

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Piotr Jaworski

*Problematyka przeniesienia na fortepian brzmienia orkiestry,
głosu operowego oraz melodii języka
w wybranych transkrypcjach Franciszka Liszta.*

Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki,
w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

promotor: dr hab. Piotr Machnik

Kraków 2023

Wstęp	5
I. Wokół pojęcia: transkrypcja	9
1. Rys historyczny pojęcia	10
2. Krąg znaczeniowo - pojęciowy	13
II. Analiza transkrypcji operowych F. Liszta	17
1. Transkrypcje dzieł z opery Donizettiego	18
Lucia di Lammermoor	20
1. Andante Final	22
2. Marche Funèbre et cavatine	39
2. Transkrypcje dzieł z oper Meyebeera	55
Robert le diable	56
Cavatine de Robert le diable	58
Le Prophète	69
Pastorale. Appel aux armes	70
3. Transkrypcje dzieł z oper Wagnera	95
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg	96
Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner	99
Lohengrin	114
Elsas Brautgang zum Münster. Marche Religieuse de Lohengrin de Richard Wagner	116
Tristan und Isolde	129
Isoldens Liebestod. Schluss - Szene aus Richard Wagners „Tristan und Isolde”	131
III. Wnioski oraz podsumowanie	146
Bibliografia	150
Wydania nutowe	151
Spis ilustracji	154
Spis przykładów nutowych	155

Wstęp

„Whoever really wants to know what Liszt has done for the piano should study his old operatic fantasies. They represent the classicism of piano technique”¹.

„Ktokolwiek tak naprawdę chce się dowiedzieć, co Liszt zrobił dla pianistyki, powinien przestudiować jego stare fantazje operowe. One reprezentują klasykę techniki pianistycznej” (tłum. własne)².

Powyższe słowa, autorstwa Johannes Brahmsa, pomimo jego powszechnie znanej niechęci do węgierskiego pianisty i kompozytora, świadczą o ogromnym respedzie, jaki czuł do Franciszka Liszta i właśnie tej części jego twórczości. A była to część niemała! Transkrypcje (fantazje/reminiscencje/parafrazy...) pisał bowiem przez prawie całe swoje życie - już jako 13 - latek, od 1824 (*Impromptu* na tematy Rossiniego oraz Spontiniego S. 150.) aż do 1882 roku, czyli cztery lata przed śmiercią (*Feierlicher Marsch zum heiligen Graal aus Parsifal* S. 450). Nie tylko on zresztą - bardzo duża część kompozytorów romantycznych tamtych czasów zajmowała się tym gatunkiem wymieniając tylko takie nazwiska, jak: Thalberg, Czerny, Kalkbrenner, Hummel czy Herz. Sam Chopin zasłynął przecież swoim op. 2 - *Wariacjami na temat z Don Giovanniego Mozarta*, a cała środkowa faza jego twórczości jest stylistycznie bardzo zbliżona do *bel canto* - wiodącego stylu operowego tamtych czasów!

Te około 50 dzieł (mowa tylko o utworach inspirowanych tematami operowymi) pisane na przestrzeni prawie 60 lat stanowią zarówno zwierciadło, jak i dużą część twórczości Franciszka Liszta. Poniższa praca ma na celu analizę reprezentatywnych transkrypcji wybranych z jednej strony z różnych etapów twórczości jednego z najważniejszych

¹ Friedheim A., *Life and Liszt: The Recollection of a Concert Pianist*, ed. Theodore Bullock, Taplinger, Nowy Jork, 1961, s. 138, cyt. za: Ch. Suttoni, *Opera Paraphrases* w: red. Arnold B., *The Liszt Companion*, Greenwood Press, Londyn 2002, s. 179.

² Wszystkie kolejne tłumaczenia zarówno fragmentów książek, jak i librett są mojego własnego autorstwa.

wirtuozów fortepianu XIX wieku, z drugiej zaś (ze względu na utwory oryginalne, z których te transkrypcje pochodzą) dzieł różnych stylów, śpiewanych w różnych językach, o różnych składach orkiestry i różnych stosunkach wokalistów do akompaniamentu, etc. Na płycie znalazło się siedem takich utworów, inspirowanych operami trzech różnych kompozytorów.

Pierwszym z tych kompozytorów jest Gaetano Donizetti (1797 - 1848). *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti* S. 397: *Andante final* oraz *Marche Funèbre et cavatine*, dwie transkrypcje (które początkowo stanowiły jedno dzieło) reprezentują wspomniany już wcześniej rozpowszechniony w muzyce europejskiej styl *bel canto*. Ponadto, są przykładami utworów pochodzących z włoskiego kręgu kulturowego oraz zostały napisane przez Liszta stosunkowo wcześnie, podczas jego pierwszej - wirtuozowskiej - fazy twórczości. Ich dokładna analiza będzie więc stanowić punkt odniesienia nie tylko do takich dzieł, jak *Reminiscencje* na tematy z *Normy* oraz *Purytanów* Belliniego, *Don Juana* Mozarta, lecz także między innymi do *Parafrazy koncertowej* na temat słynnego *Sekstetu* z *Rigoletta* Verdiego, dzieła wyrastającego z *bel canto*.

Drugi kompozytor to Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864) - niemiecki twórca, piszący jednakże swoje dzieła głównie w języku francuskim, będący przedstawicielem innego ważnego, występującego głównie w Paryżu, gatunku - *Grand Opéra*. Autor takich dzieł jak *Hugenoci*, *Afrykanka*, *Robert Diabeł*, dzisiaj już zapomnianych, lecz w całym XIX wieku niezwykle popularnych. Na płycie znalazły się dwa dzieła tego kompozytora - zapomniana i bardzo rzadko wykonywana *Cavatine de Robert le diable* S. 412a oraz *Pastorale. Appel aux armes* (*Pastorałka. Wezwanie do broni*) - trzeci utwór z *Ilustracji* (kalka z języka francuskiego, termin w zasadzie tożsamy z *reminiscencjami*) z opery *Prorok* (*Illustrations du Prophète* S. 414).

Trzeciego nazwiska zdecydowanie nie mogło tutaj zabraknąć, a mianowicie Ryszarda Wagnera (1813 - 1883). Oprócz jego osobistej więzi z Lisztem (był jego wieloletnim

przyjacielem, a potem nawet zięciem), był on jednym z najważniejszych twórców oraz reformatorów opery wszech czasów; dzieła takie jak *Tristan i Izolda* czy *Pierścień Nibelungów* zajmują bardzo ważne miejsce w historii muzyki XIX wieku i wyznaczyły trendy na wiele lat do przodu, polaryzując wręcz twórców na tych odrzucających myśl Wagnera (Debussy, Ravel) oraz tych, którzy ją kontynuowali (Ryszard Strauss, Arnold Schoenberg). Do programu, spośród skomponowanych przez Liszta 19 transkrypcji tylko na tematy z oper Wagnera, wybrałem trzy - *Śmierć miłosną Izoldy* (*Isoldes Liebestod*) z opery: *Tristan i Izolda* oraz 2 utwory z *Tannhäusera i Lohengrina* (*Zwei Stücke aus Richard Wagners Tannhäuser und Lohengrin*) S. 445.

Celem analiz jest przedstawienie - na reprezentatywnych przykładach - wymienionych w temacie pracy elementów, tj. przeniesienia instrumentacji, tekstu oraz samej linii wokalne na fortepian. Poza tym, omawiane fragmenty powyższych dzieł zostały wybrane ze względu na to, na ile mogą ubogacić interpretację wykonawcy czy też przybliżyć kontekst pozamuzyczny sugerujący frazowanie albo pomóc w rozwiązaniu niektórych problemów dramaturgicznych. Oczywiście, pewne fakty z historii muzyki, biografii kompozytorów czy też wyjaśnienia pojęć musiały zostać przytoczone w celu nakreślenia szerszego kontekstu.

W pierwszym rozdziale zawarte są właśnie aspekty teoretyczne, porządkujące kontekst historyczny oraz pojęciowy. W drugim, głównym rozdziale tego doktoratu, przedstawione są szczegółowe analizy wybranych aspektów nagranych dzieł, podzielone na trzy podgrupy, ze względu na autora oryginału - są to kolejno transkrypcje z dzieł Donizettiego, Meyerbeera oraz Wagnera. Trzeci, ostatni rozdział zawiera podsumowanie oraz wnioski.

Pracując nad tym doktoratem starałem się, aby głównym „źródłem” był z jednej strony tekst nutowy Franciszka Liszta (pracowałem z wydaniem EMB - *Editio Musica Budapest*), a z drugiej tekst nutowy dzieł oryginalnych - zarówno wyciągi fortepianowe, jak i pełne partytury. Oczywiście, korzystałem również z biografii, książek omawiających sam aspekt transkrypcji oraz kilku istniejących już doktoratów (głównie

z uczelni amerykańskich), lecz wszystkie te pozycje stanowiły uzupełnienie teoretyczne (taki też był ich wszystkich zamysł). Decyzja o właśnie takim doborze źródeł została podjęta ze względu na artystyczny charakter doktoratu, którego głównym dziełem jest nagranie. Celem pracy pisemnej był komentarz, analiza oraz wyjaśnienie interpretacji zawartych na płycie.

Wybór tematu pracy podyktowany był z kolei moimi osobistymi zainteresowaniami artystycznymi. Już podczas studiów licencjackich fascynowała mnie muzyka orkiestrowa (stąd też rozpoczęcie drugiego kierunku - dyrygentury), a poza grą solową na fortepianie, wielką satysfakcję sprawiała mi kameralistyka wokalna, która przerodziła się szybko w miłość do opery (łatwość w uczeniu się języków obcych bardzo w tym pomogła). Pomysł sięgnięcia po transkrypcje operowe Franciszka Liszta był w zasadzie dość oczywisty, ponieważ można w nich odnaleźć wszystkie te elementy: brzmienie orkiestry, tekst libretta (i historię w nim opowiedzianą) oraz głos ludzki. Owocem ponad trzech lat pracy nad tym pomysłem jest natomiast niniejszy doktorat.

I. Wokół pojęcia: transkrypcja

Ilustracja nr 1



J. Danhauser - *Liszt fantazjujący przy fortepianie*. 1840.

Na początku rozważań o transkrypcjach, nie mogło zabraknąć słynnego obrazu Danhausera - *Liszt fantazjujący przy fortepianie* (*Liszt am Flügel phantasierend*)³, gdzie pianista, w towarzystwie między innymi G. Rossiniego oraz George Sand, improwizuje przed popiersiem Beethovena. Ten ostatni pozornie nie ma wiele do czynienia z interesującym nas tematem, lecz nie należy zapominać, że transkrypcje wszystkich dziewięciu symfonii Beethovena (które Liszt pisał od 1838 aż do 1865 roku) zajmują, obok fantazji operowych, bardzo ważne miejsce w historii gatunku. Właśnie tej historii przyjrzymy się najpierw.

³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josef_Danhauser_Liszt_am_Flügel_1840_01.jpg (dostęp 12.02.2023).

1. Rys historyczny pojęcia

Franciszek Liszt pisał transkrypcje przez całe swoje życie. Ponieważ dzieła kompozytorów w naturalny sposób odzwierciedlają wydarzenia z ich życia w danym okresie oraz dokumentują zmiany w samym stylu komponowania, warto przyrzeć się, jak ten sam gatunek wyglądał w poszczególnych etapach twórczości autora *Walca Mefista*. Ze względu na styl utworów (w pewnym uogólnieniu), możemy podzielić ją na trzy okresy⁴.

Pierwszy okres (do roku 1847) stanowią transkrypcje pisane głównie z myślą o sobie. Liszt, zwłaszcza na samym początku swojej kariery, zasłynął przede wszystkim jako wirtuoz fortepianu i pisanie swoich własnych fantazji operowych było korzystne z dwóch powodów. Po pierwsze, ponieważ gatunek miał charakter *a priori* wirtuozowski, kompozytor mógł zawrzeć w nim dokładnie takie pasaże, pochody akordów, gamy itd., które odpowiadały jego własnej technice (wykorzystując w pełni jej potencjał oraz nie ukazując niedoborów), a nie technice innych kompozytorów - wirtuozów. Po drugie zaś, wykonywując te utwory publicznie, uatrakcyjniał on swoje własne koncerty, korzystając z popularności tytułów operowych. Tak też w przypadku opisywanej poniżej transkrypcji z *Łucji z Lammermooru* Donizettiego; Liszt napisał ją rok po premierze (która była ogromnym sukcesem) i włączenie do programu najpopularniejszych melodii w postaci wirtuozowskiej parafrazy było po prostu - używając dzisiejszej terminologii - chwytem marketingowym.

Utworom tym nie można jednak odmówić również walorów artystycznych. Znajdziemy tam takie arcydzieła, jak reminiscencje z *Normy* Belliniego, *Roberta Diabła* Meyerbeera oraz *Don Juana* (*Don Giovanniego*) Mozarta, gdzie Liszt nie tylko cytuje kilka chwytliwych tematów, ale i orientuje je wokół centralnej postaci opery (*Bertram* z *Roberta Diabła*), ukazuje pełen dramatyzm dzieła w krótkiej (w porównaniu od oryginału) fantazji (*Norma*), czy też podporządkowuje pełne środki pianistyczne

⁴ Charles Sutton w swoim rozdziale książki *The Liszt Companion: Opera Paraphrases* pod redakcją Bena Arnolda, sugeruje podział wspomnianych dzieł na pięć etapów, moim zdaniem jednak praktyczniejsze i bardziej przejrzyste jest zebranie ich do trzech większych podgrup.

centralnej postaci (*Don Giovanni*), nie używając pustej wirtuozerii jako sztuki samej w sobie.

Drugi okres (1848 - 1868) charakteryzuje się zmianą w przeznaczeniu transkrypcji operowych - Liszt pisał je bowiem już nie dla siebie lecz dla innych pianistów lub na zamówienia wydawców. Wiąże się to oczywiście ze zmianą trybu życia węgierskiego kompozytora - zrezygnował on bowiem z kariery koncertującego wirtuoza i osiadł na stałe w Weimarze, gdzie skupił się na komponowaniu oraz na swoich obowiązkach dyrygenckich (został powołany na funkcję *Kapellmeistra* - dyrygenta - tamtejszej orkiestry już w roku 1842). Podczas tego okresu, nastąpiła ewolucja spojrzenia kompozytora na transkrypcję - zamiast zawierać dramatyzm całej opery w jednym utworze, Liszt skupił się raczej na przedstawieniu wybranych scen czy też arii, redukując jednocześnie element wirtuozowski, nie rezygnując z niego jednak całkowicie. Utwory te są też bliższe oryginałom, lecz nadal bardzo oryginalne i naznaczone stylem węgierskiego twórcy. Wśród autorów dzieł oryginalnych dominują takie nazwiska, jak Meyerbeer (którego Liszt znał osobiście i darzył dużym szacunkiem), Verdi (przykładem słynna transkrypcja na temat kwartetu z *Rigoletta*, która została napisana dla Hansa von Büllowa) oraz Wagner (bliski przyjaciel oraz zięć autora *Sonaty h - moll*) - poniżej przedstawiony na płótnie W. Beckmanna⁵. Ten ostatni, to przypadek - można powiedzieć - szczególny, ponieważ fantazje operowe na tematy z jego oper miały na celu rozpropagowanie dzieł oryginalnych - sytuacja odwrotna do transkrypcji z oper Donizettiego pisanych kilka lat wcześniej.

⁵ <https://fineartamerica.com/featured/richard-and-cosima-wagner-frank-liszt-in-wanfried-house-in-1880-detail-w-beckmann--w-beckmann-19th-cent.html> (dostęp 12.02.2023).

Ilustracja nr 2



W. Beckmann - *Ryszard i Cosima Wagner, Franciszek Liszt w Domu Wanfried w 1880.*

Podczas trzeciego, późnego okresu (1869 - 1882⁶) powstawało już tylko kilka utworów, głównie z dzieł Wagnera (na tematy z jego późnych oper, m.in. *Pierścienia Nibelungów* oraz *Parsifala*) oraz Verdiego (*Aida* oraz *Simon Boccanegra*). Poza tym, Liszt (w połowie lat 70.) ponownie opracował wiele wcześniejszych dzieł (w tym na przykład omawiane w tej pracy *Wejście gości z Tannhäusera*).

⁶ Liszt zmarł w roku 1886, lecz ostatnia transkrypcja operowa została napisana właśnie w roku 1882.

2. Krąg znaczeniowo - pojęciowy

Łatwo zauważyć brak jednorodnej terminologii w nazewnictwie omawianych utworów. Sam Liszt określa je jako (między innymi)⁷: *transkrypcja, parafraza, fantazja, utwór fantazyjny/fantastyczny* (niem. *Phantasiestück.*), *parafraza koncertowa, opracowany na fortepian* (*für das Pianoforte übergragen, für das Pianoforte bearbeitet, für das Pianoforte*), *reminiscencje, ilustracje, fantazja dramatyczna*. Poniżej widzimy przykładową stronę tytułową transkrypcji z opery Donizettiego - sekstetu z *Łucji*. W tym przypadku utwór został określonym nie jednym, a nawet dwoma nazwami - *reminiscences* - *reminiscencje* oraz *fantasie dramatique* - *fantazja dramatyczna*.

⁷ Zob. E. Voss: „*Appropriier à ma façon*”. *Liszt's Bearbeitungen Wagner'scher Opernmusik* w: red. S. Hiemke, *Wagnerspectrum. Wagner und Liszt*, zeszyt 1/2011, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.

Ilustracja nr 3



Strona tytułowa *Reminiscencji z Łucji z Lammermooru* Franciszka Liszta, wydana jako *Fantazja dramatyczna* op. 13.

Obcojęzyczne źródła są tym mniej pomocne - w encyklopedii *The New Grove* zasugerowany jest termin: *Arrangement* (czyli w zasadzie *opracowanie*)⁸, a Egon Voss, cytowany powyżej autor, sugeruje termin: *Bearbeitung* (od niem. *bearbeiten* - przystosować, zaadoptować, zredagować).

Punktem wspólnym jednak, zarówno dla źródeł niemiecko-, jak i angielskojęzycznych jest różnica między właśnie *opracowaniem* - niestety przetłumaczonym jako *transcription* (ang.) oraz *Transkription* (niem.; albo też i wyciągiem fortepianowym - *piano score*, *Klavierauszug*), a *transkrypcją* - *paraphrase* (ang.) oraz *Bearbeitung* (niem.). Alan Walker, autor artykułu poświęconego F. Lisztowi w encyklopedii *The New Grove*⁹ dzieli bardzo kategorycznie te utwory właśnie na *transcriptions* oraz *paraphrases*, traktując te pierwsze jako mechaniczne, dosłowne przeniesienie materiału muzycznego na inne medium (moglibyśmy to określić jako wyciąg fortepianowy albo opracowanie na fortepian), natomiast parafrazy postrzega jako kreatywne, oryginalne dzieła, w których dopuszczane są zmiany w stosunku do oryginału oraz własna inwencja twórcza. Do pierwszej grupy zalicza np. transkrypcje symfonii Beethovena na fortepian, a do drugiej - właśnie transkrypcje operowe.

Oczywiście można długo dyskutować o tym, na ile opracowania symfonii Beethovena na fortepian są pozbawione fantazji (z czym się nie zgadzam), lecz dochodzimy tutaj do najważniejszego punktu (który porusza również Jonathan Kregor w swojej znakomitej książce: *Liszt as a Transcriber*¹⁰) - na ile da się usłyszeć w transkrybowanym dziele autora transkrypcji? Im mniej, tym bliżej dziełu do opracowania, wyciągu fortepianowego. Im więcej, tym bardziej dzieło to staje się transkrypcją, parafrazą, reminiscencją.

⁸ Zob. Malcolm Boyd, *Arrangement* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 2, Macmillan Publishers, London 2001.

⁹ Zob. Alan Walker, *Liszt, Franz* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 14, Macmillan Publishers, London 2001.

¹⁰ Zob. Jonathan Kregor, *Liszt as a Transcriber*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

Moim zdaniem, w żadnej z omawianych transkrypcji Franciszka Liszta¹¹ nie możemy mówić o braku kreatywności i nawet te utwory, w których autor *Etiud Transcendentalnych* jest całkowicie wierny oryginałowi, noszą znamię geniuszu węgierskiego kompozytora. Dlatego też, uważam, że najodpowiedniejszym terminem dla omawianych dzieł jest *transkrypcja* (w odróżnieniu od *opracowania*) i nim też będę się przede wszystkim posługiwał.

¹¹ Które zresztą są opisane w wydaniu wszystkich dzieł kompozytora (EMB) jako *Freie Bearbeitungen* (wolne opracowania).

II. Analiza transkrypcji operowych F. Liszta

Poniższy rozdział, stanowiący trzon tego doktoratu, jest podzielony na trzy części pod kątem kompozytorów, dziełami których inspirował się Liszt. Występują oni w kolejności chronologicznej (jeżeli chodzi o czas powstawania transkrypcji). W każdym przypadku przyjęto podobną metodę analizy - na samym początku wprowadzony został kontekst historyczny, podstawowe informacje o dziele oryginalnym (czas i miejsce premiery, treść libretta itd.), następnie podstawowe informacje o transkrypcji, potem zaś same analizy.

Warto zaznaczyć, że nie są to omówienia wszystkich elementów dzieła, takt po takcie, lecz wybrany przeze mnie zbiór tych momentów, które są szczególnie ciekawe w porównaniu do oryginału pod kątem orkiestracji, tekstu libretta oraz linii śpiewanej przez chór i solistów.

1. Transkrypcje dzieł z opery Donizettiego

Początkowe lata twórczości Franciszka Liszta przypadają na szczyt rozwoju włoskiej opery, a przede wszystkim stylu *bel canto*, który znalazł swoich przedstawicieli w trzech włoskich kompozytorach - Rossinim, Bellinim oraz Donizettim. Okres ten przypada na pierwszą połowę XIX wieku; pierwszy z większych sukcesów Rossiniego to opera *Tancredi*, wystawiona w 1812 roku, natomiast jedno z ostatnich wielkich dzieł Donizettiego to *Don Pasquale*, skomponowane w 1842. W tym samym roku premierę miał *Nabucco* Verdiego, pierwszy międzynarodowy sukces Verdiego.

Gaetano Donizetti (1797 - 1848) - był autorem około 70 oper, a jego późniejsze dzieła wywarły duży wpływ na Giuseppe Verdiego. Urodzony w Bergamo, przez lata związany z teatrem w Neapolu (tam też odbyła się między innymi premiera *Łucji z Lammermooru*), późniejsze lata życia spędził w Wiedniu oraz Paryżu. Jego najbardziej znane opery, które po dziś dzień pozostają w repertuarze teatrów operowych na całym świecie to: *Eliksir miłosny*, *Córka pułku*, *Don Pasquale* oraz *Łucja z Lammermooru*. Premiera tego ostatniego dzieła w 1835 roku przypadła na szczyt sławy kompozytora; Rossini po sukcesie *Wilhelma Tella* w 1829 roku wycofał się z komponowania, a Bellini zmarł w roku premiery *Łucji*, czyniąc Donizettiego największym, aktywnym twórcą włoskiej opery.

Autora *Eliksiru miłosnego* nie łączyła z Lisztem żadna bliższa relacja (w przeciwieństwie do znajomości węgierskiego kompozytora z Meyerbeerem, czy też wieloletniej przyjaźni z Ryszardem Wagnerem), a opisywana poniżej transkrypcja oparta na motywach z *Łucji* powstała ze względów czystko praktycznych. W latach 1830 - 1860 niemalże każdy koncert zawierał w programie albo występy śpiewaków, albo utwory solowe oparte na motywach operowych (nie inaczej było w przypadku koncertów Fryderyka Chopina zarówno w Warszawie, jak i później w Paryżu). I tak, sięganie po fantazje oparte na tematach z popularnych w owym czasie oper było sposobem dla pianistów - wirtuozów na przyciągnięcie dodatkowej publiczności oraz

uatrakcyjnienie programów swoich własnych koncertów. Do tych pianistów - wirtuozów zaliczał się również Franciszek Liszt.

Podczas omawianego okresu, autor *Walca Mefista* sięgał nie tylko po utwory Donizettiego, lecz także wielu innych kompozytorów. Oto kilka wybranych tytułów, na których podstawie Liszt skomponował koncertowe transkrypcje:

- 1835 - *La juive* - Halévy
- 1835-36 - *Lucia di Lammermoor* - Donizetti
- 1836 - *Les Huguenots* - Meyerbeer
- 1836 - *I Puritani* - Bellini
- 1839 - *La Sonnambula* - Bellini
- 1840 - *Lucrezia Borgia* - Donizetti
- 1841 - *Robert le diable* - Meyerbeer
- 1841 - *Norma* - Bellini
- 1841 - *Don Giovanni* - Mozart

Wszystkie *fantazje* operowe z powyższej listy były pisane głównie z myślą o wykonywaniu ich podczas własnych koncertów, a nie (tak jak w przypadku późniejszych dzieł) w celu propagowania twórczości innych kompozytorów. Nie inaczej było w przypadku *Reminiscencji z Łucji z Lammermooru* - należały one do jednych z najczęściej wykonywanych dzieł podczas koncertów przez węgierskiego pianistę.

Lucia di Lammermoor¹²

Lucia di Lammermoor (polska wersja tytułu to: *Łucja z Lammermooru*), to opera seria (dosłownie: *dramma tragico*) powstała 1835 roku. Prawykonanie odbyło się 26.09.1835 w Teatrze San Carlo w Neapolu, a libretto, autorstwa Salvatore Cammarano, oparte zostało na powieści Waltera Scotta: *Narieczona z Lammermoor* z 1819 roku. Należy ona - obok *Eliksiru miłosnego* (1832), *Córki pułku* (1840) oraz *Don Pasquale* (1842) do najpopularniejszych oper kompozytora.

Akcja opery rozgrywa się w Szkocji w XVI wieku. Dwa skłócone ze sobą rody, Ashton oraz Ravenswood toczyły od lat zażarty spór, który został wygrany przez rodzinę Ashton. Enrico Ashton, chcąc umocnić swoją pozycję, pragnie doprowadzić do ślubu swojej siostry, tytułowej Łucji, z potężnym i wpływowym lordem - Arturo Bucklaw. Łucja jest jednak zakochana ze wzajemnością w Edgardo Ravenswood, członku wrogiej rodziny. Para wymienia nawet obrączki przed wyjazdem Edgardo do Paryża (druga scena pierwszego aktu).

W akcie drugim widzimy przygotowania do ślubu Łucji oraz Arturo. Brat bohaterki przekonuje ją do ceremonii, pokazując jej sfałszowany list jej narzeczonego, w którym udowodniona jest rzekoma zdrada Edgardo we Francji. Zrozpaczona, po rozmowie ze swoim powiernikiem oraz duchownym - Raimondo, ulega i zgadza się na zaślubiny. Podczas uroczystości, zaraz po podpisaniu dokumentu przez Łucję oraz Arturo, nieoczekiwanie zjawia się narieczony głównej bohaterki, Edgardo. Widząc podpis na dokumencie, gniewnie rzuca obrączką w swoją ukochaną i wybiega z sali.

