Joanna Barska, Kraków

Między metaforą a przyzwyczajeniem. Kilka uwag o recepcji Symfonii Faustowskiej F. Liszta

Na początku chciałabym podziękować za możliwość wzięcia udziału w zjeździe, mimo że jestem literaturoznawcą, a nie muzykologiem. Być może mój referat w jakimś stopniu pokaże, jak ważny jest dialog między przedstawicielami tych dyscyplin, zwłaszcza przy badaniach związanych z muzyką programową, operą czy pieśnią. Niniejszy tekst jest fragmentem pracy licencjackiej (obronionej w zeszłym roku akademickim w Katedrze Komparatystyki Literackiej UJ), będącej próbą spojrzenia na *Symfonię Faustowską* F. Liszta oraz skonfrontowania jej rozwiązań formalnych z ideami literackiej inspiracji.

Zrozumienie w pełni zamysłu węgierskiego twórcy wymaga od odbiorcy dokładnego prześledzenia nie tylko pomysłów melodycznych, harmonicznych i instrumentacyjnych, ale również motywów przewodnich, ewokujących konkretne odniesienia referencjalne, przez co konstruujących reprezentację[1]. Ze względu na czas wystąpienia, chciałabym skupić się na pierwszej części symfonii i przyjrzeć się rozwiązaniu, na jakie zdecydował się Liszt, kreśląc muzyczny obraz (*Charakterbilder*) Fausta oraz zastanowić się nad słusznością znaczeń naddawanych Faustowskim tematom w opracowaniach muzykologicznych. Ze względu na krąg słuchaczy pomijam zaś wszelkie rozważania wstępne: nowatorstwo Berliozowskich motywów przewodnich, fascynację Liszta *idée fixe* i wprowadzenie nieco innego typu programowości: wystrzegającego się nadmiernej przedstawieniowości, wskazującego jedynie nadrzędną ideę i ukierunkowującego emocje ujawniające się w kontakcie z „czystą muzyką"[2].

[1] Por. R. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 90.
[2] Por. B. Morrison, *Liszt*, tłum. E. Gabryś, Kraków 1999, s. 52.

Wiązanie dzieła z ogólnymi wartościami, sugerowanie znaczenia ma być, zdaniem Michała Głowińskiego, zadaniem samego już tytułu utworu programowego. Nie chodzi tu oczywiście o procedery ilustracyjne, lecz budzenie pewnych konotacji, często na płaszczyźnie bardzo ogólnej[3]. *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe) für großes Orchester, Tenor-Solo und Männerchor* wprowadza od razu słuchaczy w tekst konkretnego dzieła literackiego, a nazwanie poszczególnych części imionami głównych bohaterów (Fausta, Małgorzaty i Mefistofelesa) sugeruje psychologiczny charakter utworu[4]. Wydaje się oczywiste, że Liszt nie ilustruje konkretnych fragmentów dzieła literackiego (jak dzieje się na przykład w *Roméo et Juliette* Berlioza), przez co zbliża się do takich utworów, jak *Manfred* Schumanna czy *Faust* Wagnera. Studium charakterologiczne, obrazy charakterystyczne, obrazy-charakterystyki, muzyczne portrety psychologiczne – to tylko niewielka część określeń, jakie można spotkać w komentarzach do symfonii. Zanim zastanowimy się nad słusznością tej nomenklatury, przyjrzyjmy się samej konstrukcji *Fausta*. „Klasyczność" utworu ogranicza się do formy allegra sonatowego (dość swobodnie zresztą przekształconego)[5] – pojawianiem się tematów i ich przetwarzaniem rządzi bowiem już nie tradycja, lecz idea poetycka. Ze względu na samo potraktowanie struktury, wydaje się, że Lisztowskiej symfonii bliżej do poematu symfonicznego, niż formy sonatowej, co pozwala na traktowanie każdej jej części jako autonomicznego poematu[6]. Już sama nazwa jest tu znacząca: zostaje zachowany symfoniczny charakter, utwór jest jednak znacznie krótszy, bardziej „zamknięty"[7], brak też podziału na części. Zamiast tego w obrębie poematu znajdują się często sekwencje skontrastowane ze sobą pod względem charakteru i tempa; część tematów się powtarza, rozwija, zostaje swobodnie przekształcona[8]. Temat i forma zainspirowane mogą zostać między innymi

[3] Por. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Warszawa 1980, s. 68-69.

[4] J. Chomiński w *Wielkich formach instrumentalnych* wyodrębnia „obrazy" jako osobny rodzaj (pokrewny do poematu!), który dotyczyć ma głównie przyrody – np. *W stepach Azji Środkowej* A. Borodina, *Noc na Łysej Górze* M. Musorgskiego czy *Alpensymphonie* R. Straussa. Nie o ilustracyjność więc chodzi, lecz o samo wrażenie wywołane przez konkretne zjawiska. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 798-807.

[5] Por. R. D. Golianek, dz. cyt., s. 140.

