

Franz Liszt i jego muzyka fortepianowa w ujęciu Jarosława Iwaszkiewicza oraz Pawła Kubisza

Franz Liszt (1811–1886) to jeden z czołowych artystów XIX wieku i jednocześnie jedna z najbarwniejszych postaci epoki. Liczne podróże, długotrwały pobyt w Paryżu i Weimarze, związek z Marią d'Agoult, a później z Karoliną Sayn-Wittgenstein oraz długie życie pozwoliły kompozytorowi być obserwatorem i uczestnikiem najważniejszych wydarzeń artystycznych i społecznych dziewiętnastowiecznej Europy. Liszt był również, w pewnym sensie, ich muzycznym, a niekiedy i literackim komentatorem. Pod wpływem hrabiny d'Agoult intensywnie rozwijał swoje zainteresowania literackie¹ oraz umiejętności pisarskie, głównie felietonistyczne. W licznych artykułach, publikowanych głównie w wydawanej przez Maurice'a Schlesingera paryskiej „Gazette Musicale” (1835–1841), poruszał sprawy związane z życiem artystów i rolą sztuki w życiu społecznym, a w korespondencji pisał między innymi o sprawach bytowych zwykłych ludzi, często robotników. Wrażliwość społeczna muzycznie objawiła się tylko raz w utworze *Lyon* (1837) z cyklu *Impressions et poésies* (1835–1838). Jednak tematyka społeczna czy wolnościowa pozostawała przez długi czas w kręgu zainteresowań kompozytora. Zdecydowanie bliska była mu wolność w sztuce czy wyzwolenie poprzez sztukę, co pojawiała się wielokrotnie w jego kompozycjach i pismach z kręgu estetyki muzycznej.

Początkowo wzbudzał zachwyt u współczesnych wyjątkowymi umiejętnościami pianistycznymi i nieograniczoną wyobraźnią muzyczną. Dodatkowo aura skandalu towarzysząca jego związkowi z hrabiną d'Agoult i ucieczka pary z Paryża w 1835 roku oraz liczne artykuły publikowane przez kompozytora sprawiły, iż fascynował swoich współczesnych. Już w pierwszej połowie XIX wieku zaczęła się tworzyć legenda, która szybko trafiła na karty powieści i monografii. Jeden z pierwszych szkiców biograficznych na temat węgierskiego kompozytora autorstwa Joseph'a d'Ortigue ukazał się w 1835 roku. Autor zwraca uwagę na trudność, jaką sprawia oddzielenie idei i sztuki tego kompozytora, gdyż jest to symbioza doskonała będąca „une des plus saillantes manifestations de la pensée artistique contemporaine”². Z kolei Werner Wolf podkreśla znaczenie powiązań Liszta z literaturą, jako „crucial to an understanding of

¹ Liszt od dzieciństwa wykazywał wielkie zainteresowanie literaturą. Przebywając w Paryżu w latach 30. XIX wieku, przyjaźnił się z wieloma wybitnymi pisarzami epoki, takimi jak Hugo, Lamartine, de Vigny, Balzak, był również obecny na premierze *Hernaniego* Wiktora Hugo. W czasie trwania związku z hrabiną d'Agoult poznawał i komentował w artykułach wielką literaturę światową, np.: *Boską Komedię* Dantego w *Lettres d'un bachelier ès musique* („Gazette Musicale” 1838).

² „jedna z najwybitniejszych manifestacji współczesnej myśli artystycznej” – J. d'Ortigue, *Études biographiques I: Franz Liszt*, „Gazette Musicale” 1835, nr 24, s. 197; wszystkie cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w tłumaczeniu własnym.

nineteenth-century European culture in general and of Liszt's special contribution to it in particular"³. Przez cały XIX oraz XX wiek powstawały różnorodne „notices et de fantasies sur Liszt” (uwagi i fantazje na temat Liszta), jak to określił jeden z najbardziej wpływowych krytyków muzycznych XIX stulecia F.-J. Fétis w swojej *Biographie universelles des musiciens et bibliographie générale de la musique*⁴. W literaturze polskiej również pojawiły się owe „notices et fantasies”, jak również utwory literackie o różnym poziomie artystycznym⁵.

Proponowany szkic jest próbą pokazania Liszta i jego muzyki w opowiadaniu *Mefisto-Walc* Jarosława Iwaszkiewicza oraz w *Rapsodzie o Oszełdzie* Pawła Kubisza. Są to dwa bardzo różne ujęcia: w jednym utworze to muzyka jest na pierwszym planie, a kompozytor jest tylko przywoływany; w drugim – odwrotnie, Liszt staje się jednym z bohaterów, wzorem i ideałem w walce o wolność. Mamy tu dwie bardzo różne wizje Liszta i jego muzyki fortepianowej przedstawione przez dwóch pisarzy wywodzących się z dwóch różnych kręgów kulturowych oraz mających bardzo różne znaczenie w polskiej kulturze literackiej.

I. Jarosław Iwaszkiewicz *Mefisto-Walc* (1964)

Muzyka w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza odgrywa niezwykle ważną rolę. Pisarz dorastał w domu pełnym muzyki, przyjaźnił się z wieloma wybitnymi muzykami swoich czasów, między innymi z Arturem Rubinsteinem, Pawłem Kochańskim, Karolem Szymanowskim czy Henrykiem Neuhausem. Sam studiował w kijowskim konserwatorium, jednak to nie kompozycja, nie materia muzyczna były przeznaczone Iwaszkiewiczowi jako właściwy środek wyrazu⁶. Próby kompozytorskie i wielka miłość do muzyki zaowocowały szeregiem utworów, w których pisarz próbował bądź przenieść strukturę określonej formy muzycznej do dzieła literackiego, bądź interpretował literacko utwór muzyczny. Niezwykle interesujący przykład takiej interpretacji pojawia się w *Mefisto-Walcu*. Jest to o tyle ciekawe, że podłoże utworu Liszta o takim tytule stanowi tekst literacki. Mamy tu zatem muzykę jako intertekst utworu literackiego, ale również inne dzieło będące intertekstem dla muzyki, które poprzez nią staje się jednocześnie intertekstem drugiego stopnia dla dzieła Iwaszkiewicza.

³ „rozstrzygające, aby zrozumieć kulturę dziewiętnastowiecznej Europy w ogóle, i szczególnie, by zrozumieć wkład Liszta do tej kultury” – W. Wolf, *Liszt and Literature*, [w:] *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music* (1967–2004), red. S. P. Scheer, W. Bernhard, W. Wolf, Amsterdam–New York 2004, s. 339–340.