Akt trzeci otwiera duet przedstawicieli zwaśnionych rodzin - Edgardo oraz Enrico. Rywale, pośród szalejącej burzy, postanawiają odbyć pojedynek na cmentarzu rodu Ravenswood. Następnie (scena druga), Raimondo przerywa uroczystości weselne, żeby obwieścić wszystkim, iż Łucją zabiła swojego świeżo poślubionego męża, Arturo. Bohaterka pojawia się chwilę później i niczym we śnie wyobraża sobie ślub z Edgardo, śpiewając słynną arię szaleństwa (*Il dolce suono*). W ostatniej (trzeciej) scenie widzimy

¹² Opracowano na podstawie: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWN, Kraków 2015 (1. wydanie 2008). oraz R. Kloiber, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter - Verlag, Kassel 2016 (1. wydanie: 1985).

Edgardo czekającego na pojedynek z Enrico wśród grobów przedstawicieli swojego rodu. Zamiast Ashtona pojawia się jednak kondukt żałobny niosący zwłoki jego ukochanej. Bohater, na wieść o śmierci Lucji, przebija się sztyltem i umiera.

1. Andante Final

Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti powstały w latach 1835 - 1836, na fali popularności samej opery. Początkowo pomyślane jako jedno dzieło (tak też wykonane przez kompozytora na swoich koncertach) zostały - na sugestię wydawcy - rozdzielone na dwa osobne utwory: *Andante final* oraz *Marche funèbre et cavatine*. Wydane były również osobno - w 1840 (*Andante final*) oraz 1841 roku (*Marche funèbre et cavatine*).

Pierwszy z dwóch utworów oparty jest na sekstecie z finału drugiego aktu: *Chi mi frena in tal momento* (stąd też podtytuł transkrypcji: *Andante final*). Liszt rozpoczyna swoje dzieło 13 - taktowym wstępem, opartym na akompaniamencie orkiestry oraz melodii z drugiej części (takt 48) utworu:

A Madame Varnotti

RÉMINISCENCES DE LUCIA DI LAMMERMOOR DE DONIZETTI
pour le piano composé par F. Liszt

1. ANDANTE FINAL
R 151, SW 397, NG2 A22

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-4) includes the tempo marking 'Andante (♩ = 72)' and the instruction 'a capriccio marcato'. The second system (measures 5-8) includes the marking 'marc.' and 'dim.'. The third system (measures 9-13) includes the marking 'dim.' and ends with a 'pp' (pianissimo) marking. The score is written for piano with a treble and bass clef.

F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti*. 1. *Andante Final*, t. 1-13.

Charakter tego fragmentu po pierwsze wprowadza w nastrój sekstetu, będąc swoistą *fantazją*, improwizacją o recytatywnym charakterze. Po drugie, co moim zdaniem jest dużo ważniejsze, poprzez artykulację (*spiccato* oraz jednocześnie *marcato* w lewej ręce na początku), akcenty i różnice dynamiczne w prawej ręce - w pewnym sensie streszcza nam muzycznie napięcie, które widzimy na scenie zaraz przed sekstetem. Łucja, zmuszona przez swojego brata, Enrico, właśnie podpisała akt małżeństwa z lordem Arturo podczas oficjalnej ceremonii, na której obecni są przedstawiciele rodu

Ashtonów. Zaraz potem, do sali zaślubin wbiega Edgardo, a Łucja mdleje; początek sekstetu (takt 14) to dokładnie moment przybycia głównego bohatera do sali i jego reakcja na całą sytuację.

Liszt, oprócz dokomponowanego przez siebie wstępu, dwukrotnie tylko odchodzi od oryginału, dodając dwie duże, wirtuozowskie kadencje. Pierwsza z nich znajduje się dokładnie w środku utworu:

Przykład nutowy nr 1.2

The image displays a musical score for F. Liszt's 'Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti', 1. Andante Final, measures 47-87. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a 'Cadenza' marked at measure 87. The score includes various musical notations such as trills (tr), fortissimo (ff), and dynamics like 'dim.' and 'rit.'.

F. Liszt: *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti*. 1. Andante Final, t. 47.

Warto zauważyć pewien bardzo inteligentny zabieg ze strony kompozytora - to, co dzisiaj nazywamy tradycją w stylu *bel canto*, a co dla współczesnych było oczywistością, to dodawanie popisowych kadencji pod koniec frazy; miejsca te kompozytorzy oznaczali zazwyczaj poprzez fermaty. Aż po wczesne dzieła Verdiego, przebieg tych kadencji pozostawał całkowicie dowolnym dla śpiewaków, którzy sami komponowali swoje popisy wokalne; w późniejszych operach kompozytora - *Aidzie*, *Otelli*, *Falstafie*, artyści powinni wykonywać rozpisane przez Verdiego kadencje. Liszt, w zasadzie podążając za stylem, skomponował popisową kadencję w miejscu dla tego przeznaczonym, lecz nie dla śpiewaka, a dla pianisty.

Drugim wspomnianym wcześniej odejściem od oryginału jest zakończenie transkrypcji. Tym razem, w miejsce kadencji, sam Donizetti zaproponował dwutaktową frazę, lecz nie dla jednego, a dla dwóch śpiewaków:

Przykład nutowy nr 1.3

168

262

Leo. an - cor! _____

Al. il cor.) _____

Ed. lo-gra-ti, l'eroe mio, ah, al, an - cor! _____

Ar. il cor.) _____

Ba. ah, spegner non il poe - so, mi - mè! _____

Rad. il cor.) _____

Al. il cor.) _____

Ar. il cor.) _____

Ba. il cor.) _____

132740

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, akt II (wyciąg fortepianowy), nr 6,
t. 262-266.

Liszt, rozszerzył nie tylko tę dwutaktową frazę, lecz w miejsce finałowego akordu w operze, skomponował rozbudowaną kodę, opartą na motywie akompaniamentu z początku sekstetu.

Przykład nutowy nr 1.4

von Fd.

*) Die Viertonengruppen der linken Hand sind nur in dem kleineren Teil des Quatells zu finden, deshalb sind sie nach belieben wegzulassen, wenn im Teil 38 der Haupttext gespielt wird.

*) The 4-measure groups in the left hand are to be found in only a minority of the sources, and may therefore be omitted, if the player wishes, when the main text in bar 38 is played.

I. 4167

F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final*, t. 72.

Przykład nutowy nr 1.5

93

73

tremolando

75

marcatissimo

76

sempre

78

largamente

81

Z. 8767

F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor* de Donizetti. 1. Andante Final, t. 73-82.

Mówiąc o tradycjach, warto wyjaśnić świadome odejście od tekstu nutowego, na które zdecydowałem się w 14 takcie transkrypcji:

[illegible]

Pomimo dynamiki *pianissimo* (kompozytor nie zmienia jej z taktu 12), Luigi Ricci (1893 - 1981; włoski pianista oraz korepetytor) w swojej książce: *Variazioni - Cadenze - Tradizioni*¹³ (zbiór spisanych kadencji, zmian w tekście nutowym oraz tradycji wykonawczych) proponuje następujące wykonanie frazy znajdującej się w korespondującym miejscu w operze (odpowiadające takty u Liszta: 14 - 15):

29

Przykład nutowy nr 1.7



L. Ricci, *Variazioni - Cadenze - Tradizioni per canto. Appendice (Voci miste)*,
s. 33.

Tak ekstremalna różnica dynamiczna na fortepianie byłaby oczywiście niemalże karykaturą, lecz elegancki efekt echa (różnica - *mezzoforte* - *piano*) jest moim zdaniem bardzo ciekawym rozwiązaniem, na które też się zdecydowałem podczas nagrania płyty.

Innym ważnym elementem tego akompaniamentu jest artykulacja. Uwaga Liszta: *die Akkorde Links ganz kurz und gleichmäßig* - (niem.) *akordy lewej ręki krótko i równomiernie* jest oczywiście bardzo ważna i odpowiada efektowi, który przewidział Donizetti, lecz nie daje pełnego obrazu sytuacji. W wersji orkiestrowej akompaniament ten jest grany przez cały kwintet smyczkowy *pizzicato*:

Przykład nutowy nr 1.8

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, akt II (partytura), s. 278.

Użycie pedału w tym miejscu z całą pewnością nie jest zakazane, lecz powinno być przede wszystkim podyktowane akustyką sali.

Na powyższym przykładzie warto zwrócić uwagę na bardzo istotny element - wejście śpiewaków. W transkrypcji sprawia ono nie lada trudność, przede wszystkim poprzez rejestr (widoczne na przykładzie nutowym 1.6) - akompaniament lewej ręki oraz melodia znajdują się dokładnie w tej samej oktawie, co nastręcza trudności technicznych z koordynacją rąk oraz w dobrym operowaniu planami muzycznymi. Liszt - świadomy tych problemów - pomaga wykonawcy, zmieniając oryginalną dynamikę prawej ręki (z *piano* na *mezzoforte*), dopisując dodatkowe oznaczenia dynamiczne oraz akcenty, których brak w oryginale. Są one całkiem logiczne i zgodne z muzycznym prowadzeniem frazy - w praktyce, z całą pewnością powinny zostać zrealizowane przez pianistę. Bardzo interesujące studium przełożenia głosu na instrument!

Znając już kontekst sytuacji (libretto), warto przyjrzeć się również dokładniej tekstowi śpiewanemu przez solistów. Jest to *notabene* tekst włoski - wersja francuska opery powstała w roku 1839, a więc trzy lata po powstaniu transkrypcji.

ENRICO:

*Chi raffrena il mio furore,
e la man che al brando corse?
Della misera in favore
nel mio petto un grido sorse!
È il mio sangue! io l'ho tradita!
Ella sta fra morte e vita!...
Ah! che spegnere non posso
un rimorso nel mio cor!*

ENRICO:

*Kto zatrzymuje moją furję,
i rękę, która popędziła do miecza?
Dla nieszczęśliwej
W mojej piersi urosło zawołanie!
To moja krew! Zdradziłem ją (krew)!
(Lucia) jest między śmiercią, a życiem!...
Ach! Nie mogę stłumić
wyrzutów sumienia w moim sercu!*

EDGARDO:

Chi mi frena in tal momento?...

*chi troncò dell'ire il corso?
Il suo duolo, il suo spavento
son la prova d'un rimorso!
Ma, qual rosa inaridita,
ella sta fra morte e vita!...
Io son vinto... son commosso...
t'amo, ingrata, t'amo ancor!*

EDGARDO:

*Kto mnie powstrzymuje w takim
momencie?...*

*to zatamował potok mojego gniewu?
Jej ból, jej przerażenie
są dowodem skruchy!
Jednakże, ta zwiędła róża,
ona jest między śmiercią a życiem!...
Poddaję się... jestem wzruszony...
kocham cię, o bezdusznko, kocham cię
nadal!*

LUCIA:

*Io sperai che a me la vita
tronca avesse il mio spavento,
ma la morte non m'aita,
vivo ancor per mio tormento!
Da' miei lumi cadde il velo,
mi tradì la terra e il cielo
vorrei piangere, e non posso...
m'abbandona il pianto ancor!*

ŁUCJA:

*Miałam nadzieję, że moje życie
zostanie mi skrócone przez przerażenie,
ale śmierć mi nie pomoże,
żyję nadal przez moje męczarnie!
Z moich oczu spadł welon,
zdradziła mnie ziemia i niebo
chciałabym płakać, a nie mogę
opuszcza mnie nawet płacz!*

ARTURO, RAIMONDO, ALISA,
CORO:

*Qual terribile momento!
più formar non so parole!...
densa nube di spavento
par che copra i rai del sole!
Come rosa inaridita
ella sta fra morte e vita!...

chi per lei non è commosso
ha di tigre in petto il cor.*

ARTURO, RAIMONDO, ALISA,
CHÓR:

*Cóż za straszna chwila!
nie mogę więcej znaleźć słów!...
gęsta chmura przerażenia
wydaje się pokrywać promienie słońca!
Jak zwiędła róża
ona znajduje się między śmiercią
a życiem!...

kto nie jest przez nią poruszony
ma w piersi serce tygrysa.*

Każdy z tych tekstów, a w zasadzie monologów (wszyscy bohaterzy prowadzą dialog sami ze sobą, może za wyjątkiem Arturo, Raimondo, Alisy oraz chóru, którzy komentują wydarzenie, niczym w antycznej tragedii) jest bardzo dramatyczny i emocjonalny. Praktycznie niewykonalne jest oddanie na jednym instrumencie niuansów tekstowych każdej linii melodycznej (i do tego partii orkiestry), lecz wykonawca powinien być świadomy intensywności stanu wszystkich bohaterów, a poprzez to napięcia całej sytuacji. Utwór Liszta nie powinien zatem być zagrany

wygodnie, pogodnie i niefrasobliwie, jak dla niektórych mógłby brzmieć, bez wiedzy o kontekście sytuacji w operze.

Oprócz wstępu, środkowej kadencji oraz rozbudowanej cody, Liszt jest bardzo wierny oryginałowi. Znajdziemy jednak od tego parę wyjątków, a jeden z nich w takcie 219 opery: pod koniec taktu partia tenora (oraz pierwszych skrzypiec) wygląda następująco:

Przykład nutowy nr 1.9

217

Sd.
vi - ta!... Io son vin - ta! son coel - mesi - so... r'anno, la-

Ta.
vi - ta!... Ah! che spe - - ranza non pos - so

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, akt II (wyciąg fortepianowy), nr 6,
t. 217-219.

Liszt jednak, zdecydował się zmianę rytmu (odpowiadający takt: 29):

Przykład nutowy nr 1.10



F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final*, t. 27-29.

Na pierwszy rzut oka mógłby to być błąd, lecz warto zwrócić uwagę, co dzieje się w partyturze: widzimy Edgardo, który śpiewa następujące słowa: *son commosso... t'amo, ingrata, t'amo ancor!* (wł. *jestem wzruszony... kocham cię, o bezduszn, kocham cię nadal!*); ponadto Liszt dodaje określenie *con molta passione*. Znając tendencje śpiewaków, (które najwidoczniej nie zmieniły się od 200 lat), a zwłaszcza tenorów, egzaltacja solisty z dużym prawdopodobieństwem właśnie tak ostatecznie wpłynęła na rytm (w celu podkreślenia słowa: *t'amo - kocham cię*) - nie jest więc to błąd węgierskiego kompozytora, lecz nadzwyczaj prawidłowe i prawdopodobne przeniesienie głosu na fortepian.

Słowem komentarza należy wyjaśnić wybór jednej z dwóch wersji, które kompozytor dopuszcza podczas wykonania taktu 38:

Przykład nutowy nr 1.11



F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final*, t. 38-40.

W nagraniu wykonałem wersję główną - wariant bardziej wirtuozowski zakłóca moim zdaniem naturalny przebieg frazy i jest tylko i wyłącznie brawurowym popisem, a tego elementu zdecydowanie nie brakuje w analizowanych transkrypcjach.

Dużo ciekawsze zastosowanie pianistycznej wirtuozerii możemy znaleźć w takcie 48 (oraz późniejszych) utworu. Autor *Etiud transcendentalnych*, łącząc wierność oryginałowi (czy też wiernie oddając efekt, który Donizetti osiągnął w orkiestrze) wprowadził następującą figurację (wersja główna):

Przykład nutowy nr 1.12



F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final*, t. 48-49.

Poprzez wykonanie partii lewej ręki z pedałem, lekko (*leggiero armonioso*) oraz równomiernie (*Il trillo deve esser tenuto tutto il valore della nota - tryl powinien wypełniać całą wartość rytmiczną*), można osiągnąć podobny efekt, jaki słyszymy w orkiestrze - a mianowicie różne rodzaje akompaniamentu, nałożone na siebie: długo trzymane nuty waltorni (pedał), tremolo altówek i drugich skrzypiec (tryl) oraz *pizzicata* wiolonczel i kontrabasów razem z uzupełniającymi ósemkami fagotów (pierwsze cztery nuty przed trylem).

Przykład nutowy nr 1.13

284

42

Fl. *Ob.* *Cl.* *Sax.* *Trp.* *Cor.* *Trbn.*

Lucia
do - na - to - ba - na - do - na - to - an - cor, vir - rei
Co - mo re - sa - na - ri - ta

Edg.
va - no an - cor, al - ta - no an - cor.
Qual tor - ri - bi - le monen - to,

Mar.
pos - so ri - morai. Ah, è mio san - gue, l'ho tra -

Mar.
ha di disprezza - to il cor.
Co - mo
Co - mo
Co - mo
Co - mo

Vcl. *Vla.* *Vi.* *Cb.*

42

Fl. *Ob.* *Cl.* *Sax.* *Trp.* *Cor.* *Trbn.*

Lucia
do - na - to - ba - na - do - na - to - an - cor, vir - rei
Co - mo re - sa - na - ri - ta

Edg.
va - no an - cor, al - ta - no an - cor.
Qual tor - ri - bi - le monen - to,

Mar.
pos - so ri - morai. Ah, è mio san - gue, l'ho tra -

Mar.
ha di disprezza - to il cor.
Co - mo
Co - mo
Co - mo
Co - mo

Vcl. *Vla.* *Vi.* *Cb.*

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, akt II (partytura), s. 284.

2. *Marche Funèbre et cavatine*

Druga część *Reminiscencji z Łucji z Lamermooru* jest bardzo typowym przykładem wczesnych transkrypcji operowych Franciszka Liszta. Z omawianych w tej pracy utworów odchodzi ona w zasadzie najdalej od oryginału - w (pozornie) dowolnej kolejności cytowane są różne fragmenty opery, aż do mniej więcej połowy dzieła, kiedy Liszt decyduje się na porzucenie wierności dziełu Donizettiego i puszcza wodze własnej fantazji, przeplatając poprzednie tematy w wirtuozowskiej kodzie, żeby na sam koniec zacytować fragment pierwszej części *Reminiscencji* - *Andante final* (co jest zresztą również dodatkowym argumentem na to, że te dwa utwory były wcześniej jedną całością).

Już sam początek dzieła może nastroczać niemałych trudności wykonawczych; inspirowany (lecz tylko inspirowany!) *preludium*, wstępem do opery, wprowadza słuchacza w nastrój ponurego cmentarza, zwiastując nadchodzącą katastrofę:

Przykład nutowy nr 1.14

94

2. MARCHE FUNÈBRE ET CAVATINE

R 152, SW 398, NGZ A23

The image shows a musical score for '2. MARCHE FUNÈBRE ET CAVATINE' by F. Liszt. The score is in B-flat major, 2/4 time, and marked 'Adagio'. It features a piano introduction with a tremolo in the left hand and a melodic line in the right hand. The score includes dynamic markings such as 'p', 'trem.', 'sfz.', and 'stacc.'.

F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti*. 2. Marche Funèbre et Cavatine, t. 1-9.

Na pozór zwyczajne *tremolo* w lewej ręce tak naprawdę odzwierciedla bardzo oryginalną, ciemną i złowieszczą barwę powstałą poprzez połączenie kotłów oraz bębna wielkiego (*gran cassa*):

LUCIA DI LAMMERMOOR

PARTE PRIMA - LA PARTENZA

ATTO UNICO

GIARDINO NEL CASTELLO DI RAVENSWOOD

N° 1. PRELUDIO E CORO D'INTRODUZIONE

SCENA I.
Larghetto

The musical score is for the instrumental introduction of Act I of Lucia di Lammermoor. It is marked 'Larghetto' and is in E-flat major. The score includes staves for Fagotti, Corni (Mi and Si), Timpani, Gran Cassa, and Contrabbassi. The Fagotti and Corni play a melodic line, while the Timpani and Gran Cassa provide a rhythmic accompaniment. The Contrabbassi play a simple bass line. The score is marked with dynamics like p, pp, and f.

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, akt I (partytura), s. 1.

Wykonując transkrypcję, warto mieć na uwadze oryginał - świadomość instrumentacji opery z całą pewnością pomoże w poszukiwaniu odpowiedniej barwy oraz zainspiruje do eksperymentów z instrumentem.

Bezpośrednio po krótkim wstępie, węgierski kompozytor przenosi słuchacza na sam koniec opery - dźwięki fortepianu przedstawiają scenę, w której główny bohater - Edgardo znajduje się na cmentarzu, oczekując na pojedynek z przedstawicielem wrogiego rodu - Enrico, lecz zamiast swojego śmiertelnego wroga - napotyka kondukt żałobny niosący zwłoki swojej ukochanej. Oto fragment libretta omawianego fragmentu:

CORO

*Oh, meschina! Oh, fato orrendo!
Più sperar non giova omai!
Questo dì che sta sorgendo
tramontar più non vedrà.*

EDGARDO

Giusto cielo, rispondete, rispondete! Ah!

CORO

Oh, meschina!

EDGARDO

*Di chi mai, di chi piangete?
Rispondete, rispondete per pietà!*

CORO

Di Lucia.

EDGARDO

Lucia diceste!

CORO

La meschina...

EDGARDO

Su, parlate.

CORO

Sì, la misera sen muore.

CHÓR

*O, nieszczęsna! O, straszliwe fatum!
Próżna nadzieja teraz!
Tego dnia, który wschodzi
ona już nie ujrzy zachodzącego.*

EDGARDO

Wielkie niebiosy, odpowiedzcie! Ach!

CHÓR

O, nieszczęsna!

EDGARDO

*Kogo oplakujecie?
Odpowiedzcie, na litość boską!*

CHÓR

Łucję.

EDGARDO

Łucję, powiadacie!

CHÓR

O, nieszczęsna...

EDGARDO

Już, mówcie.

CHÓR

Tak, biedaczka umiera.

O ile charakter marsza żałobnego jest dość jasny i klarowny, to uzmysłowienie sobie osobistej tragedii głównego bohatera poprzez konkretne słowa, wypowiedziane (zaśpiewane) w konkretnym miejscu (do konkretnej melodii) nadaje interpretacji głębi i niemalże dodatkowego wymiaru.

Poza samym tekstem i jego wagą, zwrócić uwagę należy na repetycje akordów (takty 11, 13, 15 i późniejsze):

Przykład nutowy nr 1.16



F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti*. 2. Marche Funèbre et Cavatine, t. 9-16.

Nie tylko nadają one krokowi marszowemu swoistej energii i zdecydowania, niczym fatum, które nieubłagane posuwa się naprzód; nawiązują one również do samego początku opery - w pierwszych dwóch taktach wyżej omawianego *preludium* można dostrzec ten sam marszowy krok. Poza tymi - dość filozoficznymi (lecz mimo wszystko ważnymi) - rozważaniami, ciekawą jest instrumentacja tej figury w operze Donizettiego (inna tonacja oryginału wynika z potrzeby Liszta utrzymania pokrewieństwa tonacji w ramach pierwszej części swojego jednego - sic! - utworu; sekstet w *Des -dur*, marsz żałobny w *b - moll* oraz *cavatina* w *Ges - dur*):

Przykład nutowy nr 1.17

SCENA VIII.
50 Maestoso

Oh, no, schi - na!

Oh, no, schi - na!

50 Maestoso

UNITE

ARCO

ARCO

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, akt III (partytura), s. 491.

Połączenie kwintetu smyczkowego oraz kotłów wydaje się na pierwszy rzut oka dziwne i niecodzienne, ale po krótkiej analizie jest ono - moim zdaniem - genialne! Dźwięk instrumentów smyczkowych nadaje figurze nasycenia oraz pięknej barwy (do zadań dyrygenta należy pilnowanie muzyków, żeby grali nie za krótkim oraz głęboko osadzonym w strunie dźwiękiem; pierwsze skrzypce powinny używać struny G, zamiast tej wygodniejszej - D, w celu osiągnięcia ciemnej, pełnej barwy), a kotły po pierwsze nadają wyraźny kontur rytmiczny, po drugie natomiast nawiązują właśnie do początku opery. Poza tym, wywołują one w słuchaczu od razu odpowiednie konotacje - są one bowiem instrumentem używanym podczas marszów! Nawet na poziomie podświadomości, nadają one odpowiedni ton oraz atmosferę muzyce.

Czy na fortepianie jest możliwe przedstawienie brzmienia kwintetu smyczkowego (pierwsze skrzypce na strunie G) oraz kotłów? Bezpośrednio - nie, lecz wiedza o bogactwie barw w instrumentalnej wersji marsza ukazuje możliwości kolorystyczne, które w pewnym zakresie można osiągnąć na fortepianie artykulacją, subtelną pedalizacją oraz odpowiednim balansem poszczególnych składników akordu.

Po *cavatinie* (która następuje w operze bezpośrednio po marszu), Liszt nieoczekiwanie „cofa się” w akcji opery, sięgając do *stretta* z finału drugiego aktu - *esci, fuggi*. Poniżej fragment libretta, a następnie początek omawianego fragmentu (od t. 96).

ARTURO, ENRICO, RAIMODNO,
CORO:

(ad Edgardo):

*Esci, fuggi il furor che m'accende
Solo un punto i suoi colpi sospende...*

Ma fra poco piu atroce, più fiero

Sul tuo capo abborrito cadrà .

EDGARDO

*Trucidatemi, e pronubo rito
sia la scempio d' un cor tradito.
Del mio sangue coperta la soglia
dolce vista per l'empia sarà!
Calpestando l'esangue mia spoglia
all' altare più lieta ne cadrà!*

LUCIA

*Dio lo salva, in sì fiero momento,
D'una misera ascolta il lamento.
E la prece d' immenso dolore
che più in terra speranza non ha ...
è l' estrema domanda del core
che sul labbro spirando mi sta!*

RAIMONDO

*Infelice, t' invola, t' affretta ...
i tuoi giorni, il suo stato rispetta.
Vivi e forse il tuo duolo fia spento:
tutto è lieve all'eterna pietà.*

ARTURO, ENRICO, RAIMONDO,
CHÓR

(do Edgardo):

*Wyjdź, uciekaj, furia, która mnie rozpala
Tylko przez moment powstrzymuje swoją
moc...*

*Lecz za chwilę, bardziej potworna,
gwałtowna*

Padnie na twoją wstrętną twarz.

EDGARDO

*Zabijcie mnie, a družba weselny
będzie ofiarą zdradzonego serca.
Próg pokryty moją krwią
będzie słodkim widokiem dla bezbożnicy!
Krocząc po moim martwym ciele
pójdzie szczęśliwsza do ołtarza!*

ŁUCJA

*Boże, ocal go w tym okrutnym momencie,
Wysłuchaj modlitwy biedaczki.
I modlitwa ogromnego żalu
która nie ma już nadziei na ziemi,
jest ogromną prośbą serca
która pozostaje na moich ustach!*

RAIMONDO

*Nieszczęśliwy, uciekaj, pospiesz się ...
szanuj twoje dni, twój stan.
Żyj i być może twój ból minie: wszystko
jest lekkie wobec wiecznego miłosierdzia.*

Przykład nutowy nr 1.18



F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine*, t. 96-106.