[6] Pisząc o utworze Liszta, G. Abraham posługuje się pojęciem tryptyku złożonego z trzech poematów symfonicznych. Por. G. Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, Oxford 1979, s. 684; *New Oxford History of Music*, dz. cyt., s. 581. Por. też: B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 300.

[7] Por. B. Schaeffer, dz. cyt., s. 298.

[8] Pod tym względem poematy symfoniczne stają się konstrukcjami analogicznymi do poematów

utworem literackim, lecz, przeniesione na płaszczyznę muzyki, nie mają streszczać jego fabuły, lecz zyskać nową jakość; muzyka ewokuje konkretne idee czy emocje, wyrażając je w innym medium[9]. W poemacie symfonicznym istotny staje się więc nie tekst, lecz t e m a t, a źródło zidentyfikować można jedynie dzięki tytułowi lub programowi.

Samo opracowanie figury Fausta mogłoby tworzyć całą symfonię; stanowi ono przykład mistrzostwa Lisztowskich przetworzeń – pierwsza część, trwająca niemal pół godziny, oparta jest jedynie na kilku przeplatających się tematach, zróżnicowanych pod względem charakteru, lecz pokrewnych motywicznie. „Muzyka przywołuje czy raczej 'stwarza' Fausta krążącego po labiryntach myśli i pragnień" – pisze G. Drabik[10]. Istotnie, wydaje się, że kompozytor poświęca wiele uwagi kwestii trudnej do określenia, rozszczepionej osobowości bohatera[11]. Trudne okazuje się również wyodrębnienie tematów tej części, rozbieżności pojawiają się nawet przy określeniu ich ilości. Większość badaczy wypowiada się na ten temat oszczędnie i dość mgliście[12] – choć najczęściej mówi się o czterech, pojawiają się głosy sugerujące nawet pięć tematów[13]. Mimo problemów ze wskazaniem poszczególnych fragmentów utworu, częstą praktyką wśród muzykologów staje się przyporządkowywanie frazom konkretnych znaczeń. Redaktorzy *Przewodnika po muzyce koncertowej* podają w kolejności: temat szukającego prawdy filozofa, używającego życia kawalera, tkliwego kochanka i człowieka czynu[14], Ch. Rueger mówi o Fauście rozmyślającym, pragnącym czegoś, zakochanym oraz człowieku, który czyni[15],

słownych, które, nie będąc dramatem, prozą czy poezją, uwalniają się od wszelkich nakazów dyktowanych przez konwencję. Por. B. Russano Hanning, *Concise History of Western Music*, [na podstawie:] D.J. Grout, C.V. Palisca, *A History of Western Music*, New York-London 2002, s. 395-396.

[9] Por. tamże, s. 396.

[10] G. Drabik, *Rytmy Nowego Jorku. Ścieżki ku niewidzialnemu*, „Przegląd Polski" on-line. Tygodniowy dodatek literacko-społeczny „Nowego Dziennika", pod red. J. Karkowskiej, z dn. 22.04.2006, http://www.dziennik.com/www/dziennik/kult/archiwum/01-06-05/pp-04-22-01.html.

[11] Por. R. D. Golianek, dz. cyt., s. 93.

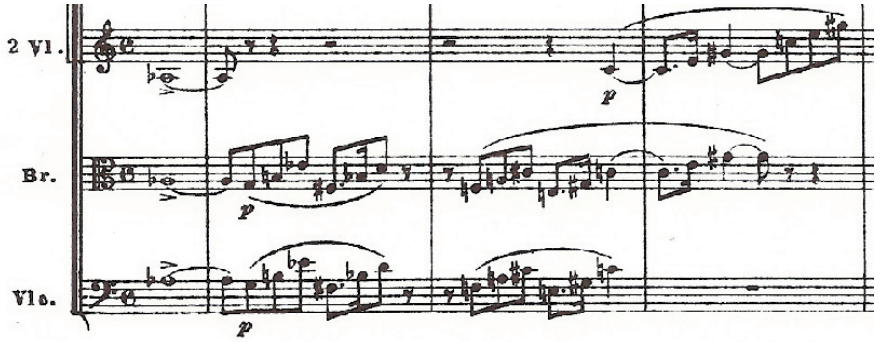
[12] R. D. Golianek podaje przykład dwóch „tematów-atrybutów", K. Pahlen pisze o trzech niebudzących wątpliwości (podając jednak tylko dwa cytaty muzyczne), nie wspominając już o „innych" czy „pozostałych", o których czytamy np. u E. O. D. Downesa: „These and o t h e r s themes reflecting various facets of the hero are developed in free symphonic sonata form". (podkr. moje – J.B.). Por. R. D. Golianek, dz. cyt., s. 141; K. Pahlen, *Sinfonie der Welt*, Zürich 1967, s. 189-190; E. O. Downes, *The New York Philharmonic Guide to the Symphony*, New York 1976, s. 503.

