardowska"	„Pani Twardowska"

NAGRANIA

Po raz pierwszy zetknęłam się z tymi utworami w 1997 roku, kiedy otrzymałam propozycję nagrania ich dla Deutschland Radio w Berlinie. Materiał ten został potem wydany na płycie wytwórni CPO.[2] Nie potrafię wyjaśnić, czemu od początku zdecydowałam, że będę je śpiewać po polsku. Było to wbrew zasadom, że śpiewa się pieśni w oryginale, w języku, w którym zostały napisane. Z drugiej strony – nikt w Berlinie nie oczekiwał ode mnie śpiewania tych utworów w tłumaczeniu Carla von Blankensee.

Jedną z ballad – „Czaty" – nagrałam po niemiecku na płycie „Muzyka i Mickiewicz"[3] – ciągle jednak brzmi ona dla mnie obco i dziwnie.

POEZJA MICKIEWICZA JAKO INSPIRACJA DLA KOMPOZYTORÓW NIE TYLKO POLSKICH

Z pewnością coś „muzycznego" musi być w poezji Mickiewicza. Profesor Mieczysław Tomaszewski pisał: „Muzyka była Mickiewiczowi wielostronnie bliska, a z jego liryką powiązana wprost organicznie…"[4]. Tak to również odczuwam jako jej wykonawca – poezja ta jest powiązana z muzyką niezależnie od tego jaki kompozytor do niej sięgnie, niezależnie od tego, czy autor muzyki obcuje z oryginałem, czy jej tłumaczeniem.

Trudno tu nie wspomnieć o innych kompozytorach piszących muzykę do tekstów Mickiewicza, a jest ich bardzo wielu, przede wszystkim kompozytorzy rosyjscy: Piotr Czajkowski, Michaił Glinka, Cezar Cui, Aleksandr Dargomyżski, a także cała plejada

[2] *Carl Loewe (1796-1869), Lieder & Balladen. Complete Edition*, CD nr 15 (Kryger, Mohr, Garben), cpo 777 355-2 & Radio Berlin Brandenburg, 1994-2003.

[3] *Muzyka i Mickiewicz*, Urszula Kryger, Engram 1998, EG 443601.

[4] Mieczysław Tomaszewski, *Mickiewicz w żywiole muzyki*, Engram 1998, EG 443601.

kompozytorów polskich, między innymi Stanisław Moniuszko, Maria Szymanowska, Ignacy Jan Paderewski, Władysław Żeleński, Stanisław Niewiadomski. Najbardziej jednak „związany" z poezją Mickiewicza pozostaje Stanisław Moniuszko. W jego przebogatej twórczości pieśniarskiej utwory do słów Mickiewicza są tymi o najwyższej jakości muzycznej. Być może jest tak, że poezja Mickiewicza wyzwalała wyjątkową „muzyczną moc" i inspirowała kompozytora do szczególnej dbałości o ich opracowanie. Wśród ballad Moniuszki są utwory pisane do tych samych tekstów, których użył Carl Loewe – „Czaty", „Trzech Budrysów", „Świtezianka", „Pani Twardowska". Opracowane muzycznie ballady Moniuszki powstały kilka lat po tych skomponowanych przez Loewego. Nie sposób porównywać te utwory. U obydwu kompozytorów kunszt muzyczny dorównuje wartości mickiewiczowskiej poezji.

Prof. Mieczysław Tomaszewski wysnuwa hipotezę, że „u źródeł kunsztu poetyckiego Mickiewicza stała sztuka improwizacji"[5]. Być może ten element wyzwalał u kompozytorów odwagę, fantazję w kreowaniu muzycznych fraz. I pod tym względem muzyka ballad Loewego nosi znaczny rys polski. Melodyka, rytm są nam bliskie, choć nie noszą znamion polskiej muzyki ludowej, czy polskich tańców. Bardzo trafnie pisze o balladach Loewego Zdzisław Jachimecki : „Tłumaczenie Blankenseego jest po największej części doskonałe; jest wierne i odpowiada wszystkim pięknościom oryginału, pomiędzy którymi muzykalność, objawiająca się w rytmice słów, jest głównym warunkiem. Wiemy jak bardzo muzykalnym jest język niemiecki, przede wszystkim wskutek wielkiej ilości słów jednozgłoskowych. Blankensee utrzymał rytm wiersza mickiewiczowskiego najdokładniej, dlatego polski akcent prawie zupełnie odpowiada akcentom niemieckiej deklamacji. Jedynie w „Pierwiosnku" rytm samych spondejów nie zgadza się z miarą słów polskich gdzie częstokroć wplątują się daktyle – i oryginał Mickiewicza nie wchodzi w muzyczną koncepcję Loewego. Ale 'Pierwiosnek' nie ma ostro rysującego się rytmu, dlatego i przekład nie wysuwa go na plan pierwszy, tak, jak to ma miejsce w 'Czatach', 'Trzech Budrysach' lub 'Pani Twardowskiej'"[6].

Omówienie kolejnych ballad poprzedzam oryginalnym tekstem Adama Mickiewicza wraz z tłumaczeniem Carla von Blankensee, dla możliwości ich porównania, a także dla przybliżenia wersji, którą umuzyczniał Carl Loewe.

---

[5] Ibidem.

[6] Zdzisław Jachimecki, *Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad A.Mickiewicza*, [w] „Pamiętnik literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej" 6/1/4, s. 78.

„CZATY“ OP. 49 NR 1 /
„DIE LAUER“ („DER WOYWODE“) OP. 49 NR. 1

„DIE LAUER“ („DER WOYWODE“) OP. 49 NR. 1

Von dem Gartenaltan
keucht zum Schloße heran
Der Woywode, voll Wut und voll Schrecken,
Reißt die Vorhänge fort
Von dem Ruheort
Seines Weibs, leer liegen die Decken!

Auf den Boden er starrt,
In den greisigen Bart
Seine Hände, die bebenden, packen.
Wild hebt er den Blick,
Wirft die Ärmel zurück,
Rufet Naum, den treuen Kosacken.

„Ha! elender Wicht,
Warum waren mir nicht
Heute Nacht in dem Garten die Hunde?
Die Jantscharke nimm dir,
Und reiche auch mir
Die gezogene Büchse zur Stunde!”

Als vollbracht die Geheiß,
Schlichen beide sich leis
Zum Altan an der Mauer Rande.
An dem traulichen Ort
Was leuchtete dort
Ein Weib ist’s in weißem Gewande.

Eine Hand läßt vom Haar
Ihrer Augen Paar,
Läßt die Brust von Linnen umschliessen;
Mit der anderen Hand
Hät sie von sich gewandt
Einen Jüngling zu ihren Füssen.

„CZATY" OP. 49 NR 1

Z ogrodowej altany,
Wojewoda zdyszany,
Bieży w zamek z wściekłością i trwogą;
Odchyliwszy zasłony,
Spojrzał w łoże swej żony,
Pojrzał, zadrżał, nie znalazł nikogo!

Wzrok opuścił ku ziemi,
I rękami drżącemi
Siwe wąsy pokręca i duma.
Wzrok od łoża odwrócił,
W tył wyloty zarzucił,
I zawołał kozaka Nauma.

„Hej kozaku, ty chamie,
czemu w sadzie przy bramie
Nie ma nocą ni psa, ni pachołka?
Weź mi torbę borsuczą
I janczarkę hajduczą
I mą strzelbę gwintówkę zdejm z kołka."

Wzięli bronie, wypadli,
Do ogrodu się wkradli,
Kędy szpaler altanę obrasta.
Na darniowym siedzeniu,
Coś bieleje się w cieniu,
To siedziała w bieliźnie niewiasta.

Jedną ręką swe oczy,
Kryła w puklach warkoczy,
I pierś kryła pod rąbek bielizny;
Drugą ręką od łona
Odpychała ramiona
Klęczącego u kolan mężczyzny.



Und umfangend ihr Knie,
Beschwöret er sie:
„Hab ich alles denn, alles verloren?
Hat den Händedruck auch
Und der Seufzer Hauch
Der Woywod sich zu eigen erkoren?

Ich, der ich manch Jahr
Treu-eigen dir war,
Soll dich meiden und sehen dich nimmer?
Er liebte dich nicht;
Doch das Gold hat Gewicht:
Du verkauftest ihm alles auf immer!

Ich eilte zu dir,
Von dem treuen Tier
Durch Sturm und Wetter getragen!
Um mit Seufzer und Kuß
Dir zum Abschiedsgruß
Gute Nacht auf immer zu sagen!"

Sie widersteht,
Wie er klagend auch fleht,
Daß sie seines Leids sich erbarme:
Bis die Kraft ihr entschwand
In der wehrenden Hand,
Und sie hinsank in seine Arme!

Vom Gesträuche versteckt,
Auf den Boden gestreckt,
Der Woywod und der Diener liegen,
Ziehn die Ladung hervor
Und lassen ins Rohr,
Vom Ladstock getrieben, sie fliegen.

„Herr!" flüstert es sacht,
„Mich hemmt eine Macht:
Ich kann auf das Mädchen nicht schiessen;
Als den Hahn ich zog,
Mich ein Schauer durchflog,
Und zur Pfanne sah Tränen ich fliessen."

Ten ściskając kolana,
Mówił do niej: „Kochana!
Więc już wszystko, jam wszystko utracił?
Nawet twoje westchnienia,
Nawet ręki ściśnienia
Wojewoda już z góry zapłacił?

Ja choć z takim zapałem,
Tyle lat cię kochałem,
Będę kochał i jęczał daleki,
On nie kochał, nie jęczał,
Tylko trzosem zabrzęczał,
Tyś mu wszystko przedała na wieki!

Ja na wiernym koniku,
Przy księżyca promyku,
Biegę tutaj przez chłody i słoty;
Bym cię witał westchnieniem,
I pożegnał życzeniem
Dobrej nocy i długiej pieszczoty."

Ona jeszcze nie słucha,
On jej szepce do ucha
Nowe skargi czy nowe zaklęcia:
Aż wzruszona, zemdlona,
Opuściła ramiona,
I schyliła się w jego objęcia.

Wojewoda z kozakiem,
Przyklęknęli za krzakiem,
I dobyli z zapasa naboje,
I odcięli zębami
I przybili sztęflami,
Prochu garść i grankulek we dwoje.

„Panie! - kozak powiada,
Jakiś bies mię napada,
Ja nie mogę zastrzelić tej dziewki;
Gdym półkurcze odwodził,
Zimny dreszcz mię przechodził,
I stoczyła się łza do panewki."



„Still, Heiduckensohn!
Lehre weinen dich schon!
Nimm hier Lissaer Pulver zum Zünden!
Mache schnell den Stein
Mit dem Nagel rein,
Dann ihr Ziel laß die Kugel sich finden!

Höher!... Rechts!... Halt' still!
Ich selber erst will
Den Brätigam strecken zu Boden!"
Der Kosack legt an,
Zielet fest, spannt den Hahn,
Und trifft ins Herz den Woywoden.

Ciszej, plemię hajducze,
Ja cię płakać nauczę,
Masz tu z prochem leszczyńskim sakiewkę:
Podsyp zapał, a żywo,
Sczyść paznokciem krzesiwo,
Potem palnij w twój łeb, lub w tę dziewkę.

Wyżej...w prawo...pomału...
Czekaj mego wystrzału,
Pierwej musi w łeb dostać Pan młody."
Kozak odwiódł, wycelił,
Nie czekając wystrzelił,
I ugodził w sam łeb wojewody.[7]

---

[7] Carl Loewe, *Der Woywode (Czaty)* op. 49 nr 1, [w] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen*, Band VII, op. cit., s. 2-11.

Muzyka Loewego doskonale obrazuje nastrój sceny – triole w dynamice *piano* w partii fortepianu, nieustannie *crescendowane*, wzmagają napięcie, tworzą atmosferę strachu, pośpiechu. Doskonale poprowadzona jest partia głosu, która wznosi się groźnie w chromatycznych gamach w *crescendo* (por. PRZYKŁAD 1).



PRZYKŁAD 1[8]

Kolejne kwestie wprowadzane są za pomocą instrumentalnych łączników, muzycznie „anonsujących" nową treść. Ciekawie zbudowane jest przejście do lirycznej części *Un poco larghetto, dolente*. Tu frazowanie ułatwia wprowadzenie nowego metrum 6/8, w którym bez trudu można oddać miłosny nastrój tej części (por. PRZYKŁAD 2).

[8] Ibidem, s. 2.



PRZYKŁAD 2[9]

I znów wraca dramatyczne zakończenie ballady.

Jak twierdzi Małgorzata Sułek „Ballada Loewego odznacza się mistrzostwem w zakresie przełożenia regularnej budowy poetyckiej na spójną i zróżnicowaną trzyczęściową konstrukcję muzyczną."[10]

---

[9] Ibidem, s. 6.

[10] Małgorzata Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*, Musica Iagellonica, Kraków 2016, s. 524.

„PIERWIOSNEK“ OP. 49 NR 2 / „DIE SCHLÜSSELBLUME“ OP. 49 NR. 2

„DIE SCHLÜSSELBLUME“ OP. 49 NR. 2

Lerche zu des Frühlings Ruhme
Hat ihr Erstlingslied gesungen,
Blumenerstling Schlüsselblume
Hat sich goldnem Kelch entrungen.

Blümchen, bist zu früh gekommen!
Mitternacht haucht noch so kalt.
Hast den Schnee nicht wahrgenommen?
Feucht ist noch der Eichenwald.

Schließ die goldnen Äuglein wieder,
Birg dich in der Mutter Schoß,
Eh' der Reif dir mitleidslos
Starren macht die zarten Glieder.

Unsre Tage Falterstage,
Morgen Leben, Mittag Sterben.
Ganzem Herbst ich gern entsage,
Einen Lenztag zu erwerben.

Willst den Freunden Kränze bringen,
Oder der Geliebten dein?
Wirst aus meiner Blüt; ihn schlingen,
Soll's der Kranz der Kränze sein.

Unterm Gras, in wildem Hain
Keimtest du, geliebte Blume,
Klein an Wuchs, an Glanze klein,
Darfst du späh'n nach solchem Ruhme?

Wo sind deiner Schönheit Pfänder,
Wo der Tulpe stolzer Bund?
Wo der Lilie Lichtgewänder,
Wo der Rose Brust so rund?

Will zum Kranze dich verflechten,
Doch woher so viel Vertraum?
Freunde und Geliebte, möchten
Sie auch huldvoll auf dich schaun?

„PIERWIOSNEK" OP. 49 NR 2

Z niebieskich najrańszą piosnek
Ledwie zadzwonił skowronek,
Najrańszy kwiatek pierwiosnek
Błysnął ze złotych obsłonek.

Za wcześnie, kwiatku, za wcześnie,
Jeszcze północ mrozem dmucha,
Z gór białe nie zeszły pleśnie,
Dąbrowa jeszcze nie sucha.

Przymruż złociste światełka,
Ukryj się pod matki rąbek;
Nim cię zgubi śronu ząbek,
Lub chłodnej rosy perełka.

Dni nasze jak dni motylka,
Życiem wschód, śmiercią południe;
Lepsza w kwietniu jedna chwilka,
Jak w jesieni całe grudnie.

Czy dla bogów szukasz datku,
Czy dla druha lub kochanki,
Upleć wianek z mego kwiatku,
Wianek to będzie nad wianki.

W podłej trawce, w dzikim lasku
Urosłeś, o kwiatku luby!
Mało wzrostu, mało blasku,
Cóż ci daje tyle chluby?

Ni to kolory jutrzenki,
Ni zawoje tulipana,
Ni lilijowe sukienki,
Ni róży pierś malowana.

Uplatam ciebie do wianka;
Lecz skądże ufności tyle!
Przyjaciele i kochanka
Czy cię powitają mile?

Glaub's, der Freund heißt mich willkommen,
Mich, des jungen Frühlings Engel,
Glanz nicht mag der Freundschaft frommen,
Schatten liebt sie wie mein Stengel.

Ob ich wert der Liebsten Hände,
Sag's, Marie, du himmlisch hehre!
Für der Erstlingsknospe Spende
Wird mir, ach! nur eine Zähre.

Pieśń „Pierwiosnek" wyróżnia się na tle całego cyklu. To niemalże koloraturowa miniatura, która tylko z pozoru jest muzycznym drobiazgiem. W tej balladzie najbardziej czuje się niewygodę w dopasowaniu tekstu polskiego do muzyki Loewego. W wielu miejscach akcent muzyczny nie zgadza się z akcentem słowa. Właściwie cały utwór to balansowanie ponad prawidłowymi akcentami słowa, bo już sam początek, kiedy mamy muzyczny akcent – z nie-bie-skich naj-rań-szą pios-nek, le-dwie za-dzwo-nił sko-wro--nek, daje obraz pracy jaką śpiewak musi wykonać, by tekst był zrozumiały i podany w sposób najbardziej spójny z muzyką (por. PRZYKŁAD 3).

Powitają przyjaciele
Mnie wiosny młodej aniołka;
Przyjaźń ma blasku nie wiele,
Cienie lubi, jak me ziółka.

Czym kochanki godzien rączek,
Powiedz niebieska Marylko!
Za pierwszy młodości pączek,
Zyskam pierwszą... ach! łzę tylko.[11]



PRZYKŁAD 3[12]

Przez ciągłe przestawienie akcentów, przez taki układ tekstu, uzyskujemy zupełnie inny obraz frazy niż ten, który narzuca się w wersji niemieckiej. Daje to możliwość innego formowania frazy, uelastycznienia jej, co w końcu wydaje się korzystne dla muzycznego obrazu tej pieśni.

[11] Carl Loewe, *Die Schlüßelblume (Pierwiosnek)* op. 49 nr 2, [w] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit. s. 12-19.

[12] Ibidem, s. 12.

„TRZECH BUDRYSÓW" OP. 49 NR 3 / „DIE DREI BUDRISSE" OP. 49 NR. 3

„DIE DREI BUDRISSE „OP. 49 NR. 3

In den Schloßhof hernieder
Rief Held Budris die Brüder,
seine Söhne, und also begann er:
"Führt hervor eure Rosse,
Und macht scharf die Geschoße,
In den Krieg schon wehen die Banner.

Hab's in Wilno erfahren,
Daß alsbald unsre Scharen
Nach der Welt drei Seiten sich kehren:
Olgierd wird Reussens Gauen,
Skirgiel Lachias Auen
Und Fürst Kieystut Teutonien verheeren.

Ihr seid kräftig und munter,
Steigt zum Kampf denn hinunter,
Von der Littauer Göttern geleitet.
Nicht mehr tauge zur Tat ich,
Doch den Ziehenden rat' ich:
Ihr seid drei, drei Wege dann schreitet!

Einer mag sich bereiten,
Unter Olgierd zu streiten
Längs dem Ilmen in Nowogrods Feldern.
Dort giebt's Zobelbesätz'
Und viel andere Schätz',
Und der Kaufmann dort strotzet von Geldern.

In dem Kampf zieh' der Zweit'
In Fürst Kieystuts Geleit,
In dem Blut er der Kreuzritter wate!
Dort giebt's Bernstein wie Sand
Und manch köstlich Gewand
Und brillantengeschmückte Ornate.

„TRZECH BUDRYSÓW" OP. 49 NR 3

Stary Budrys trzech synów,
Tęgich jak sam Litwinów
Na dziedziniec przyzywa i rzecze:
„Wyprowadźcie rumaki,
I narządźcie kulbaki,
A wyostrzcie i groty i miecze.

Bo mówiono mi w Wilnie,
Że otrąbią niemylnie,
Trzy wyprawy na świata trzy strony:
Olgierd ruskie posady,
Skirgieł Lachy sąsiady,
A ksiądz Kiejstut napadnie Teutony.

Wyście krzepcy i zdrowi,
Jedźcie służyć krajowi,
Niech Litewskie prowadzą was Bogi.
Tego roku nie jadę;
Lecz jadącym dam radę:
Jest was trzech, trzy macie więc drogi.

Jeden z waszych biec musi
Za Olgierdem ku Rusi,
Po nad Ilmen, pod mur Nowogrodu,
Tam sobole ogony
I srebrzyste zasłony,
I u kupców tam dzięgi jak lodu.

Niech zaciągnie się drugi
W księdza Kiejstuta cugi,
Niechaj tępi Krzyżaki psubraty,
Tam bursztynów jak piasku,
Sukna cudnego blasku,
I kapłańskie w brylantach ornaty.

Dring' mit Skirgiel der Dritte
Bis in Lachias Mitte;
Wohl an Prunk gerät dort nicht zu denken.
Doch statt dess mag er bringen
Gute Schilde und Klingen
Und von dort eine Tochter mir schenken.

Denn die schönste der Frauen
Ist die Lachin zu schauen,
Wie's Kätzelein tändelt sie gerne,
Weiß wie Milch sind die Wangen,
Schwarze Wimpern umfangen
Ihrer Augen helleuchtende Sterne!

Dorther hab' ich vor lange
In der Jugendlust Drange
Eine Lachin zum Weib mir erkoren;
Und lebt jene gleich nimmer,
Denk' ich ihrer doch immer,
Wenn mein Auge dorthin sich verloren."

Also mahnt er sie weise,
Segnet dann sie zur Reise;
Sie ziehn hin auf verschiedenen Wegen.
Herbst und Winter erscheinen,
Und noch siehet er keinen:
Budris glaubt im Kampf sie erlegen.

Auf der Schneebahn zum Schloße
Eilt ein Mann hoch zu Roße;
Unterm Mantel was bergen wohl mocht er?
„Ei! ein Kubel! im Kubel
Nowogrodische Rubel?"
„Nein, mein Vater! die lachische Tochter."

Auf der Schneebahn zum Schloße
Eilt ein Mann hoch zu Roße;
Unterm Mantel was bergen wohl mocht er?
„Bringst wohl! Bernstein, mein Zweiter?
Warst in Deutschland ja Streiter!"
„Nein, mein Vater! die lachische Tochter."

Za Skirgiełłem niech trzeci,
Poza Niemen przeleci,
Nędzne znajdzie tam sprzęty domowe,
Ale za to wybierze
Dobre szable, puklerze,
I mnie stamtąd przywiezie synowę.

Bo nad wszystkich ziem branki,
Milsze Laszki kochanki,
Wesolutkie jak młode koteczki,
Lice bielsze od mleka,
Z czarną rzęsą powieka,
Oczy błyszczą się jak dwie gwiazdeczki.

Stamtąd ja przed półwiekiem,
Gdym był młodym człowiekiem,
Laszkę sobie przywiozłem za żonę,
A choć ona już w grobie,
Jeszcze dotąd ją sobie
Przypominam, gdy spojrzę w tę stronę."

Taką dawszy przestrogę,
Błogosławił na drogę;
Oni wsiedli, broń wzięli, pobiegli.
Idzie jesień i zima,
Synów nie ma i nie ma:
Budrys myślał, że w boju polegli.

Po śnieżystej zamieci,
Do wsi zbrojny mąż leci,
A pod burką wielkiego coś chowa.
„Ej to kubeł, w tym kuble
Nowogrodzkie są ruble?"
"Nie, mój ojcze, to Laszka synowa."

Po śnieżystej zamieci,
Do wsi zbrojny mąż leci,
A pod burką wielkiego coś chowa.
„Pewnie z Niemiec, mój synu,
Wieziesz kubeł bursztynu?"
"Nie, mój ojcze, to Laszka synowa."

Auf der Schneebahn zum Schloße
Eilt ein Mann hoch zu Roße;
Voll von Beut' ist der Mantel des Dritten.
Doch noch eh' sie geteilet,
Held Budris schon eilet,
Zu der dritten Hochzeit zu bitten.

To kolejna po „Czatach" ballada, która w ujęciu Loewego idealnie splata się z rytmem i melodią poezji Mickiewicza. Doskonale ujęta jest forma utworu. Marszowy, wojskowy początek w metrum 4/4 (por. PRZYKŁAD 4) doskonale kontrastuje z częścią drugą w rytmie trójdzielnym, w której ojciec wyznacza synom kierunki w jakie mają się udać (por. PRZYKŁAD 5). Ostatnia część – powrót synów z żonami - anonsowany jest fanfarowym wstępem (por. PRZYKŁAD 6), a wiadomość o kolejnych synowych delikatnie komentowana w partii fortepianu w rytmie trójdzielnym. Całość wieńczy radosne, uroczyste zakończenie.



Po śnieżystej zamieci,
Do wsi jedzie mąż trzeci,
Burka pełna, zdobyczy tam wiele.
Lecz nim zdobycz pokazał,
Stary Budrys już kazał
Prosić gości na trzecie wesele.[13]



PRZYKŁAD 4[14]



PRZYKŁAD 6[16]

[13] Carl Loewe, *Die drei Budrisse (Trzech Budrysów)* op. 49 nr 3, [w] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., s. 20-31.

[14] Ibidem, s. 20.

[15] Ibidem, s. 23.

[16] Ibidem, s. 28.

„WILIJA I DZIEWICA“ OP. 50 NR 1 / „WILIA UND DAS MÄDCHEN“ OP. 50 NR. 1

„WILIA UND DAS MÄDCHEN“ OP. 50 NR. 1

Wilia, sie, der unsre Ström’ entsprangen,
Hat gold’gen Grund und himmelblaue Wangen;
Litwinin schön, die schöpft ihr Wasser klar,
Hat rein’res Herz und schön’rer Wangen Paar.

Wilia in dem holden Thral von Kauen,
Fließt hin durch Tulpen- und Narcissenauen;
Der Jünglingsflor, Litwinin, dir zu Füßen,
Blüht schöner noch als Ros’ und Tulpen sprießen.

Wilia nach den Blumen nicht verlanget,
Den Niemen, den Geliebten, sucht ihr Blick;
Litwinin unter den Litwinen banget,
Des fremden Jünglings Liebe ist ihr Glück.

Der Niemen hat die Braut sich kühn errungen,
Er trägt sie fort durch Fels und wilden Grund;
Er hält sein Lieb mit kaltem Arm umschlungen,
Und beide stürzen in des Meeres Schlund.

Auch dich, Litwinin, hat es nachgezogen
Dem fremden Mann aus der Gespielin Reihn,
Auch du versinkst in des Vergessens Wogen,
Doch trauriger, doch einsam und allein!

Das Herz, der Fluß, sie lassen sich nicht hemmen,
Das Mädchen liebt, Wilia eilt mit Macht:
Wilia schwand in dem geliebten Niemen,
Das Mädchen weinet in des Turmes Nacht.

„WILIJA I DZIEWICA" OP. 50 NR 1

Wilija, naszych strumieni rodzica,
Dno ma złociste i niebieskie lica;
Piękna Litwinka, co jej czerpa wody,
Czystsze ma serce, śliczniejsze jagody.

Wilija w miłej kowieńskiej dolinie,
Śród tulipanów i narcyzów płynie;
U nóg Litwinki naszych kwiat młodzianów,
Od róż kraśniejszy i od tulipanów.

Wilija gardzi doliny kwiatami,
Bo szuka Niemna swego oblubieńca;
Litwince nudno między Litwinami,
Bo ukochała cudzego młodzieńca.

Niemen w gwałtowne pochwyci ramiona,
Niesie na skały i dzikie przestworza,
Tuli kochankę do zimnego łona,
I giną razem w głębokościach morza.

I ciebie również przychodzień oddali
Z ojczystych dolin, o Litwinko biedna,
I ty utoniesz w zapomnienia fali,
Ale smutniejsza, ale sama jedna.

Serce i potok ostrzegać daremnie
Dziewica kocha i Wilija bieży:
Wilija znikła w ukochanym Niemnie,
Dziewica płacze w pustelniczej wieży.[17]

[17] Carl Loewe, *Wilia und das Mädchen (Wilija i dziewica)* op. 50 nr 1, [w] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., s. 32-37.

„Wilija i dziewica" to ballada epicka. W muzyce Loewego idealnie oddany jest nastrój pieśni. W partii fortepianu znajdujemy odbicie nurtu rzeki, biegu wody, na tym tle głos wiedzie liryczną frazę (por. PRZYKŁAD 7). Tu również pojawiają się problemy z prawidłowym ułożeniem tekstu polskiego. Zachowanie poprawności brzmienia języka wymaga innego niż w partyturze podłożenia tekstu – szczególnie widać to w dwóch frazach: „Wilija gardzi doliny kwiatami" (por. PRZYKŁAD 8), a także „Niemen w gwałtowne pochwyci ramiona" (por. PRZYKŁAD 9) i analogicznej - „tuli kochankę do zimnego łona" (por. PRZYKŁAD 10). Podczas nagrania zastosowałam tu przedtakt, który pozwolił na spokojne rozłożenie tekstu na całej frazie, zgodnie z jego prozodią.



PRZYKŁAD 7[18]

[18] Ibidem, s. 32.



PRZYKŁAD 8[19]



PRZYKŁAD 9[20]



PRZYKŁAD 10[21]

[19] Ibidem, s. 34.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem, s. 35.

„PANICZ I DZIEWCZYNA“ OP. 50 NR 2 / „DER JUNGE HERR UND DAS MÄDCHEN“ OP. 50 NR. 2

„DER JUNGE HERR UND DAS MÄDCHEN“ OP. 50 NR. 2

1.
Mägdlein pflücket Beeren in des Waldes Mitten;
Kommt auf schwarzem Roße junger Herr geritten
Und neiget sich artig und springet vom Pferde;
Die Maid schlägt errötend das Auge zur Erde.

„Höre, liebes Mädchen! heut in diesen Hagen
Kam ich mit den Freunden, um das Wild zu jagen,
Und kann nun nicht finden zum Städtchen die Wege.
Zeig, liebliche Hirtin, dahin mir die Stege!

Führet dieser Pfad mich bald zum Wald hinaus?”
„Wohl bei guter Zeit noch kommt der Herr nach Haus.
Gleich vorn auf dem Felde sind Birken zu sehen,
Da müßet links ab ihr ums Dorf herum gehen.

Oben durch die Schonung rechts am Fluß der Pfad,
Dort ist Brück und Mühle und zu sehn die Stadt.”
Das Herrlein bedankt sich, die Hand drückt er ihr,
Er küßt ihre Wange, pfeift dann seinem Tier;
Sitzet auf und spornt es, er jaget verwegen,
Mägdlein seufzet bange, ich weiß nicht weswegen.

2.
Mägdlein pflücket Beeren in des Waldes Mitten;
Kommt auf schwarzem Roße junger Herr geritten
Und rufet von ferne: „Zeig anderen Weg,
Nicht finde durchs Wasser beim Dorf ich den Steg;
Keine Brücke kann ich, keine Furth erspähen;
Willst mich armen Jungen denn ertrinken sehn?”
„So reite der Herr denn am Kirchhof den Pfad.”
„Gott lohn’ es dir, Mädchen!” „Ich danke der Gnad.”
In den Wald den Weg hin er jaget verwegen:
Mägdlein seufzet bange, Ei! ich weiß weswegen.

„PANICZ I DZIEWCZYNA" OP. 50 NR 2

1.
W gaiku zielonym dziewczę rwie jagody;
Na koniku wronym jedzie panicz młody.
I grzecznie się skłoni, i z konia zeskoczy:
Dziewczę się zapłoni, na dół spuści oczy.

„Dziewczyno kochana, dziś na te dąbrowy
Z kolegami z rana przybyłem na łowy,
I trafić nie mogę, gdzie leży miasteczko.
Wskaż, proszę, mi drogę, piękna pastereczko!

Czy prędko już z lasu ta ścieżka wywiedzie?"
„Jeszcze pan zawczasu do domu zajedzie.
Na polu wnet drzewo, koło drzewa brzózki,
Stąd droga na lewo, tam około wioski.

W górę przez zarostek, w prawo ponad rzeczką:
Tam młynek i mostek, i widać miasteczko."
Panicz podziękował, czule rączkę ścisnął,
W usta pocałował, na konika świsnął;
Siadł, ostrogą spina, nie widać młodego;
Westchnęła dziewczyna, ja nie wiem dlaczego.

2.
W gaiku zielonym dziewczę rwie jagody;
Na koniku wronym jedzie panicz młody.
I woła z daleka: „Pokaż inną drogę;
Za wioską jest rzeka, przejechać nie mogę;
Ni mostu żadnego, ni brodu wytropić:
Chciałażbyś młodego chłopczyka utopić?"
To jedź Pan drożyną na prawo kurhanu."
„Bóg zapłać dziewczyno!" „Dziękuję waćpanu."
W las poszła drożyna, nie widać młodego:
Westchnęła dziewczyna, Oj! wiem ja dlaczego.

3.

Mägdlein pflücket Beeren in des Waldes Mitten;
Kommt auf schwarzem Roße junger Herr geritten
Und rufet von neuem: „Zeigst so du, o Mädchen,
Durch weglose Graben den Pfad mir zum Städtchen?
Ist auf diesem Weg doch wohl seit langen Jahren
Kaum nach Holz ein Bauer in den Wald gefahren!
Den ganzen Tag jag ich, nicht futternd mein Roß.
Der Reiter ist müde, sein Tier atemlos.
Nieder sitz ich, will mich aus dem Quell erquicken,
Will mein Roß entzäumen, auf die Weid' es schicken."
Er neiget sich artig und springet vom Pferde;
Die Maid schlägt errötend die Äuglein zur Erde.
Er ist still, sie seufzet. Doch nicht lang' es währet,
Daß ihn laut, sie leise, man sie sprechen höret.
Doch weil grad ein Luftzug das Wäldchen durchwehte,
Die Worte des Herrlein nicht recht ich erspähte.
Doch aus Wort und Mienen hab ich das gelesen,
Daß nicht mehr vom Wege das Gespräch gewesen.

3.
W gaiku zielonym dziewczę rwie jagody;
Na koniku wronym jedzie panicz młody.
I zawoła znowu: „Dziewczyno, dla Boga!
Wjechałem do rowu jakaż twoja droga?
Nie jeździł w te szlaki nikt z dawnego czasu;
Chyba wieśniak jaki po drzewo do lasu.
Poluję dzień cały, koniam nie popasał,
Jeździec zadyszały, konik się zahasał.
Siędę i z ponika pragnienie ugaszę;
Odkiełznam konika i puszczę na paszę"
I grzecznie się skłoni i z konia zeskoczy;
Dziewczę się zapłoni, na dół spuści oczy.
Ten milczy, ta wzdycha. Po niedługiej chwili,
Ten głośno, ta z cicha coś z sobą mówili.
Lecz że wietrzyk dmuchał w tę stronę dąbrowy,
Przetom nie dosłuchał panicza rozmowy.
Lecz z oczu i z miny tom pewnie wyczytał,
Że więcej dziewczyny o drogę nie pytał.[22]

[22] Carl Loewe, *Der junge Herr und das Mädchen (Panicz i dziewczyna)* op. 50 nr 2, [w] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., s. 38-46.

„Panicz i dziewczyna" to scena rodzajowa, świetnie oddane są tu dialogi między postaciami. Muzyka ma ściśle oddawać charakter obu występujących postaci. Bardzo ciekawym zabiegiem jest ilustracja jazdy konnej w metrum dwudzielnym, sugerującym jazdę nieśpieszną i pozornie obojętną, która w miarę rozmowy młodzieńca z dziewczyną przyspiesza i zmienia się w metrum trójdzielne (por. PRZYKŁAD 11). I znów doskonale uchwycona jest forma utworu, kompozytor dla wzmocnienia charakteru poszczególnych kwestii stosuje w partii fortepianu *arpeggia*, przednutki, dodaje oktawy lub wprowadza liryczny akompaniament.



PRZYKŁAD 11[23]

[23] Ibidem, s. 38.

„ŚWITEZIANKA" OP. 51 NR 1 /
„DAS SWITEZMÄDCHEN" OP. 51 NR. 1

„DAS SWITESMÄDCHEN" OP. 51 NR. 1

Wer ist der Jüngling, lieblich zu schauen?
Wer ist daneben die Dirne?
Dort an des Swites Wassern, den blauen,
Gehn sie beim Glanz der Gestirne.

Sie aus dem Korbe reichet ihm Beeren,
Er zu dem Kranz ihr die Blüten.
Leichtlich aus Allem läßt sich erklären,
Daß für einander sie glühten.
Jegliche Nacht schon sehen sich Beide,
Dort, wo der Lärchenbaum raget.
Er ist ein Schütze hier in der Haide.
Wer ist das Mädchen? Nicht fraget!

Nie, wo sie herkam, ließ sich erspähen,
Nie, wo sie hinging, ergründen,
Kommt, wie die Lilie taucht aus den Seen,
Gehet, wie Irrlichter schwinden.

„Sprich, das Geheimnis, was soll es frommen?
Liebliche Maid aus den Hainen,
Sprich, welche Pfade bist du gekommen?
Wo ist dein Haus, wo die Deinen?

Sommer entschwindet, Blätter erstarren,
Regnichter Herbst kommt gezogen;
Soll ich dein Nahen immer erharren
Hier an dem Strande der Wogen?

Wirst du denn immer, scheu gleich dem Rehe,
Dich in die Waldnacht entrücken?
Ihn, der dich liebet, laß deine Nähe,
Mich laß sie, Teure, beglücken!

Nah' ist mein Hüttchen, klein zwar und enge,
Hinter des Haselstrauchs Hülle;
Milch dort und Früchte hab' ich die Menge,
Habe dort Wildpret die Fülle."

„ŚWITEZIANKA" OP. 51 NR 1

Jakiż to chłopiec piękny i młody?
Jaka to obok dziewica?
Brzegami sinej Świtezi wody
Idą przy świetle księżyca.

Ona mu z kosza daje maliny,
A on jej kwiatki do wianka;
Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny,
Pewnie to jego kochanka.
Każdą noc prawie, o jednej porze
Pod tym się widzą modrzewiem;
Młody jest strzelcem w tutejszym borze:
Kto jest dziewczyna? Ja nie wiem.

Skąd przyszła? darmo śledzić kto pragnie;
Gdzie uszła? nikt jej nie zbada.
Jak mokry jaskier w schodzi na bagnie
Jak ognik nocny przepada.

„Powiedz mi piękna, luba dziewczyno;
Na co nam te tajemnice,
Jaką przybiegłaś do mnie drożyną?
Gdzie dom twój, gdzie są rodzice?

Minęło lato, zżółkniały liścia,
I dżdżysta nadchodzi pora;
Zawsze mam czekać twojego przyścia
Na dzikich brzegach jeziora?

Zawszeż po kniejach jak sarna płocha,
Jak upiór błądzisz w noc ciemną?
Zostań się lepiej z tym, kto cię kocha,
Zostań się, o luba, ze mną.

Chateczka moja stąd niedaleka
Pośrodku gęstej leszczyny;
Jest tam dostatkiem owoców, mleka,
Jest tam dostatkiem źwierzyny."

„Schweige, Verwegner!“ rufet die Schöne,
„Weiß, wie der Vater mich warnte:
Männermund hauchet Nachtigalltöne,
Flieh’, eh’ der Fuchs dich umgarnte.

Mehr ist zu fürchten euer Betören,
Als euren Gluten zu trauen.
Möchte vielleicht dein Flehen erhören,
Doch kann ich auch auf dich blauen?“

Nieder da kniet er, greift mit der Linken
Sand, ruft der Hölle Gewalten,
Schwört bei der Sterne heiligem Blinken,
Doch wird den Eidschwurer halten?

“Halt’ ihn, o Schütze, höre mein Mahnen:
Denn wer den Eidschwur gebrochen,
Hier schon im Leben wird es sich ahnen,
Jenseit wird einst es gerochen!“

Sprach es das Mädchen, länger nicht weilend,
Schmückte die Stirn mit dem Kranze,
Grüßt noch den Schützen, weit, schon enteilend,
Schwebet dahin wie im Tanze.

Fruchtlos der Schütze hinter sie strebet,
Konnte die Flücht’ge nicht fassen,
Leicht, wie ein Windhauch, war sie entschwebet,
Er bleibt allein und verlassen;

Bleibet verlassen; durch die Moräste
Kehrt er auf schwankenden Stegen,
Rings ist es stille, raschelnde Äste
Nur unterm Fuß sich ihm regen.

Ufer hinschweift er, irrend die Schritte,
Irrend die Augen ihm flogen:
Da in der Forst braust’s, tief in der Mitte,
Tosender schwellen die Wogen;

Tosender schwell’n sie, öffnen die Schlünde,
Wunder, o nimmer erlebet!
Über des Swites silberne Gründe
Hold eine Maid sich erhebet!

„Stój, stój," odpowie,
„Hardy młokosie, pomnę, co ojciec rzekł stary:
Słowicze wdzięki w mężczyzny głosie,
A w sercu lisie zamiary.

Więcej się waszej obłudy boję,
Niż w zmienne ufam zapały;
Możebym prośby przyjęła twoje;
Ale, czy bedziesz mnie stały?"

Chłopiec przyklęknął, chwycił w dłoń piasku,
Piekielne wzywał potęgi,
Klął się przy świętym księżyca blasku,
Lecz czy dochowa przysięgi?

„Dochowaj, strzelcze, to moja rada:
Bo kto przysięgę naruszy,
Ach biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!"

To mówiąc dziewka więcej nie czeka,
Wieniec włożyła na skronie,
I pożegnawszy strzelca z daleka,
Na zwykłe uchodzi błonie.

Próżno się za nią strzelec pomyka,
Rączym wybiegom nie sprostał,
Znikła jak lekki powiew wietrzyka,
A on sam jeden pozostał.

Sam został, dziką powraca drogą,
Ziemia uchyla się grząska,
Cisza wokoło, tylko pod nogą
Zwiędła szeleszcze gałązka.

Idzie nad wodą, błędny krok niesie,
Błędnemi strzela oczyma;
Wtem wiatr zaszumiał po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma, pękają tonie,
O niesłychane zjawiska!
Po nad srebrzyste Świtezi błonie
Dziewicza piękność wytryska.

Feucht, wie von Morgens Tränen die Rosen,
Strahlet ihr Antlitz hernieder,
Leicht, wie ein Nebel, also umkosen
Weh'nde Gewand' ihr die Glieder.

"Sag mir, o Jüngling, lieblich zu schauen,
Sag's deiner liebenden Dirne,
Was an des Swites Wassern, den blauen,
Schweifst du beim Glanz der Gestirne?

Was um den Wildfang kannst du so bangen,
Der dich verlockt in die Haiden,
Stets dann entweichet deinem Verlangen
Und wohl noch lacht deiner Leiden?

Mein Flehen höre, treu ist's gemeinet,
Laße die Seufzer verhallen!
Hierher! zu mir her! daß wir vereinet
Gaukeln auf feuchten Krystallen!

Bald, wie die flücht'gen Schwalben, das frische
Antlitz der Welle nur streifen,
Bald, so gesund und froh wie die Fische,
Plätschernd die Tiefen durchschweifen;

Nachts dann in Abgrunds silbernem Schoße,
Unter den Zelten, den lichten,
Sanft auf der Wasserlilien Moose
Träumen von Himmelsgesichten."

Da aus den Hüllen schimmern die Brüste,
Schamhaft zum Boden hin schaut er.
Siehe, sie naht sich schwebend der Küste:
„Zu mir, komm zu mir, mein Trauter!"

Und wie der Regenbogen erglühend,
Schwingt sie den Fuß durch die Lüfte;
Tröpfchen dann wieder silberne sprühend,
Teilt sie die wallenden Klüfte.

Hin eilt der Schütze, stehet dann säumend,
Möcht' in die Fluten, und stocket,
Bis eine Welle, rückwärts entschäumend,
Sacht in ihr Gleis ihn verlocket,

Jej twarz, jak róży bladej zawoje,
Skropione jutrzenki łezką;
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiały postać niebieską.

„Chłopcze mój piękny, chłopcze mój młody,
Zanuci czule dziewica;
Po co w około Świteziu wody
Błądzisz przy świetle księżyca?

Po co żałujesz dzikiej wietrznicy,
Która cię zwabia w te knieje,
Zawraca głowę, rzuca w tęsknicy,
I może jeszcze się śmieje.

Daj się namówić czułym wyrazem,
Porzuć wzdychania i żale,
Do mnie tu, do mnie, tu będziem razem
Po wodnym pląsać krysztale.

Czy zechcesz, jako jaskółka chybka,
Oblicze tylko wód muskać,
Czy zdrów jak rybka, wesół jak rybka,
Cały dzień ze mną się pluskać.

A na noc w łożu srebrnej topieli
Pod namiotami źwierciadeł,
Na miękkiéj wodnych lilijek bieli,
Śród boskich usnąć widziadeł."

Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie,
Strzelec w ziemię patrzy skromnie,
Dziewica w lekkim zbliża się pędzie,
I – „do mnie, woła, pójdź do mnie!"

I na wiatr lotne rzuciwszy stopy,
Jak tęcza śmiga w krąg wielki,
To znowu siekąc wodne zatopy,
Srebrnemi pryska kropelki.

Podbiega strzelec i staje w biegu,
I chciałby skoczyć i nie chce;
Wtem modra fala, prysnąwszy z brzegu,
Z lekka mu w stopy załechce.

So ihn verlocket, so ihn berauschet,
Also das Herz ihm berücket,
Wie wenn des Jünglings Hand unbelauschet
Schamhaft die Liebende drücket.

Da hat der Schütze Liebchen vergessen,
Achtet nicht Eidschwur und Warnung;
Blind in die Tiefen eilt er vermessen,
Folgend der neuen Umgarnung,

Eilet und schauet, schauet und eilet;
Fort hat die Flut ihn gezogen.
Ferne dem trocknen Strand er schon weilet,
Koset in mitten der Wogen;

Hält schon die schneeige Hand ihr gefangen,
Kann von dem Antlitz nicht lassen,
Will an den ros'gen Lippen ihr hangen,
Brünstig den Leib ihr umfassen.

Da weht ein Lüftchen, Nebel entschwinden;
Frei von dem täuschenden Scheine
Sieht er die Maid nun, glaubt zu erblinden:
Ach!'s ist die Maid aus dem Haine!

„Wo ist der Eidschwur? wo ist mein Mahnen?
Ja, wer den Eidschwur gebrochen,
Hier schon im Leben wird es sich ahnen,
Jenseit wird einst es gerochen!

Nie wirst im See du tändeln dich laben;
Nie in die Tiefen du tauchen:
Rächend den Leib wird Erde begraben,
Kies dir verlöschen die Augen!

Aber die Seele, dort an dem Stamme
Soll sie Jahrtausende schmachten,
Ewig erdulden höllische Flamme,
Fruchtlos zu löschen sie trachten."

Schütze vernimmt es; irrend die Schritte,
Irrend die Augen ihm flogen.
Da in der Forst braust's tief in der Mitte,
Tosender schwellen die Wogen,

I tak go łechce i tak go znęca,
Tak się w nim serce rozpływa;
Jak gdy tajemnie rękę młodzieńca
Ściśnie kochanka wstydliwa.

Zapomniał strzelec o swej dziewczynie,
Przysięgą pogardził świętą,
Na zgubę oślep bieży w głębinie,
Nową zwabiony ponętą.

Bieży i patrzy, patrzy i bieży;
Niesie go wodne przestworze,
Już z dala suchych odbiegł wybrzeży,
Na średnim igra jeziorze.

I już dłoń śnieżną w swej ciśnie dłoni,
W pięknych licach topi oczy,
Ustami usta różane goni,
I skoczne okręgi toczy.

Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska,
Co ją w łudzącym krył blasku,
Poznaje strzelec dziewczynę z bliska:
Ach to dziewczyna spod lasku!

„Gdzie jest przysięga? gdzie moja rada?
Wszak kto przysięgę naruszy,
Ach biada jemu, za życia biada!
I biada jego złej duszy!

Nie tobie igrać przez srebrne tonie
Lub nurkiem pluskać w głąb jasną;
Surowa ziemia ciało pochłonie,
Oczy twe żwirem zagasną!

A du sza przy tém świadomem drzewie
Niech lat doczeka tysiąca,
Wiecznie piekielne cierpiąc żarzewie,
Nie ma czem zgasić gorąca."

Słyszy to strzelec, błędny krok niesie,
Błędnemi strzela oczyma.
A wicher szumi po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Tosender schwell'n sie, wall'n bis zum Grunde,
Netzen dem Jüngling die Stirne;
Auf tut der See sich, nieder zum Schlunde,
Sinkt mit dem Jüngling die Dirne.

Tosend die Wogen heut noch sich heben,
Heut noch beim Glanz der Gestirne
Sieht man zwei nicht'ge Schatten dort schweben:
,s ist mit dem Jüngling die Dirne.

Sie auf den Fluten lacht seinem Leide,
Er unterm Lärchenbaum klaget.
Wer ist der Jüngling? Schütz' aus der Haide.
Wer ist das Mädchen? Nicht fraget!

Burzy się, wzdyma i wre aż do dna,
Kręconym nurtem pochwyca,
Roztwiera paszczę otchłań podwodna,
Ginie z młodzieńcem dziewica.

Woda się dotąd burzy i pieni,
Dotąd przy świetle księżyca
Snuje się para znikomych cieni;
Jest to z młodzieńcem dziewica.

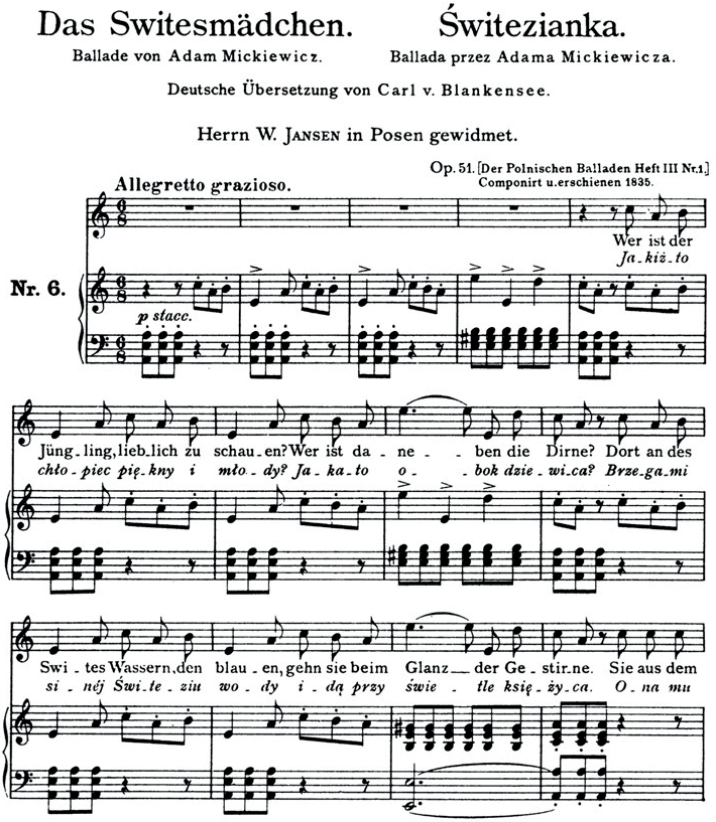
Ona po srebrnym pląsa jeziorze,
On pod tym jęczy modrzewiem.
Któż jest młodzieniec? strzelcem był w borze.
A kto dziewczyna? Ja nie wiem.[24]

---

[24] Carl Loewe, *Das Switesmädchen (Świteziańka)* op. 51 nr 1, [w] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., s. 47-76.

„Świtezianka" to najpotężniejsza ballada w zbiorze Carla Loewego. Jest najdłuższa ze wszystkich, trwa 15 minut, jest niezwykle dramatyczna. Interpretacyjnie wymaga konsekwentnego wybudowania formy i utrzymania właściwej ekspresji. To z pewnością jedna z najtrudniejszych ballad Loewego. Najtrudniejsza, ale również po mistrzowsku skonstruowana. Muzykolodzy porównując utwory pisane do tego samego tekstu Mickiewicza przez różnych kompozytorów często bardzo różnią się w ich ocenie. Tak jest również w przypadku Świtezianki. Jedni głoszą wyższość interpretacji Moniuszki nad Loewem, inni twierdzą, że ballada Loewego góruje nad innymi, ktoś przeciwstawia epickość Loewego liryczności Moniuszki, a jedno z najnowszych badań odnosi wersję Loewego do XVIII-wiecznej teorii afektów twierdząc, że „tak udana próba stworzenia dźwiękowego odpowiednika literackiej ballady była możliwa tylko dzięki ścisłej współpracy kompozytora z autorem niemieckiego przekładu, której dodatkowym efektem było powstanie utworu muzycznego dobrze współbrzmiącego zarówno z oryginalnym tekstem polskim, jak i z niemieckim tłumaczeniem"[25] (por. PRZYKŁAD 12). W mojej opinii, jest to doskonale skonstruowana pod względem muzycznym i dramatycznym ballada, dająca wykonawcy ogromne pole do oddania nastroju i ekspresji tego utworu.