Owa nagle przeniesienie się do wcześniejszych chronologicznie wydarzeń nie jest jednak przypadkowe - finał drugiego aktu to moment, podczas którego Edgardo po raz ostatni widział swoją ukochaną. Przybywając na cmentarz nie wiedział o jej szaleństwie i dalej był przekonany o zdradzie swojej narzeczonej. Można więc dopatrzeć się pewnego ukrytego programu w wyborze tematów przez węgierskiego kompozytora - historii miłosnej Edgarda i Łucji.

W omawianej *strecie* kompozytor pozostawia wykonawcy wybór dwóch wersji: głównej, bardziej wirtuozowskiej oraz *ossi* - prawie identycznej z oryginałem Donizettiego. Podczas nagrania podjąłem decyzję o zagraniu wersji drugiej ze względu na bardziej naturalne połączenie z fragmentem następującym po *ossi* oraz właśnie na owe bardziej wierne oddanie brzmienia wersji oryginalnej:

Przykład nutowy nr 1.19

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 170 and includes the tempo marking 'Animato' and the dynamic 'p'. The second system starts at measure 176 and includes the tempo marking 'Animato' and the dynamic 'p leggero e delicato'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is identified as 'Z. 4707'.

F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine*, t. 170-181.

Interesującym momentem pod względem formalnym jest przejście w taktach 205 - 206 transkrypcji:

Przykład nutowy nr 1.20

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 202 to 207, and the second system covers measures 208 to 210. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It features complex piano textures with multiple voices in both hands. Performance markings include 'cresc.' (crescendo), 'ritz' (ritardando), 'cresc. molto' (very much crescendo), 'sf' (sforzando), and 'p' (piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine*, t. 202-210.

Dokładnie w tym miejscu Liszt odchodzi od oryginału Donizettiego i kontynuuje już swoją oryginalną kompozycję, opartą co prawda na tematach z opery, lecz ich przebieg jest już całkowicie niezależny od dzieła włoskiego kompozytora (prawdą jest, że zarówno marsz żałobny, jak i *cavatina* nie odpowiadają w stu procentach oryginałowi - obie są dłuższe - lecz zmiany polegają tam tylko i wyłącznie na dosłownym powtórzeniu kilku fraz). Autor *Sonaty h - moll* po wspomnianym takcie 206 wprowadza poprzedni temat z arii Edgarda, lecz w nowym charakterze, najpierw w wirtuozowskiej, akordowej wersji, następnie, niczym nowa wariacja, w *moll*, a potem przechodzi do

wielkiego finału, w którym jeszcze raz powraca do motywu z pierwszej transkrypcji - *Andante final*. Znaczenie ma to o tyle, iż wykonawca powinien zadbać, żeby przejście to (takty 205 -206) nastąpiło w miarę możliwości niezauważalnie, a konkretniej - frazy następujące przed i po powinny być logicznie połączone ze sobą pod względem frazowania, tempa oraz charakteru.

Szczegółem, który na początku traktowałem jako błąd wydawcy, lecz w trakcie pracy nad dziełem skłoniłem się bardziej ku złośliwości, czy też dowcipie Liszta, jest wysoka nuta w *cavatynie* Edgarda. Donizetti proponuje, jako *ossia* (w przykładzie po włosku - *oppure - albo*) wysokie *cis* (inna wersja taktu 213):

Przykład nutowy nr 1.21

212

Allegro

- co - la, to - co a - socco - do, te - co a - socco - do il tuo so - del. Al

215

Allegro

l'i - te del mar - ti - li te - co a sol ti - na - da

* rG: "oppure": ; idem 1-440, dove però la seconda nota è un quarta.

** rG: accordo di Sol# quarta. (259=213). Vedi Nota.

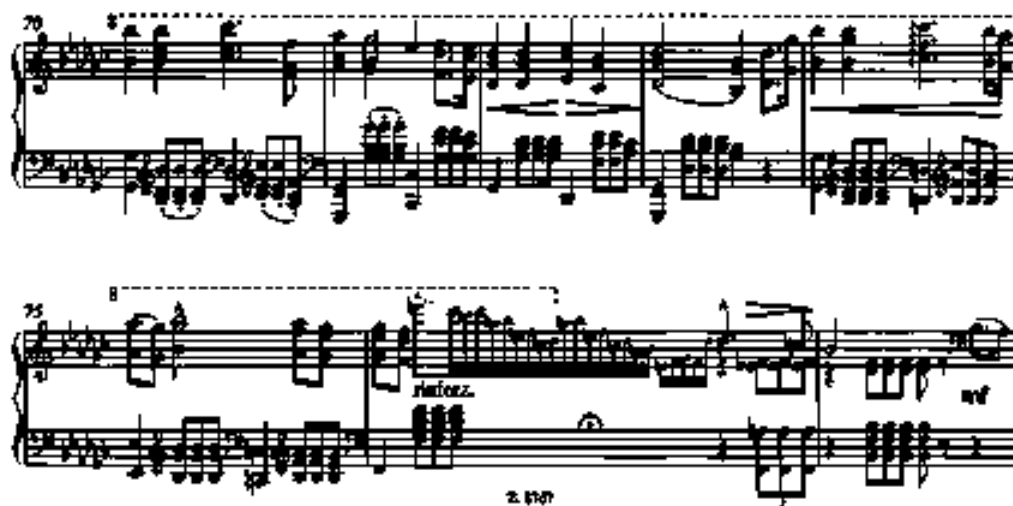
13806

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, akt III (wyciąg fortepianowy), t. 212-217.

Odpowiadającym miejscem w transkrypcji jest takt 76: w związku ze wspomnianą wcześniej zmianą tonacji *D - dur - Ges - dur*, zamiast dźwięku *cis*, najwyższą nutą

powinno być *f*. Zamiast niego pojawia się natomiast *e* - ostro dysonujące z basem (interwał septymy wielkiej) oraz dodatkowo zaakcentowane:

Przykład nutowy nr 1.22



F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine*, t. 70-77.

Parodia tenora, który próbuje zaśpiewać bardzo wysoką nutę, lecz zamiast tego ląduje prawie pół tonu za nisko, wydaje mi się jedynym logicznym wyjaśnieniem tego „błędu”.

Na koniec rozważań o tej transkrypcji, jeden „wyjątek”, w którym - również w moim nagraniu - świadomie zdecydowałem się nie na jak najwierniejsze oddanie głosu ludzkiego, lecz na znacznie odbiegające od oryginału frazowanie zaproponowane przez Liszta. Oto wersja Donizettiego (warto zwrócić na bardzo szczegółowe wskazówki kompozytora zaznaczone w linii wokalne), a poniżej tekst arii oraz jego tłumaczenie:

Przykład nutowy nr 1.23

[illegible]

G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, akt III (partytura), s. 511.

EDGARDO

Tu che a Dio spiegasti l'ali,

o bell'alma innamorata,

ti rivolgi a me placata,

teco ascenda il tuo fedel.

Ah, se l'ira dei mortali

fece a noi sì cruda guerra,

se divisi fummo in terra,

ne congiunga il Nume in ciel.

EDGARDO

*Ty, która do Nieba rozpościerałaś
skrzydła,*

o piękna, kochana duszo,

spójrz na mnie łagodna,

z tobą wznosi się tobie wierny.

Ach, mimo tego, że gniew śmiertelników

sprawiał nam tyle okrutnych kłopotów,

mimo, że rozłączeni byliśmy na ziemi,

niech Bóg nas połączy w niebie.

Donizetti, kompozytor piszący genialnie na głos, proponuje frazowanie, które odpowiada całkowicie melodii języka - oprócz łuków, które pokrywają się z logiką tekstu arii, interesujące są akcenty, które mają za zadanie podkreślenie ważnych słów (wł. *teco* - z *tobą*; *l'ira* - *gniew*), uwypuklenie najwyższej nuty we frazie (*spiegasti*, a *me*) oraz zwracają uwagę wykonawcy na staranne dośpiewanie ostatniego dźwięku we frazie i kontynuowanie myśli muzycznej (takt trzeci powyższego przykładu, druga nuta - byłaby ona przeciwnym w wypadku najprawdopodobniej nie tylko zaśpiewana ciszej, lecz nawet skrócona poprzez tenora).

Węgierski kompozytor nie tylko nie uwzględnia tych wskazówek, ale sugeruje w niektórych przypadkach artykulacją sprzeczną z oryginałem (np. takty 63, 64):

Przykład nutowy nr 1.24



F. Liszt, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine*, t. 62-74.

Z czego wynikają te różnice? Czy Franciszek Liszt był nieświadomy oryginału? Bardzo w to wątpię. Wydaje mi się, że doszedł do wniosku, że po rezygnacji z dodatkowego medium, jakim jest nawet nie głos ludzki, ale przede wszystkim tekst arii, frazowanie Donizettiego przestało być tak ważne i logiczne; dlatego też postanowił zaproponować swoją własną, równie ciekawą wersję tej samej frazy (która dla osoby nie znającej opery byłaby zupełnie „niepodejrzana”). I w tym miejscu należy podkreślić jedną rzecz - powyższe transkrypcje, to osobne dzieła sztuki; owszem, inspirowane w tym przypadku muzyką operową, lecz przeznaczone do wykonywania na fortepianie. Nie są one wyciągami fortepianowymi i nie mają za zadanie wypełnienia wieczoru w przypadku choroby śpiewaka, lecz są to pełnoprawne, samodzielne utwory koncertowe.

2. Transkrypcje dzieł z oper Meyerbeera

Drugim kompozytorem, którego opracowania dzieł omówimy, to Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864) - niemiecki (sic!) kompozytor, jeden z największych twórców tzw. *Grand Opéra*. Począwszy od swojego pierwszego wielkiego sukcesu, tj. premiery *Roberta Diabła* w 1831 roku został czołowym europejskim twórcą opery. Jego kolejne dzieła: *Hugenoci* (1836), *Prorok* (1849) oraz *Afrykanka* (prawykonana po jego śmierci, w roku 1865) były jednymi z najczęściej wystawianych na deskach teatru dzieł XIX wieku. *Le Prophète* był wielką inspiracją dla Wagnera, jednak z powodu tego ostatniego, utwory Meyerbeera popadły w zapomnienie w drugiej połowie XX wieku. Przyczyną był niesławny esej autora *Tannhäusera: Żydostwo w muzyce* (*Das Judenthum in der Musik*) z 1850 roku (wykorzystywany potem często przez nazistów w celach propagandowych), w którym autor - poza Meyerbeerm - atakował przede wszystkim Mendelssohna (z przyczyn osobistych zresztą) i dowodził, że Żydzi mają destrukcyjny wpływ na Sztukę w ogóle.

Choć obecnie zainteresowanie twórczością autora *Hugenotów* jest niewielkie, jego wpływ na siebie współczesnych jest nie do przecenienia. Paryż (w tym elity kulturalne, wliczając Chopina oraz Słowackiego!), wtedy główna stolica kulturalna Europy, był zachwycony Meyerbeerm i nie bez powodu zachwycał się nim również Franciszek Liszt. Jego fascynacja nie zakończyła się zresztą na napisaniu transkrypcji; będąc kapelmistrzem w Weimarze, doprowadził do wystawienia tam *Roberta Diabła*. Spektaklami dyrygował osobiście.

Robert le diable¹⁴

Robert le diable - *Robert Diabeł* G. Meyerbeera to pierwszy tak wielki sukces kompozytora (poprzednia opera, *Krzyżowcy w Egipcie*, przyniosła mu wiele propozycji od włoskich i francuskich teatrów oraz ugruntowaną pozycję, ale to *Robert* był punktem zwrotnym w jego karierze). Podczas premiery w Paryżu 21.11.1831, obecny był wspomniany Chopin (efektem jest *Grand duo concertant sur des thèmes de Robert le diable*, B.70 na fortepian i wiolonczelę). Był to również początek współpracy kompozytora z dramaturgiem i librecistą - Eugène Scribe; ich partnerstwo zaowocuje w kolejnych latach takimi tytułami, jak: *Hugenoci*, *Prorok* - omawiany poniżej - oraz *Afrykanka*.

Robert le diable to również początki tzw. *Grand Opéra* - nowej odmiany gatunkowej opery, zapoczątkowanej trzy lata wcześniej przez Auber'a (*Niema z Portici* - 1828) oraz Rossiniego (*Guillaume Tell* - 1829). Powstała ona po Rewolucji Francuskiej, zastępując niejako barokową *Tragédie lyrique*. Cechy charakterystyczne *Grand opéra* to:

- pięcioaktowa budowa
- kulminacja w czwartym akcie
- obecność baletu (konieczność w Paryżu) zazwyczaj w trzecim akcie
- widowiskowe efekty wizualne, głównie poprzez imponujące scenografie
- zasięgnięcie do kolorytu lokalnego i historycznego miejsc akcji

Libretto opery rozgrywa się w Sycylii, w czasach średniowiecznych. Tytułowy Robert oraz jego druh, Bertram (który później okazuje się jego ojcem) przybywają do Palermo. W balladzie śpiewanej przez trubadura w pobliskiej karczmie zostaje przybliżona historia Roberta - przed laty, Berta urodziła go po romansie z samym diabeł, Bertramem. Następnie, narzeczona trubadura, Alicja, przekazuje głównemu bohaterowi wiadomość o śmierci Berty, jego matki, oraz wręcza mu jej testament. Protagonista zwierza się potem Alicji z miłości do księżniczki Izabelli. Robert jednak nie jest

¹⁴ Opracowano na podstawie: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera...* oraz R. Kloiber, *Handbuch...*

w stanie - na prośbę ukochanej - wziąć w udziału w rozgrywającym w mieście turnieju z powodu intrygi Bertrama - przekonuje on bowiem swojego syna, żeby zamiast na turnieju pojawił się w pobliskim gaju, w celu odbicia pojedynku z księciem Grenady, poplecznikiem Bertrama. Z tego powodu, Izabela musi uhonorować podczas turnieju właśnie księcia Bertrama. W akcie trzecim, Bertram nakłania swojego syna do zemsty na księciu poprzez zerwanie gałązki z grobu św. Rozalii (dzięki czemu zdobędzie magiczną moc). Wieczorem, po zdobyciu świętej gałązki, Robert pojawia się w sypialni Izabelli i budzi ją swoją piekielną mocą (zdobyta dzięki gałązce). Izabella jednak przełamuje czar swoją modlitwą i sprawia, że jej ukochany łamie artefakt. Następnie widzimy Roberta wraz z Bertramem, kiedy to ten ostatni daje ultimatum swojemu synowi - do północy albo podpisze cyrograf i dzięki temu zdobędzie rękę Izabelli oraz osiągnie zemstę na księciu Grenady, albo jego los spocznie w rękach Opatrzności. Ostatecznie, Robert waha się tak długo, że wybija północ, Bertram zapada się pod ziemię, a ściany katedry w Palermo cudownym sposobem rozsuwają się, ukazując rozmodloną przy ołtarzu Izabelę i puste krzesło obok niej, czekające na Roberta.

Cavatine de Robert le diable

Interesujący nas fragment muzyczny *Roberta diabła* to *cavatina* - krótkie arioso, w formie A lub AB, (w przeciwieństwie do *arii da capo* - ABA) - Izabelli z czwartego aktu (w operze - nr 18c). Bohaterka błaga Boga o miłosierdzie dla swojego ukochanego, tytułowego Roberta, który - skuszony przez demona, a jednocześnie swojego ojca, Bertrama - świętokradczo zerwał świętą gałąź św. Rozalii, za co grozi mu potępienie. Bohaterka śpiewa:

*Robert, toi que j'aime
et qui reçus ma foi,
tu vois mon effroi!
Grâce pour toi-même,
et grâce pour moi.
Grâce pour moi, grâce pour toi.
Quoi! Ton coeur se dégage
des serments les plus doux.
Tu me rendis hommage,
je suis à tes genoux.
Grâce, grâce pour toi même,
et grâce pour moi.
Grâce pour toi, grâce pour moi.
Oh, mon bien suprême,
Toi que j'aime, tu vois mon effroi!
Ah grâce pour toi même,
et grâce pour moi*

*Robert, to ciebie kocham
i to w tobie mam nadzieję,
ty widzisz moją udrękę!
Łaska (błogosławieństwo) dla ciebie
i łaska dla mnie.
Łaska dla mnie, łaska dla ciebie.
Cóż to! Twoje serce się uwalnia
od najśłodszych przysięg.
Ty mi składasz hold,
ja jestem u twych stóp.
Łaska, łaska dla ciebie,
i łaska dla mnie.
Łaska dla ciebie, łaska dla mnie.
Ach, mój dobry panie,
To ciebie kocham, widzisz moją udrękę!
Ach, łaska dla ciebie,
i łaska dla mnie.*

Transkrypcja Liszta - poza zmianą tonacji (oryginalnie to *f - moll*, transpozycję do tonacji *fis - moll* można tłumaczyć bliskim pokrewieństwem z tonacją *h - moll*, w której utrzymane są *Réminiscences de 'Robert le diable'*, S.413, inny utwór Liszta na tematy z tej opery, który to autor wykonywał na koncertach razem z *Cavatina*) - jest bardzo bliska oryginałowi. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że spośród wszystkich omawianych w poniższej pracy utworów, Liszt stara się w niej w jak najwierniejszy sposób oddać brzmienie orkiestry oraz głosu. Już na samym początku transkrypcji kompozytor realizuje ściśle wskazówki Meyerbeera - określenie tempa, dynamikę, wskazania dla rożku angielskiego (*marcato*) oraz dla sopranu (*un tono supplichevole - d'un ton suppliant*):

Przykład nutowy nr 2.1



F. Liszt, *Cavatine de Robert le diable*, t. 1-9.

Przykład nutowy nr 2.2

998

18c. Cavatine

Poco andantino

Fûtes

Hautbois

Cor anglais

Clarinettes en Sib

Bassons

2 Cors en Fa

1 Cor en Ut

1 Cor en Mi♭

Trompettes en Fa

3 Trombones et Ophicléide

Timbales en Fa Sib

Grosse Caisse et Cymbales

Tam-tam

1^{re} Harpe

2^e Harpe

Isabelle

Robert

Poco andantino

1^{er} Violons

2^{es} Violons

Altos

Violoncelles

Contrebasses

d'un air suppléant
vrs deux et là
Ro - bert, Ro - bert, toi que

Sy. 5601

G. Meyerbeer, *Robert le diable*, nr 18C: *Cavatine* (partytura), t. 1-8.

Interesującym szczegółem, świadczącym o inteligencji i świadomości autora transkrypcji jest sposób przeniesienia partii harfy na fortepian. Na powyższym przykładzie (w partyturze) widzimy wartości rytmiczne wskazane przez Meyerbeera - są to ćwierćnuty, *arpeggiato*, *forte*. Liszt, chcąc jednak uzyskać wyraźniejsze brzmienie górnej linii melodycznej (rożka angielskiego), rezygnuje z arpeggiów i świadomie skraca wartości rytmiczne harfy, która - będąc instrumentem strunowym szarpanym - nie ma możliwości wpływu na dźwięk po jego wydobyciu, w przeciwieństwie do rożka angielskiego. Poświęcając więc w ten sposób akademicką wierność zapisowi, pozostaje całkowicie wierny brzmieniu orkiestry, biorąc jednocześnie pod uwagę specyfikę fortepianu, instrumentu docelowego.

Warto również zauważyć błąd (najprawdopodobniej wina wydawcy?) w transkrypcji w linii melodycznej, zaznaczony poniżej:

Przykład nutowy nr 2.3



F. Liszt, *Cavatine de Robert le diable*, t. 15-18.

Błędna nuta zaznaczona w powyższym przykładzie to nie *h*, lecz *cis* dwukreślne (*c* dwukreślne przed transpozycją):

Przykład nutowy nr 2.4



G. Meyerbeer, *Robert le diable*, nr 18C: *Cavatine* (wyciąg fortepianowy), t. 13-18.

Pod kątem językowym, zasadniczą trudnością dla śpiewaków w języku francuskim jest tzw. *e nieme*, (znane również jako niestabilne, żeńskie i najbardziej popularne: „szua”), w IPA/MAF (*International Phonetic Alphabet* - ang. *Międzynarodowy Alfabet Fonetyczny*) zapisywane następująco: /ə/. W języku mówionym nie jest ono wymawiane, lecz podczas śpiewania, kompozytorzy piszący do tekstów francuskich (aż do Ravela i Poulenca), słowom kończącym się właśnie na *e muet*, dodawali osobną sylabę. Przykład: słowo *grâce* (łaska, miłosierdzie, błogosławieństwo), w języku mówionym miałoby tylko jedną sylabę, wg MAF: /gʁas/. Na scenie jednak, to samo słowo będzie brzmiało: /gʁasə/. Widzimy to bardzo wyraźnie u Meyerbeera w omawianym utworze:

Przykład nutowy nr 2.5

The image shows a musical score for 'Cavatine' from the opera 'Robert le diable' by G. Meyerbeer. The score is a full orchestral score with vocal parts. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and a vocal line for the soprano. The vocal line includes lyrics in French: 'Où - - - où, où - - - où, j'irai - - - m'en - - - irai, pour - - -'.

G. Meyerbeer, *Robert le diable*, nr 18C: *Cavatine* (partytura), t. 19-21.

Odpowiadające miejsce w transkrypcji:

Przykład nutowy nr 2.6



F. Liszt, *Cavatine de Robert le diable*, t. 19-22.

Istotna jest pewna subtelność językowa - poprzez fakt, iż wspomniane *e muet* nie jest wymawiane podczas mówienia, ale jest słyszalne podczas śpiewania, jego funkcja sylabotwórcza jest w pewnym sensie zaburzona. Należy je bowiem wymawiać bardzo lekko i nieco krócej niż „zwyčajną” sylabę, sprawiając wrażenie swego rodzaju francuskiej „eleganckiej nonszalancji”. Praktyczny wniosek: zawsze, kiedy należy zaśpiewać (zagrać) *e muet*, powinno ono być wykonane bez akcentu, nieco krócej i później niż wynikałoby to z zapisu nutowego.

Warto zwrócić uwagę na dwa aspekty w omawianym powyżej fragmencie. Po pierwsze, wspomnianą wcześniej wierność oryginałowi Liszt oznacza nawet wprost, bezpośrednio odwołując się w tekście nutowym do brzmienia orkiestry: wymaga od pianisty, żeby lewą ręką grał: *dolcissimo quasi arpa*. Po drugie: warto zauważyć niespójność rytmiczną między oryginałem (druga nuta melodii to szesnastka, nie ósemka), a transkrypcją. Moim zdaniem nie wynika to jednak z niefrasobliwości lub przeoczenia autora dzieła fortepianowego, lecz po raz kolejny z jego praktycznego podejścia - charakter omawianej frazy jest bardzo liryczny, religijny, pastoralny, a nie militarny czy

też taneczny. Naturalne w związku z tym jest zmiękczenie rytmu. Można przypuszczać, że Meyerbeer nie chciał, żeby śpiewacy śpiewali ten rytm zbyt szeroko, dlatego - przewidując już ich ponadczasową i ponadnarodową tendencję do rozwlekania - zapisał ten rytm jako podwójnie punktowany, żeby w efekcie osiągnąć coś pomiędzy, czyli zamierzony efekt.

Innym elementem przeniesienia języka francuskiego na brzmienie fortepianu wymagającym komentarza jest odpowiedź Roberta na modlitwę Isabelle w takcie 26.: Robert śpiewa: *Non, non, non, non!* (fr. *Nie, nie nie nie!*). W języku francuskim „on” to samogłoska nosowa, w MAF zapisywana jako: /ɔ̃/. W języku polskim jej odpowiednikiem jest: *ą* (zapis której zresztą jest mylący, jest to bowiem odpowiednik głoski *o* po tzw. nazalizacji, nie *a*). Jak widzimy, artykulacja (w pierwszej frazie) przewidziana przez Meyerbeera to *legato* w orkiestrze, natomiast wskazówka dla śpiewaka to: *presque parlé* (fr. *prawie mówione*). Liszt, posługujący się biegle językiem francuskim tak oto przetłumaczył język francuski na brzmienie fortepianu:

Przykład nutowy nr 2.7

The musical score is for a scene from Robert le diable. It consists of three staves. The top staff is for Isabelle (Isa.), the middle for Robert (Rob.), and the bottom for the piano accompaniment. Isabelle's part starts with a tempo change to 'un poco rallentando' and a dynamic of 'doux'. Robert's part is marked 'pp' and 'd'une voix soufflée: presque parlé'. The piano accompaniment also has a 'un poco rallentando' marking. The lyrics for Isabelle are 'grâ - ce pour moi! Ciel - ce pour toi! Ciel - ce pour'. The lyrics for Robert are 'Non, non, non, non! Non, non, non, non!'.

Sy. 5601/03

G. Meyerbeer, *Robert le diable*, nr 18C: *Cavatine* (wyciąg fortepianowy), t. 25-29.

Przykład nutowy nr 2.8



F. Liszt, *Cavatine de Robert le diable*, t. 25-29.

Portato to zdecydowanie najodpowiedniejsza transkrypcja omawianej frazy, ograniczona oczywiście niedoskonałym zapisem nutowym, nie jest jednak idealna. Czym byłby więc ideał? Trudno powiedzieć, czy istnieje, jednak brak świadomości problemu na pewno oddala nas od prawdy. Oczywiście, wskazanie Meyerbeera, że śpiewak powinien *prawie mówić* uwypukla tylko ten aspekt, sprawia, że elementy typowe dla języka są tym bardziej słyszalne. Wspomniana artykulacja w transkrypcji powinna zatem moim zdaniem jak najbardziej naśladować po pierwsze brzmienie słowa *non*, po drugie jednak wykonawca powinien mieć na uwadze stan emocjonalny, w jakim znajduje się Robert w tej scenie - rozpacz, smutek, desperacja pomieszane z niedowierzaniem i nadzieją. Te dwa elementy to z całą pewnością najważniejsze kroki w kierunku osiągnięcia wykonania idealnego (w sensie platońskim), trzecim ważnym czynnikiem jest jednak również smak muzyczny...

Zagadnieniem, które często pojawia się podczas koncertowego wykonania fragmentów większych dzieł jest początek i zakończenie. Kiedy nie mamy do czynienia bowiem z tzw. *numerami* (jak np. w operach powstałych w XVII i XVIII wieku - np. opery Mozarta czy też oratoria Haydna), tylko z dziełami przekomponowanymi (co stało się już standardem w drugiej połowie XIX wieku, np. u Wagnera czy potem u Pucciniego), gdzie poszczególne arie przechodzą (muzycznie) płynnie w dalsze fragmenty muzyczne. W omawianej transkrypcji omawiany problem występuje w zakończeniu:

Przykład nutowy nr 2.9



*) Der Takt ist um zwei Triolenachtel länger als 4/4. / This bar is two quavers longer than 4/4. / An item for notational clarity however is 4/4-nel.

**) In der rechten Hand tritt die Quelle einer Akkord weniger tritt als in der linken Hand. Die Grundlage des Vorschlags der Herausgeber ist das Original von Meyerbeer.

The source has one third fewer in the right hand than the left. The editorial suggestion is based on Meyerbeer's original.

John Hobson's edition suggests a similar but shorter, and is not Hobson. A similar translation is also Meyerbeer's edition.