⁴ F.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paryż 1878, s. 324. Można tu wymienić kilka tytułów, np. F. G. Schilling, *F. L. Sein Leben Und Wirken* (1844), Daniel Stern, *Neliida* (1846) czy dwudziestowieczne powieści inspirowane życiem Liszta, tj., *Pocatunek Liszta* Susanne Dunlap czy *La vie de Liszt est un roman* Zsolta Harsanyi.

⁵ W czasie podróży koncertowych (tzw. Glanz-Periode 1840–47) Liszt odwiedził również Polskę (m.in. w 1843). Prócz recenzji w ówczesnej prasie ukazały się okolicznościowe wiersze pisane po koncertach węgierskiego wirtuoza w Warszawie (Roman Zmorski *Do Liszta* i Włodzimierz Wolski *Liszt*) oraz po krakowskich występach (Franciszek Węzyk *Liszt* czy Wincenty Pol *Do Liszta*) – por. I. Csaplarós, *Koncerty Liszta w Polsce w 1843 r.*, „Ruch Muzyczny” 1961, nr 20, s. 3–5.

⁶ Por. A. Matacka-Kościelny, *Od „Menueta” i „Sarabandy” do „Mapy pogody”*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 15, s. 1–2 oraz J. Skarbowski, *Muzyka w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza (I)*, „Ruch Muzyczny” 1976, nr 15, s. 3–5.

Różne płaszczyzny funkcjonowania muzyki Liszta w omawianym opowiadaniu zostaną przedstawione w trzech ujęciach.

Ujęcie I: muzyka Liszta w utworze Iwaszkiewicza

Muzyka Liszta w utworze Iwaszkiewicza w sensie dosłownym pojawia się kilkakrotnie:

1) na początku, zaraz pod tytułem pisarz umieszcza fragment z Lisztowskiego walca – pierwsze siedem taktów. Cytat ten stanowi metatekst, który pozwala traktować muzykę jako równorzędnego bohatera tego opowiadania;

2) *Erster Mephisto-Walzer* jest jednym z utworów przygotowywanych przez bohatera opowiadania, Michała Komasę na egzamin końcowy w szkole muzycznej drugiego stopnia oraz na egzamin wstępny do konserwatorium muzycznego; Michał wykonuje również ten utwór podczas koncertu;

3) partytura tego dzieła znajdowała się na pulpicie pianina innej kluczowej postaci opowiadania – Pietrusińskiego w momencie jego śmierci. Walc miał być przerobiony na wersję jazzową – być może w ten sposób Iwaszkiewicz wskazuje, iż w powojennym świecie nic nie jest takie same jak wcześniej, a romantyczne dzieło potrzebuje swoistego „uwspółcześnienia”, by współgrać z ówczesną rzeczywistością, byłby to zatem specyficzny *signum temporis* według pisarza;

4) utwór Liszta pełni funkcję swoistego lejtmotywu tego opowiadania, pojawia się w decydujących momentach utworu bądź to w formie wykonania (podczas koncertu Michał, oceniany przez Feliksa Pietrusińskiego, gra właśnie lisztowski walc) czy dyskusji o tym, jak należy ten utwór wykonywać (rozmowa Michała z Pietrusińskim i decyzja o wyjeździe młodego pianisty do Warszawy), bądź jest wspominany przez bohaterów (ostatnia rozmowa Michała z panią Klarą). To właśnie chęć zgłębienia tajników dzieła „starego romantyka” staje się jedną z przyczyn podejmowanych przez bohatera decyzji i działań. Zwrotem akcji jest rozmowa Michała z Pietrusińskim – jego pytanie: „Czy ty w ogóle orientujesz się, kto to był Mefisto?”⁷, drażni młodego muzyka, a udzielona przez Feliksa odpowiedź „demon pokusy. Ten, co nie tylko Fausta skusił, ale i Małgorzatę.”⁸, powoduje, iż Michał bez większego wahania podejmuje decyzję o wyjeździe do Warszawy.

Ujęcie II: interpretacja pianistyczna *Mefisto-Walca*

Narrator Iwaszkiewicza pozostawia kilka wskazówek dotyczących dobrego wykonania utworu przez pianistę. Krytykując wady interpretacji Komasy, wskazuje, jak należy grać ten walc, np.: „to miejsce synkopowane. To musi być takie zmysłowe i niepokojące. [...] to miejsce synkopowane to jest takie kobiece”⁹, tempo finału powinno być niezbyt szybkie, aby nie zatracić charakteru walca i nie zrobić z utworu śmiesznej „patatajki”. Dla pianisty są to wskazówki

⁷ J. Iwaszkiewicz, *Mefisto-Walc*, [w:] *Opowiadania*, t. VI, Warszawa 1980, s. 41.

⁸ Tamże, s. 41–42.

⁹ Tamże, s. 42.

mało precyzyjne (synkopowanych miejsc pasujących do opisu jest w utworze kilka¹⁰), aczkolwiek naprowadzają na właściwe zrozumienie utworu, w którym zmysłowość przeplata się i łączy z demonicznością. Dość szczegółowe wskazówki pozostawione przez Liszta wydają się bardziej pomocne niż ogólne uwagi Iwaszkiewicza. Biorąc pod uwagę przyjaźń pisarza z Arturem Rubinsteinem, można przypuszczać, iż owe uwagi dotyczą wykonania właśnie tego pianisty. Nagrania Rubinsteina z przełomu lat 50. i 60. XX wieku mogą wprawdzie razić zbyt szybkim tempem w finale, jednak zmysłowość czy „demoniczność” są dość trudne do zdefiniowania i obiektywnego zmierzenia. Odczucie tego w konkretnym wykonaniu pozostaje sprawą bardzo subiektywną. Bez wątplenia utwór wymaga dojrzałości emocjonalnej oraz wyobraźni i znajomości dzieła literackiego.

Ujęcie III: nawiązania, czyli gra z czytelnikiem

Jak już wspomniano, w utworze mamy odniesienia intertekstualne pomiędzy opowiadaniem Iwaszkiewicza i *Mefisto-Walcem* Liszta oraz między opowiadaniem Iwaszkiewicza i utworem Nikolasa Lenau *Faust. Ein Gedicht*. Elementem łączącym pośrednio oba utwory literackie jest kompozycja Franza Liszta. Iwaszkiewicz ani razu nie wspomina Lenau ani nawet *Fausta* Goethego. Ustami Pietrusińskiego przywołuje Fausta i Małgorzatę, co może odsyłać do arcydzieła Goethego, gdyż w żadnej innej wersji legendy faustowskiej nie pojawia się Małgorzata. Jednak dla Liszta bezpośrednią inspiracją był jeden z 24 epizodów składających się na *Fausta* Nikolasa Lenau.