[25] Aleksandra Wojda, *„Świtezianka": ballada literacka Mickiewicza i ballada muzyczna Loewego*, [w] *Retoryka a tekst literacki 2*, red. M. Hanczakowski i J. Niedźwiedź, Kraków 2003, s. 135-151 [w] M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*, Musica Iagellonica, Kraków 2016, s. 453.



PRZYKŁAD 12[26]

[26] Carl Loewe, *Das Switesmädchen (Świtezianka)* op. 51 nr 1, [w] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., s. 47.

„PANI TWARDOWSKA" OP. 51 NR 2 /
„FRAU TWARDOWSKA" OP. 51 NR. 2

„FRAU TWARDOWSKA" OP. 51 NR. 2

Ei, das tanzt, das lärmt und trinket!
Ei, das Völkchen, das versteht es!
Wie die Schenke um nicht sinket!
Heisa! hopsa! heisa! geht es.

Twardowski sitzt hinten weiter,
Stürzt die Seiten mit dem Armen:
»Lustig, Leute, lustig!« schreit er,
Neckt und höhnt und schreckt die Armen.

Einem Kriegsknecht, der die Fabel
Seines Muts erzählt beim Glase,
Pfiff ums Ohr er mit dem Sabel:
Sieh', der Kriegsknecht ward ein Hase.

Vom Gericht dem Advokaten,
Welcher still die Schüßel leerte,
Klappert sacht er mit Dukaten:
Windhund ward der Rechtsgelehrte.

Schuster kriegt drei Nasenstüber
Und drei Röhrchen in die Löcher;
Ein Faß Danziger und drüber
Zapft er aus dem Kopf dem Zecher.

Aus dem Glas schlürft das Getränk er,
Horch! da hört er drin Geknatter;
Schaut hinein drum: „Ei, was Henker!
Was wollt Ihr denn hier, Gevatter?"

Teufelchen saß auf dem Boden,
Steifgekleidet zierlich Jüngchen,
Grüßte nach der neusten Moden,
Zieht den Hut und macht ein Sprüngchen,

Wuchs zwei Ellen, eh' vom Glase
Auf den Boden er gefallen;
Hahnenfuß und krumme Nase,
An den Fingern Sperberkrallen.

„PANI TWARDOWSKA" OP. 51 NR 2

Jedzą, piją, lulki palą,
Tańce, hulanka, swawola!
Ledwie karczmy nie rozwalą,
Chacha! chi chi! hejże! hola!

Twardowski siadł w końcu stoła,
Podparł się w boki jak basza;
Hulaj dusza! hulaj! woła;
Śmieszy, tumani, przestrasza.

Żołnierzowi, co grał zucha,
Wszystkich łaje i potrąca;
Świsnął szablą koło ucha,
Już z żołnierza masz zająca.

Na patrona z trybunału,
Co milczkiem wypróżniał rondel,
Zadzwonił kieską pomału,
Z patrona robi się kondel.

Szewcu w nos wyciął trzy szczutki,
Do łba przymknął trzy rureczki,
Cmoknął, cmok, i gdańskiéj wódki,
Wytoczył ze łba pół beczki.

Wtem gdy wódkę pił z kielicha,
Kielich zaświstał, zazgrzytał;
Patrzy na dno: „Co u licha?
Po coś tu, kumie, zawitał?"

Diablik to był w wódce na dnie,
Istny Niemiec, sztuczka kusa;
Skłonił się gościom układnie,
Zdjął kapelusz i dał susa.

Z kielicha aż na podłogę,
Pada rośnie na dwa łokcie,
Nos jak haczyk, kurzą nogę,
I krogulcze ma paznokcie.

“Ah... Twardowski! nun, ich grüß’ dich!”
Sprach’s und rückte ihm zu Kleide.
„Dein Gedächtnis, scheints verließ dich:
Dächte doch, wir kenn’n uns Beide!

Hast du nicht in den Karpaten
Deine Seele mir verhandelt?
Haben wir nicht die Traktaten,
Du geschrieben, ich gesandelt?

Ich gab mich dir zum Gesellen,
Du versprachst, nach dreien Jahren
Dich in Rom mir zu gestellen,
Um mit mir zur Höll zu fahren.

Sieben Jahre schon verliefen,
Deine Handschrift ist verfallen:
Du, ein Schreck der Hölle Tiefen,
Denkst nicht dran, nach Rom zu wallen.

Doch die Rache, wie sie lahme,
Lockte dich uns ins Gehege;
Dieser Krug: Rom ist sein Name;
Mit Arrest ich Euch belege!“

Twardowski will aus dem Hause
Auf ein solch dictum acerbum:
Teufel packt ihn bei der Krause:
“At ubi nobile verbum?”

Ja, die Sache scheint verteufelt:
Hier heißt’s sich zum Tod bereiten;
Doch Twardowski nicht verzweifelt,
Macht schon neue Schwierigkeiten:

„Schau in den Kontrakt, mein Lieber,
Dort, merk auf, giebt’s eine Stelle:
Wenn nun meine Zeit vorüber,
Und ich mit dir soll zur Hölle,

Darf ich noch zu dreien Malen
Dich als Herr zur Arbeit zwingen,
Und du mußt, was wir befahlen,
Bis aufs Jota uns vollbringen.

„A... Twardowski, witam bracie!”
To mówiąc bieży obcesem!
„Cóż to! Czyliż mię nie znacie?
Jestem Mefistofelesem!

Wszak ze mnąś na Łysej Górze
Robił o duszę zapisy?
Cyrograf na byczej skórze
Podpisałeś ty i bisy.

Miały słuchać twego rymu;
Ty, jak dwa lata przebiegą,
Miałeś pojechać do Rzymu,
By cię tam porwać jak swego.

Już i siedem lat uciekło,
Cyrograf nadal nie służy:
Ty, czarami dręcząc piekło,
Ani myślisz o podróży.

Ale zemsta choć leniwa,
Nagnała cię w nasze sieci;
Ta karczma Rzym się nazywa;
Kładę areszt na waszeci!”

Ku drzwiom Twardowski się kwapił,
Na takie dictum acerbum;
Djabeł za kuntusz ułapił:
„A gdzie jest nobile verbum?”

Co tu począć, kusa rada:
Przyjdzie już nałożyć głową.
Twardowski na koncept wpada,
I zadaje trudność nową.

„Patrz w kontrakt Mefistofilu,
Tam warunki takie stoją:
Po latach tylu a tylu,
Gdy przyjdziesz brać duszę moją,

Będę miał prawo trzy razy
Zaprząc ciebie do roboty,
A ty najtwardsze rozkazy,
Musisz spełnić co do joty.

Schau, dort hängt der Schenke Zeichen,
Schmuckes Pferd, gemalt auf Linnen,
Ich begehr es zu besteigen,
Und das Pferd trag mich von hinnen.

Dreh mir eine Peitsch' aus Sande,
Daß ich's auch womit kann treiben,
Und ein Wirtshaus bring zu Stande,
Wo zur Fütt'rung ich kann bleiben.

Aus Nußkern das Wirtshaus mache,
Höher nicht als die Karpaten
Judenbärte nimm zum Dache,
Und Mohnkörnchen brauch als Latten.

Schau dies Zweckchen, ein Zoll Dicke,
Drei Zoll lang, das nimm zum Masse,
In die Körner, Stück bei Stücke,
Drei mir solcher Nägel passe!"

Mephistophel, sausend springt er,
Putzt das Rößlein, füttert, tränket,
Drauf die Peitsch' aus Sande schlingt er,
Und ist fertig, eh' man's denket.

Auf den Renner steigt Twardowski
Reitet Schritt und galoppiret,
Prüft in Allem ihn als Kenner. Sieh!
Das Haus ist auch vollführet.

"Nun, gewonnen, Euer Gnaden!
Doch das Zweit' ist zu beginnen:
Hier im Napf mußt du duch baden,
Und Weihwasser, wiss' ist drinnen."

Teufel würgt sich, er kriegt Zucken,
Sein Gesicht wird immer blasser;
Doch Knecht ist er, darf nicht mucken,
Köpflings stürzt er sich ins Wasser;

Fliegt heraus mit Blitzesschnelle,
Schüttelt sich und prustet grimmig:
„Jetzt bist unser du, Geselle!
Nie ein heißer Bad durchschwimm' ich."

Patrz, oto jest karczmy godło,
Koń malowany na płótnie;
Ja chcę mu wskoczyć na siodło,
A koń niech z kopyta utnie.

Skręć mi przy tym biczyk z piasku,
Żebym miał czym konia chłostać,
I wymuruj gmach w tym lasku,
Bym miał gdzie na popas zostać.

Gmach będzie z ziarnek orzecha,
Wysoki pod szczyt Krępaku,
Z bród żydowskich ma być strzecha,
Pobita nasieniem z maku.

Patrz, oto na miarę ćwieczek,
Cal gruby, długi trzy cale,
W każde z makowych ziarneczek
Wbij mi takie trzy bretnale."

Mefistofil duchem skoczy,
Konia czyści, karmi, poi,
Potem bicz z piasku utoczy,
I już w gotowości stoi.

Twardowski dosiadł biegusa,
Próbuje podskoków, zwrotów,
Stępa, galopuje, kłusa;
Patrzy, aż i gmach już gotów.

„No! wygrałeś, panie bisie;
Lecz druga rzecz nie skończona,
Trzeba skąpać się w tej misie;
I to jest woda święcona."

Djabeł kurczy się i krztusi,
Aż zimny pot na nim bije;
Lecz pan każe, sługa musi;
Skąpał się biedak po szyję.

Wyleciał potem jak z procy,
Otrząsł się i parsknął raźnie:
„Teraz jużeś w naszej mocy,
Najgorętszam odbył łaźnię!"

„Eins nur fehlt noch, nichts dann drüber,
Nun das letzte Zeitvertreibchen!
Schau die dort, uns gegenüber,
Frau Twardowska ist's, mein Weibchen.

Ich will auf ein Jahr statt deiner
Bei Beelzebub logiren,
Auf das Jahr magst du statt meiner
Dich bei meinem Schatz quartiren.

Lieb und Treue ihr gelobe,
Zum Gehorsam dich verpflichte.
Wenn du nicht bestehst die Probe,
Ist der ganze Pakt zu nichte."

Halb nach ihm nur hört der Teufel,
Halb er nach dem Schätzen sahe;
Ob er hört und sah, litt Zweifel,
Denn schon war der Klink' er nahe.

Als Twardowski, ihn bedrängend,
Ihn von Tür und Fenster scheuchet,
Da, durchs Schlüßelloch sich zwängend,
Nimmt Reiß aus er und entfleuchtet.

„Jeszcze jedno, będzie kwita,
Zaraz pęknie moc czartowska.
Oto jest, patrzaj kobieta,
Moja żoneczka Twardowska.

Ja na rok u Belzebuba
Przyjmę za ciebie mieszkanie,
Niech przez ten rok moja luba
Z tobą, jak z mężem zostanie.

Przysiąż jej miłość, szacunek,
I posłuszeństwo bez granic;
Złamiesz choć jeden warunek,
To cała ugoda za nic."

Diabeł do niego pół ucha,
Pół oka zwrócił do samki;
Niby patrzy, niby słucha;
Już tymczasem blisko klamki.

Gdy Twardowski mu dokucza,
Od drzwi, od okien odpycha,
Czmychnąwszy dziurką od klucza,
Dotąd jak czmycha tak czmycha.[27]

---

[27] Carl Loewe, *Frau Twardowska (Pani Twardowska)* op. 51 nr 2, [w] *Polnische Balladen*, Band VII, op. cit., s. 77-93.

„Pani Twardowska", to szalona scena walki o duszę, nazywana też „słowiańskim Faustem", niezwykle bogata rytmicznie, melodycznie i pod względem budowania akcji. Loewe stosuje tu wszystkie możliwe środki, by opowieść skrzyła się humorem, toczyła się wartko, a zwroty akcji były zaskakujące. Mamy więc w tej balladzie figuracje, ozdobniki, przednutki, gwałtowne zmiany dynamiczne, punktowane rytmy, szybkie pochody w górę i w dół, a wszystko w szalonym tempie, które doprowadza wykonawcę i słuchacza do finału tej znanej wszystkim historii (por. PRZYKŁAD 13). Tutaj również wykazuje kompozytor niezwykłą sprawność w operowaniu materią muzyczną, by idealnie oddać charakter utworu i fenomenalną melodię poezji Mickiewicza.



PRZYKŁAD 13[28]

Wróćmy do pytania postawionego w tytule referatu – czy w przypadku ballad Loewego do słów Mickiewicza mamy do czynienia z pieśniami niemieckimi, czy też możemy mówić o nich jako o pieśniach polskich? Wydaje się, że kwestia „polskości w muzyce" jest tu nie do rozstrzygnięcia.

[28] Ibidem, s. 77.

Loewe pisał te ballady „po swojemu", nie szukał prostych skojarzeń, stylizacji, czy ludowych nawiązań. Pisał muzykę do poezji, która go zachwyciła, i którą potrafił doskonale odczytać. Umuzycznione przez niego wiersze brzmią szlachetnie i mają właściwy wyraz. Wykonywane po polsku czy po niemiecku, „Ballady polskie" Carla Loewego są ważną i wartościową pozycją w liryce wokalnej XIX wieku i powinny wejść na stałe do repertuaru polskich śpiewaków.

STRESZCZENIE

Urszula Kryger poszukuje w swoim artykule odpowiedzi na pytanie, czy ballady do słów Mickiewicza, skomponowane do przekładu Carla von Blankensee powinny być rozpatrywane jako utwory polskie, czy niemieckie. W tym celu opisuje swoje doświadczenia zdobyte podczas nagrań siedmiu ballad w języku polskim dla CPO i Radio Berlin Brandenburg w latach 1997-2000. Autorka przytacza prozodyczne rozbieżności obu wersji językowych (polskiej i niemieckiej) i zdradza, jak pokonała te niedogodności w mickiewiczowskich balladach Loewego.

SŁOWA KLUCZE

Ballady, Carl Loewe, Mickiewicz, Kryger

ABSTRACT

In her article, Urszula Kryger seeks for an answer to the question of whether the ballads to Mickiewicz's words, composed to Carl von Blankensee's translation, should be considered as Polish or German works. To this end, she describes her experience gained during the recording of seven ballads in Polish for CPO and Radio Berlin Brandenburg in 1997-2000. The author cites prosodic discrepancies of the two language versions (Polish and German) and reveals how she overcame the inconveniences of Loewe's Mickiewicz ballads.

KEYWORDS

Ballads, Carl Loewe, Mickiewicz, Kryger

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORCE

Urszula Kryger - śpiewaczka – mezzosopran, absolwentka dwóch wydziałów Akademii Muzycznej w Łodzi: Instrumentalnego w klasie fortepianu (1988) i Wokalno-Aktorskiego w klasie Jadwigi Pietraszkiewicz (1992), profesor sztuki. Studia wokalne kontynuowała pod kierunkiem Andrzeja Orłowicza w Kopenhadze. Uczestniczyła w wielu międzynarodowych konkursach muzycznych, otrzymując wysokie nagrody. Do jej największych sukcesów należą zwycięstwa w I Międzynarodowym Konkursie dla Młodych Wokalistów im. St. Moniuszki w Warszawie (1992), VI Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. J. Brahmsa w Hamburgu (1994) oraz 43. Międzynarodowym Konkursie Muzycznym ARD w Monachium (1994). Odtąd jej karierze towarzyszy niesłabnące zainteresowanie melomanów i krytyki. W 1995 r. wystąpiła w La Scali z recitalem pieśni Fryderyka Chopina. Rok później z wielkim sukcesem debiutowała na scenie Semper Oper w Dreźnie w operze „Kopciuszek" G. Rossiniego w partii Angeliny. Publiczność polska i wielu krajów świata ma okazję często podziwiać jej kreacje w dziełach oratoryjnych wykonywanych pod batutą tak znakomitych mistrzów jak: Jan Krenz, Jerzy Semkow, Rafael Frühbeck de Burgos, Sir Colin Davis, Armin Jordan. Urszula Kryger dokonała wielu nagrań dla rozgłośni radiowych w Polsce, Francji, Niemczech i Szwajcarii. Jej dyskografia powiększa się z roku na rok. Dokonała nagrań dla angielskich wytwórni Decca *(Pieśni polskie Poulenca)* i Hyperion *(Pieśni Chopina)*, niemieckiej CPO *(Ballady Loewego)*, polskiej DUX (Duety rosyjskie – płyta nagrodzona Fryderykiem 2001, *Pieśni Moniuszki*, oraz *Pieśni Karłowicza i Szymanowskiego* – płyta nagrodzona Fryderykiem 2002). W roku 2003 ukazała się płyta z ariami Beethovena (BNL), a w roku 2004 kompletne wydanie Pieśni K. Szymanowskiego nagrane dla firmy Channel Classics, nagrodzone Fryderykiem 2004 za najwybitniejsze nagranie muzyki polskiej.W 2012 roku nagrodzono Fryderykiem płytę *Żeleński - Pieśni* (DUX). W 2006 roku wyróżniona została nagrodą Fundacji im. K. Szymanowskiego za przemyślane i wysoce artystyczne interpretacje pieśni tegoż kompozytora. Urszula Kryger jest również pedagogiem, prowadzi liczne kursy mistrzowskie w Polsce i za granicą, zasiada w jury konkursów muzycznych. Od 2002 r. prowadzi klasę śpiewu w łódzkiej Akademii Muzycznej. W latach 2008-2012 była Kierownikiem Katedry Wokalistyki, a obecnie pełni funkcję Dziekana Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.

DR FRIEDERIKE MEINEL
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE

„MAGIA ZAWSZE TKWI W SZCZEGÓŁACH". (THEODOR FONTANE) CARL LOEWE I THEODOR FONTANE ORAZ UDŹWIĘKOWIENIE WIERSZY FONTANEGO PRZEZ LOEWEGO

UTWORY SKOMPONOWANE DO SŁÓW FONTANEGO

Kiedy jako śpiewak poszukuje się znanych pieśni lub ballad opartych na tekstach Theodora Fontanego, myśli od razu kierują się na „Archibalda Douglasa" i „Toma Reimera" Carla Loewego. Odnosi się wrażenie, że istnieje tylko kilka udźwiękowień wierszy lub ballad Fontanego, ale to bardzo mylące wrażenie. Jeśli zagłębić się dokładniej, znajdzie się liczne kompozycje mniej lub bardziej znanych kompozytorów. Aby naświetlić dokładniej tę różnorodność, wystarczy wymienić tylko kilka nazwisk kompozytorów (nazwiska w porządku alfabetycznym), którzy skomponowali muzykę do tekstów Theodora Fontanego. Są to Ernst Baeker, Richard Barth, Johannes Bartz, Wilhelm von Baselli, Max Battke, Albert Becker, Fritz Behrend, Wilhelm Berger, Franz Biebl, Adolf Blomberg, Alfred Böckmann, Ernst Böhm, Georg Böttcher, Henriette van Heukelom-van den Brandeler, Monika Breit, Rudolf Buck, Ferrucio Busoni, Paul Cadow, Mary Clement, Bert Augustin Dahmen, Fritz Dettmann, Heinrich Diehl, Johannes Dittberner, Paul Heinz Dittrich, Max Ettinger, Günter Fork, Richard Fricke, Fritz Gambke, Josef Gersbach, Hermann Goetz, Konrad Gretscher, Rudolf Gritzner, Gustav Grote, Eugen Gura, Max J.L.Gus, Wilhelm Handwerg, Franz Hardt, Max Haselbach, Gustav Haug, Hans Hermann, Hugo Herold, Camillo Hildebrand, Friedrich Hinrichs, Walter Hirschberg, Theodor Huber-Andernach, Otto R. Hübner, Herman Hutter, Robert Kahn, Hugo Kaun, Wilhelm Ketschau, Wilhelm Kienzl, Fritz Kögel, Anton Krause, Franz Krause, Goerg Krietsch, Bernhard Krol, Ernst Kutzer, Walter Lang, Albert Béla Laszky, Hugo Leichtentritt, Kurt Lißmann, Freiherr von Manteuffel, Joseph Marx, Emil Mattiesen, Piere Maurice, Hans Franco Mendes, Ernst Hermann Meyer, Franz Meyer-Ambros, Wilhelm Meyer-Stolzenau, Ernst Mielck, Willy von Moellendorff, Erich Näscher, Wilhelm Nagel, Franciscus Nagler, Mathieu Neumann, Rudolf Peters, Helene M. Petersen-Vietor, Emil Petschnig, August Püringer, Bruno Ramann, Johannes Reichert, Paul Richter, Erich

Riede, August Riedel, Emil Rödger, August Schäffer, Gerhard Schielderup, Alexander Maria Schnabel, Hermann Seeliger, Otto Siegl, James Simon, Adolf Spies, Franz Srbik, Kurt Stiebitz, Georg Striegler, Bruno Stürmer, Gustav Wilhelm Teschner, Herbert Thienemann, Richard Trunk, Rudolf Wagner-Régeny, Max von Weinzierl, Julius Weismann, Paul Weisz, Fritz Weber, Friedrich Welter, Wilhelm Wenigmann, Richard Wetz, Oskar Wermann, Asbjörn Wieth-Knudsen, Carl Wittig, Erich J. Wolff, Bogumil Zepler oraz Friedrich Zipp.

Można się oczywiście zastanawiać, dlaczego przy tak dużej ilości kompozycji, pieśni te i ballady nie pozostały w bezpośredniej świadomości publiczności. Nawet znani kompozytorzy, tacy jak Ferrucio Busoni, który skomponował muzykę do „Pieśni Monmoutha" Fontanego, czy Rudolf Wagner-Régeny, który poświęcił poecie cykl „Trzy pieśni o Fontanem", nie osiągnęli swoimi kompozycjami wielkiej sławy.

NUTA FONTANEGO I PODEJŚCIE LOEWEGO DO KOMPOZYCJI BALLADY

Dlaczego więc ballada „Archibald Douglas" op. 128 skomponowana przez Carla Loewego w 1857 roku do dzisiaj jest jednym z jego najsłynniejszych dzieł i zajmuje trwałe miejsce w historii muzyki? I dlaczego do dziś można usłyszeć balladę „Tom der Reimer" op. 135, skomponowaną w 1867 roku, w wielu salach koncertowych na całym świecie? Dlaczego obie ballady mają stałe miejsce w sercach miłośników wielkiej sztuki pieśniarskiej? Czy dlatego, że Carl Loewe w sposób niewyobrażalny wręcz rozumiał, czuł i muzycznie zinterpretował wiersze Fontanego? Czy rozumiał i uderzył w tak zwaną nutę Fontanego? „Kanoniczny status Fontanego opiera się na specyficznym stylu narracyjnym, który nawet jemu współcześni uważali za znak rozpoznawczy jego twórczości. Jest to między innymi zamiłowanie Fontanego do żartobliwie skomponowanego zdania, czerpanie przyjemności z kolokwializmów, niechęć do patosu i przesadnej dramaturgii, a także skłonność do ironicznie zdystansowanej postawy narracyjnej. Nuta Fontanego szybko stała się uniwersalnym opisem tego, co czytelnik odczuwa

jako specyfikę Fontanego..." [1] Komentarz Carla Loewego z 1831 roku do improwizacji ballad być może wyjaśni jego podejście do udźwiękowienia tekstu ballady: „Wymyśliłem melodię, którą mogłem zastosować do wszystkich strof jednocześnie wraz z rosnącym afektem prezentacji, a także obowiązkową figurę w akompaniamencie i na świeżo ruszyłem na smoka /Lindwurm/, którego prawdopodobnie pokonałem symbolicznie już wcześniej."[2] Jego muzyczna interpretacja ballady o smoku „Lindwurm" w najdrobniejszych szczegółach, unifikacja melodii oraz akompaniament i charakterystyka rozwijająca się wraz z „rosnącym afektem" to istotne cechy późniejszych ballad Loewego, do których należą również „Archibald Douglas" i „Tom der Reimer".

Spójrzmy na życie i sfery działalności obydwu mężczyzn. Być może dowiemy się, dlaczego Carl Loewe, który mieszkał i pracował w Szczecinie przez 46 lat, potrafił tak dobrze komponować muzykę do wierszy Theodora Fontanego, urodzonego w Neuruppin i mieszkającego przez wiele lat w Berlinie, i dlaczego ich współpraca była okraszona takim powodzeniem przez długi czas.

CARL LOEWE - MISTRZ Z BOGATĄ WYOBRAŹNIĄ

Zacznijmy od starszego Johanna Carla Gottfrieda Loewe. Urodził się 30 listopada 1796 r., jako 12 dziecko muzyka kościelnego Andreasa Loewe i jego żony Marii w Löbejün w Księstwie Magdeburskim. Został wychowany w duchu luterańsko-protestanckim w kręgu rodziny muzyków. Jego rodzina wzbudziła w nim miłość do muzyki, śpiewu, religii, poezji i języka, ale także wielkie zainteresowanie przyrodą, obyczajami ludowymi, historią świata i tradycjami wielu różnych krajów. Matka zapoznawała go z grą na skrzypcach, muzyką ludową oraz uczyła go miłości do roślin i zwierząt, a ojciec, kantor i organista, nauczył go muzyki chóralnej, zapisu muzycznego, łaciny, gry na organach i śpiewu. Jego kochająca poezję siostra Marie Luise obudziła w Carlu pasję do ballad, wierszy i poezji. W ten sposób Carl Loewe otrzymał gruntowną i obiektywną edukację muzyczną bez „upiększeń" i patetyzmu, ponieważ opierała się ona na tradycji muzyki kościelnej.

---

[1] Andrew Cusack, Michael White, *Der Fontane-Ton: Stil im Werk Theodor Fontanes / Nuta Fontanego: Styl w dziełach Theodora Fontanego/ (Pisma Towarzystwa Theodora Fontanego*, Tom 13, Walter de Gruyter-Verlag, Berlin 2019, https://www.degruyter.com/view/product/487229, (dostęp 15.11.2019).

[2] kb: *Erläuterungen zu Carl Loewes „Erlkönig" /Objaśnienia do „Króla Olch" Carla Loewego/* op. 1, 3. 1996, https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1102 (dostęp 15.11.2019).

W późniejszym czasie napisał również kilka podręczników z zakresu teorii muzyki, takich jak *Practisch-Teoretische Klavier und Generalbass-Schule*, które świadczą o jego gruntownym wykształceniu muzyczno-merytorycznym.

Podczas pobierania nauk w Köthen zdobył doświadczenie sceniczne oraz przyswoił obszerny repertuar operowy i oratoryjny. Ważny wpływ na późniejszy styl kompozycji Loewego miał jego mistrz Daniel Gottlob Türk w Halle. Uczył go techniki głosu i interpretacji wokalnej, gry na fortepianie, ogólnej historii muzyki oraz doskonalił technikę i interpretację gry na organach. Nauczył go form muzycznych i pokazał mu, jak akompaniować sobie samemu na fortepianie podczas śpiewu. Niezwykle utalentowany student Carl Loewe był w Halle wziętym muzykiem i gościem w różnych salonach sztuki. W tym czasie przebywali tu poeci i kompozytorzy z całego świata. Tutaj poznał m.in. Johanna Wolfganga Goethego, Johanna Ludwiga Tycka i Carla Marię von Webera, z którym łączyła go później inspirująca przyjaźń, i który miał również istotny wpływ na późniejszy styl komponowania Loewego. Salony sztuki umożliwiły mu poznanie ciekawych osobistości i ich historii z Anglii, Rosji, Francji, Holandii, a także zza oceanu, a że już jako młody człowiek wykazywał bardzo dobrą znajomość języka angielskiego, łaciny i greckiego, mógł się z nimi łatwo porozumiewać i poznawać ich światopogląd. Kiedy w 1820 r. objął stanowisko kantora i organisty w kościele św. Jakuba w Szczecinie, znalazł się w cudownej sytuacji, w której ponownie mógł pracować z bardzo ważnymi i międzynarodowymi osobistościami tamtych czasów. W ciągu 46 lat pracy w Szczecinie udało mu się przekształcić to miasto w bardzo ważne miejsce kulturowe na mapie Europy.

Kompozytor Carl Loewe stworzył w sumie ponad 550 kompozycji. Jego umiejętności kompozytorskie i dogłębna znajomość muzyki, instrumentów, głosu i interpretacji, a także ciekawość i wyobraźnia pozwoliły mu przeprowadzać niezwykłe eksperymenty. Jest autorem ponad 200 ballad i pieśni, oratoriów, kantat, oper, symfonii, koncertów fortepianowych, kwartetów smyczkowych, sonat, utworów fortepianowych itp.

Jego liczne podróże jako pieśniarza i pianisty po całym świecie, ogromne zainteresowanie przyrodą, zwierzętami i roślinami, ale także historiami i tradycjami z innych krajów oraz postaciami historycznymi, takimi jak królowie i bohaterowie, umożliwiły stworzenie „tak fantastycznych obrazów o tak porywającej

sile i symbolice",[3] że nie ma kompozytora, który potrafiłby tak wspaniale zilustrować tekst melodiami. Do późnej starości zachował naturalną zdolność postrzegania różnych spraw połączoną z niemal dziecinnie naiwną fascynacją, o którą oskarżało go wielu krytyków. „Człowiek naprawdę wielki nigdy nie traci swojego dziecięcego serca"[4], mówi starożytna chińska mądrość. Ta otwartość, którą posiadał Loewe, scalona z ogromną międzynarodową wiedzą w dziedzinie muzyki, literatury, religii, historii świata oraz regionalnych tradycji ludowych i bohaterów, a także niezwykłą zdolnością empatii, uczyniły z niego wielkiego mistrza, jakim jest do dzisiaj.

KOSMOPOLITYCZNY THEODOR FONTANE

Zajmijmy się teraz Heinrichem Theodorem Fontanem. Dziś wizerunek Fontanego jest często obrazem konserwatywnego, przyjaznego narratora. Widzimy go na znanych obrazach jako starszego, ciepłego dżentelmena z wąsami,[5] ale ten wizerunek niezupełnie odpowiada rzeczywistości.

Farmaceuta, korespondent wojenny, korespondent zagraniczny, tłumacz Szekspira, krytyk i oczywiście poeta oraz autor wspaniałych powieści i słynnego *Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (Wędrówki przez Marchię Brandenburską)*, który urodził się w Neuruppin 30 grudnia 1819 roku, a zmarł w Berlinie w 1898 roku, opublikował swoje wielkie dzieła dopiero w wieku prawie 60 lat. Być może dlatego nie jest on postrzegany jako nowoczesny, postępowy, eksperymentalny kosmopolita i globalista, którym był. Ludzki wizerunek Theodora Fontanego był nowoczesny. W czasie pobytu w Anglii musiał zmierzyć się z ekstremalnym postępem technicznym, rewolucją przemysłową, tworzeniem sieci przestrzennych i ideami socjaldemokratycznymi. W swoich tekstach malował liberalne, globalne i demokratyczne wizje przyszłości. Krytyka arystokracji (Fontane był również przychylny tej warstwie) i idei feministycznych (Fontane chciał sprawiedliwości dla napiętnowanych społecznie kobiet w swoich powieściach)

[3] Werner Oehlmann, *Reclams Liedführer*, Reclam Philipp. jun. GmbH-Verlag, Stuttgart 2008, s. 62.

[4] Ernst Schwarz, *Altchinesische Lebensweisheiten /Starożytne mądrości chińskie./*, Kösel-Verlag, München 1994, s. 114.

[5] Wynika to z faktu, że Fontane zasłynął jako pisarz dopiero w wieku prawie 60 lat, a jego wizerunek powstał dopiero w tym czasie.

jest wszechobecna w jego dziełach. Pragnął przedstawić rzeczywistość tak naturalistycznie, jak tylko to możliwe. Wiele z jego dzieł cechuje niezwykła otwartość. Proza Fontanego jest bardzo bliska poezji. Wskazywał już na to Thomas Mann: Fontane nie zajmował się tym, co „nagie, prozaiczne", jego postulat był „artystyczną transfiguracją".[6] Bez wątpienia można go nazwać najważniejszym niemieckojęzycznym przedstawicielem realizmu poetyckiego. W swojej poezji Fontane chciał uniknąć wszystkiego, co wylewne i „pompatycznie" romantyczne, „bo realizm jest zaprzysiężonym wrogiem wszelkich fraz i wylewności"[7]. Ponieważ jego ojciec Louis Henri Fontane i żona ojca Emilie (z domu Labry) byli Hugenotami, Theodor był przez nich wychowywany w duchu protestantyzmu i ugruntowanej wiedzy burżuazyjnej. Jego ojciec był farmaceutą i również Theodor po ukończeniu szkoły średniej rozpoczął karierę farmaceuty w Berlinie.

Ten głodny wiedzy, wszechstronnie zainteresowany i uzdolniony językowo młody człowiek w wieku 20 lat opublikował swoje pierwsze wiersze i opowiadania w berlińskim dzienniku „Berliner Figaro". Wkrótce potem jego tęsknota za historycznymi miejscami i zabytkami pognała go w świat. Wraz z kolegą ze szkoły wyruszył w pierwszą wielką podróż do Londynu, która wywarła na nim ogromne wrażenie. Należy dodać, że Carl Loewe również podróżował w tym czasie do Londynu. Śpiewał i grał przed królową Wiktorią. Loewe był bardzo zainteresowany Anglią i Szkocją, interesowała go historia, język, tradycje i piękna przyroda. Miał też powiązania rodzinne z wyspą. Jego najstarsza córka Julia wyszła za mąż za Szkota Jamesa Arthura Hepburna z Bothwell.

Po tym, jak w 1847 r. Fontane został „farmaceutą pierwszej klasy", pracował w zawodzie w Berlinie. Jednak walki na barykadach podczas rewolucji marcowej z 1848 r. rzuciły na niego urok. Publikował prowokacyjne artykuły i wiersze w czasopiśmie „Berliner Zeitungshalle". Te rewolucyjne myśli były kamieniem węgielnym pod jego decyzję, by rok później „położyć swoje życie na ołtarzu

[6] Tobias Schwartz, *Modern, nicht märkisch /Nowoczesny, nie brandenburski/*, [w] „Der Tagesspiegel", 2019, https://amp.tagesspiegel.de/kultur/theodor-fontane-und-seine-zeit-modern-nicht-maerkisch/24139200.html, (dostęp 17.11.2019).

[7] Theodor Fontane, *Literarische Essay und Studien. Erster Teil. /Eseje i badania literackie. Część pierwsza/* Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1963, s. 11.

wersetów”[8] i w końcu zrezygnować z zawodu farmaceuty. Pisał artykuły polityczne, w których domagał się „wolności za wszelką cenę” i republikańskiej formy władzy, ale stworzył także anegdotyczne wiersze-ballady *Männer und Helden. Acht Preußenlieder* (*Mężczyźni i bohaterowie. Osiem pieśni pruskich*), które przedstawiają historię Brandenburgii i Prus. W tym czasie opublikował również opowiadania oparte na historii angielskiej. Po trudnych latach spędzonych w Berlinie, Fontane udał się do Londynu jako „dziennikarz ministerialny”, czyli swego rodzaju reporter zagraniczny. Z kilkoma przerwami pozostał tam przez kilka lat jako korespondent, a później jako attaché prasowy Ambasady Pruskiej. Pisał oprócz tego recenzje sztuk londyńskich dla niemieckich gazet, a później także eseje o poezji angielskiej, polityce angielskiej oraz o kulturze i tradycjach Anglii. Dzięki ciekawości wszystkiego, co nowe oraz zabytków i miejsc historycznych wyruszył w kilka podróży, w tym w wielką podróż do Szkocji, którą udokumentował w dziele literackim *Jenseits des Tweed* (*Po tamtej stronie tweedu*). Po powrocie do Berlina opublikował w 1861 r. pierwszy tom *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (*Wędrówki przez Marchię Brandenburską*). Dzieło ukazało się pod tytułem *Die Grafschaft Ruppin* (*Hrabstwo Ruppin*). Jego miłość do pięknej przyrody rodzinnego regionu, zainteresowanie licznymi zabytkowymi klasztorami i zamkami oraz ciekawymi historiami miejscowej ludności zainspirowały go do napisania tego dzieła.

Zainteresowany światem i żądny przygód Fontane zapalił się natychmiast, gdy wydawnictwo Deckersche Verlag zaproponowało mu podróż do miejsc, gdzie odbywały się wojny niemiecko-duńskie, niemieckie i francusko-niemieckie i spisanie swoich wrażeń w roli reportera wojennego. We Francji został nawet aresztowany jako rzekomy szpieg. Wszystkie te doświadczenia wojenne opisywał w sposób literacki w swoich reportażach i pismach.

Wróciwszy do Berlina ponownie pracował jako krytyk teatralny, po czym, korzystając ze swoich doświadczeń, zwrócił się ponownie ku tematom bardziej liberalnym i politycznym.

---

[8] Dorlis Blume, *Theodor Fontane*, Lemo-20 Jahre Lebendiges Museum Online, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2014, https://www.dhm.de/lemo/biografie/theodor-fontane (dostęp 15.11.2019).

Dopiero w wieku 59 lat powstała pierwsza (historyczna) powieść Theodora Fontanego *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812-1813* (*Przed burzą. Powieść zimowa 1812-1813*). W kolejnych latach i aż do śmierci Theodor Fontane pisał i publikował kolejne światowej sławy powieści, takie jak *Effi Briest*. W ostatnich latach życia zaznał wielkiego uznania i sławy, a Wydział Filozoficzny Uniwersytetu Berlińskiego (Uniwersytet Humboldta) przyznał mu tytuł doktora honoris causa.

W wielu dziełach Fontanego muzyka odgrywa ważną rolę. Sam śpiewał w niezwykle szanowanym chórze w Berlinie. Istnieje kilka pisemnych potwierdzeń samego pisarza odnośnie jego związku z muzyką. Otóż z Anglii napisał do żony w 1856 r. o uwerturze do opery „Der Freischütz" /"Wolny strzelec"/ Carla Marii von Webera, którą usłyszał w Londynie: „Słyszałem to w środę w Surrey Garden, [...] To taka muzyka jakby niebo, ziemia i piekło przemawiały do siebie nawzajem.... To wspaniałe. Po tym, że zaczynam znajdować upodobanie w muzyce, wyraźnie zauważam, że się starzeję. […] Muzyka i te piękne linie posągowe zaczynają mi służyć".[9] Cytat ten zawiera opis tego, jak odczuwa on muzykę, ale ujawnia także wiele na temat Theodora Fontanego jako człowieka i jego charakteru. Kolejny dowód można znaleźć w dziele, które napisał jako reporter wojenny w swoim czasie w okupowanej Francji. O koncercie organowym w kościele homiletycznym Saint-Denis w Paryżu pisał: „Siedzieliśmy jak oczarowani, złapani w sen, który śni się nadal w świadomości, nie do końca wiedząc, czy brakuje nam siły, czy też chęci, by się z niego otrząsnąć." [10]

[9] Gertrud George-Driessler, *Theodor Fontane und die ‚tonangebende Kunst'. /Theodor Fontane i „sztuka wiodąca"./* Universität Augsburg, rozprawa doktorska, 1991, cytowana w artykule Luise Fröhlich „Wie musikalisch Fontane wirklich war" /Jak muzykalny był Fontane rzeczywiście/, [w] https://www.maz-online.de/Lokales/Potsdam-Mittelmark/Schwielowsee/Wie-Theodor-Fontane-zur-Musik-stand (dostęp 18.11.2019).

[10] Ibidem.

WNIOSKI

Jeśli spojrzymy na życiorysy i cechy charakteru obu artystów, można - mimo wszystkich różnic - zauważyć liczne ciekawe podobieństwa. Mamy oto przed sobą dwóch otwartych, dalekowzrocznych, żądnych doświadczeń, kochających przyrodę, kosmopolitycznych i pomysłowych ludzi, którzy mieli siłę i wielkość, ale też szczęście iść własną drogą i rozwijać swój pogląd na świat i sztukę.

„ARCHIBALD DOUGLAS"

Przyjrzymy się wymienionym wyżej balladom Carla Loewego do tekstów Theodora Fontanego. Na temat tych znanych na całym świecie utworów „Archibald Douglas" i „Tom der Reimer" powstało już kilka analiz muzyczno-literackich. Ale my chcemy się tutaj przyjrzeć wielkiej balladzie „Archibald Douglas" w kontekście ww. okoliczności.

To, jak Carl Loewe muzycznie przedstawia rozpacz z powodu wypędzenia tytułowego bohatera ze Szkocji, jak nadaje hrabiemu Archibaldowi Douglasowi wspaniałe kantyleny, by dotknąć serca króla i jak muzycznie dostojnie i godnie pozwala przekazać królowi miecz Douglasowi jako znak miłosierdzia i dawnego zaufania, nigdy nie jest pompatyczne czy patetyczne. Kiedy pozwala królowi radować się w oczekiwaniu na przemierzanie ukochanej ojczyzny jak za czasów dzieciństwa, na łowienie ryb i polowania z Archibaldem Douglasem, można niemal poczuć to szczęście wspomnień, euforię i tęsknotę oraz odczuć je emocjonalnie. Ponadto Loewe posługuje się tu melodią, którą matka często śpiewała mu w dzieciństwie jako motywem wspomnień z młodości.

Tymi pięknymi kantylenami hrabia Archibald Douglas chce przekonać króla i prosić o łaskę (por. PRZYKŁAD 1).



PRZYKŁAD 1[11]

Carl Loewe pozwala królowi udzielić łaski hrabiemu Archibaldowi Douglasowi w tak dostojny, czysty i wielki sposób (por. PRZYKŁAD 2).

[11] Carl Loewe, *Balladen und Lieder Band I /Ballady i pieśni* - tom I/ Edition Peters, Leipzig 2002, s. 72.



PRZYKŁAD 2[12]

Carl Loewe rysuje niemal dziecinnie radującego się i szczęśliwego w swoich wspomnieniach króla, który chce ponownie przemierzać swoją ukochaną ojczyznę z hrabią Archibaldem Douglasem (por. PRZYKŁAD 3).

[12] Ibidem, s. 80.


der ist in tief - ster See - - le treu, wer die
Hei - - - mat so liebt wie du, der ist in
tief - ster See - - le treu, wer die Hei - - - mat so
Adagio
liebt wie du! Zu Roß, wir rei - ten nach
Lin - lith - gow, und du rei - test an mei - ner Seit; da
dim.
cresc.
rit.
a tempo
colla parte



PRZYKŁAD 3[13]

[13] Ibidem, s. 81-82.

Loewe naśladuje tekst i balladę Fontanego muzycznie w sposób zupełnie naturalny. Muzyka tylko podkreśla i ilustruje tekst, nigdy nie czyni go krzykliwym. Loewe uderza tutaj dźwiękowo w naturalnie prosty, cudowny ton Fontanego. Jak wspaniale Carl Loewe skomponował tę balladę opisuje dr Karl Anton w *Szkole ballad*: „Król, z dumnym poruszeniem, spina co ćwierćnutę ostrogi na nowo i próbuje pokonać konia i przeszkodę. Nie! Twarde, mocne, prące do przodu ćwierćnuty, przy których wyczuwa się ołowiane ciężarki; przerażająco szybkie ósemki dla Douglasa i nierówne triole dla konia, który nigdy nie ma do dyspozycji wszystkich swoich nóg, przy tak opierającym się działaniu - i wreszcie całkowity brak oddechu hrabiego, która wyłania się w słowach: „Und will ihm selber machen die Streu, und es tränken mit eigener Hand“ / „I chcę mu sam dać siana i napoić go własną ręką”/, miejsce, w którym tata [14] oddychał słyszalnie i widocznie (oczywiście z korzyścią dla dźwięków) i umieścił słowa pojedynczo, mniej więcej tak: und will ihm - selber machen - die Streu - und es - tränken - mit-eigner - Hand - teraz król się zatrzymuje“ [15] (por. PRZYKŁAD 4).



PRZYKŁAD 4 [16]

Loewe wiedział, jak uformować i rozwinąć okazałą, realistyczną

[14] Chodzi tutaj o Carla Loewego (z opisów jego córki Julie von Bothwell).

[15] Robert Hanzlik, *Carl Loewe - Balladenschule /Carl Loewe - Szkoła Ballady./* Publikacje International Carl-Loewe-Gesellschaft e.V., Löbejün, 2007, wydanie 3, s. 20.

[16] Carl Loewe, *Balladen und Lieder* Band I, Edition Peters, Leipzig 1940 (wprowadzenie), S. 77 & 78.

i kochającą przyrodę poezję Fontanego w muzyce w taki sposób, aby powstał naturalny i imponujący obraz sceny z całą jej emocjonalną i duchową głębią oraz jej historycznym tłem. Obydwu panów łączyło intensywne zaangażowanie w sztukę i naturalnie realistyczne, a zarazem bardzo imponujące przedstawienie tego samego. „Magia zawsze tkwi w szczegółach"![17] To właśnie sprawia, że obie ballady „Archibald Douglas" i „Tom der Reimer" są wciąż tak popularne.

STRESZCZENIE

Nie istnieją prawie żadne znane kompozycje do dzieł Fontanego. Jedynie ballada „Archibald Douglas" op. 128, skomponowana przez Carla Loewego w 1857 roku należy do dziś do jego najbardziej znanych dzieł i ma stałe miejsce w historii muzyki. Również ballada „Tom der Reimer" op. 135 Carla Loewego, skomponowana w 1867 roku do tekstu Theodora Fontanego rozbrzmiewa do dziś w wielu salach koncertowych na całym świecie. Dlaczego obie ballady na stałe zagościły w sercach miłośników wielkiej sztuki śpiewu, a inne utwory Fontanego nie? Czy dlatego, że Carl Loewe w niepowtarzalny sposób zrozumiał, pojął i muzycznie zinterpretował wiersze Fontanego? Czy zrozumiał i trafił w tzw. nutę Fontanego? Porównując życie i sfery działalności obu panów, można dostrzec podobieństwa, które rzucają światło na to, dlaczego Carl Loewe, który przez 46 lat mieszkał i pracował w Szczecinie, potrafił tak dobrze podłożyć muzykę do tekstów Theodora Fontanego, urodzonego w Neuruppin i mieszkającego przez wiele lat w Berlinie, i dlaczego współpraca między nimi była tak udana w dłuższej perspektywie. Obaj byli ludźmi o otwartych umysłach, dalekowzrocznymi, eksperymentującymi, kochającymi naturę, kosmopolitami obdarzonymi wyobraźnią, którzy mieli siłę i wielkość, ale także szczęście, by pójść własnymi drogami i rozwinąć swoje spojrzenie na świat i sztukę. Loewe potrafił tak komponować i trafiać melodią w pobłażliwą, realistyczną i kochającą przyrodę poezję Fontanego, że powstało naturalne i imponujące przedstawienie sceny z całą jej emocjonalną i duchową głębią, jak również z jej historycznym tłem. Obu artystów łączyło intensywne zatapianie się w utworze i naturalnie realistyczne, a przez to bardzo efektowne

[17] Theodor Fontane, *Der Zauber steckt immer im Detail. Ein Fontane-Lesebuch. / Magia zawsze tkwi w szczegółach". Opowiadania Fontanego/.* Insel-Bücherei, Berlin 2019, strona tytułowa.

portretowanie. „Magia tkwi zawsze w szczegółach”![18] To właśnie sprawia, że dwie ballady „Archibald Douglas” i „Tom der Reimer” odniosły tak trwały sukces.

SŁOWA KLUCZE

Carl Loewe, Theodor Fontane, Archibald Douglas, Ballada, Tom der Reimer

ABSTRACT

There are almost no compositions for Fontane's works known. Today, only the ballad „Archibald Douglas," Op. 128, composed by Carl Loewe in 1857 is among his best-known works and has a permanent place in music history. Also, Carl Loewe's ballad „Tom der Reimer," Op. 135, composed in 1867 to a text by Theodor Fontane, till this day resounds in many concert halls around the world. Why is it that both ballads have firmly established themselves in the hearts of lovers of the great art of singing, while Fontane's other works have not? Was it because Carl Loewe uniquely understood, comprehended and musically interpreted Fontane's poems? Did he understand and hit the so-called note of Fontane? Comparing the lives and spheres of activity of two men, one can see similarities that shed light on why Carl Loewe, who lived and worked in Stettin for 46 years, was able to put music to the texts of Theodor Fontane, who was born in Neuruppin and lived in Berlin for many years, so well, and why the cooperation between them was so successful in the long run. Both were open-minded, farsighted, experimental, nature-loving, cosmopolitan and imaginative men who had the strength and greatness, but also the good fortune to go their own ways and develop their outlook on the world and art. Loewe was able to compose and hit melody with Fontane's indulgent, realistic and nature-loving poetry in such a way that a natural and impressive representation of the scene with all its emotional and spiritual depth, as well as its historical background, was created. The two men had in common an intense immersion in the work and a naturally realistic and therefore very impressive portrayal. „The magic is always in the details"! This is what makes the two ballads „Archibald Douglas" and „Tom der Reimer" such a lasting success.

[18] Ibidem.

KEYWORDS

Carl Loewe, Theodor Fontane, Archibald Douglas, Ballad, Tom der Reimer

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORCE

Friederike Meinel studiowała w Berlinie oraz w Mannheim i była przez wiele lat studentką klasy mistrzowskiej Dietricha Fischera-Dieskaua i Ariberta Reimanna. Kolejno kształtowały ją kursy mistrzowskie u Elisabeth Schwarzkopf i u Ingrid Bjoner. Sopranistka zwyciężała w międzynarodowych konkursach, jak np. Paula-Lindberg-Salomon-Gesangswettbewerb oraz Yamaha-Stipendien-Gesangswettbewerb i była solistką scen: Bayerische Staatsoper w Monachium, Semperoper w Dreźnie, Opery w Kolonii oraz Ravinia Festival w Chicago. Debiut wiedeński miał miejsce w ramach Wiener Festwochen w roli tytułowej „Penthesilea - Ein Traum" pod batutą Ulfa Schirmera. W trakcie swojej dotychczasowej działalności operowej współpracowała z następującymi dyrygentami: Jun Märkl, Marc Albrecht, Peter Schneider i Jeffrey Tate, jak również z reżyserami, jak: Claus Guth czy Robert Carsen.

Koncertowała z Czeską Orkiestrą Filharmoniczną, Berlińską Orkiestrą Symfoniczną, Bayerisches Staatsorchester, Gürzenich Orchester Köln i brała wielokrotnie udział w nagraniach płyt CD oraz produkcjch filmowych. Od wielu lat Friederike Meinel przekazuje swoje doświadczenie młodym śpiewakom podczas prowadzonych przez nią kursów mistrzowskich i warsztatów wokalnych w kraju i zagranicą oraz prowadzi klasę śpiewu solowego w Akademii Sztuki w Szczecinie. W roku 2018 doktoryzowała się w temacie Wesendonck-Lieder Ryszarda Wagnera w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Od roku 2008 do 2016 pełniła rolę patrona nagradzanej ogólnoniemieckiej serii koncertów „Dzieci pomagają dzieciom – Muzyka jest przyszłością" na rzecz Catania. W 2016 roku została wybrana na Ambasadora Kiwanis Deutschland i kontynuuje tym samym cykl koncertów charytatywnych dla Kiwanis Deutschland. Jest autorką wielu artykułów naukowych oraz monografii o Wesendonck-Lieder Ryszarda Wagnera.