***) Der Schlusschord an dieser Stelle ist ein Vorschlag der Herausgeber auf Grund des Originals von Meyerbeer.

Here the chord breaks off. The closing chord is an editorial suggestion based on Meyerbeer's original.

A further suggestion is to replace the original with Meyerbeer's edition.

2. 14. 1911

F. Liszt, *Cavatine de Robert le diable*, t. 98-99.

Jak czytamy w komentarzu, szkic kompozytora urywa się w takcie 98, takt 99 to sugestia wydawcy, oparta na oryginale (takt 99 transkrypcji odpowiada taktowi 97 oryginału):

Przykład nutowy nr 2.10

530

Allegro agitato

97

Tr. 97

Tr. 98

Tr. 99

Tr. 100

Tr. 101

Tr. 102

Tr. 103

Tr. 104

Tr. 105

Tr. 106

Tr. 107

Tr. 108

Tr. 109

Tr. 110

Tr. 111

Tr. 112

Tr. 113

Tr. 114

Tr. 115

Tr. 116

Tr. 117

Tr. 118

Tr. 119

Tr. 120

Tr. 121

Tr. 122

Tr. 123

Tr. 124

Tr. 125

Tr. 126

Tr. 127

Tr. 128

Tr. 129

Tr. 130

Tr. 131

Tr. 132

Tr. 133

Tr. 134

Tr. 135

Tr. 136

Tr. 137

Tr. 138

Tr. 139

Tr. 140

Tr. 141

Tr. 142

Tr. 143

Tr. 144

Tr. 145

Tr. 146

Tr. 147

Tr. 148

Tr. 149

Tr. 150

Tr. 151

Tr. 152

Tr. 153

Tr. 154

Tr. 155

Tr. 156

Tr. 157

Tr. 158

Tr. 159

Tr. 160

Tr. 161

Tr. 162

Tr. 163

Tr. 164

Tr. 165

Tr. 166

Tr. 167

Tr. 168

Tr. 169

Tr. 170

Tr. 171

Tr. 172

Tr. 173

Tr. 174

Tr. 175

Tr. 176

Tr. 177

Tr. 178

Tr. 179

Tr. 180

Tr. 181

Tr. 182

Tr. 183

Tr. 184

Tr. 185

Tr. 186

Tr. 187

Tr. 188

Tr. 189

Tr. 190

Tr. 191

Tr. 192

Tr. 193

Tr. 194

Tr. 195

Tr. 196

Tr. 197

Tr. 198

Tr. 199

Tr. 200

Tr. 201

Tr. 202

Tr. 203

Tr. 204

Tr. 205

Tr. 206

Tr. 207

Tr. 208

Tr. 209

Tr. 210

Tr. 211

Tr. 212

Tr. 213

Tr. 214

Tr. 215

Tr. 216

Tr. 217

Tr. 218

Tr. 219

Tr. 220

Tr. 221

Tr. 222

Tr. 223

Tr. 224

Tr. 225

Tr. 226

Tr. 227

Tr. 228

Tr. 229

Tr. 230

Tr. 231

Tr. 232

Tr. 233

Tr. 234

Tr. 235

Tr. 236

Tr. 237

Tr. 238

Tr. 239

Tr. 240

Tr. 241

Tr. 242

Tr. 243

Tr. 244

Tr. 245

Tr. 246

Tr. 247

Tr. 248

Tr. 249

Tr. 250

Tr. 251

Tr. 252

Tr. 253

Tr. 254

Tr. 255

Tr. 256

Tr. 257

Tr. 258

Tr. 259

Tr. 260

Tr. 261

Tr. 262

Tr. 263

Tr. 264

Tr. 265

Tr. 266

Tr. 267

Tr. 268

Tr. 269

Tr. 270

Tr. 271

Tr. 272

Tr. 273

Tr. 274

Tr. 275

Tr. 276

Tr. 277

Tr. 278

Tr. 279

Tr. 280

Tr. 281

Tr. 282

Tr. 283

Tr. 284

Tr. 285

Tr. 286

Tr. 287

Tr. 288

Tr. 289

Tr. 290

Tr. 291

Tr. 292

Tr. 293

Tr. 294

Tr. 295

Tr. 296

Tr. 297

Tr. 298

Tr. 299

Tr. 300

Tr. 301

Tr. 302

Tr. 303

Tr. 304

Tr. 305

Tr. 306

Tr. 307

Tr. 308

Tr. 309

Tr. 310

Tr. 311

Tr. 312

Tr. 313

Tr. 314

Tr. 315

Tr. 316

Tr. 317

Tr. 318

Tr. 319

Tr. 320

Tr. 321

Tr. 322

Tr. 323

Tr. 324

Tr. 325

Tr. 326

Tr. 327

Tr. 328

Tr. 329

Tr. 330

Tr. 331

Tr. 332

Tr. 333

Tr. 334

Tr. 335

Tr. 336

Tr. 337

Tr. 338

Tr. 339

Tr. 340

Tr. 341

Tr. 342

Tr. 343

Tr. 344

Tr. 345

Tr. 346

Tr. 347

Tr. 348

Tr. 349

Tr. 350

Tr. 351

Tr. 352

Tr. 353

Tr. 354

Tr. 355

Tr. 356

Tr. 357

Tr. 358

Tr. 359

Tr. 360

Tr. 361

Tr. 362

Tr. 363

Tr. 364

Tr. 365

Tr. 366

Tr. 367

Tr. 368

Tr. 369

Tr. 370

Tr. 371

Tr. 372

Tr. 373

Tr. 374

Tr. 375

Tr. 376

Tr. 377

Tr. 378

Tr. 379

Tr. 380

Tr. 381

Tr. 382

Tr. 383

Tr. 384

Tr. 385

Tr. 386

Tr. 387

Tr. 388

Tr. 389

Tr. 390

Tr. 391

Tr. 392

Tr. 393

Tr. 394

Tr. 395

Tr. 396

Tr. 397

Tr. 398

Tr. 399

Tr. 400

Tr. 401

Tr. 402

Tr. 403

Tr. 404

Tr. 405

Tr. 406

Tr. 407

Tr. 408

Tr. 409

Tr. 410

Tr. 411

Tr. 412

Tr. 413

Tr. 414

Tr. 415

Tr. 416

Tr. 417

Tr. 418

Tr. 419

Tr. 420

Tr. 421

Tr. 422

Tr. 423

Tr. 424

Tr. 425

Tr. 426

Tr. 427

Tr. 428

Tr. 429

Tr. 430

Tr. 431

Tr. 432

Tr. 433

Tr. 434

Tr. 435

Tr. 436

Tr. 437

Tr. 438

Tr. 439

Tr. 440

Tr. 441

Tr. 442

Tr. 443

Tr. 444

Tr. 445

Tr. 446

Tr. 447

Tr. 448

Tr. 449

Tr. 450

Tr. 451

Tr. 452

Tr. 453

Tr. 454

Tr. 455

Tr. 456

Tr. 457

Tr. 458

Tr. 459

Tr. 460

Tr. 461

Tr. 462

Tr. 463

Tr. 464

Tr. 465

Tr. 466

Tr. 467

Tr. 468

Tr. 469

Tr. 470

Tr. 471

Tr. 472

Tr. 473

Tr. 474

Tr. 475

Tr. 476

Tr. 477

Tr. 478

Tr. 479

Tr. 480

Tr. 481

Tr. 482

Tr. 483

Tr. 484

Tr. 485

Tr. 486

Tr. 487

Tr. 488

Tr. 489

Tr. 490

Tr. 491

Tr. 492

Tr. 493

Tr. 494

Tr. 495

Tr. 496

Tr. 497

Tr. 498

Tr. 499

Tr. 500

Tr. 501

Tr. 502

Tr. 503

Tr. 504

Tr. 505

Tr. 506

Tr. 507

Tr. 508

Tr. 509

Tr. 510

Tr. 511

Tr. 512

Tr. 513

Tr. 514

Tr. 515

Tr. 516

Tr. 517

Tr. 518

Tr. 519

Tr. 520

Tr. 521

Tr. 522

Tr. 523

Tr. 524

Tr. 525

Tr. 526

Tr. 527

Tr. 528

Tr. 529

Tr. 530

Tr. 531

Tr. 532

Tr. 533

Tr. 534

Tr. 535

Tr. 536

Tr. 537

Tr. 538

Tr. 539

Tr. 540

Tr. 541

Tr. 542

Tr. 543

Tr. 544

Tr. 545

Tr. 546

Tr. 547

Tr. 548

Tr. 549

Tr. 550

Tr. 551

Tr. 552

Tr. 553

Tr. 554

Tr. 555

Tr. 556

Tr. 557

Tr. 558

Tr. 559

Tr. 560

Tr. 561

Tr. 562

Tr. 563

Tr. 564

Tr. 565

Tr. 566

Tr. 567

Tr. 568

Tr. 569

Tr. 570

Tr. 571

Tr. 572

Tr. 573

Tr. 574

Tr. 575

Tr. 576

Tr. 577

Tr. 578

Tr. 579

Tr. 580

Tr. 581

Tr. 582

Tr. 583

Tr. 584

Tr. 585

Tr. 586

Tr. 587

Tr. 588

Tr. 589

Tr. 590

Tr. 591

Tr. 592

Tr. 593

Tr. 594

Tr. 595

Tr. 596

Tr. 597

Tr. 598

Tr. 599

Tr. 600

Tr. 601

Tr. 602

Tr. 603

Tr. 604

Tr. 605

Tr. 606

Tr. 607

Tr. 608

Tr. 609

Tr. 610

Tr. 611

Tr. 612

Tr. 613

Tr. 614

Tr. 615

Tr. 616

Tr. 617

Tr. 618

Tr. 619

Tr. 620

Tr. 621

Tr. 622

Tr. 623

Tr. 624

Tr. 625

Tr. 626

Tr. 627

Tr. 628

Tr. 629

Tr. 630

Tr. 631

Tr. 632

Tr. 633

Tr. 634

Tr. 635

Tr. 636

Tr. 637

Tr. 638

Tr. 639

Tr. 640

Tr. 641

Tr. 642

Tr. 643

Tr. 644

Tr. 645

Tr. 646

Tr. 647

Tr. 648

Tr. 649

Tr. 650

Tr. 651

Tr. 652

Tr. 653

Tr. 654

Tr. 655

Tr. 656

Tr. 657

Tr. 658

Tr. 659

Tr. 660

Tr. 661

Tr. 662

Tr. 663

Tr. 664

Tr. 665

Tr. 666

Tr. 667

Tr. 668

Tr. 669

Tr. 670

Tr. 671

Tr. 672

Tr. 673

Tr. 674

Tr. 675

Tr. 676

Tr. 677

Tr. 678

Tr. 679

Tr. 680

Tr. 681

Tr. 682

Tr. 683

Tr. 684

Tr. 685

Tr. 686

Tr. 687

Tr. 688

Tr. 689

Tr. 690

Tr. 691

Tr. 692

Tr. 693

Tr. 694

Tr. 695

Tr. 696

Tr. 697

Tr. 698

Tr. 699

Tr. 700

Tr. 701

Tr. 702

Tr. 703

Tr. 704

Tr. 705

Tr. 706

Tr. 707

Tr. 708

Tr. 709

Tr. 710

Tr. 711

Tr. 712

Tr. 713

Tr. 714

Tr. 715

Tr. 716

Tr. 717

Tr. 718

Tr. 719

Tr. 720

Tr. 721

Tr. 722

Tr. 723

Tr. 724

Tr. 725

Tr. 726

Tr. 727

Tr. 728

Tr. 729

Tr. 730

Tr. 731

Tr. 732

Tr. 733

Tr. 734

Tr. 735

Tr. 736

Tr. 737

Tr. 738

Tr. 739

Tr. 740

Tr. 741

Tr. 742

Tr. 743

Tr. 744

Tr. 745

Tr. 746

Tr. 747

Tr. 748

Tr. 749

Tr. 750

Tr. 751

Tr. 752

Tr. 753

Tr. 754

Tr. 755

Tr. 756

Tr. 757

Tr. 758

Tr. 759

Tr. 760

Tr. 761

Tr. 762

Tr. 763

Tr. 764

Tr. 765

Tr. 766

Tr. 767

Tr. 768

Tr. 769

Tr. 770

Tr. 771

Tr. 772

Tr. 773

Tr. 774

Tr. 775

Tr. 776

Tr. 777

Tr. 778

Tr. 779

Tr. 780

Tr. 781

Tr. 782

Tr. 783

Tr. 784

Tr. 785

Tr. 786

Tr. 787

Tr. 788

Tr. 789

Tr. 790

Tr. 791

Tr. 792

Tr. 793

Tr. 794

Tr. 795

Tr. 796

Tr. 797

Tr. 798

Tr. 799

Tr. 800

Tr. 801

Tr. 802

Tr. 803

Tr. 804

Tr. 805

Tr. 806

Tr. 807

Tr. 808

Tr. 809

Tr. 810

Tr. 811

Tr. 812

Tr. 813

Tr. 814

Tr. 815

Tr. 816

Tr. 817

Tr. 818

Tr. 819

Tr. 820

Tr. 821

Tr. 822

Tr. 823

Tr. 824

Tr. 825

Tr. 826

Tr. 827

Tr. 828

Tr. 829

Tr. 830

Tr. 831

Tr. 832

Tr. 833

Tr. 834

Tr. 835

Tr. 836

Tr. 837

Tr. 838

Tr. 839

Tr. 840

Tr. 841

Tr. 842

Tr. 843

Tr. 844

Tr. 845

Tr. 846

Tr. 847

Tr. 848

Tr. 849

Tr. 850

Tr. 851

Tr. 852

Tr. 853

Tr. 854

Tr. 855

Tr. 856

Tr. 857

Tr. 858

Tr. 859

Tr. 860

Tr. 861

Tr. 862

Tr. 863

Tr. 864

Tr. 865

Tr. 866

Tr. 867

Tr. 868

Tr. 869

Tr. 870

Tr. 871

Tr. 872

Tr. 873

Tr. 874

Tr. 875

Tr. 876

Tr. 877

Tr. 878

Tr. 879

Tr. 880

Tr. 881

Tr. 882

Tr. 883

Tr. 884

Tr. 885

Tr. 886

Tr. 887

Tr. 888

Tr. 889

Tr. 890

Tr. 891

Tr. 892

Tr. 893

Tr. 894

Tr. 895

Tr. 896

Tr. 897

Tr. 898

Tr. 899

Tr. 900

Tr. 901

Tr. 902

Tr. 903

Tr. 904

Tr. 905

Tr. 906

Tr. 907

Tr. 908

Tr. 909

Tr. 910

Tr. 911

Tr. 912

Tr. 913

Tr. 914

Tr. 915

Tr. 916

Tr. 917

Tr. 918

Tr. 919

Tr. 920

Tr. 921

Tr. 922

Tr. 923

Tr. 924

Tr. 925

Tr. 926

Tr. 927

Tr. 928

Tr. 929

Tr. 930

Tr. 931

Tr. 932

Tr. 933

Tr. 934

Tr. 935

Tr. 936

Tr. 937

Tr. 938

Tr. 939

Tr. 940

Tr. 941

Tr. 942

Tr. 943

Tr. 944

Tr. 945

Tr. 946

Tr. 947

Tr. 948

Tr. 949

Tr. 950

Tr. 951

Tr. 952

Tr. 953

Tr. 954

Tr. 955

Tr. 956

Tr. 957

Tr. 958

Tr. 959

Tr. 960

Tr. 961

Tr. 962

Tr. 963

Tr. 964

Tr. 965

Tr. 966

Tr. 967

Tr. 968

Tr. 969

Tr. 970

Tr. 971

Tr. 972

Tr. 973

Tr. 974

Tr. 975

Tr. 976

Tr. 977

Tr. 978

Tr. 979

Tr. 980

Tr. 981

Tr. 982

Tr. 983

Tr. 984

Tr. 985

Tr. 986

Tr. 987

Tr. 988

Tr. 989

Tr. 990

Tr. 991

Tr. 992

Tr. 993

Tr. 994

Tr. 995

Tr. 996

Tr. 997

Tr. 998

Tr. 999

Tr. 1000

G. Meyerbeer, *Robert le diable*, nr 18C: *Cavatine* (wyciąg fortepianowy),
t. 97-100.

Jest to sugestia niestety moim zdaniem błędna. Owszem, następuje zmiana znaków przykluczowych, lecz wyraźnie widzimy w takcie 99. durową tercję w partii fortepianu. W związku z tym, bardziej odpowiednim zakończeniem byłoby zagranie akordu durowego, co też można usłyszeć na moim nagraniu.

Le Prophète¹⁵

Le Prophète (*Prorok*) Giacomo Meyerbeera do libretta Eugène Scribe i Émile Deschamps na podstawie *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (fr. *Esej o moralności i duchu narodów*) Woltera miał swoją prapremierę w Paryżu 16 kwietnia 1849 roku. Premiera polska odbyła się w Warszawie 11.04.1867. Jest to pięcioaktowa *grand opéra* opisujące historyczne wydarzenia z XVI wieku - upadek komuny anabaptystów w Münster oraz życie jednego z jej przywódców (tytułowego proroka) - Jana z Lejdy (Jean de Leyde).

Libretto opery rozgrywa się około 1530 roku w Niderlandach i Westfalii (tereny dzisiejszych zachodnich Niemiec i Holandii). Niedaleko zamku hrabiego Oberthala, Berta oraz jej przyszła teściowa, Fides, udają się do hrabiego w celu uzyskania pozwolenia na ślub Berty z synem Fides, Janem z Lejdy. Po drodze mijają trzech anabaptystów - Jonasa, Mathisena oraz Zachariasza, nawołujących do nawrócenia, w rzeczywistości jednak podżegających lud do buntu przeciwko panom. Hrabia odrzuca prośbę kobiet i zamyka obie w komnacie. Następnie widzimy Jana, oczekującego na powrót matki oraz swojej ukochanej. Pojawia się jednak tylko bardzo wstrząśnięta Berta, której udało się uciec hrabiemu. Za moment przybywa sam Oberthal, który rozkazuje bohaterowi oddać mu swoją ukochaną, grożąc egzekucją matki. Ostatecznie Jan zgadza się na to. Zrozpaczony, przypomina sobie o trzech agitujących mężczyznach, którzy widzieli w nim swojego przywódcę - przyłącza się do nich i obwieszcza się *Prorokiem*. W kolejnych dniach, anabaptyści dokonują rzezi panów oraz szturmują katedrę w Münster. W efekcie buntów, Jan zostaje cesarzem, a miasto dostaje się pod kontrolę anabaptystów. Berta, dowiedziawszy się o strasznych czynach ukochanego, popełnia samobójstwo, a Jonas, Mathisen oraz Zachariasz ostatecznie zdradzają Jana, chcąc go zabić i przejąć władzę. W ostatniej scenie widzimy ukrytego wraz z matką w pałacowej piwnicy tytułowego Proroka, który popełnia samobójstwo wysadzając w powietrze całą katedrę wraz ze szturmującymi ją anabaptystami.

¹⁵ Opracowano na podstawie: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera...* oraz R. Kloiber, *Handbuch...*

Pastorale. Appel aux armes

Liszt sięgnął do dzieła Giacomo Meyerbeera niedługo po prapremierze opery w Paryżu (na której obecny był również po raz kolejny Chopin oraz Verdi, Gautier, Delacroix i Berlioz) i na jego podstawie w latach 1849 - 1850 została napisana trzyczęściowa transkrypcja (a w zasadzie trzy osobne transkrypcje). Są to następująco:

1. *Prière. Hymne triomphal. Marche du sacre* (Modlitwa. Hymn triumfalny. Marsz koronacyjny)
2. *Les patineurs. Scherzo* (Łyżwiarze. Scherzo)
3. *Pastorale. Appel aux armes* (Pastorałka. Wezwanie do broni)

Osobnym dziełem, skomponowanym przez Liszta na tematy z tej opery jest *Fantazja i fuga na temat chorału: „Ad nos, ad salutarem undam”* S. 259 na organy (temat tegoż chorału wybrzmiewa również w omawianej przez nas transkrypcji), u wydawcy ukazało się ono jednak również jako czwarta transkrypcja (S. 624) w roku 1852 w opracowaniu na fortepian na cztery ręce.

Ze względów objętościowych niestety nie jest możliwe omówienie wszystkich trzech transkrypcji z *Proroka*, dlatego też skupimy się na trzeciej, moim zdaniem najbardziej reprezentatywnej dla całej opery. Pierwsza bowiem (*Prière. Hymne triomphal. Marche du sacre*) skupia się na środkowej części opery (Liszt wykorzystuje w niej motywy z trzeciego oraz czwartego aktu), druga (*Les patineurs. Scherzo*) to tylko jeden fragment baletu z trzeciego aktu, natomiast trzecia jest oparta zarówno na początkowych fragmentach opery (Nr 1 oraz 3), środkowych (akt trzeci) jak i końcowych (ostatnia scena z piątego aktu) i poprzez to jest najlepszym muzycznym *podsumowaniem* całej opery.

Omawianą transkrypcję można podzielić na cztery fragmenty:

- A. Takty 1 - 160 (oryginalnej transkrypcji Liszta)
- B. Takty 161 - 208

C. Takty 209 - 287

D. Takty 288 - 410

A. Wstęp, *pastorale*

Początek utworu Liszta jest również początkiem opery Meyerbeera; tytułowe *Pastorale* odnosi się właśnie do tego fragmentu. W oryginale jest to dokładnie Nr 1 (A): *Prélude et chœur pastoral*. Takty 1 - 66 transkrypcji (czyli główne myśli tematyczne sekcji) odpowiadają taktom 22 - 56 oraz 78 - 107 partytury opery. Pozostałe takty (67 - 160) to muzyka skomponowana przez Liszta, oparta jednak całkowicie na tematach Meyerbeera.

Już sam początek dzieła wymusza pierwsze decyzje artystyczne. Liszt bowiem dopuszcza dwie wersje wykonania poniższego fragmentu:

3. PASTORALE, APPEL AUX ARMES

The image displays a musical score for '3. Pastorale, Appel aux armes' by Franz Liszt. The score is written for piano and includes several systems of music. The tempo is marked 'Andantino pastorale' and 'accelerando'. The score features various dynamic markings such as 'Cresc.', 'pp', 'f', 'marcato', 'una corda', 'tre corde', 'f marcato', 'pp', 'f rallent.', 'pp più rall.', 'pp', 'f rallent. tre corde', and 'pp'. The score also includes 'Echo' markings and 'una corda' markings. The score is divided into systems, with the first system containing measures 1-6, the second system containing measures 7-12, and the third system containing measures 13-17. The score is written in a single system with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

F. Liszt, *Illustrations du Prophète*. 3. Pastorale. Appel aux armes, t. 1-17.

Odpowiedzią na powyższe pytanie jest porównanie transkrypcji z partyturą oryginału:

Przykład nutowy nr 2.12

(Au lever des rideaux, le théâtre est vide. Le Berger arrive, et avec son chapeau sur son front il va chercher à se distraire. Les autres bergers, qui sont des conducteurs, sont dispersés à l'écart. Alors les bergers se mettent à chanter. Les bergers se mettent à chanter. Les bergers se mettent à chanter.)

Andantino pastorale quasi Allegretto (♩ = 92)

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 1(A): *Prélude et chœur pastoral* (partytura), t. 22-51.

Jak widać, *ossia* Liszta, to nic innego, jak oryginalne solo klarnetu (brzmiące oczywiście w oryginalnej tonacji *g - moll*, zapisane jedynie cały ton wyżej ze względu na transpozycję instrumentu) wzbogacone o harmoniczną interpretację. Co ciekawe, Liszt nie daje już swobody w wyborze wersji od taktu 17, odchodząc nieco od oryginału. Moim zdaniem, pianista świadomy kontekstu historycznego wykonywanego dzieła powinien zdecydowanie sięgnąć po jednogłosową, główną wersję początku utworu. Pomimo pewnej surowości jest ona moim zdaniem bardziej frapująca i ciekawa; poprzez swoje niezdefiniowanie zapowiada epicką opowieść, nie zdradzając, co będzie dalej.

Dynamika widoczna na przykładzie powyżej (t. 22 - 51 z partytury) odpowiada całkowicie dynamice w transkrypcji. Jednakże, należy wziąć pod uwagę, że pierwszy klarnet (instrument pasterski, zapowiadający, albo i kreujący tytułowe *pastorale*!), na górnej pięciolinii nie gra z kanału orkiestrowego, lecz zza kulis (*sur le théâtre dans les coulisses*), co oznacza, że dźwięk, który dociera do publiczności brzmi *de facto*

znacznie ciszej. Oczywiście, barwa instrumentu jest zdecydowanie inna, niż gdyby klawecista miał zagrać tą samą dynamiką bliżej publiczności, lecz nie zmienia to faktu, iż instrument brzmi po prostu ciszej. Jak osiągnąć taki efekt na fortepianie? Moja sugestia (którą realizuję na nagraniu), to zastosowanie lewego pedału (*una corda*) już od pierwszego taktu, a nie od drugiego, jak to sugeruje Liszt oraz zmodyfikowanie dynamiki z *forte* na maksymalnie *mezzopiano*.

W dalszym fragmencie muzycznym pierwszej sceny, istotnym elementem, bardzo ważnym dla pianisty, jest wejście chóru w takcie 38:

Przykład nutowy nr 2.13

The image shows a musical score for F. Liszt's 'Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes', measures 32-48. The score is in G major, 2/4 time, marked 'Quasi allegretto'. It features a piano part with a 'dolce' marking and a choral part starting at measure 46. Red brackets highlight the choral melody in measures 46-53. The piano part has a 'pp' marking at measure 46.

F. Liszt, *Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes*, t. 32-48.

Zaznaczony na czerwono fragment to linia melodyczna chóru (takty 46 - 53 są instrumentalne). Odpowiadający moment w oryginale:

Przykład nutowy nr 2.14

58

The musical score is for a vocal ensemble and piano. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, followed by a piano accompaniment. The second system repeats the vocal parts. The lyrics are in French: 'La bri - se est mu - et - te, la'. The piano part features a 'p leure' marking. The score is in G major and 4/4 time.

System 1:

- Soprano (S):** *p très doux* La bri - se est mu - et - te, la
- Alto (A):** *p ruscato* La bri - se est mu - et - te,
- Tenor (T):** *p ruscato* La bri - se est mu - et - te,
- Bass (B):** (Les basses taillées par les garçons menagers) *p staccato* La bri - se est mu - et - te,
- Piano:** *p leure*

System 2:

- Soprano (S):** *p très doux* La bri - se est mu - et - te, la
- Alto (A):** *p staccato* La bri - se est mu - et - te,
- Tenor (T):** *p staccato* La bri - se est mu - et - te,
- Bass (B):** (Les basses taillées par les garçons menagers) *p staccato* La bri - se est mu - et - te,

Sy. 5602/03

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 1(A): *Prélude et chœur pastoral* (wyciąg fortepianowy), t. 74-82.

Całość tekstu śpiewanego przez chór we fragmencie wykorzystanym przez F. Liszta brzmi następująco:

La brise est muette,

Le jour est serein.