Punkt wyjścia stanowił epizod szósty: *Der Tanz (Dorfschenke. Hochzeit. Musik und Tanz)*. Należy podkreślić, iż kompozytor był zafascynowany postacią Mefista stworzoną przez Lenau – nie była to moc, która chcąc czynić zło, czyni dobro¹¹, ale niezależna, wszechmocna, obdarzona wolną wolą siła niszcząca, filozof i racjonalista manipulujący Faustem – myśliwy, jak go dookreślił autor. Miejscem zdarzeń jest wiejska gospoda w czasie wesela. Zwabieni muzyką Faust i Mefisto dołączają do zabawy. Diabeł umiejętnie podsycza pragnienia Fausta, w tym pożądanie do czarnookiej niewiasty o czerwonych licach. Epizod ten to studium uwodzenia – od zauroczenia do utraty niewinności przez wiejską dziewczynę. Pojawia się również akcent filozoficzny, kiedy to Mefisto zastanawia się na osobliwości ludzkiego rodu, który potrafił zmierzyć się

¹⁰ Można wskazać trzy. Wszystkie fragmenty „synkopowane” z dopełnieniem *presto* następują kolejno po sobie, stanowiąc środkową część utworu. Każdy z nich jest swoistym wyciszeniem, zwolnieniem tempa oraz złagodzeniem dynamicznym. Po pierwszym (*Un poco meno mosso, espressivo amoroso*) i drugim (*Poco Allegretto e rabato, con grazia, dolce amoroso*) pojawia się fragment *presto*. Odcinek ten utrzymany jest w dynamice *pianissimo*, w bardzo wysokim rejestrze fortepianu, grany na przemian *legato* i *staccato* nawiązuje do mendelshonowskiej *Elfennusik*, a liczne dysonanse połączone z quasi-progresjami i zmienną rytmiką – szesnastkowy quasi-tryl i ósemki mogą wywoływać pewne skojarzenia z „demonicznością”, ze sferą pozaziemską. Ostatni fragment (*Un poco meno mosso, espressivo amoroso*) zamyka tę część dzieła. Po nim pojawia się główny temat *Walca* w niskim rejestrze fortepianu, co w muzyce Liszta łączone jest z wymiarem piekielnym.

¹¹ Cytat ten w tłumaczeniu F. Konopki brzmi następująco:

*Tej sily cząstką drobną, /
Co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro.*

(J. W. von Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1977, w. 1341-1342).

z piekłem, a jest bezsilny wobec kobiety. Niezwykle ważny jest „koncert Mefista”. Diabeł znużony zbyt ospałą zabawą bierze od grajków skrzypce i tak zaczyna się właściwa akcja kontrolowana przez Mefista. *Mefisto-Jäger* gra; czarując, manipuluje tłumem zgromadzonym w oberży oraz Faustem i jego „zdobyczą”. W przepelniony erotyką opis uwodzenia autor wplata dźwięki „diabelskich” skrzypiec Mefista¹². Muzyka gwałtownie faluje, zanika, to znowu wzbiera. Jednak stopniowo narasta, a do Mefista dołączają inni skrzypkowie i wszyscy zostają wciągnięci w diabelski taniec, nawet mury gospody:

Mit bleichem Neide die dröhnenden Mauren,
Dass sie nich mittanzen können, bedauern¹³.

Szczęśliwy Faust tańczy ze swoją brunetką, szepcze jej przysięgi, wychodzą do ogrodu, a za nimi niosą się dźwięki skrzypiec; tańcząc, zmierzają w stronę lasu, skrzypce brzmiały coraz ciszej, szeleszczące drzewa pobudzają sny miłosne, napięcie opada, a w pobliskich krzakach śpiewa słowik „Als wäre der Singer vom Teufel bestellt”¹⁴. Na koniec wszystko porywa „morze rozkoszy” (*Wonnemeer*).

Ta na wpół oniryczna scena została zinterpretowana muzycznie przez Liszta. Naturalnie nie jest to dokładne przeniesienie, gdyż ściśle zobrazowanie utworu literackiego w muzyce instrumentalnej jest niewykonalne. Możliwe jednak jest zaznaczenie pewnych konkretnych momentów dzięki kodom muzycznym wytworzonym w ciągu dziesięcioleci rozwoju techniki kompozytorskiej oraz indywidualnym rozwiązaniom zastosowanym przez Liszta. Serge Gut zaważa, iż „Le morceau est admirablement réussi: diabolique, ironique, pétillant et fantastique à souhait”¹⁵. Otwierające utwór kwinty sugerują ludowość (miejsce i bohaterów akcji), stopniowo nakładane na siebie powodują destabilizację tonalną, co potęgują dodatkowo repetowane dźwięki i przednutki (por. przykł. 1), które w języku muzycznym Liszta związane są z Mefistem (por. *Symfonia Faustowska*, cz. 3). Właściwy temat walca jest bardzo prosty melodycznie – zbudowany na podstawie dźwięków akordu A-dur oraz wycinku opadającej gamy z podwyższoną kwintą. Towarzyszy temu stały akompaniament albo *cis-e* albo *a-cis*, co doskonale utrwała tonację i podkreśla ludową prostotę (por. przykł. 2). Temat walca (T₁) powraca kilka razy w różnych postaciach. Stopniowo wzrasta napięcie. Liszt, powtarzając T₁, zmienia go fakturalnie – prostą melodię z akompaniamentem przeistacza w melodię zdwojoną oktawowo z potężnymi, chorałowymi akordami jako akompaniament, co daje wrażenie narastania, wzmacnia ten efekt rosnąca dynamika (por. przykł. 2). Po T₁ następują trzy zróżnicowane fragmenty, które zostają powtórzone po

¹² Być może jest to aluzja do nieprawdopodobnej gry N. Paganiniego, który w czasie powstawania utworu Lenau (1832–1835) święcił największe triumfy. Niezwykle umiejętności i specyficzny wygląd powodowały, iż podejrzewano, że jego niemal nadludzkie możliwości zdobyte zostały nie tylko ciężką pracą, ale również poprzez kontakt z siłami piekielnymi.

¹³ N. Lenau, *Faust. Ein Gedicht*, Stuttgart 1836, w. 83–84: „Zielone z zazdrości mury żałują, / że nie mogą zatańczyć z nimi”.