PROF. ULRICH MESSTHALER
AKADEMIA MUZYKI DAWNEJ W BAZYLEI
(SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS)

CARL LOEWE - KOMPOZYTOR Z POGRANICZA IMPROWIZACJI I NOTACJI

LOEWE JAKO IMPROWIZATOR

Najpierw coś odnośnie znanych faktów: liczba kompozytorów, którzy występowali publicznie grając i improwizując jest znaczna: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Carl Czerny, Fryderyk Chopin, Cesar Franck, Camille Saint-Saens... O ile jednak bardzo wielu kompozytorów było znanych jako improwizatorzy, o tyle niespotykana była umiejętność Carla Loewego nieprzygotowanego wcześniej podłożenia muzyki pod wiersz „na gorąco", przy czym spontanicznie wymyślał on linię wokalną i sam sobie towarzyszył do tego na fortepianie. Szczególnie w latach 1835–1846 wielokrotnie dawał koncerty, w programy których regularnie wbudowana była część improwizacyjna.[1]

Typowy program składał się z jego „Alpenphantasie"[2] jako wstępu. Znamienne: nawet tutaj jest wskazówka - bez sonaty, tylko fantazja jako pierwszy utwór. Potem pojawiały się utwory wokalne, a następnie kolejne solo fortepianowe, często jego „Mazeppa".[3] Dalej improwizował do tekstu „Die Nonne", a następnie wybrzmiewały inne pieśni i ballady. Niestety spod pióra Loewego tylko dzieło „Totentanz"[4] zachowało się jako później zanotowany przez niego przykład jego sztuki improwizacji. Wszystkie inne znane nam improwizowane tytuły nie zostały zapisane przez Loewego. W związku z „Tańcem śmierci" („Totentanz") Loewe dokładnie opisał, jak przebiegał ten wieczór: „W drugiej części (koncertu) obiecałem improwizowaną kompozycję, [...] Zelter właśnie miał mi dać „Znasz li ten kraj" („Kennst du das Land") Goethego, kiedy książę Antoni Radziwiłł przesłał mi przez dr. Foerstera „Ucznia czarodzieja" („Zauberlehring"). - Zadanie było rzeczywiście bardzo trudne; każde mierne rozwiązanie doprowadziłoby najpewniej do śmiechu ... - Moja odwaga jednak wzrosła; Wymyśliłem

[1] Por. Ekkehard Ochs/Lutz Winkler (Hrsg.), *Carl Loewe (1796-1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt a. M. 1998, s. 105.

[2] Carl Loewe, *Alpenphantasie*, op. 54, 1835.

[3] Carl Loewe, *Mazeppa*, op. 27, 1832.

[4] Carl Loewe, *Totentanz*, op. 44/3, 1835.

melodię, którą mogłem zastosować do wszystkich zwrotek jednocześnie z rosnącym afektem w wykonaniu, a także obowiązkową figurą w akompaniamencie ... - udało się. Ciągłe, długie brawa były dowodem na to, że nienajgorzej wprowadziłem w życie pomysł muzycznej improwizacji".[5]

Tym bardziej godne ubolewania jest to, że nie ma późniejszych zapisów improwizowanych utworów, ponieważ, jak się dalej przekonamy, jego podejście kompozytorskie wywodzi się z tego samego zmysłu improwizacyjnego.

IMPROWIZACJA W EPOCE LOEWEGO

Kiedyś miałem okazję zagadnąć w tej kwestii wykładowców kursu „Improwizacja historyczna" w *Schola Cantorum Basiliensis* w Bazylei. Otrzymałem odpowiedź, że bez regularnego ćwiczenia nic nie zafunkcjonuje. Aby ćwiczyć właściwie i sensownie, powinniśmy wiedzieć, że istnieją procesy o charakterze harmonicznym i strukturalnym, tak zwane schematy, jakie znamy z jazzu, które muszą być zautomatyzowane. Tylko na tej podstawie możliwa jest twórcza improwizacja. Jedna z tych standardowych formuł składa się z opadającego basu ostinatowego, stosowanego w *chaconne*. Bas ten, który w formie kadencji można powtarzać dowolnie często, umożliwia instrumentaliście swobodną improwizację. Tę formułę, już popularną w *seicento*, można znaleźć w dziełach Barbary Strozzi, Benedetto Ferrari, Claudio Monteverdiego lub Jean-Baptiste Lully'ego, ale także w późniejszych epokach. Procesy te, dopiero po ich zinternalizowaniu umożliwiają swobodne poruszanie się w improwizacji w granicach określonych wytycznych historycznych. Ważną podstawą tego jest bas cyfrowany.

Teraz wiemy, że najważniejszym i jedynym nauczycielem Loewego był Daniel Gottlob Türk (1750–1813), który był nie tylko autorem znanej szkoły pianistycznej (*Klavierschule*)[6], ale także pracy

[5] Dr. Carl Loewes *Selbstbiographie*, Hrsg. Carl Hermann Bitter, Berlin 1870, s. 30.

[6] Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisungen zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Schwickert in Leipzig, Leipzig und Halle 1789.

o *basso continuo*.[7] Oczywiste jest, że jego uczeń Loewe studiował tę pracę pod kierunkiem Türka i tym samym stworzył podwaliny pod swoje umiejętności kompozytorskie i improwizacyjne. Fakt, że regularnie angażował się w improwizację wynika również z tego, że przez dziesięciolecia był organistą Kościoła św. Jakuba w Szczecinie. I tak jak do dziś, improwizacja była jedną z głównych dyscyplin każdego organisty w tamtych czasach.

Twórczość Türka należy postrzegać w kontekście całej serii publikacji na temat genrałbasu, improwizacji i fantazji, które zostały wydane między końcem XVIII wieku a połową XIX wieku. Jako przykłady można wymienić takie nazwiska, jak: André Ernest Modeste Grétry[8], Friedrich Kalkbrenner[9] i Carl Czerny, który opublikował w Wiedniu w 1829 roku swoją pracę *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano* u Diabellego.

CARL LOEWE I CARL CZERNY

Fakt, że Loewe przebywał w Wiedniu kilka lat po publikacji *Anleitung...* Czernego, sugeruje, że widział tę pracę. W każdym razie zauważalne jest uderzające podobieństwo między propozycjami Czernego a twórczością Loewego. Oto tylko kilka cytatów i przykładów, które dowodzą tego związku, a jednocześnie pokazują, w jakim stopniu Czerny był praktykiem i sprytnym muzykiem i nie mógł prowadzić swoich czytelników bez humoru. „Również słuchaczowi wyobraźnia oferuje własną przestrzeń, ponieważ może w niej panować swoboda i lekkość pomysłów, łatwość realizacji, której nie można znaleźć w prawdziwych kompozycjach [...]. Jeśli dobrze napisany utwór muzyczny można porównać do szlachetnego budynku architektonicznego, w którym musi dominować symetria, to udaną fantazją jest piękny angielski ogród, z pozoru przypadkowy, ale pełen zaskakującej różnorodności, rozsądnie przemyślany i zaplanowany."[10]

---

[7] Daniel Gottlob Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen*, Hemmerde und Schwetschke, Leipzig & Halle 1791.

[8] André Ernest Modeste Grétry, *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l`harmonie*, Paris an 1 0 (1802).

[9] Friedrich Kalkbrenner, *Traité d`harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder at à improviser, op.185*, Troupenas, Philipp, Brandus, Meissonnier, Schonenberger, Breitkopf, Paris 1849.

[10] Carl Czerny, *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano*, Diabelli, Wien 1829, s. 3.

Dla Czernego istnieją różne rodzaje fantazjowania. Najpierw wspomina o preludiowaniu, które służy jako wprowadzenie do utworu muzycznego lub jako przejście do następnego utworu, są kadencje, a następnie prawdziwe fantazjowanie, które nazywa także improwizacją. Tutaj można improwizować na temat, który zmienia się w trakcie lub można wziąć ten temat i dokonać implementacji za pomocą innych tematów. W ten sam sposób można użyć motywu jako podstawy kanonu lub z motywu uworzyć łańcuch wariacji, ale jest jeszcze *capriccio*, najfrywolniejsza forma improwizacji.

Czerny zwraca także uwagę na rozróżnianie grania przed dużą publicznością lub w salonie. „Przy fantazjowaniu przed dużą publicznością, np. w teatrze, dwa omówione dotyczczas jako pierwsze gatunki nie zawsze mają szczęśliwe zastosowanie i stwarzają grającemu podwójną trudność. Po pierwsze, naturalne zawstydzenie związane z publiczną grą, a zwłaszcza okropny strach przed znużeniem, mogą być szkodliwe dla rozwagi, pomysłowości, entuzjazmu i dobrego humoru artysty ”.[11]

Uczeń Beethovena, Czerny, napisał o improwizacji swojego nauczyciela: „W manierze fantazjowania Beethoven był niezrównany. Bogactwo pomysłów i harmonii, a także wielkość i konsekwencja artystycznego wykonania, byłyby dla niego trudne do odtworzenia na piśmie”.[12]

Wróćmy jednak do podziału Czernego na różne rodzaje fantazjowania. Pokazuje nam on, w jaki sposób przerabia pieśń Bassusa z „Uprowadzenia z Seraju” Mozarta w kanon. Najpierw widzimy oryginalną melodię, potem motyw zaczyna się w górze, a następnie kontynuuje kanoniczną imitację w basie. W drugim przykładzie umieszcza motyw w oktawach w basie i kontynuuje kanon jednakowoż w oktawach na wysokich tonach (por. PRZYKŁAD 1).

[11] Ibidem, s. 75.

[12] Ibidem, s. 43.



PRZYKŁAD 1[13]



PRZYKŁAD 2[14]

Widzimy tu, że Loewe wybrał kanoniczną wersję à la Czerny do wznowienia po kadencji. Po tym następuje pochód akordowy z opadającą linią basu.

[13] Ibidem, s. 76.

[14] Carl Loewe, *Der Mohrenfürst*, op. 97/1, 1844, Leipzig 1904-1905, Hrsg. Max Runze, Band VI, s. 76.



PRZYKŁAD 3[15]

Po wznowieniu kanonu, kontynuuje balladę wirtuozowsko wzbogaconym w prawej ręce pochodem opadających czterodźwięków (por. PRZYKŁAD 3).



PRZYKŁAD 4[16]

Struktura całej pierwszej części składa się z tych dwóch elementów. Ponadto Czerny podaje w swoim *Anleitung...* przykłady, w których niezmienne harmonie na tercjowo-sekundowych przebiegach przeprowadzone są przez kilka oktaw (por. PRZYKŁAD 5).

[15] Ibidem.

[16] Ibidem, s. 77.



PRZYKŁAD 5[17]

Tutaj zauważamy, jak Loewe stosuje ten sam chwyt w „Die Mohrenfürstin" (por. PRZYKŁAD 6):



PRZYKŁAD 6[18]

[17] Carl Czerny, op. cit., s. 65.

[18] Carl Loewe, *Die Mohrenfürstin*, op. 97/2, 1844, Leipzig 1904-1905, Hrsg. Max Runze Band VI, s. 86.

Czerny rozszerza ten pomysł o następujący wariant (por. PRZYKŁAD 7):



PRZYKŁAD 7[19]

I tutaj wycinek z pieśni Loewego „Der Feind" (por. PRZYKŁAD 8):



PRZYKŁAD 8[20]

Przykład z pieśni „Der Feind" pokazuje uderzające podobieństwo między propozycją Czernego a kompozycją Loewego. Strategia kompozycyjna pozornie spontanicznego tworzenia sekwencji dźwięków jest również stosowana w następujących akordach, które zgodnie z klasycznym zestawem reguł nie są (nie powinny być) używane do kompozycji, ale jako improwizacja osiągają swój efekt, jak zauważa Czerny: „Czasem nawet śmiałe, obcobrzmiące modulacje [...] wydają się być na swoim miejscu".[21] Spójrzmy ponownie na „Der Mohrenfürst" (por. PRZYKŁAD 9):

[19] Carl Czerny, op. cit., s. 64.

[20] Carl Loewe, *Der Feind*, op. 145/2, Leipzig 1904-1905, Hrsg. Max Runze, Band IX, s. 152f.

[21] Carl Czerny, (por. Friedrich Kalkbrenner, *Traité d `harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder at à improviser*, op. cit.), s. 9.



PRZYKŁAD 9[22]

Czerny zachęca również w swojej pracy do grania sekwencji akordów z dźwiękami spoza harmonii: „Jest wreszcie bardzo interesujący sposób preludiowania, którego grający musi się nauczyć, a mianowicie całkowicie nietaktowny, [...] najwyraźniej całkowicie nieprzytomny, jak wędrowanie po nieznanych obszarach. Ten [...] szczególny sposób pozwala na dużą ekspresję i uderzające zmiany harmonii, a przy odpowiednim zastosowaniu i należytym wykonaniu może wywołać duże wrażenie."[23]

O PRELUDIOWANIU

Ważnym aspektem polecanym przez Türka i Czernego na początku występu jest improwizowane wprowadzenie. Czerny pisze o tym tak: „Jeśli grający ma do wykonania utwór solo, do którego sam autor nie napisał wstępu [...], to nie jest niewłaściwym zrealizowanie stosunkowo dłuższego improwizowanego preludium, jeśli zawiera ono w sobie brzmienia z następującego po nim tematu i tworzy w całości zwartą introdukcję."[24]

---

[22] Carl Loewe, *Der Mohrenfürst*, op. cit., S. 76. (por. Carl Czerny, *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano*, op. cit.).

[23] Carl Czerny, (por. Friedrich Kalkbrenner, *Traité d`harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder at à improviser*, op. cit.), s. 20.

[24] Carl Czerny, *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano*, op. cit., s. 15.

Jest to dość ważne stwierdzenie. Naturalnie chodziło o improwizowanie wprowadzenia.[25] Tak można więc wyjaśnić, dlaczego wiele pieśni z czasów Loewego zaczyna się od razu od słowa śpiewanego w pierwszym lub drugim takcie. Oczywiście zakładał, że przed tym zostanie „wypreludiowane" odpowiednie wprowadzenie! Któż nie doświadczył w sali koncertowej tego wstydliwego stuknięcia dźwięku pianisty przed początkiem utworu, a następnie skinięcia śpiewaka na znak, że usłyszał dźwięk i może teraz zacząć... Oczywiście zależy to od kontekstu. Jeśli najpierw trzeba stworzyć muzyczną aurę, improwizowane wprowadzenie jest bardziej sensowne niż w cyklu pieśni, w którym wystarczy jedynie krótkie przejście. Nawet w przypadku dzieł Roberta Schumanna wymyślone wprowadzenie jest uzasadnione. Istnieją zapisy Clary Schumann, zainspirowane jej córką Marie, które dowodzą, jak stworzyła wprowadzenie do utworów fortepianowych Roberta Schumanna. Tu najpierw początek utworu fortepianowego „Des Abends" - najpierw utworu fortepianowego Roberta Schumanna (por. PRZYKŁAD 10):



PRZYKŁAD 10[26]

I tu improwizowane wprowadzenie Clary Schumann (por. PRZYKŁAD 11):

[25] Por. Valerie Woodring Goertzen, *By way of Introduction: Preluding by 18th-and 19th-Century Pianists*, „The Journal of Musicology" 1996, Vol. 14/3, s. 299-337. Czytamy tu, że także Felix Mendelssohn-Bartholdy, który muzykował regularnie z Loewem, grywał w koncertach swoje wprowadzenia.

[26] Robert Schumann, *Phantasiestücke*, op. 12/1, 1837, wyd. Clara Schumann, Leipzig 1879, s. 2.



PRZYKŁAD 11[27]

[27] Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG, Mainz 1996, s. 415.

To pozwala nam myśleć, że przy założeniu, że jeśli Clara Schumann wyjątkowo przeniosła na papier to zaimprowizowane wprowadzenie, to generalnie uważała za zasadne wykonywanie najpierw wstępu.[28] Clara Schumann nie była uważana przy tym za ekscentryczną „lwicę klawiatury", która chciała olśnić publiczność swoimi umiejętnościami improwizacyjnymi, wręcz przeciwnie. Fakt, że ten aspekt jej gry nie był wspomniany często pokazuje, jak naturalne były te preludia wśród krytyków i odbiorców. Możemy dzięki temu zrozumieć, że niektóre utwory Carla Loewego, ale także Carla Marii von Webera, Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego i oczywiście Clary Schumann zaczynają się bez wstępu lub tylko dwoma, podającymi harmonię, taktami. Kompozytor przekazuje to zadanie wykonawcom! Oto przykład Loewego, w którym wstęp wydaje się sensowny (por. PRZYKŁAD 12).



PRZYKŁAD 12[29]

W tym przypadku można sobie wyobrazić krótką odpowiednią, 4- lub 6-taktową introdukcję z prostymi modulacjami, kończącą się na dominancie.

[28] Istnieją relacje z koncertów na ten temat z 1837 roku w „Allgemeine musikalische Zeitung" XXXIX, s. 257 i z 1839 roku oraz [w] „Neue Zeitschrift für Musik" IX, s. 20.

[29] Carl Loewe, *Wanderers Nachtlied*, op. 9, H. 3, Nr. 3a, Leipzig 1904-1905, Hrsg. Max Runze, Band XI, s. 2.

Interpretatorowi łatwiej jest odnaleźć się w „nastroju" utworu za pomocą wprowadzenia. W jazzie to „dostrojenie" jest całkowicie naturalne. Jest świetny przykład „crossovera", w którym Chick Corea improwizuje wprowadzenie w d, po którym następują akordy otwierające Koncert d-moll Mozarta KV 466 i rozpoczyna się koncert.[30]

Improwizowane wprowadzenie jest z pewnością na początku koncertu lub w przypadku utworów bez odpowiedniego zapisu przydatnym dodatkiem, ale o jednakowym znaczeniu są małe przerywniki, które prowadzą od jednej pieśni do drugiej, jeśli wykonawca uzna to za stosowne. W ten sposób powstają harmonijne przejścia, które bez zbyt nagłego przerywania jednej pieśni, wiodą do następnej.

INTERPRETOWAĆ LOEWEGO

Niesamowite elementy, które wciąż znajdujemy w kompozycjach Loewego, wpłynęły oczywiście na publiczność, która mogła usłyszeć Loewego podczas koncertu. Notorycznie wspominano o zaskakującej „fantastycznej" naturze jego kompozycji i jego interpretacji, ponieważ oba te elementy postrzegane były jako jedność. Oto kilka opinii: „Dr Loewe ma [...] niesamowitą wyobraźnię (nawet niemal fantastyczną) ..."[31] Recenzent zauważa dalej, że Loewe „często występuje rapsodycznie" (sic)".[32]

„W tej kwestii Loewe jest jedyny w swoim rodzaju. Bogata, wolna fantazja, która często dotyka odrobiny fantastyki, głęboka penetracja sytuacji, dusza poezji, mniej bogata w potok melodii niż w wesołe połączenie niezbędnej ekspresji, dla otrzymania bogactwa w śpiewie i trudnym akompaniamencie fortepianu ze zmieniającymi się modulacjami."[33] Dalej czytamy: „Dużo pracuje ze swoją rozbujałą fantazją i ma ogromny zapas malarstwa sytuacyjnego, które nie do końca pozbawione jest dziwaczności."[34]

---

[30] https://m.youtube.com/watch?v=13EYG1XfJjI, (dostęp 10.10.2019).

[31] „Allgemeine Theaterzeitung", 37. Jg., 1844.

[32] Ibidem, s. 778.

[33] „Allgemeine Wiener Musikzeitung" 1844, Bd. 4, s. 371.

[34] Ibidem.

Loewe, jako interpretator swoich dzieł, nie mógł zignorować tego swobodnego sposobu komponowania, który jako podstawa i główny impuls stanowi źródło improwizacji. Dzieło, raz zapisane, pozostaje wierne swojej improwizacyjnej naturze, która jako taka może być rozwijana przez interpretatora, jeśli magia pierwszego wybrzmienia nie wygaśnie. Ale to jest tylko skaza kompozytora Carla Loewego: często podczas czytania jego dzieł pozostaje wrażenie przypadku, pobieżności, co taki krytyk jak Robert Schumann skomentował w następującej wypowiedzi: „Pobieżność, z jaką Loewe komponuje, polega na jego specyfice, która polega na tym, że nigdy nie zatrzymuje się na jednym elemencie, wymyśla całość w jednej chwili i kończy ją jedną kreską. Tylko to usprawiedliwia niektóre nieistotne kwestie, które trzeba znosić. Jest jeszcze jedna rzecz, którą wyczuwam w kompozycjach Loewego, a mianowicie to, że kiedy on skończy, chciałoby się wiedzieć coś jeszcze."[35] Robert Schumann kontynuuje: „Cała sprawa jest być może zbyt przelotnie pomyślana i zrodzona."[36] Ten deskryptywny sposób komponowania, można nawet powiedzieć, to reaktywne komponowanie, czerpie swoją fascynację z tonalnych ilustracji tekstowych, mniej lub wcale z dalszego przetwarzania i rozwijania tematu lub materiału kompozytorskiego. Jeśli podczas wykonania ta iluzja stanie się spontanicznie wymyśloną rzeczywistością, to w tym, co słyszymy nic nie brakuje, wręcz przeciwnie. Kiedy jednak wykonanie miałoby sprawiać wrażenie odzwierciedlenia wydrukowanego materiału nutowego, to podobnie jak Schumann, będzie się miało wrażenie, że czegoś brakuje, i że wykonanie jest nieprawidłowe. I tutaj znajdujemy się na początku dyskusji na temat tego, w jakim stopniu interpretator Loewego powinien być wiernym wykonawcą zapisanej partytury, a w jakim naśladowcą muzycznego procesu tworzenia utworu, a nie „dzieła" ustalonego w każdym szczególe.

Loewe doskonale zdaje sobie z tego sprawę, gdy pisze: „Nigdy nie lubiłem zmian w moich pracach. Wiele rzeczy pozostawiało w nich wiele do życzenia, ale niezależnie od rękopisu, musiało tak pozostać, nigdy nie byłem w stanie zmienić ani jednej nuty".[37] Dlatego dla Loewego walka o ostateczną wersję dzieła nie miała

[35] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Hrsg. Martin Kreissig, Leipzig 1914, s. 50.

[36] Ibidem, s. 212.

[37] *Dr. Carl Loewes Selbstbiographi*e, Hrsg. Carl Hermann Bitter, Berlin 1870 s. 42, cyt. za Henry Joachim Kühn, Johann Gottfried *Carl Loewe*, Händel-Haus, Halle an der Saale, 1996, s. 129.

fundamentalnego znaczenia. Jego podejście kompozycyjne, a także ruch fortepianu, pokazuje pozycję zależną od interpretacji w momencie wykonania, której podstawą nie jest dzieło opracowane do ostatniego szczegółu. Często więc znajdujemy fragmenty fortepianu o pewnym stopniu trudności, które są powtarzane kilka razy, bez dalszego rozwoju lub ekspansji kompozycji. To schematyczne użycie formuł akompaniamentu fortepianu jest w pewnym sensie pomocne dla wykonawcy, umożliwiające śpiewakowi, podobnie jak Carlowi Loewemu, towarzyszenie samemu sobie na fortepianie i stwarzające możliwość większego koncentrowania się na głosie. A może w tym przypadku śpiewak miałby nawet możliwość zmiany tekstu muzycznego? Jego nauczyciel Daniel Gottlob Türk udziela wykonawcy następującej porady:

„Jeśli kompozytor określi wymagane wyrażenie, tak dobrze, jak to możliwe, w całości i w poszczególnych fragmentach [...], to nadal istnieją specjalne przypadki, w których można zwiększyć ekspresję w nadzwyczajny sposób. Mam tutaj na myśli 1) grę bez taktu, 2) pośpiech i wahanie, 3) tak zwane tempo rubato. Trzy środki, które nierzadko i we właściwym czasie mogą powodować wielki efekt."[38] Uwagi te uzupełnia następującą sekwencją nauczyciel Loewego, który w swojej pracy bardzo interesuje się poprawnością prezentacji muzycznej: „Także fragmenty opatrzone słowem *recitativo* powinny być wykonywane bardziej według odczucia niż w takcie, poza wolnymi fantazjami, kadencjami, fermatami itp. Od czasu do czasu można znaleźć na koncertach i im podobnych poszczególne miejsca tego rodzaju [...]. Takie fragmenty miałyby zły oddźwięk, gdyby były odtwarzane dokładnie według szczegółowych wartości nut (w takcie). Ważne nuty muszą zatem być odtwarzane powoli i mocniej, te mniej ważne szybciej i słabiej, czyli tak, jakby śpiewał te nuty sentymentalny śpiewak lub dobry mówca wypowiadał je jako słowa."[39]

Uwagi te są bardzo odkrywcze, ponieważ pokazuje podejście interpretacyjne, które wydaje się zagubione w wiernej tradycji wykonawczej XX wieku. Już w dodatkowej edycji pierwszego wydania *Schubertlieder*, które Max Friedländer opublikował pod koniec XIX wieku,[40] możemy zobaczyć, w jakim stopniu ceniony odtwórca jego pieśni, Johann Michael Vogl (najprawdopodobniej jemu przypisywane są zmiany oryginalnego tekstu muzycznego)

[38] Daniel Gottlob Türk, *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen*, op. cit., s. 370.

[39] Ibidem, 370f.

[40] Franz Schubert, *Gesamtausgabe Schubertlieder*, C.F. Peters, Leipzig 1885.

zmieniał tekst Schuberta, szczególnie w odniesieniu do niektórych zmian rytmicznych. Ta wersja, po raz pierwszy wydrukowana przez Diabellego w Wiedniu w 1830 roku, została skrupulatnie zapisana przez Friedländera, ale nigdy więcej nie opublikowana później! Fala wiernej interpretacji fabrycznej (lub lepiej powiedzieć wiernej interpretacji nutowej) uniemożliwiła dalszą publikację. Niemniej jednak sam Schubert był entuzjastycznie nastawiony do sposobu interpretacji jego pieśni przez Vogla. 25 września 1825 r. napisał do swojego brata Ferdynanda: „Sposób, w jaki Vogl śpiewa, a ja mu akommpaniuję, jak się wydaje, choć scala nas w tym momencie w jedność, jest dla ludzi czymś zupełnie nowym, niespotykanym."[41]

Jeśli chodzi o Loewego, to musimy stwierdzić, że jego pieśni i ballady są nadal wykonywane tak, jak 50 lat temu wykonywano Händla, Mozarta lub Rossiniego: śpiewano i odtwarzano zapisany tekst muzyczny bez uwzględniania praktyki wykonawczej z czasów kompozytorów. Zignorowano zatem sposób, w jaki sam kompozytor chciał wykonać swoje dzieło, postrzegając dzieła przez okulary praktyki wykonawczej XX wieku. Chodzi tu o kompleksowe podejście do sprawy. Podczas gdy w *arii da capo* ważne są ozdobniki u Händla, a także traktowanie głosu w deklamacyjnej linii recytatywnej, to w przypadku Loewego jest to zasadniczo wolne podejście interpretacyjne, poczynając od improwizowanych preludiów, swobodnej deklamacyjnej agogiki, po rapsodyczne traktowanie tempa.

Od kilku lat w kręgu muzykologii inspirowanym przez Daniela Leech-Wilcinsona, [42] który jako podstawę analizy dzieła bierze pod uwagę nie tylko tekst muzyczny, ale także jego historycznie uwarunkowane interpretacje, dyskutowano, w jakim stopniu rozbieżność między zapisem a wykonaniem ma istotny wpływ na ocenę i analizę muzyki. Jak się później okaże, nie są to drobnostki. Odpowiedni pogląd może nadać dziełu dokładnie przeciwny sens. W istocie tradycja wykonawcza jest tak mocno ugruntowana, że nawet nie przyjdzie nam do głowy, że utwór można wykonać zu-

[41] [w] Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, Kassel 1964.

[42] Daniel Leech-Wilcinson, *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performances*, CHARM, London 2009.

pełnie inaczej. Znaczenie Carla Loewego jest zatem dużo większe niż dziś się powszechnie przyjmuje. Ocenianie jego dzieł na podstawie interpretacji, które nie uwzględniają leżącego u ich podstaw podejścia improwizacyjnego, nie jest oceną w myśl kompozytora.

Kolejnym ważnym aspektem jest związek między mową a śpiewem. Carl Loewe zwracał dużą uwagę na tekst w swoich wykonaniach. Jego córka informuje: „[...] i znowu, kiedy śpiewał, zabrzmiało to tak naturalnie, jakby mówił. [...] Krótko mówiąc, jego językiem był śpiew i ton, w którym mówił lub śpiewał, wybrzmiewający daleko, zarówno na świeżym powietrzu, jak i w sali, niesprawiający wrażenia celowego uzyskania tego efektu."[43]

Wspomniana tekstualność nie ogranicza się jednak do wyraźnej wymowy, ale polega przede wszystkim na elastycznej relacji rytmicznej sylab w obrębie konstruktu słownego. Przy zwykłym zapisie w czasach Loewego ten delikatny rytm mowy jest po prostu nie do przedstawienia, to znaczy, aby śpiewak musiał, w celu zapewnienia naturalnego przepływu słów, zinterpretować zapis nutowy elastycznie, zgodnie z wymaganiami języka. Loewe pisze: „Muzyka jest dla języka". Aby zilustrować ten konflikt między wiernością zapisu nutowego a wiernością werbalną i konsekwencję tego dla projektowania tempa, chciałbym zarysować dwa ujęcia pieśni „Ich grolle nicht" Schumanna. Loewe i Schumann spotkali się kilkakrotnie w Lipsku, a środowisko wokalne i muzyczne było tam Loewemu dobrze znane. Loewe spotkał się i muzykował także z Weberem i Mendelssohnem w Dreźnie, Lipsku i Szczecinie. Wpływ Aloysa Mikscha, który uczył według szkoły śpiewu bolońskiego w Dreźnie, spowodował rozwój stylu wokalnego, który uwzględniał zarówno śpiew, jak i znaczenie rytmu językowego. Istnieje również aspekt *tempa rubato*, który był ważny od początku do połowy XIX wieku, zwłaszcza w Dreźnie i Weimarze, ponieważ tradycja szkoły śpiewu bolońskiego była wciąż obecna, a jej adepci obecni także wśród interpretatorów Webera, Loewego i Schumanna.[44]

---

[43] Musikzeitschrift „Harmonie", 15 grudnia 1896, s. 1751.

[44] Por. Ulrich Messthaler, *Schumann und die Bologneser Gesangsschule*, [w] Jean-Jaques Düncki (Hrsg.), *Schumann interpretieren*, Sinzig 2014, s. 313ff.

„ICH GROLLE NICHT" SCHUMANNA

Można zauważyć, że prawie wszystkie nagrania ze śpiewakami, którzy nadal byli reprezentantami tradycji XIX wieku, miały zupełnie inne podejście do zapisu proporcji i rytmu językowego. To nie są pojedyncze przypadki. Nagranie Fritza Wunderlicha[45] i Richarda Taubera[46] pieśni „Ich grolle nicht" Roberta Schumanna[47] z cyklu „Dichterliebe" reprezentuje całkowicie przeciwny sposób czytania partytury. Przede wszystkim zauważa się różnicę w czasie wykonania, 1'17'' u Wunderlicha, a 2'30'' u Taubera. O wiele bardziej interesujące jest to, jak powstaje ta różnica czasu. Uderzające jest po pierwsze traktowanie partii fortepianu. Fischer-Diekau pisze o tym akompaniamencie fortepianu: „Akordy fortepianowe, które są często powtarzane przez Schumanna, wywołują nieuchronnie melodyczne wrażenie, które nie ułatwia śpiewakowi pełnego sprostania potrzebom deklamacyjnym."[48] Ale kto mówi, że te akordy, zapisane jako regularne ósemki, zawsze muszą być grane w tym samym tempie? Są tak zapisane, to prawda, ale cała historia interpretacji, praktyka wykonawcza z okresu około roku 1850 i późniejsze nagrania w tej tradycji świadczą o tym, że zmiana tekstu muzycznego w myśl deklamatorskiej konieczności nie stanowiła żadnego problemu (por. PRZYKŁAD 13).

---

[45] https://m.youtube.com/watch?v=XDbESDdZmfY, (dostęp 10.10.2019).

[46] https://m.youtube.com/watch?v=dRrFpFddDNM, (dostęp 10.10.2019).

[47] Robert Schumann, *Dichterliebe* op. 48/7, Edition Peters, Leipzig 1840, s. 116.

[48] Dietrich Fischer Dieskau, *Schumann, das Vokalwerk*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1981, s. 67.



PRZYKŁAD 13[49]

Podczas gdy w przypadku Wunderlicha, pianista, Hubert Giesen gra równo ósemki akompaniamentu, a Fritz Wunderlich za tym akompaniującym rytmem podąża, Richard Tauber wypowiada frazy zgodnie z rytmem językowym i harmonicznym napięciem sekwencji akordów, i to pianista podąża za tym rytmem wyznaczonym przez śpiewaka. Rezultat jest taki, że ostatecznie akompaniament nie jest osadzony na równomiernych ósmemkach, ale zmienia się między szesnastkami a ćwierćnutami. To, że wykonanie nie wydaje się arbitralne, a imponuje artystycznie swoją ekspresją, wynika z suwerennego traktowania przez Taubera kwestii językowych, które wyprowadzone są ponad bardzo statycznie zapisany rytm akompaniamentu. Czy wykracza on w tym poza intencje kompozytora? Fakt, że inne wczesne nagrania tej samej pieśni prezentują porównywalne podejście interpretacyjne prowadzi do wniosku, że jest to tradycja wykonawcza sięgająca XIX wieku, ostatecznie prowadząca do stwierdzenia Loewego, że muzyka egzystuje dla języka. Jak dalece ta pieśń Schumanna przywołuje inny sens, inne stwierdzenie, że nie chodzi o tekst muzyczny, ale o uzasadnioną historycznie interpretację tego tekstu muzycznego jako wrażenia słuchowego, dowodzi swoim eseju „Ich grolle, ich grolle nicht" Felix Diergarten.[50]

---

[49] Robert Schumann, *Ich grolle nicht*, [w] *Robert Schumanns Werke herausgegeben von Clara Schumann, Dichterliebe* op. 48, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1879-1893, s. 10.

[50] Felix Diergarten, *Ich grolle, ich grolle nicht*, [w] *Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, Martin Kirnbauer (Hrsg.), Basel 2019, s. 91ff.

Obie przedstawione wersje nie mają ze sobą nic wspólnego, a wyraz pieśni jest w nich diametralnie różny. O ile u Wunderlicha wyraz znajduje natłoczenie i irytacja, i on rzeczywiście grzmi, o tyle u Taubera odczuwamy przerażenie i smutek, który realizuje się za pomocą opóźnień tempa wykonanych z dużym wyczuciem. Jest to interpretacja, która w dzisiejszych czasach byłaby nie do pomyślenia ze swoją dowolnością w interpretacji tempa. Wpisuje się jednak doskonale w tradycję wykonawczą, której przykłady są udokumentowane wieloma nagraniami innych śpiewaków. Pragnę tylko przytoczyć nagranie tej pieśni przez Jeanne Gerville-Réache z 1911 roku[51] czy nagrania słynnej pieśniarki Eleny Gerhard z roku 1911.[52] Na kolejny trop naprowadza nas nagranie pieśni „Ich grolle nicht" przez śpiewaczkę o nazwisku Theresia Behr-Schnabel z roku 1904, żonę pianisty Arthura Schnabla.[53] Jej wersja jest niemal identyczna z wersją Richarda Taubera. Warto wspomnieć, że była uczennicą wielkiego śpiewaka, kompozytora, nauczyciela i ucznia Garcii Juliusa Stockhausena, która często koncertowała z Clarą Schumann jako akompaniatorką przy fortepianie, między innymi z cyklem „Dichterliebe" Roberta Schumanna, w którym znajduje się pieśń „Ich grolle nicht". Oczywiste jest, że Theresa Behr-Schnabel otrzymała od swojego nauczyciela informacje o tym, jak Robert Schumann wyobrażał sobie wykonanie tej pieśni... Tak więc nastąpiła przerwa w XIX-wiecznej tradycji wykonawczej, trwająca prawie do okresu po pierwszej wojnie światowej. Jeśli taka informacja nie zostanie udostępniona podczas kształcenia wokalnego, bardzo trudno jest odgadnąć za-

[51] https://m.youtube.com/watch?v=dRrFpFddDNM, (dostęp 10.10.2019).

[52] https://m.youtube.com/watch?v=W9sJVWh20tk, (dostęp 10.10.2019).

[53] https://m.youtube.com/watch?v=Ja5N6LGMkm8, (dostęp 10.10.2019).

mysł kompozytora w utworze, czy go choćby wypróbować. Oczywiście nie oznacza to, że powinniśmy naśladować nagrania wyżej wymienionych śpiewaków. Chodzi o odfiltrowanie dwóch ważnych kwestii: po pierwsze, traktowanie języka. Jak śpiewacy używali rytmu języka, jak integrowali ten rytm z tkanką muzyczną? W XIX wieku nie było możliwe dokładne zapisanie rytmu języka. Tak więc zadaniem śpiewaka jest ożywić ten język przy użyciu subtelnych niuansów w zakresie dynamiki, tempa i swobodnego stosunku akompaniamentu fortepianu. W konsekwencji może wystąpić pionowe przesunięcie między melodią a akompaniamentem, co niekoniecznie jest niedokładnością, ale przyczynia się do ekspresji utworu. Podobnie ważne jest elastyczne traktowanie rytmu, które może różnić się od wydrukowanej notacji. Tak jest przecież w przypadku nagrań Claude'a Debussy'ego, który interpretuje własne utwory na fortepianie, co odbiega od wydrukowanej partytury. Te zmiany rytmiczne były na tyle ważne, że Edition Durand postanowił opublikować „wariacje" kompozytora wraz z oficjalnie wydrukowanymi nutami. Należy mieć tylko nadzieję, że nie jest to rozumiane jako wezwanie do grania tej wersji, ponieważ byłoby to sprzeczne ze spontanicznością występu.

Drugim punktem jest poszukiwanie spontanicznej naturalności wykonania. Dużą wadą wcześniej odsłuchanych nagrań jest to, że można ich wielokrotnie słuchać. W ten sposób powtórzenie traci aurę wyjątkowości jednorazowego odsłuchania, która stanowi faktyczną fascynację i uzasadnienie inspirowanej chwilą interpretacji.

„ERLKÖNIG" LOEWEGO W TRZECH RÓŻNYCH INTERPRETACJACH



PRZYKŁAD 14 – „ERLKÖNIG" LOEWEGO[54]

Gdybyśmy chcieli opisać nagranie Michaela Bohnena[55], użylibyśmy najpierw słów „pełne fantazji", „swobodne", „ekstremalnie charakterystyczne". Każda postać ma inne tempo, nawet w obrębie jednej frazy tempo jest przyspieszane lub spowalniane, barwy dźwięku są skrajnie nasycone. Niezwykle ekscytujące jest słuchanie tej bardzo teatralnej wersji, ponieważ odnosi się też wrażenie pewnej arbitralności, gdyż niektóre fragmenty brzmią nie jak z tego utworu, a jakby zostały wybrane, by pokazać wspaniałego śpiewaka Michaela Bohnena we najlepszym świetle.

[54] Carl Loewe, *Erlkönig* op. 1/3, Edition Peters, Leipzig 1818, s. 47.

[55] Michael Bohnen/ Georg Szell, 1928, https://youtube.com/watch?v=ntnz7QWol-Kk, (dostęp 10.10.2019).

Zupełnie inne jest nagranie Theo Adama:[56] tutaj nie ma arbitralności, lecz kultywowana monotonia na wysokim poziomie wokalnym. Tempa wykonywane są metronomicznie bez zmian, część fortepianu brzmi nieelastycznie, nie ma żadnej różnicy tempa między *tremolo* prawej ręki w miejscach, gdzie wypowiada się Erlkönig i *tremolo* początku.[57]



PRZYKŁAD 15

Jest to typowa wersja odzwierciedlająca wydrukowany zapis nutowy bez uwzględnienia zamierzonych gestów i ich muzycznej realizacji. Wynik jest grzeczny i przewidywalny.

---

[56] Theo Adam/ Rudolf Dunckel, 1970, https://m.youtube.com/watch?v=R3hGR0P-C3OA, (dostęp 10.10.2019).

[57] Carl Loewe, *Erlkönig* op. 1/3, Edition Peters, Leipzig 1818, s. 48.

Podejście Georga Henschela,[58] bliskiego przyjaciela Johannesa Brahmsa, bardzo docenianego przez Giuseppe Verdiego, jest inne, poparte faktem, że on (studiował fortepian u Ignaza Moschelesa w Lipsku) towarzyszył sobie sam na fortepianie, stąd powstała wersja quasi improwizowana. Wyraźnie słyszymy, jak pozwala się kierować rytmowi mowy, wynikającemu ze sposobu wyrażania się danej osoby, lub gdy, wychodząc z napięcia sytuacyjnego zatrzymuje się lub pędzi naprzód. W skrócie, oto próba żywego przedstawienia sceny, której doświadczanie jest wiarygodne. Oczywiście, w momencie nagrania Georg Henschel miał 78 lat, a jego głos nie posiadał już młodzińczego blasku, ale mimo to jest przykładem tego, jak można swobodnie i polegając na wyobraźni odtwarzać tekst muzyczny bez popadania w arbitralność.[59]

STRESZCZENIE

Ulrich Messthaler w swoim artykule „Carl Loewe - kompozytor z pogranicza improwizacji i notacji" próbuje przybliżyć tradycje wykonawcze z ubiegłych stuleci. Argumentuje, że oczywistym było zaimprowizowanie instrumentalnego wstępu do pieśni, jeżeli nie był on w nutach rozpisany. Przytacza nagrania, w których fraza językowa pełni funkcję nadrzędną nad frazą muzyczną. Omawia fragmenty utworów Carla Loewego, Roberta Schumanna, Carla Czernego i zróżnicowane podejście różnych artystów do ich interpretacji, nierzadko diametralnie różnej.

SŁOWA KLUCZE

Improwizacja, Loewe, związek muzyki i słowa

---

[58] Sir George Henschel, akompaniując sobie samemu, 1928, https://m.youtube.com/watch?v=gGyvpAzCEjU&list=PLXHWseEWBcF0m6aupXENZYDxcErNfsXmW&index=7&t=0s, (dostęp 10.10.2019).

[59] Fragment o „Erlkönig" Loewego przejąłem w zmodyfikowanej formie ze swojego artykułu *Loewe oder das große Missverständnis,* [w] *Musik und Ästhetik*, Heft 83 / 2017, s. 5ff.

ABSTRACT

Ulrich Messthaler, in his article „Carl Loewe - a composer at the intersection of improvisation and notation," attempts to take a closer look at the performance traditions of past centuries. He argues that it was obvious to improvise an instrumental introduction to a song if it was not annotated in the notes. He cites recordings in which the linguistic phrase has a superior function over the printed version. Discusses excerpts from works by Carl Loewe, Robert Schumann, Carl Czerny and the different approaches of various artists to their interpretation, often diametrically opposed.

KEYWORDS

Loewe's improvisation, the relationship between music and words

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORZE

Ulrich Messthaler studiował najpierw fortepian i filozofię w Monachium, później śpiew solowy w Augsburgu, Nowym Jorku i Bazylei. Do jego pedagogów zaliczają się Emmy Lisken, Kurt Widmer, Denis Hall, Thomas LoMonaco i Gérard Souzay. Ulrich Messthaler debiutował w Bazylei wraz z Anne Sophie von Otter i Paulem Frey'em w „Ariadne na Naxos", po czym występował w takich produkcjach jak „Idomeneo" pod dyrekcją Armina Jordana, „Wesołe kumoszki z Windsoru", czy „Orontea" Cesti'ego pod batutą René Jacobsa i „Orfeusz" z Joshua Rifkinem. Brał także udział w produkcjach operowych w Bazylei, Monte Carlo, Hamburgu i Stuttgarcie, ucieleśniając takie role, jak Caronte w „Orfeuszu" i Escamillo w „Carmen" Bizeta. Działalność koncertowa Ulricha Messthalera zawiodła go do takich ważnych centrów muzycznych, jak: Tonhalle Zürich, Musikverein Wien, Filharmonia Berlińska, Filharmonia w Kolonii, Palais Garnier Paris, czy Suntory Hall w Tokio. Artysta jest także częstym gościem festiwali w Rastatt, Urach, Ambronay, Piccardie, Lyonie, Paryżu, Beaune, Arles, Fribourgu, Innsbrucku, znanego cyklu koncertów „St. Maurizio" w Mediolanie i „Printemps des Arts" w Monte-Carlo, podczas których współpracował z takimi muzykami jak: Anthony Rooley, Louis Devos, Jordi Savall, Michael Radulescu i Martin Gester.

W Théatre Champs-Elysées w Paryżu śpiewał pod dyrekcją René Jacobsa Słowa Chrystusa z Pasji św. Jana Bacha w koncercie transmitowanym na całą Europę przez Radio France bezpośrednio w Wielki Piątek. Ulrich Messthaler zdobył popularność dzięki recitalom ożywiającym starą tradycję akompaniowania sobie samemu podczas śpiewu na instrumencie Hammerflügel. Warto tu wymienić sukcesy podczas „Schubertiady w Limoges" z Christophem Coinem i Quattuor Mosaïque, w Paryżu na Festiwalu de Royaumont i innych festiwalach w Niemczech, Szwajcarii, Francji, Polsce i Słowenii. Fonografia Ulricha Messthalera obejmuje nagrania CD i DVD z 30 tytułami, od oper Monteverdiego i Händla, przez oratoria Buxtehudego i Bacha, pieśni Schuberta, po dzieła Ravela, które niejednokrotnie były wyróżniane nagrodami Diapason d`Or, Deutscher Schallplattenpreis, Grammophon Award i „Best record of the year" gazety „New York Times". Od ponad 30 lat Ulrich Messthaler jest nie tylko śpiewakiem, ale również cenionym konsultantem wokalnym i pedagogiem śpiewu. Od 1990 roku prowadzi w ramach profesury w Schola Cantorum Basiliensis w Bazylei klasę śpiewu i klasę interpretacji pieśni. Jego celem jest otwarcie międzynarodowemu gronu studentów nowych perspektyw, w oparciu o historycznie ugruntowane metody interpretacyjne. Jego kursy mistrzowskie we Francji, w Niemczech, Anglii, Słowenii, Polsce i Brazylii bazujące na kompetencji, wiedzy historycznej i połączone z wokalną pracą całego ciała wzbudzają zawsze duże zainteresowanie. Ulrich Messthaler bierze udział regularnie w seminariach i kursach w Fondation Royaumont pod Paryżem i jednocześnie uczestniczy w projektach badawczych we współpracy z Uniwersytetem w Sorbonie. Ulrich Messthaler uczy w Londynie śpiewaków i grupy, jak Voces8. W seminariach, publikacjach, międzynarodowych kongresach z zaangażowaniem udziela się w temacie, który wpływa na śpiewanie: badanie zapomnianych aspektów estetyki śpiewu i jej artystycznej realizacji w obecnych czasach. Od roku 2006 Ulrich Messthaler jest dyrektorem artystycznym „Festival des Cordes Sensibles" w południowej Francji.

KMD PROF. EMER. JOCHEN A. MODEß
UNIWERSYTET IM. ERNSTA MORITZA ARNDTA
W GREIFSWALDZIE

„HIOBOWE WIEŚCI" - SPOSTRZEŻENIA DO ORATORIUM „HIOB" CARLA LOEWEGO

WPROWADZENIE

Z pewnością każdemu znane jest powiedzenie „hiobowe wieści". Większość z nas otrzymała już kiedyś wiadomość, którą tak właśnie określiła, że wydarzyło się coś złego, coś potencjalnie zagrażającego egzystencji. Właśnie o takich wieściach tu mowa, o wieściach hiobowych w różnych postaciach, a wszystkie związane są z oratorium „Hiob" Carla Loewego. Zacznijmy od tych, od których to określenie pochodzi, od tych z Biblii.

HIOBOWE WIEŚCI (1) W BIBLII

Pełna wieści hiobowych jest Księga Hioba Starego Testamentu. Wywołane zostały one przez Szatana na skutek umówionego zakładu z Jehową, gdzie bogobojny, szczęśliwie żyjący Hiob doświadcza drastycznych ataków. Traci bydło, służbę, dzieci. Po tym, jak Jehowa rozszerza możliwości szatana, Hiob staje się wyrzutkiem na skutek swojej choroby, ale mimo tych wszystkich przeciwności, Hiob pozostaje wierny swemu Bogu. Swoją postawę potwierdza Hiob również w długich dyskusjach z trzema przyjaciółmi chcącymi go pocieszyć i podnieść na duchu. Nie daje się zwieść ich opinii, że człowiek, który musi tyle cierpieć, musi być złym człowiekiem. On sam czuje, że jest człowiekiem sprawiedliwym i dobrym i trwa w tym kryzysie przy swoim Bogu. Jego czwarty przyjaciel (Elihu) namawia go do uznania tego za nieroztropność i do dopuszczenia myśli o własnej zawodności. - Księga Hioba szczegółowo przedstawia spory - w 42 rozdziałach, które - po interwencji Jehowy - kończą się powrotem szczęścia do jeszcze długiego życia Hioba. - Odpowiedź Hioba na hiobowe wieści w pierwszej części brzmi (tekst wg wiersza libretta):



„Nagi wyszedłem z łona matki
i nagi tam wrócę.
Dał Pan, i zabrał Pan,
Niech będzie imię Pańskie błogosławione!”[1]

Loewe umuzycznił ten tekst w skromny, pieśniowy sposób, gdzie chór powtarza arioso basa-solisty w roli Hioba.[2] Spójrzmy na fragment nutowy „Nagi wyszedłem z łona matki” („Nackt bin ich aus der Mutter Leib gekommen”, nr 6 – por. PRZYKŁAD 1).



PRZYKŁAD 1 - ARIOSO HIOBA NR 6 Z ORATORIUM „HIOB” CARLA LOEWEGO (POCZĄTEK) [3]

---

[1] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, *Rekonstrukcja partytury oratorium „Hiob” Carla Loewego*, Greifswald 1999 (MS), S. 107 ff. Przekład za *Biblią Tysiąclecia, Księga Hioba* (Hi) 1:21, https://pl.wikiquote.org/wiki/Hiob, (dostęp 1.03.2021).

[2] 2 Przykłady muzyczne (por. PRZYKŁADY 1-5) zostały zaprezentowane podczas konferencji w 2019 r. Wszystkie przykłady muzyczne pochodzą z nagrania przez Deutschland Radio Berlin wykonania z września 1999 r. w Katedrze Greifswaldzkiej. Utwór wykonali Chór Katedralny Katedry Greifswaldzkiej i Filharmonia Szczecińska pod batutą autora. Soliści: Bożena Harasimowicz (sopran), Antje Tonsen (alt), Reinhard Ginzel (tenor) i Johannes Happel (bas - Hiob). W trakcie wykładu jednocześnie z nagraniami zaprezentowano ich partytury, których fragmenty odnajdziemy w tekście.

[3] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., s. 107 ff.