D'échos en échos,

Sonne clochette, de nos gais troupeaux.

Wiatr cichnie,

Dzień jest spokojny.

Jak powtarzające się echo,

*Brzmią dzwonki naszego radosnego
stada.*

Znaczenie tekstu ściśle odpowiada scence rodzajowej rozgrywającej się na scenie - chłopci, wypasając bydło, witają śpiewem nowy dzień pracy w polu (stąd też użycie klarnetu - instrumentu pasterskiego - we wcześniejszym fragmencie).

O ile pod kątem językowym (w tym tempie) obecność śpiewu chóru nie wpływa znacząco na frazowanie, świadomość obecności chóru znacznie wpływa na barwę dźwięku. Powinna być ona zagrana *cantabile* oraz *legato*, a także każda nuta powinna mieć swój czas (jest nierealne i też nielogiczne muzycznie traktowanie szesnastek melodii chóru jako przednutek).

B. Muzyka baletowa

Kolejny fragment transkrypcji (takty 161 - 208) odpowiada muzyce baletowej z trzeciego aktu: nr 15 (C). *Troisième Air de ballet. Quadrille des patineurs* (trzecia muzyka baletowa, kadryl¹⁶ łyżwiarzy).

W tym czysto instrumentalnym segmencie, bardzo istotne dla wykonawcy są trzy elementy: barwa dźwięku (poprzez zastosowaną instrumentację), kontekst fabularny (kto i dlaczego tańczy) oraz dramaturgia (zachowanie napięcia przy dużej powtarzalności materiału muzycznego).

¹⁶ XVIII wieczny taniec powstały na bazie kontredansa.

Pod kątem barwy, Liszt bardzo trafnie akompaniament lewej ręki notuje trzygłosowo i na samym początku zostawia wskazówki dla pianisty: *con pedale* oraz *una corda* (takt 161):

Przykład nutowy nr 2.15



F. Liszt, *Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes*, t. 155-161.

Co jednak chce osiągnąć Liszt poprzez taki zapis? Warto mieć na uwadze, że tak naprawdę oryginalnie akompaniament to nie trzy, a aż pięć głosów:

615

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 15(C): *Troisième Air de ballet. Quadrille des patineurs* (partytura), t. 64-67.

Pierwszy głos to linia kontrabasów, grana *portato*, z obiema nutami oznaczonymi artykulacją: *tenuto*. Drugi głos - trzecia oraz czwarta waltornia (w partyturze pojawił się błąd, zamiast „Cpi 1,2” powinno być napisane: „Cor 3,4”), grające dłuższe nuty w dynamice *fp*. Trzeci. - pierwsza oraz druga waltornia, drugie skrzypce oraz pierwszy fagot powtarzające synkopowany dźwięk *h*. Czwarty głos to wiolonczele oraz altówki, a piąty - drugi fagot oraz oba klarnety. Kiedy jeszcze uwzględnimy wskazówkę kompozytora: *Tout les soufflets (sforzati) ne doivent être que légèrement accentués* (wszystkie akcenty (*sforzata*) powinny zostać tylko lekko zaakcentowane), dostajemy już pełny obraz tego, co chciał osiągnąć Liszt. Po takiej analizie pianista wykonujący omawiany fragment z całą pewnością poświęci sporo czasu na wyćwiczenie na początku tylko lewej ręki.

Libretto opery dostarcza nam informacji zgoła nieoczekiwanych. Muzyka, z pozoru niewinna, bardzo harmonijna, pozbawiona dysonansów przedstawia moment tak naprawdę niezwykle tragiczny. W poprzedzającej scenie odbyła się właśnie masakra panów dokonana przez anabaptystów¹⁷, którzy, namawiając do zmiany wyznania, podżegali także lud do buntu. Wieśniaczki z okolicznych wiosek w ramach wdzięczności przynoszą jedzenie powstańcom, przenosząc je przez zamrożone (panuje ostra zima) jezioro. Powstańcy, widząc kobiety z jedzeniem, proszą je, żeby zatańczyły dla nich. Stąd też nazwa baletu: kadryl łyżwiarzy.

Świadomość powyższego faktu zmienia moim zdaniem całkowicie nastawienie do tej muzyki. Zamiast łagodnej, pastoralnej figuracji na temat krótkich westchnieniowych motywów, mamy do czynienia z muzyką podszytą ogromnym napięciem, ironią, tragizmem.

Dramaturgiczny aspekt wynika ze stosunku transkrypcji do oryginału. Takty 160 - 182 u Liszta odpowiadają taktom 64 - 85 w oryginalnej kompozycji Meyerbeera. Kontynuacja jednak (czyli takty 183 - 208) nie ma pokrycia w oryginale. Jest to co prawda jedynie dwukrotne powtórzenie tego samego materiału w innej tonacji, lecz

¹⁷ Anabaptyści - tzw. *nowochrześcijcy*. Był to - powstały w reakcji na zapoczątkowaną w 1517 roku przez M. Lutra reformację - bardzo radykalny nurt protestancki odrzucający chrzest dzieci.

poprzez właśnie to powtórzenie, muzycznie fragment ten nastęrcza nie lada trudności - żeby uniknąć znużenia poprzez ciągle te same motywy, trzeba bardzo dobrze rozplanować napięcie w całym segmencie. Należy to osiągnąć nie tylko poprzez dynamikę, lecz również poprzez zróżnicowanie fraz ze względu na barwę, artykulację oraz tempo (zapisane przez Liszta *stringendo!*). Całość powinna bardzo wyraźnie prowadzić aż do kulminacji rozpoczynającej się w takcie 209.

C. Appel aux armes

Franciszek Liszt, komponując swoje transkrypcje, nie zawsze przestrzegał chronologii libretta (przykładami omawiana wcześniej transkrypcja z *Łucji z Lammermooru* czy też wielka fantazja z tematów z *Don Giovanniego* Mozarta). Tak jest i w tym przypadku. Byliśmy na początku opery, potem widzieliśmy muzykę baletową z aktu trzeciego, następnie wracamy z powrotem do aktu pierwszego, a dokładniej do Nr 3B: *La Prêche anabaptiste. (Morceau d'ensemble) - Kazanie anabaptystów*.

Omawiany fragment jest stosunkowo wiernym odwzorowaniem oryginału pod kątem budowy, lecz nie jest to (bezmyślna) kopia. Liszt dokonuje dziewięć taktów dodatkowej frazy, mającej na celu połączenie poprzedniej muzyki (baletowej) z cytatem z chorału anabaptystów. Jest to właśnie tytułowe „zawołanie do broni”, wstęp do materiału muzycznego Meyerbeera, nie mające odpowiednika w oryginale, lecz będący niezwykle czytelną fanfarą imitującą trąbki (t. 209 - 217):

Przykład nutowy nr 2.17



F. Liszt, *Illustrations du Prophète*. 3. Pastorale. *Appel aux armes*, t. 209-218.

Jak widzimy na powyższym przykładzie nutowym, Liszt dopuszcza skrót, w którym wykonawca pomija całkowicie około 25 taktów muzyki. Oczywiście względy praktyczne epoki to jedno, lecz moim zdaniem jest to wysoce niewskazany pomysł (czego też nie robię w moim nagraniu). Następujący bowiem teraz fragment (od taktu 225) to modlitwa anabaptystów - hymn skomponowany przez Meyerbeera, oparty na protestanckim chorale *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (*Któż tylko pozwoli panować miłosiernemu Bogu*) z 1641 roku. Śpiewają ją w operze trzy postaci: Jonas, Mathisen (postać historyczna: Jan Matthijs) oraz Zachariasz, czarne sylwetki, postacie zdecydowanie negatywne. Tym razem muzyka bardzo współgra z tym, co dzieje się na scenie:

Przykład nutowy nr 2.18

121 **molto rallentando** 113

Jonas **ff**
Ad.

Mathisen **ff**
Ad.

Zacharie **ff**
Ad.

S. - nous, le - vous - nous, le - vous - nous! Mal -

A. - nous, le - vous - nous, le - vous - nous! Mal -

T. - nous, le - vous - nous, le - vous - nous! Mal -

B. - nous, le - vous - nous, le - vous - nous! Mal -

molto rallentando
ff *marquez chaque note*

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 3B: *La Prêche anabaptiste*. (Morceau d'ensemble) (wyciąg fortepianowy), t. 121-122.

Przykład nutowy nr 2.19

114

a tempo molto moderato ($\text{♩} = 92$)
(Tous se précipitent sur le bord de la scène avec des gestes menaçants.)

Jonas
 nos, ad sa - lu - ta - rem un -

Mathisen
 nos, ad sa - lu - ta - rem un -

Zacharie
 nos, ad sa - lu - ta - rem un -

S
 - heur à qui nous com - bat - trait, mal - heur, mal - heur, mal -

A
 - heur à qui nous com - bat - trait, mal - heur, mal - heur, mal -

T
 - heur à qui nous com - bat - trait, mal - heur, mal - heur, mal -

B
 - heur à qui nous com - bat - trait, mal - heur, mal - heur, mal -

a tempo molto moderato ($\text{♩} = 92$)

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 3B: *La Prêche anabaptiste*. (Morceau d'ensemble) (wyciąg fortepianowy), t. 123-125.

W wyżej zacytowanym fragmencie, Jonasz, Mathisen oraz Zachariasz, pozornie nawracając lud, agituja go to buntu przeciwko tzw. Panom, tj. wyższej warstwie społecznej, śpiewając (od taktu 225 u Liszta):

Ad nos, ad salutarem undam

Iterum venite [miseri!]

Ad nos, ad nos venite, populi!]

Do nas, na zbawiennej fali

Przyjdźcie znowu [biedni!]

Do nas, przyjdź do nas, ludu!]

Jednocześnie, tzw. zwykły lud śpiewa:

Malheur à qui combattrait, ,malheur!

Son supplice est tout prêt,

Dieu signe l'arrêt!

Biada temu, kto walczy, biada!

Jego udręka jest bliska,

Bóg da znak zatrzymania się!

Po krótkim, zmodyfikowanym przez Liszta wirtuozowskim łączniku (t. 231 - 234), przechodzimy do głównej części agitacji anabaptystów:

Przykład nutowy nr 2.20

117

138 *f avec enthousiasme*

Mathisen

Zacharie *f avec enthousiasme*

O roi des

O roi des

p détaché

p doux

141

Mathisen

Zacharie

cieux, c'est ta vic - toi - re! Dieu des com -

cieux, c'est ta vic - toi - re! Dieu des com -

143

Jonas

sur nous!

Mathisen

Zacharie

- bats, veil - le sur nous, sur nous! Les na - ti - ons ver - ront ta

- bats, veil - le sur nous, sur nous! Les na - ti - ons ver - ront ta

f

p

Sy 5602/03

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 3B: *La Prêche anabaptiste*. (Morceau d'ensemble) (wyciąg fortepianowy), t. 138-145.

Dla wykonawcy, bardzo ważnym - ze względu na dwa aspekty - jest śpiewany przez anabaptystów tekst (od t. 237):

*O roi des cieux, c'est ta victoire!
Dieu des combats, veille sur nous!
Les nations verront ta gloire,
Ta sainte loi, luira pour tous!*

*Suivez-nous amis,
Dieu le veut!
C'est le grand jour!
Que la liberté,
Dieu le veut,
Soit notre amour ,
Et du monde entier,
Dieu le veut,
Son drapeau fera le tour
Dieu le veut!
Suivez-nous,
Chers compagnons!*

*Aux armes!
Ad nos venite populi!
Suivez-nous! Oui!
Mort aux tyrans! Oui! Mort!*

*O królu niebios, oto twoje zwycięstwo!
Bogu bitew, opiekuj się nami!
Narody zobaczą twoją chwałę,
Twoje święte prawo zajaśnieje dla
wszystkich!
Chodźcie za nami, przyjaciele,
Bóg tego chce!
To wielki dzień!
Niech wolność,
Bóg tego chce,
Będzie naszą miłością
I cały świat,
Bóg tego chce,
Okrąży jego flaga
Bóg tego chce!
Chodźcie za nami,
Drodzy przyjaciele!*

*Do broni!
Do nas przyjdź ludu
Podążajcie za nami! Tak!
Śmierć tyranom! Tak! Śmierć!*

Po pierwsze - świadomość treści ich agitacji powinna ubogacać wewnętrzne wyobrażenie artysty i wykonanie jest poprzez to znacznie ciekawsze. Poza tym, to właśnie w tym fragmencie pada znamienite: *Aux armes!* (fr. *Do broni!*), zawarte

w samym tytule transkrypcji. A skoro zawarte w tytule, to i ważne dla samego kompozytora!

Po drugie, warto zwrócić uwagę na następujące takty:

Przykład nutowy nr 2.21

148

Jonas

Mathisen

Zacharie

pour tous! Sui - vez - nous a - mis, Dieu le veut, Dieu le

pour tous! Sui - vez - nous a - mis, Dieu le veut, Dieu le

p

f

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 3B: *La Prêche anabaptiste*. (*Morceau d'ensemble*) (wyciąg fortepianowy), t. 148-149.

Jest to moim zdaniem idealne miejsce do ustalenia właściwego tempa dla tego fragmentu; odpowiednik u Liszta to takt 245:

Przykład nutowy nr 2.22



F. Liszt, *Illustrations du Prophète*. 3. Pastorale. *Appel aux armes*, t. 244-245.

Wystarczy spróbować zaśpiewać (nie tylko powiedzieć) drugą część taktu 148 ze słowami: *suivez - nous amis* (*chodźcie za nami, przyjaciele*), żeby wszystkie wysokości były precyzyjnie intonowane, a tekst (przede wszystkim spółgłoski) całkowicie zrozumiały.

Dla świadomości budowy architektury formy ważna jest informacja, że Liszt podąża za oryginałem jedynie do taktu 267. Takty 268 - 269 oryginalnej transkrypcji:

Przykład nutowy nr 2.23



F. Liszt, *Illustrations du Prophète*. 3. Pastorale. *Appel aux armes*, t. 268-269.

odpowiadają następującemu fragmentowi opery:

Przykład nutowy nr 2.24

[31]

Jonas
ad nos, ad nos, ad nos, ad nos, ad nos, ve - ni - te

Mathisen
ad nos, ad nos, ad nos, ad nos, ad nos, ve - ni - te

Zacharie
ad nos, ad nos, ad nos, ad nos, ad nos, ve - ni - te

8
Ahl viens nous se - cou - rir, Nous t'en - vi - rons, pour ton saint

4
Ahl viens nous se - cou - rir, Nous t'en - vi - rons, pour ton saint

1
Ahl viens nous se - cou - rir, Nous t'en - vi - rons, pour ton saint

2
Ahl viens nous se - cou - rir, Nous t'en - vi - rons, pour ton saint

Fin. SÉCRÈTE

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 3 (wyciąg fortepianowy), t. 182-184.

Kolejne dwie strony (t. 270 - 285) transkrypcji to w zasadzie luźna wariacja na temat tego motywu. W związku z tym, można następujący fragment potraktować bardziej wirtuozowsko.

D. Finale.

Ostatni segment, został nazwany *Finale* nie bez przyczyny. Z jednej strony to podsumowanie wszystkich trzech transkrypcji Liszta na tematy z *Le Propète* Meyerbeera, jest to również finał samej opery: Nr 29. Finale B: - *Couplets bachiques* (u Liszta od taktu 286 do samego końca).

W przypadku tej sceny główny nacisk należy zdecydowanie położyć na znajomość libretta. Znajdujemy się w kluczowym momencie historycznego stłumienia komuny anabaptystów (rok 1535). W piwnicy katedry św. Pawła w Münster. Jan z Lejdy, historycznie - Jan van Leiden (hol.) lub Jan (Johan) van Leyden (1509 - 1536) - tytułowy Prorok oraz fałszywy cesarz (ukoronowany w czwartym akcie) postanawia wysadzić w powietrze całą katedrę, łącznie z trzema spiskowcami (Jonas, Mathisen i Zachariasz z pierwszego aktu), którzy obrócili się przeciwko niemu. Po wydaniu ostatnich rozkazów (lont do beczek z prochem został już podpalony, wybuch to kwestia czasu), intonuje pijacką pieśń, oczekując na pewną śmierć:

Versez! que tout respire

L'ivresse et le délire!

Que tout cède à l'empire

De ce nectar brûlant!

O la céleste fête!

O la triomphe si brillant!

Compagnons du Prophète

La récompense vous attend!

Venez!

Versez!

Nalejcie, niech każdy oddycha

Pijaństwem i delirium!

Niech każdy odda imperium

Ten palący nektar!

O, niebiańskie ucztę!

O fantastyczny triumf!

Kompani Proroka

Nagroda czeka na was!

Przybywajcie!

Nalejcie!

*Ah! Viens! Divine flamme
Vers Dieu qui nous réclame,
Ah! Viens! porter notre âme,
Libre de ses erreurs!
Ah! Viens! Divine flamme
Vers Dieu qui nous réclame,
Ah! viens porter notre âme au ciel!*

*Ach! Przybądź! Boski ogniu
Do Boga, który nas woła,
Ach! Przybądź! Zabierz naszą duszę,
Wolną od błędów!
Ach! Przybądź! Boski ogniu
Do Boga, który nas woła,
Ach! przyjdź i zabierz naszą duszę do
nieba!*

Przykład nutowy nr 2.25

The image shows a musical score for a vocal part (Jean) and piano accompaniment. The score is in French and consists of three systems of staves, numbered 21, 24, and 27. The vocal part is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The lyrics are in French and are written below the vocal staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, f, cresc.).

21 (avec force et une gaieté sauvage)
Jean Ver - sez! que tout res - pi - re

24
Jean L'i - vres - se et la dé - li - ret Que tout cède

27
Jean à l'em - pi - re De ce nec - tar brù - lant!

cresc.

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 29. Finale B: *Couplets bachiques* (wyciąg fortepianowy), t. 21-29.

Zasadniczym pytaniem jest sprawa tempa. Wskazania Liszta (*Allegro vivace*) oraz Meyerbeera (*Allegretto ben marcato*) znacznie różnią się od siebie. Z jednej strony można sobie wyobrażać, iż Liszt chciał tempo szybsze od oryginału, lecz cóż to jest tempo właściwe tak naprawdę? W moim przekonaniu, właściwą odpowiedzią jest

podejście praktyczne (a praktykiem Liszt był zdecydowanie) i analiza linii melodycznej śpiewanej przez tenora. Wystarczy spróbować sobie wyobrazić (albo samemu zaśpiewać) takty 21 (pierwsze dwie szesnastki) oraz 22 (ozdobnik na początku taktu). Moim zdaniem, tempo, w którym osiągnięty został już charakter wymagany przez Meyerbeera (*avec force et une gaieté sauvage* - z dziką siłą i radością) oraz takie, w którym tenor nadal jest w stanie zaśpiewać wspomniane szesnastki oraz ozdobnik jest tempem właściwym. Może nie jest to ani *Allegro vivace* ani *Allegretto ben marcato*, ale jest to na pewno *tempo giusto*.

Jeden językowy szczegół wart jest szczególnej uwagi. Na początku taktu 21 powyższego przykładu nutowego (podobne miejsca: t. 24 oraz 26) Meyerbeer wyraźnie życzy sobie akcent na pierwszej szesnastce:

Przykład nutowy nr 2.26

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is for a character named Jean. In measure 21, there is a fermata over a whole note. In measure 22, the voice enters with the lyrics 'Ver-sez! que tout res-pi-re'. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*. The tempo/mood is indicated as 'avec force et une gaieté sauvage'.

G. Meyerbeer, *Le Prophète*, nr 29. Finale B: *Couplets bachiques* (wyciąg fortepianowy), t. 21-23.

Liszt jednak decyduje się na akcent nad trzecią nutą w takcie, ćwierćnutą:

Przykład nutowy nr 2.27



F. Liszt, *Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes*, t. 286-290.

Powodem jest akcent językowy. Słowo: *verzez* (fr. *nalezcie*), akcentuje się na drugą sylabę: *versez*. Dla Meyerbeera było to oczywiste, akcent to tylko przypomnienie, żeby początek taktu nie był zaśpiewany bez energii (zwłaszcza pierwsza spółgłoska). Liszt (praktyk!), który znakomicie władał językiem francuskim, wiedział doskonale jak w efekcie brzmi ten motyw i tym razem ułatwił zadanie przyszłym pokoleniom pianistów, notując akcent tam, gdzie on w rzeczywistości brzmi. Rzetelne realizowanie zapisu nutowego jest więc w tym przypadku zupełnie poprawne i w zasadzie wystarczające, lecz świadomość tekstu oryginału z całą pewnością znacznie wzbogaci interpretację transkrypcji.

W nagraniu *vide* taktów 267 - 384 zostało tym razem zrealizowane, zgodnie z sugestią Liszta. Wspomniany fragment nie ma swojego odpowiednika w partyturze Meyerbeera, a dramaturgicznie jest to moim zdaniem lepsze rozwiązanie (kulminacja osiągnięta w takcie 253 nie zostaje już zaburzona 20 powtórzeniami tego samego taktu i dwoma powrotami do *piano* w taktach 367 oraz 376).

3. Transkrypcje dzieł z oper Wagnera

Na temat znajomości Franciszka Liszta oraz Ryszarda Wagnera napisano bardzo wiele i nie bez powodu; była to bardzo niezwykła, długa przyjaźń, jedyna w swoim rodzaju taka relacja między kompozytorami w XIX wieku (porównywalna być może tylko z Clarą Schumann i Johannesem Brahmem). Kompozytorzy znali się już od roku 1842, kiedy Wagner osiadł w Dreźnie jako dyrygent tamtejszej opery i utrzymywali kontakt praktycznie przez całe życie. Później, poprzez ślub Wagnera z córką Liszta, Cosimą, połączyła ich nawet więź rodzina. Poza tym, węgierski pianista znacznie wspierał niemieckiego twórcę dramatu muzycznego; psychologicznie (zachowała się ich obszerna korespondencja) i finansowo (to on załatwił mu nowy paszport oraz umożliwił ucieczkę do Szwajcarii po Powstaniu Majowym w Dreźnie w 1849 roku, w którym Wagner brał udział); pomagał mu polecając go ważnym osobistościom w Europie, doradzał w sprawie wydawania utworów. Najważniejszym jednak dla nas elementem ich relacji jest ich więź artystyczna.

Sam Wagner stwierdził, że gdyby nie Liszt, to festiwal (i przede wszystkim teatr operowy) w Bayreuth nie powstałby. Możliwe też, że gdyby nie Liszt, to dzieła Wagnera nie cieszyłyby się wtedy (i dzisiaj) tak ogromną popularnością. Nie tylko dyrygował on w Weimarze większość wczesnych oper niemieckiego kompozytora - *Latającego Holendra*, *Tannhäusera*, *Lohengrina* (tę operę zresztą prawykonał) - po dzieła żadnego innego kompozytora nie sięgał tak często, jak po opery Wagnera; zachowało się aż 19 transkrypcji na fortepian, opartych na kompozycjach autora *Parsifala* (drugie miejsce zajął Verdi)! W niniejszym rozdziale zajmiemy się trzema z nich: 2 utworami z *Tannhäusera* i *Lohengrina* (*2 Stücke aus Richard Wagners Tannhäuser und Lohengrin*) oraz *Śmiercią miłosną Izoldy* (*Isoldens Liebestod*) z opery: *Tristan i Izolda*.

***Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*¹⁸**

Druga z tzw. *romantycznych* oper Wagnera (po *Latającym Holendrze*), *Tannhäuser i Turniej śpiewaczy na Wartburgu*, powstała w latach 1843 - 1845, prawykonana została w Dreźnie 19 października 1845 roku (w *Semperoperu* czyli *Königliches Sächsisches Hoftheater - Królewskim Teatrze Dworskim*). Libretto opery napisał sam kompozytor, inspirowany dwoma legendami; pierwsza to *Tannhäuser*, opowieść o mitologizowanym średniowiecznym minnesingerze i poecie z XVI wieku; druga natomiast to legenda (z XIII wieku) o Turnieju śpiewaczym na Wartburgu. Sam tekst opery powstał przed muzyką, w latach 1842 - 1843.

Warto również wspomnieć o różnych wersjach dzieła. Wagner w żadnym ze swoich dzieł nie powziął tylu zmian, co w *Tannhäuserze*. Sam był jednak do samego końca swojego życia z niego niezadowolony. W pamiętniku Cosimy czytamy: „Jestem nadal winny światu Tannhäusera”¹⁹. Po premierze w 1845 roku, kolejne wersje opery to:

- 1847 - nowe próby muzyczne solistów i orkiestry; zmieniony koniec opery, wystawiona jeszcze w Dreźnie
- 1861 - tzw. wersja paryska opery (z francuskim tekstem) - powstała na zaproszenie króla Francji, Napoleona III, wystawiona w Operze Paryskiej, lecz z powodu intrygi tzw. Jockey Club (powodowanej niechęcią Wagnera do umieszczenia w drugim akcie tak lubianej przez paryską publiczność muzyki baletowej), przedstawienie zdjęto po trzech spektaklach
- 1867 - wersja paryska, śpiewana po niemiecku, z drobnymi zmianami dla opery w Monachium
- 1875 - wersja z Monachium z dalszymi zmianami dla opery w Wiedniu

¹⁸ Opracowano na podstawie: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera...* oraz R. Kloiber, *Handbuch...*

¹⁹ cyt. za: Kamiński Piotr, *Tysiąc i jedna opera...*, s. 1717.

Obecnie najczęściej wykonywana jest wersja wiedeńska (ta też grywana jest na festiwalu w Bayreuth), lecz niektóre teatry decydują się na połączenie wersji drezdeńskiej oraz paryskiej według własnej koncepcji.

Akcja opery rozgrywa się na początku XIII wieku. Poeta oraz śpiewak, tytułowy Tannhäuser, od wielu lat przebywa w świątyni rozkoszy cielesnych, półmitycznej grocie bogini Wenus. Jest on jednak znużony i tęskni za realnym światem. Chcąc wydostać się na zewnątrz, wzywa imię Najświętszej Maryi Panny; grota znika, a bohater znajduje się nagle na polanie w pobliżu zamku Wartburg (ponad miastem Eisenach w Niemczech). Spotyka on zaraz swoich dawnych towarzyszy, minnesingerów (niemieckich arystokratów zajmujących się poezją i muzyką, byli to odpowiednicy francuskich trubadurów), którzy zmierzają do zamku na turniej mający wyłonić najlepszego z nich. Wolfram von Eschenbach, przyjaciel Tannhäusera, przekonuje go do dołączenia do nich, opowiadając mu o niesłabnącej miłości Elisabeth, jego dawnej ukochanej.