¹⁴ Tamże, w. 98: „Jak gdyby śpiewak był zamówiony przez diabła”.

¹⁵ S. Gut, *Liszt*, Artigues-près-Bardeaux 1989, s. 389 („Utwór ten udał się wspaniale: diaboliczny, ironiczny, ognisty i fantastyczny wedle życzenia”).

kolejnym pojawieniu się tego tematu, naturalnie przekształcone w stosunku do pierwotnej wersji. Następnie jest krótki łącznik i trzecia wersja T₁, która stopniowo przechodzi w kolejny łącznik, przygotowujący następną część i T₂.

Drugą część rozpoczyna się od tematu drugiego, który jest owym „miejszem synkopowanym”, „kobiecy” lub „dla kobiet” – jak to określił Iwaszkiewicz. Liszt zwalnia tempo (*un poco meno mosso*), zmienia fakturę, tonację (z „radosnej” A-dur na „miękką, tajemniczą” Des-dur¹⁶), dynamikę i barwę (*una corda*); melodia okazuje się bardziej wyrafinowana niż w poprzednim temacie – kompozytor używa chromatyki nadającej napięcie, jednak jest ono zatrzymywane poprzez rytm. Nie ma tu synkop, można mówić o quasi-synkopach. Liszt stosuje dwudźwiękowe motywy, w których akcent przypada na drugi dźwięk, ponieważ jest to pierwsza miara w takcie, stąd wrażenie synkopy (por. przykł. 3). W tej części fragmenty wolne przeplatają się z szybkimi (por. przyp. 11) w tradycji pianistycznej łączonymi z postacią Mefistofelesa – T₃. Jednak materiał muzyczny nie uzasadnia takiej interpretacji. Można ewentualnie szukać powiązań z trzecią częścią *Symfonii Faustowskiej* i na tej podstawie upatrywać w omawianym fragmencie cech „diabolicznych”. Konstrukcja melodii (omówiona w przyp. 11) przywołuje skojarzenia z portretem Mefista z *Symfonii*, jednak wysoki rejestr fortepianu, użyta faktura oraz dynamika korespondują z lisztowskim sposobem przedstawiania Raju (por. przykł. 4). Może to być muzyczne zastosowanie romantycznej ironii, jednak jest to temat zbyt obszerny, by dało się go dobrze rozwinąć w ramach niniejszego szkicu. Część trzecia, ostatnia, rozpoczyna się kolejną wersją T₁, tym razem w tonacji B-dur, w bardzo niskim „piekielnym” rejestrze fortepianu. Od tego miejsca następuje stopniowy rozwój dynamiczny (do *fff*) i agogiczny aż do *presto strepitoso*, zmienia się również faktura – pojawiają się rozbudowane akordy, zdwojenia oktawowe, bardzo szybkie pasaże itd. Rozwój tej części zamyka kulminacja, która po wirtuozowskim pasażu przechodzi w T₃. Kompozytor utrzymuje tempo *presto*, zmienia jednak dynamikę na *pp* i barwę – *una corda*. Końcowa apoteoza tańca poprzedzona jest recytatywem nawiązującym do materiału melodycznego T₂ (*dolce espressivo*) oraz opartym o repetowane dźwięki i tryle. Jest to jedno z wyraźniejszych powiązań z tekstem Lenau – śpiew słowika i dwoje kochanków w pobliskim lesie. Dalej następuje takt pauzy i stopniowa kulminacja, apoteoza, porywające wszystko *Wonnemeer*. Najważniejsze są taneczność i fragmentaryczny układ typowy dla walca wiedeńskiego, zatem nie z góry narzucona forma, a rozwój narracyjny wynika z literackiej inspiracji.

Iwaszkiewicz – Liszt

Chcąc badać powiązania między dziełem muzycznym i literackim, należy zadać sobie pytanie o granice poszukiwań – jak daleko można szukać, aby pozostać obiektywnym i nie nadinterpretować tekstu literackiego? Łatwo zauważyć

¹⁶ Por. J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000, s. 36–47.

podobieństwo struktury – opowiadanie Iwaszkiewicza można podzielić na trzy zasadnicze fazy: 1) zawiązanie i stopniowy rozwój akcji do wyjazdu Michała do Warszawy; 2) życie młodego pianisty w stolicy, burzliwy związek z Dżulią, poznawanie „zmysłowości” i „demoniczności”; 3) „szaleństwo” Michała i dokonana przez niego zbrodnia oraz koda – ostatnia rozmowa Michała z panią Klarą i jej list do Lusi. O ile ogólny zarys pokrywa się w obu dziełach, o tyle bieg wydarzeń u Iwaszkiewicza nie do końca odpowiada rozwojowi utworu Liszta. Poziom korespondencji strukturalnej między dziełami z różnych dziedzin sztuki jest jedynym, który można ukazać jednoznacznie¹⁷. Jednak w tym przypadku pozostaje on zbyt ogólny. Należy więc ostrożnie szukać bardziej wyrafinowanych powiązań. Istnieje pewna zbieżność między środkową, zmysłową częścią lisztowskiego walca a drugą fazą opowiadania Iwaszkiewicza, chodzi mianowicie o doświadczenia miłości: tej zmysłowej i tej idealnej. U Liszta mamy delikatne *con amore grane une corda*, u Iwaszkiewicza pojawia się zmysłowa miłość z nocnych klubów. Liszt przedstawia to idealizowane uczucie z podskórną zmysłowością, zaś Iwaszkiewicz ukazuje z całą brutalnością związek młodego, naiwnego pianisty z warszawską „dziwką” – jest to krzywe zwierciadło romantycznych ideałów, odwrócenie wartości, które może być również dostosowaniem romantycznej historii uwiedzenia do powojennych realiów.

Lenau – Iwaszkiewicz

O wiele łatwiej znaleźć podobieństwa pomiędzy treścią poematu Lenau i opowiadaniem Iwaszkiewicza. Jednym z głównych wątków akcji jest poszukiwanie doświadczenia, drugim uwiedzenie, jednak tu już nie ma jednoznaczności w tym, kto kogo uwodzi i kto podsyca żądzę. Poszukującym jest bez wątpienia Michał, ale jest on również uwodzony najpierw przez Pietrusińskiego, później przez Dżulię. Kto tak naprawdę wciela się w postać Mefista? Pietrusiński, mówiąc Michałowi o istnieniu doznań, o których nie wie, o innym wymiarze rzeczywistości? Pietrusiński, który umożliwia młodemu pianaście wyjazd do stolicy i zapoznanie się z wielkomięjskim światem? Czy może Bogdan, który wprowadza bohatera w świat nocnych klubów i poznaje go z Dżulią?