[13] Por. H. Searle, *Liszt*, [w:] *The New Grove Dictionary*..., dz. cyt., s. 44: „The Faust movement (...) based on only five short phrases".

[14] Por. *Przewodnik po muzyce koncertowej*, cz. I, red. T. Chylińska, S. Haraschin, M. Jabłoński, Kraków 2003, s. 590.

[15] Por. Ch. Rueger, *Poesie total – die Sinfonischen Dichtungen*, [w:] tenże, *Franz Liszt, Des Lebens Widerspruch. Die Biographie*, München 1997, s. 152-154.

natomiast K. Pahlen o temacie strachu i wątpliwości, poszukiwania czułości, wreszcie – bohaterskim[16]. Inny podział proponują J.-J. Soleil i G. Lelong, wskazując we wstępie do pierwszej części symfonii dwa tematy przypisane Faustowi: chromatyczny, chwilami atonalny „niepokój" oraz zapowiedzianą przez fagot „miłość". Przeplatając się, mają one prowadzić do „sekcji szybkiej" – burzliwego tematu zagranego przez smyczki oraz „bohaterskiego", powierzonego blasze[17]. Warto w tym miejscu zadać pytanie, jakie środki użyte przez kompozytora skłaniają badaczy do takiego przyporządkowania.



(7)

Już zacytowany powyżej fragment[18] otwierający symfonię przyciąga uwagę niezwykle śmiałą harmoniką. Liszt rezygnuje ze skali dur-moll na rzecz rozszerzonej gamy diatonicznej (na co wskazuje choćby brak dźwięku centralnego i nieokreśloność tonacji), niezwykle intensywnie wykorzystując rzadkie w ówczesnej muzyce trójdźwięki zwiększone[19]. Golianek pisze o braku zdecydowanego charakteru wyrazowego przytoczonej „formuły narracyjnej", co odróżnić ją ma od „tematów-atrybutów" poszczególnych bohaterów. Nie pozbawiałabym jednak tak szybko cytatu z lento assai funkcji pierwszego tematu. Jeśliby rozumieć termin „formuła narracyjna" jako powracający wciąż na nowo materiał dźwiękowy przeplatający inne motywy, „wszechobecny" (nawet, jeśli

[16] Por. K. Pahlen, dz. cyt., s. 189-190.

[17] Por. J.-J. Soleil, G. Lelong, *Najsłynniejsze dzieła muzyki światowej. Leksykon muzyki instrumentalnej*, przeł. J. Łętowski, Łodź 1994, s. 171.

[18] F. Liszt, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe) für großes Orchester, Tenor-Solo und Männerchor. Partitur*, Moskwa 1958. Wszystkie numery stron w nawiasach będą odnosić się do tego wydania.

[19] Por. *Przewodnik po muzyce koncertowej*, dz. cyt., s. 590. Por. też K. Pahlen, dz. cyt., s. 189-190: „Interessant ist hier die starke Verwendung des (...) übermäβigen Dreiklangs: G-H-Es und Fis-B-D, der einige Jahrzehnte später (bei Debussy und vor allem bei Puccini) in ganz ähnlicher, wenn auch zumeist ins Räumliche übertragener Bedeutung – als «Sehnsuchtsakkord», als Symbol der Ferne, der exotischen Länder".

stanowiący jedynie tło) niby narrator w powieści, można taką nomenklaturę przyjąć[20], łatwo dostrzec bowiem pokrewieństwo tonalne zacytowanego fragmentu z innymi tematami.

Tonacją całej symfonii jest c-moll, zaś finałowa pochwała „Wiecznej Kobiecości" przeprowadzona zostaje w C-dur. Tematy Fausta w ekspozycji części I i III podlegają specyficznemu dualizmowi: c-moll – E-dur, natomiast tonacją tematu Małgorzaty jest As-dur, dominująca w drugiej części symfonii. Zestawienie głównych tonacji całego dzieła (C-E-As) tworzy składniki trójdźwięku zwiększonego, materiału „formuły narracyjnej". W tym sensie jest więc ona swoistym s t r e s z c z e n i e m całego planu reprezentacji muzycznej, co stanowi jeden z najciekawszych przykładów indywidualnej organizacji narracji w muzyce programowej XIX wieku[21], nie neguje jednak jej „autonomiczności" jako tematu.