Następnie, na początku drugiego aktu, widzimy właśnie Elisabeth, która wbiega do sali, w której odbywały się przed laty śpiewacze turnieje, których zwycięzcą wielokrotnie był Tannhäuser. Ów śpiewak przybywa chwilę później i rzuca się ukochanej do stóp. Po duecie pary, landgraf²⁰ (ojciec Elisabeth), który widział całą scenę, zaprasza przybyłych gości (w tym towarzyszy głównego bohatera), po czym wyjaśnia wszystkim zasady mającego odbyć się zaraz konkursu: śpiewacy mają za zadanie opisać potęgę miłości i ten, kto zrobi to najpiękniej, wygra. Jako pierwszy występuje Wolfram, który opiewa dyskretną adorację, gdzie obiekt uczuć jest daleki i niedostępny. W odpowiedzi, Tannhäuser porównuje miłość do źródła, które koi pragnienie, odrzucając wizję swojego przyjaciela. Kolejnym uczestnikiem turnieju jest Walther von der Vogelweide, sławiący miłość jako źródło czystej cnoty, które traci swoje magiczne właściwości, gdy ktoś zanurzy w nim usta. Zdenerwowany Tannhäuser drwi ze swoich oponentów już bez żadnych zahamowań; zaczyna wysławiać rozkosze przeklętej groty Wenus. W reakcji na te bluźnierstwa, zebrane w sali damy uciekają, a mężczyźni dobywają mieczy, chcąc zaatakować śpiewaka. Jedynie Elisabeth staje w obronie swojego ukochanego, mimo

²⁰ Tytuł samodzielnego władcy imperium w średniowiecznych Niemczech.

jego zdrady (z Wenus). Ostatecznie, landgraf wysyła Tannhäusera na pielgrzymkę do Rzymu i zakazuje mu powrotu bez uzyskania rozgrzeszenia Papieża.

Na początku aktu trzeciego widzimy modlącą się Elisabeth. Obserwujący ją Wolfram wie, że wypatruje ona swojego ukochanego wśród pielgrzymów. Oddala ona ostatecznie Eschenbacha i wraca do zamku. Następnie dostrzegamy głównego bohatera, który wrócił już ze swojej pielgrzymki, niestety bezskutecznej - Papież odmówił udzielenia rozgrzeszenia, dodając, że prędzej z drewna papieskiej laski wyrosną liście, niż tak zepsuta dusza dozna odkupienia. Tannhäuser jest zrozpaczony i szuka już tylko ponownie groty bogini Wenus. W ostatnim momencie jednak przyjaciel śpiewaka wymawia imię jego ukochanej i oddala czary bogini. Tymczasem, z zamku wychodzi kondukt żałobny ze zwłokami Elisabeth, która swoją śmiercią odkupiła winę ukochanego. Tannhäuser, upadając na kolana przed ciałem swojej wybranki, umiera. Jednocześnie widzimy pielgrzymów, którzy niosą ponad głowami pokrytą świeżym listowiem laskę Papieża.

Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner

Franciszek Liszt znał bardzo dobrze całą operę Wagnera - po wykonaniach w Dreźnie (1845, 1847) pod dyrekcją kompozytora, Liszt sam zadyrygował dzieło w Weimarze w 1849 roku. Transkrypcja powstała niedługo później, bo w roku 1852, wydana w 1853 jako: *Zwei Stücke aus Richard Wagners Tannhäuser und Lohengrin* (razem z omawianym w kolejnym rozdziale utworem z Lohengrina: *Elsas Brautgang zum Münster*). Istnieje druga, zrewidowana przez kompozytora wersja transkrypcji z *Tannhäusera*, wydana w roku 1874, lecz jest ona dla nas mniej użyteczna - autor odchodzi w niej od oryginału, zmieniając strukturę poszczególnych fragmentów, głównie na rzecz popisu solisty.

Podczas analizy będziemy korzystać z wersji drezdeńskiej partytury, lecz nie ma to w tym przypadku żadnego znaczenia, ponieważ omawiana przez nas scena nie została zmieniona w żadnej kolejnej wersji dzieła; Wagner dopracowywał przede wszystkim pierwszą scenę w grocie Wenus (a w związku z tym również zakończenie uwertury) oraz pewne fragmenty w finale drugiego aktu.

Muzykę, z której korzystał Liszt, opracowując swoją transkrypcję, znajdziemy w drugim akcie opery Po duecie Elisabeth oraz Tannhäusera (w drugiej scenie), bohater odchodzi od swojej ukochanej i za nim pojawia się jej ojciec, landgraf. Po ich krótkiej rozmowie (scena trzecia), trąbki rozbrzmiewające na dziedzińcu zamku zapowiadają przybycie gości. Następnie, dokładnie na początku czwartej sceny, rozpoczyna się interesujący nas fragment. Liszt przenosi partię orkiestry (oraz częściowo chóru, o czym poniżej) do swojej transkrypcji do pewnego momentu w praktycznie niezmienionej formie, dopiero w dalszej części utworu decydując się na pewne modyfikacje.

Istotnej zmianie uległy takty 204 - 212 transkrypcji, które Liszt „zaadaptował” do możliwości fortepianu; nie zmienił ani harmonii ani wyrazu, jedynie fakturę i rytm na bardziej wirtuozowską.

Poniżej wyciąg fortepianowy omawianego fragmentu, ukazujący bezpośrednie przeniesienie faktury orkiestrowej:

Przykład nutowy nr 3.1

121

Thü - ringens Für - sten, Her - mann, Heil!

Thü - ringens Für - sten, Her - mann, Heil!

Thü - ringens Für - sten, Her - mann, Heil!

Thü - ringens Für - sten, Her - mann, Heil!

Die Versammelten haben alle die ihnen angewiesenen, einen großen Halbkreis bildenden Plätze eingenommen.

Trp. (a. a. B.)

ritard.
W. poco rit.

R. Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, akt II, scena IV
(wyciąg fortepianowy), s. 121.

Dla porównania, warto zwrócić uwagę w oryginale, jak dokładnie zachował Liszt czas trwania powyższego fragmentu (dla orientacji - druga linijka wyciągu fortepianowego powyżej odpowiada taktom 208 - 211 transkrypcji). Najważniejsze zmiany, to wykorzystanie pełnego rejestru fortepianu, większa rola pedału (powyżej, w wyciągu fortepianowym częsta zmiana pedału nie zmieniałaby znacznie brzmienia fragmentu, u Liszta - owszem), więcej szczegółów artykulacyjnych (staccato, akcenty, *sforzata*) oraz inna faktura - równoległe oktawy i akordy, bogatsza rytmika.

Przykład nutowy nr 3.2

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 204-207) shows a melodic line in the right hand with a slur and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 207-211) features a more complex texture with multiple slurs and accents. The third system (measures 211-215) includes a 'ritard.' (ritardando) marking. The fourth system (measures 215-219) shows a change in tempo to 'Un poco più moderato' and includes a 'p legato e tenuto' marking. The score concludes with a trill (tr) in the right hand.

F. Liszt, *Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner*, t. 204-219.

Minimalnej zmianie ulegają również takty 184 - 187; ze względu na długość kadencji (Liszt rozszerza oryginalne dwa takty o kolejne dwa), lecz ta modyfikacja nie ma większego znaczenia w dramaturgii utworu.

Więcej zmian strukturalnych powziął Liszt w środkowej, wolnej części swojej transkrypcji. Po pierwsze, takty 218 - 225 w oryginale są powtórzone (w niezmienionej formie). Drugą dużą zmianą jest całkowite zrezygnowanie z recytatywu ojca Elisabeth, który miałby miejsce pomiędzy taktami 240, a 241 w transkrypcji. Jest to zabieg jak najbardziej zrozumiały - brak możliwości operowania tekstem (głosem) na fortepianie pozbawiłby całkowicie sensu literalne przeniesienie całej sceny na fortepian. W opuszczonym fragmencie, landgraf wita przybyłych oraz oznajmia im zasady mającego się zaraz odbyć turnieju. Dopiero później Wagner kontynuuje muzyczną myśl, tym razem w *Es - dur* (u Liszta takt 241):

Przykład nutowy nr 3.3

127

Die vier Edellen stehen treten hervor; sie sammeln in einem goldenen Becher von jedem der Sänger schon auf ein zu - schwingenwölbtes Bismarck gezeichneten Namen. Darauf reichen sie dem Becher Elisabeth, welche schon der Bismarck harnischt und es wiederum den Edellen reicht; diese lesen den Namen und treten dann feierlich in die Mitte.

Moderato. d = 96.



R. Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, akt II, scena IV
(wyciąg fortepianowy), s. 127.

Liszt kontynuuje powyższą myśl aż do do trzeciego taktu ostatniej linijki, następnie zatrzymuje się na akordzie *D - dur* i płynnie moduluje do reprzyzy:

Przykład nutowy nr 3.4

The image displays a musical score for Franz Liszt's transcription of Richard Wagner's 'Einzug der Gäste auf Wartburg' from the opera 'Tannhäuser'. The score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins at measure 264, marked with a forte 'f' dynamic and an 8-measure rest. The second system starts at measure 267, featuring a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'p' (piano) dynamic. The third system begins at measure 270, marked with a forte 'f' dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings, all set against a background of a musical staff with a key signature of two sharps (F# and C#).

F. Liszt, *Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner*, t. 264-273.

Mamy powyżej do czynienia z zabiegiem, który autor transkrypcji zastosuje również w kolejnym omawianym dziele z tego samego opusu (*Elsas Brautgang* z *Lohengrina*) - tam, gdzie scena operowa jest kontynuowana, zmienia się akcja, a co za tym idzie - muzyka, kompozytor w pewnym momencie zmienia zakończenie i, korzystając z poprzedniego materiału muzycznego, kończy utwór krótką reprzyzą (w przypadku *Tannhäusera* - powtórzoną kulminacją z pierwszej części utworu, w przypadku *Lohengrina* - fragmentem z innej części opery, tj. uwertury).

Z bardzo ważnym problemem wykonawczym spotykamy się już na samym początku utworu - Liszt pomaga wykonawcy tylko częściowo, dając wskazówkę: *quasi trombe* (dzięki czemu znamy instrumentację), lecz dynamika *forte* oraz oznaczenie pedału mogą być dla wykonawcy co najmniej mylące.

Przykład nutowy nr 3.5

96

EINZUG DER GÄSTE AUF WARTBURG
MARCH FROM RICHARD WAGNER'S OPERA: TANNHÄUSER
MARCHE DU TANNHÄUSER DE RICHARD WAGNER
Neue revidierte Ausgabe 1874

Allegro $\text{♩} = 72$

The musical score is for a piano piece. It begins with a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 72 quarter notes per minute. The first measure of the treble staff is marked 'f quasi trombe'. The bass staff has a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The first measure of the bass staff is marked 'p stacc.'. The score includes fingerings and a pedal marking.

F. Liszt, *Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner*, t. 1-6.

Co do dynamiki - ciekawym szczegółem jest, iż gdy zerkniemy do partytury, trzy trąbki u Wagnera nie mają żadnych wskazówek, jak głośno powinny grać:

Szene IV

Der Landgraf, Elisabeth, Die Sänger, Grafen, Ritter und Edelfrauen.

Allegro. $\text{♩} = 72$.

in H. Fl.

12 Trompeten in H. (auf dem Theater.)

Sehr lebhaft. Immer alla breve.

Der Landgraf und Elisabeth treten an den Balkon, um nach der Ankunft der Gäste zu sehen. Vier Edelknechte treten auf und melden an. Sie erhalten vom Landgrafen Befehl für den Empfang u. s. w.)

R. Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, akt II, scena IV
(partytura), s. 191.

Dodatkowym czynnikiem jest umiejscowienie instrumentów; nie znajdują się one w kanale orkiestrowym, lecz za sceną (niem.: *auf dem Theater*). Brak określenia dynamiki (i uzupełnione przez Liszta *forte*) można wyjaśnić charakterem frazy (uroczysty sygnał, mający zapowiadać przybycie gości nie może być zagrany cicho), lecz ważnym czynnikiem jest sama barwa - nie całkiem ostra, lecz nieco stłumiona, ze względu na dystans. Podobnie, jak już zostało to omówione w poprzednim rozdziale (transkrypcje z oper Meyerbeera), można ten efekt uzyskać albo za pomocą lewego pedału, albo (co jest w tym przypadku byłoby moim zdaniem skuteczniejsze), nieco łagodniejszym atakiem.

Zapisany przez kompozytora prawy pedał przysparza jeszcze więcej kłopotów - trąbki nie są w stanie w żadnym przypadku zagrać tego sygnału w taki sposób, jak pianista

trzymający prawy pedał przez całe trzy takty. Moim zdaniem, wyjaśnieniem może być specyfika instrumentu, na którym komponował węgierski kompozytor. Fortepiany w XIX wieku, ze względu na konstrukcję, nie były tak głośne jak dzisiejsze i prawy pedał powodował wrażenie większej dynamiki i jednocześnie nie zlewał ze sobą tak bardzo poszczególnych dźwięków. Dlatego też powyższy efekt miał na celu najprawdopodobniej zabieg dynamiczny, a nie artykulacyjny. Warto jednak zastanowić się nad użyciem pedału w tym przypadku i dostosować go do możliwości danego instrumentu oraz akustyki sali.

Następnym ważnym fragmentem, któremu warto się przyjrzeć, jest główny temat marszu, czyli takty 25 - 32:

Przykład nutowy nr 3.7



F. Liszt, *Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner*, t. 22-33.

Pochodzące od kompozytora *piano* oraz *sostenuto* są co prawda jak najbardziej zgodne z oryginałem, lecz zupełnie niewystarczające. Wagner instrumentuje omawianą melodię w bardzo ciekawy sposób - pełny kwintet smyczkowy oraz dwa klarnety, cztery waltornie i fagoty, grające *sehr gehalten* (niem. *bardzo powstrzymując*, czyli jeżeli *sostenuto*, to co najmniej *molto*). Instrumenty dęte wykonujące cztery takty na jednym

oddechu, wszystkie (oprócz pierwszej waltorni) w niskim, ciemnym rejestrze, *molto legato*. Kwintet smyczkowy, a przede wszystkim pierwsze i drugie skrzypce, również *legato*, cztery takty na jednym smyczku (czy rzeczywiście tak zagrane czy nie, to już decyzja koncertmistrza, ale efekt zamierzony przez Wagnera jest jasny i czytelny), w dodatku wszystko na strunie G, gwarantującej ciemną, bogatą barwę.

Przykład nutowy nr 3.8

The image shows a musical score for Wagner's *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, Act II, Scene IV. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwinds (Klar. in A., Fl. in E., Wh. in B., Fag., Fa.) and strings (Viol. I, Viol. II, Br., Viol., K.B.) are all playing a unison melody. The tempo is marked *molto legato*. The key signature is one sharp (F#). The score is in German, with the title *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* and the act and scene *akt II, scena IV*. The score is from the 193 edition, page 193.

R. Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, akt II, scena IV (partytura), s. 193.

Kiedy usłyszymy około 25 osób (pierwsze, drugie skrzypce, pierwszy klarnet, pierwsza waltornia) grających tę samą melodię *unisono*, nasze wyobrażenie dźwiękowe zmieni się zupełnie. Oddanie na fortepianie tego efektu jest z całą pewnością trudne, lecz nie niewykonalne - wymaga ono perfekcyjnego *legato*, dobrego balansu w akordach (wszystkie składniki, zwłaszcza te dolne powinny być zagrane opartym, śpiewnym dźwiękiem), stabilnej linii melodycznej, nie za szybkiego ozdobnika oraz przede wszystkim bardzo dokładnego, głębokiego i precyzyjnego pedału.

Kolejnym pojawieniem się tego samego tematu jest równocześnie wejście chóru, którego tekst bardzo obrazowo opisuje charakter rozbrzmiewającej muzyki - podniosłość, powagę oraz uwielbienie sztuki.

<i>Freudig begrüßen wir die edle Halle,</i>	<i>Radośnie witamy szlachetne komnaty,</i>
<i>wo Kunst und Frieden immer nur verweil,</i>	<i>Gdzie sztuka oraz pokój zawsze jeszcze</i>
	<i>panują,</i>
<i>wo lange noch der frohe Ruf erschalle:</i>	<i>Gdzie długo jeszcze rozbrzmiewa radosne</i>
	<i>wołanie:</i>
<i>Thüringens Fürsten, Landgraf Hermann,</i>	<i>Księżę Turynгии, landgraf Hermann,</i>
<i>Heil!</i>	<i>chwała!</i>

Jak widać na poniższym przykładzie, chór śpiewa ten sam materiał melodyczny, który usłyszymy w orkiestrze:

Przykład nutowy nr 3.9

114

Chor der Ritter und Edlen.

Ten. I wir die ed - le -

Ten. II Freu - dig be - grü - ßen wir die Hal - le, wo Kunst und Frie - den

Bass I Freu - dig be - grü - ßen wir die Hal - le, wo Kunst und Frie - den

Bass II Freu - dig be - grü - ßen wir die Hal - le, wo Kunst und Frie - den

im - mer nur ver - weil, -

nur ver - weil, - wo lan - ge noch der Ruf er -

nur ver - weil, - wo lan - ge noch der Ruf er -

R. Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, akt II, scena IV
(wyciąg fortepianowy), s. 114.

Co ciekawe, Liszt w swojej transkrypcji nie chciał powtarzać tej samej frazy (omawiane wcześniej takty 25 - 32 i kolejne) i w lewej ręce wprowadził akompaniament ósemkowy, który występuje w operze dopiero za trzecim razem, w *fortissimo*:

Przykład nutowy nr 3.10



F. Liszt, *Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner*, t. 93-102.

Jest to oczywiście zabieg bardzo inteligentny - partia orkiestry brzmi zupełnie identycznie za drugim razem, podczas wejścia chóru, jak i za pierwszym. To jednak, co Liszt robi z kolejnym fragmentem, jest fascynujące. Od taktu 109 (przykład nr 3.11), zamiast dalej próbować imitować chór, kompozytor decyduje się na porzucenie linii melodycznej oryginału i wprowadza fortepianową wariację. Struktura oryginału jest zachowana - harmonia i przebieg w czasie są identyczne, lecz prawa ręka prowadzi figuracyjną, wirtuozowską melodię, pełną ozdobników, pasażów, gam, repetycji; dopiero od taktu 117, lewa ręka dyskretnie przypomina „właściwą”, zagubioną, lecz ciągle pozostającą w głowie, niejako „w domyśle”, melodię.

Przykład nutowy nr 3.11

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 108 through 122. The score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood marking 'dolce con grazia' is present above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. Measure numbers 100, 108, 111, 114, 117, 120, and 122 are indicated. A 'cresc.' marking is visible in measure 117. The publisher's information 'Op. 14' and 'Z. 12.394' is at the bottom.

F. Liszt, *Einzug der Gäste auf Wartburg*. *Marche du Tannhäuser* de Richard Wagner, t. 108-122.

Ileż ciekawsze jest to od statycznej, marszowej faktury orkiestry, która bez chóru, tekstu i sceny byłaby banalna i nudna, niemalże nie do zniesienia pozbawiona muzyki:

Przykład nutowy nr 3.12

schal - le, Thü - rin - gens Für - sten, Landgraf Her - mann, Heil!

schal - le, Thü - rin - gens Für - sten, Landgraf Her - mann, Heil!

Br. Fg. Br. Nasse
p
coul. Ped.

Chor der Edelfrauen.

Sop.
Freu - dig be - grü - ßen wir die ed - le Hal - le, wo Kunst und

Alt.
Freu - dig be - grü - ßen wir die ed - le Hal - le, wo Kunst und

Vi.
Freu - dig be - grü - ßen wir die ed - le Hal - le, wo Kunst und

Edition Peters. 9517

R. Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, akt II, scena IV
(wyciąg fortepianowy), s. 114.

Niezwykle ważnym w części środkowej czynnikiem jest właściwy wybór tempa. Dokładniejsza analiza partytury oraz wyciągu fortepianowego dostarcza nam na szczęście wystarczająco dużo wskazówek. W didaskaliach (autorstwa Wagnera), czytamy:

Die Sänger treten auf, begrüßen feierlich die Versammlung und werden von den Edelknaben nach ihren Setzen geleitet.

(Pojawiają się śpiewacy, witają uroczyście zgromadzonych i zostają poprowadzeni do swoich miejsc przez paziów).

Dodatkowo, sam Wagner podczas prób do tej opery w 1875 roku wyraził się o omawianym fragmencie następująco:

Nicht schleppen; immer Marschtempo

(Nie rozwlekać; ciągle tempo marszowe)

Wszystkie te informacje (podobnie jak w przypadku *Lohengrina*, co zobaczymy w kolejnym rozdziale), działają bardzo na wyobraźnię. Oczywiście, można skorzystać z tempa metronomicznego (przykład poniżej), lecz wyobrażenie sobie wielkiej sali pełnej ludzi obserwujących przybycie najważniejszych - gości, czyli śpiewaków - poetów, uczestników turnieju, jest dużo bardziej wymowne. Według Wagnera mają oni nadal maszerować, ale dostojnie, majestatycznie, bez pośpiechu, adekwatnie do ich (najwyższego w tej operze) statusu - artystów.

Przykład nutowy nr 3.13



R. Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, akt II, scena IV
(wyciąg fortepianowy), s. 121.

*Lohengrin*²¹

Ostatnia z tzw. *romantycznych* oper Ryszarda Wagnera (kolejnym dziełem jest już *Złoto Renu*, pierwsze dzieło tetralogii: *Pierścień Nibelunga*) powstała w latach 1845 - 1848, prawykonana została natomiast 28 sierpnia 1850 roku w Weimarze pod dyрекcją Franciszka Liszta. Libretto napisał sam kompozytor, oparł je na dziele Wolframa von Eschenbacha: *Parzival* oraz na średniowiecznym, anonimowym poemacie: *Lohengrin*.

Akcja opery rozgrywa się w X wieku. Niemiecki król Henryk I Ptasznik (niem. Heinrich der Vogler) przybywa do Brabancji w celu zebrania rycerzy na wyprawę na Węgry. Hrabia Friedrich von Telramund wyjaśnia królowi przyczyny obecnego lokalnego sporu; zmarły niedawno książę tego regionu mianował hrabiego Telramunda protektorem dwójki swoich dzieci - Gottfrieda oraz Elzy. Ta ostatnia została nawet przeznaczona hrabiemu na żonę, lecz po tym, kiedy Gottfried zniknął w niewyjaśnionych okolicznościach, Friedrich odmówił ślubu z Elzą (ciężko na niej podejrzenie o zamordowania brata) i pojął za żonę Ortrudę. Elza, pytana przez króla, odmawia wyjaśnienia całej sytuacji (oskarżana jest bowiem o bratobójstwo). Wstrząśnięty Telramund gotowy jest bronić swojego dobrego imienia w pojedynku, król postanawia jednak wezwać oskarżoną pod sąd boży. Po trzech zawołaniach, niespodziewanie pojawia się tajemniczy obrońca Elzy, postać z jej snów - odziany w srebrną zbroję rycerz, który przyплыwał łodzią zaprzęgniętą w łabędzia. Broniąc dobrego imienia bohaterki, rycerz pokonuje Telramunda w pojedynku i zgadza się na ślub z Elzą pod jednym warunkiem - nikt nie może poznać jego imienia. Następnie król ogłasza wygnanie hrabiego oraz zaślubiny tajemniczego Rycerza ze swoją wybranką. Podczas kiedy orszak weselny z Elzą kieruje się do katedry (moment opisywany w tym rozdziale), pojawia się Ortrud oraz Telramund, chcąc nie dopuścić do małżeństwa pary; zła Ortrud zasiewa ziarno zwątpienia w sercu przyszłej panny młodej - dlaczego nie może ona poznać imienia swojego wybranka? Sytuacja zostaje jednak opanowana przez króla i do ślubu dochodzi. Później Hrabia pojawia się jednak w alkowie młodej pary

²¹ Opracowano na podstawie: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera...* oraz R. Kloiber, *Handbuch...*

w celu zamordowania Rycerza. Dochodzi do pojedynku, w którym ginie Friedrich i w wyniku tego Rycerz (również z powodu swojej małżonki, która zapytała go o jego tożsamość) jest zmuszony wyjawić swoje imię - *Lohengrin*. Przybył on z zamku *Montsalvat*, gdzie jego ojciec, Parsifal, strzeże Świętego Graala - kielicha, do którego zebrano krew umierającego na krzyżu Jezusa. Z powodu wyjawienia sekretu, Lohengrin musi opuścić Brabancję. Zdąży on jednak jeszcze rozwikłać zagadkę zniknięcia brata Elzy, Gottfrieda. To zła Ortrud zaklęła młodzieńca w łabędzia, który przypłynął z Lohengrinem. Ostatecznie Gottfried zostaje odczarowany, Lohengrin wraca tam, skąd przybył, a główna bohaterka pada bez życia w ramiona brata.

Elsas Brautgang zum Münster. Marche Religieuse de Lohengrin de Richard Wagner

Interesujący nas fragment opery to dokładnie czwarta scena drugiego aktu, kiedy Elza wraz ze swoim weselnym orszakiem kieruje się do katedry²², gdzie ma zostać poślubiona przez tajemniczego Rycerza. W didaskaliach (autorstwa kompozytora), czytamy:

Ein langer Zug von Frauen in prächtigen Gewändern schreitet aus der Pforte der Kemenate auf den Söller; er wendet sich links auf dem Hauptwege am Palast vorbei und von da wieder nach vorn dem Münster zu, auf dessen Stufen die Zuerstgekommen sich aufstellen.

(Długi pochód kobiet w bogatych szatach kroczy z drzwi kobiecej sypialni na balkon; kieruje się w lewo na główną ścieżkę obok Pałacu i stamtąd do przodu do katedry, na której schodach ustawiają się ci, którzy dotarli jako pierwsi).

Bardzo ważne jest zdać sobie sprawę, jak istotny jest ten opis. Opera jako gatunek w tym czasie zakładała w idealnym przypadku (a tym bardziej w wizji Wagnera) idealną symbiozę warstwy słownej, wizualnej (teatralnej) oraz muzycznej. Właśnie dlatego Wagner sam pisał swoje libretta oraz didaskalia - jego wizja ostatecznego „produktu” była tak wyraźna, że chciał sam kontrolować wszystkie jego aspekty. Dlatego też, żeby być w stanie dobrze wykonać jego dzieła, należy być świadomym również wskazówek dla scenarzystów oraz reżyserów.

Kiedy nie będziemy tylko kierowali się bliżej niezdefiniowaną ideą marszu (czym w dużym uproszczeniu jest ten utwór), lecz wyobrazimy sobie dokładnie ten pochód pięknie ubranych kobiet, wychodzących schodami z balkonu panny młodej, kierującego się do katedry, kiedy zobaczymy oczami wyobraźni pierwsze, być może te najbardziej

²² W tym przypadku *Münster*; z języka niemieckiego, należy rozumieć jako *katedra*, czy dosłowne tłumaczenie, a nie *Münster*, miasto.

nie mogące się opanować (najprawdopodobniej najmłodsze) dziewczęta, które już usiadły na schodach katedry i teraz obserwują resztę orszaku, dumnie krocącego ku ołtarzowi, sprawa właściwego tempa nie stanowi już żadnego problemu. Najlepszym przykładem takiego miejsca w utworze Liszta to takt 33 oraz kolejne:

Przykład nutowy nr 3.14



F. Liszt, *Elsas Brautgang zum Münster. Marche religieuse de Lohengrin de Richard Wagner*, t. 32-41.

Regularny akompaniament lewej ręki oraz spokojna, dostojna melodia prawej doskonale odzwierciedlają właśnie ten moment kroczenia orszaku, który być może w tym momencie przechodzi obok malowniczego widoku doliny w oddali.