Scena, kiedy Michał z Bogdanem wchodzi do nocnego klubu, i dalsze, gdy pianista obserwuje Dżulję, poznaje ją i ostatecznie wychodzą we trójkę przypomina treść poematu Lenau – nocna zabawa, podszepty zachęcające do podjęcia działania, opuszczenie zabawy przez parę kochanków. Iwaszkiewiczowska wizja wydaje się karykaturą poematu niemieckiego poety, krzywym zwierciadłem, ale również smutną wizją powojennej rzeczywistości PRL-u. Paralele między bohaterami wydają się bardziej wyraziste, kiedy nałożymy na opowiadanie Iwaszkiewicza *Fausta* Goethego. Jak już wcześniej powiedziano, wspomnienie przez Pietrusińskiego Małgorzaty odsyła właśnie do dzieła weimarskiego klasyka.

¹⁷ Por. É. Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Paryż 1967, s. 20–26.

Michał, jak goetheański Faust, poszukuje mądrości i doświadczenia (muzycznego). Podróż do Warszawy jest konieczna, aby zdobyć owe doświadczenie i wiedzę muzyczną, jednak ceną tej wiedzy okazuje się rozczarowanie. Mamy tu sytuację odwrotną niż w przypadku Fausta, który na początku wie, że studia nic mu nie dały, i dlatego przystaje na diabelską propozycję. Inne nawiązanie do dzieła Goethego kryje się w początkowej niewinności Michała i jego prostoduszności, które wywołują skojarzenia z Małgorzatą. Ona, podobnie jak uwiedziony przez Dżulię Michał, w konsekwencji popełnia zbrodnię. Jeśli jednak wczytać się uważnie w tekst Iwaszkiewicza, można nabrać wątpliwość, czy Michał był aż taki niewinny. Zastrzeżenia budzą jego nie do końca wyjaśnione relacje z Pietrusińskim. Powstaje pytanie: kto jest kim? Michał ma cechy Fausta i Małgorzaty; Pietrusiński Mefista, jednak Bogdan momentami też przejmuje tę rolę. Kim może być Dżulia? Ma pewne cechy Małgorzaty jako kobieta wypatrzona przez Michała, ale w rzeczywistości to ona uwodzi, a więc przejmuje rolę Fausta bałamucącego niewinną dziewczynę. Po raz kolejny Iwaszkiewicz odwraca role i ukazuje własną wizję legendy, będącą karykaturą dzieła Goethego. Według Jana Walca, Iwaszkiewicz „toczył przez lata dramatyczną walkę z książką, którą nieraz nazywano summą naszej kultury – z *Faustem*”¹⁸. Lenau również polemizował z tym arcydziełem, wchodząc w dialog z goethowską wizją Fausta. Sam w liście z 27 listopada 1833 roku pisał do przyjaciela Justinusa Kernerera:

Faust ist zwar von Goethe geschrieben, aber deshalb kein Monopol Goethes, von dem jeder andere ausgeschlossen wäre. Dieser Faust ist Gemeingut der Menschheit¹⁹.

Jak widać, Lenau podejmował dyskusję z wersją legendy, która dzięki Goethemu funkcjonuje w europejskiej kulturze.

Na koniec tych skrótowych rozważań na temat paralel między utworami Iwaszkiewicza i Lenau wskażę jeszcze kilka punktów stycznych. W obu utworach końcowe sceny rozgrywają się nad ranem. W *Faust. Ein Gedicht* kochankowie budzą się, gdy noc dobiega końca po usłyszeniu słowiczego śpiewu, w *Mefisto-Walcu* ostatnia rozmowa pani Klary z Michałem odbywa się w nocy i trwa aż do świtu, ale zamiast utrzymanej w duchu Liszta i Lenau apoteozy jest list pani Klary wyjaśniający zdarzenia. Cytowany przez Liszta fragment z poematu Lenau nie podaje dalszych konsekwencji uwiedzenia. Iwaszkiewicz natomiast pokazuje zakończenie – zbrodnię, która pociągnie za sobą karę. Podobnie jak w *Faust. Ein Gedicht*, w opowiadaniu Iwaszkiewicza muzyka stanowi integralną częścią utworu, a brzmienie lisztowskiego walca wspomniane jest równie często jak muzyka grana przez Mefistofelesa w szóstym epizodzie poematu Lenau. Rodzą się następujące pytania: czy Iwaszkiewicz pisze na nowo tekst mogący poprzedzić partyturę?; czy reinterpretuje na swój sposób utwór Liszta czy snuje refleksję z *Mefisto-Walcem* w tle?; czy wersja jazzowa utworu

¹⁸ J. Walc, *Wielka choroba*, Warszawa 1992, s. 91.

¹⁹ „Faust jest rzeczywiście napisany przez Goethego, ale Goethe nie ma na niego żadnego monopolu, aby wszystko było rozpatrywane z jego punktu widzenia. Faust jest własnością całej ludzkości” (N. Lenau, *Sämtliche Werke und Briefe*, t. 3, Lipsk 1910, s. 243).

Liszta to dostosowanie romantycznego dzieła do nowych czasów?; czy do nowego tekstu literackiego potrzebna jest nowa partytura? Te nasuwające się obficie pytania i wielopłaszczyznowe, niejednoznaczne odniesienia, tworzące właściwie łańcuch intertekstów (Iwaszkiewicz – Liszt; Liszt – Lenau; Iwaszkiewicz – Lenau; Iwaszkiewicz – Liszt – Lenau – Goethe), można potraktować jako rodzaj gry z czytelnikiem, zmuszanym do refleksji i poszukiwań, które nie dają szansy na jednoznaczne, proste rozwiązanie.