Fragment otwierający utwór wprowadza, według muzykologów[22], nastrój zadumy i melancholii, jednocześnie – być może dzięki przejmowaniu melodii przez kolejne instrumenty – łagodnej zmienności, podświadomego niepokoju. Owe dysonanse otrzymują postać trójdźwięków zwiększonych, głównie w pierwszym przewrocie (w głosie altówki i wiolonczeli, następnie – skrzypiec), sugerujących w retoryce muzycznej konszachty z siłami zła, demoniczną obecność. Dynamika kształtowana jest w wąskich ramach piano; obój, fagot i klarnet mają dołączyć do smyczków dolente – boleśnie. T. Chylińska, S. Haraschin i M. Jabłoński[23] nazywają tę frazę tematem szukającego prawdy filozofa, J. Warrack posługuje się określeniami questing i searching, niemiecka literatura muzykologiczna akcentuje jednak nie samą pogoń za wiedzą, ile raczej tęsknotę za poznaniem i – co istotne dla „streszczającego" charakteru fragmentu – rozliczenie się z sobą i swoim dotychczasowym życiem; kompozytor ma kreślić dźwiękami człowieka rozpamiętującego (der Grüber)[24], refleksyjnego, pogrążonego w melancholii[25]. Progresje trójdźwięku z tematu pierwszego, wielokrotnie pojawiające się w przebiegu symfonii, konotować mają poczucie rezygnacji, dysproporcję między marzeniami a frustracją wynikającą z niespełnień.

[21] Por. tamże, s. 143. Analiza tonalna przeprowadzona w oparciu o partyturę.
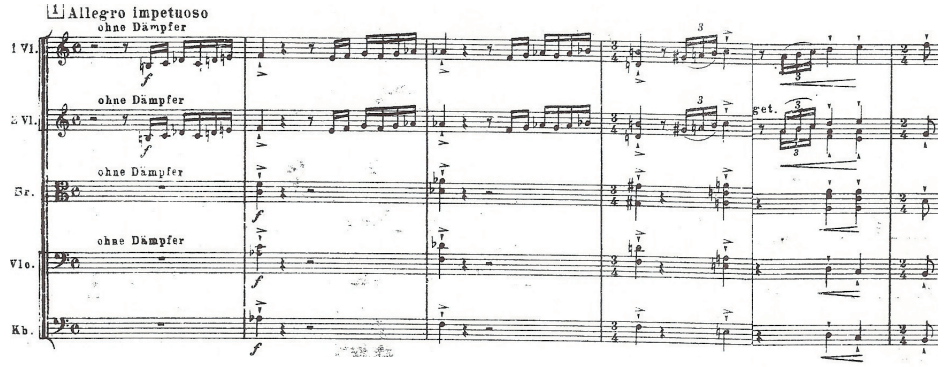
[22] Por. E. O. D. Downes, dz. cyt., s. 503.

[23] Por. *Przewodnik po muzyce koncertowej*, dz. cyt., s. 590.

[24] Por. Ch. Rueger, dz. cyt., s. 152.

[25] J. Pahlen pisze o walce wewnętrznej, jaką bohater toczy, szukając prawdy. „Der erste Satz zeight den suchenden, den ringenden Menschen. Das Anfangsthema schneint voll Zweifel, voll Wissensdrang, voll Sehnsucht nach Erkenntnis". Por. K. Pahlen, dz. cyt., s. 189; Por. też: E.O.D. Downes, dz. cyt., s. 503: „The first movement opens with a striking, pensive theme".

Niepokój tematu pierwszego znajduje gwałtowną realizację w smyczkowym fragmencie (wzbogaconym o róg), gdzie na pierwszy plan wysunąć ma się wola bohatera, jego zamierzenia, pragnienie wszechmocy (*der Willensmensch*), „nadczłowieczeństwo”[26]:



(7)

Tęsknota za życiem wydaje się gubić w pospiesznym ruchu i dynamice. K. Pahlen, który wskazuje trzy tematy, pokrywające się z tymi wyodrębnionymi przez innych badaczy, frazę chromatycznego „niepokoju” pomija[27]. Można to tłumaczyć powrotem materiału dźwiękowego początku symfonii: wznoszące się progresywnie skrzypcowe przebiegi stają się po pewnym czasie akompaniamentem dla frazy tematu pierwszego; przerywane pauzami[28] gwałtowne, chromatyczne figury w forte wraz z „chrzęszczącymi” półnutami rogu, granymi *marcato*, mogą dać wrażenie miotania się, szarpania bohatera niepotrafiącego zapanować nad pędzącymi myślami, pragnieniami (Ch. Rueger[29]) czy też – „używania życia” [30].

Gdy wraz z uderzeniami kotła wybrzmiewa burzliwy fragment smyczkowy, w dynamice *mezzo forte* słyszymy ciepłe, matowe brzmienie fagotu solo, który, zwalniając i wyciszając frazę, reprezentować ma – jak dalej podają muzykolo-

[26] Por. Ch. Rueger, dz. cyt., s. 152. Warto przypomnieć, że Übermensch to w ustach Ducha wyśmiewającego kosmiczne aspiracje Fausta jedynie ironiczny epitet. Goethe nie określa nim tytanicznych wysiłków bohatera, lecz sugeruje, że wielka ich część jest chybiona. Por. M. Berman, *Faust Goethego: tragedia rozwoju*, [w:] tenże, *„Wszystko, co stałe, rozpływa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 54.
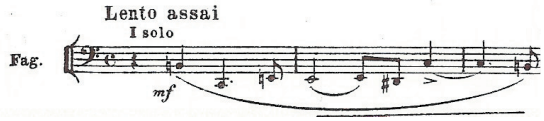
[27] Por. K. Pahlen, dz. cyt., s. 189-190.