O ile zasadnicza część transkrypcji to próba oddania właśnie tego pochodu, utwór Liszta poprzedzony jest wstępem, który, dla osób nie zaznajomionych z operą, może wydawać się bardzo dziwny:

Przykład nutowy nr 3.15



F. Liszt, *Elsas Brautgang zum Münster. Marche religieuse de Lohengrin* de Richard Wagner, t. 1-20.

Na przestrzeni ukazanych powyżej 17 taktów są to tylko dwa akordy (*A - dur* oraz *B - dur*), powtarzane wielokrotnie w różnych rejestrach. Jest to nawiązanie do wstępu do tej sceny, występującej oryginalnie w operze:

Przykład nutowy nr 3.16

354

Allmählich etwas langsamer werdend

1330

Ff 1,2
Ob 1,2
Klar (A) 1,2
Fag 1,2
Hr (D) 1,2

VIER EDELKNABEN

S 1
S 2
A 1
A 2

Gott zum Mün-ster gehn.
Gott zum Mün-ster gehn.
Gott zum Mün-ster gehn.
Gott zum Mün-ster gehn.

(Sie schreien nach vorn, indem sie durch die willig zurückweichenden Edlen eine breite Gasse bis zu den Stufen des Münsters bilden, wo sie dann sich selbst aufstellen.)

Allmählich etwas langsamer werdend

1330

I
II
Br
Vc
Cb

Begleitend p f dim

pizz
AR

R. Wagner, *Lohengrin*, akt II, scena III (partytura), t. 1326-1333.

Przykład nutowy nr 3.17

355

Bereits ziemlich langsam

1335

Fl 1,2

Ob 1,2

EH (F)

Klar (A) 1,2

Fag 1

Hr (D) 1,2

Hfe

Viol I

Viol II

Br

1340

1345

(Vier andere Edel-
Bereits ziemlich langsam)

Knaben treten gemessen und feierlich aus der Tür der Kemenate auf den Söller und stellen sich davor auf, um den Zug der Frauen, den sie erwarten, zu geleiten.)

1340

1345

Fl 2,3

Ob 1,2

EH (F)

Fag 1

Hr (Es) 1,2

Hfe

Viol I

Viol II

Br

R. Wagner, *Lohengrin*, akt II, scena III (partytura), t. 1334-1345.

Takty 1332 - 1337 partytury odpowiadają taktom 2 - 3 oraz 7 - 8 transkrypcji (w tonacji *A - dur*). Liszt powtarza te samą frazę pół tonu wyżej, żeby, tak jak Wagner, zmodulować do odpowiedniej tonacji, lecz nie jest całkowicie wierny oryginałowi - w kolejnej frazie korzysta z początkowych 6 taktów, w celu uzyskania większej logiki i spójności w architektonice wstępu. Takty 1 - 2 (u Liszta) nie mają odpowiednika w tym fragmencie opery, lecz odwołują się do wstępu (przez kompozytora opisanego jako: *Vorspiel*, czyli coś co znajduje się *przed* (niem.: *vor*) *akcją* (niem.: *Spiel*):

LOHENGRIN

Vorspiel

Langsam *)

Richard Wagner
(1813-1883)

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following instruments and parts:

- Flöten 1,2
- Oboen 1,2
- Englischhorn (F)
- Klarinetten (A) 1,2
- Basklarinette (A)
- Fagotte 1,2,3
- Hörn 1,2 (B)
- Hörn 3,4 (D)
- Trompeten (D) 1,2,3
- Posaunen 1,2 Tenor
- 3 Bass
- Basstuba
- Pauken
- Becken

The second system includes:

- 4 einzelne Violinen
- vielleicht übrigen Violinen in 4 gleich stark besetzten Partien
- Bratschen
- Violoncelli
- Kontrabässe

The score is in E major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Langsam' (slow). The key signature is E major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The first system ends with a measure marked '5'.

*) Wagner an Liszt, 16. August 1850. ♩ = 76 (die Triolen immer recht gemessen.)

No. 8060

EE 7070

Edited by John Deathridge and Klaus Döge
© 2007 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz

R. Wagner, *Lohengrin*, Vorspiel (partytura), t. 1-6.

Interesujące nas takty partytury to 1 - 2 (3 - 4 to powtórzenie poprzedniej frazy). Liszt precyzyjnie *transkrybuje* rytm oraz odpowiednie rejestry akordów, lecz to jest niestety wszystko, na co można sobie pozwolić używając zapisu nutowego, pisząc na fortepian. Reszta, to kwestia wyobraźni wykonawcy. I jakże dużo należy sobie wyobrazić! Podchodząc czysto analitycznie do powyższego fragmentu - pierwszy akord jest grany przez skrzypce, zarówno pierwsze, jak i drugie, ale bez czterech solistów, w czterech równo podzielonych głosach. Zaczynają bardzo delikatnie, w dynamice *pp*, jednocześnie zaczynając *crescendo* z dynamiki *pp* do (tylko!) *p*. Na trzecią miarę w pierwszym takcie dołączają do nich flety oraz oboje, również zaczynając od dynamiki *pp* (a więc nieco ciszej od skrzypiec, ponieważ one są w już środku *crescenda* pomiędzy *pp*, a *p*!). Instrumenty dęte powinny również zagrać z *crescendo*, ale nie wiemy, do jakiej dynamiki (*p*? *mp*?). W drugim takcie dołącza do nich czterech skrzypków - solistów (zazwyczaj pierwsze pulpity pierwszych oraz drugich skrzypiec), grając dźwięki oktawę wyżej, za pomocą flażoletów. Przez pierwszą ósemkę reszta skrzypiec powinna nadal brzmieć, a instrumenty dęte zostają aż do trzeciej miary.

Aż tyle dzieje się w dwóch taktach! Dla pianisty jest to zdecydowanie zadanie niełatwe, żeby móc chociaż zbliżyć się do tego, co Wagner osiąga w orkiestrze, ale ze świadomością, ile barw, i detali kryje się w tych trzech akordach, można spędzić długie godziny na odkrywaniu możliwości kolorystycznych fortepianu oraz akustyki sali.

Innym, istotnym elementem, który może przysparzać nieco trudności wykonawcy w całym utworze, to oddanie odpowiedniego napięcia pomimo wolnego tempa. Jak widzimy na poniższym przykładzie nutowym, Wagner sugerował Lisztowi tempo: ćwierćnuta równa 63 uderzenia na minutę. Sam, podczas nagrania, zdecydowałem się na tempo minimalnie żywsze, ze względu na oczywiste ograniczenia fortepianu; największym problemem mianowicie jest utrzymanie śpiewnej, plastycznej frazy, zagranej *legato* oraz *cantabile*. W orkiestrze, Wagner powierzył ją instrumentom dętym, które mają duży wpływ na dźwięk po jego wydobyciu. Fortepian takich możliwości

niestety nie ma (takie, jak np. zrealizowanie oznaczeń dynamicznych w pierwszym takcie partytury, tj. *crescendo* na długiej nucie), dlatego wykonawca musi jedynie wywołać takie wrażenie u słuchacza, zachowując jednocześnie spokojny i dostojny charakter utworu.

Przykład nutowy nr 3.19

Vierte Szene
(Ein langer Zug von Frauen in prächtigen Gewändern schreitet langsam aus der Pforte des Kriemhild auf den Söller; er wendet sich links auf dem Hauptwege am Palast vorbei und von da wieder nach vorn dem Münster zu, auf dessen Stufen die Zurückgekommenen sich aufstellen.)

Langsam und feierlich *)

1350

The musical score is written for a full orchestra. It includes parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), English Horn (Engl. H.), Clarinets (Klar.), Bassoons (Fag.), and Horns (Hr.). The tempo is 'Langsam und feierlich' (Slow and solemn). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The score is divided into measures, with a specific measure 1350 highlighted.

R. Wagner, *Lohengrin*, akt II, scena IV (partytura), t. 1346-1353.

Warto zaznaczyć, że w oryginalnym utworze, Wagner wprowadza również chór, który Liszt zignorował (od taktu 50 w transkrypcji):

Przykład nutowy nr 3.20

147

Chor I. Ge - seg - net soll sie schrei - ten, die lang in

Chor II. Ge - seg - net soll sie

De - mut litt; Gott mö - ge sie ge - lei - ten,

schrei - ten, die lang in De - mut litt; Gott

R. Wagner, *Lohengrin*, akt II, scena IV (wyciąg fortepianowy), s. 147.

Oprócz roli „instrumentalnej”, uzupełnienia barwy (główna myśl melodyczna znajduje się w orkiestrze), chór komentuje również wydarzenia rozgrywające się na scenie:

Gesegnet soll sie schreiten

Die lang in Demut litt!

Gott möge sie geleiten

Pobłogosławiona niech kroczy

Która długo cierpiała w pokorze!

Niech Bóg ją prowadzi

*Und hüten ihren Schritt! -
 Sie naht, die Engelgleiche,
 Von keuscher Glut entbrannt!
 Heil dir, du Tugendreiche!
 Heil Elsa von Brabant!*

*I chroni jej kroki!
 Zbliża się, podobna aniołom
 Rozpalona cnotliwym żarem!
 Chwała tobie, o bogata w cnotę!
 Szczęście Elzie z Brabancji!*

Liszt, żeby osiągnąć dramaturgiczną jedność utworu, zmienił także zakończenie swojego dzieła - tam, gdzie Wagner przerywa pochód pojawieniem się Ortrud nową, dramatyczną muzyką (sama historia zostaje dokończona, ale pod sam koniec drugiego aktu po pojawieniu się króla, który opanowuje sytuację), Liszt kontynuuje opowieść, „doklejając” do pochodu Elzy koniec Wstępu (niem. *Vorspiel*) do opery (od trzeciego taktu poniższego przykładu):

Przykład nutowy nr 3.21



R. Wagner, *Lohengrin*, *Vorspiel* (wyciąg fortepianowy), s. 7.

Jedyna różnica, to tonacja - uwertura jest w tonacji *A - dur*, tonacji Lohengrina. Liszt transponuje ją natomiast do tonacji Elzy - *Es - dur* (w tej też tonacji Elza śpiewa swoją słynną, pierwszą arię: *Einsam in trüben Tagen*).

Tristan und Isolde²³

Tristan und Isolde (*Tristan i Izolda*) Ryszarda Wagnera jest jednym z najważniejszym utworów dla rozwoju europejskiej muzyki drugiej połowy XIX oraz początku XX wieku. Przede wszystkim ze względu na swoją skomplikowaną harmonię (zawartą już we wstępie), stanowił inspirację dla takich kompozytorów, jak Ryszard Strauss, Gustav Mahler, Arnold Schoenberg czy Alban Berg. Inni twórcy (np. Debussy, Ravel, Strawiński), którzy odrzucali ten styl, robili to świadomie. Można zaryzykować nawet stwierdzenie, że znakomita większość twórców drugiej połowy XIX wieku musiała się jakoś ustosunkować do tego dzieła; albo je przyjąć albo odrzucić.

Opera (czy też, jaką ją określał sam kompozytor, *fabuła w trzech odsłonach - Handlung in drei Aufzügen*) powstała w latach 1857 - 1859, prawykonana 10.06.1865 w Monachium, głównie dzięki wsparciu króla Bawarii, Ludwika II Wittelsbacha (który później wsparł finansowo powstanie Pałacu Festiwalowego w Bayreuth). Libretto zostało oparte na średniowiecznej legendzie o Tristanie i Izoldzie, autorstwa Gottfryda ze Strasburga (zmarłego około 1210 roku).

Akcja opery odbywa się w bliżej niekreślonym czasowo średniowieczu. Okręt Tristana, wasała Króla Kornwalii, Marka, płynie z Irlandii z powrotem do Kornwalii. Na pokładzie, oprócz Tristana znajduje się również przeznaczona królowi na małżonkę, irlandzka księżniczka Izolda oraz jej powiernica, Brangena. Izolda jest zrozpaczona z powodu swojego losu i postanawia popełnić samobójstwo, zabijając jednocześnie również Tristana; jej matka przygotowała jej przed podróżą szkatułkę pełną magicznych napojów, wśród nich - napój śmierci. Izolda proponuje Tristanowi „kielich pojednania”; para wypija magiczny płyn, lecz nie umiera - to Brangena, powodowana litością nad swoją panią, podmieniła truciznę na eliksir miłosny.

W drugim akcie, już na dworze króla Marka, Izolda oczekuje, aż nastanie noc, żeby móc spotkać się ze swoim ukochanym. Podczas kiedy Brangena czuwa na wieży,

²³ Opracowano na podstawie: P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera...* oraz R. Kloiber, *Handbuch...*

wypatrując intruzów, para nareszcie może być razem; kochankowie rzucają się sobie w ramiona i śpiewają jeden z najsłynniejszych duetów miłosnych w historii opery. Ich spotkanie jest przerwane przybyciem całego dworu, razem z królem Markiem. To Melot (inny wasal króla), potajemnie zakochany w Izoldzie, zdradził swojego najlepszego przyjaciela, Tristana i wyjawiał wszystkim ich sekret. Dochodzi do walki pomiędzy młodymi wasalami, w której ciężko raniony Tristan pada na ramiona swojego towarzysza, Kurwenala.

W akcie trzecim, w zamku Tristana w Karol, widzimy umierającego bohatera i czuwającego nad nim Kurwenala. Ten ostatni posłał po Izoldę do Kornwalii, żeby rozjaśniła ostatnie chwile swojego kochanka. Po dłuższym czasie nadpływa okręt z Izoldą; rozentuzjasmowany Tristan nie może się pohamować, wstaje, rozszarpuje swoje bandaże w ekstazie i kiedy jego ukochana pojawia się w komnacie, pada bez życia w jej ramiona. Za okrętem Izoldy podążał jednak statek króla Marka; który właśnie dobił do brzegu; Kurwenal dowiedziawszy się o tym, wybiega z pokoju i w walce zabija przybyłego z królem Melota; sam pada jednak ostatecznie. Tymczasem Marek, poznawszy prawdę o napoju miłosnym od Brangeny miał zamiar zgodzić się związek swojego wasala i irlandzkiej księżniczki, przybywa jednak za późno. Izolda, nieświadoma już tego, co dzieje się dookoła, wyznaje miłość Tristanowi przed jego martwym ciałem oraz *osuwają się* na ziemię (układa się obok ciała swojego ukochanego i prawdopodobnie umiera).

Isoldens Liebestod. Schluss - Szene aus Richard Wagners „Tristan und Isolde”

Transkrypcja Franciszka Liszta, *Isoldens Liebestod. Schluss - Szene aus Richard Wagners „Tristan und Isolde”* (*Śmierć miłosna Izoldy. Końcowa scena z Tristana i Izoldy Ryszarda Wagnera*) powstała najprawdopodobniej w roku 1867, wydana zaś została w roku 1868 (oraz ponownie w 1875 roku w zbiorze wydawnictwa *Breitkopf & Härtel* razem z siedmioma innymi transkrypcjami z oper Wagnera).

Co ciekawe, jeszcze przed premierą w 1865 roku, w celu popularyzacji opery, Wagner często wykonywał fragmenty dzieła; najpierw sam wstęp (preludium), a następnie (po raz pierwszy 26.02.1863) w formie, jaką znamy dzisiaj - *Wstęp oraz Śmierć Izoldy* (*Vorspiel und Isoldens Liebestod*). Co ciekawe, partia orkiestry całkowicie pokrywa się z oryginałem, lecz brakuje w niej partii Izoldy - utwór ten w wersji koncertowej był (i zazwyczaj obecnie bywa) całkowicie instrumentalny .

Już sam początek transkrypcji Liszta nastrocza pewnych trudności, zarówno pod kątem analitycznym, jak i muzycznym. O ile we wcześniej wspomnianej wersji koncertowej Wagner zmienia zakończenie *preludium*, żeby móc w bardziej logiczny sposób przejść bezpośrednio do zakończenia opery, to Liszt w otwierającym dzieło pierwszych czterech taktach nie korzysta ani z oryginalnej wersji opery, ani z wersji koncertowej, są one całkowicie oryginalnym pomysłem węgierskiego kompozytora.

Przykład nutowy nr 3.22

Isoldens Liebestod
Schluss-Szene aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“
Erschienen 1868; Revidierte Ausgabe 1875

The image shows a musical score for 'Isoldens Liebestod' by Franz Liszt. The title is centered at the top, followed by the subtitle 'Schluss-Szene aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“' and the publication information 'Erschienen 1868; Revidierte Ausgabe 1875'. The score is divided into two systems. The first system is marked 'Sehr langsam' and features a piano part with a treble and bass staff. The second system is marked 'Sehr mäßig beginnend' and features a piano part with a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

F. Liszt, *Isoldens Liebestod*, t. 1-7.

Z drugiej strony jednak, nie można odmówić omawianym taktom spójności stylistycznej z resztą dzieła: określenie tempa (*sehr langsam* - bardzo wolno), rejestr, dynamika, akcenty, harmonia (już na samym początku akordy *mollowe* z sekstą - bardzo częste w tej operze), daleko idące modulacje (nietypowe połączenie akordów *h - moll*, *f - moll* oraz *des - moll*, relacja trytonu występująca często w słynnym duecie z drugiego aktu) znakomicie naśladują styl Wagnera i są zarówno bardzo dobrym gestem otwierającym transkrypcję, jak i znakomitą wprowadzeniem w nastój dzieła.

Tak jak we wspomnianej wcześniej skróconej, koncertowej wersji opery, Liszt wykorzystuje jedynie instrumentalną, orkiestrową warstwę dzieła, poza jednym wyjątkiem.

Przykład nutowy nr 3.23



F. Liszt, *Isoldens Liebestod*, t. 8-10.

Zaznaczone powyżej na czerwono nuty (widzimy je w taktach 9 - 10) to moment, w którym Liszt sięga po nuty występujące tylko i wyłącznie w partii sopranu (dla porównania, partytura orkiestrowa poniżej; tekst: *Seht ihr, Freunde, Sähst ihr's nicht?*). Można się zastanawiać, dlaczego Liszt tylko w tym momencie sięga do partii Izoldy, a w pozostałej części transkrypcji skupia się na orkiestrze, tak, jakby linia wokalna mogła nie istnieć? Prawie całkowicie instrumentalne potraktowanie dzieła (tak jak w wersji koncertowej) przez autora *Sonaty h-moll* można łatwo wytłumaczyć charakterem partii sopranu; jest ona stosunkowo nieinteresująca, rzadko zawiera najważniejszą linię melodyczną (która zawsze jest w orkiestrze), a gdy do tego dochodzi, jest ona podwajana instrumentalnie. Liszt sięgnął jednak na ten krótki czas do tej partii jako - moim zdaniem - urozmaicenie linii melodycznej; do tej pory (od piątego taktu), Wagner operował jedynie dwutaktową melodią, którą wielokrotnie powtarzał. Kolejny, trzeci raz był dla Liszta już zbyt monotony (zresztą słusznie), dlatego też zdecydował się on na chwilowe odejście od reguły na rzecz pięknej, zróżnicowanej frazy.

[illegible]

134

Pomimo zrezygnowania z przedstawienia w transkrypcji linii wokalne, jej tekst jest - tak jak w poprzednio analizowanych transkrypcjach, nieodzownym elementem dzieła, nie mniej ważnym niż określenia tempa czy dynamiki:

Mild und leise

Wie er lächelt,

Wie das Auge

Hold er öffnet:

seht ihr, Freunde?

Säht ihr's nicht?

Immer lichter

wie er leuchtet,

Stern-umstrahlet

hoch sich hebt?

Seht ihr's nicht?

Wie das Herz ihm

mutig schwillt,

voll und hehr

im Busen quillt?

Wie den Lippen,

wonnig mild,

süßer Atem

sanft entweht?

Freunde! Seht!

Fühlt und seht ihr's nicht?

Höre ich nur

diese Weise,

die so wunder-

voll und leise,

Wonne klagend,

Alles sagend,

Jakże łagodnie i cicho

On się uśmiecha,

Jakże on oko

Nadobnie otwiera:

widzicie to, przyjaciele?

Czy nie widzicie tego?

Jakże coraz jaśniej

on błyszczy,

Gwiazda świecąca dookoła niego

Wysoko się unosi?

Nie widzicie tego?

Jak jego serce mu

odważnie puchnie,

pełnie i wzniośle

w piersi puchnie?

Jak z warg

rozkosznie łagodny,

słodki oddech

miętko odlatuje?

Przyjaciele! Spójrzcie!

Nie czujecie i nie widzicie tego?

Czy słyszę tylko ja

tę melodię,

która tak wspa-

niale i cicho,

opłakując rozkosz,

wszystko mówiąc

*mild versöhnend
aus ihm tönend,
in mich dringet,
auf sich schwinget,
hold erhallend
um mich klinget?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte ?
Sind es Wolken
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
Soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen?
Süß in Düften
Mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt - Atems
wehendem All -,
ertrinken -,
versinken-,
unbewußt -,
höchste Lust!*

*łagodnie pojednując,
z niego brzmiąca,
na mnie napiera,
wznosi się,
nadobnie daje się słyszeć
i dookoła mnie rozbrzmiewa?
Jaśniej brzmiąc,
krocząc dookoła mnie
czy są to fale
łagodnego powietrza?
Czy są to chmury
rozkosznego zapachu?
Kiedy one wzbierają
szumią dookoła mnie,
powinnam je oddychać,
powinnam ich nasłuchiwać?
Powinnam je wypić,
zanurkować?
Słodko w zapachach
umrzeć?
W tym falującym dźwięku,
w tym brzmiącym dźwięku,
w oddechu świata,
powiewającym kosmosie-,
utopić się-,
zatonąć-,
nieświadomie-,
ostateczna namiętność!*

Nawet już pobieżna lektura libretta daje nam bardzo dobry obraz charakteru muzyki. Po raz kolejny warto przypomnieć, że Wagner we wszystkich swoich dziełach scenicznych najpierw pisał teksty, a dopiero później komponował do nich muzykę. Również w tym przypadku skomponował właśnie taką muzykę, jaki nastrój przedstawia tekst - namiętną, nieregularną, histeryczną, pełną ekspresji, niemalże bez wytchnienia. Wyżej przetłumaczone słowa są tak poetycko zniuansowane, że pozwalają w bardzo wielu miejscach na „wsparcie” ze strony muzyki, tj. - tak jak bardzo często w pieśniach - pewne zabiegi frazowe, dynamiczne, agogiczne, które podążają za znaczeniem tekstu.

Jednym, wybranym spośród wielu, takim zabiegiem jest zupełnie banalny efekt dynamiczny (który również świadomie uwzględniam podczas wykonywania tego utworu). Jest to - pomimo trwania *diminuenda* - zagranie *subito pianissimo* akordu w drugiej części taktu (przykład 3.25) na słowie *leise*, które po polsku oznacza właśnie: *cicho*:

Przykład nutowy nr 3.25

The image shows a musical score for R. Wagner's *Tristan und Isolde*, Act III, page 317. The score is in German and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "voll und lei- se, Won- ne". The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The score is marked with "dim." and "subito pianissimo".

R. Wagner, *Tristan und Isolde*, akt III (wyciąg fortepianowy), s. 317.

Powyższy przykład z wyciągu fortepianowego odpowiada taktom 36 - 39 transkrypcji:

Przykład nutowy nr 3.26

The image shows a musical score for F. Liszt's 'Isoldens Liebestod', measures 36-40. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of piano and vocal staves. The piano part features complex chords and arpeggiated figures. The vocal part has lyrics in German. Performance markings include 'diminuendo', 'piu piano', 'ppp', 'un poco espressivo', and 'sempre dolcissimo'.

F. Liszt, *Isoldens Liebestod*, t. 36-40.

Innym, od razu rzucającym się w oczy szczegółem, który należy uwzględnić, grając utwór pierwotnie przeznaczony dla śpiewaków, jest oddech. Na powyższym przykładzie, niedopuszczalnym jest wzięcie oddechu w trakcie trwania słów. Można dobrać powietrze po zaśpiewaniu słowa: *Wonne*, a najlepiej po *Wonne klagend* (czyli dopiero po przecinku). W związku z tym, wykonawca, moim zdaniem również w transkrypcji, nie powinien w żadnym przypadku zwalniać w tym fragmencie (takty 37 - 39), lecz wręcz przeciwnie - minimalnie i bardzo subtelnie przyspieszyć, żeby ułatwić śpiewakowi swobodne zaśpiewanie tej frazy.

Liszt pozostawia wykonawcy wybór wersji (*ossia*) w dwóch miejscach swojej transkrypcji. Warto przyjrzeć się nim, żeby wybór ten był podyktowany wierności partyturze, a nie wygodzie pianisty. Pierwsze z nich to takt 32:

Przykład nutowy nr 3.27



F. Liszt, *Isoldens Liebestod*, t. 30-33.

Na poniższym przykładzie wziętym z partytury (przedstawiony fragment odpowiada taktom 29 - 32 transkrypcji) widzimy, że popropopowane przez Liszta pasaże lewej ręki nie mają żadnego pokrycia w oryginale - można je potraktować oczywiście jako element kolorystyczny, ale byłoby to moim zdaniem już nadużycie. Wersja druga, *ossia* z tremolo w lewej ręce znacznie bardziej pokrywa się z rzeczywistością; poza tym pozwala na lepsze podkreślenie zmiany harmonii na końcu taktu oraz lepsze *crescendo* aż do ostatniego momentu. Dlatego też zdecydowałem się na wybranie właśnie tej wersji.

459

Str. FL. 1.

Hob.

Klar. in A.

Basskl. in A.

Viol. II.

Viol. I.

Viola.

Violoncello.

Kontrabaß.

Horn.

Trompete I.

Trompete II.

Pauken.

I.

II.

Ten.

Bass.

Lyrics:

Freud' - do!

Schül' -

Freud' und schül' dich nicht?

R. Wagner, *Tristan und Isolde*, akt III (partytura), s. 639.

Kolejnym miejscem, w którym Liszt pozostawia wybór wykonawcy, są takty 65 - 68 (przedstawione miejsce w partyturze poniżej odpowiada taktom 64 - 66 transkrypcji),

zmienione zresztą podczas rewizji utworu w 1874 roku. Jest to najważniejsza kulminacja utworu (także ze względu na tekst: *in des Welt Athems wehendem All - w oddechu świata, powiewającym kosmosie*) i różnica pomiędzy *ossia*, a wersją główną to (za każdym kolejnym razem), początek taktu. Spojrzenie na partyturę uwidacznia, że wersja główna jest znacznie bliższa prawdzie i na tym też bym sam pozostał. Co prawda dodatkowa wirtuozeria, zwłaszcza w takim momencie, byłaby jak najbardziej uzasadniona, lecz powtarzane akordy odpowiadają rytmicznie bezpośrednio partii pierwszych i drugich skrzypiec. Poza tym, wersja druga (*ossia*) zaburza rytmicznie cały szkielet, czego nie znajdziemy w partyturze, co już jednoznacznie wskazuje na pierwszą opcję.