WIEŚCI HIOBOWE (2) W LIBRETCIE

Libretto oratorium „Hiob" napisał Wilhelm Telschow, który był podobno nauczycielem[4] i współpracował z Loewem nad odrodzeniem dawnych pieśni religijnych, zwłaszcza pieśni Lutra. Libretto[5] urzeka prostolinijnością i wielką bliskością Biblii. Szeroki materiał składający się, jak wspomniano, z 42 rozdziałów, wymagał cięć i ograniczeń do treści najistotniejszych i nie pozwalał na większe upiększenia. Dzięki temu libretto wyróżnia się spośród wszystkich innych kompozycji Loewego. Skoncentrowanie tekstu przez Telschowa wskazuje na duże umiejętności. Podzielił on swój tekst na trzy części: w pierwszej części opisał najpierw szczęśliwą pozycję wyjściową Hioba, a następnie przekazywane są hiobowe wieści. Druga część poświęcona jest dyskusji Hioba z trzema przyjaciółmi. W ostatniej części Hiob odnajduje drogę powrotną do szczęśliwego życia po ostrzeżeniu Elihu i interwencji Jehowy (głos z burzy). Trzy wieści hiobowe w pierwszej części przypisane zostały trzem głosom solowym (alt, tenor, sopran) i są wypowiadane krótkimi i zwięzłymi słowami. Warto zwrócić uwagę na ostatnie takty tego fragmentu: na motyw B-A-C-H w basie przypadają akordy instrumentów dętych blaszanych, które mają znaczenie także w dalszej części. Wieści hiobowe (nr 5) odzwierciedla PRZYKŁAD 2.

---

[4] Por. Karl Anton, *Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik*, Max Niemeyer, Halle 1912, s. 116.

[5] Zdygitalizowane libretto dostępne na: http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00059191/images
(*Hiob – Oratorium in drei Theilen, nach der heiligen Schrift gedichtet von Wilhelm Telschow, componirt von C. Löwe*, Berlin 1855, dostęp 27.02.2021).


No. 5 Die Hiobsboten
Allegro vivace
Violine I
Violine II
Viola
Alt
Violoncello
Kontrabass


Vl. I
Vl. II
Vla.
recit. vivace
Fl.
Ob.
A.
Und bald dar - auf drang in die Weh-klag Hi-obs schnell ein Bo - te und sprach: "Ver-
Vc.
Kb.


21
Vl. I
Vl. II
Vla.
A.
nimm, was schau - ernd ich ge - sehn!
Vc.
Kb.
49
recit. vivace
Allegro vivace assai
T.
Und kaum, dass er ge - en - det, kam ein an - de-rer und sprach: Sa - bä - er und Chal -
54
cresc.
dä - er ka-mm und raub - ten Rin - der und Ka-mee - le dir,


Allegro impetuoso
3
73
Vl. I
Vl. II
Vla.
S.
Vc.
Kb.
cresc.
76
Und die-sem folgt ein Drit-ter noch und sprach: "Beim Mah - - le
81
sa - - flen doi - ne Söhn' und Töch - ter.



PRZYKŁAD 2 – POSŁAŃCY HIOBOWYCH WIEŚCI (SOLO ALTU, TENORA, SOPRANU) NR 5 Z ORATORIUM „HIOB" CARLA LOEWEGO (FRAGMENTY) [6]

[6] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., s. 88 ff.

WIEŚCI HIOBOWE (3) W LIBRETCIE

Loewe przekłada wieści hiobowe na formy recytatywne, ale nadaje każdej z nich charakterystyczne wstępy, których materiał muzyczny wykorzystuje również do wtrąceń. Wydane w 1855 r., a więc siedem lat po napisaniu utworu, libretto nie informuje, czy tekst Telschowa określał już podział na chór i solistów, czy też były to decyzje Loewego. W rezultacie tylko jeden głos basowy otrzymuje rolę Hioba, czterech innych solistów (sopran, alt, tenor i inny bas) oprócz roli narratora przejmuje pozostałe zadania (pasterze, posłańcy Hioba, (arch)anioły, przyjaciele Hioba). Chór jest głównie odpowiedzialny za oprawę i komentarze. Zajmiemy się teraz początkiem jednego z tych chórów, czyli chóru finałowego pierwszej części, którego podstawą tekstową są słowa z Psalmu 42 i który może być również wykorzystany jako samodzielny utwór chóralny. (Początek i stylistyka tego chóru oraz nieprzedstawiany tutaj wielokrotnie występujący „Święty" przypominają „Eliasza" Mendelssohna, którego premiera miała miejsce w 1846 roku, dwa lata przed „Hiobem"). Widzimy to we fragmencie „Czemu jesteś stroskany" („Was betrübst du dich", nr 8 – PRZYKŁAD 3).

PRZYKŁAD 3 – PSALM 42, 12 (FINAŁ CHÓRU Z CZĘŚCI 1) NR 8 Z ORATORIUM „HIOB" CARLA LOEWEGO (POCZĄTEK) [7]



[7] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., s. 145 ff.



HIOBOWE WIEŚCI (4) W HISTORII ODBIORU

W przeciwieństwie do innych 17 ukończonych oratoriów Loewego, takich jak „Die sieben Schläfer" („Siedmiu Śpiących"), czy „Das Sühnopfer des neuen Bundes" („Ofiara Nowego Przymierza"), które miały wiele wykonań za życia Loewego aż do XX wieku (niektóre nawet w Ameryce Północnej), oratorium „Hiob" może poszczycić się tylko bardzo niewielką liczbą wykonań w pierwszym wieku po jego stworzeniu. [8] W 1849 roku odbyła się premiera w Szczecinie, jednak tylko w wersji skróconej. 1 listopada 1855 roku utwór został wykonany w berlińskiej Singakademie (najwyraźniej libretto zostało wydrukowane właśnie z tej okazji). W styczniu 1857 r. odbyło się jeszcze jedno wykonanie w Szczecinie. Po tym - to hiobowa wieść dla dzieła - oratorium popadło na pół wieku w zapomnienie. Wersja drukowana powstała jedynie we fragmentach w formie wyciągu fortepianowego.[9] Na początku XX wieku teolog pochodzący z Nadrenii ponownie podjął dyskusję nad dziełem. Karl Anton przedstawia w swoim opublikowanym w 1912 r. dziele *Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik (Uwagi na temat biografii Carla Loewego ze szczególnym uwzględnieniem jego oratoriów i idei na ludową interpretację protestanckiej muzyki kościelnej)* oratorium „Hiob" jako punkt kulminacyjny dzieł oratoryjnych Loewego. Już

[8] Por. Reinhold Dusella, *Die Oratorien Carl Loewes*, Schröder, Bonn 1991 (= Deutsche Musik im Osten, Bd.1), s. 193 ff.

[9] Ibidem, s. 28.

w 1908 r. nakłonił on prof. Heinricha Diehla z Worms do ponownego dwukrotnego wykonania utworu. Jednak - to kolejna hiobowa wieść dla utworu - Anton i Diehl, przy całym swoim entuzjastycznym nastawieniu, uważali, że muszą „uratować" dzieło, skracając je i nadając mu w ten sposób odpowiedni czas wykonania około 2 godzin. (W wystawieniu, które prowadziłem, osiągnęliśmy czas wykonania wynoszący 1 godzinę i 45 minut bez cięć. Czy tempo gry było wtedy wolniejsze?). „Arię archanielską", jak pisze Anton „prawdziwie 'współczesną' wstawkę poety - dobrą co do idei... ale gorszą co do wystawienia - i w kompozycji odpowiednio pełną włoskich koloratur i patosu teatralnego - całkowicie wyeliminowałem"[10]. Znowu głośna staje się ciągła dyskusja o bliskości dzieł oratoryjnych Loewego do opery. Fragment „arii archanielskiej" (nr 7c) odnajdziemy w PRZYKŁADZIE 4.

[10] Karl Anton, op. cit., s. 131.



PRZYKŁAD 4 – ARIA ARCHANIOŁA NA SOPRAN NR 7 Z ORATORIUM „HIOB" CARLA LOEWEGO (POCZĄTEK) [11]

[11] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., s. 125 ff.

Choć Anton proponuje w swojej książce[12] użyczyć zarówno „partie chóru i orkiestry, jak i wyciąg fortepianowy na potrzeby partytury" od siebie lub prof. Diehla („dopóki dzieło nie zostanie wydrukowane"), to po wykonaniach w 1908 r., udokumentowane mamy jeszcze tylko jedno w tym samym miejscu, w 1916 r., prawdopodobnie tylko z organami[13]. Również wydanie drukiem dzieła okazało się wówczas płonną nadzieją.

HIOBOWE WIEŚCI (5) W HISTORII ODRODZENIA

Moją rozprawę o oratorium „Hiob" Carla Loewego należy uznać bardziej za rozprawę interpretatora niż naukowca. Jako profesorowi muzyki kościelnej na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Greifswaldzie, który w 1832 r. nadał Loewemu tytuł doktora honoris causa, a także jako kantorowi katedralnemu, naturalnym było dla mnie zajęcie się twórczością oratoryjną kompozytora. W trakcie mojej pracy w latach 1993-2019 udało mi się przywrócić do życia trzy oratoria: w 1996 roku, w roku 200. urodzin Loewego, rozbrzmiało oratorium „Die sieben Schläfer" („Siedmiu śpiących") op. 46 w Greifswaldzie i Szczecinie w ramach Międzynarodowej Konferencji Naukowej na temat Carla Loewego, która odbyła się w obu miastach. Podczas tej konferencji miałem również okazję wygłosić wykład na temat tego oratorium. Wykład można znaleźć w odpowiednich materiałach konferencyjnych.[14] W tym artykule wspomniałem o trudnościach z odbiorem tekstu. Takie legendowe oratorium nie znajduje zrozumienia w naszych czasach wśród słuchaczy (a także wśród wykonawców, zwłaszcza chórzystów). Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem" („Zniszczenie Jerozolimy") op. 30 było źródłem podobnych, choć nieco innych trudności tekstowych. Dzieło zostało wykonane 15 czerwca 2006 roku w ramach prowadzonego przeze mnie 60 Greifswaldskiego Tygodnia Bachowskiego „Bach et Universitas"

[12] Reinhold Dusella, op. cit., s. 28.

[13] Ibidem, s. 196.

[14] Jochen A. Modeß, *Carl Loewes Oratorium „Die sieben Schläfer"* op. 47, [w] Ekkehard Ochs/Lutz Winkler, *Carl Loewe* (1796-1869), *Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main 1998 („Greifswalder Beiträge zu Musikwissenschaft" Bd. 6), s. 297 ff.

w Katedrze Greifswaldzkiej. Docelowy wydźwięk tekstu traktuje zniszczenie Jerozolimy w roku 70 jako karę za śmierć Chrystusa na krzyżu i promuje tym samym idee antysemickie. Stwierdziliśmy, że wykonanie możliwe jest jedynie z dystansu historycznego z odpowiednią informacją w programie.[15] Wykonanie „Hioba" i, jak wykazano, libretta bliskiego Biblii, w 1999 roku było wykonaniem bezproblemowego, z tekstowego punktu widzenia, zadania. Jednak problemy pojawiły się tutaj z innej strony, a mianowicie kwestii materiału wykonawczego. Początkowo utwór był dostępny tylko w wyciągach fortepianowych z kompletnymi partiami wokalnymi. Reinhold Dusella stwierdził w swojej rozprawie o oratoriach Loewego w opisie sytuacji źródłowej, że nie można znaleźć żadnej partytury, ale że wyciąg fortepianowy i materiał wykonawczy (partie wokalne i instrumentalne) są przechowywane w Domu Händla (Händel-Haus) w Halle an der Saale.[16] Sądziłem, że w ramach przygotowań będę musiał skompilować partyturę z pojedynczych głosów wokalnych i instrumentalnych. Jednak sytuacja była nieco bardziej skomplikowana. Po skierowaniu zapytania do Domu Händla powiedziano mi, że tego materiału muzycznego nie da się odnaleźć - moja osobista wieść hiobowa! Ponieważ nie chciałem porzucać mojego planu, była tylko jedna możliwość występu z orkiestrą w tamtym czasie - post-instrumentacja, proces niewątpliwie bardziej czasochłonny niż przepisanie i łączenie partii orkiestrowych... Ważną pomocą, która umożliwiła po części bliską oryginałowi instrumentację, były informacje o instrumentach w wyciągu fortepianowym z Archiwum Miejskiego Unkel. Mamy tu najprawdopodobniej do czynienia z wyciągiem fortepianowym, który - jak już opisano powyżej - Karl Anton chciał wypożyczyć potencjalnym dyrygentom jako substytut partytury. Nie ulega wątpliwości, że takie wyciągi fortepianowe można wykorzystać do dyrygowania muzyką skomponowaną w sposób harmonijnie klarowny - znamy to z praktyki wykonawczej operetek, gdzie prawie wcale nie dyryguje się z partytur (por. PRZYKŁAD 5 z wyciągu fortepianowego „Wesołej wdówki" Franza Lehára).

---

[15] Christfried Böttrich, *‚Die Zerstörung von Jerusalem' von Carl Loewe, Theologische Anmerkungen*, [w] Program 60 Greifswalder Bachwoche, Greifswald 2006, s. 95-99.

[16] Reinhold Dusella, op. cit., s. 27.



PRZYKŁAD 5 – WYCIĄG FORTEPIANOWY DO DYRYGOWANIA ZE WSKAZÓWKAMI INTRUMENTACYJNYMI[17]

W ten sposób został opracowany wspomniany wyżej wyciąg fortepianowy „Hioba". Również dokonane cięcia wskazują na jego wykorzystanie na pulpicie dyrygenta (por. PRZYKŁADY 6 i 7).

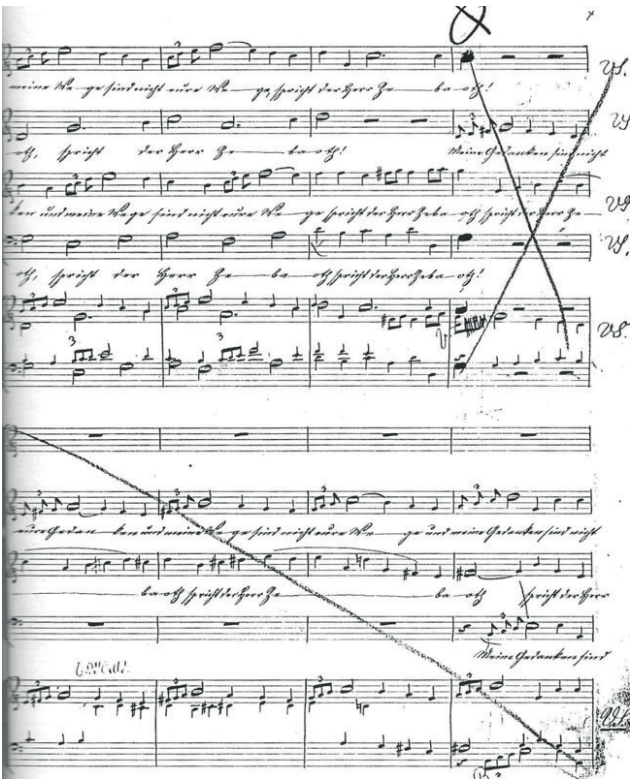


PRZYKŁAD 6 – WYCIĄG FORTEPIANOWY ZE WSKAZÓWKAMI INSTRUMENTACYJNYMI – WSTĘP DO ORATORIUM „HIOB" CARLA LOEWEGO[18]

[17] Franz Lehár, *Die lustige Witwe*, Klavierauszug mit Text, Wien, München 1906, s. 16.

[18] Ręcznie pisany wyciąg fortepianowy oratorium „Hiob" Carla Loewego z Archiwum Miejskiego w Unkel.

Postawiłem sobie więc za zadanie zinstrumentowanie oratorium według wskazówek z wyciągu fortepianowego i tym samym umożliwienie jego ponownego wykonania. W trakcie prac przekazałem sobie sam nową wieść hiobową. Nie doceniłem bowiem nakładu czasu, który jako kompozytor mogłem sobie przecież dobrze wyobrazić. Musiałem skorzystać z pomocy i znalazłem ją w osobie sympatycznego kolegi Götza Gelbricha, wtedy jeszcze studenta w Greifswaldzie, altowiolisty w prowadzonej wówczas przeze mnie Uniwersyteckiej Orkiestrze Symfonicznej i już zaawansowanego aranżera, autora instrumentacji dla zespołu. Przejął on instrumentację trzeciej części oratorium. W tej postzinstrumentowanej wersji utwór można było usłyszeć podczas dwóch występów we wrześniu 1999 roku.



PRZYKŁAD 7 – WYCIĄG FORTEPIANOWY ORATORIUM „HIOB" CARLA LOEWEGO ZE SKRÓTAMI – STRONA ZE ŚRODKA FINAŁOWEGO CHÓRU[19]

[19] Ibidem.

Muszę przyznać w tym miejscu, że dotychczasowe przykłady nutowe nie przedstawiały oryginalnej instrumentacji. Dotyczy to również kolejnego tajemniczego fragmentu z drugiej części. Wskazuje on na wielostylistyczne podejście Loewego i pokazuje jego próby cofnięcia się do starszych struktur tonacji kościelnych (por. PRZYKŁAD 8 - *Andante mysterioso in modo phrygico et hypophrygico*, nr 11b).



PRZYKŁAD 8 – *ANDANTE MYSTERIOSO* NA ALT I CHÓR NR 11(B) Z ORATORIUM „HIOB" CARLA LOEWEGO (POCZĄTEK I FRAGMENT).[20]

[20] Jochen A. Modeß/Götz Gelbrich, op. cit., s. 192 ff.

HIOBOWE WIEŚCI (6) W HISTORII OPRACOWYWANIA

W pierwszych latach XXI wieku w Bad Dürkheim ujawniła się wola wykonania oratorium „Hiob". Dyrektor ds. muzyki kościelnej Jürgen E. Müller i jego współpracownicy rozpoczęli badania, dowiedzieli się o naszym wykonaniu w Greifswaldzie i skontaktowali się ze mną. Dzięki naszemu doświadczeniu i materiałom byłem w stanie pomóc im w rozpoczęciu pracy. Co ciekawe, naukowcy z Bad Dürkheim odnieśli większy sukces niż naukowcy z Greifswaldu. W Domu Händla w Halle odnaleziono oryginalne partie głosowe dzieła (najprawdopodobniej w pudle na strychu...). Można było poskładać partyturę, stworzono nowy wyciąg fortepianowy. W 2005 roku utwór zabrzmiał ponownie, w oryginalnej instrumentacji. Poznawszy tę nową sytuację i źródła, nabrałem motywacji w odniesieniu do mojego wykładu na konferencji. Już dawno postanowiłem sobie, że kiedy przejdę na emeryturę - kiedy będę miał więcej czasu na badania tego typu - dokonam porównania obydwu partytur. Jednak na początku tych starań pojawiły się dwie nowe drobne wieści hiobowe. W swoim archiwum nie mogłem znaleźć nagrania koncertu greifswaldzkiego, a mój kolega Jürgen E. Müller wykazał powściągliwość wobec mojego życzenia, aby udostępnił mi swoją partyturę stworzoną na podstawie oryginalnych partii głosowych, w celu dokonania porównań, co jest zrozumiałe w sytuacji, gdy pierwotna rekonstrukcja nie znalazła wydawcy i prawa do niej pozostają w prywatnych rękach. Te dwa małe problemy można było jednak rozwiązać. Deutschlandradio przekazało mi na szczęście kopię nagrania koncertu z 1999 roku, a ja mogłem odwiedzić mojego kolegę Jürgena E. Müllera w Bad Dürkheim i uzyskać wgląd w jego partyturę. Mogłem zatem dostrzec różnice między moją spekulacyjną instrumentacją a oryginałem (por. PRZYKŁAD 9):

— Wyciąg fortepianowy z danymi instrumentacyjnymi wykorzystywanymi jako instrukcja pokazuje wykorzystanie instrumentów, zwłaszcza instrumentów dętych, które nie są stosowane stale, w porównaniu z instrumentami smyczkowymi, ale z wyciągu fortepianowego nie wynikało jasno, jak długie są fazy z wykorzystaniem instrumentów dętych, które głosy miały być podwojone i w jaki sposób. Doprowadziło to do niewielkich różnic barwowych.

— W partii smyczkowej jest duża zgodność, zwłaszcza w recytatywach, którym towarzyszą jedynie smyczki. Czasami występują różnice w podziale głosów, stosowaniu wielodźwięków i w odniesieniu do pytania, w której oktawie partia ma być odtwarzana (czy partia basowa w wyciągu fortepianowym jest w tesyturze wiolonczeli czy kontrabasu?).

— Ostatnie pytanie dotyczy w szczególności fletów, które są często notowane u Loewego o oktawę wyżej niż sugeruje to wyciąg fortepianowy.

— W mojej partyturze znajdują się tylko te łuki legato, które zostały przejęte z wyciągu fortepianowego. Ze względu na brak czasu, dalsze opracowania nie były możliwe. Podczas prób opracowano umiejscowienie kolejnych łuków (por. PRZYKŁAD 9).

— Często występują różnice w długościach dźwięków: dłuższe czy krótsze nuty plus pauza? Powtórzenia dźwięków czy dźwięki stojące?

— W rzadkich przypadkach pozycja akordów w wyciągu fortepianowym jest notowana inaczej niż w większości partii oryginalnych.

— Instrumentom blaszanym Loewe przypisuje częściej linie motywiczne, a nie tylko dźwięki wypełniające. Kotły są przewidziane w większej ilości miejsc niż się spodziewano (przy okazji, w drugiej części z dwoma dźwiękami w odstępach sekundowych: H-c!). Jednak ja również przeceniłem częściowo ich zastosowanie (trąbki i kotły automatycznie nie grają, gdy grają puzony - chór początkowy). Przedstawiony wcześniej finał wieści hiobowych (por. PRZYKŁAD 2), który przypisałem tylko instrumentom blaszanym jest w oryginale, niestety, muzyką smyczkową...



PRZYKŁAD 9 – PRZEDSTAWIENIE „ORYGINAŁU I FALSYFIKATU": NUTY CZARNE = ORYGINAŁ, NUTY CZERWONE = INSTRUMENTACJA JOCHENA A. MODEßA NA PRZYKŁADZIE KILKU TAKTÓW WSTĘPU[21]

[21] Porównanie autora pomiędzy rekonstrukcją partytury oratorium „Hiob" Carla Loewego autorstwa Jochena A. Modeßa/Götza Gelbricha, Greifswald 1999 (MS) z rekonstrukcją partytury oratorium „Hiob" Carla Loewego Ev. Kantorei an der Schlosskirche Bad Dürkheim, Bad Dürkheim 2005 (MS).

Ostatnią „zbrodnią" tworzącą jedyną wieść hiobową dla instrumentacji jest fakt, że brzmienie tego małego fragmentu zostało przeze mnie istotnie zmienione w stosunku do oryginału. Oznacza to, że wszystko inne brzmi bardzo podobnie i że wyciąg fortepianowy z jego specyfikacją instrumentalną dobrze się przysłużył. Z drugiej strony oczywiście możemy również wyciągnąć wnioski co do sposobu komponowania i instrumentarium Loewego. Wyciąg fortepianowy bardzo dobrze odzwierciedlił całą technikę kompozytorską. Nowo zestawiona partytura, w obliczu wiedzy zaczerpniętej z wyciągu fortepianowego, niemal nie dziwi, ani w obrazie układu, ani w instrumentacji. Mówi to o pewnej prostocie struktur, którą można przypisać dziełu, w zależności od punktu widzenia, w sposób pozytywny lub negatywny.

„Moje myśli nie są (całkowicie) twoimi myślami" - tak można nazwać zakończenie instrumentarium Modeßa lub Gelbricha i Loewego. Być może jednak nasze wykonania w 1999 roku w tej nieco odważnej wersji były cennymi początkowymi iskrami dla wyraźnego odrodzenia dzieła. Po wieści hiobowej, jaką doświadczyła wersja greifswaldzka, że praca post-instrumentarium miała sens tylko dla dwóch wykonań, dzieło spotykają tylko same dobre wieści. Po pierwszym wykonaniu autentycznej rekonstrukcji w Bad Dürkheim (Evangelische Kantorei w kościele pałacowym Schlosskirche Bad Dürkheim, z towarzyszeniem Heidelberger Kammerorchester pod batutą dyrektora ds. muzyki kościelnej Jürgena E. Müllera, co jest udokumentowane na płycie CD) do tej pory tę wersję oryginału wykonano dziesięć pełnych razy, ponieważ materiał wykonawczy należy zawsze pobrać w Bad Dürkheim, można to dokładnie udowodnić. W roku 2020 „Hiob" miał być wystawiony po raz pierwszy poza granicami Niemiec: w Brugg i Zurychu w Szwajcarii.

„Moje myśli nie są waszymi myślami" - tymi słowami Jehowy libretto podsumowuje historie Hioba, a Loewe komponuje do tego ogromną fugę końcową. Na zakończenie tego referatu spójrzmy na ostatnią część finałowego chóru - teraz w wersji oryginalnej.

Zauważalne w wycinku partytury małe nuty nie stanowią kolejnych spekulacji, są nutami rozpisanymi w głosach, ale skreślonymi dla celów wykanania o zredukowanym brzmieniu (finałowy chór, ostatnia część, nr 21 - PRZYKŁAD 10).[22] Niech wszystkie zabrzmią w przyszłości „legalnie"!

[22] Ten muzyczny przykład został zaprezentowany słuchaczom podczas konferencji 2019 ze wspomnianej płyty CD –montaż wykonania z Bad Dürkheim 2005.



PRZYKŁAD 10 - PRZYKŁADOWA STRONA ZE ŚRODKA FINAŁOWEGO CHÓRU W ODTWORZONEJ PARTYTURZE ORYGINAŁU[23]

[23] Ev. Kantorei w kościele pałacowym Schlosskirche Bad Dürkheim, partytura oratorium „Hiob" von Carl Loewe, Bad Dürkheim 2005 (MS), s. 361.

STRESZCZENIE

Oratorium „Hiob" Carla Loewego przedstawione jest w artykule „'Hiobowe wieści' - spostrzeżenia do oratorium 'Hiob' Carla Loewego" na różne sposoby, zarówno od strony muzycznej, jak i tekstowej (podstawy biblijne, „wieści hiobowe"). Punktem ciężkości jest jednak historia recepcji dzieła, przywołuje się jego zapomnienie oraz ponowne wykonanie w Greifswaldzie i Szczecinie w 1999 roku przez autora. Można to było osiągnąć tylko poprzez rekonstrukcję instrumentacji opartą na historycznym wyciągu fortepianowym z informacjami o instrumentacji, ponieważ partie orkiestrowe i partytura uznano za utracone. Dopiero dla potrzeb wystawienia w Bad Dürkheim w 2005 roku udało się stworzyć partyturę opartą na oryginalnych głosach, które zostały odnalezione, co pozwoliło na porównanie wcześniejszej domyślnej rekonstrukcji z autentyczną instrumentacją.

SŁOWA KLUCZE

Carl Loewe, oratorium, Hiob, rekonstrukcja, ponowne wystawienie

ABSTRACT

Carl Loewe's oratorio „Job" is presented in the article „'Job's Tidings'. - insights into Carl Loewe's ‚Job' oratorio" in various ways, both from the musical and textual side (biblical basis, „Job's tidings"). The point of emphasis, however, is the work's reception history, recalling its oblivion and its re-performance in Greifswald and Stettin in 1999 by the author. This could only be achieved by reconstructing the instrumentation based on the historical piano extract with instrumentation information, since the orchestral parts and score were considered lost. It was only for the Bad Dürkheim staging in 2005 that a score based on the original voices could be created and found, making it possible to compare the earlier implicit reconstruction with the authentic instrumentation.

KEYWORDS

Carl Loewe, oratorio, Job, reconstruction, ponderous staging

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORZE

Jochen A. Modeß urodził się w Bassum w 1954 roku, a dorastał w Minden / Westfalii. Już jako uczeń pracował tam jako organista i chórmistrz. W latach 1975-1980 studiował muzykę kościelną w Akademii Muzyczno-Teatralnej w Hanowerze, uzyskując państwowy egzamin A dla dyrygentów chórów i organistów. Od 1980 do 1983 pracował jako kantor w Kościele św. Mateusza (Matthäuskirche) w Berlinie Steglitz, następnie do 1993 na tym samym stanowisku w Kościele Mariackim (Neustädter Marienkirche) w Bielefeld. W 1992 roku otrzymał tytuł „Dyrektora Muzyki Kościelnej". W 1993 r. został mianowany profesorem uniwersyteckim muzyki kościelnej, a tym samym dyrektorem Instytutu Muzyki Kościelnej na Uniwersytecie im. Ernsta Moritza Arndta w Greifswaldzie oraz Kantorem Katedralnym w Katedrze. św. Mikołaja (St. Nikolai) w Greifswaldzie. W latach 1994-2018 Jochen A. Modeß był dyrektorem artystycznym Greifswaldzkiego Tygodnia Bachowskiego (Greifswalder Bachwoche). Jako organista i dyrygent zajmuje się całym spektrum muzyki. Jako kompozytor Jochen A. Modeß, który po przejściu na emeryturę w 2019 r. zamieszkał w Bielefeld, działa głównie na polu muzyki kościelnej. W spisie jego kompozycji (www.mirjams-music.de) znajdują się utwory z najróżniejszych gatunków, od piosenek dziecięcych po oratoria.



EKKEHARD OCHS
GREIFSWALD

DZIEŁA WOKALNE CARLA LOEWEGO (BALLADY, ORATORIA). ICH OBECNOŚĆ I OCENA WE WCZESNEJ (DO 1900 R.) LITERATURZE DOTYCZĄCEJ KOMPOZYTORA

Duża cześć literatury na temat Loewego poświęcona jest w zakresie jego twórczości muzyce wokalnej, zwłaszcza formie ballady. Istnieją ku temu powody, którymi jednak nie będziemy się tutaj zajmować. Faktem jest, że także po jubileuszu w roku 1996 istnieje potrzeba - spóźnionego wprawdzie – ale znacznego poszerzenia spojrzenia na pozostałą twórczość kompozytora, łącznie z jego utworami wokalnymi. W związku z tym należy się także odnieść do historii badania postaci i spuścizny Loewego. Dlatego spróbujemy tutaj spojrzeć na wczesną literaturę dotyczącą Loewego w aspekcie jego muzyki wokalnej. Biorąc pod uwagę okres mniej więcej do przełomu wieków, bardzo szybko dojdziemy do wniosku, że to nie osławiona forma ballady zajmuje głównie jej autorów, lecz forma oratoryjna.

Teksty napisane przez mądrych ludzi, zarówno znawców jak i wielbicieli, będące często opisami własnych przeżyć, umożliwiają ciekawe spostrzeżenia odnośnie praktykowania przez Loewego z wielkim entuzjazmem i konkretnym zamiarem tego muzycznego gatunku. Zaprezentowany więc zostanie wybór odnośnych uporządkowanych chronologicznie i bazujących na miarodajnej pracy Reinholda Duselli przykładów, skąd pochodzi większość cytatów.[1] Rozpoczniemy od pierwszych wrażeń z odbioru oratoriów Loewego. Podkreślony dzięki temu zostanie fakt, że już wtedy doceniane były szczególne właściwości tej gałęzi jego twórczości. Ich lektura dostarcza poza tym sporo materiału do często kontrowersyjnych dyskusji na temat różnicowania pomiędzy muzyką świecką, religijną i kościelną, do których to dyskusji oratoria Loewego dostarczały wiele punktów spornych.[2]

Nie ma literatury na temat „Geistliche Oratorium". Istnieje tylko wzmianka, że „bardzo podobało się" jego prawykonanie (3 sierp-

[1] Reinhold Dusella, *Die Oratorien Carl Loewes*, Schröder, Bonn 1991.

[2] por. Götz Traxdorf, *Carl Loewe. Kirchenmusiker und Komponist*, Verlag Janos Stekovics Wettin-Löbejün 2019, (Publikacje Towarzystwa Internationale Carl Loewe-Gesellschaft e. V. , zeszyt 5).

nia 1821) i w związku z tym zamierzano powtórzyć koncert.[3] Interesująca jest jednak listowna wypowiedź Loewego, który określa to dzieło mianem „oratorium" i tym samym używa po raz pierwszy tej kategorii w odniesieniu do swojej twórczości.[4]

Dokładniejszy komentarz czytamy w odniesieniu do utworu „Festzeiten" (op. 66), powstałego między 1825 a 1836 rokiem oratorium złożonego z wielu kantat, o wyraźnie liturgicznym charakterze (nabożeństwo). Pierwsze obszerne i ogólnie pochlebne omówienie dedykuje dziełu, zaraz po jego zapowiedzi[5], kolega ze studiów Loewego w Halle, Keferstein, który też odczytuje utwór jako zdecydowanie „kościelny".[6]

Nie dziwi fakt, że zainteresowanie publicystów wyraźnie wzrosło w odniesieniu do następnego oratorium Loewego, „Die Zerstörung Jerusalems" (op. 30 powstałe przed 1829 rokiem). Powodem tego jest nieoczekiwanie dramatyczne tło dzieła, którego librecista Gustav Nicolai (Berlin) poczuł się równoprawnym partnerem kompozytora. Mało tego, Nicolai pisze: „Muzykalny poeta tego rodzaju nie będzie nigdy podporządkowany kompozytorowi, lecz zachowa swoją autonomię i nakreśli muzykowi drogę, którą on sam musi pójść."[7] I dalej: „On stoi ponad kompozytorem, bowiem kiedy ten wraz ze swoimi utworami zostanie dawno zapomniany, poeta może mieć nadzieję na późniejsze, nowe muzyczne opracowanie swojego tekstu."[8]

Nie są to zdania obojętne. Już pierwsze recenzje wskazują na konieczność poddania tego „pod każdym względem znakomitego dzieła" zupełnie nowym kategoriom oceny.[9] Po berlińskim wykonaniu dzieła pod dyrekcją Spontiniego (16 maja 1832) nieznany

---

[3] August Brunk, *Beiträge zu einer Musikgeschichte Pommerns in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, [w] „Baltische Studien", NF 24 (1922), s. 37f.

[4] Loewe 1821 do swojej narzeczonej Julie von Jacob, cyt. za Dusella, op. cit., s. 35.

[5] „AmZ" 39 (1837), Sp. 855, cyt. za Dusella, op. cit., s. 51.

[6] Gustav Adolf Keferstein, *Oratorium*, [w] „Neue Zeitschrift für Musik", tom 21 (1844), s. 153f, 157f, 165f, (cyt. za Dusella, op. cit., s. 52).

[7] Gustav Nicolai, *Arabesken für Musikfreund*e, tom 2, Wigand, Berlin 1835, s. 66, cyt. za Dusella, op. cit., s. 54.

[8] Ibidem.

[9] Dr. Müller, „Nachrichten: Stettin", [w] „AmZ" 32 (1830), Sp. 678-681, cyt. za Dusella, op. cit., s. 68.

autor (Gottfried Wilhelm Fink?) pisze o „niejako dramatycznym oratorium": „Pomysłowy kompozytor został przez to również zmuszony do połączenia kościelnego stylu muzycznego z tym dramatycznym, co wprawdzie dodało całości efektu i urozmaicenia, ale brakuje mu za to jedności charakteru muzycznego, chociaż można w nim jednak dostrzec elementy jedności formy, […]. Części fugowane wydają się w tym uduchowionym, godnym najwyższego uznania dziele nie na miejscu, ponieważ całość wykazuje się bardziej dramatyczną tendencją."[10]

Odnośnie wydanego w tym samym roku (1832) wyciągu fortepianowego, pewien recenzent zauważa, uogólniając przyszłościowo: „Poeta i kompozytor dokonali tym dziełem przełomu." oraz: „Oratorium powinno pobudzać fantazję słuchaczy, co w tym przypadku zostało całkowicie osiągnięte."[11]

Bardziej krytycznie, odrzucając nawiązania do asocjacji operowych czy dramatycznych, wyraża się wspomniany już Gottfried Wilhelm Fink, bądź co bądź wydawca „Allgemeine Musikalische Zeitung": „Oratorium, gatunek plasujący się pomiędzy liryką a dramatem, powinien pozostać godnym tych obu pojęć zarówno w tekście, jak i w muzyce, aby w całości sprostać wymaganiom jednocześnie uczucia, jak i rozumu. Tej koniecznej w oratorium cechy brakuje tutaj zarówno w tekście, jak i w muzyce. Chociaż tematyka jest ogólnie zadowalająca, nie nadaje się ona jednak do tego zastosowania: jest zbyt barwna."[12]

Godne uwagi jest jednak mimo wszystko ostatnie zdanie z (być może trwożliwym?) pytaniem, czy w tym przypadku być może mamy do czynienia w ogóle z nową formą oratorium: „Jeśli wypowiedziałem się osobiście przeciwko temu dziełu, to dotyczyło to całości traktowanej jako oratorium. Jednak utwór ten jest daleko bardziej nowoczesny i frapujący, niż inne nowe kompozycje."[13]

---

[10] „Nachrichten", *Maybericht Berlin*, [w] „AmZ" 34 (1832), Sp. 447, cyt. za Dusella, op. cit., s. 69.

[11] *Die Zerstörung Jerusalems*, [w] „Eutonia" 7 (1832), s. 271, cyt. za Dusella, op. cit., s. 71.

[12] Gottfried Wilhelm Fink, *Recension: Die Zerstörung von Jerusalem*, [w] „AmZ" 35 (1833) , Sp. 778, cyt. za Dusella, op. cit., s. 71.

[13] Ibidem, cyt. za Dusella, op. cit., s. 72.

Negatywnie odnieśli się do dzieła Gustav Nauenburg[14] i Ludwig Rellstab, przy czym ten drugi określił utwór jako „błąd jego [Loewego] czasu i młodości".[15]

Bardzo krytycznie, chociaż dużo później, komentował wielki Philipp Spitta: „Loewe napisał później jeszcze wiele religijnych oratoriów, ale ‚Zerstörung' bym jednak do nich nie zaliczył. Chociaż oratorium zdradza wielki talent i bogaty umysł swojego twórcy, jest ono jako całość niespójne stylistycznie, gdzie melodie operowe czy efekty teatralne mieszają się w sposób wymuszony z artystycznie opracowanymi partiami chóralnymi. Ta droga prowadziła donikąd, z pewnością nie do wysublimowanych ideałów."[16]

Oceny nie mogłyby być bardziej sprzeczne, przy czym należy uwzględnić zarówno duże odstępy czasowe w ich publikacji, jak i odmienne stanowiska ich autorów. Niezależnie od tego, czy oceniona pozytywnie, czy negatywnie, wyraźnie zauważona została przez wszystkich niezwykle awangardowa koncepcja Loewego, która – jak już wspomniano – opierała się ewidentnie na zamierzonej przez librecistę Nicolaia niezależności tekstowej, potem jednak rozmaicie ocenionej.

Podobnie jak Nicolai, librecista następnego dzieła „Die sieben Schläfer" (op. 46, prapremiera w październiku 1833), Ludwig Giesebrecht, widział się na drodze do specyficznej formy współczesnego oratorium: „Moje protestanckie poczucie sensu sprzeciwiało się ostremu oddzielaniu religijności od świeckości. Jeśli jednak te obydwa pojęcia nie są pojęciami nie do pogodzenia, dlaczego miałyby się w sztuce zwalczać? Trzeba znaleźć gatunek pośredni między oratorium Haendla i operą. Spróbowałem się tym zająć."[17]

To są bardzo ważne spostrzeżenia. Tym samym Giesebrecht rozpoznał dokładnie intencje Loewego, co sprawiło, że przynajmniej w sali koncertowej dzieło to stało się największym sukcesem obu autorów.

---

[14] Gustav Nauenburg, *Lebende Bilder von Gustav Nauenburg* 1. C. G. Löwe, [w] „NZfM, tom 3 (1835), s. 97-100 i s. 101f, cyt. za Dusella op. cit., s. 71.

[15] Ludwig Rellstab, *Musikalische Beurtheilungen*, Druck von B.G. Teubner, Leipzig 1848 (Gesammelte Schriften, tom. 20, NF, tom 8, s. 242, cyt. za Dusella, op. cit., s. 71.

[16] Philipp Spitta, *Ballade*, [w] „Musikgeschichtliche Aufsätze", Berlin 1894, s. 455, cyt. za Dusella, op. cit., s. 65.

[17] Ludwig Giesebrecht, *Loewes Bedeutung für Stettin*, [w] *Ludwig Giesebrecht, Gedichte*, 2 tomy, Stettin 1867(2), s. 115, cyt. za Dusella op. cit., s. 73.

Świat ekspertów jednak przyjrzał się temu dziełu dokładniej. Reinhold Dusella[18] tylko krótko zwraca uwagę na obszerne recenzje przede wszystkim koncertu berlińskiego (Singakademie, 19 grudnia 1833), na raczej pozytywne, w szczegółach jednak także krytyczne uwagi do tekstu czy całości tematyki.[19] Opinie wahają się między „z sukcesem" zawładniętego dla oratorium nowego obszaru[20], bezpardonowym demontażem „proroczego" tekstu Giesebrechta[21], brakiem „akcji dramatycznej"[22] lub zbyt świeckiego wyrazu figuracyjnych partii śpiewanych.[23]

I znów pojawia się przede wszystkim krytyka całości treści, zawierającej dramaturgiczne, czy wręcz sceniczne zwroty, które na przykład Carl Hermann Bitter określa jako obce substancji formy oratorium.[24] August Wilhelm Ambros posuwa się jeszcze dalej: „Jeśli chodzi o potraktowanie materiału tematycznego przez prof. Giesebrechta, można mieć wiele zastrzeżeń. Dość prosta legenda wydaje się sztucznie porozrywana, rozszerzona na trzy odcinki [...] Wydaje się, że autor nie zrozumiał sensu i znaczenia tej legendy."[25]

Ten sam autor wyraził tezę, że w tym dziele chodzi o rozszerzoną do formy oratorium balladę.[26] Także Gottfried Wilhelm Fink krytykuje brak stylistycznej jedności, traktuje jednak dzieło jako najlepsze, jakie do tego czasu stworzył Loewe.[27]

---

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 89-91.

[20] D*as Musikwesen in Berlin im Winter 1833-34*, [w] „Eutonia" 9 (1835), s. 119, cyt. za Dusella, op. cit., s. 90.

[21] Gottfried Weber, *Die sieben Schläfer*, [w] „Caecilia" 18 (1835), s. 47Ff, cyt. za Dusella, op. cit., s. 90.

[22] Ludwig Rellstab, *Musikalische Beurtheilungen*, cyt. za Dusella, op. cit., s. 90f.

[23] Ludwig Rellstab (?), [w] „Iris" 7 (1836), s. 25 ff, cyt. za Dusella, op. cit., s. 91.

[24] Carl Hermann Bitter, [oprac.] *Dr. Carl Loewe´s Selbstbiographie*, wyd. Wilh. Müller, Berlin 1870, s. 165, cyt. za Dusella, op. cit., s. 77.

[25] August Wilhelm Ambros, *Carl Loewe, der Romantiker,* [w] August Wilhelm Ambros*, Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, wyd. Heinrich Mattes, Leipzig 1860, s. 102f, cyt. za Dusella, op. cit., s. 78.

[26] Ibidem, s. 87.

[27] Gottfried Wilhelm Fink, Recension: *Die sieben Schläfer*, [w] „AmZ" 38 (1836), Sp. 168, cyt. za Dusella, op. cit., s. 91.

Tak bardzo zróżnicowane oceny utrzymują się dość długo, zaostrzają się wręcz kontrowersje, jeśli porównać krytyczną ocenę Arnolda Scheringa z roku 1911[28] i bezgraniczną pochwałę Karla Antona z roku 1912[29] i Maxa Runzego z roku1905: „Wszystko bardzo spójne" i: „Już tutaj ukazuje się oczekiwana w zasadzie fuzja cech ballady z charakterem religijnym".[30]

Loewe ceni tekst, jak pisze Reinhold Dusella, „z powodu jasnej, zróżnicowanej tematyki"[31] Poza tym, według Loewego, „wiele jest tu tematów konsekwentnie opracowanych w stylu religijnym".[32] Wraz ze swoim pierwszym oratorium na chór męski „Die eherne Schlange" (op. 40, prapremiera 14 sierpnia 1834 w Jenie) Loewe i Giesebrecht wstępują na nowe terytorium. Reakcje publicystów ukazują się dopiero po wydaniu partytury w roku 1835. Ponownie są to trzej znani protagoniści recenzji muzycznych, którzy poświęcają uwagę temu dziełu. Gustav Adolf Keferstein jest pełen dobrej woli i nie widzi szczególnego problemu w tekstowym związku między Starym i Nowym Testamentem. Również nie w muzycznym opracowaniu tematu, które łączy „izraelsko-orientalny koloryt" z „barwami czysto chrześcijańskimi".[33] Gottfried Wilhelm Fink widzi to inaczej. Odrzuca taki związek jako „błędną interpretację" i krytykuje powstałą w wyniku tego niespójność stylistyczną: „Kto może sobie pozwolić na tak całkowite przekręcenie istoty Starego Testamentu?"[34]

Keferstein nie zgadza się i obszernie usprawiedliwia: „Komu zależy na bezbarwnej, przyjemnej, lekkiej rozrywce, osiąganej bez głębszych wysiłków badawczych, ten nie znajdzie jej w żadnym z dwóch oratoriów Loewego.[35]

---

[28] Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, cyt. za Dusella op. cit., s. 77.

[29] Karl Anton, *Beiträge...* por. Dusella, op. cit., s. 88.

[30] Max Runze, *Carl Loewe*, Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig 1905, s. 114f., cyt. za Dusella, op. cit., s. 88.

[31] Reinhold Dusella, op. cit., s. 78.

[32] Nieopublikowany list Loewego, cyt. za Dusella, op. cit., s. 74.

[33] K. Stein [= Keferstein]. *Recension: Die eherne Schlange*, [w] „Caecilia" 17 (1835), s. 40, u Dusella, op. cit., s. 100.

[34] Gottfried Wilhelm Fink, *Recension: Die eherne Schlange*, [w] „AmM" 37 (1835), Sp. 494, cyt. za Dusella, op. cit., s. 100f.

[35] K. Stein [= Keferstein], *Aphorismen über den Entwicklungsgang des deutschen Männergesanges in der neueren Zeit und über die Forderung derselben durch die Giesebrecht-Löwe´schen Vocaloratorien*, [w] „Caecilia" 18 (1836), s. 226, cyt. za Dusella, op. cit., s. 101.

Odnosząc się do recenzji Ludwiga Rellstabsa należy tylko zaznaczyć, że uznał eksperyment w postaci dzieła na chór *a cappella* i solistów za udany, a specyficzne trudności oratorium wokalnego za pokonane: „Wyzwaniem było rozwiązanie trudnego zadania charakteryzowania rozmaitych głosów w rozmaitych sytuacjach poprzez ich właściwości, jednocześnie pozwalając im siebie uzupełniać i sobie akompaniować."[36]

Pochwały i krytyka towarzyszą także drugiemu oratorium, „Die Apostel von Philippi" (op. 48, prapremiera - czerwiec 1835, Jena). Loewe zaraz po prapremierze czuje się zmuszony do obrony tekstu Giesebrechta przed tradycjonalistami, którzy nie akceptują „nowego, poetycko-mistycznego kierunku" librecisty (w Weimarze!),[37] ale interweniuje również Keferstein: „Szkoda, że twój przyjaciel pisze często tak ponuro, mętnie, nienaturalnie i opornie. Nie musisz mu więcej pobłażać. Podobnie też w „Die Apostel von Philippi".[38]

Z drugiej strony chwali dzieło entuzjastycznie i charakterystycznie dla nowych czasów: „Poemat świadczy o godnej podziwu pomysłowości, bogactwie fantazji i zręczności, jednak nie wszędzie autor posłużył się prostym, niewyszukanie jasnym językiem, który miał do dyspozycji.[39]

W ostrym kontraście do tych słów ukazuje się artykuł Finka, który oskarża dzieło o efekciarstwo, odrzuca projekt językowy, niewiele miejsca poświęcając muzyce: „Przyglądając się całemu oratorium odnosiło się wrażenie, jakby wyraźnie realizowało ono następujące założenie: powinno tu zostać napisane dla Loewego i dla głosów męskich coś znakomitego! [...] To, co słyszymy, nie działa tym spokojem, tą apoteozą pokoju, które podnoszą serca i rozjaśniają duszę, aby poczuły się uszlachetnione jasnością, radością i zdolnością miłowania, lecz pozostawia u słuchacza coś chybotliwego, ciemnego, chaotycznego, nie wspominając czasu poświęconego temu, co nazywamy rozrywką, która jest dopuszczalna w każdym

---

[36] R (= Rellstab): *C. Loewe, die eherne Schlange*, [w] „NZfM", tom. 3 (1835), s. 290f, cyt za Dusella op. cit., s 101.

[37] *Dr. Carl Loewe´s Selbstbiographie*....s. 216, cyt. za Dusella, op. cit., s. 111.

[38] Ibidem, s. 217, Dusella, s. 111.

[39] K. Stein [=Keferstein], *Aphorimen...* , s. 227, cyt. za Dusella, op. cit., s. 111.

innym miejscu, ale nie w oratorium i w niczym, co kościelne. Dlatego nie mogę uznać drogi, którą poszli twórcy za dobrą, niezależnie od tego, jak jest mi przykro z powodu całej sprawy i jej autorów."[40]

Tekst Giesebrechta wskazuje krytykom punkty ataku również na następne dzieło Loewego, „Gutenberg" (op. 55, prapremiera 14 sierpnia 1837 w Mainz). Tym razem sam wyraża wątpliwości: „Pozostawiam bez rozstrzygnięcia, jak dalece winny jest Loewe; tym wyraźniej widzę, że sam się pomyliłem. Swoją próbą znalezienia czegoś pośredniego między surowym stylem kościelnym oratoriów Haendla a operą, doszedłem w przypadku „Gutenberga" do ostatecznej granicy. Treści kościelne występują w tekście tylko w tle, w kompozycji zanikają zupełnie, a ja przyznaję, że starałem się o wypośrodkowanie. Jednak rozpoznanie swojego błędu jest również osiągnięciem."[41]

Tylko Rellstab obszernie recenzuje dzieło, pokazując jednak pewną „niepewność" – wg Duselli - wobec tej nowej formy oratoryjnej.[42]

Wraz z oratorium „Johann Huss" (op. 81, prapremiera 1841) na scenie pojawia się kolejny librecista Loewego, Johann August Zeune. W roku 1840 przedstawia mu tekst, który Robert Schumann uznaje za wyjątkowo udany: „Jest to tekst, który warto przeczytać też bez muzyki, dzięki zawartym w nim przemyśleniom, prawdziwie szlachetnemu językowi niemieckiemu, naturalnemu układowi całości. Kto marudzi przy drobiazgach, obraża się na pojedyncze słowa, ten powinien brać swoje teksty od bogów. Kompozytorów, którzy otrzymują takie teksty do opracowania, należy uznać za szczęściarzy."[43]

---

[40] Gottfried Wilhelm Fink, *Recension: Die Appostel von Philippi*, [w] „AmZ" 37 (1835), Sp. 633, cyt. za Dusella, op. cit., s. 112.

[41] Brak źródła, cyt. za Dusella, op. cit., s. 124.

[42] Ludwig Rellstab, *Gutenberg*, [w] „Iris" 9 (1838), s. 109ff i 113ff, cyt. za Dusella op. cit., s. 125.

[43] Robert Schumann, *Neue Oratorien. Johann Huß*, [w] „NZfM", tom 17 (1842), s. 120, cyt. za Dusella, op. cit., s. 127.