[28] Jak można zaobserwować na przytoczonym fragmencie partytury, pauzy mają z początku wartość ćwierćnuty z kropką, następnie jedynie ósemki. Ostateczne ciszę zastępuje brzmienie dętych drewnianych, co razem daje wrażenie wzmożenia tempa i intensywności harmonicznej faktury.

[29] Por. Ch. Rueger, dz. cyt., s. 152-154.

[30] Por. Przewodnik po muzyce koncertowej, dz. cyt., s. 590.

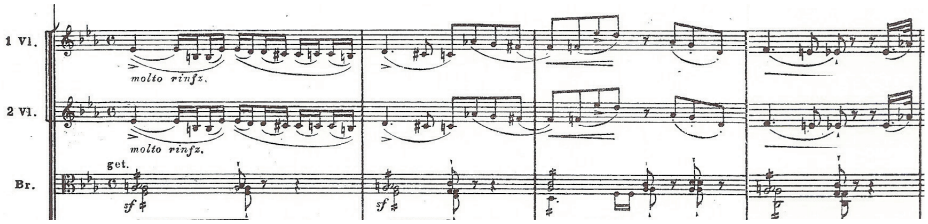
giczne opracowania – Fausta zakochanego, miłującego [*der Liebende*], szukającego czułości:



(13)

Lento assai jest swoistą zapowiedzią późniejszej reprezentacji uczuć „kochanka", sugerującą wyciszenie, ucieczkę w wewnętrzny świat uczucia i spokoju. Jednocześnie jest zakończeniem fragmentu, który J.-J. Soleil i G. Lelong nazywają wstępem do pierwszej części symfonii[31]. Przeplatając się z tematem „niepokoju", ma ta liryczna fraza prowadzić do tematu reprezentowanego przez smyczki:

Allegro agitato ed appassionato



(13)
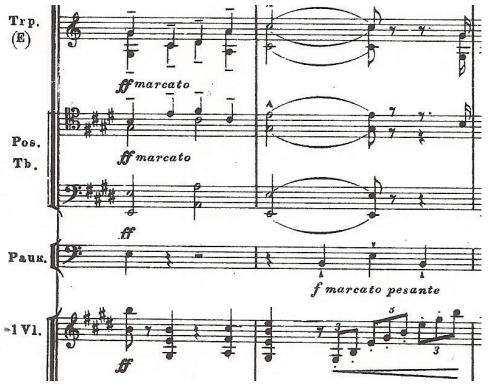
Wirtuozowskie frazy łagodzone są figurami, dającymi (mimo metrum $^{4}/_{4}$) wrażenie walcowych – być może również dzięki łagodnym sforzandom od *piano*, przeprowadzanym na niewielkich odcinkach (w obrębie taktu lub dwóch) oraz *tremolo* altówki, wiolonczeli i kontrabasu, kończącym się krótkim ruchem smyczka. Drobne wartości (szesnastki i ósemki) dają wrażenie lekkości, łuki oraz wzmocniona dynamika (*molto rinforzando*) powodują natomiast zwiększenie „gęstości", intensywności. Fraza staje się bardziej śpiewna: chromatycznym grupom szesnastkowym wznoszącym się *piano* i *dolcissimo* (co sugerować może kobiecość – czy też odważniej: anielskość – konotującą uczucie miłości), opadającymi następnie jasnymi, skrzypcowymi pasażami, towarzyszą całe nuty wypełniające takty fletu, oboju, klarnetu, fagotu i rogu.

Wszystko to prowadzi do pianissima. Metrum zmienia się na trzy czwarte, a melodię przejmują ciepłe, liryczne brzmienia klarnetu, fagotu i rogu, dla któ-

[31] Autorzy leksykonu wskazują na zapowiadający charakter frazy „miłosnej". Podkreślając jej przeplatanie się z tematem „niepokoju", podobnie jak K. Pahlen, nie wyodrębniają oni osobnego tematu woli i pragnienia. Por. J.-J. Soleil, G. Lelong, dz. cyt., s. 171.

rych triolowe partie altówki i wiolonczeli wraz z oszczędną perkusją stanowią jedynie uzupełnienie. „Słodko", „z gracją", „majestatycznie". Owo *affettuoso poco Andante*, występujące bezpośrednio po *Allegro agitato ed appasionato*, oparte jest na materiale dźwiękowym zacytowanego wyżej *lento assai*. Ta swoista nierozerwalność (takie następstwo mamy również w części Małgorzaty) może sugerować pokrewieństwo obu myśli, zwłaszcza, że poprzez chromatyczne, wznoszące się smyczkowe gamy, tworzące dla dętych drewnianych tło pełne napięcia i miłego oczekiwania oraz lekkie, opadające pasaże, dające wrażenie anielskości, dochodzi tu do pełniejszego opracowania „tematu miłości".