II. Paweł Kubisz *Rapsod o Oszeldzie* (1953)

Po wielopłaszczyznowych odniesieniach napotkanych w opowiadaniu Iwaszkiewicza, zmieniamy przestrzeń literacką. Innym utworem, w którym muzyka Franza Liszta i on sam odgrywają ważną rolę, jest *Rapsod o Oszeldzie* Pawła Kubisza. Poeta większą część życia spędził na Zaolziu i z tym regionem wiązał swoją twórczość. W Polsce jest prawie nieznan, docenia się go za to na Śląsku Cieszyńskim. Jego dorobek jest nierówny pod względem artystycznym, aczkolwiek pisarz odnosił też sukcesy, m.in. za zbiór wierszy pisanych gwarą *Przednówek* z 1937 roku zebrał bardzo pochlebne recenzje w prasie polskiej, niemieckiej i czeskiej. Wysoko cenił go Julian Przyboś. Dziś trudno znaleźć wzmiankę o Kubiszu w podręcznikach literatury polskiej, choć poeta czuł się związany właśnie z Polską²⁰. Może warto, aby do programu nauczania trafił chociażby *Rapsod o Oszeldzie*. Dzieło to osadzone jest w realiach historycznych, opowiada historię Pawła Oszeldy, śląskiego tkacza i rewolucjonisty²¹. Buntownicza natura Oszeldy doskonale łączyła się z postawą Kubisza, który identyfikował się ze swoim bohaterem (niektóre elementy obu biografii pokrywają się, np. pobyt w więzieniu za działalność konspiracyjną). Pisarz żywo interesował się losem bliźnich, polityką oraz lingwistyką, zwłaszcza tematyką gwary ludowej. Odbicie tych zainteresowań można odnaleźć w jego twórczości (wypełniają ją m.in. odwołania do klasyków literatury polskiej i światowej, do historii Europy oraz do ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej na Śląsku Cieszyńskim i w Polsce).

Losy Oszeldy i Liszta spłotyły się, wedle wersji Kubisza, dwa razy²². Kompozytor miał odwiedzić Cieszyn w roku 1846 na zaproszenie dyrektora miejscowego latyfundium magnackiego, tzw. Komory Arcyksiężęcej w Cieszynie, von Kalchberga (w utworze występuje jako kolega Liszta z czasów szkolnych). Na koncert zostają zaproszeni mieszkańcy całej okolicy²³. Występ Liszta został

²⁰ Por. L. Martinek, *Życie literackie na Zaolziu 1920–1989. Wybrane zagadnienia*, przeł. J. Czaplińska, Kielce 2008, s. 32–46.

²¹ Charakter poematu doskonale oddają słowa Kubisza z *Inwokacji*: „Gdyż ten poemat to walka, szturm!” (P. Kubisz, *Rapsod o Oszeldzie*, Śląski Cieszyn 1953, s. 11).

²² Życie Oszeldy poeta mógł znać z książki Jana Wantuły *Dr Paweł Oszelda, bojownik o wolność ludu 1848* (Cieszyn 1935). Natomiast informacje o Liszcie mogły pochodzić z książki Guy de Pourtalesa *Wagner*, w której zarówno Liszt, jak i Wagner przedstawieni są jako bojownicy o lepsze jutro muzyczne i społeczne. Pobyt Liszta w Cieszynie opisany został w artykule wspomnieniowym o węgierskim mistrzu w przegładzie „Silesia” z 1886 roku.

²³ Może to być również aluzja do przymusowego ukulturalniania za czasów PRL: „Wszystkich sprowadzić, wychować w kulturze!” (P. Kubisz, dz. cyt., s. 26).

przyjęty z niebywałym entuzjazmem, a i jemu się tak spodobał pobyt w Cieszynie, że pozostał tam cały tydzień. Epizod ten wpisał się w pamięć mieszkańców – był jednym z największych wydarzeń artystycznych w regionie. Takie informacje można przeczytać w przypisach umieszczonych na końcu *Rapsodu* Kubisza. Prawda historyczna nie jest wcale tak prosta do ustalenia²⁴.

Ujęcie I: *Koncert Mistrza Liszta*

– *Koncert Mistrza Liszta* stanowi czwartą część *Rapsodu*, jest to opis koncertu Liszta i jego jednej *Etiudy*, utworu, w warstwie programowej bardzo bliskiego Kubiszowi, stąd też w tle koncertu pojawiają się ślasy rewolucjoniści, którzy snują plany walki o wyzwolenie Śląska spod panowania tyrana:

– Zapalić smugę daleką i jasną,
Spłoszyć szakali na cieszyńskim grobie!²⁵.

Jak Kubisz przedstawia Liszta? Podobnie jak Teofil Gautier w swojej historii sztuki dramatycznej z 1859 roku:

Ce que nous aimons dans Franz Liszt c'est que c'est toujours le même artiste ardent, échevelé, fougueux, le même Mazeppa musical emporté à travers les steppes des triples croches par un piano sans frein ; s'il tombe, c'est pour se relever roi !²⁶.

Właśnie w ten sposób Kubisz utrwała postać Liszta, traktuje go jako „jasną smugę”²⁷, która będzie wskazywać drogę młodemu Oszeldzie. Tak opisuje cieszyński koncert „mistrza Liszta”:

Iluminacja?... Cieszyn w światłach gorze!
Zamek w potoku światła – miasto płonie?
...Gra Franciszek Liszt w komnatach na dworze
Transcendentalną Etiudę, jej koniec...²⁸.

²⁴ Nie miałam niestety możliwości przeprowadzenia badań historycznych w Śląskim Cieszynie, aby ustalić, na ile Kubisz mógł rzeczywiście znać Liszta i jego muzykę ani jak naprawdę przebiegał pobyt Liszta na Śląsku Cieszyńskim. W tym miejscu pragnę podziękować dr. hab. Liborowi Martinkowi za wskazówki dotyczące badań nad kulturą tego regionu, za udostępnienie swojej książki o kulturze literackiej Zaolzia oraz za pewne informacje dotyczące wykształcenia Kubisza. Poeta wiele czytał, był często w księżnicy w Cieszynie, gdzie mógł zapoznać się ze wspomnianą książką G. de Pourtales. Podziękowania kieruję też pod adresem prof. Serge'a Guta za nakierowanie mnie na książkę Ernsta Burgera *Franz Liszt – eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten* (Monachium 1989). Autor wyjaśnia w niej, iż w czerwcu 1846 roku Liszt przebywał u swojego przyjaciela – księcia Lichnowskiego w Grätz (dzisiejszy Hradec), który jest usytuowany w pobliżu Cieszyna. Liszt wiele podróżował po okolicy, dając koncerty m.in. w Opawie, Raciborzu i 2 czerwca w Cieszynie (tamże, s. 160). Jednak na temat von Kalchberga i jego rzekomej znajomości z Lisztem nie ma ani słowa, co więcej, Liszt był bardzo chorowitym dzieckiem i z tego powodu jego ojciec zdecydował, iż będzie on pobierał nauki w domu (por. S. Gut, *Liszt*, dz. cyt., s. 14–15).

²⁵ P. Kubisz, dz. cyt., s. 27.

²⁶ „To, co kochamy w Liszcie, to to, iż ciągle jest tym samym niespokojnym, żarliwym, porywym artystą, tym samym muzycznym Mazeppą galopującym bez ograniczeń przez trzydziestodwójkowe stopy fortepianu; upada, by powstać królem!” – T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paryż 1859, s. 182–183.