Późniejsi autorzy widzieli to wszystko zupełnie inaczej, na przykład Heinrich Bulthaupt[44], Julius Smend[45], czy Karl Anton.[46] Tylko Max Runze (także on dopiero dużo później) uznał tekst Zeune za idealnie nadający się do komponowania.[47] Przeciwnie Bitter, który przekonywał, że sceny operowe nie sprzyjają stylistycznej jednorodności: „Do tego natłok występujących postaci, narracja snu, w końcu jeszcze duchy płomieni, które przesłaniają słuchaczowi fugowany chór, śmierć reformatora, uczniowie, studenci, Cyganie, kapłani, lud, król i królowa, cesarz i cesarzowa, krótko mówiąc wszyscy po kolei w kolorowym orszaku. Na bazie takiej substancji tekstowej miał Loewe stworzyć oratorium, którego treść miała przedstawiać reformację, wyrastającą z dezintegracji i demoralizacji kościoła katolickiego."[48]

Pasmo rozbieżnych krytyk daje się przedłużyć. Na przykład, gdy już wspomniany Bellermann stawia „Hussa" ponad „Paulusa" Mendelssohna,[49] lub gdy Gustav Nauenburg uważa, że dzieło jest „połową swej istoty z połową siły", stawia poza tym zbyt duże wymagania wokalne i stanowi problem, jako w sposób oczywisty forma mieszana: „Można traktować pojęcie oratorium jak się chce, nie można go jednak w pełni zastosować do omawianego dzieła; bez wątpienia poeta i kompozytor chcieli stworzyć pewnego rodzaju nową formę sztuki; cechy religijne i romantyczne, dramatyczne i dramato-podobne są tutaj tak zjednoczone, że powstaje poetycko-muzyczna mieszanka, […] ani tu ani tam nie przystaje to do dzieła; albo ograniczone są efekty elementów kościelnych i religijnych, albo treści romantyczne tracą skuteczność."[50]

---

[44] Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe, Deutschlands Balladenkomponist*, Harmonie, Berlin 1898.

[45] Julius Smend, *Carl Loewe als Kirchenmusiker*, [w] „Correspondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland" 11/1897.

[46] Karl Anton, *Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zur Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik*, Max Niemeyer´s Verlag, Halle 1912.

[47] Max Runze, *Loewe redivivus*, Carl Dunncker´s Verlag, Berlin 1888.

[48] Carl Hermann Bittner, op. cit., s. 324f, cyt. za Dusella, op. cit., s. 140.

[49] H. Bellermann, *Bericht. Nachrichten und Bemerkungen*, [w] „AmZ" 5 (1870), s. 102f, cyt. za Dusella, op. cit., s. 143.

[50] Gustav Nauenburg, Recension. *Johann Huss*, [w] „AmZ" 44 (1842), Sp. 82O, cyt. za Dusella, op. cit., s.143.

Także Schumann, który ogólnie pozytywnie ocenia dzieło, rozpoznaje i nazywa różne słabe punkty, ale widzi umieszczony w przestrzeni między operą a oratorium utwór w obszerniejszym kontekście: „Nie mamy jeszcze żadnego dobrego określenia dla tego pośredniego rodzaju; co innego mamy na myśli przy operach religijnych, a oratorium dramatyczne też nie oddaje właściwego sensu. Pojawiają się wręcz głosy całkowicie negujące ten gatunek sztuki. Czy jednak postaci, jak Huß, Gutenberg, Luther, Winkelried i inni bohaterowie wiary i wolności, mieliby całkiem zniknąć z muzyki, ponieważ nie pasują ani całkowicie do opery ani całkowicie do kościoła?”[51] I dalej to bardzo ważne zdanie: „Wydaje mi się, że Loewe ma zasługi dla tego gatunku muzyki, chociaż nie stworzył epokowego dzieła; jednak gatunek ten jeszcze nie jest przemyślany do końca [...] Trzeba przyznać Loewemu zasługi w zainicjowaniu nowej drogi.“[52]

Również kolejne oratorium Loewego, „Palestrina“ (WoO, premiera chyba 1845), staje się obiektem ścierania się przeciwstawnych opinii. Chodzi konkretnie o zaproponowany w tekście (Giesebrecht) pokój religijny pomiędzy protestantami i katolikami oraz wynikającą z tego „starą” i „nową” muzykę, o połączenie chorału protestanckiego z muzyką kościelną Palestriny. Krytyka: „Luteranizm i katolicyzm są zarówno dziś, jak i kiedyś, absolutnymi przeciwieństwami […] Dlatego taka fuzja protestantyzmu i katolicyzmu […] jest niedopuszczalna.“[53] Autor krytykuje również stronę muzyczną jako „osobliwość“ i określa usiłowania Loewego, aby stworzyć specyficzne charakterystyki muzyczne, jako „przemoc”.[54] W „salonie muzycznym Berlina“ mówi się wręcz o niezadowalającym „wrażeniu ogólnym”. Sam Giesebrecht zauważył, że przedstawiciele postaw negatywnych trzymają się ściśle starej „reguły konieczności oddzielnego traktowania gatunków“, dlatego nie rozumieją „nowego“ i odrzucają rodzaj religijno-świeckiego oratorium: „Zwątpiłem; odrzuciłem jednak wątpliwości, ponieważ Loewe szedł spokojnie i niewzruszenie dalej swoją drogą.“[55]

---

[51] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 3 tom, Reclam, Leipzig 1974, s. 124.

[52] Ibidem, s. 142 i 125.

[53] Flodoard Geyer, *Aufführung des „Palestrina“ von C. Löwe am 17. Decbr. im Saale der Singakademie*, [w] „Berliner Musikalische Zeitung 2“ (1845), nr 52, s. 2, cyt. za Dusella, op. cit., s. 155.

[54] Ibidem, s. 3, Dusella, op. cit., s. 155.

[55] Ludwig Giesebrecht, *Gedichte*, tom 2, s. 118, cyt. za Dusella, op. cit., s. 156.

W 1843 roku Loewe skomponował oratorium „Der Meister von Avis" (WoO; Text Giesebrecht, 1847?). Nie ma żadnej publicystyki na temat tego dzieła.

Nie inaczej dzieje się po następnym dziele: „Das Sühnopfer des neuen Bundes" (WoO, 1847). Libretto napisał Wilhelm Telschow, ponieważ Giesebrecht zwątpił w międzyczasie w poprawność oratoryjnego gatunku pośredniego i to, co wydawało mu się możliwe w rzeczywistości, w sztuce pozostawało niejasne.[56]

Pomimo wielu przedstawień, także na temat tego dzieła nie ma jemu współczesnej publicystyki. Dużo później jednak, około przełomu wieków i w aspekcie udoskonalonych muzykologicznych metod badawczych, ukazało się ich tym więcej. Na temat „Hioba" (WoO; Tekst: Telschow, 1848) istnieje kilka tekstów o tylko kilku przedstawieniach. Chociaż jest ich mało, są w większości pozytywne - według Duselli. Tak więc chwali się możliwości, które tekst daje „artystycznej indywidualności" Loewego[57], umiejętność jego „prawdziwej recytacji"[58], określając z drugiej strony pewne zaplanowane już przedstawienie jako „niezasłużoną karę"[59]. Dopiero w roku 1905 Max Runze mówi o „Hiobie" jak o „arcydziele przyszłości"[60], podczas gdy – jeszcze później – Karl Anton chwali entuzjastycznie to „balladowe oratorium"[61] po jego pierwszych chyba przedstawieniach (10 maja 1908 Worms) i nawiązuje tym samym do Spitty, który już „Johanna Hussa" określał mianem „rozszerzonej ballady".[62] Tyle w tym miejscu na ten temat, ponieważ prace Runzego i Antona powstają już po przełomie wieków.

Jak zwykle wahająco prezentuje się publicystyczny obraz w odniesieniu do „Hohelied Salomonis" Loewego (WoO, Tekst Telschow, komp. do lata 1855). Bulthaupt – według Duselli - insynuuje kompozytorowi fałszywe zrozumienie tekstu.[63] Pewien

---

[56] Ibidem s. 118, Dusella, ibidem, s. 166.

[57] *Recension Hiob*, [w] „Neue Berliner Musik Zeitung", 9 (1855), s. 355, cyt. za Dusella, op. cit., s. 194.

[58] *Recension Hiob*, [w] „Echo", s. 351, cyt. za Dusella, op. cit., s. 194.

[59] Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften, 1850-1892*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1896, s. 125, cyt. za Dusella, op. cit., s. 194 a.

[60] Max Runze, *Carl Loewe*, 1905, s. 118, cyt. za Dusella, op. cit., s. 176.

[61] Karl Anton, *Beiträge...*, op. cit., s. 129, cyt. za Dusella, op. cit., s. 176.

[62] Philipp Spitta, op. cit., s. 456, cyt. za Dusella, op. cit., s. 180.

[63] Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe*, op. cit., cyt. za Dusella, op. cit., s. 202.

anonim (Koßmaly?) pozostaje przy ogólnie pozytywnej ocenie, pytając jednak, czy tu naprawdę chodzi o oratorium.[64] Poza tym Dusella zauważa u niego fałszywe, ponieważ powtórzone dwa lata później, „bezwarunkowo" wielbiące stanowisko i wręcz ostrzega przed nim.[65]

Przeciwnie do tego cytuje Runze pogląd Eduarda Grellsa: „...naprawdę godne podziwu jest to, jak odzwierciedla się tu cała dusza prawdziwie orientalnego bogactwa barw."[66]

Na temat „Polus von Atella" (WoO, prapremiera 1869) istnieje tylko jedna notatka, a brzmi ona wręcz druzgocąco. Skrytykowany zostaje „dość niesmaczny" tekst Giesebrechta i w podobnym stylu napisana muzyka: „Muzyka porusza się często w pospolitych rytmach tanecznych i w pewnych miejscach może być potraktowana jako mixtum compositum [mieszanka] pospolitego gustu i efektów zewnętrznych."[67]

Oratoryjną twórczość Loewego kończą trzy oratoria nowego typu, napisane tylko na chór *a cappella* z towarzyszeniem fortepianu/organów, oparte na wybranych przez kompozytora tekstach biblijnych (fragmenty Ewangelii) oraz niedokończone oratorium „Der Segen von Assisi" (Giesebrecht). Najpierw pojawia się „Die Heilung des Blindgeborenen", (op. 131, 1860/61). Podobnie jak dwa następne, przeznaczone do wykonywania w liturgii kościelnej, nie osiąga większej popularności, jak pisze Dusella.[68] Krótkie omówienie w NZfM ogranicza się do stwierdzania, że „kompozytor nie oferuje tych błogosławionych momentów, które są w stanie zachwycić słuchacza."[69]

Nie ma też obszerniejszych publikacji na temat dwóch zamówionych w Szczecinie przedstawień oratorium „Johannes der Täufer" (WoO, 1861). Tylko August Wellmer wyraża się bardziej szczegó-

---

[64] *Rezension Das Hohelied Salomonis*, [w] „Berliner Musikalische Zeitung Echo" 6 (1856), s. 63, cyt. za Dusella , op. cit., s. 209.

[65] [Koßmaly] *Das Hohelied Salomonis. Oratorium, komponiert von Dr. Carl Loewe*, [w] „Berliner Musik Zeitung", 8 (1858), s. 2, cyt. za Dusella, op. cit., s. 210.

[66] Max Runze, *Loewe redivivus*, op. cit., s. 209.

[67] "Kleine Zeitung: Stettin", [w] „NZfM", tom 52 (1869), s. 111, cyt. za Dusella, op. cit., s. 224.

[68] Reinhold Dusella, op. cit., s. 233.

[69] G. R. *Die Heilung des Blindgeborenen*, [w] „NZfM", tom 54 (1861), s. 146, cyt. za Dusella, op. cit., s. 233.

łowo i bardzo pozytywnie (prawdopodobnie – jako podejrzewa Dusella – reagując również na niektóre krytyczne artykuły).[70]

W odniesieniu do ostatniego skończonego oratorium wokalnego Loewego, „Die Auferweckung des Lazarus" (op. 132, 1863), godna uwagi jest relacja Emanuela Klitzscha, w której krytykowane założenia całości przypisywane są słabemu zdrowiu kompozytora: „Samo dzieło stwarza wrażenie pobieżnego i powierzchownego; nie można tu znaleźć pogłębionego rozumienia tekstu. Chóry, których jest tylko dziewięć, a połowa z nich bardzo krótka, nie są opracowane tak starannie, jak można by tego oczekiwać w oratorium […] widać na każdym kroku, że nie było tu prawdziwego zaangażowania kompozytora."[71]

Po tych wszystkich negatywnych wypowiedziach nie zdziwi fakt, że istnieją też odmienne opinie. Karl Anton (1912) cytuje pewnego Friedricha Zimmera, który w roku 1883 uważa to oratorium „za dzieło idealne w swojej swojskości"[72]

Po raz ostatni współpracuje Loewe z Giesebrechtem przy oratorium „Der Segen von Assisi" (WoO). I podobnie jak przedtem, twórcy polaryzują nim recenzentów. Entuzjazm Runzego dawno już nie dziwi,[73] ale także Bitter otacza dzieło welonem mistycznej kreatywności pożegnań.[74] Wobec takich opinii powstają relacje wręcz przeciwne. Bulthaupt nie znajduje nic, co mógłby pochwalić i uważa, że dzieło zawdzięcza swoje powstanie „nadmiernemu pobudzeniu duchowemu.[75] Schering - dużo później – rozpoznaje starość i „umyślną rezygnację z oryginalności".[76] Również Anton – też dopiero na początku XX wieku – diagnozuje bezsilność Loewego wobec jednego tylko (!) bardzo lirycznego tekstu.[77]

---

[70] August Wellmer, *„Johannes der Täufer;"Oratorium von Dr. Carl Löwe*, [w] „Halleluja" 4 (1882), s. 17ff, cyt. za Dusella, op. cit., s. 242.

[71] Emanuel Klitzsch, *Die Auferweckung des Lazarus*, [w] „NZfM", tom 65 (1869), s. 207, cyt. za Dusella, op. cit., s. 250/251.

[72] Friedrich Zimmer, [w] „Halleluja", 6 (1883), cyt. za Dusella, op. cit., s. 251.

[73] Max Runze, *Loewe redivivus*, op. cit. i wykład *Giesebrecht und Loewe*, s. 33f, por. Dusella, op. cit., s. 257.

[74] Carl Heinz Bitter, *Dr. Loewes´s Selbstbiographie*, op. cit., s. 444F: por. Dusella, s. 257.

[75] Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe*, op. cit., cyt. za Dusella, op. cit., s. 258.

[76] Aarnold Schering, op. cit., cyt. za Dusella, op. cit., s. 258.

[77] Karl Anton, Beiträge..., op. cit., por. Dusella, op. cit., s. 258.

Charakterystyczne dla opisów wszystkich czterech ostatnio wymienionych dzieł jest łączenie - w odniesieniu do strony muzycznej - rozpoznanej słabości twórczej ze słabością wynikającą ze starości i choroby. Reinhold Dusella ocenia taką argumentację ogólnie jako nieprzekonującą.[78]

Tyle swoistego „przeglądu prasy" - według Duselli – który bardzo wyraźnie pokazuje, że oratoria Loewego co najmniej okresowo były przedmiotem publicznego zainteresowania i ostrych dyskusji w świecie ekspertów, często bardzo kontrowersyjnych. Zakres artykułów oraz intensywność sporów uprawniają do mówienia o wczesnej literaturze na temat Loewego. Jej znajomość umożliwia rozpoznawanie przemian, które dokumentują ewolucję poglądów w tamtych czasach, na podstawie zapatrywań Loewego i jego librecistów; zwłaszcza w odniesieniu do wyjaśnienia pojęcia „stylu kościelnego" w muzyce, postrzeganego przez wszystkich zaangażowanych jako egzystencjalne. Patrząc na oratoryjną twórczość Loewego – a tylko ta była do tej pory omawiana – trzeba koniecznie rozstać się z „arogancją młodszych pokoleń", zaniechać niepotrzebnych porównań i uwzględnić wyartykułowane cele Loewego.[79]
Przyjrzyjmy się teraz literaturze, która określa Loewego i jego kompozycje w szerszych kontekstach. Również tutaj tylko wybiórczo i w porządku chronologicznym.

W roku 1837 Keferstein publikuje w reprezentatywnym miejscu godny uwagi, obszerny tekst o Loewem.[80] Zwraca szeroko uwagę zarówno na najważniejsze obszary jego twórczości, jak i na to, co jeszcze mistrz „ma w zanadrzu".[81] Chwali jego sztukę wokalną i określa go szeroko jako „jednego z najgenialniejszych, wykształ-

[78] Reinhold Dusella, op. cit., s. 258.

[79] Götz Traxdorf, *Carl Loewe. Kirchenmusiker und Komponist*. Verlag Janos Stekovics Wettin-Löbejün 2019, s. 12 (=Veröffentlichungen der Internationalen Carl-Loewe-Gesellschaft e. V., 5).

[80] K.Stein (=Keferstein), art. *Löwe*, [w] *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschafrten oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, wydawca Gustav Schilling, tom 4, Stuttgart 1837, s. 451-457.

[81] Ibidem, s. 455.

conych i oryginalnych poetów muzyki nowych czasów."[82] Nie ma sobie równych w komponowaniu ballad. Nie ma tu obszerniejszych ocen twórczości wokalnej.

Jeśli chodzi o rok 1842, należy spojrzeć jeszcze raz na uwagi Schumanna do oratorium „Huß". Jak już wcześniej wspomniano,[83] uważa on dzieło Loewego – łącznie z mankamentami – za przykład pewnego „gatunku pośredniego", także z rozpoznawalną perspektywą rozwoju. Wypowiedź wyjątkowo kompetentnej osoby w odniesieniu do oratorium!

W roku 1858 opublikowany zostaje kolejny, niepodpisany artykuł o Loewem[84], ale okazuje się on być skrótem tekstu Kefersteina z roku 1837.[85]

Z napięciem czyta się wspomniany już wcześniej tekst[86] Augusta Wilhelma Ambrosa[87] pod tytułem *Carl Loewe, romantyk*, w którym autor zajmuje się głównie balladą – „Loewe ist urodzonym kompozytorem ballad"[88] – chwali go entuzjastycznie i szczegółowo uzasadnia jego niedościgłość, aby potem wykazać (w porównaniu do Schuberta) wiele jego niedociągnięć i słabości. Również on czyni aluzję do terytorialnej izolacji Loewego, którą uważa za odpowiedzialną za sporo braków w jego kompozycjach i zalicza go, podsumowując, raczej do wielkich talentów (o drobnomieszczańskim profilu), niż do geniuszy. Krótko omawia oratoria, traktuje dzieła na chór męski wprawdzie za nowatorskie, ale niezbyt udane. „Die Sieben Schläfer" są dla niego raczej balladą, chociaż „rozszerzoną" i opartą na ciekawym tekście. Skrupulatnie wylicza słabości muzyczne.

---

[82] Ibidem, s. 457.

[83] Robert Schumann, op. cit.

[84] Art. *Löwe*, [w] Neues Universal-Lexikon der Tonkunst, wydawca Eduard Bernsdorf, tom 2, Dresden 1857, s. 804-807.

[85] Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, op. cit., s. 80.

[86] Ibidem.

[87] August Wilhelm Ambros, *Karl Löwe, der Romantiker*, [w] August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig 1865 (2 wydanie), s. 97-104.

[88] Ibidem, s. 97.

Również Franz Brendel[89] ceni w balladach Loewego – o innych utworach się nie wypowiada - „połączenie szlachetnej poezji z doskonałą muzyką".[90] Chwali pomysłowość, fantazję i moc twórczą, ma jednak odczucie, że „całość powstała raczej z pojedynczych charakterystycznych momentów, niż jako całokształt."[91]

Loewe jest dlatego bardziej „jednostronny" niż Schubert, posługuje się raczej „manierą" niż swobodnym ludzkim wyrazem.[92]

W słynnym leksykonie muzycznym Mendel/Reissman Loewe występuje jako „słynny niemiecki kompozytor muzyki wokalnej, zwłaszcza ballad i oratoriów".[93] Następują znane informacje biograficzne, odnośniki do dzieł i stwierdzenie: „Loewe jako kompozytor muzyki wokalnej zajmuje jedno z najważniejszych miejsc we współczesności. Zwłaszcza w kompozycjach ballad jest wciąż wyjątkowy i niezrównany..."[94]

Nie ma mowy o innych obszarach muzyki wokalnej.

W swoim szkicu na temat formy oratorium religijnego po Bachu i Händlu[95], August Wellmer zwraca uwagę na kościelne oratoria Loewego jako przykłady pewnej „regeneracji" po niejakim „zmęczeniu" przez Grauna, C. Ph. E. Bacha, Haydna i Beethovena. Jego „świadek koronny" to oratorium „Die Festzeiten" z roku 1842, które stawia za przykład „głębokiej pobożności" i uważa za gwaranta „nieprzemijającej chwały i potęgi ewangelickiej muzyki kościelnej"[96], poświęcając mu obszerny tekst. Ten sam autor wskazuje w innym miejscu[97] na to samo dzieło i w tym kontek-

---

[89] Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, wyd. Heinrich Matthes (F.C. Schilde), Leipzig 1878 (6 wydanie), s. 473-474.

[90] Ibidem, s. 474.

[91] Ibidem.

[92] Ibidem.

[93] *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften,* tom 6 (II wydanie), wyd. Hermann Mendel, August Reissman, Berlin 1880, s. 425-427.

[94] Ibidem, s. 427.

[95] August Wellmer, *Das kirchliche Oratorium von J. S. Bach bis auf die Gegenwart*, [w] „Halleluja", 3. rocznik, nr 8, maj 1882, s. 64-68.

[96] Ibidem, s. 68.

[97] August Wellmer, *Erinnerungen an Carl Löwe*, [w] „Halleluja", 3 rocznik, nr 5, luty 1882, s. 29-32.

ście zwraca uwagę na zmieniającego się ducha czasu i idące za tym malejące uznanie dla Loewego, jest jednak (znowu) pełen nadziei, że zmieni się to wraz z przebudzeniem „prawdziwie narodowej i chrześcijańskiej postawy”[98].

Także w roku 1882 Loewe pojawia się w *Geschichte des Oratoriums* Otto Wangemanna[99]. Autor dokonuje przeglądu, rysuje historyczne porównania, uznaje oratoria Loewego za „coś pośredniego między operą a oratorium”[100] i stwierdza: „Jego specyficzne teksty warunkują dziwną muzykę, a tekst i muzyka stanowią u niego jedność.“[101] Poza tym krytykuje on bliskość do sceny i dramatu, brak w poszczególnych utworach rozpoznawalnej „postawy chrześcijańskiej“ i „prawdziwej moralności“[102] Dramatyczne „Concertoratorium“ uważa za „Narośl na zdrowej konstrukcji.“[103] Potem jednak obszernie opisuje piękne momenty w oratoriach „Sieben Schläfern“ i „Festzeiten.“

Dwa kolejne artykuły są autorstwa Maxa Runzego. Ten prawdopodobnie najbardziej pracowity i ambitny wielbiciel Loewego, któremu świat muzyczny zawdzięcza liczne teksty fachowe, a później także kompletne wydanie pieśni i ballad Loewego, opracowuje obszerny tekst biograficzny do *Allgemeinen Deutschen Biographie*[104], nie zajmując się w nim jednak szczególnie twórczością wokalną. Za przyczyną swojej kolejnej, bardzo obszernej pracy staje się – odnośnie swoich czasów - „wybawcą” zapomnianego w międzyczasie Loewego.[105] Runze podejmuje wyzwanie obalenia licznych krytycznych uwag o Loewem i podkreślenia konieczności oceniania jego i jego dzieła wyłącznie według własnych, indywidualnie stosowanych kryteriów. I to właśnie wcześniej miało mieć miejsce zbyt rzadko. Domaga się „estetyki balladowej“, która miałaby być też uwzględniana w stosunku do innych jego dzieł.

---

[98] Ibidem, s. 32.

[99] Otto Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart*, Verlag München und Leipzig, R. Oldenbourg, Leipzig 1882 (3 wyd.), s. 429-438.

[100] Ibidem, s. 430.

[101] Ibidem.

[102] Ibidem, s. 431.

[103] Ibidem.

[104] Artikel *Loewe*, [w] *Allgemeine Deutsche Biographie*, tom 19, wyd. Duncker & Humblot, Leipzig 1884, s. 300-311.

[105] Max Runze, *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung*. Leipzig 1884, „Sammlung Musikalischer Vorträge“, nr 58, s. 329-356.

Loewe jest przez niego postrzegany jako „specyficzne zjawisko“[106] oraz jako „Nowator“ z silnym wpływem na jemu współczesnych (Schumann, Liszt, Wagner)! Dokładniej odnosi się do twórczości ballad i legend oraz sugeruje usystematyzowanie oratoriów. Ten, kto chciałby pogłębić wiedzę o poglądach Runzego i niektórych jemu współczesnych, powinien uważnie przeczytać tę pracę.

W roku 1886 publikuje August Wellmer – również zafascynowany Loewem znawca jego dzieł - swój ważny i całkowicie zgadzający się z Runzem tekst *Karl Loewe. Ein deutscher Tonmeister*[107] Również on opowiada się za obiektywizmem oceny artystycznej, której celem powinno być odnalezienie „prawdziwego ideału“[108]. Loewe jest dla niego „wielkim mistrzem literatury wokalnej” z idealistycznym spojrzeniem na świat.[109] Nieodzowne powinno być dla widza/słuchacza uszanowanie artystycznej indywidualności Loewego, przynajmniej wtedy, kiedy chodzi o jego odmienność i niezwykłość. Dlatego należy przestrzegać „estetycznego prawa jedności“[110], które polega na współgraniu liryki, epiki i dramatu i nie odnosi się tylko do dzieła wokalnego! Wellmer buduje na tym całą swoją argumentację, którą potem, bardzo obszernie, pokazuje na przykładach: pieśni, legendy, ballady, pozostałych religijnych i świeckich form wokalnych i oczywiście na przykładzie oratorium. Stanowczo broni faworyzowanej przez Loewego nowej, dramatycznej formy oratorium i ostrzega przed wyrokami tak zwanej „opinii publicznej“, która jest właściwie „publicznym paternalizmem”.[111]

Jeszcze raz Max Runze. Chodzi o 381 stron jego *Loewe redivivus*[112], w którego dwunastu rozdziałach autor zajmuje się rozmaitymi aspektami tematu „Loewe”. Interesujące dla naszej tematyki: obszerne i szczegółowe omówienie zbiorów ballad Loewego (już opublikowanych przez wydawców). Oczywiście zawsze w aspekcie

[106] Ibidem, s. 330.

[107] August Wellmer, *Karl Loewe. Ein deutscher Tonmeister.* Max Hesse´s Verlag, Leipzig1886.

[108] Ibidem, s. 20.

[109] Ibidem.

[110] Ibidem, s. 25.

[111] Ibidem, s. 41.

[112] Max Runze, *Loewe redivivus,* Berlin 1888.(=*Schriften zur Balladenforschung und Charakteristik Loewe´s*, wyd. Max Runze, tom 2, *Loewe redivivus*).

przekonania, że ballada Loewego jest tak czy inaczej produktem nieosiągalnego geniuszu i kompetencji: „Przede wszystkim trzeba zapytać Loewego, gdy mowa jest o balladzie."[113] Albo: Loewe pozostaje „niepojęty (ale także nietykalny) wobec ignorantów pośród przedstawicieli współczesnej sztuki."[114]

Z pewnością to wszystko warte jest przeczytania, ponieważ teksty – skrupulatnie badane dla każdego przykładu i długie na kilka stron – mówią więcej o autorze i jego współczesności niż o Loewem, któremu nie bardzo podobałyby się bezkrytyczne zachwyty Runzego na swój temat. Niemniej jednak praca ta pozostaje skarbnicą faktów; nie trzeba zgadzać się z wnioskami.

Ten, kto przeglądał w roku 1890 pierwsze wydanie słynnego „Kretzschmara" , znalazł tam oczywiście także oratoria Loewego.[115] Istotne, uogólnione stwierdzenie brzmi tam tak: „Został on obdarzony w sposób różnorodny i interesujący zdolnością wzbogacenia wewnętrznej budowy rodzaju i rozszerzenia jego zakresu oddziaływania."[116] Kretzschmar dokumentuje to z konieczną zwięzłością leksykalną, wskazuje na zamysł Loewego, aby łączyć religijne z ludowym i też na nowatorstwo w tym zawarte. Krytycznie zauważa „zewnętrzne obrazy sytuacji", przewagę „uroczych scen rodzajowych",[117] i fakt, że już w tekście mnogość „zbędnych szczegółów" wypiera „zasadniczy dramat".[118] Wielkimi tworami są jednak „Die Zerstörung von Jerusalem" i „Festzeiten".[119]

W drugim wydaniu „Führera" werdykt się nie zmienia.[120] Postępując chronologicznie trzeba jeszcze raz powiedzieć o Runzem. W roku 1894 pisze on na 350 rocznicę szczecińskiego Marienstiftgymnasiums artykuły o Giesebrechtcie i Loewem, nie wnosi jednak do tematu nic nowego.[121] Nie dziwi jego „receptura", że

---

[113] Ibidem, s. 29.

[114] Ibidem, wstęp, s. XXIX.

[115] Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal*, Mischauflage, Leipzig1890, s. 236f.

[116] Ibidem, s. 236.

[117] Ibidem.

[118] Ibidem.

[119] Ibidem, s. 237.

[120] Leipzig1899, s. 253f. .

[121] Max Runze, *Ludwig Giesebrecht und Carl Loewe*, Duncker & Humblot, Berlin 1894. Zu Loewe s. 17 -34.

talent wielkości Loewego „właściwie nie mógłby stworzyć niczego nic nieznaczącego". „Loewe jest głęboki we wszystkim; tylko głęboko osadzony duch, głęboko zakorzeniony umysł są w stanie całkowicie pojmować Loewego."[122]

Następnie należy wspomnieć krótko cztery artykuły prasowe na 100 rocznicę urodzin Loewego (1896). Julius Smend[123] przedstawia przede wszystkim religijnego Loewego, jego życiową miłość do chorału ewangelickiego i do nabożeństwa. Istotne tu są „jego wiara, przynależność do społeczności pobożnych, pokój niedzielnych celebracji, posługa w świętości",[124] a elementu kościelnego jest w jego muzyce dużo. Zaraz jednak wielkie „ale": „Mistrz stylu balladowego, który z pewnością potrafi wyszukać i atrakcyjnie zaprezentować element idylliczno-romantyczny w swoich tekstach, nie radzi sobie, pomimo swojej skłonności do chorałów […], z wyrażeniem świątecznego nastroju społeczności wiernych przy pomocy płynnego języka muzyki, ani też z silnym przekazem słowa pisanego."[125] Zaraz potem mamy zadziwiające stwierdzenie, że domeną Loewego jest jego muzyka fortepianowa i kameralna, a nie kościół i organy.[126]

W swoim obszernym tekście „Gedenkblatt"[127] Wilhelm Klatte określa kompozytora mianem „dobrego mistrza".[128] Geniuszem lirycznym jest Schubert, tym liryczno-epickim natomiast Loewe ze swoimi balladami. W tym gatunku udało mu się to, co w oratoriach osiągnął tylko częściowo z powodu „niewystarczającej ekspresji muzycznej pomysłowości"[129]: ekspresyjna deklamacja, naturalna melodyka tekstów, epicki ton liryczny, wyczucie dramatycznego języka tonu animowanego z niemal realistycznym efektem także w partii fortepianu.[130]

---

[122] Ibidem, s. 23.

[123] Julius Smend, *Zum 30. November 1896*, [w] „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", 1 rocznik, 1896, nr 9, s. 253-255.

[124] Ibidem, s. 254.

[125] Ibidem, s. 255.

[126] Ibidem.

[127] Carl Loewe. E*in Gedenkblatt zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages, 30. November 1896*, [w] „Allgemeine Musikzeitung". Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart, 23 rocznik, 27. 11. 1896, s. 683-685.

[128] Ibidem, s. 683.

[129] Ibidem, s. 684.

[130] Ibidem.

Jubileusz, szczególnie setny, nie obejdzie się oczywiście bez zabrania głosu przez Maxa Runzego.[131] Korzysta on z tej okazji, aby po raz kolejny pochwalić w samych superlatywach sztukę tworzenia ballad i pieśni przez Loewego na wielu rozmaitych przykładach. Prawdziwy Runze: „Takie bogactwo kompozycji, taką mnogość, a jedocześnie różnorodność postaci spotyka się bardzo rzadko w obszarze sztuki."[132]

Należy jeszcze tu wymienić pewną „notatkę"[133], ponieważ można ją nazwać „głosem ludu". Z Biberach w Wirtembergii donosi się, że najnowsze (piąte w międzyczasie) przedstawienie oratorium „Sühnopfer" stało się bardzo popularne jako „religijna muzyka ludowa": „Jest to muzyka, którą rozumiemy, która nas urzeka i wprawia w nabożny nastrój."[134] Poza tym zaleca się, aby spór o to, czy Loewe był kompozytorem kościelnym, pozostawić uczonym. Przeżywane tu „głęboko religijne uczucia " i „nabożne oddanie"[135] wystarczają w zupełności.

Na początku 1897 r. w cytowanym już „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland" ukazały się trzy artykuły na temat Loewego. Tom otwiera artykuł Juliusa Smenda „Karl Löwe als Kirchenmusiker".[136] Już na samym początku autor jasno daje do zrozumienia, że będzie on krytyczny, ponieważ jego teza brzmi: „Carl Loewe nie był muzykiem kościelnym, mimo że za takiego się uważał."[137]

Prawdziwa muzyka kościelna powstałaby tylko wtedy, gdyby Kościół i muzyka spotkały się w jednej osobie, tzn. gdyby nie było konfliktów między tymi dwoma obszarami. Obydwa te obszary należy traktować poważniej, niż miało to miejsce do tej pory. Ale oznacza to również, że prawdziwa osobowość muzyka kościelne-

---

[131] Carl Loewe. *Zu seinem 100. Geburtstage*, [w] „Blätter für Haus- und Kirchenmusik", 1 rocznik, 1897, nr 1, s. 1-4

[132] Ibidem, s. 3.

[133] *Berichte aus Vereinsgebieten. Biberach (Württemberg)*, [w] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland", 11 rocznik, 1897, nr 4, s. 46f.

[134] Ibidem, s. 47.

[135] Ibidem, s. 46.

[136] Julius Smend, *Karl Löwe als Kirchenmusiker*, [w] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland, 11 rocznik, 1897, nr 1, s. 1-8.

[137] Ibidem, s. 1.

go jest ograniczona w swojej indywidualnej sztuce pewnymi granicami. Zbyt wiele tej ostatniej uniemożliwia muzykę kościelną! Tylko ten, który jest wolny od słabości „specjalności" może się poświęcać życiu w kulcie modlitwy i sztuki kościelnej.[138] Z punktu widzenia Smenda Loewe taki nie był, ponieważ rejestruje on „względną obojętność" w relacjach Loewego z granicami między sferą kościelną i duchową: „Nie posiada on właściwego wyczucia liturgicznego."[139] Dalej pisze Smend, po krótkim przedstawieniu charakterystyki ballady: „Loewe jest wybitnym i pobożnym artystą, ale też takim, któremu brakuje siły i bogactwa przekazu, aby głosić wielkiej społeczności pobożnych wszystko to, co noszą w sercach."[140] Dlatego Smend nie wtóruje wcześniejszym hymnom pochwalnym, ale swoją krytykę odnosi tylko do kilku oratoriów, które zna.[141] Lista jest długa: chybione, bo zbyt operowe teksty, opisy scenerii (opera!), niedbałość w odniesieniu do nadawania się lub nie do wykonania w trakcie nabożeństwa, brak smaku muzycznego, trywialność, wykolejenia retoryczne, opracowanie starych chorałów nową, nieodpowiednią muzyką i wiele więcej. Oratoria te są właściwie „balladami w wielkim stylu" i tym samym „stylistyczną pomyłką."[142] Niemniej jednak istnieje we wszystkich dziełach „wielkie i wielorakie piękno", pośród dzieł późniejszych są wręcz - głównie małe - utwory prawdziwej „sztuki kościelnej."[143]

W czwartym numerze „Correspondenzblatt" Smend opowiada o entuzjastycznie przyjętym przedstawieniu „Johann Huß" w Strasburgu (dyrygent: Philipp Spitta).[144] Przedstawia on szczegółowo dzieło, jego „sześć do siedmiu scen lub ballad (!)[145], w tym serię wcześniej krytykowanych fragmentów tekstu, które warunkują teraz muzyczne słabości: proste środki muzyczne, nic nieznaczące sekwencje akordów, dłużyzny, jednak potem dodaje z szacunkiem: „I pomimo tego wszystkiego, całość jest całkowitym arcydziełem".[146]

---

[138] Ibidem, s. 2.

[139] Ibidem, s. 4.

[140] Ibidem, s. 5.

[141] „Die eherne Schlange", „Johann Huß", „Die Heilung des Blindgeborenen", „Die Auferweckung des Lazarus".

[142] August Wilhelm Ambros, *Karl Löwe, der Romantiker,* op. cit., s. 7.

[143] Ibidem.

[144] Julius Smend, *Karl Loewes „Johann Huß"*, [w] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland", 11 rocznik, 1897, nr 4, s. 41-45.

[145] Ibidem, s. 43.

[146] Ibidem.

Smend chętnie i obszernie przytacza odpowiednie przykłady, nie bacząc jednak na powtarzające się odniesienia do ogromnego sukcesu przedstawienia, nie powstrzymując uwagi, że należy żałować odczuwalnej „rezygnacji z głębszego potraktowania tematu“[147].

Krótko tylko o tekście Antona Wellmera[148], który czuje się zmuszony do reakcji na tezę Smenda o Loewem jako muzyku niekościelnym[149] i wskazuje na głęboko zakorzenioną w całej biografii wiarę Loewego jako kontrargument. Prawdą jest jednak, że tylko część oratoriów Loewego można zaliczyć do muzyki kościelnej. Cytuje potem córkę Loewego, Julię, m.in. tym słynnym zdaniem: „Mój ojciec chętnie oddzielał właściwą muzykę kościelną od oratorium, bez poświęcania tej ostatniej formy wyłącznie tematyce świeckiej, ponieważ oczekiwał od oratorium „reprezentowania związku pomiędzy tym, co ludzkie, a tym, co boskie.“[150] I dalej: „Mój ojciec pisał ściśle kościelną muzykę do celów kościelnych, jednak w swoich dziełach epicko-liryczno-dramatycznych chętnie odnosił się do podstawowej formy oratoryjnej.“[151]

Wellmer dodaje, że zasługa Loewego polega też na tym, że poniósł muzykę sakralną „głęboko w lud”.[152] W odniesieniu do tematu swojego tekstu dodaje: „Muzyka kościelna musi być ściśle oddzielana od muzyki oratoryjnej.“[153] Oratoria mogą zawierać oczywiście w „wyjątkowych wypadkach“ muzykę kościelną, lecz w zasadzie zaliczają się do muzyki koncertowej. Na zakończenie przedstawia prawdziwie kościelne dzieła, mając na myśli „Die Festzeiten“ i „Sühnopfer“.

Przejdźmy do ostatniego przykładu, a tym samym do końca wywodu. Jest nim poświęcona w całości Loewemu publikacja książkowa, prezentująca informacje biograficzne i panoramę całej twórczości kompozytorskiej, ale przede wszystkim w skoncentrowany sposób przyglądająca się balladzie, a następnie także ora-

---

147 Ibidem.

148 Anton Wellmer, *Zur Kirchenmusik Karl Loewe*, [w] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland“, 11 rocznik, 1897, Nr. 3, s. 29-34,.

149 Por. Art. *Löwe*, [w] Neues Universal-Lexikon der Tonkunst, op. cit. (136).

150 Anton Wellmer, *Das kirchliche Oratorium von J. S. Bach bis auf die Gegenwart*, op. cit. (147), s. 31.

151 Ibidem.

152 Ibidem.

153 Ibidem.

torium.[154] Bulthaupt zajmuje się najpierw literacką formą ballady, jej historią, znaczeniem i cechami charakterystycznymi. Od razu także wskazuje na trudności, na jakie może napotkać kompozytor z uwagi na ich specyfikę. Na wielu stronach analizuje ponad tuzin ballad w odniesieniu do ich cech charakterystycznych. Jest przy tym zarówno pełen pochwał, jak i stara się nazywać wyraźnie negatywne zjawiska w specyfice kompozytorskiego stylu Loewego. Tam na przykład, gdzie forma znika za treścią w taki sposób, że staje się jej ofiarą, a wiele wątków nie łączy się w spójna całość.[155]

W odniesieniu do oratoriów zastanawia się, czy osiągniecia w dziedzinie formy ballady mogłyby przyczynić się do większego efektu formy oratoryjnej, lub czy często wyrażane stwierdzenie, że oratorium jest rozszerzoną balladą, nie było negatywne, bo ostatecznie nie było prawdą.[156] Poza tym traktuje element dramatyczny w oratorium za niezbędny, ale jest za tym, aby był on postrzegany przede wszystkim „oczami duszy".[157] Nie powinno być też zbyt wiele efektów zewnętrznych. Mimo wszytko oratorium Loewego jest dla autora wystarczająco ważne, żeby mu poświęcić szczegółowe rozważania.

Książka Bulthaupta, opublikowana pod koniec XIX wieku, jest pierwszą poważną próbą podejścia do biografii Loewego, jego ballad i oratoriów w sposób rzeczowo-krytyczny, opierając się tam, gdzie to możliwe, na faktach i uzasadniając obserwacje w samej pracy. Wielka cześć i szacunek z jednej strony oraz krytyczne spojrzenie z drugiej, to dla autora dwie strony medalu; utrwala on uznany za doniosły wizerunek osobowości kompozytora.

---

[154] Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe. Deutschlands Balladenkomponist*, Harmonie, Berlin 1898.

[155] Ibidem, s. 36.

[156] Ibidem, s. 72.

[157] Ibidem, s. 74.

PODSUMOWANIE

Twórczość Loewego od samego początku była obiektem dużego zainteresowania opinii publicznej – łącznie z poświęcaną mu uwagą publicystów ze świata ekspertów. Do udokumentowania są bardzo różne, czasem przeciwstawne opinie, które bazują często na indywidualnym podejściu, odpowiadają ideologiom (religia, muzyka kościelna), coraz częściej jednak opierają kategorie swoich opinii na faktach. Szczególnie interesujące dla wczesnej literatury o Loewem jest to, że powstała ona częściowo w czasie współczesnym kompozytorowi, odzwierciedla ten czas i go charakteryzuje, a następnie stopniowo czyni obiektywne rozważania na temat stylu, formy i estetyki muzyki wokalnej Loewego podstawą własnych wypowiedzi. Znajomość dawnych bardzo żywych konfliktów - być może mniej znanych w takim stopniu - jest nieodzownym elementem całościowego obrazu osobowości Loewego jako kompozytora.

STRESZCZENIE

W swoim artykule „Dzieła wokalne Carla Loewego (ballady, oratoria) - ich obecność i ocena we wczesnej (do 1900 r.) literaturze dotyczącej kompozytora" Ekkehard Ochs rozpatruje dzieła wokalne Carla Loewego (ballada, oratorium) w odniesieniu do ich oddziaływania i odzwierciedlenia w niemieckich mediach drukowanych do ok. 1900 r., czego celem jest wyjaśnienie poglądów Loewego na wymienione gatunki, wskazanie rozwoju i zmian, zwłaszcza w oratoriach oraz reakcji muzycznego (a także teologicznego) świata zawodowego. Znajdują się tu dyskusje o „prawdziwej muzyce kościelnej", o relacji między „sacrum" i „świeckością" w muzyce, a zwłaszcza w twórczości oratoryjnej Loewego. Pokazane zostało również, jak dyskusje stopniowo ewoluowały od relacji z koncertu do podejścia bardziej estetycznego i muzykologicznego oraz jak ujawniły własny typ oratorium Loewego, który kompozytor rozwijał wraz z różnymi librecistami. Artykuł ten jest więc także apelem o zrozummienie tego gatunku Loewego, z którego akceptacją zarówno muzyczna praktyka, jak i profesjonalna dyskusja wciąż mają trudności.

SŁOWA KLUCZE

Carl Loewe, ballada, oratorium, muzyka kościelna, publicystyka muzyczna, muzykologia

ABSTRACT

In his article „Carl Loewe's vocal works (ballads, oratorios) - their presence and evaluation in the early (up to 1900s) literature on the composer," Ekkehard Ochs considers Carl Loewe's vocal works (ballad, oratorio) in relation to their impact and reflection in German print media up to about 1900s, with the aim of clarifying Loewe's views on the aforementioned genres, indicating developments and changes, especially in the oratorios, and the reaction of the musical (as well as theological) professional world. Included here, there are discussions of „true church music," the relationship between „sacred" and „secular" in music, and especially in Loewe's oratorio works. It is also shown how the discussions gradually evolved from a concert account to a more aesthetic and musicological approach, and how they revealed Loewe's own type of oratorio, which the composer developed with various librettists. The article is therefore also an appeal to understanding of this Loewe genre, which both musical practice and professional discussion still have difficulty accepting.

KEYWORDS

Carl Loewe, ballad, oratorio, church music, music journalism, musicology

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORZE

Ekkehard Ochs urodził się w 1940 r. w Halle/Saale. Tam zdał maturę i studiował germanistykę, psychologię, edukację muzyczną i muzykologię na Uniwersytecie Martina Lutra w Halle-Wittenberg. W latach 1965-1969 był naukowym asystentem w Instytucie Wychowania Muzycznego na Uniwersytecie Ernsta Moritza Arndta w Greifswaldzie, gdzie od roku 1969 do 2003 był dyrektorem muzycznym Uniwersytetu w Greifswaldzie. Utworzył i prowadził Chór Uniwersytecki, Chór Kameralny, Collegium musicum instrumentale i Kameralne Trio Instrumentalne (był tam wiolonczelistą). Często koncertował z wymienionymi zespołami (również w Polsce, Czechach, Rosji i Szwecji). W zakresie muzykologii był aktywny na seminariach, wykładach i sprawował opiekę nad pracami dyplomowymi. Częste wykłady, wywiady, recenzje i publikacje były wynikiem specjalizacji w muzyce rosyjsko-radzieckiej XX wieku (szczególnie Szostakowicza), muzyce krajów nadbałtyckich, muzyki pomorskiej. Był współzałożycielem Greifswaldzkiej Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Musica Baltica" (od 1991 r.) i serii publikacji „Greifswaldzkie artykuły muzykologiczne" („Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft") (dotychczas 22 tomy). Współtworzył i był wieloletnim członkiem prezydium Rady Muzycznej Landu Meklemburgii Pomorza Przedniego (Landesmusikrat Mecklenburg-Vorpommern) i tam przewodniczącym Związku Chórów i Orkiestr Landu (Landeschor- und Landesorchesterausschuss). Jest członkiem znaczących niemieckich towarzystw muzycznych.



PROF. PIOTR OCZKOWSKI
AKADEMIA MUZYCZNA W DETMOLD

CARL LOEWE I FRYDERYK HHOPIN - NAJWAŻNIEJSI KOMPOZYTORZY BALLAD

„Jako poeta sceny muzycznej Loewe wyposaża bohaterów w głosy, które czasem są swojskie w swej szczerości, a czasem oburzająco ekstrawaganckie. Jego wystawne, uroczyste sceny przyspieszają puls. Wody, które maluje, wrzą i prażą jak morza [Williama] Turnera."[1]

Jeśli świat anglojęzyczny pisze tak o Niemcu, to takiego artystę należy traktować bardzo poważnie. Przedmiotem tego artykułu nie jest esej muzykologiczny o muzyce Carla Loewego, ale refleksja na ten temat z perspektywy praktykującego muzyka. Częściowo subiektywny pogląd jest, moim zdaniem, równie ważny jak obiektywne podejście muzykologiczne. My, artyści ponosimy znaczną odpowiedzialność za rozpowszechnianie i znajomość kompozytora oraz jego dzieła. Tak więc w tym eseju chciałbym odpowiedzieć na pytanie, jak osobiście postrzegam Loewego jako kompozytora i czy lubię grać jego muzykę na koncercie. Chciałbym porównać „wynalazcę przekomponowanej ballady", jak słusznie można nazwać Loewego, z kompozytorem, który wprowadził gatunek ballady jako utwór czysto instrumentalny do historii muzyki - z Fryderykiem Chopinem. Osiągnięcia obu muzyków jako kompozytorów ballad są wyjątkowe, znacząco zainspirowały i wpłynęły na późniejszych kompozytorów.

Fakt, że jako pianistę polskiego pochodzenia muzyka Chopina zawsze mnie fascynowała i porywała, nie powinien budzić zdziwienia. Do dziś jego muzyka stanowi dużą część mojego repertuaru koncertowego. Ale jak wygląda mój związek z Carlem Loewe?

O istnieniu kompozytora Carla Loewego dowiedziałem się na lekcjach historii muzyki w Akademii Muzycznej w Detmold. Pierwsze spotkanie z jego muzyką nastąpiło jednak wiele lat później, podczas moich drugich studiów na Uniwersytecie Martina Luthra w Halle / Saale. Pierwszym utworem Loewego, który po-

[1] Matthew Gurewitsch, *Rediscovering a Champion of the Ballad* (24.02.2012), https://www.nytimes.com/2012/02/26/arts/music/celebrating-an-18th-century-composer-carl-loewe.html (dostęp 28.11.2019).

znałem i wykonałem była nordycka ballada „Odin's Meeresritt". Od razu bardzo polubiłem tę balladę. Obrazy i dramatyzm tej muzyki przykuły moją uwagę od pierwszej chwili. Natychmiast zauważyłem wyraźną i plastyczną muzyczną realizację różnych postaci oraz dramatyczny rozwój ballady. Cudowne posługiwanie się motywami, mistrzowska harmonizacja, zmieniający się rytm i metryka - zawsze w służbie całemu utworowi - ukazywały bez cienia wątpliwości rękę prawdziwego mistrza. W dodatku bardzo wymagająca partia fortepianu, która nie grała już roli „towarzyszącej" (drugorzędnej), ale aktywnie współtworzyła akcję ballady z quasi-realistycznymi postaciami dźwiękowymi, była wyjątkowo wirtuozowska.

Te ważne cechy sztuki balladowej odnajdujemy u Carla Loewego. Uświadomił on sobie, że tradycyjna forma pieśni nie pasowała do dramatu ballady i zaczął komponować swoje ballady pod względem akcji. Bogactwo pomysłów w melodii, surowe zwroty harmoniczne, współkształtowane wymagającą partią fortepianową, a także muzyczna realizacja słowa, przyczyniają się do pełnego rozwoju dramatycznej akcji jego słynnych ballad. To czyni je „operami w miniaturze". Niezwykłe połączenie tekstu i muzyki nie udało się nikomu - oprócz Richarda Wagnera - lepiej niż Loewemu. Wagner, wierny wielbiciel Carla Loewego, powiedział z uznaniem o kompozytorze: „Tak, to poważny, znaczący kompozytor, mistrzowsko traktujący muzykę i tekst, autentyczny i prawdziwy...!".[2] Ekspresja ballad ujawnia się najczytelniej poprzez jego umiejętność opisowego przedstawiania, malowania dźwiękiem i dobitnej charakterystyki postaci, samej akcji i miejsca akcji.

Fakt, że studiowałem na tym samym uniwersytecie, w którym także Carl Loewe studiował prawie 200 lat wcześniej, uczynił tego kompozytora dla mnie bardziej namacalnym. Dzięki mojemu zaangażowaniu w organizację koncertów muzyki klasycznej podczas mojego pobytu w Lutherstadt Eisleben, zbliżyłem się do Międzynarodowego Towarzystwa Carla Loewego w pobliskim miejscu narodzin kompozytora, w Löbejün, i coraz bardziej interesowałem się Carlem Loewe i jego muzyką. Jako pianista poznałem także kilka jego dzieł fortepianowych. Grand Duo na fortepian na cztery ręce (Grand Duo für Klavier zu vier Händen)

[2] Cyt. za: Andreas Porsche, „Carl-Loewe-Erbepflege in Löbejün seit 1888" (Ausgabe 3, 2019), http://journal.lhbsa.de/cpt-articles/carl-loewe-erbepflege-in-loebejuen-seit-1888/ (dostęp 08.12.2019).

lub „Obrazy biblijne" („Biblischen Bilder") należą do takich kompozycji. Dzieła te przywołują we mnie wyraźne obrazy i sprawiają wrażenie skromności i prawdziwości - wydają się nienaruszone. Szybko jednak zdałem sobie sprawę, że utwory te nie dorównują balladom. Studiując jego dzieła fortepianowe, ja również musiałem walczyć ze skrytykowanymi przez Roberta Schumanna „strasznymi znanymi figuracjami"[3] i „filistowskimi ornamentami"[4] lub z „przeciążeniem pasaży"[5] krytykowanym przez Hansa Engela. Te utwory instrumentalne wydają mi się chaotyczne i nieustrukturyzowane, będące bardziej wynikiem tworzenia na wyczucie, a niekoniecznie wynikiem solidnej pracy kompozytorskiej. I co mnie szczególnie uderzyło: te utwory nie dopuszczają emocji. Ograniczona jest również możliwość czysto intelektualnego opracowania interpretacji. Pozostają „burżuazyjne" i poniekąd bliskie duchowi biedermeiera. Muzyka charakteryzuje się silnym dążeniem do realizmu. Technika i sposób komponowania są bardzo tradycyjne. Moim zdaniem, sztuka Loewego czerpie z tekstu. Jego styl kompozytorski skłania się ku łączeniu muzyki z tekstem, a gdy tekstu brakuje, wymowa jego muzyki traci moc. W balladach Loewego figurki pianistyczne i pasaże podkreślają żywy, realistyczny wyraz opowiadanych historii. W muzyce instrumentalnej natomiast brakuje tego wiodącego słowa, tej substancji.