Ardente trąbek prowadzi wprost do ostatniego Faustowskiego tematu (człowieka czyniącego [*der Tatmensch*], „bohaterskiego"), powierzonego instrumentom dętym blaszanym. Wpisana jest weń walka – pisze Pahlen – ale jednocześnie ostateczne zwycięstwo bohatera nad wszelkimi wątpliwościami[32]. Znacznie łatwiej zgodzić się z nadaniem owej frazie znaczenia zwycięstwa, przede wszystkim ze względu na swoistą atrybucję – instrumentalizację dającą brzmienie fanfar oraz utrzymujące się *fortissimo* i *marcato*:



(47)

Czas zastanowić się nad słusznością przypisywania tematom Fausta przytoczonych tu określeń dotyczących uczuć, emocji, ale i konkretnych działań, pragnień. Podczas seminarium[33] miałam okazję przeprowadzić ankietę, w której, po wysłuchaniu poszczególnych tematów symfonii, należało określić emocje,

[32] Por. K. Pahlen, dz. cyt., s. 190: „(…) ein heldisches, glänzendes Thema (wie strahlend sind diese Themen bei Liszt stets!) den kämpfenden, zuletzt siegenden Faust, der über die irdischen Zweifel triumphiert".

[33] Seminarium „Artysta w literaturze współczesnej", prowadzone przez dr I. Puchalską w roku akademickim 2007/2008 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

jakie dany fragment ewokuje, następnie zaś przyporządkować cytaty muzyczne do podanych już określeń, zaczerpniętych z opracowań muzykologicznych. Warto przyjrzeć się rezultatom[34].

Większości seminarzystów temat pierwszy kojarzył się z samotnością i pustką, wrażeniem, że zbliża się coś niepokojącego. Na takie odczucie niebagatelny wpływ miały zapewne opadające progresywnie dysonanse: trójdźwięki zwiększone w pierwszym przewrocie, grane unisono, a następnie z oszczędnym, również silnie dysonansowym, akompaniamentem. Z podanych określeń, na dziesięciu seminarzystów aż ośmiu wskazało refleksyjny charakter, połowa zaś niepokój i wrażenie tęsknoty za poznaniem. Warto jednak odnotować, że do tematu pierwszego przyporządkowano również poszukiwanie miłości, choć wydawałoby się to nieuzasadnione.

Z obojową „zapowiedzią" miłosnego tematu wiązano ciszę i uspokojenie; długie wartości, ritenuto i diminuendo wywarły wrażenie zadumy (pięć osób), niepokoju (cztery osoby), melancholii i rozpamiętywania (po trzy osoby). Odczucie zakochania wskazała tylko jedna osoba – ciepłe, liryczne tony fagotu nie zastąpiły więc harfy konotującej w retoryce muzycznej kobiecość, związaną

[34] W nawiasie podano liczbę osób, które wskazały dane punkty (na 10 ankietowanych), rozstrzelone zostały natomiast przypisywane przez muzykologów znaczenia poszczególnych tematów:

Temat pierwszy: *lento assai*	Obój: zapowiedź miłości	Burzliwy temat smyczków	Temat czwarty: *grandioso*
- Rozmyślanie (8) - Niepokój (5) - Tęsknota za poznaniem (5) - Poszukiwanie prawdy (4) - Strach i wątpliwości (3) - Melancholia (3) - Pragnienie czegoś (3) - Rozpamiętywanie (2) - Frustracja, rezygnacja (2) - Poszukujący miłości (2) - Zaduma (1)	- Zaduma (5) - Niepokój (4) - Melancholia (3) - Rozpamiętywanie (3) - Poszukujący miłości (1) - Poszukiwanie prawdy (1) - Frustracja, rezygnacja (1) - Pożądanie (1) - Rozmyślanie (1) - Zakochanie (1)	- Aktywność (5) - Pożądanie (5) - Strach i wątpliwość (5) - Używanie życia (4) - Pragnienie czegoś (4) - Człowiek czynu (4) - Rozliczenie się z sobą i dotychczasowym życiem (4) - Niepokój (3) - Tęsknota za poznaniem (3) - Poszukiwanie drogi (3) - Zakochanie (2) - Wola, wszechmoc, nadczłowieczeństwo (2) - Poszukiwanie prawdy (2) - Frustracja, rezygnacja (2) - Poszukiwanie miłości (1) - Bohaterstwo (1) - Melancholia (1)	-_Zwycięstwo (8) -_Bohaterstwo (7) -_Wola, wszechmoc, nadczłowieczeństwo (4) - Człowiek czynu (4) - Używanie życia (4) - Aktywność, czyn (1)