²⁷ Określenie to odnosi się zarówno do kompozytora, jak i do rewolucyjnych planów.

Ową etiudą jest *Mazeppa*, numer cztery z cyklu *Douze Etudes d'execution transcendente*, zakończona cytatem z poematu Wiktora Hugo: „Il tombe enfin et se releve Roi!”²⁹. Jak wiadomo, poemat Hugo jest przypowieścią o artyście/sztuce mających prowadzić ludzkość. Liszt w latach młodości głęboko wierzył w zbawczą rolę sztuki i w przewodnictwo artystów w drodze ludzkości ku doskonałości, co podkreśla w cyklu artykułów *De la situation des artistes* (1835)³⁰. Poeta zdaje się utożsamiać Liszta z tytułowym bohaterem poematu Hugo. Kubisz łączy poglądy i postawę Liszta z jego muzyką, widząc w niej niezwykłą siłę, która potrafi przerazić tyrana. Liszt i jego etiuda stanowią dla Kubisza, w pewnym sensie, uosobienie walki o wolność i lepsze jutro. Ta muzyka jest tak potężna, że może wpływać na ludzi, dać im siłę do walki. Jednak etiuda Liszta to nie tylko groźny, z punktu widzenia tyrana, cytat. To przede wszystkim muzyka, która porywa wirtuozerią i potęgą brzmienia fortepianu³¹ („tętent po klawiszach ślizga”³²).

Utwór węgierskiego kompozytora rozpoczyna się w tonacji d-moll, wśród cech charakterystycznych dzieła należy wymienić: marszowy charakter głównego tematu (rytm punktowany, metrum 4/4), bardzo gęstą fakturę, liczne pochody oktawowo w bardzo szybkim tempie, wysoką dynamikę – przeważnie *forte fortissimo*, wyrazową zmienność tematu, co nadaje dziełu walor narracyjny czy wreszcie potężne, akordowe zakończenie w tonacji D-dur³³ (por. przykł. 5). Cechy te sprowokowały następujące odczytanie utworu przez śląskiego poetę:

Muzyka dzwoni – w tonach groźbą skrytą!
 ...Zbladł Kalchberg, słucha; dziwne przerażenie,
 Wpada w szal – rwetes – gdzie mściciele – pyta – ?³⁴;

i dalej:

Nie wiedział wtedy cieszyński władyka,
 Że kiedyś Lenin przed etiudą Liszta,
 Czola uchyli porwany muzyką,
 Co świat zapala, rewolucją śwista!³⁵.

Przypowieść Hugo o artyście, odnoszącym ostateczne zwycięstwo, przez Kubisza traktowana jest raczej jako alegoria biednego ludu, który w końcu będzie decydował sam o sobie. Dlatego ta muzyka jest tak niebezpieczna i tak silna, zwłaszcza połączenie idei Hugo z ich muzyczną realizacją. Dla porządku należy

²⁸ P. Kubisz, dz. cyt., s. 25.

²⁹ „Upadł, by powstać królem”. Cyt. za: F. Liszt, *Studien I*, Budapeszt 1970, s. 28.

³⁰ Publikowane w „Gazette Musicale” od 3 maja do 11 listopada 1835 roku.

³¹ Liszt stosuje wiele efektów orkiestrowych, m.in. fakturę oraz imitację instrumentów orkiestrowych (np. harfy) czy artykulację typową dla instrumentów smyczkowych (*pizzicato*).

³² P. Kubisz, dz. cyt., s. 26.

³³ W tradycji muzycznej tonacja d-moll jest tonacją śmierci (skazany na śmierć Mazeppa), natomiast tonacja D-dur, to tonacja zwycięstwa, odrodzenia, zmartwychwstania (por. J. Mianowski, dz. cyt.). Ten sam układ tonacyjny stosuje Liszt w *Après une lecture de Dante* (d-moll symbolizuje piekło, a D-dur raj).

³⁴ P. Kubisz, dz. cyt., s. 25.

³⁵ Tamże, s. 25.

dodać, iż drugie spotkanie Olszedy z Lisztem miało miejsce w Wiedniu. Paweł Oszelda wspomina to spotkanie w liście do rodziny³⁶ oraz podkreśla siłę muzyki i osobowości węgierskiego twórcy, pisząc:

Sześć lat upływa od mego spotkania
Tam u Kalchberga — z Lisztem wstrząs zuchwały!³⁷.

Ujęcie II: *U tkaczy w Nieborach*

Rozdział drugi poematu *U tkaczy w Nieborach* to pieśń pisana gwarą, silnie zrytmizowana oddająca rewolucyjny charakter utworu. Opowiada o biedzie tkaczy nieborowskich, o ich życiu:

Z biedy tkomy swoji zyci
I robota nas nie syci,
Ucisk zgryzo, poniewiyro,
Cudzy pón, przybłeda, kierus!³⁸.

Poeta przywołuje również rewolucyjną pieśń tkaczy śląskich *Krwawy sąd*: „Śląskich tkaczy straszny śpiew”³⁹, w tym „straszny śpiewie” zawarta jest wojownicza siła zdesperowanych ludzi. Kubisz zdaje się widzieć wielką potęgę w pieśni, która niosąc rewolucyjną treść poprzez połączenie z muzyką, wyzwala w prostych robotnikach siłę do walki. Pieśń jest również tym, co pozostanie, gdy nie będzie już twórcy: „Zginie poeta! — zostanie pieśń”⁴⁰.

Opisane zdarzenia, jak i sposób ich relacjonowania przywołują wydarzenia, jakie miały miejsce w Lyonie w 1834 roku. Zdesperowani tkacze lionscy wszczęli bunt, który zakończył się długotrwałym procesem i wyrokami skazującymi dla buntowników. Historia ta bardzo poruszyła młodego Liszta⁴¹ i stała się impulsem do napisania utworu *Lyon* (1837–38). Dzieło to posiada motto: „Vivre en travaillant ou mourir en combattant”⁴², a dedykowane jest Lamennais, co tym bardziej znamienne w kontekście socjalistyczno-utopijnych zapamiętań tak kompozytora, jak i twórcy *Rapsodu o Oszeldzie*. *Lyon* to utwór o charakterze quasi-militarnym. Dominuje w nim rytm punktowany, melodia imituje wojskowe fanfary, a według Alexandra Main pod pierwsze dwie frazy można dopisać słowa zawołania robotników⁴³. Inne cechy charakterystyczne utworu to faktura akordowa (por. przykł. 6) oraz reminiscencje z *Marsylianki* (por. przykł. 7) i *Erlkönig*'a F. Schuberta. W poemacie Kubisza można wskazać pewne paralele pomiędzy wydarzeniami, tzn.: Lyon 1834 — Śląsk 1844–1848 oraz powojenna

³⁶ Tamże — rozdział szósty: *List Pawła Oszeldy z Wiednia*.