Jako muzyk i neutralny obserwator nie chciałbym ani nie docenić ani przecenić dzieł Loewego. Jego ballady z pewnością zasługują na honorowe miejsce w muzyce i nie sposób zapomnieć o nich w kontekście poprzedników pieśni Hugo Wolfa czy oper Richarda Wagnera. Te ballady fascynują mnie w nie mniejszym stopniu niż ballady Fryderyka Chopina. Uważam Carla Loewego i Fryderyka Chopina za najwybitniejszych kompozytorów ballad w historii, każdego z nich w wyjątkowy i osobisty sposób. Na czym polega ta fascynacja i podobieństwo tych ballad? Czy mogły istnieć jakieś punkty styczne między kompozytorami w procesie tworzenia? Do dziś nie jest pewne, czy Loewe i Chopin znali się osobiście i czy odbyło się rzekome spotkanie w Szczecinie u Pani Tilebein około 1830 roku. Nie wiadomo, czy 13 lat młodszy Chopin znał ballady Loewego i czy mogły mieć one wpływ na komponowanie jego dzieł

[3] Robert Schumann, *Kritik. Sonaten für Pianoforte*, [w] „Neue Zeitschrift für Musik", Hrsg. Robert Schumann 31 (1835), s. 126.

[4] Ibidem.

[5] Hans Engel, *Carl Loewe*, [w] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel i Basel 1960, (= Bd. 8).

w jakikolwiek sposób. Wiele wskazuje na to, że Loewe znał dzieła Chopina, co jasno wynika z jego listu z Lipska z 1835 roku: „Nowe utwory Chopina są bardzo modne i bardzo polubiłem nokturny. Przyniosę je. Jego etiudy brzmią dobrze, ale nie mają znaczenia jako utwory muzyczne. W każdym razie jest coś w tym kompozytorze o osobliwie dzikim, nieskrępowanym duchu, który opanował fortepian z wielkim mistrzowstwem. Trio jest chyba jego najlepszym dziełem".[6] Loewe mówi tutaj o Nokturnach op. 9 i op. 15, które zostały wówczas wydane, a także o Etiudach op. 10. W tym czasie Chopin jeszcze nie wydał swojej pierwszej Ballady g-moll op. 23. Pojawiła się dopiero rok później. Nie ma cytatów Chopina dotyczących Loewego. Przypuszczenie, że mógł słyszeć o Loewem i jego dziełach wynika z tego, że Chopin był przyjacielem Schumanna, nawet odwiedził go dwukrotnie w Lipsku, a Schumann właśnie znał Loewego i bardzo cenił sobie jego ballady. W każdym razie faktem jest, że obaj kompozytorzy, Chopin i Loewe zainspirowali się balladami polskiego poety Adama Mickiewicza. Loewe skomponował między innymi „Świteziankę" (1835). Ballada ta oraz „Świteź" kojarzone są jako modele literackie z drugą Balladą F-dur op. 38 (1840) i trzecią balladą As-dur op. 47 (1841). Ze względu na wielki sukces i rozgłos, który miały wtedy wszystkie cztery ballady Chopina, zakładam, że Loewe te dzieła w ciągu swojego życia poznał. Przeżył Chopina o prawie 20 lat. Porównanie „Świtezianki" Loewego z balladami Chopina ujawnia ciekawe podobieństwa: archaiczne motywy (główny temat Loewego – 2 ballada Chopina – PRZYKŁAD 1 i 2); dramatyczny ruch Loewego w dół dla zilustrowania grzmiącego ruchu wody - motyw agitato Chopina w jego 2 Balladzie (por. PRZYKŁAD 3 i 4) i ruch szesnastkowy w basie do góry, aby zobrazować przepływ wody (odpowiednie fragmenty znajdują się w 2 i 3 Balladzie Chopina – PRZYKŁADY 5 do 7).

---

[6] Carl Loewe, *Selbstbiographie. Mit dem Portrait Loewes und mehreren Musikbeilagen*, Hrsg. C.H. Bitter, Berlin 1870, Verlag von Wilh. Müller, s. 191.



PRZYKŁAD 1 - „ŚWITEZIANKA“ LOEWEGO[7]



PRZYKŁAD 2 - PIERWSZY TEMAT Z 2 BALLADY CHOPINA[8]

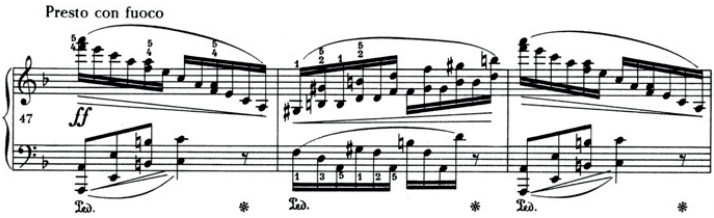
---

[7] Carl Loewe, *Switezianka*, [w] *Carl Loewe, Carl Loewes Werk. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loewenschen Familie*, wyd. Dr. Max Runze, Band 6, *Die Polnischen Balladen,* Leipzig u.a. 1987, Breitkopf & Härtel, s. 47.

[8] Fryderyk Chopin, *Ballada F-dur op. 38*, [w] Fryderyk Chopin, C*omplete Works, III Balades for Piano*, 20. Ausgabe, wyd. I.J. Paderewski, I. Bronarski und J. Turczynski, Instytut Fryderyka Chopina Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 21.



PRZYKŁAD 3 - „ŚWITEZIANKA“ LOEWEGO[9]



PRZYKŁAD 4 - DRUGI TEMAT Z 2 BALLADY CHOPINA[10]



PRZYKŁAD 5 - „ŚWITEZIANKA“ LOEWEGO[11]

[9] Carl Loewe, *Switezianka*, op. cit. s. 54.

[10] Fryderyk Chopin, *Ballada F-dur op. 38*, op. cit., s. 22.

[11] Carl Loewe, *Switezianka*, op. cit. s. 58.



PRZYKŁAD 6 - 2 BALLADA CHOPINA[12]



PRZYKŁAD 7 - 3 BALLADA CHOPINA[13]

W porównaniu z tymi dziełami, które powstały w latach 1835–1840, interesujący aspekt staje się w moich oczach jasny: Loewe i Chopin wnieśli wielki i indywidualny wkład do muzyki swoimi balladami. Moim zdaniem jednak, ich podejście jest diametralnie przeciwne. Loewe wykorzystuje tradycyjne środki muzyczne swoich czasów i łączy je z niezwykłym poczuciem dramatu - połączenie języka z muzyką - tworząc nowy gatunek: „przekomponowaną balladę". Jego podejście zaczyna się od realizacji muzycznej tekstu literackiej treści ballady. Fortepian przyjmuje rolę „scenografa", wykorzystując „znane figury", wspomniane już przez Schumanna, do realistycznego przedstawienia historii. Można więc opisać drogę twórczą Loewego prowadzącą od treści (dramaturgii) do zewnętrzności w realizmie. U Chopina jest odwrotnie. Wiele się spekuluje na temat literackiego materiału, którego Chopin używał jako modelu swoich ballad. Od dziesięcioleci muzycy i muzykolodzy zastanawiają się nad tym, które części ballad Mickiewicza mogą być kojarzone z którą balladą chopinowską, a nawet poszczególnymi miejscami w tych utworach. Powyższe przykłady

[12] Fryderyk Chopin, *Ballada F-dur op. 38*, op. cit., s. 24.

[13] Fryderyk Chopin, *Ballada As-dur op. 38*, [w] Fryderyk Chopin, *Complete Works, III Balades for Piano*, 20. Ausgabe, wyd. I.J. Paderewski, I. Bronarski und J. Turczynski, Instytut Fryderyka Chopina Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 36.

ballad Chopina z pewnością pojawiają się w nowym i interesującym świetle poprzez względy porównawcze z Loewem. Jednak to, czy Chopin rzeczywiście miał na myśli te miejsca u Mickiewicza, na zawsze pozostanie tajemnicą. Osobiście nigdy nie czułem potrzeby znalezienia tutaj prawdy. Instrukcje Chopina dotyczące techniki, postawy, szkoły ruchowej i wrażeń muskularnych podczas grania jego utworów - a więc także ballad - wydają mi się ważniejsze niż wyliczenie odpowiednich fragmentów literackich, ponieważ dźwięk, śpiewne tematy oraz duże zróżnicowanie dynamiki i głosów przyczyniają się bardziej do rozwoju jego ballad niż jakiekolwiek malarstwo dźwiękowe. O tym, w jaki sposób można to osiągnąć, piszą pianiści studiujący Chopina podając liczne i dokładne specyfikacje. To odrzucenie literackiego lub malowniczego wyrazu muzyki wydaje się tkwić wręcz w zamyśle Chopina, jak George Sand udowadnia w swojej książce „Zima na Majorce" o tak zwanym „Preludium deszczowym": „Jest między nimi przerażające preludium, bo właściwie można było usłyszeć stały rytm spadających na dach kropel. Chopin nalegał, że tego nie słyszał, a nawet się zdenerwował, kiedy o tym mówiłam. Bronił się malarstwem dźwięków i zdecydowanie przed tak prostymi muzycznymi imitacjami wrażeń akustycznych".[14]

Ballady Chopina i ich „treści" najlepiej opisać słowami Viktora Hugo: „Muzyka wyraża to, czego nie można powiedzieć i o czym nie można milczeć".

Niemniej jednak Chopinowi udaje się naśladować bieg ballady literackiej za pomocą środków muzycznych. Jak on to robi? Najpierw zaczyna od znalezienia czysto zewnętrznego szkieletu dla ballad. Tutaj jako pierwszy warunek wymienię wybór metrum: 1 Ballada skomponowana jest w metrum 6/4, 2, 3 i 4 Ballada w 6/8. To metrum i typowa artykulacja metryczna są najlepszymi muzycznymi odpowiednikami rymu poetyckiej ballady w formie wierszowej. Chopin wykorzystuje także dualizm dwóch kontrastujących tematów w formie ballad, które są już obecne w klasycznej formie sonaty. Ta czysto zewnętrzna struktura otwiera nieskończone możliwości rozwoju treści muzycznej zgodnie z modelami literackimi. Poza 3 Balladą - najbardziej liryczną ze wszystkich – Chopin

[14] George Sand, *Ein Winter auf Mallorca*, 10. Auflage, DTV Taschenbuch, München 1995, s. 258f.

naśladuje w pozostałych trzech balladach najbardziej przejmujący punkt zwrotny na końcu ballad literackich w formie diabolicznej kody. W historii rozwoju ballad Chopinowskich szukanie idealnej formy muzycznej jest wyraźnie widoczne. Poszukiwanie własnej formy, która służy wyrażeniu ludzkich emocji, a nie powtórzeniu formalnych tradycji klasycznych, staje się namacalna. W pierwszych dwóch balladach posługuje się jeszcze w pewnym sensie formą sonaty z ekspozycją, przetworzeniem, repryzą i kodą. 3 Ballada już przełamuje tę strukturę i idzie własną drogą. W 4 Balladzie oba tematy są ciągle zmieniane w formie metamorfozy i zawsze są prezentowane w nowym świetle w wewnętrznej formie przypominającej balladę. Ostateczne rozwiązanie pytania formalnego (a raczej oderwanie się od jakiejkolwiek formy) można znaleźć w Polonezie-Fantazji, który jest jego najbardziej zmiennym emocjonalnie dziełem. Emocje i nastroje przechylają się i zmieniają w tym wyjątkowym i genialnym utworze co kilka taktów. Wydaje się, że kompozytor objawia nam tutaj swoją duszę, pozwala nam głęboko spojrzeć w swoje serce. Utwór nigdy nie traci logicznej i skondensowanej struktury i kontekstu formalnego i motywowego. Polonez pozbawiony jest wojskowych, tragicznych lub heroicznych dawnych wyrazów i jest przeniesiony do wyższych sfer świadomości i świata emocjonalnego. Łączy się z duszą i wydaje się nas witać w niebiosach.

Powracając do ballad Chopina: od tego strukturalnego szkieletu zewnętrznego Chopin rozpoczyna drogę wypełniania treścią swojego dzieła. Jego środki muzyczne są innowacyjne i rewolucyjne. Chopin jest w stanie czyste uczucia ludzkie przedstawić swoją muzyką, która jest całkowicie nowa i do dnia dzisiejszego nie znalazła konkurencyjnego naśladownictwa. Wyczucie Chopina dla epiki, liryki i dramatyzmu jest oczywiste w mistrzostwie wynajdywania swoich natchnień. Skład poszczególnych tematów jego ballady umożliwia każdy rodzaj rozwoju ballady, jak i dramatyzacje jej substancji. Jego realizacja harmonii, melodii, polifonii i figur muzycznych nie została osiągnięta do tej pory przez żadnego innego kompozytora. Jednak muzyka Chopina jest kompletnie obca realizmowi. Do tego jest bardzo uczuciowa i zakotwiczona w świecie emocjonalnym. Tutaj nie ma malowanych pejzaży, za to mamy dźwiękową metamorfozę wewnętrznych procesów psychicznych.

Loewe utrzymuje wiernie swoje tradycyjne środki aż do śmierci. W cytacie o Chopinie[15] ujawnia nam swoje wizje muzyki tamtego czasu. Jak musiał mu się spodobać Nokturn F-dur op. 15, nr 2 Chopina. Utwór w pełni gustu Loewego - dość tradycyjny w figuracjach, ze wspaniałą melodią wokalną, a następnie ta dramatyczna cześć środkowa podobna do falowych ruchów wody. Wydaje się naśladować ballady Loewego! A następnie Loewe ignoruje całkowicie rewolucyjne myśli techniki fortepianowej i absolutnie innowatorskiego rozwoju dźwięku w Etiudach op. 10. Tutaj wydaje się prawdopodobne, że uważa Chopina, a więc i wielu innych kompozytorów swojego czasu, tylko za chwilową modę.

Ciekawe też jest to, że Loewe pozostał w stylu kompozycji tradycjonalistą. Przedstawia on jedną z narodowych cech Polski: tradycje. I właśnie Chopin, nasza duma narodowa, całe życie pragnął się wyzwolić od standardów i form muzyki tradycyjnej. Ta tendencja do tradycjonalizmu mogła być przeszkodą w muzyce instrumentalnej Loewego, ale znalazł idealny styl dla swoich ballad. Na pytanie, czy lubię grać muzykę Loewego odpowiadam: „Tak. Jego ballady - w każdej chwili!" A jeśli chodzi o muzykę fortepianową, bardzo chciałbym włączyć parafrazy jego ballad do mojego repertuaru. Mówi się, że Richard Wagner zaproponował Franciszkowi Lisztowi przepisanie kilku ballad na fortepian solo.[16] Dlaczego Liszt nie zrealizował tej propozycji pozostaje tajemnicą. Może sobie uświadomił, że bliski związek między muzyką a językiem będzie problemem w wariancie czysto instrumentalnym.

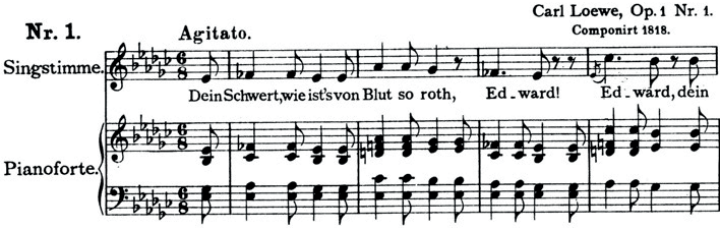
Aby podkreślić wielkość stylu ballad Loewego, chciałbym krótko porównać dwie jego ballady z odpowiednimi dziełami, takich kompozytorów jak Johannes Brahms czy Franz Schubert.

O niezwykłym poczuciu dramatu i personifikacji jego postaci świadczy ballada Loewego „Edward" op. 1, nr 1. Jednocześnie chciałbym ją porównać z czysto instrumentalną Balladą Brahmsa op. 10 nr 1, która też jest inspirowana tekstem „Edward" z „Völkerstimmen" Herdera. Loewe tworzy żywe i wyraźne przedstawienie syna i matki, zmieniając metrum z 6/8 (matka – por. PRZYKŁAD 8) na 4/8 (syn – por. PRZYKŁAD 9).

---

[15] Por. Carl Loewe, *Selbstbiographie. Mit dem Portrait Loewes und mehreren Musikbeilagen*, wyd. Carl Hermann Bittner, Berlin 1870, Verlag von Wilh. Müller, s. 191.

[16] Por. Andreas Maurer, *Loewe Lebt*, [w] *Opus – das Musikkolloquium, Sendereihe des ORF* (wyemitowane 01.11.2019).



PRZYKŁAD 8 – „EDWARD" LOEWEGO (KWESTIA MATKI) [17]



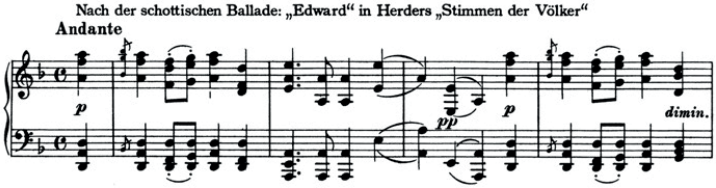
PRZYKŁAD 9 – „EDWARD" LOEWEGO (KWESTIA SYNA)[18]

Podczas gdy u Brahmsa pod motywem pierwszych taktów mamy początkowy wiersz tekstu ballady „Twój miecz, jak od krwi tak czerwony!", to dwie pusto brzmiące, oktawowe kwinty, pozbawione tercjowej harmonii na końcu tematu symbolizują przeszywający zwrot, jakim matka naciska na syna: „Edward, Edward!" (por. PRZYKŁAD 10).

---

[17] Carl Loewe, *Ballade Edward op. 1, nr 1*, [w] Carl Loewe, *Carl Loewes Werk. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loewenschen Familie*, hrsg. von Dr. Max Runze, Band 3, *Schottische, englische und nordische Balladen*, Leipzig u.a. 1987, Breitkopf & Härtel, s. 2.

[18] Ibidem.



PRZYKŁAD 10 - BALLADA BRAHMSA, PIERWSZY TEMAT[19]

Pod drugim *poco piu mosso* rozpoczynającym się w tonacji B-dur, modulującym w następnym takcie w nostalgiczny wątek g-moll, gdzie głosy zewnętrzne są ze sobą kontrapunktowo połączone, można muzycznie ułożyć wymijającą odpowiedź Edwarda: „Uderzyłem mojego sępa na śmierć” (por. PRZYKŁAD 11). W ruchomej części środkowej rozpoczynającej się w D-dur *(Allegro ma non troppo)* następuje dynamiczny wzrost aż do *fortissimo* masywnych powtórzeń akordów (por. PRZYKŁAD 12).



PRZYKŁAD 11 - BALLADA BRAHMSA - 2 TEMAT[20]



PRZYKŁAD 12 - BALLADA BRAHMSA – NARASTAJĄCA CZĘŚĆ ŚRODKOWA[21]

[19] Johannes Brahms, *Ballade op. 10, Nr. 1*, [w] Johannes Brahms, *Complete Shorter Works for Solo Piano*, The Vienna Gesellschaft für Musikfreunde Edition, wyd. Eusebius Mandyczewski, Dover Publications, Inc., New York 1971, s. 13.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem, s. 14.

Strukturę rytmiczną wyznaczają triole, które pulsując powtarzają się i pozwalają usłyszeć udręczone sumienie syna w dialogu z matką, podczas gdy uderzenia *fortissimo* malują wyznanie ojcobójstwa na końcu ballady, zbrodni, za którą obwiniona jest matka („Klątwa piekielna niech spocznie na tobie / wy bowiem, wy mi to czynicie!" – PRZYKŁAD 13).



PRZYKŁAD 13 - BALLADA BRAHMSA – WYZNANIE[22]

Po kulminacji w B-dur Brahms przechodzi od razu do drugiego tematu, który zostaje podwyższony o oktawę z pełnymi akordami i oktawowanymi triolami basowymi podobnymi do kotłów, co aż do końca utworu pozwala odczuć niepokój i przebieg dramatycznych wydarzeń. Na koniec pojawia się ponownie temat pierwszy, który teraz wydaje się rozpadać z powodu niekompletnych triol w basie (por. PRZYKŁAD 14).



PRZYKŁAD 14 - BALLADA BRAHMSA - FINAŁ[23]

Aby wzmocnić pierwszą dramatyczną kulminację ballady - wyznanie ojcobójstwa - Loewe stosuje nagłą zmianę tonacji (d-moll - g-moll - PRZYKŁAD 15). To przejście do całkowicie innej tonacji ma, moim zdaniem, znacznie bardziej szokujący efekt niż u Brahmsa.

---

[22] Ibidem.

[23] Ibidem, s. 15.



PRZYKŁAD 15 – „EDWARD“ LOEWEGO - WYZNANIE[24]

Loewe wprowadza w dalszej części ballady nowy motyw, który przedstawia groźne i niepokojące wydarzenia (por. PRZYKŁAD 16). Motyw ten wspaniale przetworzył progresyjnie w kolejnym fragmencie utworu. Dramatyczne zakończenie z przekleństwem matki pokazał Loewe ponownie zmianą tonacji, tym razem odwrotnie, z g-moll do es-moll. Tym samym rozpostarł szeroki łuk w tej mistrzowskiej balladzie (por. PRZYKŁAD 17).



PRZYKŁAD 16 – „EDWARD“ LOEWEGO - PROGRESJA[25]

[24] Carl Loewe, *Ballade Edward op. 1, nr 1*, op. cit., s. 4.

[25] Ibidem, s. 5.



PRZYKŁAD 17 – „EDWARD“ LOEWEGO - FINAŁ[26]

Inną balladą ilustrującą sztukę Loewego jest kompozycja „Erlkönig”. Tutaj szczególnie dobrze widać, jak Loewe konkretyzuje balladę za pomocą malarskich gestów, podczas gdy Schubert, raczej przygaszonym światłem, przemienia tę samą naturę i przenosi ją w bardziej emocjonalny świat. W kompozycji Loewego wszystkie cztery elementy ballady - narrator, ojciec, syn i Erlkönig - są wyraźniej zarysowane i bardziej plastycznie przedstawione. Loewe decyduje się przedstawić jeźdźca za pomocą rytmu punktowanego w akompaniamencie fortepianu. Mrok i napięcie szesnastkowymi figuracjami (por. PRZYKŁAD 18).

[26] Ibidem, s. 9.



PRZYKŁAD 18 – „ERLKÖNIG“ LOEWEGO[27]

Posługiwanie się tymi elementami w połączeniu z harmonią sprawia, że słuchaczowi jawi się przed oczami mgła i podmuch wiatru przez szeleszczące liście (por. PRZYKŁAD 19 i 20).



PRZYKŁAD 19 – REALISTYCZNE PRZEDSTAWIENIE MGŁY PRZEZ LOEWEGO[28]

[27] Carl Loewe, *Erlkönig, op. 1, nr 3*, [w] Carl Loewe, *Carl Loewes Werk. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loewenschen Familie*, hrsg. von Dr. Max Runze, Band 1, Leipzig u.a. 1987, Breitkopf & Härtel, s. 50.

[28] Ibidem, s. 51.



PRZYKŁAD 20 – REALISTYCZNE PRZEDSTAWIENIE WIATRU I LIŚCI PRZEZ LOEWEGO[29]

W balladzie „Erlkönig" mamy zmianę metrum z 9/8 na 6/8, uproszczenie elementów stylu – wznoszący się, lekki trójdźwięk w G-dur jako główny motyw, który wydaje się tym bardziej złowieszczy (por. PRZYKŁAD 21). Ten fragment przypomina już trochę styl Richarda Wagnera.



PRZYKŁAD 21 – „ERLKÖNIG" LOEWEGO - TEMAT[30]

Wzrost emocji na końcu ballady Loewe osiąga ponownie poprzez wzorową kombinację harmonii, które w swojej progresji tym bardziej dramatycznie przedstawiają finał i śmierć syna (por. PRZYKŁAD 22).

[29] Ibidem, s. 53.

[30] Ibidem, s. 52.



PRZYKŁAD 22 – „ERLKÖNIG“ LOEWEGO – FINAŁ[31]

Cała ballada wyróżnia się realizmem i dramatyzmem. U Schuberta wygląda to inaczej. Poza faktem, że partia fortepianu jest jednym z najbardziej niewdzięcznych zadań w muzyce fortepianowej w ogóle (w tym literaturze solowej...!), kompozycja Schuberta ballady „Erlkönig” reprezentuje emocjonalne poziomy tej opowieści w odległej wizji, z dala od wszelkiego realizmu. Poprzez powtarzające się triole oraz motyw gamy akompaniament koncentruje się bardziej na wewnętrznym niepokoju niż na motywach jeździeckich (por. PRZYKŁAD 23).



PRZYKŁAD 23 – „ERLKÖNIG“ SCHUBERTA[32]

[31] Ibidem, s. 56.

[32] Franz Schubert, *Erlkönig, op. 1 nr 1*, [w] *Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung*, Band 1 (Original-Ausgabe), Hrsg. Max Friedländer, Edition Peters, Leipzig 1905-10, s. 170.

Druzgocące dysonanse słyszalne na słowach „Mój Ojcze, Mój Ojcze" odwołują się do naszych emocji, a nie do realistycznej wyobraźni (por. PRZYKŁAD 24).



PRZYKŁAD 24 – DYSONANSE SCHUBERTA[33]

Przez utrzymanie akompaniamentu i metrum charakterystyka czterech elementów jest mniej kontrastowa niż u Loewego (por. PRZYKŁAD 25 i 26). Ta bardziej kompaktowa wersja ilustruje większą spójność i większy łuk. Niemniej jednak uważam obie wersje za wyjątkowo udane. Obie są muzycznie wspaniałe.



PRZYKŁAD 25 – „ERLKÖNIG" SCHUBERTA - TEMAT[34]

[33] Ibidem, s. 174.

[34] Ibidem, s. 172.



PRZYKŁAD 26 – „ERLKÖNIG“ SCHUBERTA – FINAŁ[35]

Kończąc, chciałbym wyjaśnić swoje refleksje na temat znaczenia i sławy kompozytora Carla Loewego. Jednocześnie chciałbym zwrócić uwagę czytelników na fenomen historii muzyki klasycznej: Tomasso Albinoniego. Kto nie zna *Adagio* Albinoniego? Nie ma płyty CD z „hitami” muzyki klasycznej, która mogłaby nazywać się udaną bez *Adagio* Albinoniego czy *Kanonu* Pachelbela. Podczas poszukiwań w google znalazłem 3500000 wpisów dotyczących *Adagio* Albinoniego, w sumie prawie tyle, ile o Carlu Loewe. Tylko ten jeden jego utwór stał się znany na całym świecie, ale nie ma gwarancji, że naprawdę to kompozycja autorstwa Albinoniego. Włoski muzykolog Remo Giazotto, który twierdzi, że odnalazł fragmenty *Adagio*, jest dziwnie powściągliwy w tym temacie.[36] Mimo to Albinoni jest dobrze znany i cieszy się sławą w towarzystwie Bacha, Mozarta, Beethovena, Chopina i wielu innych wielkich nazwisk. Fakt, że stworzył on tylko jedno dzieło światowej sławy, nie jest specjalnie zauważalny. Tu nasuwa się porównanie, że Bach pozostawił ponad 1000 utworów, jeden bardziej genialny niż drugi, Mozart - 500, Beethoven i Brahms ponad 120, a Chopin około 70. To zjawisko Albinoniego (i tutaj także można zaliczyć Pachelbela) uzasadnia pytanie, czy kompozytor taki jak Loewe nie zasługuje na miejsce wśród wielkich, z niektórymi ze swoich udanych ballad, które należą do jego niekwestionowanych arcydzieł?

---

[35] Ibidem, s. 175.

[36] Por. Jon Dekel, *Is Albinoni's Adagio the biggest fraud in the music history* (24.02.2017), https://www.cbcmusic.ca/posts/18137/albinoni-adagio-g-minor-biggest-fraud (dostęp 17.12.2019).

Światowa sława Loewego stanęła jednak przed poważną przeszkodą. Zauważyłem to podczas moich koncertów, szczególnie w Ameryce Łacińskiej. Takie niby uniwersalne arcydzieła zachodniej muzyki, jak na przykład „Die schöne Müllerin" lub „Winterreise" Franza Schuberta czy „Dichterliebe" Schumanna są w dużej mierze nieznane. Rozpowszechnianie tych dzieł na całym świecie jest bardzo trudne, ponieważ prawdziwa ich ocena jest możliwa tylko wtedy, gdy słuchacz może zrozumieć związek między tekstem a muzyką. Ale jeśli się nie rozumie języka, trudno naprawdę docenić te dzieła, szczególnie, że, jak już wspomniano, atutem Loewego jest niezwykłe wyczucie połączenia języka z muzyką. Współczesny mu Schubert ratuje się genialnością swoich dzieł instrumentalnych, utworów fortepianowych, symfonii i muzyki kameralnej. Ubolewam, że Loewe w tym kontekście niestety, nie. Dlatego rozpoznanie dzieł Loewego jest trudniejsze, ponieważ on, nawet bardziej niż Schubert, rozwija swoje prawdziwe mistrzostwo w balladach. Chciałbym zatem zadać tutaj w Szczecinie bardzo prowokujące pytanie: jak sławny byłby dziś Chopin na całym świecie, gdyby poświęcił się przede wszystkim błyskotliwej i wyjątkowej oprawie muzycznej polskich tekstów?

Biorąc pod uwagę te ostatnie rozważania, chciałbym zakończyć swoje dywagacje wspomnieniem pewnego zdjęcia w Hawanie na Kubie, na którym widnieję jako osoba siedząca na ławce obok postaci Chopina. Polska może być dumna, że Chopin, jako przedstawiciel naszej kultury i muzyki, jest tak popularny na całym świecie, że nawet dziś w kraju, do którego nigdy nie podróżował, i z którym niewiele miał wspólnego, postawiono mu pomnik.

Zastanawiam się także, czy Carl Loewe, który mieszkał i pracował szczęśliwie w Szczecinie przez ponad 46 lat swojego życia i wniósł ważne akcenty w życiu kulturalnym tego miasta, nie zasługuje na pomnik? W moim odczuciu postawienie pomnika temu mistrzowi ballady byłoby przede wszystkim wyrazem uznania dla ważnego przedstawiciela muzyki zachodniej, a tym samym przedstawiciela kultury europejskiej, a Polska jako naród kultury *par excellence* mogłaby pochwalić się tym, co wniosła do światowego dziedzictwa kulturowego. Bez Chopina nie mógłbym sobie wyobrazić na przykład Skriabina, Czajkowskiego, Rachmaninowa czy też Ravela. Nie możn też wyobrazić sobie Chopina bez Bacha, Mozarta i Paganiniego. Wzajemna inspiracja artystów odbywała się nieprzerwanie, bez względu na ich narodowość lub religię.

W ufundowaniu pomnika w formie postaci siedzącej na ławce widziałbym idealną realizację pomnika dla Loewego. Dwa jego cytaty potwierdzają to założenie: „Powinienem być w stanie zrezygnować z dyrektorstwa szkoły i zobaczyć świat, bo w końcu artysta musi podróżować, jeśli chce być sławny. Paryż, to by było dobre miejsce, ale wszystkiego nie da się zrobić!”[37] Loewe wybrał Szczecin i wyrzekł się miasta takiego jak Paryż. Dla niego najważniejszym środkiem do pisania ballad była „edukacja ogólna obejmująca wszystkie czasy i kraje”.[38] Analizując jego naturę, biografię i muzykę pragnę wyrazić przekonanie, że Loewe najlepjej poczułby się między nami, a nie na piedestale ponad nami.

STRESZCZENIE

W artykule „Carl Loewe i Fryderyk Chopin - najważniejsi kompozytorzy ballad” autor podejmuje próbę przedstawienia spojrzenia na zróżnicowane procesy powstawania gatunku muzycznego ballady na przykładzie twórczości wybitnych postaci: Carla Loewego i Fryderyka Chopina. Z interpretacji i analizy ballad obu kompozytorów autor wyprowadza wnioski o podobieństwach i różnicach w odniesieniu do emocjonalności utworów oraz wykorzystanych przez kompozytorów środków wyrazu muzycznego.

SŁOWA KLUCZE

Ballada, Chopin, Loewe, Schubert, Brahms

ABSTRACT

In the article „Carl Loewe and Frédéric Chopin - the most significant ballad composers”, the author attempts to present a perspective on the diverse processes of the development of the musical genre of the ballad on the example of the works of outstanding figures: Carl Loewe and Frederic Chopin. Based on the interpretation and analysis of the ballads of both composers, the author deduces the conclusions about the similarities and differences with regard to the emotionality of the works and the means of musical expression used by the composers.

---

[37] Peter Tenhaef, Carl Loewe - der „norddeutsche Schubert”?, [w] Carl Loewe (1796-1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung, wyd. von E. Ochs und L. Winkler (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Peter Lang-Verlag 1998, s. 159-174.

[38] Ibidem.

KEYWORDS

Ballad, Chopin, Loewe, Schubert, Brahms

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORZE

Piotr Oczkowski - pianista polsko-wenezuelski, urodził się w Krakowie, w Polsce. Pierwsze lekcje gry na fortepianie pobierał w wieku ośmiu lat w Maracaibo/Wenezuela. W wieku 11 lat występował już jako solista z różnymi lokalnymi orkiestrami, nieco później został przyjęty jako student specjalny na Uniwersytet Indiana w Bloomington/USA. W wieku 17 lat studiował w Północno-Zachodniej Niemieckiej Akademii Muzycznej w Detmold, następnie w Konserwatorium im. Richarda Straussa w Monachium, kolejno w Instytucie Muzyki na Uniwersytecie Marcina Lutra w Halle, gdzie uzyskał dyplom pedagogiczno-artystyczny ze szczególnym uwzględnieniem problematyki metodyki pianistycznej. W 2006 roku objął stanowisko profesora w Hochschule für Musik w Detmold jako kierownik Detmold Young Students Institute (DJI). Jego nauczycielami byli E. Sobkowicz, A. Montesino, F. W. Schnurr, W. Suchanow, E. Roth i M. A. de Almeida. Jest laureatem wielu konkursów, m.in. Konkursu im. Teresy Carreño w 1992 r. Prowadzi intensywną działalność koncertową w kraju i za granicą. Brał udział m.in. w następujących festiwalach: Dni Kultury Polskiej w Bawarii (1993), „Od Chopina do Pendereckiego" (Monachium 1997), Festival da Musica de Londrina (Brazylia - 2005, 2006 i 2016), Semanas Musicales de Frutillar (Chile - 2010, 2011 i 2016), Festival Musicalia (Kuba - 2010, 2011 i 2013).



DR JAKUB STEFEK
AKADEMIA SZTUKI W SZCZECINIE

WYZNACZNIKI WYKONYWANIA UTWORÓW WOKALNYCH CARLA LOEWEGO Z TOWARZYSZENIEM ORGANÓW ZAMIAST FORTEPIANU

WPROWADZENIE

„Nigdy nie słyszałem tak wspaniałej gry na organach, rzeczywiście w całości improwizowanej, w której cała dusza pogrążonego w żałobie ojca łkała w prawdziwym morzu dźwięków, pełnym lamentu i westchnień."[1]

Tak opisywano grę Carla Loewego na organach podczas nabożeństwa krótko po śmierci jego córki, Adeli, podczas którego improwizował preludium do chorału „Alle Menschen müssen sterben". Z umiejętności i praktyki organowej improwizacji wywodzona jest nadzwyczajna zdolność tego kompozytora do improwizowania również świeckich pieśni, która wymagała niezwykłej koncentracji umysłu na znaczeniu tekstu i równoległym konstruowaniu do niego melodii i charakterystycznych figur w akompaniamencie.[2]

Carl Loewe przeszedł do historii jako kompozytor ponad 400 pieśni, zróżnicowanych zarówno w charakterze, jak i pod względem jakości. Ich olbrzymia liczba jest prawdopodobnie wynikiem wspomnianej umiejętności. Oprócz nich, kompozytor szczególnie preferował ballady, które „na plan pierwszy wysuwają akcję zamiast narracji, stając się prawdziwym królestwem sztuki dramatycznej."[3]

---

[1] F.W. Lüpke, *Persönliche Erinnerungen an Dr. Karl Loewe* [w] „Musikpädagogische Blätter" 1 nr 2, W. Preiser Verlag, Berlin 1898, s. 19-22.

[2] Dana A. Gooley, *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music*, Oxford University Press, Oxford 2018, s. 123.

[3] Carol Kimball, *Song: A Guide to Art. Song Style and Literatur*e, Hal Leonard

CARL LOEWE I ORGANY

Obok kariery pianisty i kompozytora, Carl Loewe przez całe życie wyrażał zamiłowanie do organów, co ma swoje odzwierciedlenie w dziennikach kompozytora, które prowadził z zaskakującą szczegółowością. Znajdujemy w nich kilkadziesiąt wzmianek o instrumentach organowych, na których miał okazję grać (czasem z adnotacjami dotyczącymi programów koncertów) lub których brzmienie miał okazję słyszeć. Niewątpliwie największą admiracją darzył instrumenty pochodzące z warsztatu Silbermanna. Świadectwo tego faktu znalazło się w jego notatkach przy okazji wizyty w Dreźnie zimą 1819 roku i w uczestnictwie w wigilijnej mszy pasterskiej w kościele dworskim, której oprawę muzyczną nadzorował Carl Maria von Weber: „Rozmawialiśmy podczas wieczornego nabożeństwa wigilijnego w katolickim kościele. W kościele tym znajdują się organy zbudowane przez słynnego Silbermanna; cudownie piękne dzieło. Silbermann kiedyś poprosił o pozwolenie na budowę wszystkich piszczałek (nie należy tego traktować dosłownie) tych organów z czystego srebra, aby osiągnąć najszlachetniejszy dźwięk. Z drugiej strony miało to symbolizować jego nazwisko. (Ten słynny człowiek zbudował także organy w Sophienkirche w Dreźnie.) Muzyka w tym kościele wywarła na mnie szczególne wrażenie."[4]

Ponad dwa lata później, Carl Loewe otrzymał posadę organisty w kościele św. Jakuba w Szczecinie, którą objął równolegle ze stanowiskami miejskiego dyrektora muzycznego i nauczyciela śpiewu w Gimnazjum Mariackim 22 maja 1821 roku (pół roku po przyjeździe do Szczecina).[5] Szczęśliwie dla Loewego, w tym kościele również znajdował się wspaniały instrument Arpa Schnitgera, o którym sam kompozytor napisał tak:

„Duże, piękne organy kościoła Św. Jakuba, które pozostały dla mieszkańców Szczecina wielkim zabytkiem z okresu katolickiego, były szczególnie interesujące. Od pierwszego dnia uwielbiałem ten instrument czcigodnego Kościoła z jego licznymi, potężnymi i delikatnymi głosami, jak kocha się piękną ludzką duszę, w której głębi można beztrosko złożyć pieśń i przyjaźń, i w której można znaleźć zrozumienie, pociechę i radość."[6]

Corporation, Milwaukee 2006, s. 49.

[4] Carl Loewe, *Selbstbiographie*, Berlin 1870, wyd. W. Müller, s. 67.

[5] Mikołaj Szczęsny, *Carl Loewe*, Szczecin 2007, Zamek Książąt Pomorskich, s. 67.

[6] Carl Loewe, op. cit, s. 80.

Czy Carl Loewe komponował utwory na organy? Katalog tematyczny dzieł kompozytora opracowany przez Mikołaja Szczęsnego[7] nie wymienia ani jednego utworu na organy solo. Kilka z oratoriów Loewego przeznaczonych jest do wykonywania z towarzyszeniem organów lub fortepianu. Wśród setek pieśni niektóre zawierają zapis dotyczący przeznaczenia partii akompaniującej do wykonywania na organach. Jednak ten stan wiedzy o twórczości kompozytora, jak podaje Konrad Küster, nigdy nie był satysfakcjonujący dla jej wielbicieli: „Loewe nie tylko komponował ballady, ale z całego serca poświęcał się muzyce kościelnej we wczesnej młodości, inspirując się własnym pobożnym rozsądkiem i nauczaniem solidnych nauczycieli. (…) Stanowisko Loewego jako dyrektora muzycznego gimnazjum i seminarium oraz jako organisty Jakobikirche w Szczecinie, które piastował przez ponad 40 lat z niekończącą się gorliwością, oznaczało, że napisał szereg utworów do teoretycznego i praktycznego nauczania swoich uczniów."[8] „Jednym z nich był zbiór *Musikalischer Gottesdienst*, którego pierwotna forma zdaje się być zaginiona"[9], jak zauważył Leopold Hirschberg w przedmowie do wydania czterdziestu czterech przygrywek chorałowych pochodzących ze wspomnianego zbioru.[10] Nie wiedział on jednak, że egzemplarz *Musikalischer Gottesdienst* Carla Loewego zachował się (jest dostępny w zbiorach Książnicy Pomorskiej w Szczecinie).[11] Owe chorały pozostają jedynymi znanymi dzisiaj utworami kompozytora na organy solo.

Wobec wzrostu zainteresowania postacią Carla Loewego w Szczecinie w ostatnich latach, również za sprawą konkursu wokalnego

---

[7] Mikołaj Szczęsny, op. cit., s. 177 - 191.

[8] Leopold Hirschberg, wstęp wydawniczy *Loewe: 44 Präludien aus „Der musikalische Gottesdienst" für Orgel, Georg Bratfisch, Frankfurt am Main* 1905, cyt. za Konrad Küster (red.), *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgel*n [w] „Musik zwischen Nord- und Ostsee." Heft 45, Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland, Hamburg 2019, s. 11.

[9] Konrad Küster (red.), *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln* [w] „Musik zwischen Nord- und Ostsee". Heft 45, Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland, Hamburg 2019, s. 11.

[10] Loewe: *44 Präludien aus „Der musikalische Gottesdienst" für Orgel*, Georg Bratfisch, Frankfurt am Main 1905.

[11] G. Zangler (red.), *Carl Loewe, Musikalischer Gottesdienst oder Anweisung für alles das, was in der evangelischen Kirche von Cantoren und Organisten verlangt wird. zugleich ein vollständiges Choralbuch mit Vor- Nach- und Zwischenspielen*, Selbstverlag, Stettin 1851.

jego imienia organizowanego przez Akademię Sztuki w Szczecinie, występuje naturalne dążenie do wykonywania muzyki Loewego na organach – instrumencie zajmującym szczególne miejsce w życiu kompozytora. Programy koncertów nierzadko obejmują również pieśni i ballady Carla Loewego z partią akompaniamentu wykonywaną na organach.

Właściwym wydaje się zatem postawienie pytania, jakie warunki musi spełniać utwór wokalny napisany przez kompozytora z przeznaczeniem na głos z towarzyszeniem fortepianu, aby możliwym było wykonanie tego utworu z towarzyszeniem organów bez obniżenia wartości artystycznej wykonania, przy jednoczesnym zachowaniu technik wykonawczych charakterystycznych dla gry na organach i minimalnej ingerencji w strukturę muzyczną dzieła?

WYZNACZNIK PIERWSZY – FAKTURA PARTII AKOMPANIUJĄCEJ

Pierwszym istotnym wyznacznikiem jest faktura partii akompaniującej, której niektóre formy stosowane są w akompaniamencie fortepianowym, natomiast są pomijane w organowej praktyce wykonawczej. Niektórzy badacze wskazują, że przykładowo Jan Sebastian Bach komponował myśląc kategoriami faktury organowej, a Fryderyk Chopin – fortepianowej, niezależnie czy pisali na instrument klawiszowy, inny instrument solowy czy orkiestrę.[12]

Faktura to związek pomiędzy różnymi nutami w dziele muzycznym, zarówno brzmiącymi jednocześnie (faktura wertykalna), jak i jedna po drugiej (faktura horyzontalna). Faktura wertykalna odnosi się do akordów składających się z pojedynczych nut, inaczej mówiąc – harmonii. Faktura horyzontalna odnosi się do melodii składającej się z następujących po sobie nut, nie tylko w głównym głosie, ale we wszystkich głosach występujących w utworze. Może się odnosić również do następstwa akordów jednego po drugim. Utwór muzyczny, w którym poszczególne głosy mają zbliżoną do siebie ważność, określa się jako utwór o fakturze kontrapunktycznej lub polifonicznej. Utwór muzyczny zawierający melodię w jednym głosie dominującym oraz akompaniament w pozosta-

[12] Stanisław Olędzki, *Fakturalne współczynniki form i gatunków chopinowskich* (2) [w] *Zeszyt Naukowy Nr 3 Filii AMFC – Z badań nad polską muzyką ludową, twórczością Chopina i problematyką pedagogiki muzycznej*, Warszawa 2004, Wydawnictwo AMFC, s. 52.

łych głosach, określa się jako utwór o fakturze homofonicznej, natomiast gdy akompaniament ułożony jest w struktury akordowe - o fakturze akordowej. Większość utworów muzycznych zawierających partie więcej niż jednego głosu, zakwalifikować można jako utwory o fakturze mieszanej.

Terminu „faktura" używa się także dla opisania instrumentacji utworu muzycznego. Utwór muzyczny, do którego wykonania używa się niewielu instrumentów lub instrumentów o jasnym brzmieniu określa się jako utwór o lekkiej fakturze. Gdy utwór wykonuje się na wielu instrumentach o niskim, nasyconym brzmieniu, określa się jako utwór o fakturze ciężkiej.[13]

Uniwersalny charakter muzyki pisanej na instrumenty klawiszowe zaczął zacierać się w XVII wieku, kiedy zaczęły występować wyraźne różnice między fakturą organową a klawesynową. Typ faktury fortepianowej ukształtował się w XVIII wieku.[14]

Za systematykę cech charakterystycznych faktury fortepianowej można przyjąć katalog problemów technicznych poddanych opracowaniu przez Fryderyka Chopina w cyklach etiud op. 10 i 25, z których każda koncentruje się na wybranym problemie technicznym, jak na przykład:

1. rozłożone akordy w partii prawej ręki, pasaże w lewej ręce,
2. podkładanie palców prawej ręki w gamie chromatycznej,
3. prowadzenie śpiewnej melodii,
4. technika arpeggiowa obu rąk,
5. gra na czarnych klawiszach,
6. dwudźwięki (tercje),
7. oktawy.[15]

Część z tych cech charakterystycznych jest tożsama z cechami faktury organowej, natomiast większość z nich stanowi o ich różnicach. W niniejszym artykule objaśnione zostaną przykładowe różnice pomiędzy fakturą fortepianową a organową.

---

[13] Christine Ammer, *The Facts on File. Dictionary of Music*, Infobase Publishing, Nowy Jork 2004, s. 427.

[14] Józef Michał Chomiński, *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina*, [w] *F. Chopin*. Prace Instytutu Muzykologii UW, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1960, s. 150.

[15] pl.chopin.nifc.pl/chopin/genre/detail/id/2, (dostęp 27.02.2020).

Za fakturę fortepianową należy uznać struktury bazujące na rozłożonych akordach, zastosowane zarówno poprzez powtarzanie danego akordu w jednym rejestrze, jak i pasaże akordowe obejmujące wiele oktaw. Powyższa kwalifikacja ma dwa uzasadnienia. Po pierwsze organy nie dysponują dynamiczną klawiaturą, zatem wszystkie składniki rozłożonego akordu będą brzmiały z jednakową głośnością (co może oznaczać ich wykonanie wbrew intencjom kompozytora lub dynamice poszczególnych motywów i fraz). Po drugie wykonanie na organach poszczególnych składników akordów w następstwie jeden po drugim (a nie jednocześnie) może spowodować brak współbrzmień, które są możliwe do osiągnięcia na fortepianie poprzez operowanie fortepianowym pedałem sostenuto. Z drugiej strony, spowodować to może występowanie niepożądanych współbrzmień, jeżeli utwór wykonywany byłby na organach w pomieszczeniu z dużym pogłosem. W przeciwieństwie do faktury opartej na rozłożonych akordach, faktura organowa składająca się z następujących po sobie pionów akordowych nie rodzi tego rodzaju problemów wykonawczych.

Za typowo fortepianową (oraz klawesynową) należy również uznać technikę gry arpeggio, choć znajduje ona czasem swoje zastosowanie w muzyce organowej, na przykład Roberta Schumanna.[16] Istotą w tym zagadnieniu jest rola basu jako podstawy harmonicznej w muzyce organowej, odgrywającego szczególną rolę we wspieraniu i definiowaniu ruchu harmonicznego.[17] Zwracał na to uwagę sam Jan Sebastian Bach, który między innymi w ekspertyzie przed remontem organów St-Blasius-Kirche w Mühlhausen zawarł uwagi o konieczności zainstalowania głosów, które nadadzą całemu instrumentowi wagi i ciężaru brzmienia.[18] Muzyka organowa jest w tym względzie spadkobierczynią dawnych tradycji kompozytorskich, ze szczególnym uwzględnieniem realizowania partii *basso continuo* jako niezależnego głosu basowego realizującego podstawę harmoniczną, wykształconego w procesie polaryzacji głosu najniższego i najwyższego w utworze.[19] Stąd tak istotna rola tego głosu w realizacji akompaniamentu organowego.

---

[16] Jon Laukvik, *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Part 2. *The Romantic Period*, Carus-Verlag, Stuttgart 2010, s. 224.

[17] Allen Cadwallader, *Analysis of Tonal Music: A Schenkerioan Approach*, Oxford University Press, Oksford 1998, s. 45.

[18] Philipp Spitta, J*ohann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany. 1685-1750*. Tom 1, Courier Corporation, Chelmsford 1992, s. 356.

[19] Zygmunt Szweykowski (red.), *Historia muzyki w XVII wieku*. Tom I, Musica Iagellonica, Kraków 2008, s. 85-92.

Kolejnym elementem typowym dla faktury fortepianowej, a raczej niestosowanym powszechnie w utworach organowych jest powtarzanie dźwięków tej samej wysokości zwłaszcza w szybkim tempie. „Podczas gry prawdopodobnym jest, że żaden organista nie może przekroczyć szybkości powtórzeń piętnastu czy dwudziestu [nut] na sekundę, prawdą jednocześnie jest, że może on łatwo wyczuć różnicę między trakturą, która umożliwia repetycję na poziomie 50 nut na sekundę od traktury, która umożliwia repetycję 100 nut na sekundę, nawet gdyby te repetycje były niemożliwe do wysłyszenia."[20] Niestosowanie szybkich powtórzeń pojedynczych dźwięków lub całych struktur akordowych w muzyce organowej spowodowane jest również ilością czasu, jaki jest potrzebny, aby piszczałki odpowiadające tym dźwiękom napełniły się powietrzem wydając odpowiedni, pełny dźwięk. Zazwyczaj jest on krótszy niż czas trwania jednego powtórzenia dźwięku. Z tych samych powodów prawie niespotykane jest używanie równoległych oktaw w muzyce organowej, które zastępuje się oktawami łamanymi.[21]

Analizując utwory Carla Loewego przeznaczone do wykonywania z towarzyszeniem instrumentu innego niż organy w celu wyboru takich, które mogłyby być wykonane z towarzyszeniem organów bez uszczerbku jakości artystycznej, należy rozważyć wskazane wyżej zagadnienia dotyczące faktury utworu muzycznego, w szczególności: struktury akordowe występujące w partii akompaniamentu, kształt i rola partii basowej, a także nagromadzenie takich technik kompozytorskich, jak szybkie powtórzenia dźwięków lub równoległe oktawy.