z czystym uczuciem. Jeśli zaś chodzi o burzliwą kontynuację smyczkową, mającą odzwierciedlać, powiedzmy, miłość właściwą, z określeń powtarzających się w opracowaniach muzykologicznych połowa seminarzystów wskazała na aktywność i pożądanie (zakochanie zaznaczyły dwie osoby, poszukiwanie miłości – jedna). Co ciekawe, ów fragment okazał się najbardziej nieokreślony: przyporządkowano do niego najwięcej punktów, wśród których znalazły się dynamiczne (człowiek czynu, używanie życie, pragnienie, wola, wszechmoc, nadczłowieczeństwo, wreszcie bohaterstwo), ale również bardziej „pasywne" (strach i wątpliwości, rozliczenie się z sobą i dotychczasowym życiem, niepokój, frustracja, rezygnacja, melancholia). Znakomicie świadczy to o metaforycznej mglistości narzucanych i powtarzanych w kolejnych pracach określeń oraz subiektywności doznań każdego odbiorcy, przede wszystkim jednak o niemożliwości jednoznacznego opisu charakteru muzyki.

Wątpliwości zanikają dopiero w momencie, gdy wkracza retoryka muzyczna. Tak dzieje się w *grandioso*, temacie czwartym. Wyraźnie słyszane fanfary jednoznacznie wiązać można z glorią i zwycięstwem (aż osiem osób), bohaterstwem (siedem osób), wolą, wszechmocą, „nadczłowieczeństwem" (cztery osoby). Spoza grona podpunktów przyporządkowanych przez muzykologów do tematu czwartego, odnotowywano „używanie życia" (cztery osoby) oraz „aktywność, czyn" (jedna osoba), są one jednak bezpośrednio związane z charakterem pozostałych określeń.

Największa zgodność muzykologów i ankietowanych występuje więc w epitetach określających temat pierwszy i czwarty[35], z czego wynika, że „najostrożniejszy" podział proponują Lelong i Soleil[36], nazywając jedynie tematy atrybułowane, nacechowane retorycznie – czy to ze względu na środki harmoniczne (dysonanse, interwały zwiększone) czy kolorystyczne (instrumentacja). Pozostaje jednak dręcząca wątpliwość: kiedy słuchamy fanfar, dość jednoznacznych ekwiwalentów zwycięstwa, jaki triumf mamy na myśli? Czy obserwując przekształcenia owej frazy, jej swoiste „rozcieńczenie", powiedzmy metaforycznie, wzrastającą melancholią – który fragment Fausta przywołuje nasza pamięć? Naturalnym „odruchem" świadomego literackiego źródła odbiorcy jest swo-

[35] Ośmiu na dziesięciu seminarzystów traktuje temat pierwszy jako „rozmyślający", czwarty jako „zwycięstwo"; siedmiu na dziesięciu wiąże *grandioso* z „bohaterstwem", połowa pisze natomiast o temacie pierwszym jako o „niepokoju" i „tęsknocie za poznaniem", preludium oboju określa jako „zadumę", wreszcie temat trzeci jako „aktywność" i „pożądanie".

[36] Por. J.-J. Soleil, G. Lelong, dz. cyt., s. 171.

ista fragmentaryzacja motywiczna – wiązanie muzycznych cytatów z konkretnymi sytuacjami w tekście, nadawanie więc symfonii funkcji ilustracyjnej. Czy będąc świadomym charakteru Lisztowskiego tryptyku symfonicznego, nie należałoby odrzucić owych skojarzeń?

Spójrzmy na *Noc*, otwierającą pierwszą część tragedii. W pracowni zastajemy Fausta – profesora w średnim wieku, lekarza, prawnika, teologa, filozofa – otoczonego pergaminami, księgami i przyrządami naukowymi. Satysfakcję z osiągnięć zastępuje niezbyt entuzjastyczne podsumowanie minionych lat, bohater nazywa siebie „nieszczęsnym głupcem" (21)[37], „robakiem" (33). Faust pragnie doświadczyć czegoś autentycznego, odkryć istotę życia. Pożąda zwycięstwa nad ułudą świata, określając się mianem „obrazu Bóstwa", chce „glorii i jasności" wiecznej Prawdy (30). Słowa wypowiedziane w gotyckiej izbie są swoistym podsumowaniem dotychczasowych lat, ale wiążą się również z pragnieniami: odkrycia źródeł prawdy, autentycznego doświadczenia mocy. Świadomy własnej siły („Obce mi (…) lęk i wahanie, / Nie straszny diabeł, piekielne otchłanie" [21]), jednocześnie jest Faust pełen wątpliwości i strachu. Pojawiają się określenia: „ściska się serce", „lęk nadpełza" (23), znaczący jest też dialog z Duchem ironicznie nazywającym bohatera „nadczłowiekiem":

> (…) wijesz się w mym tchnieniu,
>
> Drżysz z przerażenia jak w płomieniu,
>
> Taki skurczony robak, takie nic najlichsze (26)!