Przykład nutowy nr 3.29

F. Liszt, *Isoldens Liebestod*, t. 65-68.

Przykład nutowy nr 3.30

434

Fl. Fl.
Ob.
Klar.
Fag.
Hr.
T.
Tb.
Tf.
Kb.
Z.
D.
Hr.
Tr.
Is.
Ch.
Schau, in die Welt:
Z. möglichst Bewegung beider Arme nach oben und in die Höhe, während der Chor zu einem beginnt.

R. Wagner, *Tristan und Isolde*, akt III (partytura), s. 651.

Jako zakończenie warto przywołać pewien szczegół, na który - mimo jego świadomości - nie zdecydowałem się podczas wykonywania tego dzieła. Chodzi o dwa ostatnie takty transkrypcji (akordy w taktach 82 - 83):

Przykład nutowy nr 3.31



F. Liszt, *Isoldens Liebestod*, t. 79-83.

Przykład nutowy nr 3.32

The image shows a page from a musical score, specifically page 655 of R. Wagner's *Tristan und Isolde*, Act III. The score is written for a full orchestra and includes parts for woodwinds (Flute I and II, Oboe, Clarinet in A, English Horn, Horn in F and E, Bassoon, Bassoon in A, Trumpet in E, Trombone, Bass Trombone, and Tuba), strings (Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass), and voice (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The score is in 3/4 time and features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *rallent.* (rallentando). A red circle highlights a specific passage in the woodwind section, likely the flute and oboe parts, where two chords are written. The score also includes stage directions in German, such as "als Leiche. Große Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden." and "Der Vorhang fällt während der letzten Fermate."

R. Wagner - *Tristan und Isolde*, akt III (partytura), s. 655.

W partyturze te dwa akordy powinny zostać oddzielone od siebie poprzez oddech instrumentów dętych, lecz nie wszystkich - Wagner zapisuje bardzo wyraźnie

(zaznaczone na czerwono) łuki w obojach, które powinny brzmieć podczas powstałej krótkiej pauzy pomiędzy taktami. Jest to bardzo piękny efekt i choć na fortepianie co prawda wykonalny, lecz nie aż tak atrakcyjny, jak w orkiestrze. I to też należy zaakcentować na sam koniec rozważań o transkrypcjach - fortepian, obiektywnie rzecz biorąc nie dysponuje tak wieloma środkami artykulacyjnymi, dynamicznymi czy kolorystycznymi jak orkiestra (czyli wszystkie instrumenty naraz, które są akurat w składzie). Należy to zawsze brać pod uwagę, zajmując się transkrypcjami i umieć w odpowiednim momencie postawić sobie granicę kiedy powinno się próbować odzwierciedlić dany efekt, a kiedy coś jest teoretycznie poprawne i wierne oryginałowi, lecz brzmi zdecydowanie gorzej.

III. Wnioski oraz podsumowanie

Przyjrząwszy się tak szczegółowo poszczególnym dziełom, bardzo łatwo można poczuć się przytłoczonym tak dużą różnorodnością materiału, choć analizowane utwory nie tylko należą do jednej epoki, powstały nawet w stosunkowo niedługim odstępie czasowym! Premiera *Łucji*, odbyła się w 1835 roku, a niespełna 25 lat później (1859), Ryszard Wagner zakończył pisać swój dramat muzyczny - *Tristan i Izolda*. Oczywiście, tak wielkie zróżnicowanie opisywanych oper wynika z różnych kręgów kulturowych, z jakich wywodzili się sami twórcy (tradycja *bel canto*, francuska *Grand Opéra* oraz niemiecka opera romantyczna a potem dramat muzyczny), lecz z całą pewnością zdumiewa fakt, iż owe style współistniały w tym samym czasie (wszak okres jednej generacji w historii muzyki można określić jako krótki czas).

Pomimo tej różnorodności, na podstawie analiz można wyciągnąć pewne ogólne wnioski. Wszystkie omawiane dzieła charakteryzuje z jednej strony wierność oryginałowi (choć w różnym stopniu), a z drugiej, z łatwością odnajdziemy w nich oryginalność i osobisty styl Franciszka Liszta. Owszem, *Cavatina i marsz żałobny z Łucji z Lammermooru* są dużo bardziej oddalone od oryginału niż *Śmierć miłosna Izoldy z Tristana i Isoldy* (dzieła te powstały w różnych okresach jego twórczości, co wspomniano w rozdziale pierwszym), lecz w obu przypadkach widzimy niesamowity respekt, jaki Liszt czuł wobec autorów oryginalnych dzieł. Obie transkrypcje z opery Donizettiego są utrzymane całkowicie w stylu wyrastającym z *bel canto*, nawet wirtuozowskie kadencje dodane przez Liszta znajdują się w miejscach do tego przeznaczonych, a wstęp do sekstetu (*Andante final*) tak łudząco przypomina włoski recytatyw, że mógłby spokojnie zostać przypisany Donizettiemu.

Jednocześnie, dzieła, w których tekst oryginału został potraktowany bardzo dosłownie, jak *Pastorale z Proroka* Meyerbeera albo właśnie *Śmierć miłosna Izoldy*, są także utworami idiomatycznie pianistycznymi - dość wspomnieć wstęp klarnetu w tym pierwszym oraz pedalizacyjne i dynamiczne wskazówki Liszta albo kulminację

akordową w *Isoldens Liebestod* (takty 65 - 68) - zarówno wygodną dla pianisty, jak i znakomicie wykorzystującą możliwości instrumentu oraz odzwierciedlającą potęgę brzmienia orkiestry. Przykładów na wierność oryginałowi oraz oryginalność jest oczywiście dużo więcej: elegancka, zamknięta forma *Wejścia gości z Tannhäusera* oraz *Elsas Brautgang zum Münster z Lohengrina* Wagnera, podczas kiedy myśl muzyczna (ze względu na libretto opery) jest przerywana i skierowana w zupełnie nowym kierunku; dosłowne określenia instrumentacji - *quasi trombe* w *Wejściu gości* oraz *quasi arpa* w *Cavatinie z Roberta Diabla*; dramatyczny, czterotakowy wstęp do *Śmierci Izoldy*, nie pochodzący bezpośrednio z opery, a jednak tak znakomicie spełniający funkcję uwertury i naśladowujący styl opery; wirtuozowski, a jednocześnie dobrze oddający brzmienie orkiestry akompaniament w drugiej części *Andante final* (po środkowej kadencji kadencji), itd. Właśnie to połączenie szacunku do swoich kolegów kompozytorów poprzez zachowanie stylu oryginału (oraz oczywiście wiedzy o orkiestrze i głosie) i jednocześnie inteligentne, kreatywne, pełne fantazji i polotu podejście do samego procesu transkrypcji spowodowało, że omawiane utwory to nie tylko opracowania, czy też wyciągi fortepianowe oper, lecz samodzielne dzieła sztuki.

Podczas pracy nad tymi utworami dostrzegłem również kilka prawidłowości, które potem pomogły mi opracowywać szybciej i efektywniej kolejny materiał muzyczny. Ze względu na charakter gatunku (oraz fakt, że oryginałem jest muzyka orkiestrowa najczęściej z towarzyszeniem głosu ludzkiego, a co z tym idzie - libretta), istnieje kilka ważnych elementów, które mają bardzo duże znaczenie w pracy nad przygotowaniem utworu. W bardzo niewielkim stopniu (lecz tylko na poziomie badawczym/analitycznym!) można nawet mówić o rodzaju schematu.

Po pierwsze, zapoznanie się z oryginałem nie powinno odbyć się tylko na poziomie pobieżnego zapoznania się z interesującym nas fragmentem sceny czy też arii. Oczywiście, ogólna wiedza z historii muzyki jest ważna, lecz to wniknięcie w libretto i odkrycie sensu kryjącego się za dziełem znacznie pogłębia zrozumienie stylu oraz charakteru utworów. Nie wyobrażam sobie np. odpowiedzialnego podejścia pianisty do *Śmierci Izoldy* bez nie tylko znajomości całego libretta opery (a zwłaszcza słynnego

duetu miłosnego z drugiego aktu), lecz bez przynajmniej minimalnego pojęcia o filozofii Schopenhauera! To samo tyczy się formy - w przypadku *Andante final* z *Łucji z Lammermooru* wiedza o tym, że wstęp do sekstetu jest autorstwa Liszta, lecz nawiązuje do motywów z opery sprawi, że wykonawca będzie świadomie traktował ten fragment z większą „teatralną fantazją” (co w moim przekonaniu, w tamtym przypadku jest muzycznie zdecydowanie właściwe).

Po drugie, bardzo często wyznacznikiem dobrego tempa w utworze wokalnym jest analiza partii śpiewaka/śpiewaczki pod kątem oddechu oraz tekstu. Jeżeli jakaś fraza jest ewidentnie przewidziana do wykonania bez dodatkowego dobierania powietrza (widzieliśmy to na przykładzie *Isoldens Liebestod*), albo pewne miejsce nie może być zaśpiewane za szybko ze względu na zrozumiałość tekstu (np. *Pastorale. Appel aux armes*), mamy wtedy wyraźne granice wykonalności, zarówno z dolnej (oddech), jak i górnej (tekst) strony. Oczywiście, niektórzy wykonawcy dysponują niesamowicie długim oddechem, a inni wyjątkowo sprawnym aparatem artykulacyjnym, lecz pewien „zdrowy rozsądek” czy też intuicja z całą pewnością wystarczą w większości przypadków.

Trzecim ważnym elementem jest instrumentacja. Tutaj, wnikliwe i uważne przesłuchanie nagrania jest właściwym pomysłem, zwłaszcza dla osób na co dzień nie zajmujących się partyturami - wyobrażenie sobie bowiem brzmienia orkiestry bez wieloletniej praktyki jest raczej trudne dla niedoświadczonych muzyków. Analiza dobrego wykonania nie tylko rozwiązuje ten problem, sugeruje również odpowiednie proporcje brzmienia. Pewne oczywiste sugestie zawarł w partyturze sam Liszt (wspomniane *quasi arpa* oraz *quasi trombe*), ale inne szczegóły (np. akompaniament w sekstecie z *Łucji* albo wstęp do *Elsas Brautgang* z *Lohengrina*) wymagają już pewnej świadomości ze strony wykonawcy (najlepiej z pomocą nagrania oraz partytury).

Na sam koniec pewna ogólna (być może najważniejsza) uwaga, wyjaśniająca również te szczegóły, na które - pomimo ich świadomości - się nie zdecydowałem. Podejmując się bowiem wykonania transkrypcji Franciszka Liszta (operowych bądź innych),

wykonujemy cały czas utwór Franciszka Liszta. Owszem, inspirowany lub pisany na podstawie innego dzieła, lecz jest to cały czas ta transkrypcja, a nie tamta bądź inna opera. Mając dużą wiedzę na temat wymienionych powyżej elementów można bardzo łatwo popaść w przesadę i - zamiast artystycznie wykonywać utwór muzyczny - prezentować naukowo swoją wiedzę na temat dzieła. Oczywiście, ta wiedza jest ważna, ponieważ ubogaca ona interpretację i poszerza kontekst, lecz na końcu to dobry smak (fr. *bon goût*) wykonawcy powinien decydować o ostatecznym kształcie utworu. Owszem, będzie to w zasadzie niejako kompromis pomiędzy (tak powszechnym dzisiaj) urtextowym podejściem do tekstu muzycznego a wrażliwością artysty, lecz ostatecznie, podczas koncertu, słuchacza mniej interesuje ilość przeczytanych przez pianistę traktatów na temat artykulacji, a bardziej to, co słyszy, czyli muzyka.

Bibliografia

BERNE Peter, *Belcanto. Historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi*, Werberische Verlagsgesellschaft, Liebfrauenring 2016.

BOYD Malcolm, *Arrangement* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 2, Macmillan Publishers, London 2001.

KAMIŃSKI Piotr, *Tysiąc i jedna opera*, PWN, Kraków 2015 (1. wydanie 2008).

KLOIBER Rudolf, Konold Wulf, Maschla Robert, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter - Verlag, Kassel 2016 (1. wydanie: 1985).

KREGOR Jonathan, *Liszt as a Transcriber*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

RICCI Luigi, *Variazioni - Cadenze. Tradizioni per canto. Appendice (Voci miste)*, Ricordi, Mediolan 1939.

SUTTONI. Charles, *Opera Paraphrases* w: red. Arnold B., *The Liszt Companion*, Greenwood Press, Londyn 2002.

VOSS Egon, „*Appropriier à ma façon*”. *Liszts Bearbeitungen Wagner'scher Opernmusik* w: red. S. Hiemke, *Wagnerspectrum. Wagner und Liszt*, zeszyt 1/2011, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.

WALKER Alan, *Liszt, Franz* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 14, Macmillan Publishers, London 2001.

Wydania nutowe

DONIZETTI Gaetano, *Lucia di Lammermoor* (partytura), wyd. Ricordi, autor libretta - S. Cammarano.

DONIZETTI Gaetano, *Lucia di Lammermoor* (wyciąg fortepianowy), wyd. Ricordi, red. G. Dotto, R. Parker, autor libretta - S. Cammarano.

LISZT Franciszek, *Cavatina de l'opéra Robert le Diable de Meyerbeer*, S. 412a, wyd. Editio Musica Budapest, red. A. Kaczmarczyk, E. Mikusi, tom IX (suplement).

LISZT Franciszek, *Illustrations du Prophète de Meyerbeer. 3. Pastorale, appel aux armes* S. 414, wyd. Editio Musica Budapest, red. L. Martos, I. Sulyok, tom IX (Freie Bearbeitungen).

LISZT Franciszek, *Isoldens Liebestod. Schluss-Szene aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“ für das Pianoforte bearbeitet von Franz Liszt* S. 447, wyd. Henle, red. D. Rahmer.

LISZT Franciszek, *Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti: Andante final* S. 397; *Marche funèbre et cavatine* S. 398, wyd. Editio Musica Budapest, red. A. Kaczmarczyk, E. Mikusi, tom II (Freie Bearbeitungen).

LISZT Franciszek, *Zwei Stücke aus Richard Wagners Tannhäuser und Lohengrin* S. 445: *Einzug der Gäste auf Wartburg* (Neue revidierte Ausgabe 1874); *Elsas Brautgang zum Münster*, wyd. Editio Musica Budapest, red. L. Martos, I. Sulyok, tom X (Freie Bearbeitungen).

MEYERBEER Giacomo, *Le Prophète* (partytura), wyd. Ricordi, red. J. Sekl, autorzy libretta - É. Deschamps, E. Scribe.

MEYERBEER Giacomo, *Le Prophète* (wyciąg fortepianowy), wyd. Ricordi, red. J Sekl.

MEYERBEER Giacomo, *Robert le diable* (partytura), wyd. Ricordi, red. J Sekl, autorzy libretta - G. Delavigne, E. Scribe.

MEYERBEER Giacomo, *Robert le diable* (wyciąg fortepianowy), wyd. Ricordi, red. J Sekl.

WAGNER Ryszard, *Lohengrin* WWV 75 (partytura), wyd. Ernst Eulenburg, red. J. Deathridge, K. Döge, autor libretta - R. Wagner.

WAGNER Ryszard, *Lohengrin* WWV 75 (wyciąg fortepianowy), wyd. Peters, red. F. Mottl, autor libretta - R. Wagner. (<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d7/IMSLP220654-SIBLEY1802.16787.3d14-39087011185479score.pdf>, dostęp: 5.10.2019).

WAGNER Ryszard, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* WV 70 (partytura), wyd. Peters, red. F. Mottl, autor libretta - R. Wagner. ([https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/39/IMSLP515489-PMLP21243-Wagner_-_Tannhäuser_-_Overture_and_Act_I_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/39/IMSLP515489-PMLP21243-Wagner_-_Tannhäuser_-_Overture_and_Act_I_(etc).pdf), dostęp: 20.10.2019).

WAGNER Ryszard, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* WWV 70 (wyciąg fortepianowy), wyd. Peters, red. F. Mottl, autor libretta - R. Wagner. (https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP117867-PMLP21243-Wagner_-_Tannhauser_VSPeters_UNC.pdf, dostęp: 20.10.2019).

WAGNER Ryszard, *Tristan und Isolde* WWV 90 (partytura), wyd. Ernst Eulenburg, red. I. Vetter, E. Voss, autor libretta - R. Wagner.

WAGNER Ryszard, *Tristan und Isolde* WWV 90 (wyciąg fortepianowy), wyd. Peters, red. F. Mottl, autor libretta - R. Wagner ([https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP515567-PMLP3546-SIBLEY1802.21293.045a-39087009615883act_I_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP515567-PMLP3546-SIBLEY1802.21293.045a-39087009615883act_I_(etc).pdf), dostęp: 11.10.2019).

Spis ilustracji

- Ilustracja nr 1 J. Danhauser, *Liszt fantazjujący przy fortepianie*. 1840.
- Ilustracja nr 2 W. Beckmann, *Ryszard i Cosima Wagner, Franciszek Liszt w Domu Wanfried w 1880*.
- Ilustracja nr 3 Strona tytułowa *Reminiscencji z Łucji z Lammermooru* Franciszka Liszta, wydana jako *Fantazja dramatyczna* op. 13.

Spis przykładów nutowych

Przykład nutowy nr 1.1	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final</i> , t. 1-13.
Przykład nutowy nr 1.2	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final</i> , t. 47.
Przykład nutowy nr 1.3	G. Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> , akt II (wyciąg fortepianowy), nr 6, t. 262-266.
Przykład nutowy nr 1.4	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final</i> , t. 72.
Przykład nutowy nr 1.5	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final</i> , t. 73-82.
Przykład nutowy nr 1.6	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final</i> , t. 14-17.
Przykład nutowy nr 1.7	L. Ricci, <i>Variazioni - Cadenze - Tradizioni per canto. Appendice (Voci miste)</i> , s. 33.
Przykład nutowy nr 1.8	G. Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> , akt II (partytura), s. 278.
Przykład nutowy nr 1.9	G. Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> , akt II (wyciąg fortepianowy), nr 6, t. 217-219.
Przykład nutowy nr 1.10	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final</i> , t. 27-29.
Przykład nutowy nr 1.11	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final</i> , t. 38-40.
Przykład nutowy nr 1.12	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 1. Andante Final</i> , t. 48-49.
Przykład nutowy nr 1.13	G. Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> , akt II (partytura), s. 284.
Przykład nutowy nr 1.14	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine</i> , t. 1-9.

Przykład nutowy nr 1.15	G. Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> , akt I (partytura), s. 1.
Przykład nutowy nr 1.16	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine</i> , t. 9-16.
Przykład nutowy nr 1.17	G. Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> , akt III (partytura), s. 491.
Przykład nutowy nr 1.18	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine</i> , t. 96-106.
Przykład nutowy nr 1.19	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine</i> , t. 170-181.
Przykład nutowy nr 1.20	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine</i> , t. 202-210.
Przykład nutowy nr 1.21	G. Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> , akt III (wyciąg fortepianowy), t. 212-217.
Przykład nutowy nr 1.22	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine</i> , t. 70-77.
Przykład nutowy nr 1.23	G. Donizetti, <i>Lucia di Lammermoor</i> , akt III (partytura), s. 511.
Przykład nutowy nr 1.24	F. Liszt, <i>Réminiscences de Lucia di Lammermoor de Donizetti. 2. Marche Funèbre et Cavatine</i> , t. 62-74.
Przykład nutowy nr 2.1	F. Liszt, <i>Cavatine de Robert le diable</i> , t. 1-9.
Przykład nutowy nr 2.2	G. Meyerbeer, <i>Robert le diable</i> , nr 18C: <i>Cavatine</i> (partytura), t. 1-8.
Przykład nutowy nr 2.3	F. Liszt, <i>Cavatine de Robert le diable</i> , t. 15-18.
Przykład nutowy nr 2.4	G. Meyerbeer, <i>Robert le diable</i> , nr 18C: <i>Cavatine</i> (wyciąg fortepianowy), t. 13-18.
Przykład nutowy nr 2.5	G. Meyerbeer, <i>Robert le diable</i> , nr 18C: <i>Cavatine</i> (partytura), t. 19-21.
Przykład nutowy nr 2.6	F. Liszt, <i>Cavatine de Robert le diable</i> , t. 19-22.

Przykład nutowy nr 2.7	G. Meyerbeer, <i>Robert le diable</i> , nr 18C: <i>Cavatine</i> (wyciąg fortepianowy), t. 25-29.
Przykład nutowy nr 2.8	F. Liszt, <i>Cavatine de Robert le diable</i> , t. 25-29.
Przykład nutowy nr 2.9	F. Liszt, <i>Cavatine de Robert le diable</i> , t. 98-99.
Przykład nutowy nr 2.10	G. Meyerbeer, <i>Robert le diable</i> , nr 18C: <i>Cavatine</i> (wyciąg fortepianowy), t. 97-100.
Przykład nutowy nr 2.11	F. Liszt, <i>Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes</i> , t. 1-17.
Przykład nutowy nr 2.12	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 1(A): <i>Prélude et chœur pastoral</i> (partytura), t. 22-51.
Przykład nutowy nr 2.13	F. Liszt, <i>Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes</i> , t. 32-48.
Przykład nutowy nr 2.14	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 1(A): <i>Prélude et chœur pastoral</i> (wyciąg fortepianowy), t. 74-82.
Przykład nutowy nr 2.15	F. Liszt, <i>Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes</i> , t. 155-161.
Przykład nutowy nr 2.16	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 15(C): <i>Troisième Air de ballet. Quadrille des patineurs</i> (partytura), t. 64-67.
Przykład nutowy nr 2.17	F. Liszt, <i>Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes</i> , t. 209-218.
Przykład nutowy nr 2.18	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 3B: <i>La Prêche anabaptiste. (Morceau d'ensemble)</i> (wyciąg fortepianowy), t. 121-122.
Przykład nutowy nr 2.19	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 3B: <i>La Prêche anabaptiste. (Morceau d'ensemble)</i> (wyciąg fortepianowy), t. 123-125.
Przykład nutowy nr 2.20	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 3B: <i>La Prêche anabaptiste. (Morceau d'ensemble)</i> (wyciąg fortepianowy), t. 138-145.

Przykład nutowy nr 2.21	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 3B: <i>La Prêche anabaptiste. (Morceau d'ensemble)</i> (wyciąg fortepianowy), t. 148-149.
Przykład nutowy nr 2.22	F. Liszt, <i>Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes</i> , t. 244-245.
Przykład nutowy nr 2.23	F. Liszt, <i>Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes</i> , t. 268-269.
Przykład nutowy nr 2.24	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 3 (wyciąg fortepianowy), t. 182-184.
Przykład nutowy nr 2.25	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 29: <i>Finale B: Couplets bachiques</i> (wyciąg fortepianowy), t. 21-29.
Przykład nutowy nr 2.26	G. Meyerbeer, <i>Le Prophète</i> , nr 29. <i>Finale B: Couplets bachiques</i> (wyciąg fortepianowy), t. 21-23.
Przykład nutowy nr 2.27	F. Liszt, <i>Illustrations du Prophète. 3. Pastorale. Appel aux armes</i> , t. 286-290.
Przykład nutowy nr 3.1	R. Wagner, <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> , akt II, scena IV (wyciąg fortepianowy), s. 121.
Przykład nutowy nr 3.2	F. Liszt, <i>Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner</i> , t. 204 - 219.
Przykład nutowy nr 3.3	R. Wagner, <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> , akt II, scena IV (wyciąg fortepianowy), s. 127.
Przykład nutowy nr 3.4	F. Liszt, <i>Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner</i> , t. 264-273.
Przykład nutowy nr 3.5	F. Liszt, <i>Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner</i> , t. 1-6.
Przykład nutowy nr 3.6	R. Wagner, <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> , akt II, scena IV (partytura), s. 191.
Przykład nutowy nr 3.7	F. Liszt, <i>Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner</i> , t. 22-33.

Przykład nutowy nr 3.8	R. Wagner, <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> , akt II, scena IV (partytura), s. 193.
Przykład nutowy nr 3.9	R. Wagner, <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> , akt II, scena IV (wyciąg fortepianowy), s. 114.
Przykład nutowy nr 3.10	F. Liszt, <i>Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner</i> , t. 93-102.
Przykład nutowy nr 3.11	F. Liszt, <i>Einzug der Gäste auf Wartburg. Marche du Tannhäuser de Richard Wagner</i> , t. 108-122.
Przykład nutowy nr 3.12	R. Wagner, <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> , akt II, scena IV (wyciąg fortepianowy), s. 114.
Przykład nutowy nr 3.13	R. Wagner, <i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg</i> , akt II, scena IV (wyciąg fortepianowy), s. 121.
Przykład nutowy nr 3.14	F. Liszt, <i>Elsas Brautgang zum Münster. Marche religieuse de Lohengrin de Richard Wagner</i> , t. 32-41.
Przykład nutowy nr 3.15	F. Liszt, <i>Elsas Brautgang zum Münster. Marche religieuse de Lohengrin de Richard Wagner</i> , t. 1-20.
Przykład nutowy nr 3.16	R. Wagner, <i>Lohengrin</i> , akt II, scena III (partytura), t. 1326-1333.
Przykład nutowy nr 3.17	R. Wagner, <i>Lohengrin</i> , akt II, scena III (partytura), t. 1334-1345.
Przykład nutowy nr 3.18	R. Wagner, <i>Lohengrin, Vorspiel</i> (partytura), t. 1-6.
Przykład nutowy nr 3.19	R. Wagner, <i>Lohengrin</i> , akt II, scena IV (partytura), t. 1346-1353.
Przykład nutowy nr 3.20	R. Wagner, <i>Lohengrin</i> , akt II, scena IV (wyciąg fortepianowy), s. 147.
Przykład nutowy nr 3.21	R. Wagner, <i>Lohengrin, Vorspiel</i> (wyciąg fortepianowy), s. 7.
Przykład nutowy nr 3.22	F. Liszt, <i>Isoldens Liebestod</i> , t. 1-7.
Przykład nutowy nr 3.23	F. Liszt, <i>Isoldens Liebestod</i> , t. 8-10.
Przykład nutowy nr 3.24	R. Wagner, <i>Tristan und Isolde</i> , akt III (partytura), s. 634.

Przykład nutowy nr 3.25	R. Wagner, <i>Tristan und Isolde</i> , akt III (wyciąg fortepianowy), s. 317.
Przykład nutowy nr 3.26	F. Liszt, <i>Isoldens Liebestod</i> , t. 36-40.
Przykład nutowy nr 3.27	F. Liszt, <i>Isoldens Liebestod</i> , t. 30-33.
Przykład nutowy nr 3.28	R. Wagner, <i>Tristan und Isolde</i> , akt III (partytura), s. 639.
Przykład nutowy nr 3.29	F. Liszt, <i>Isoldens Liebestod</i> , t. 65-68.
Przykład nutowy nr 3.30	R. Wagner, <i>Tristan und Isolde</i> , akt III (partytura), s. 651.
Przykład nutowy nr 3.31	F. Liszt, <i>Isoldens Liebestod</i> , t. 79-83.