WYZNACZNIK DRUGI – WARSTWA TEKSTOWA UTWORU

Kolejnym wyznacznikiem wykonywania utworów wokalnych Carla Loewego z towarzyszeniem organów zamiast fortepian jest warstwa tekstowa utworu użyta w solowej partii wokalnej. W wielu przypadkach służy ona za inspirację w kształtowaniu nie tylko partii solowej, ale także partii akompaniującej jako istotnego

[20] Orpha Ochse, *The History of the Organ in the Unated States*, Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 346.

[21] Zastosowanie oktaw łamanych to także sposób na uniknięcie szybkich powtórzeń tych samych dźwięków, w miejscach gdzie są one niezbędne, na przykład przy transkrypcjach organowych dzieł orkiestrowych dokonywanych przez Edwina Lemarea.

czynnika wyrazu, a także samoistnego środka ilustracji muzycznej, co jest typowym zjawiskiem w okresie romantyzmu.[22]

Wspomniany katalog tematyczny dzieł Carla Loewego zawiera sześćdziesiąt cztery pozycje zbiorów utworów lub pojedynczych utworów z rodzaju ballady, dziewięć pozycji z rodzaju legendy i sześćdziesiąt cztery pozycje z rodzaju pieśni na głos solowy.[23] Ich tematyka jest niezwykle szeroka. Dominują utwory do tekstów różnych poetów (m. in. Goethe, Heine, Uhland). Znaczącą grupę stanowią utwory inspirowane szeroko rozumianym Orientem (np. „Obrazy Orientu", „Pieśni hebrajskie", „Sześć pieśni serbskich", „Pieśń Mahometa") oraz dzieła na tematy podejmowane w twórczości wielu artystów epoki romantyzmu (motywy przyrody, miłosne, śmierci i przemijania, baśniowe, ludyczne, mitologiczne, legendarne). Obok nich występują także pieśni o tematyce sakralnej (np. „Pięć pieśni sakralnych"), wprost predestynowane do wykonywania z towarzyszeniem organów.

Wiele pieśni i ballad Carla Loewego napisanych jest do słów niebędących tekstami sakralnymi, ale poruszających tematy lub zawierających przesłanie natury refleksyjnej, egzystencjalnej lub metafizycznej, co również jest cechą charakterystyczną epoki romatyzmu. Przykładem takiej pieśni jest słynny utwór „Die Uhr" do słów G. Seidla pochodzący ze zbioru trzech pieśni op. 123 napisanego w roku 1856. Podmiot liryczny opowiada w nim o zegarze, który, odmierzając „z woli Boga" czas, towarzyszy mu we wszystkich ważnych momentach w życiu. Zapowiada też, że kiedy zegar się zatrzyma, odda go Mistrzowi „mieszkającemu w Wieczności po drugiej stronie Ziemi"[24]. Niezwykłe piękno tekstu, melodii, jak i mistrzowsko użyte środki ilustracyjne w akompaniamencie zapewniły „Zegarowi" Carla Loewego sławę.

---

[22] Hasło: *Akompaniament*, [w] *Encyklopedia Muzyki*, Warszawa 2001, PWN.

[23] Mikołaj Szczęsny, *Carl Loewe*, Szczecin 2007, Zamek Książąt Pomorskich, s. 177 - 191.

[24] Max Friedlaender, Hans Joachim Moser (red.), *Loewe – Balladen und Lieder.* Band 1, Edition Peters, Leipzig 1900, s. 109.

Jako przykłady pieśni, które są przeznaczone do wykonywania z towarzyszeniem instrumentu innego niż organy, ale – zgodnie z tezami niniejszego artykułu – ich wykonanie z towarzyszeniem organów nie spowoduje obniżenia jakości artystycznej tego wykonania, można wskazać kilkadziesiąt pieśni z pierwszego zeszytu serii wydawniczej „Loewe – Balladen und Gesänge"[25], składającego się z dwóch części – „Pieśni młodości" i „Pieśni dziecięce".

Pierwszy z utworów tego zbioru – „Das Gebet des Herrn und die Einsetzungsworte" zawiera zapis implikujący wykonanie partii akompaniamentu na organach. Pozostałe utwory, zgodnie z zamysłem kompozytora, przeznaczone są do wykonywania z towarzyszeniem fortepianu. W zbiorze znajduje się wiele pieśni o tematyce sakralnej, zebranych między innymi w podrozdziałach „Zum Lobe Gottes" i „Weihnachts-Responsorien". Ich partie akompaniujące spełniają założenia w zakresie faktury opisane w niniejszym artykule. Oznacza to, iż mogą one być wykonywane z towarzyszeniem organów bez obniżenia wartości artystycznej wykonania. Pieśni o tematyce sakralnej lub odnoszące się do tej tematyki stanowią jedną czwartą wszystkich pieśni, które zawiera analizowany zbiór. Również wiele pozostałych pieśni, choć pisanych do tekstów o odmiennej tematyce, zawiera partie akompaniujące spełniające nakreślone wymagania, na przykład: „An die Nachtigall", „Morgenlied", „Alplied", „Segne, Vater, meinen Fleiss". Ze wszystkich pieśni ogółem znajdujących się w zbiorze, wymagania w zakresie faktury spełnia ponad połowa z nich (36 z ogólnej liczby 66 pieśni).

Dodatkowym argumentem za możliwością wykonywania niektórych pieśni Carla Loewego z towarzyszeniem organów jest obecność w partiach akompaniujących takich motywów, przebiegów, zwrotów melodyczno-harmonicznych i sposobów kształtowania frazy muzycznej, które czyniłyby zasadnym stosowanie zmian manuałów, zmian registracji, a także używanie szafy ekspresyjnej. Zabiegi te mogą być wielokrotnie stosowane we wspomnianym już utworze „Die Uhr" (na przykład przejście na drugi manuał z registracją obejmującą głosy alikwotowe w taktach 59–61, gdzie w partii akompaniującej jest imitowane bicie zegara – por. ostatnie takty w PRZYKŁADZIE 1).

[25] *Loewe – Balladen und Gesänge*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899.



PRZYKŁAD 1[26]

ZAKOŃCZENIE

Carl Loewe był niezwykle ciekawą postacią, nie tylko dla historii Szczecina, epoki romantyzmu czy formy ballady w muzyce, ale także dla muzyki organowej. Choć nie pozostawił po sobie znaczących dzieł solowych na ten instrument, jego myślenie w kategoriach muzyki organowej jest widoczne w utworach należących do innych gatunków, jak ma to miejsce w przypadku pieśni na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu. W dzisiejszych czasach jest przez nas podziwiany również jako artysta niezwykle wszechstronny, udzielający się z powodzeniem również w działalności organizatorskiej, jako popularyzator, animator i dyrektor muzyczny w ówczesnym Szczecinie. Wybierając programy koncertów organowych z muzyką Carla Loewego warto mieć w pamięci jeszcze jedno zdanie, które zanotował w swoich dziennikach: „Powtarzam uczniom, których kształciłem przy tych organach [w kościele św. Jakuba w Szczecinie]: 'Trzeba delikatnie rozmawiać z kobietą, więc i ty też nie możesz świętej Cecylii bić po twarzy. Ale mimo to dźwięk, który wywołuje twoja dłoń, musi być pełny i potężny.'"[27] Ta lekko humorystyczna uwaga jest najlepszą wskazówką dotyczącą jego rozumienia muzyki, która powinna być wykonywana na organach.

---

[26] Max Friedlaender, Hans Joachim Moser (red.), *Loewe – Balladen und Lieder*, op. cit., s. 108.

[27] Carl Loewe, *Selbstbiographie*, Berlin 1870, wyd. W. Müller, s. 80.

STRESZCZENIE

Autorem artykułu „Wyznaczniki wykonywania utworów wokalnych Carla Loewego z towarzyszeniem organów zamiast fortepianu" jest Jakub Stefek.

Wobec wzrostu zainteresowania postacią Carla Loewego w Szczecinie w ostatnich latach występuje naturalne dążenie do wykonywania muzyki Loewego na organach – instrumencie zajmującym szczególne miejsce w życiu kompozytora. Utwór wokalny napisany przez kompozytora z przeznaczeniem na głos z towarzyszeniem fortepianu, musi spełniać określone warunki, aby możliwym było wykonanie tego utworu z towarzyszeniem organów. Do tych warunków zalicza się między innymi stosowna faktura partii akompaniującej oraz warstwa tekstowa dzieła. Jest możliwym wykonywanie takich utworów wokalnych z akompaniamentem organowym bez obniżenia wartości artystycznej wykonania, przy jednoczesnym zachowaniu technik wykonawczych charakterystycznych dla gry na organach i minimalnej ingerencji w strukturę muzyczną dzieła.

SŁOWA KLUCZOWE

organy, akompaniament, utwór wokalny, Carl Loewe

ABSTRACT

Jakub Stefek is the author of the article "Determinants of performing Carl Loewe's vocal works accompanied by an organ instead of a piano". In view of the growing interest in the figure of Carl Loewe in Szczecin in recent years, there is a natural tendency to perform Loewe's music on the organ - an instrument which occupies a special place in the life of the composer. A vocal work written by the composer for voice with piano accompaniment must meet certain conditions to be performed with the organ. These conditions include, inter alia, the relevant invoice of the accompanying party, and the text layer of the work. It is possible to perform such vocal works with organ accompaniment without reducing the artistic value of the performance, while maintaining performance techniques characteristic of playing the organ and minimal interference with the musical structure of the work.



KEYWORDS

organ, accompaniment, vocal piece, Carl Loewe

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORZE

Jakub Stefek jest absolwentem Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie i wykładowcą Akademii Sztuki w Szczecinie. Brał udział w konkursach, kursach mistrzowskich oraz festiwalach organowych w Polsce i zagranicą. Do jego zakresu działalności artystyczno–naukowej należy kameralistyka organowa, żydowska muzyka organowa oraz marketing sztuk scenicznych. Jest autorem publikacji z zakresu zarządzania i promocji dóbr kultury oraz twórcą Dni Muzyki Żydowskiej w Szczecinie. Współpracuje z Filharmonią im. Mieczysława Karłowicza w Szczecinie, Uniwersytetem Ekonomicznym w Katowicach oraz Gminą Żydowską w Berlinie.

PROF. DR HAB. ZIEMOWIT WOJTCZAK
AKADEMIA MUZYCZNA IM. GRAŻYNY I KIEJSTUTA BACEWICZÓW W ŁODZI

SŁUCHAJĄC LOEWEGO. ANALIZA WYKONAWCZA WYBRANYCH REJESTRACJI FONOGRAFICZNYCH LIRYKI WOKALNEJ SZCZECIŃSKIEGO KOMPOZYTORA

FONOGRAFIA A ESTETYKA WOKALNA

Szeroko rozumiana fonografia[1] to – biorąc pod uwagę historię ludzkości i związany z nią rozwój kultury oraz przynależnych jej wytworów sztuki muzycznej – stosunkowo nowa dziedzina działalności człowieka, liczy sobie bowiem zaledwie około 150 lat.[2] Jednakże to półtora wieku wydaje się mieć niezwykłe wręcz znaczenie dla nowego podejścia do kształtowania szeroko pojętej estetyki muzycznej, w tym także (a może nawet przede wszystkim) estetyki wokalnej. Fakt ten wydaje się być oczywisty, biorąc pod uwagę, że to właśnie „głos ludzki najlepiej odpowiadał wymaganiom urządzeń nagrywających".[3] Ta niezwykła symbioza głosu ludzkiego i technik nagraniowych (wynikająca również z pewnych akustycznych właściwości głosu związanych m.in. z pojęciem tzw. formantu śpiewaczego[4]) sprawiła, że fonografia, poprzez

[1] Pod pojęciem fonografii można rozumieć zarówno „utrwalanie przebiegów akustycznych na mechanicznych, magnetycznych lub optycznych nośnikach dźwięku" (zob. *Słownik Języka Polskiego*, PWN, Warszawa 1995, s. 564), jak również dział przemysłu zajmujący się zapisywaniem i odtwarzaniem dźwięku i muzyki, czy wreszcie ogólny dorobek nagrań artysty, zespołu muzycznego, czy też kompozytora.

[2] Chociaż pierwsze próby graficznego zapisu fali dźwiękowej sięgają początku XIX wieku, to powszechnie za początek ery fonografii uważa się rok 1877, kiedy to w grudniu tegoż roku Thomas Alva Edison zgłosił do urzędu patentowego fonograf – maszynę mówiącą – zapisującą dźwięk na cylindrze owiniętym arkuszem cienkiej folii cynowej. Niektórzy początek fonografii muzycznej datują też na rok 1888, w którym to roku laboratorium Edisona odwiedził 12-letni wówczas polski pianista Józef Hofmann, a jego nagrania były pierwszymi dokonanymi przez znanego z nazwiska muzyka. Można w tym miejscu jeszcze przypomnieć, że pierwsze cylindry z utrwalonymi głosami wybitnych śpiewaków – w większości solistów Metropolitan Opera w Nowym Jorku – pojawiły się w ostatniej dekadzie XIX wieku.

[3] Mieczysław Kominek, *Zaczęło się od fonografu*, PWM, Kraków 1986, s. 57.

[4] Ciekawe w kontekście powyższego spostrzeżenia badania nad akustyką głosu ludzkiego opisuje m.in. Halina Ciołkosz-Łupinowa w swojej pracy pt. *Niektóre akustyczne właściwości śpiewu,* [w] *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*, COPSA, Warszawa 1973, zeszyt 148.

możliwość wielokrotnego odtwarzania ulotnej materii, stała się niejako czynnikiem pozwalającym na obiektywizację głęboko subiektywnych odczuć estetycznych, jakie towarzyszyły od wieków ocenie produkcji wokalnych. I chociaż w pierwszych latach historii fonografii dominowały nagrania związane z twórczością operową, to w miarę rozwoju technicznych środków zapisu dźwięku coraz powszechniejsze stawały się także realizacje muzyki kameralnej, ze szczególnym uwzględnieniem liryki wokalnej[5].

Stały wzrost dostępności różnorodnych realizacji fonograficznych sprawił, że z jednej strony dotychczasowy jednostkowy odbiorca określonych wykonań artystycznych stał się w pewnym sensie odbiorcą masowym, zaś z drugiej strony zmienił się zasadniczo stosunek słuchacza do wykonawcy. Jak zauważa bowiem Bronisław Romaniszyn: „Gdy słuchamy muzyki [z płyty – Z.W.], świadomość przestrzeni oddzielającej nas od wykonawcy narzuca się szczególnie silnie. Nie ma tu bowiem bezpośredniego kontaktu, jaki nawiązuje się pomiędzy widzem i artystą w czasie występu w sali koncertowej czy na scenie operowej, wskutek czego odmienne jest podejście do artysty i odtwarzanej przez niego muzyki."[6]

Brak subiektywnego emocjonalnego stosunku do śpiewaka, jaki odczuwamy przy słuchaniu dzieł wokalno-instrumentalnych odtwarzanych z nagrań (i to niezależnie od tego, czy nagrania te są wynikiem realizacji studyjnej czy tylko archiwalnym zapisem koncertu na żywo) przyczynia się co najmniej do dwóch zachowań odbiorczych. Po pierwsze można zauważyć, że: „Otoczenie naturalnego środowiska człowieka muzyką w formie stałej emanacji dźwięków prowadzi nieuchronnie do stopniowego zobojętnienia na bodźce akustyczne, jakie mogłyby (i powinny) być odczuwane przy obcowaniu z muzyką."[7]

---

[5] Niezależnie od ogromnej popularności opery wśród odbiorców w I połowie XX wieku i specyficznego uwielbienia śpiewaków znanych powszechnie właśnie ze sceny operowej, decydujące znaczenie mógł mieć również fakt, że niedoskonałość technicznych środków zapisu w owych latach nie dawała zbyt wielkich szans na finezję wykonawczą, która cechowała inne formy wokalno-instrumentalne, w tym lirykę wokalną.

[6] Bronisław Romaniszyn, *Z zagadnień sztuki i pedagogiki wokalnej*, PWM, Kraków 1957, s. 49.

[7] Ziemowit Wojtczak, *O potrzebie kształtowania umiejętności słuchania muzyki,* [w] *Konteksty kształcenia muzycznego. Zagadnienia ogólne*, red. Grażyna Poraj, Ewa Kumik, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2011, s. 65. Warto w tym miejscu również przypomnieć, że ogromny rozwój technicznych środków zapisu i odtwarzania dźwięków, jaki obserwujemy w ciągu kilku minionych dekad miał niebagatelny

Po drugie zaś – i to właśnie spostrzeżenie będzie szczególnie istotne dla naszych dalszych rozważań – jeżeli będziemy mieli do czynienia z odbiorem muzyki utrwalonej jako przejaw czynności ś w i a d o m e j, dokonywanej w celu zaspokojenia określonych potrzeb estetycznych, to wspomniany wyżej brak emocjonalnej więzi z wykonawcą będzie skutkował wzrostem obiektywności oceny danej realizacji i tym samym wzrostem wymagań co do szeroko rozumianej wokalnej estetyki wykonawczej.

Nie jest celem niniejszego artykułu odnoszenie się do wszystkich (czy choćby nawet tylko do kilku dominujących) wartości składających się na pojęcie estetyki wokalnej[8], należy jednak w tym miejscu zauważyć, że istnieje wartość, której ocena z jednej strony wydaje się wymagać od odbiorcy pewnej wiedzy z pogranicza muzykologii i teorii muzyki, lecz z drugiej strony wciąż pozostaje dostępna dla szerokiego grona słuchaczy, którzy wspomnianej wiedzy posiadać nie muszą. Wartością tą jest powszechnie rozumiana stylowość wykonania i oparte na regułach danego stylu muzycznego, czy wręcz stylu danego kompozytora frazowanie. Tak pojmowana stylowość powinna też być uzupełniona o rodzaj i stopień emocjonalności wykonania utworu, która to emocjonalność będzie w dużej mierze wynikała z uczuciowego odniesienia się wykonawcy do dzieła. Ocena stylowości wykonania oparta na zrozumieniu więzi między wykonawcą a utworem wokalnym stanowić będzie zatem często klucz do właściwego odbioru dzieła.

---

wpływ zarówno na warunki produkcji twórczości muzycznej, jak również na jej konsumpcję. Umberto Eco w swojej publikacji *Apokaliptycy i dostosowani*. (tłum. Piotr Salwa. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010) m.in. na stronach 417–432 dosyć szczegółowo ukazuje szerokie konsekwencje o charakterze socjologicznym czy psychologicznym, jak również estetycznym, wynikające bezpośrednio z faktu pojawienia się „muzyki maszynowej". Do tych rozważań, pisanych w roku 1964, dzisiaj można by dodać jeszcze i te, które związane są z ogólnie pojętą komputeryzacją świata – począwszy od procesu tworzenia, zapisu cyfrowego, aż po odbiór z wykorzystaniem nowych środków przekazu z Internetem włącznie.

[8] Więcej o niektórych wartościach składających się na pojęcie estetyki wokalnej zob. m.in. Ziemowit Wojtczak, *Wpływ fonografii na kształtowanie się kameralnej estetyki wokalnej w II połowie XX wieku*, [w] *Piękno materialne. Piękno duchowe*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2004, s. 755–762, a także idem, *Szybciej – głośniej – wyżej czyli o niektórych tendencjach we współczesnych strategiach kształcenia wokalnego,* [w] *Kształcenie wokalne* pod red. Bogumiły Tarasiewicz, OWUZ, Zielona Góra 2016, s. 9–20.

W kontekście powyższych spostrzeżeń można wreszcie zauważyć, że fonografia, dając możliwość utrwalenia tego, co do tej pory przemijało bezpowrotnie wraz z wygaśnięciem fali dźwiękowej, stała się specyficznym środkiem, za pomocą którego wykonawcy mogli zacząć, za pomocą zupełnie innych od dotychczas stosowanych metod, kształtować wśród odbiorców pewne wartości estetyczne – w tym w znacznej mierze właśnie wspomnianą wyżej stylistykę wykonania.

Jednym z prekursorów takiego wykorzystania technicznych środków zapisu był wybitny niemiecki śpiewak, interpretator muzyki kameralnej – Dietrich Fischer-Dieskau. Na początku II połowy XX wieku potraktował on mikrofon jako nowe medium pozwalające na dotarcie do niemal nieograniczonej grupy odbiorców z własną koncepcją wzorca stylistycznego między innymi wykonywania pieśni niemieckich romantyków. Do dnia dzisiejszego do klasyki fonografii należą jego wykonania pieśni Franciszka Schuberta, Roberta Schumanna, Hugona Wolfa, czy Johannesa Brahmsa, a także – co szczególnie istotne dla naszych dalszych rozważań – Carla Loewego. Właściwa dla pracy z mikrofonem precyzja artykulacyjna i fonetyczna, a także możliwość zrealizowania podczas studyjnych sesji nagraniowych wielu niuansów muzycznych dostępnych zwykle jedynie dla bardzo skromnego grona odbiorców podczas koncertów w małych XIX-wiecznych salonach muzycznych, pozwoliły na oddanie postulowanej przez klasyków weimarskich muzyczności poezji w niespotykanym dotychczas wymiarze[9]. Wkrótce wytyczonym przez Fischera-Dieskau'a szlakiem zaczęli podążać także i inni artyści.

Dzięki nagraniom, słuchacze mogli wreszcie otrzymać pewien wzorzec estetyki właściwej dla wykonań dziewiętnastowiecznej (i nie tylko) liryki wokalnej. I chociaż wzorzec ów był przecież rezultatem w pewnym sensie subiektywnego odczytania materiałów źródłowych przez wykonawców, to jednak dla wielu odbiorców sam fakt wydania płyty przez nierzadko renomowaną wytwórnię fonograficzną, często wsparty odpowiednią kampanią promocyjną lub fachowymi recenzjami, stanowił wystarczający powód do uznania danej rejestracji za wzorcową. I w tym momencie możemy

[9] O ideałach jedności muzyki i tekstu, a także o muzyczności poezji romantycznej pisałem m.in. w artykule *Johann Wolfgang Goethe i Franciszek Schubert – Lied a due – czyli o powstaniu niemieckiej pieśni romantycznej*, [w] *Neofilologia. Zeszyty Naukowe PWSZ*, Płock-Włocławek 2003, s. 179–189, drukowanej także we fragmentach w piśmie „Muzyka21" Nr 12/2002. s. 28-30.

sobie zadać wreszcie kluczowe dla naszego spotkania[10] pytanie o to, czy i jakie reguły estetyczno-stylistyczne możemy odnaleźć w licznych rejestracjach fonograficznych liryki wokalnej Carla Loewego. Możemy też zapytać, czy i na ile reguły te mogą stanowić wzorzec dla młodych adeptów sztuki wokalnej.

WARUNKI WYKONAWCZO-ODBIORCZE JAKO CZYNNIK ODCISKAJĄCY PIĘTNO NA INTERPRETACJACH PIEŚNI CARLA LOEWEGO

Bezpośrednią inspiracją do napisania niniejszego artykułu stał się tekst profesora Ulricha Messthalera z Akademii Muzyki Dawnej w Bazylei *Wielkie nieporozumienie – interpretacyjno-historyczna analiza utworów wokalnych Carla Loewego*[11], w którym autor na przykładzie wybranych rejestracji fonograficznych wskazuje na nieprzestrzeganie przez licznych wykonawców pewnych kanonów estetycznych, które – zdaniem Messthalera – powinny być udziałem wykonawstwa pieśni Loewego.

Analiza przeprowadzona przez Messthalera wydaje się bardzo wnikliwa i oparta na gruntownych badaniach historycznych. A jednak przy uważnym czytaniu wydaje się, że jest ona nieco jednostronna, nie do końca uwzględniająca niektóre aspekty wykonawczo-odbiorcze. Dlatego też w dalszej części niniejszych rozważań odniosę się do niektórych z nich, uzupełniając niejako tym samym wspomnianą publikację.

Zasadniczym punktem wyjścia dla rozważań Ulricha Messthalera było założenie, że „przekaz większości wykonawców jest dokład-

[10] Niniejszy tekst stanowi nieco zmodyfikowaną dla potrzeb redakcyjnych wersję mojego wystąpienia podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Carl Loewe i jego twórczość wokalna", która została zorganizowana w dniach 27–28 listopada 2019 roku przez Akademię Sztuki w Szczecinie. Chcąc zachować pewne elementy klimatu i charakteru tego wystąpienia zdecydowałem się na pozostawienie w niniejszym artykule niektórych sformułowań właściwych dla tekstu wygłoszonego w konkretnym miejscu i czasie, w tym narrację odautorską.

[11] Ulrich Messthaler, *Carl Loewe oder das große Missverständnis. Ein Erklärungsversuch*, [w] "Musik & Ästhetik", Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 2017, s. 5–20, którego przedruk w tłumaczeniu polskim *Wielkie nieporozumienie – interpretacyjno-historyczna analiza utworów wokalnych Carla Loewego* ukazał się w książce *Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka wokalna*, pod red. Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 95–113. Prezentowane w niniejszym artykule przemyślenia zostały przeze mnie skonstruowane w oparciu o lekturę przedruku artykułu w polskim przekładzie.

nie odwrotny w odniesieniu do tego, co Loewe sam sobie zażyczył i wyobraził jako interpretator"[12] i jego rozwinięcie w postaci konstatacji, że „Loewe jest jednym z najczęściej niezrozumianych kompozytorów XIX wieku"[13]. Jako jedną z konkluzji można natomiast wskazać postulat potrzeby posiadania przez wykonawcę (rozumianego także jako duet kameralny złożony ze śpiewaka i pianisty) wiedzy o charakterze historyczno-interpretacyjnym. Nie sposób nie zgodzić się z tym stwierdzeniem[14]. Trzeba jednak zauważyć, że wiedza ta traktowana jako wyłączna podstawa wykonawcza zawsze będzie obarczona pewnym błędem, lub raczej będzie skażona naszym współczesnym postrzeganiem świata.

Trzeba bowiem zwrócić w tym miejscu uwagę na fakt, iż styl kompozytora nie jest uwarunkowany wyłącznie właściwościami w e w n ę t r z n y m i jego dzieł. Jak zauważa Daniel C. Dennett[15], biorąc za przykład twórczość Jana Sebastiana Bacha, to warunki w y k o n a w c z o - o d b i o r c z e, a nie tylko samo dzieło, są dla stylu kompozytora decydujące. Pogląd ten zresztą znakomicie wpisuje się w dominującą obecnie w badaniach muzykologicznych dynamiczną koncepcję dzieła muzycznego, która to koncepcja wyraźnie zakłada, że dzieło muzyczne istnieje w wykonaniu, a więc niejako „staje się" w specyficznym procesie kodowania komunikatu przez nadawcę (wykonawcę) i jego dekodowania przez odbiorcę (słuchacza). Podobnie koncepcję tę opisuje m.in. Mieczysław Tomaszewski, przypominając, że „naprzeciw praw fizycznych (akustycznych), determinujących brzmienie, stoją – jak wiadomo – prawa fizjologiczno-psychologiczne, determinujące ich percepcję"[16]. Z kolei Rafał Nowacki konkluduje, że „nie tyle […] tekst, ile jego interpretacja jest miarą aktualności dzieła"[17]. Dodajmy do tego, że w szczególności wobec, bądź co bądź niedo-

[12] Ulrich Messthaler, *Wielkie nieporozumienie…*, op. cit., s. 95.

[13] Ibidem.

[14] W tym miejscu można dodatkowo zauważyć, że tytułowe dla niniejszego tekstu „słuchanie Loewego" mogłoby być również rozwinięte jako wsłuchanie się w to, co sam kompozytor o interpretacji swoich utworów chciał nam powiedzieć. Takie właśnie rozwinięcie tematu można niejako odnaleźć w omawianym artykule Ulricha Messthalera.

[15] Zob. Daniel C. Dennett, *Świadomość*, tłum. Ewa Stokłosa, Copernicus Center Press, Kraków 2016, e-book.

[16] Mieczysław Tomaszewski, *Muzykologia wobec współczesności*, [w] Idem: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, s. 15.

[17] Rafał Nowacki, *Utwór muzyczny i jego interpretacje*, [w] Irena Poniatowska, (red.) *Dzieło muzyczne. Teoria – historia – interpretac*ja, PWM, Kraków 1984, s. 143.

skonałości zapisu nutowego, który – jak zauważa Nicholas Cook – „konserwuje muzykę, ale tyleż ukrywa, co odkrywa”[18] wykonawca zmuszony jest d o k o n y w a ć w y b o r u w granicach swobody jaką pozostawia niejednoznaczność i względność pisma nutowego[19]. Powróćmy jednak do Dennettowskich warunków wykonawczo-odbiorczych.

Adaptując wypowiedź Dennetta dla naszych rozważań, można zauważyć, że choć prawdopodobnie nie istnieją żadne biologiczne różnice pomiędzy współczesnymi odbiorcami dzieł Loewego a melomanami, którzy uczestniczyli w prapremierowych wykonaniach autorskich, to jednak słyszymy współcześnie jego muzykę zupełnie inaczej. Nasza wyobraźnia muzyczna została bowiem wzbogacona oraz skomplikowana na wiele sposobów, ale również straciła pewne potężne skojarzenia czy okoliczności towarzyszące prawykonaniu, na które mógł liczyć szczeciński kompozytor [20].

Dennett zauważa, że: „Jeśli chcemy sobie wyobrazić, jak to było słuchać Bacha w osiemnastowiecznym Lipsku [Loewego w dziewiętnastowiecznym Szczecinie – Z.W.], nie wystarczy posłuchać tych samych dźwięków na tych samych instrumentach w tej samej kolejności; musimy także jakoś przygotować się, aby odpowiedzieć na te dźwięki z tym samym smutkiem, dreszczem i falą nostalgii.” Od razu zastrzega jednak: „Nie możemy tego zrobić dokładnie, ale tylko dlatego, że nie potrafimy zapomnieć czy porzucić wszystkiego, co wiemy, a o czym nie wiedzieli lipszczanie [dla Loewego – szczecinianie – Z.W.]. Aby zobaczyć, jak istotny jest dla nas ten bagaż, wyobraźmy sobie, że muzykolodzy dotarli do dotychczas nieznanej kantaty Bacha [ballady Loewego], z pewnością przez niego stworzonej, ale schowanej do szuflady i prawdopodobnie nigdy nie słyszanej, nawet przez samego kompozytora. Wszyscy chcieliby ją usłyszeć, po raz pierwszy doświadczyć ‘qualiów’, jakie poznaliby lipszczanie [szczecinianie], gdyby tylko ten utwór usłyszeli, ale okazuje się to niemożliwe, gdyż główna me-

[18] Nicholas Cook, *Muzyka*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 64.

[19] Zob. Ludwik Erhardt, *Sztuka dźwięku,* Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 36.

[20] Głęboki uniwersalizm przykładu podanego przez Dennetta sprawia, że można go zaadaptować do wielu przejawów artystycznej twórczości muzycznej. Podobny zabieg adaptacyjny został przeze mnie zastosowany w rozdziale *Styl wokalny* w monografii dotyczącej twórczości Stanisława Moniuszki (Ziemowit Wojtczak, *Styl wokalny* [w] *Moniuszko. Kompendium*, (red.) Ryszard Daniel Golianek, PWM, Kraków 2019, s. 249).

lodia kantaty [ballady], w wyniku szpetnego zbiegu okoliczności, to siedem pierwszych dźwięków *Rudolfa Czerwononosego!* Obciążeni tą melodią, nigdy nie bylibyśmy w stanie wysłuchać wersji Bacha [Loewego], jak zakładał to sam kompozytor, albo tak, jak odebraliby go lipszczanie [szczecinianie]."[21]

Niezależnie więc od naszej wiedzy historycznej czy muzykologicznej, która bez wątpienia odpowiada za wiele aspektów związanych ze sposobem odczytania dzieła intencjonalnego, w szeroko rozumianej interpretacji dzieła muzycznego – a szczególnie dzieła wokalno-instrumentalnego – pozostaje wciąż wiele miejsca na – mówiąc nieco kolokwialnie – artystyczne „tu i teraz". Innymi słowy, oceniając stylowość konkretnego wykonania, ale także konkretnej rejestracji fonograficznej, musimy pamiętać o tym, że ową stylowość odnieść należy nie tylko do teoretycznie ustalonego języka muzycznego kompozytora (choćby ustalenie takie było oparte na najbardziej wiarygodnych źródłach), ale także np. do kanonów estetycznych obowiązujących powszechnie w czasie wykonywania dzieła (realizacji nagrania) czy też w czasie jego odbioru. Dodatkowo nie bez znaczenia w kontekście muzyki wokalnej będzie uwzględnienie w takiej ocenie tzw. tradycji wykonawczej, która w sposób szczególny odciskała (i odciska do dzisiaj) swoje piętno na dziełach kompozytorów niemal wszystkich epok.

Pytając o reguły stylistyczno-estetyczne, jakie można odnaleźć w nagraniach fonograficznych liryki wokalnej Carla Loewego nie wystarczy zatem dokonać ich oceny wyłącznie przez pryzmat wyodrębnionych fragmentów wiedzy muzykologicznej, bez uwzględnienia szerszego ich kontekstu.

Jednym z uwarunkowań interpretacyjnych pieśni Loewego natury historycznej, na które wskazuje Ulrich Messthaler jest struktura głosu kompozytora, który jak wiadomo sam był prawykonawcą wielu swoich dzieł. Messthaler sugeruje przy tym, że wbrew powszechnej opinii i wbrew przywoływanym źródłom historycznym, Loewe nie dysponował głosem tenorowym lecz barytonowym. Na fakt ten zdaje się rzekomo wskazywać analiza partytur jego kompozycji, których tessitura odpowiada dzisiejszej (sic!) tessiturze głosów średnich. Wydaje się jednak, że to rozumowanie obarczone jest pewnym błędem wynikającym z nieuwzględnienia niektórych uwarunkowań pozaformalnych. Po pierwsze trzeba w tym miejscu przypomnieć, że Loewe (co zresztą bardzo dobitnie podkre-

[21] Daniel C. Dennett, op. cit., s. 890 z 1256.

śla wielokrotnie także Messthaler) wykonywał swoje pieśni przy własnym akompaniamencie.[22] Tym samym jego ciało nie mogło pracować tak samo, jak ciało śpiewaka stojącego na scenie czy estradzie. Co za tym idzie prawdopodobnie jego głos musiał być pozbawiony pełnego rezonansu nasady, co sprawiało, że nie było dla niego wygodne wchodzenie w wysokie rejestry głowowe, szczególnie, że jak wiemy z licznych źródeł, Loewe operował wysokim rejestrem wykorzystując technikę *voce mista*, gdzie „żaden dźwięk nie mógł być forsowany lub śpiewany z niepotrzebnym wysiłkiem"[23]. Analogiczne zjawisko jednoczesnej gry na fortepianie i śpiewu możemy współcześnie zaobserwować podczas występów bardów śpiewających np. piosenkę aktorską czy balladę rockową, którzy bardzo często piszą dla siebie utwory w tessiturze nieco niższej, niż ta wynikająca z faktycznych możliwości ich głosu. Ponadto Messthaler przywołuje też fragmenty wypowiedzi samego Loewego, który sugerował znane także z polskiej tradycji kształcenia wokalnego określenie, że śpiew ma być przedłużeniem mowy. Być może dlatego właśnie Loewe pisał swoje ballady w rejestrze zbliżonym do rejestru mowy, który to rejestr także dla głosu tenorowego może być przecież utrzymany w stosunkowo niskiej tessiturze. Co więcej, posługiwanie się niskimi dźwiękami skali głosu wymusza stosunkowo pełne otwarcie głośni przy wykorzystaniu rezonansu jedynie części przestrzeni nadgłośniowej (głównie jamy ustnej),

[22] W tym miejscu można byłoby wskazać jeszcze jeden możliwy do wyłonienia wątek niniejszych rozważań, każący zadać sobie pytanie, czy zawsze wykonanie (a nawet prawykonanie) autorskie jest wykonaniem idealnym, wzorcowym. Oczywiście jest to pytanie otwierające zupełnie inną dyskusję, dlatego pozostańmy w tym miejscu jedynie przy stwierdzeniu, że niezwykle rzadko sam autor jest przekonany o tym, iż jego wykonanie jest najlepsze. Warto przy tym wspomnieć, że XIX-wieczni twórcy pieśni cenili sobie wykonywanie ich pieśni przez śpiewaków, którzy potrafili łączyć w sobie przymioty głosowe – tak potrzebne w teatrze operowym – oraz wrażliwość muzyczną niezbędną w pieśniarstwie. Wystarczy tu przytoczyć choćby znaną wypowiedź Franciszka Liszta, który w liście do Księżnej Karoliny Sayn-Wittgenstein pisał: „Starałem się nadać melodii tych sonetów [do słów Petrarki – Z.W.] końcowy kształt – i zrobić to tak krystalicznie, przejrzyście i adekwatnie do poezji, jak tylko mogłem. Gdyby dostały się w ręce jakiegoś tenora amoroso, nie wulgarnego, lecz obdarzonego idealnym sercem [śpiewającego z prawdziwym uczuciem – Z.W.] – być może będą cieszyły się powodzeniem. Nie liczę jednak na wiele, wiedząc jak rzadkim jest taki ideał – szczególnie wśród tenorów, którzy oczekują tylko aplauzu w teatrze. Daleko szukać szlachetnych wyjątków – jak Adoplhe Nourrit czy Schnorr. Obaj zmarli tak młodo cierpiąc". (Franz Liszt, La Mara, *Franz Liszt's Briefe*, t. VII, Breitkopf & Härtel, 1902, s. 353–354, [tłum. własne]).

[23] Ulrich Messthaler, op. cit., s. 101.

co jest znowu cechą właściwą dla mowy potocznej. Aby jednak solista mógł być w tych rejestrach dobrze słyszalny (i tym samym odbierany przez słuchaczy), musi on szczególnie mocno uwypuklić wspominany już wyżej formant śpiewaczy, między innymi poprzez pełne wykorzystanie rezonatorów twarzowych określanych w tradycji pedagogiki wokalnej jako „maska"[24], o którym to zachowaniu można także wnioskować na podstawie przytaczanych przez Messthalera opisów brzmienia głosu Loewego[25]. Ukazane przed chwilą spostrzeżenia prowokują więc do pytania – dlaczego profesor Messthaler nie zaufał cytowanym źródłom, które bez cienia wątpliwości (i jak się wydaje bez wyjątku) określały głos Loewego jako tenorowy? Być może właśnie dlatego, że uległ opisanej przez Dennetta kognitywnej niemożności oderwania się od naszej współczesności i spojrzał na pewne fakty historyczne przez pryzmat współczesnej wiedzy na temat systematyki głosów i techniki powstawania dźwięku. A czy nie należałoby raczej z faktów, iż (1) głos Loewego był klasyfikowany powszechnie jako tenorowy, (2) partytury jego pieśni były bardzo często pisane w niskiej tessiturze, (3) użycie niskiej tessitury skutkowało w głosie tenorowym wymuszeniem rezonansu z przewagą części przestrzeni nadgłośniowej oraz (4) rezonans wynikający z faktu poprzedniego jest właściwy dla rejestru mowy – wyciągnąć wniosków, że Loewe chciał, aby jego liryki wokalne były wykonywane w formie zbliżonej do melodeklamacji[26] w rejestrze mowy, co przy zasadach estetyki śpiewu właściwych jego (sic!) czasom było możliwe do zrealizowania właśnie przez głosy tenorowe? I dopiero zmiany w paradygmacie kształcenia wokalnego sprawiły, że dzisiaj postulowana przez Loewego forma interpretacji jego pieśni najlepiej odbierana jest w wykonaniach dokonywanych przez głosy średnie. Formułując ten problem bardziej ogólnie można też zapytać, czy

[24] Zob. też: Ziemowit Wojtczak, *Belcanto XXI wieku? Język wokalny w operach Zygmunta Krauzego* [w] Ryszard Daniel Golianek (red.), *Świat oper Zygmunta Krauzego*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2016, s. 123–136.

[25] Dodatkowym argumentem w kontekście próby określenia rodzaju głosu, jakim dysponował Loewe (choć bardziej szczegółowe badania w tym zakresie zdają się wyraźnie wykraczać poza ramy niniejszego tekstu) może być też spostrzeżenie, że w katalogu Rudolfa Kloibera (Rudolf Kloiber, *Der Handbuch der Oper*, Bärenreiter, Kassel [11]2006) pojawia się określenie *Charaktertenor*, określany jako głos na granicy głosu barytonowego i tenorowego o ambitusie *A-b1*, zaś w nomenklaturze włoskiej występuje określenie *tenore profondo*.

[26] Sugestię, że interpretacje pieśni Loewego powinny w pewnym zakresie wychodzić od melodeklamacji tekstu znajdujemy zresztą także w rozważaniach Messthalera.

to, jakim głosem dysponował sam kompozytor (lub nawet na jaki głos przeznaczył daną pieśń) jest wyłącznym warunkiem definiującym przyszłych wykonawców? Wydaje się, że jednoznaczna odpowiedź twierdząca na tak postawione pytanie może budzić wiele wątpliwości. Zależy to bowiem od bardzo wielu czynników, których dopiero łączne uznanie może w danym momencie przesądzić o przeznaczeniu danej pieśni na taki czy inny głos[27].

Wskazując na pewne elementy szeroko rozumianej techniki i estetyki wokalnej jako determinanty „właściwej" interpretacji nie powinniśmy się ograniczać wyłącznie do przytoczenia pewnych postulatów techniczno-estetycznych kompozytora czy też istniejących w czasie powstawania dzieła nurtów wykonawczych, ale zwrócić również uwagę na pojawienie się nowych, często nieznanych kompozytorowi środków wyrazu artystycznego, które zastosowane w danym wykonaniu wzbogacą dzieło nie naruszając przy tym jego cech gatunkowych. W przypadku twórczości Carla Loewego mamy sytuację o tyle wyjątkową, że w czasie, gdy kompozytor ten tworzył swoje pieśni i ballady śpiew artystyczny nie tylko poddawany był pewnym znaczącym przemianom estetycznym, ale – jak zostało to zasygnalizowane wcześniej – wręcz zasadniczej zmianie uległ dotychczasowy paradygmat kształcenia wokalnego.

Na początku XIX wieku dotychczasowe poglądy na technikę śpiewu i pedagogikę wokalną zaczęły w różnych ośrodkach ewoluować dając początek narodowym szkołom wokalnym w dzisiejszym rozumieniu tego pojęcia.[28] Punktem zwrotnym w tej, swego rodzaju, rewolucji w edukacji wokalnej „stały się badania Manuela Garcíi syna, który 16 listopada 1840 roku przedstawił członkom Francuskiej Akademii Nauk *(Académie des sciences)* swoją teorię śpiewu opartą na niskim położeniu krtani, łączności rezonatorów oraz zjawisku krycia tonów – dając tym samym podwaliny pod nowy model kształcenia wokalnego – model, który z niewielkimi

[27] Por. też rozważania dotyczące przeznaczenia wykonawczego drugiej wersji *Sonetów do słów Petrarki* Franciszka Liszta, zawarte w Ziemowit Wojtczak, *Between opera and the Lied – Tre sonetti di Petrarca by Franz Liszt*, „Interdisciplinary Studies in Musicology", vol. 13, Poznań 2013, s. 57–66.

[28] Bardzo ciekawe zestawienie szkół wokalnych – włoskiej, niemieckiej, francuskiej i angielskiej – prezentuje Richard Miller, analizując porównawczo poszczególne elementy techniki (Richard Miller, *National Schools of Singing*, Lanham, Maryland 2002).

modyfikacjami realizowany jest do dnia dzisiejszego[29]. […] W ten sposób wiedza oparta na badaniach medycznych i udział w procesie kształcenia wokalnego świadomości ucznia stały się niejako podstawą nowego paradygmatu kształcenia wokalnego."[30]

W tym kontekście przypuszczenie, jakie wysuwa w odniesieniu do tworzącej się tzw. niemieckiej szkoły śpiewu Ulrich Messthaler, iż Loewe z pewnością „nie uczestniczył jednak […] w tych zmianach estetyki śpiewu"[31] wydaje się mieć znaczenie drugorzędne dla interpretacji jego pieśni, ponieważ zarówno wykonawcy, jak i szeroko rozumiane audytorium, w tych zmianach uczestniczyli i przez pryzmat tychże zmian oceniali także dorobek Loewego, prawdopodobnie nawet jeszcze za życia kompozytora. Bez wątpienia natomiast, w zgodzie z regułami romantycznego *belcanta* II połowy XIX wieku śpiewali artyści, którzy tworzyli w latach rozkwitu fonografii i nie można estetyki ich rejestracji oceniać wyłącznie w zestawieniu z regułami epoki o przeszło wiek wcześniejszej. Dlatego też wydaje się, że tytułowe dla niniejszych rozważań „słuchanie Loewego" (niezależnie od zasugerowanego przez Messthalera i zauważonego wyżej także przeze mnie wysłuchania racji kompozytora) powinno stanowić wyraźny dwugłos, na który składać się będą: poznana wiedza historyczno-wykonawcza oraz własna wyobraźnia muzyczna wykonawcy stanowiąca konsekwencję akceptowalnych dla reprezentatywnej grupy założonego audytorium poglądów estetycznych. Dwugłos, który pomimo ewentualnych pozornych dysonansów, w całości będzie mógł być odebrany jako harmonijna całość.

WYBRANE REJESTRACJE FONOGRAFICZNE PIEŚNI CARLA LOEWEGO JAKO ODPOWIEDŹ NA ZAPOTRZEBOWANIA ESTETYCZNE ODBIORCÓW

W bogatej dyskografii liryk wokalnych „Schuberta północy" można odnaleźć bardzo wiele przykładów na to, jak nie raz warunki wykonawczo-odbiorcze dominowały nad właściwościami wewnętrznymi miniatur wokalnych Loewego, determinując ich realizację i urzeczywistnienie podczas późniejszego odtwarzania. Trudno oczywiście byłoby w ograniczonym przecież objętościowo

[29] Zob. James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, Toronto 1999, s. 41.

[30] Ziemowit Wojtczak, *Szybciej – głośniej – wyżej…*, op. cit., s. 11. Zob. także Wojciech Jankowski *Kształcenie wokalisty. Wybrane problemy*, Wrocław 2010, s. 35.

[31] Ulrich Messthaler, op. cit., s. 102.

tekście przytaczać dokładniejszą analizę poszczególnych fonogramów, zwłaszcza bez prezentowania konkretnych przykładów dźwiękowych[32], można jednak pokusić się o kilka spostrzeżeń generalnych.

Na początku odnieśmy się zatem do kilku nagrań z pierwszej połowy XX wieku, kiedy to w opinii Ulricha Messthalera „nie zastosowano żadnego z [wymienionych przez niego jako właściwych dla dzieł Loewego – Z.W.] parametrów! Frazowanie [zdaniem Messthalera – Z.W.] nie wynika z deklamacji, głos nie podlega regulacji w myśl […] reguł belcanto, zamiast tego zastosowano uparte nieelastyczne tempo, także w części fortepianowej[33].

Na poparcie swojej tezy Messthaler przytacza nie tylko kilka „przypadkowych, ale reprezentatywnych" przykładów wykonawczych ale również starannie ukazuje podłoże historyczne zaobserwowanych faktów. Uznając w pełni wyciągnięte przez autora wnioski, należy równocześnie przypomnieć, że w owym czasie powstało także wiele rejestracji[34], do których to rejestracji wniosków powyższych odnieść jednak bezkrytycznie nie można. Wystarczy w tym miejscu przywołać balladę „Tom der Reimer" w wykonaniu pana L. S. czy „Die Uhr" w bardzo ciekawej interpretacji pana R. T. – obydwa nagrania pochodzące z lat dwudziestych ubiegłego stulecia. W obu przykładach (ale można do nich dołączyć z tego samego albumu choćby zarejestrowaną około roku 1910 przez J. R.-B. balladę „Archibald Douglas" czy „Des fremden Kindes heil'ger Christ" w wykonaniu K. E. z roku 1937, co daje nam prze-

[32] Analiza taka została przeze mnie przeprowadzona w ramach wspomnianego wystąpienia konferencyjnego, podczas którego zaprezentowałem sześć przykładów nagrań pieśni Carla Loewego dokonanych przez śpiewaków w różnych dekadach XX wieku. Co istotne, nie podawałem wówczas nazwisk wykonawców, aby nie kotwiczyć wśród zgromadzonego audytorium skojarzeń estetycznych związanych z samym wykonawcą, lecz skupić się wyłącznie na użytych przez niego określonych środkach wykonawczych. Analogicznie w niniejszym tekście nie będę co do zasady zamieszczał pełnych personaliów wykonawców, mając jednocześnie świadomość, że osoby zainteresowane będą w stanie zdekodować podane przeze mnie informacje. Świadomie też zostały przeze mnie pominięte w tych analizach nagrania najnowsze (w tym dokonana w latach 1993–2007 rejestracja wszystkich pieśni i ballad Loewego – Cpo 777355-2).

[33] Ulrich Messthaler, op. cit., s. 107–108.

[34] Co ciekawe, zarówno przykłady podawane przez profesora Messthalera, jak i przeze mnie w tym akapicie, zostały zrekonstruowane i wydane w roku 2012 przez brytyjską firmę Symposium Records w jednym albumie.

krój niemal całego okresu fonografii przed II wojną światową) odnajdujemy niemal wszystkie postulowane przez Messthalera wartości stylistyczne – w tym przede wszystkim: lekkie prowadzenie głosu oparte na niewymuszonym ataku na dźwięk oraz na kantylenowym frazowaniu zgodne z szeroko pojmowaną estetyką *belcanta* jak też „płynne i swobodne opracowanie melodii, niestojące w sprzeczności z deklamacją"[35] wyrażające się między innymi wielką swobodą i finezją w posługiwaniu się słowem jako materią semantyczno-sonorystyczną. Trzeba jednak przy tym zauważyć, że w każdym z tych nagrań odnajdujemy także pewne unikalne środki wyrazowe będące przejawem autorskich interpretacji poszczególnych śpiewaków, które jednocześnie stanowią odpowiedź na zmieniające się na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci zapotrzebowania estetyczne odbiorców.[36]

Podobnie nowych walorów estetycznych dostarczają nam pieśni Loewego w wykonaniu głosów żeńskich. Chociaż większość kompozycji szczecińskiego kompozytora była przeznaczona do śpiewania przez głosy męskie, to istnieje przecież wiele utworów, w których podmiot liryczny jest kobietą. Warto sobie w tym miejscu uzmysłowić, że głos żeński podczas fonacji na użytek śpiewu artystycznego wybrzmiewa w innym rejestrze niż w czasie mowy. Już sam ten fakt sprawia, że – jak zauważa m.in. Doda Conrad – „mężczyzna śpiewając […] pozostaje mężczyzną, zaś kobieta staje się instrumentem muzycznym. Kobieta sublimuje – instrumentalnie – wzruszenia […], co w znacznym stopniu pozbawia je prawdopodobieństwa."[37]

Doskonale ilustruje powyższe stwierdzenie chociażby nagranie pani M. F. dokonane w latach pięćdziesiątych XX wieku dla Deutschlandradio Kultur, gdzie w realizacji partii fortepianu w pieśni „Meine Ruh' ist hin" odnajdujemy zamierzoną stałość agogiczną, stanowiącą ilustracyjne tło dla poezji, na którym to

[35] Ulrich Messthaler, op. cit., s. 107.