Ta swoista mikstura uczuć i emocji sprawia, że nie możemy jednoznacznie określić Fausta z *Nocy* jako tematu zadumy, niepokoju, wątpliwości czy tęsknoty za poznaniem, lecz pamiętać musimy również o obecnym tu pierwiastku chęci zatriumfowania nad naturą, autentycznego doświadczenia świata.

Tak jak z myśli i pragnień Fausta wypływają kolejne, tak też Lisztowskie tematy – czy raczej cząstki motywiczne – ścierają się, splatają, uzupełniają, tworząc nie studium charakterologiczne, jak chcą muzykolodzy (nie możemy tu mówić o dojrzewaniu, musielibyśmy bowiem określić moment w czasie, w jakim znajduje się bohater w symfonii), nie reprezentację, lecz materiał wyobrażeniowy: Fausta kształtującego się wobec danych sytuacji; doświad-

[37] J.W. Goethe, dz. cyt., s. 21 i n. Wszystkie numery stron podane dalej w nawiasach będą odnosić się do tego wydania.

czającego i definiowanego w stosunku do owego doświadczenia[38]. Nic nie upoważnia, by mówić tu o emocjach, przemianie, nawróceniu bohatera[39]. Cytaty i motywy oświetlają się wzajemnie, wpływają na swój charakter, krążąc (co daje wrażenie ruchu spirali) i nie pozwalając odgadnąć kierunku zmiany i momentu powrotu. Rzadko zdarza się, by w kolejnych realizacjach tematy bądź ich większe fragmenty pozostały niezmienione, zazwyczaj możemy obserwować przekształcenia pod wpływem dodanych elementów, również tych pochodzących z innych tematów.

Golianek, z uwagi na progresyjnie potraktowany trójdźwięk „formuły narracyjnej", pojawiający się wielokrotnie w przebiegu utworu, wskazuje na możliwość rozpatrywania dzieła z perspektywy relacji epickiej[40]. Rzeczywiście, niekiedy trudno wyzbyć się złudzenia „fabularności"[41], co jest zresztą naturalnym „odruchem" słuchacza, który otrzymał programowe wskazówki i którego wyobraźnia przywołuje konkretne sceny. Jak mieliśmy okazję zaobserwować, nawet muzykolodzy wpadają w pułapkę nadawania znaczeń pojedynczym motywom, sugerując się zapewne innymi opracowaniami i nadinterpretując je tak, by dopasować symfonię do ram literackiego pierwowzoru.

O wskazywaniu konkretnej przestrzeni semantycznej możemy mówić jedynie w miejscach, gdzie pojawiają się elementy retoryki muzycznej (jak choćby w przypadku odgłosu fanfar w temacie czwartym: grandioso), lecz i tu zachować należy ostrożność. Nie mamy bowiem bezpośredniej analogii do tekstu Goethego (do jakiego zwycięstwa bohatera miałby się odnieść słuchacz?), raczej sugestię nastroju: podniosłego, bohaterskiego, swoistą aktywność, dynamiczność. Hipotezy o istnieniu tej prostej analogii podważa już początek części pierwszej tragedii – „Noc" jest znakomitym świadectwem absurdalności jednoznacznego łączenia tekstu literackiego z Lisztowską opowieścią oraz

[38] Ciekawym kontekstem może stać się artykuł M. Bermana, w którym amerykański filozof pisze o trzech wcieleniach czy też przemianach Fausta: marzyciela, kochanka i developera. Ta ostatnia dotyczy już jednak drugiej części dzieła Goethego. Por. M. Berman, dz. cyt., s. 47-91.

[39] Temat „niepokoju" staje się odważniejszy i dostojniejszy dzięki instrumentacji zaczerpniętej z „triumfującego" tematu czwartego, ten z kolei staje się bardziej liryczny dzięki ciepłym brzmieniom oboju, *pizzicato* smyczków czy *diminuendo*, żaden motyw nie osiąga jednak całkowitego zwycięstwa nad drugim.

[40] R.D. Golianek, dz. cyt., s. 142.

[41] Za przykład może służyć temat „pragnienia poznania" (następujący bezpośrednio po temacie „niepokoju"), który mógłby być związany z wywoływaniem Ducha Ziemi: burzliwe przebiegi smyczkowe, wzbogacone o „zgrzyty" instrumentów dętych i kotłów zdają się świadczyć o dezorganizacji, wtargnięciu obcej materii.

przypisywania muzycznym frazom znaczeń (takie łączenie kłóci się zresztą z koncepcją programowości węgierskiego kompozytora). Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na selektywność wyboru i wynikającą z niej perspektywę muzyczną: płaszczyzną odniesienia staje się jedynie pierwsza część Fausta Goethego, Lisztowska symfonia jest więc interpretacją wybiórczą, dla której dzieło literackie staje się swoistym pre-tekstem. Liszt pisze na środki muzyczne własną opowieść, najistotniejszy jest tu, ja sądzę, temat, podczas gdy tekst Goethego pozostaje jedynie kontekstem.