[36] Jaskrawym przykładem uwzględniania nowych wartości estetycznych może być wspomniana wyżej interpretacja pieśni *Die Uhr*, która przy zastosowaniu orkiestrowego opracowania partii fortepianowej zyskuje wręcz walor muzyki filmowej, co stanowi wyraźne nawiązanie do intensywnie rozwijającej się w owych latach tej dziedziny sztuki.

[37] Doda Conrad, *Sztuka Pieśni,* „Ruch muzyczny", nr 26/1987, s. 22. Chociaż słowa te Conrad wypowiedział odnosząc się przede wszystkim do pieśni wyrażających męskie emocje, to jednak wydaje się, że można je zaadaptować do liryki wokalnej postrzeganej także bardziej ogólnie.

tle prowadzona jest melodeklamacja z kulminacyjnymi podkreśleniami najwyższych dźwięków frazy, przypominającymi wręcz skrzypcowe figuracje. Z kolei znakomite nagranie cyklu *Frauenliebe* dokonane przez panią B. F. w roku 1988 pokazuje, jak umiejętne operowanie różnymi rejestrami głosu, przy jednoczesnym bardzo swobodnym frazowaniu opartym jednak nie na wartości znaczeniowej słowa, ale raczej na przebiegu linii melodycznej[38], pozwoliło artystce na wiarygodne oddanie emocjonalności dzieła, pomimo braku skoncentrowania uwagi słuchacza na warstwie *stricte* tekstowej.

I na zakończenie tego, bardzo wybiórczo potraktowanego, przeglądu utrwalonych wykonań pieśni Carla Loewego, jeszcze jedna propozycja, co do której można by wręcz zaryzykować stwierdzenie, że jest to kwintesencja oczekiwań co do Loewe'owskiej estetyki. Nagranie miniatury wokalnej *Freibauter* dokonane przez jednego z najwybitniejszych – obok wymienianego wcześniej Dietricha Fischera-Dieskaua – interpretatorów niemieckiej romantycznej liryki wokalnej – barytona H. P., pochodzi z połowy lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, a więc z okresu, w którym różnorodność stylistyczna wykonań niemieckiej pieśni romantycznej była niezwykle duża.[39] H. P. posługuje się swobodną melodeklamacją podążającą, niczym w piosence aktorskiej, niemal wyłącznie za słowem i treścią przez to słowo wyrażaną, jakby mimochodem tylko zahaczającą o frazę melodyczną, czasami wręcz pozostając na granicy dbałości o precyzję intonacyjną, a jednocześnie w pełni mieszcząc się w *belcantowej* kantylenie – a więc urzeczywistniając to wszystko, co chciałby prawdopodobnie usłyszeć w swoich kompozycjach sam Loewe. Przypomniany przed chwilą śpiewak nagrywał zresztą pieśni i ballady szczecińskiego kompozytora w różnych okresach swojej aktywności twórczej, za każdym razem osiągając podobny efekt artystyczny. Trudno jednoznacznie powiedzieć co legło u podstaw tak idealnego wykonania – walory głosowe śpiewaka? współpraca z pianistą? wiedza o stylu wokalnym właściwym dla wykonywania niemieckiej mu-

[38] Z podobną instrumentalną swobodą (bez rygorystycznego podporządkowania się linii wokalnej) potraktowana została zresztą w omawianym nagraniu także partia fortepianu.

[39] Jako swego rodzaju antytezę stylistyki wykonań Loewego w latach siedemdziesiątych XX wieku Messthaler podaje przykład „monotonnej wypowiedzi artystycznej" Theo Adama. Muszę jednak w tym miejscu zauważyć, że w mojej opinii generalnie większość rejestracji liryki wokalnej tego śpiewaka nie wychodzi poza jedynie tzw. „muzyczną poprawność", stąd też wydaje mi się, że trudno uznać ten przykład za reprezentatywny dla całej dekady.

zyki kameralnej I połowy XIX wieku? A może też trochę intuicja wokalna i wrodzona muzykalność, które sprawiły, że słuchając tego nagrania nie zastanawiamy się nad epoką, stylem czy techniką wokalną tylko rozkoszujemy się ponadczasowym pięknem.

PODSUMOWANIE

Przytoczone przez profesora Messthalera w jego pracy przykłady nagrań, jak również kilka fragmentów zaprezentowanych przeze mnie podczas prelekcji, to oczywiście tylko bardzo skromny wycinek rejestracji fonograficznych pieśni i ballad Carla Loewego dokonywanych na przestrzeni przeszło stu lat. Jednak już nawet na tych kilku przykładach widać wyraźnie, jak różnorodne może być odczytanie tych dzieł w zależności od tego, jakie aspekty estetyczne będą dla danej interpretacji konstytutywne. Trzeba przy tym podkreślić, że w swojej różnorodności wszystkie ukazane przeze mnie rejestracje mieszczą się – zarówno w ocenie odbiorców współczesnych danemu nagraniu, jak i dzisiejszych – tak w postulowanych przez profesora Messthalera kryteriach estetycznych, jak i we wspomnianej wyżej swobodzie pozostawionej przez względność pisma nutowego. Pomimo bowiem faktu, że – jak zauważa Franciszek Wesołowski - „każdy odpowiedzialny wykonawca, biorąc na warsztat dzieło muzyczne odczuwa niepokój czy będzie w stanie wystarczająco dokładnie oddać intencję twórcy”[40], to ostatecznie – co konstatuje Maciej Gołąb - „Fascynująca różnorodność poznawcza problematyki dzieła muzycznego zasadza się […] na indywidualnym ustalaniu przez badacza proporcji między […] subdyscyplinami muzykologii. Dylemat »ile teorii, ile historii, a ile estetyki« w badaniu jego problematyki wymusza indywidualną decyzję, jaką […] podjąć musi każdy stający przed [poznaniem] dzieła muzycznego.”[41]

Niewątpliwie więc ma rację także profesor Messthaler podnosząc w konkluzji swojego artykułu, że „każda interpretacja, która jest przekonująca artystycznie, stanowi osobistą mieszankę intuicji i wiedzy [interpretatora – Z.W.]”.[42] Choć można byłoby tę wy-

[40] Franciszek Wesołowski, *Uwagi o granicach „pewności” w wykonawstwie muzyki dawnej*, Zeszyt Naukowy nr 64 Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej we Wrocławiu i PSPŚ, Wrocław 1995, s. 45.

[41] Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, s. 201.

[42] Ulrich Messthaler, op. cit., s. 112.

powiedź przewrotnie odwrócić i zauważyć, że „każda interpretacja, która stanowi osobistą mieszankę intuicji i wiedzy, może być przekonująca artystycznie". Innymi słowy, odwołanie się do naszej wiedzy dotykającej kwestii *stricte* muzykologicznych czy teoretycznych należy uznać za *conditio sine qua non* właściwego zrozumienia i d e i danej kompozycji. Jednakże pamiętajmy, że dobór ś r o d k ó w wykonawczych służących prezentacji owej idei będzie już właściwością interpretatora, który może (a nawet powinien) przekazywać interpretowaną treść w języku odpowiednim dla audytorium, któremu wykonanie jest dedykowane, a więc z wykorzystaniem adekwatnych do miejsca i czasu elementów technicznych i estetycznych. Podobnie każdy słuchacz (czy to doświadczony meloman, pedagog czy młody adept sztuki wokalnej) szukający w rejestracjach fonograficznych liryki wokalnej Carla Loewego pewnych reguł estetyczno-stylistycznych i próbujący dokonywać ich oceny (nierzadko przecież także pod kątem pedagogicznym), powinien powyższe mieć na uwadze.

STRESZCZENIE

Inspiracją do napisania niniejszego artykułu stał się tekst profesora Ulricha Messthalera z Akademii Muzyki Dawnej w Bazylei, który w swojej pracy *Wielkie nieporozumienie – interpretacyjno-historyczna analiza utworów wokalnych Carla Loewego*, na przykładzie wybranych rejestracji fonograficznych wskazuje na nieprzestrzeganie przez licznych wykonawców pewnych kanonów estetycznych, które – zdaniem Messthalera – powinny być udziałem wykonawstwa pieśni Carla Loewego. Analiza przeprowadzona przez Messthalera wydaje się bardzo wnikliwa i oparta na gruntownych badaniach historycznych. A jednak przy uważnym czytaniu wydaje się, że jest ona nieco jednostronna, nie do końca uwzględniająca niektóre aspekty recepcji muzyki wokalno-instrumentalnej. Niniejszy artykuł stanowi swego rodzaju polemiczne uzupełnienie wspomnianej publikacji wskazując na warunki wykonawczo-odbiorcze, jako jeden z istotnych czynników decydujących dla stylu kompozytora i równocześnie stanowiących o wartościowaniu estetyki wykonania. Tym samym ukazany został alternatywny do Messthalerowskiego sposób odbierania interpretacji pieśni Carla Loewego utrwalonych w rejestracjach fonograficznych na przestrzeni minionego stulecia.

SŁOWA KLUCZE

fonografia, Loewe, liryka wokalna, estetyka wokalna

ABSTRACT

The inspiration for this article came from the text by Professor Ulrich Messthaler of the Academy of Early Music in Basel, who in his work „The Great Misunderstanding - an interpretive-historical analysis of Carl Loewe's vocal works", using selected phonographic registrations as an example, points out the failure of numerous performers to adhere to certain aesthetic canons, which, according to Messthaler, should be involved in the performance of Carl Loewe's songs. Messthaler's analysis seems very insightful and based on thorough historical research. And yet, on careful reading, it seems to be somewhat one-sided, not fully taking into account some aspects of the reception of vocal-instrumental music. The present article is a kind of polemical supplement to the aforementioned publication, pointing to the conditions of performance and reception as one of the important factors determining the composer's style and, at the same time, determining the value of performance aesthetics. Thus, an alternative to Messthaler's way of perceiving the interpretation of Carl Loewe's songs recorded in phonographic registrations over the past century is shown.

KEYWORDS

phonography, Loewe, vocal lyricism, vocal aesthetics

NOTA BIOGRAFICZNA O AUTORZE

Ziemowit Wojtczak jest absolwentem Akademii Muzycznej w Łodzi w klasie śpiewu prof. Haliny Romanowskiej. W latach 1991–2011 był solistą Teatru Muzycznego w Łodzi. Śpiewał nie tylko na scenie łódzkiej, ale także w całej Polsce, występując na scenie ponad 1000 razy. Wraz z zespołem teatru występował także w Niemczech, Austrii, Belgii, Danii, Szwajcarii, Luxemburgu, Francji oraz we Włoszech. Łącznie poza granicami kraju wystąpił blisko 400 razy w ponad 140 miastach Europy. Od 1992 roku jest zatrudniony w Akademii Muzycznej w Łodzi na wydziale Wokalno-Aktorskim, gdzie prowadzi klasę śpiewu solowego. Przez wiele lat był opiekunem Koła Naukowego Wokalistów, jest członkiem Senatu Uczelni, a także promotorem i recenzentem wielu prac licencjackich, magisterskich i doktorskich oraz recenzentem w licznych przewodach doktorskich i habilitacyjnych. W roku 2006 uzyskał stopień naukowy doktora habilitowanego sztuki, a w roku 2014 tytuł profesora sztuk muzycznych. W latach 2016–2020 pełnił funkcję Pełnomocnika Rektora ds. rozwoju. W roku 2019 został odznaczony brązowym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis". Artysta specjalizuje się także w wykonawstwie pieśni artystycznej. Z repertuarem pieśniarskim wydał m.in. kilka albumów CD oraz dokonał licznych nagrań archiwalnych. Jest autorem książki *Wieczory z liryką wokalną* oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych z dziedziny wokalistyki. Przez dziesięć lat (2002–2012) był także stałym współpracownikiem pisma „Muzyka21", będąc autorem ponad stu recenzji płytowych i kilkunastu artykułów popularnonaukowych.



ZAKOŃCZENIE

Monografia "Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego twórczość wokalna" jest zbiorem referatów wygłoszonych podczas II Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego twórczość wokalna", zorganizowanej przez Akademię Sztuki w Szczecinie w dniach 27-28 listopada 2019 roku. W trzynastu rozdziałach autorzy będący profesorami uczelni polskich (w Łodzi i Szczecinie), niemieckich (Greifswald, Weimar-Jena, Detmold, Kassel) i szwajcarskich (Bazylea) zaprezentowali wyniki swoich najnowszych badań nad twórczością wokalną Carla Loewego, który, jako kantor w Kościele św. Jakuba w Szczecinie, organista, kompozytor, generalny dyrektor muzyczny, nauczyciel śpiewu, koncertujący muzyk akompaniujący sobie samemu na fortepianie podczas występów w ramach spotkań towarzyskich, przez 46 lat pełnił funkcję najważniejszej osoby organizującej życie muzyczne w mieście.

Rozdziały rzucają nowe światło na obecny stan wiedzy o operach, oratoriach Carla Loewego, jego polskich balladach, po części zupełnie nieznanych, o utworach porównywanych do instrumentalnych ballad Chopina czy Brahmsa, o narodowych wątkach w dziełach kompozytora, o wybranych udźwiękowieniach ważnych poetów, o historycznie uwarunkowanych tradycjach improwizacji dzieł Loewego, problemach z pozyskaniem nut i odtworzeniem oratorium „Hiob" oraz o możliwościach wykonywania akompaniamentów fortepianowych ballad na organach. W wydaniu nie zabrakło także żywej polemiki o estetyce śpiewu popartej przykładami znanych w fonografii światowej interpretacji ballad Carla Loewego, zmieniającymi się na przestrzeni wielu dziesięcioleci. Autorzy próbując wskazać obszary dalszych badań, przybliżyli własne doświadczenia wynikające tak z teoretycznego, jak i praktycznego podejścia do kwestii wokalnej spuścizny kompozytora.



SUMMARY

The monograph „Szczecin composer Carl Loewe and his vocal works" is a collection of papers presented at the Second International Scientific Conference „Szczecin composer Carl Loewe and his vocal works", organized by the Academy of Art in Szczecin on November 27-28, 2019. In the thirteen chapters, the authors, who are the university professors from Poland (Lodz and Szczecin), German (Greifswald, Weimar-Jena, Detmold, Kassel) and Swiss (Basel) universities, presented the results of their latest researches on the vocal works of Carl Loewe, who, as a cantor at St. James's Church in Szczecin, organist, composer, general music director, singing teacher, and concert musician accompanying himself on the piano while performing at social social gatherings, served as the most significant person organizing musical life in the city for 46 years. The chapters throw new light on the current state of knowledge of Carl Loewe's operas, oratorios, Polish ballads (some of which are completely unknown), works that have been compared to instrumental ballads by Chopin or Brahms, national themes in the composer's works, selected sound adaptations of important poets, historically based traditions of improvisation of Loewe's works, the problems of acquiring and reproducing the oratorio "Hiob" and the opportunities to perform piano accompaniments of the ballads on the organ. The edition also did not lack a vigorous polemic about the aesthetics of singing, supported by examples of Carl Loewe's ballad interpretations known in the world phonography, varying over many decades. The authors, in an attempt to identify fields for further research, provided a glimpse of their own experiences from both theoretical and practical approaches to the issues of the composer's vocal heritage.



BIBLIOGRAFIA

DRUKI ZWARTE

Al-Taee N., *Representations of the Orient in Western music. Violence and sensuality,* Ashgate, Angleterre, Farnham 2010.

Altenburg O., *Carl Loewe. Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und Schaffens*, Léon Sauniers Buchhandlung, Stettin 1924.

Altenburg O., *Die Tilebeins und ihr Kreis*, Saunier, Stettin 1937.

Ammer C., *The Facts on File. Dictionary of Music*, Infobase Publishing, Nowy Jork 2004.

Anton K., *Beiträge zur Biographie Carl Loewes mit besonderer Berücksichtigung seiner Oratorien und Ideen zu einer volkstümlichen Ausgestaltung der protestantischen Kirchenmusik*, Max Niemeyer, Halle 1912.

Becker H., *Die couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Bosse, Regensburg 1976.

Bitter C.H., [oprac.] *Dr. Carl Loewe´s Selbstbiographie*, wyd. Wilh. Müller, Berlin 1870.

Böhm R., *Symbolik und Rhetorik im Liedschaffen von Franz Schubert*, Böhlau, Köln, Wien 2006.

Brahms J., *Ballade op. 10, Nr. 1, [w] Johannes Brahms, Complete Shorter Works for Solo Piano, The Vienna Gesellschaft für Musikfreunde Edition*, Hrsg. Eusebius Mandyczewski, Dover Publications, Inc., New York 1971.

Brendel F., *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Fünfundzwanzig Vorlesungen*, wyd. Heinrich Matthes (F.C. Schilde), Lipsk 1878 (6 wydanie).

Bronikowski A.A., *Kasimir, der große Piast*, wyd. P.G. Hilscher, Dresden 1826.

Bronikowski A.A., *Kazimierz Wielki i Esterka. Powieść historyczna z XIV w.*, Drukarnia Józefa Węckiego, Warszawa 1828.

Bulthaupt H., *Carl Loewe, Deutschlands Balladenkomponist*, Harmonie, Berlin 1898.

Burnicka-Kalischewska S. (red.), *Carl Loewe szczeciński kompozytor i jego liryka wokalna*, Adam Marszałek, Toruń 2017.

Burnicka-Kalischewska S., *Muzyczno-literacka przestrzeń cyklu pieśni „Myrten" op. 25 Roberta Schumanna i jej znaczenie dla jakości wykonawstwa artystycznego*, Adam Marszałek, Toruń 2019.

Bülow H. von, *Ausgewählte Schriften*, 1850-1892, Breitkopf und Härtel, Lipsk, 1896.

Cáceres D., *Das Echte und Innerliche in der Kunst. Der Komponist, Dirigent und Pädagoge Woldemar Bargiel (1828–1897). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des „unbekannten" 19. Jahrhunderts*, V&R Unipress, Göttingen 2010.

Cadwallader A., *Analysis of Tonal Music: A Schenkerioan Approach*, Oxford University Press, Oksford 1998.

Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie herausgegeben von Dr. Max Runze. 17 tomów, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904.
Chopin F., *Ballade op. 36*, [w] Fryderyk Chopin, *Complete Works, III Balades for Piano*, 20. Ausgabe, wyd. I.J. Paderewski, I. Bronarski und J. Turczynski, Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.
Cook N., *Muzyka*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
Cusack A., White M., *Der Fontane-Ton: Stil im Werk Theodor Fontanes / Nuta Fontanego: Styl w dziełach Theodora Fontanego/ (Pisma Towarzystwa Theodora Fontanego,* Tom 13*)*, Walter de Gruyter-Verlag, Berlin, 2019.
Czerny C., *Anleitung zum Phantasieren auf dem Fortepiano*, Diabelli, Wien 1829.
Dallmann G., *Carl Loewe. Ein Leben für Musik – Lebenskizze eines romantischen Musikers*, Hrsg. GinkoPark, Berlin 1996.
Dennett D.C., *Świadomość,* tłum. Ewa Stokłosa, Copernicus Center Press, Kraków 2016, e-book.
Deutsch O.E., *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, Kassel 1964.
Dusella R., *Die Oratorien Carl Loewes*, Schröder, Bonn 1991.
Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani*, tłum. Piotr Salwa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2010.
Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, PWN, Kraków 1988.
Fischer-Dieskau D., *Schumann, das Vokalwerk*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1981.
Fiske R., *Scotland in music. A European enthusiasm*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1983.
Fontane T., *Der Zauber steckt immer im Detail. Ein Fontane-Lesebuch. / Magia zawsze tkwi w szczegółach, Opowiadania Fontanego/*, Insel-Bücherei, Berlin 2019.
Fontane T., *Literarische Essay und Studien.* Erster Teil. */Eseje i badania literackie.* Część pierwsza/ Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1963.
Friedlaender M., Moser H.J. (red.), *Loewe – Balladen und Lieder.* Band 1, Edition Peters, Lipsk 1900.
Giesebrecht L. von, *Gedichte, Verlag* von Emil Güntz, Lipsk 1836.
Goethe W., *Die Leiden des jungen Werthers*, Weygand, Lipsk 1774.
Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
Gooley D.A., *Fantasies of Improvisation: Free Playing in Nineteenth-century Music*, Oxford University Press, Oxford 2018.
Grétry A. E. M., *Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l`harmonie*, De l'imprimerie de la République, an x, Paris 1802.

Gumprecht O., *Neue musikalische Charakterbilder*, H. Haessel, Lipsk 1876.
Hanzlik R., *Carl Loewe - Balladenschule /Carl Loewe - Szkoła Ballady./* Publikacje International Carl-Loewe-Gesellschaft e.V., Löbejün, 2007, wydanie 3.
Hirschberg L., *Carl Loewes Instrumentalwerke*, Gadow, Hildburghausen 1919.
Jost P., *Carl Loewe in der Sicht seiner Zeitgenossen*, [w] *Carl Loewe 1796 – 1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anläßlich seines 200. Geburtstages vom 26. Bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, Hrsg. K. Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Sale 1997.
Kalkbrenner F., *Traité d`harmonie du pianiste, principes rationnels de la modulation pour apprendre à préluder at à improviser*, op.185, Troupenas, Philipp, Brandus, Meissonnier, Schonenberger, Breitkopf, Paris 1849.
Hofstadter D., *Le Ton beau de Marot*, Bloomsbury Publishing Plc., London 1997.
Jankowski W., *Kształcenie wokalisty. Wybrane problemy*, Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2010.
Kamenetsky Ch., *The Brothers Grimm and their Critics. Folktales and the Quest for Meaning*, Ohio University Press, Athens u. Ohio 1992.
Kern F., *Ludwig Giesebrecht als Dichter, Gelehrter und Schulmann*, Verlag von Th. von der Nahmer, Stettin 1875.
Kimball C., *Song: A Guide to Art. Song Style and Literature*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee 2006.
Kloiber R., *Der Handbuch der Oper*, Bärenreiter, Kassel 2006.
Koch K-P., *Carl Loewes Wirken für Stettin*, [w] *Carl Loewe 1796 – 1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. Bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, Hrsg. K. Musketa unter Mitarbeit von Götz Traxdorf, Halle an der Sale 1997.
Kominek M., *Zaczęło się od fonografu*, PWM, Kraków 1986.
Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2007.
Kozłowski K., *Opera i dramat muzyczny. Szkice*, PTPN, Poznań 2006.
König K., *Carl Loewe*, Léon Saunier, Stettin 1937.
Krasicki I., *Myszeidos, Pieśni X*, nakładem i drukiem Mich. Grölla, Księgarza Nadwornego J. K. Mci, Warszawa 1780.
Kretzschmar H., *Führer durch den Concertsaal*, Mischauflage, Lipsk 1890.
Kuncewicz P., *Goj patrzy na Żyda. Dzieje braterstwa i nienawiści od Abrahama po współczesność*, Wyd. Iskry, Warszawa 2000.
Kung H-Y., *Carl Loewes Goethe-Vertonungen. Eine Analyse ausgewählter Lieder im Vergleich mit der Berliner Liederschule und Franz Schubert*, Tectum, Marburg 2003.
Kus E., Szczęsny M., Włodarczyk E. (red.), *Kompozytorzy szczecińscy do 1945 roku*, Szczecin 2003.

Kühn H.J., *Johann Gottfried Carl Loewe. Ein Lesebuch und eine Materialsammlung zu seiner Biographie*, Händel-Haus, Halle an der Sale 1996.
Küster K., *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln* [w] *Musik zwischen Nord- und Ostsee.* Heft 45, Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland, Hamburg 2019.
Laukvik J., *Historical Performance Practice in Organ Playing.* Part 2. *The Romantic Period*, Carus-Verlag, Stuttgart 2010.
Leech-Wilcinson D., *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performances*, CHARM, London 2009.
Lehár F., *Die lustige Witwe*, Klavierauszug mit Text, Ludwig Doblinger, Wien, München 1906.
Liszt F., La Mara, *Franz Liszt's Briefe*, t. VII, Breitkopf & Härtel, 1902.
Loewe: 44 Präludien aus „Der musikalische Gottesdienst" für Orgel, Georg Bratfisch, Frankfurt am Main 1905.
Loewe C., *Balladen und Lieder Band I /Ballady i pieśni* - tom I./ Edition Peters, Lipsk 2002.
Loewe C., *Selbstbiographie,* oprac. C. H. Bitter, Hrsg. Händel-Haus, Halle an der Sale 1994.
McClelland C., *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lexington Books, Lanham 2012.
Marx A.B., *Über Tondichter und Tonkunst. Bd. 1: Tondichter. 3. Abteilung: Spohr, Weber, Marschner, Loewe, Mendelssohn, Hoffmann*, hg. von Leopold Hirschberg, Gadow, Hildburghausen 1922.
Miller R., *National Schools of Singing*, Lanham, Maryland 2002.
Modeß J.A./Gelbrich G:, *Rekonstrukcja partytury oratorium „Hiob" Carla Loewego*, Greifswald 1999 (MS).
Monelle R., *The musical topic. Hunt, military and pastoral*, Indiana University Press, Bloomington 2006.
Moniuszko Kompendium pod redakcją Ryszarda Daniela Golianka, PWM, Kraków 2020.
Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, tom 6 (II wydanie), wyd. Hermann Mendel; August Reissman, Berlin 1880.
Neumann W., *Schriften in zwei Theilen.* Bd. 1, Brockhaus, Lipsk 1835.
Nicolai G., *Arabesken für Musikfreunde*, tom 2, Wigand, Berlin 1835.
Ochs E./Winkler L. (Hrsg.), *Carl Loewe (1796-1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt a. M. 1998.
Ochse O., *The History of the Organ in the Unated States*, Indiana University Press, Bloomington 1988.
Oehlmann W., *Reclams Liedführer*, Reclam, Philipp. jun. GmbH-Verlag, Stuttgart, 2008.
Ręcznie pisany wyciąg fortepianowy oratorium „Hiob" Carla Loewego z Archiwum Miejskiego w Unkel.

Rekonstrukcja partytury oratorium „Hiob" Carla Loewego Ev. Kantorei an der Schlosskirche Bad Dürkheim, Bad Dürkheim 2005 (MS).
Raudel G., *Studien und Charakteristiken aus Pommerns ältester und neuester Zeit*, Verlag der Buchhandlg des Bugenhagenstiftes, Anklam 1888.
Rellstab L., *Musikalische Beurtheilungen*, Druck von B.G. Teubner; Lipsk 1848 (Gesammelte Schriften, tom. 20, NF, tom 8.
Romaniszyn B., *Z zagadnień sztuki i pedagogiki wokalnej*, PWM, Kraków 1957.
Runze M., *Carl Loewe*, Verlag von Philipp Reclam jun., Lipsk 1905.
Runze M., *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung*, Breitkopf und Härtel, Lipsk 1884.
Runze M., *Die musikalische Legende. Studie*, Breitkopf und Härtel, Lipsk 1902.
Runze M., *Loewe redivivus*, Carl Duncker, Berlin 1888.
Runze M., *Ludwig Giesebrecht und Carl Loewe*, wyd. Duncker & Humblot, Berlin 1894.
Said E., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.
Sand G., *Ein Winter auf Mallorca*, 10. Auflage, DTV Taschenbuch, München 1995.
Scheithauer B., *Verzeichniss sämmtlicher gedruckten Werke Doktor Carl Loewe's: I. Nach Opuszahlen geordnet mit beigefügten Textanfängen, Namen der Dichter, Preisen, Einzelausgaben und Firmen der Verleger; II. In alphabetischer Reihenfolge sämmtlicher Ueberschriften, Gesamttitel und Textanfänge der Lieder, der Chöre und einzelnen Nummern der grösseren Gesangswerke.* Unveränderte Neuauflage der Ausgabe 1886, Lienau, Berlin 1981.
Schering A., *Geschichte des Oratoriums*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1911.
Schmitt A., *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Wagner, Hamburg 1988.
Schubenz K., *Musterforst und Erzählmuster. Der Wald als Ressource realistischer Natur in Wilhelm Raabes „Meister Autor"*, [w] *Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Michael Neumann u. a., De Gruyter, Stuttgart 2017.
Schubert F., *Gesamtausgabe Schubertlieder*, C.F. Peters, Lipsk 1885.
Schubert, *Erlkönig*, [w] *Schubert-Album*, wyd. Max Friedlaender, C.F. Peters, Lipsk 1920.
Schumann R., *Dichterliebe* op. 48/7, Edition Peters, Lipsk 1840.
Schumann R., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Hrsg. Martin Kreissig, Lipsk 1914.
Schumann R., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 3 tom, Reclam, Lipsk 1974.
Schumann R., *Phantasiestücke* op. 12/1, 1837, wyd. Clara Schumann, Lipsk 1879.

Schwarz E., *Altchinesische Lebensweisheiten /Starożytne mądrości chińskie./* Kösel-Verlag, München 1994.
Schwarz W., *Pommersche Musikgeschichte. Historischer Überblick*, T.I, Köln – Wien 1988.
Schwarz W., *Pommersche Musikgeschichte. Lebensbilder von Musikern in und aus Pommern*, T. II, Weimar – Wien 1994.
Sierotwiński S., *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986.
Spitta P., *Johann Sebastian Bach: His Work and Influence on the Music of Germany. 1685-1750. Tom 1*, Courier Corporation, Chelmsford 1992.
Stark J., *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, OUP Oxford, Toronto 1999.
Szczęsny M., *Carl Loewe*, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2007.
Szczęsny M., *Opery pisane do szuflady*, [w] „Obserwator Zachodniopomorski" 1994 nr 10.
Szczęsny M., *Śladami Carla Loewego i wykonań jego muzyki w Szczecinie* [w] *Szczecin – historię tworzą ludzie. II Konferencja Edukacyjna*, *Szczecin 11. XII. 2009*, pod red. K. Rembackiej, Szczecin 2010.
Sułek M., *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*, Musica Iagellonica, Kraków 2016.
Szweykowski Z. (red.), *Historia muzyki w XVII wieku*. Tom I, Musica Iagellonica, Kraków 2008.
Traxdorf G., *Carl Loewe. Kirchenmusiker und Komponist*, Verlag Janos Stekovics Wettin-Löbejün 2019, (Publikacje Towarzystwa Internationale Carl Loewe-Gesellschaft e. V. , zeszyt 5).
Tunbridge L., *The Song Cycle, Cambridge Introductions to Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
Türk D.G., *Klavierschule oder Anweisungen zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*, Schwickert in Lipsk, Lipsk und Halle 1789.
Türk D.G., *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen*, Hemmerde und Schwetschke, Lipsk & Halle 1791.
de Vries C., *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann*, SCHOTT MUSIC GmbH & Co KG Mainz 1996
Wachowiak B. (red.), *Dzieje Szczecina III*, 13 Muz, Szczecin 1994.
Walters D.G., *The Cambridge Introduction to Spanish Poetry: Spain and Spanish America*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
Wellmer A., *Karl Loewe: Ein deutscher Tonsetzer*, Max Hesse, Lipsk 1886.
Wessel M., *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition*, Laaber, Laaber 1994.
Wolff O.L.B., *Die schöne Litteratur Europa's in der neuesten Zeit dargestellt nach ihren bedeutendsten Erscheinungen. Vorlesungen gehalten vor einer gebildeten Versammlung*, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1832.

Zangler G., C. Loewe, *Musikalischer Gottesdienst oder Anweisung für alles das, was in der evangelischen Kirche von Cantoren und Organisten verlangt wird. zugleich ein vollständiges Choralbuch mit Vor- Nach- und Zwischenspielen*, Selbstverlag, Stettin 1851.
Zaremska H., *Żydzi w średniowiecznej Polsce: Gmina Krakowska*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2011.

ARTYKUŁY

Akompaniament, [w] *Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 2001.
„Allgemeine musikalische Zeitung" XXXIX, 1839.
„Allgemeine Theaterzeitung", 37. Jg., 1844.
„Allgemeine Wiener Musikzeitung" 1844, Bd. 4.
Ambros A.W., *Carl Löwe, der Romantiker*, [w] August Wilhelm Ambros, *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, wyd. Heinrich Mattes, Lipsk 1860.
Artykuł *Loewe*, [w] *Allgemeine Deutsche Biographie*, tom 19, wyd. Duncker & Humblot, Lipsk 1884
Artykuł *Löwe*, [w] *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*. wydawca Eduard Bernsdorf, tom 2, Dresden 1857.
Ballad opera [w] *Riemann-Musiklexikon. Sachteil*, Hanns Heinrich Eggebrecht (red.), Schott's Söhne, Mainz 1967.
Bellermann H., Bericht. *Nachrichten und Bemerkungen*, [w] „AMZ" 5 (1870).
Bingham R.O., *The early nineteenth century song cycle*, [w] *The Cambridge Companion to the LIED*, Cambridge University Press edited by James Parson, Cambridge 2004.
Bellman J., *Introduction*, [w] ders. (Hrsg.), *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston 1998.
Berichte aus Vereinsgebieten. Biberach (Württemberg), [w] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland", 11 rocznik, 1897, nr 4.
Böttrich Ch., *Die Zerstörung von Jerusalem von Carl Loewe, Theologische Anmerkungen,* [w] Program 60. Greifswalder Bachwoche, Greifswald 2006.
Brunk A., *Beiträge zu einer Musikgeschichte Pommerns in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, [w] Baltische Studien, NF 24 (1922).
Carl Loewe. Zu seinem 100. Geburtstage., [w] „Blätter für Haus- und Kirchenmusik", 1 rocznik, 1897, nr 1.
Carl Loewe. Ein Gedenkblatt zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages; 30. November 1896, [w] „Allgemeine Musikzeitung". Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart, 23 rocznik 27.11.1896.
Chomiński J.M., *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina* [w] *F. Chopin. Prace Instytutu Muzykologii UW*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1960.

Cohen A., *Spanish National Character in the Court Ballets of J.-B. Lully*, [w] „Revista De Musicología" 16 (1993), nr 5.
Ciołkosz-Łupinowa H., *Niektóre akustyczne właściwości śpiewu* [w] *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*, COPSA, Warszawa 1973, zeszyt 148.
Conrad D., *Sztuka Pieśni*, „Ruch muzyczny", nr 26/1987.
Colmeiro J.F., *Exorcising Exoticism. „Carmen" and the Construction of Oriental Spain,* [w] *Comparative Literature* 54 (2002), nr 2.
Das Musikwesen in Berlin im Winter 1833-34, [w] „Eutonia" 9 (1835).
Daverio J., *Schumann's Ossianic Manner*, [w] *19th-Century Music* 21 (1998).
Diergarten F., *Ich grolle, ich grolle nicht*, [w] *Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, wyd. Martin Kirnbauer, Basel 2019.
Die Zerstörung Jerusalems, [w] „Eutonia 7" (1832).
Dusella R., *Vom Wunsch und Willen, ein Opernkomponist zu werden Carl Loewe und das Musiktheater* [w] *Carl Loewe (1796 – 1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung* Hrsg. Ochs E./Winkler L., Frankfurt/Main 1998.
Engel H., *Carl Loewe. Überblick und Würdigung seines Schaffens*, [w] „Musik in Pommern" 1934 Hft. 3.
Engel H., *Loewe, Karl*, [w] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, wyd. Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York 1960.
Erhardt L., *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.
Fink G.H., *Recension: Die Appostel von Philippi*, [w] „AmZ" 37 (1835).
Fink G.H., *Recension: Die eherne Schlange,* [w] „AmM" 37 (1835).
Fink G.H., *Recension: Die sieben Schläfer*, [w] „AmZ" 38 (1836).
Fink G.H., *Recension: Die Zerstörung von Jerusalem*, [w] „AmZ" 35 (1833).
Fludernik M., *„Der „Edle Wilde" als Kehrseite des Kulturprogressivismus,* [w] *Der Alteritätsdiskurs des Edlen Wilden: Exotismus, Anthropologie und Zivilisationskritik am Beispiel eines europäischen Topos*, hrsg. von Monika Fludernik, Peter Haslinger und Stefan Kaufmann, Ergon, Baden-Baden 2002.
Gaskill H., *Ossian, Herder, and the Idea 3f Folk Song*, [w] *Literature of the Sturm und Drang*, Hrsg. David Hill, Camden House, Rochester u. New York 2003.
Geyer F., *Aufführung des „Palestrina" von C. Löwe am 17. Decbr. Im Saale der Singakademie,* [w] „Berliner Musikalische Zeitung 2" (1845).
Giesebrecht L., *Loewes Bedeutung für Stettin*, [w] Ludwig Giesebrecht, *Gedichte*, 2 tomy, Stettin 1867(2).
G. R. *Die Heilung des Blindgeborenen*, [w] „NZfM", tom 54 (1861).
„Harmonie", Musikzeitschrift, 15.12.1896.
Jung H., *Pastorale*, [w] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 7, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1997.

Jachimecki Z., *Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad A.Mickiewicza*, [w] „Pamiętnik literacki: czasopismo kwartalne poświęcona historii i krytyce literatury polskiej" 6/1/4.
Jacobson R., *On linquistic aspects of translation* [w] *On translation,* edited by Reuben Arthur Brower, Harvard Studies in Comparative Literature, Harvard University Press 1959.
Keferstein G.A., *Aphorismen über den Entwicklungsgang des deutschen Männergesanges in der neueren Zeit und über die Forderung derselben durch die Giesebrecht-Löwe´schen Vocaloratorien*, [w] „Caecilia 18" (1836).
Keferstein G.A., *Recension: Die eherne Schlange,* [w] „Caecilia" 17 (1835).
Keferstein G.A., *Oratorium,* [w] „Neue Zeitschrift für Musik", tom 21 (1844).
Stein K. (=Keferstein), art. *Löwe* [w], *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschafrten oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, wydawca Gustav Schilling, tom 4, Stuttgart 1837.
Klitzsch E., *Die Auferweckung des Lazarus*, [w] „NZfM", tom 65 (1869).
Koßmaly C., *Das Hohelied Salomonis. Oratorium, komponiert von Dr. Carl Loewe*, [w] „Berliner Musik Zeitung", 8 (1858).
Küster K. (red.), *Choralbearbeitungen an Schnitger-Orgeln*, [w] *Musik zwischen Nord- und Ostsee. Heft 45*, Hamburg 2019, Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Locke R.P., *A broader View of musical Exoticism*, [w] "The Journal of Musicology" 24 (2007), nr 4.
Lüpke F.W., *Persönliche Erinnerungen an Dr. Karl Loewe* [w] „Musikpädagogische Blätter" *1 nr 2*, W. Preiser Verlag, Berlin 1898.
Messthaler U., *Schumann und die Bologneser Gesangsschule*, [w] Jean-Jaques Düncki (Hrsg.), *Schumann interpretieren*, Sinzig 2014.
Messthaler U., *Carl Loewe oder das große Missverständnis. Ein Erklärungsversuch*, [w] "Musik & Ästhetik", Klett-Cotta Verlag. Stuttgart 2017, przedruk w tłumaczeniu polskim *Wielkie nieporozumienie – interpretacyjno-historyczna analiza utworów wokalnych Carla Loewego*, [w] *Szczeciński kompozytor Carl Loewe i jego liryka wokalna*, pod red. Sylwii Burnickiej-Kalischewskiej, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017.
Modeß J.A., *Carl Loewes Oratorium „Die sieben Schläfer"* op. 47, [w] Ekkehard Ochs/Lutz Winkler, *Carl Loewe (1796-1869), Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Frankfurt am Main 1998 („Greifswalder Beiträge zu Musikwissenschaft" Bd. 6).
Musketa K., *Carl Loewes Musik zu Ernst Raupachs dramatischer Phantasie „Das Märchen im Traum oder: Die Reise nach Rom"*, [w] *Carl Loewe. Stettiner Komponist und seine vokale Lyrik*, red. S. Burnicka-Kalischewska, Toruń 2017.

Dr. Müller, „Nachrichten: Stettin"; [w] „AmZ" 32 (1830).
Nachrichten, *Maybericht Berlin*, [w] „AmZ" 34 (1832).
Nauenburg G., *Lebende Bilder von Gustav Nauenburg* 1. C. G. Löwe, [w] „Neue Zeitschrift für Musik", tom 3 (1835).
Nauenburg G., *Recension. Johann Huss*, [w] „AmZ" 44 (1842).
„Neue Zeitschrift für Musik" IX.
Nowacki R., *Utwór muzyczny i jego interpretacje*, [w] Irena Poniatowska, (red.), *Dzieło muzyczne. Teoria – historia – interpretacja*, PWM, Kraków 1984.
Olędzki S., *Fakturalne współczynniki form i gatunków chopinowskich* (2) [w] *Zeszyt Naukowy Nr 3 Filii AMFC – Z badań nad polską muzyką ludową, twórczością Chopina i problematyką pedagogiki muzycznej*, Wydawnictwo AMFC, Warszawa 2004.
von Oppeln-Bronikowski F.-W., *Ein sympathieträger Heinrich Heines: Alexander von Oppeln-Bronikowski*, [w] „Studia Germanica Gedaniensa", Gdańsk 2010, nr 23.
Rellstab L., C. *Loewe, die eherne Schlange*, [w] „Neue Zeitschrift für Musik" („NZfM"), tom. 3 (1835).
Rellstab L., [w] „Iris" 9 (1838).
Rezension Das Hohelied Salomonis, [w] „Berliner Musikalische Zeitung Echo" 6 (1856).
Recension Hiob, [w] „Neue Berliner Musik Zeitung", 9 (1855).
Recension Hiob, [w] „Echo" (1848).
Runze M., *Carl Loewe, eine ästhetische Beurtheilung.* Lipsk 1884, „Sammlung Musikalischer Vorträge", nr 58.
Runze M., *Vorwort* zu Band VII, [w] *Carl Loewes Werke, Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen amilie herausgegeben von Dr. Max Runze.* Band VII, Die Polnischen Balladen, Breitkopf & Härtel, Lepzig 1899-1904.
Schnorr von Carolsfeld F., *Oppeln, Alexander August Ferdinand von,* [w] *Allgemeine Deutsche Biografie*, Band 3, Duncker & Humblot, Lipsk 1876.
Schumann R., *Kritik. Sonaten für Pianoforte*, [w] *Neue Zeitschrift für Musik*, hrsg. von Robert Schumann 31 (1835).
Schumann R., *Neue Oratorien. Johann Huß*, [w] „NZfM", tom 17 (1842).
Smend J., *Carl Loewe als Kirchenmusiker,* [w] „Correspondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland" 11/1897.
Smend J., *Karl Loewes „Johann Huß"*, [w] „Correspondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland", 11 rocznik, 1897, nr 4.
Smend J., *Zum 30. November 1896*, [w] „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", 1 rocznik, 1896, nr 9.
Sobrino R., *Introduction*, [w] "Música Sinfónica Alhambrista", hrsg. v. dems, Instituto complutense de ciencias musicales, passim.

Szczęsny M., *Ballada o Lwie*, [w] „Morze i Ziemia" 1992, nr 18-22.
Spitta P., *Ballade*, [w] „Musikgeschichtliche Aufsätze", Berlin 1894.
Szymik S., *Motyw bramy w perspektywie biblijno-teologicznej,* [w] *U drzwi Twoich: fidex ex visu*, red. Ryszard Knapiński, Aneta Kramiszewska, KUL, Lublin 2013.
Stafford F., *Primitivism and the „Primitive" Poet. A cultural Context for Macpherson's Ossian*, [w] *Celticism,* Hrsg. Terence Brown, Rodopi, Amsterdam u. Atlanta 1996.
Stegemann M., Betzwieser T., *Exotismus*, [w] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Sachteil Bd. 3, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel 1995.
Tenhaef P., *Carl Loewe - der „norddeutsche Schubert"?*, [w] *Carl Loewe (1796-1869). Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung,* wyd. von E. Ochs und L. Winkler (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6); Peter Lang-Verlag 1998.
Tomaszewski M., *Mickiewicz w żywiole muzyki*, Engram 1998, EG 443601.
Tomaszewski M., *Muzykologia wobec współczesności*, [w] Idem: I*nterpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.
Weber G., *Die sieben Schläfer*, [w] „Caecilia" 18 (1835).
Wellmer A., Johannes der Täufer*, Oratorium von Dr. Carl Löwe*., [w] „Halleluja" 4 (1882).
Wesołowski F., *Uwagi o granicach „pewności" w wykonawstwie muzyki dawnej*, Zeszyt Naukowy nr 64 Katedry Wokalistyki Akademii Muzycznej we Wrocławiu i PSPŚ, Wrocław 1995.
Wessalowski P., *Stettiner Logen Freimaurer*, [w] „Stettiner Bürgerbrief" 1991.
Wingertszahn Ch., *Loewes unheimliche Balladen*, [w] Konstanze Musketa and Götz Traxdorf (Hrsg.), *Carl Loewe, 1796–1869: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle*, Händel Haus, Halle 1997.
Włodarczyk E., *Szczecin - centrum kultury na Pomorzu (XVI – XX w.)* [w] *Kompozytorzy szczecińscy do roku 1945* pod red. E. Kusa, M. Szczęsnego, E. Włodarczyka, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin 2003.
Wojda A., *„Świtezianka": ballada literacka Mickiewicza i ballada muzyczna Loewego*, [w] *Retoryka a tekst literacki 2*, red. M. Hanczakowski i J. Niedźwiedź, Kraków 2003, s. 135-151 [w] M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*, Musica Iagellonica, Kraków 2016.
Wojtczak Z., *Belcanto XXI wieku? Język wokalny w operach Zygmunta Krauzego* [w] red. Ryszard Daniel Golianek, *Świat oper Zygmunta Krauzego*, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2016.
Wojtczak Z., *Between opera and the Lied – Tre sonetti di Petrarca by Franz Liszt*, „Interdisciplinary Studies in Musicology", vol. 13, Poznań 2013.

Wojtczak Z., *Johann Wolfgang Goethe i Franciszek Schubert – Lied a due – czyli o powstaniu niemieckiej pieśni romantycznej*, [w] *Neofilologia. Zeszyty Naukowe PWSZ*, Płock-Włocławek 2003.
Wojtczak Z., *Styl wokalny* [w] *Moniuszko. Kompendium*, red. Ryszard Daniel Golianek, PWM, Kraków 2019.
Wojtczak Z., *O potrzebie kształtowania umiejętności słuchania muzyki*, [w] *Konteksty kształcenia muzycznego. Zagadnienia ogólne*, red. Grażyna Poraj, Ewa Kumik, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2011.
Wojtczak Z., *Szybciej – głośniej – wyżej czyli o niektórych tendencjach we współczesnych strategiach kształcenia wokalnego* [w] *Kształcenie wokalne* pod red. Bogumiły Tarasiewicz, OWUZ, Zielona Góra 2016.
Wojtczak Z., *Wpływ fonografii na kształtowanie się kameralnej estetyki wokalnej w II połowie XX wieku* [w] *Piękno materialne. Piękno duchowe.*, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2004.
Woodring Goertzen V., *By way of Introduction: Preluding by 18th-and 19th-Century Pianists*, [w] "The Journal of Musicology" 1996, Vol. 14/3.
Wellmer A., *Das kirchliche Oratorium von J. S. Bach bis auf die Gegenwart,* [w] „Halleluja", 3. rocznik, nr 8, maj 1882.
Wellmer A., *Erinnerungen an Carl Löwe*, [w] „Halleluja", 3 Rocznik, nr 5, luty 1882.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

Barańczak S., *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia* [w] *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* nr 3, s. 7-66, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3-s7-66/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1990-t-n3-s7-66.pdf.

Bigaj A., *Kazimierz niewierny i dumna Ester*, [w] https://mlodziez.krakow.pl/old/www.mlodziez.info/370_Kazimierz_niewierny_dumna_Ester.html.

Biblia Tysiąclecia, Księga Hioba (Hi) 1:21, https://pl.wikiquote.org/wiki/Hiob.

Blume D., *Theodor Fontane*, Lemo-20 Jahre Lebendiges Museum Online, Deutsches Historisches Museum, Berlin 2014, https://www.dhm.de/lemo/biografie/theodor-fontane.

Dekel J., *Is Albinoni's Adagio the biggest fraud in the music history* (24.02.2017), https://www.cbcmusic.ca/posts/18137/albinoni-adagio-g-minor-biggest-fraud.

George-Driessler G., *Theodor Fontane und die ‚tonangebende Kunst'. / Theodor Fontane i „sztuka wiodąca"./* Universität Augsburg, rozprawa doktorska 1991, Luise Fröhlich „Wie musikalisch Fontane wirklich war" /Jak muzykalny był Fontane rzeczywiście/, https://www.maz-online.de/Lokales/Potsdam-Mittelmark/Schwielowsee/Wie-Theodor-Fontane-zur-Musik-stand.

Gurewitsch M., *Rediscovering a Champion of the Ballad* (24.02.2012), https://www.nytimes.com/2012/02/26/arts/music/celebrating-an-18th-century-composer-carl-loewe.html.

Księga Estery [w] *Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, wersety 17-20, [w] http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1382.

Księga Hioba [w] B*iblia Tysiąclecia Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, werset 20, [w] https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=431.

Księga Izajasza Starego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=506&werset1=9&werset2=13#W9.

Księga Wyjścia [w] *Biblia Tysiąclecia Biblia Tysiąclecia, Stary Testament*, werset 21, [w] https://biblia.deon.pl/2010/rozdzial.php?id=63&werset=21#W21.

Pieśni Nad Pieśniami Starego Testamentu. Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte. https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=583.
Porsche A., *Carl-Loewe-Erbepflege in Löbejün seit 1888* (Ausgabe 3, 2019), http://journal.lhbsa.de/cpt-articles/carl-loewe-erbepflege-in-loebejuen-seit-1888.
https://pl.wikipedia.org/wiki/Gog_i_Magog.
http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1382.
http://www.biblia.pl/rozdzial.php?id=1391.
https://www.odk.pl/kobiety-krola-kazimierza-iii-wielkiego,38859.html?utm_source=Histmag.org&utm_medium=article-17409.
https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1102.
Schwartz T., *Modern*, *nicht märkisch /Nowoczesny, nie brandenburski/*, [w] „Der Tagesspiegel" 2019, https://amp.tagesspiegel.de/kultur/theodor-fontane-und-seine-zeit-modern-nicht-maerkisch/24139200.html.
Teler M., *Kobiety króla Kazimierza Wielkiego*, e-book, PROMOHOSTORIA i CM 2018, [w] https://histmag.org/Esterka-miedzy-legenda-a-prawda-historyczna-17409.
Libretto oratorium *Hiob* : http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0005/bsb00059191/images.

NAGRANIA

Loewe C., *Lieder und Balladen, Complete Edition*, 1993-2007, CPO 777355-2.
Loewe C., *Lieder und Balladen, Complete Edition, Vol. 10*, Ruth Ziesak, Cord Garben, CPO nr 9995432, 2000.
Carl Loewe (1796-1869), *Lieder & Balladen. Complete Edition*, CD nr 15 (Kryger, Mohr, Garben), cpo 777 355-2 & Radio Berlin Brandenburg, 1994-2003.
Muzyka i Mickiewicz, Urszula Kryger; Engram 1998, EG 443601.
Maurer A., *Loewe Lebt*, [w] *Opus – das Musikkolloquium*, Sendereihe des ORF (wyemitowane 01.11.2019).

---

https://m.youtube.com/watch?v=13EYG1XfJjI.
https://m.youtube.com/watch?v=XDbESDdZmfY.
https://m.youtube.com/watch?v=dRrFpFddDNM.
https://m.youtube.com/watch?v=dRrFpFddDNM.
https://m.youtube.com/watch?v=W9sJVWh20tk.
https://m.youtube.com/watch?v=Ja5N6LGMkm8.

Michael Bohnen/ Georg Szell, 1928,
https://youtube.com/watch?v=ntnz7QWolKk.

Theo Adam/ Rudolf Dunckel, 1970,
https://m.youtube.com/watch?v=R3hGR0PC3OA.

George Henschel, 1928,
https://m.youtube.com/watch?v=gGyvpAzCEjU&list=PLXHWseEWB-cF0m6aupXENZYDxcErNfsXmW&index=7&t=0s.

AKADEMIA SZTUKI