³⁷ Tamże, s. 31.

³⁸ Tamże, s. 19.

³⁹ Tamże, s. 20.

⁴⁰ Tamże, s. 14 (*Inwokacja*).

⁴¹ Szczegółowy opis tych zdarzeń oraz utworu Liszta i jego własne komentarze można znaleźć w artykule Alexandre'a Main, *Liszt's „Lyon”*. *Music and the Social Conscience*, „19th-Century Music” 1981, s. 228–243 oraz w książce Paula Merricka, *Revolution and religion in the music of Liszt*, Cambridge 1987.

⁴² Hasło tkaczy lionskich: „Żyć pracując lub umrzeć walcząc”.

⁴³ A. Main, dz. cyt.

Polska, zwłaszcza jeśli chodzi o sytuację na Zaolziu. Jest to jednak temat na osobne rozważania, tu ma znaczenie o tyle, o ile można zauważyć powiązania między dziełem Kubisza i utworem Liszta. Generalnie są to nawiązania w sferze ideowej, programowej muzyki węgierskiego kompozytora. Liszt stanowi łącznik pomiędzy wydarzeniami z Lyonu i Śląska.

Ujęcie III: *Dramat w nieborowskiej karczmie Wulkana*

Rozdział jedenasty *Rapsodu* przynosi reminiscencje z *Fausta* Lenau. Daje się zauważyć w utworze Kubisza aluzje do tekstu poprzedzającego lisztowską partyturę, jednak utwór śląskiego poety jest silnie nacechowany ideami rewolucyjnymi, czego nie ma ani w *Mefisto-Walcu* Liszta, ani w tekście Lenau. Można podejrzewać próbę reinterpretacji tekstu Lenau i muzyki Liszta. Od razu uderza oniryczność i groteskowość nocnej zabawy w karczmie Wulkana, co podkreśla sam poeta:

Strzępią smyczki sie po strunach,
Kufle w rękach cup, cinkajóm,
Leć pieśniczko – gaśnie luna,
Dziwny taniec nóm tu grajóm⁴⁴.

Tańce w oberży to zabawa zorganizowana dla chłopów nieborowskich przez „pana”, nie wesele jak w *Fauście* Lenau. W wiejskiej karczmie gra muzyka, na jej tle snute są rewolucyjne plany. Zropaczona matka Oszeldy żali się zgromadzonym w gospodzie, pojawia się również postać czarnookiej dziewczyny o malinowych wargach – jest to niewymieniona z imienia ukochana Oszeldy (w dalszej części poematu dowiadujemy o jej śmierci). Przed końcem wiejskiej zabawy pieje kogut, ogłaszając nadejście świtu (ironia w stosunku do słowika?), a całość zamyka pieśń o buntowniku (lisztowska apoteoza):

– Mieli my tu buntownika,
Tyn Oszelda wiercipięta!
Co na panów zaczył sykać,
Co chciał chować se szczenięta!⁴⁵

Rozdział ten ma charakter pieśniowy, jest wyraźnie zrytmizowany i podzielony na zwrotki. Pojawiają się również podobieństwa konstrukcyjne z utworem Liszta: taneczna ludowa muzyka (w wiejskiej oberży) nadaje szybkie tempo i dynamizm narracji w częściach skrajnych, spowolnienie w części środkowej, w której pojawia się lament matki Oszeldy i wspominana jest jego dziewczyna. Nawiązania na poziomie treści między dziełem niemieckiego poety i Kubisza ujawniają się raczej w sferze romantycznej ironii niż bezpośrednich aluzji. Kubisz ukazuje dzieło Lenau w „krzywym zwierciadle” (zamiast słowika – kogut, piękna dziewczyna uwodzona przez Fausta zastąpiona zostaje wspomnieniem

⁴⁴ P. Kubisz, dz. cyt., s. 58.

⁴⁵ Tamże, s. 62.

zmarłej itp.). Oszelda posiada również pewne cechy faustyczne – jest nieuleczalnym poszukiwaczem i buntownikiem. Tak jak Faust nie potrafi funkcjonować w społeczeństwie i tak jak on się buntuje. Jego poszukiwania jednak ukierunkowane są na walkę o wolność, a nie na wiedzę, choć aby zdobyć wykształcenie lekarskie, wyjeżdża do Wiednia (zdobywa tam również wiedzę na temat europejskich ruchów wolnościowych). Oba poematy dopełniają się, dzięki dziełu niemieckiego poety łatwiej zrozumieć omawiany fragment z *Rapsodu Kubisza*, można też docenić ogólną kulturę i warsztat poety. W dziele śląskiego twórcy historia splata się z poetycką wizją, a przywoływana w utworze muzyka Liszta wzmacnia artystyczny przekaz dzieła.

Oba omówione utwory, mimo skrajnych różnic i dystansu dzielącego twórców, znajdują punkt wspólny, którym są Franz Liszt i jego muzyka. Jak pokazał ostatni z omawianych rozdziałów z *Rapsodu Kubisza*, wspólne jest również odniesienie do *Fausta* Nikolasa Lenau. Odwołanie to sprawia, że oba teksty łączy wspólny intertekst muzyczny i literacki. W obu widać nawiązania do programów i treści ideowych utworów Liszta, jak i do samej muzyki. Jest to dowód na słuszność lisztowskich postulatów, iż poprzez muzykę można przekazać idee. Kompozytor prócz dźwięków wpłótł w nią siłę swych myśli, które odczytali pisarze i wykorzystali w swoich utworach.

Przykłady muzyczne:

The image shows a musical score for Liszt's 'Allegro vivace (quasi presto)'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro vivace (quasi presto)' and the dynamics are 'mf'. The second system starts at measure 10 and includes a 'f marcato' marking. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Przykład 1: F. Liszt, *Erster Mephisto-Walzer*, wstęp

The image shows the beginning of Liszt's 'Erster Mephisto-Walzer'. It is a piano piece in 3/4 time with a key signature of two sharps. The tempo is marked 'molto' and the dynamics are 'f'. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The piece is marked 'marcato' and 'sopra'.

8 *a tempo*
 ff *marcatiss.* *rinforz.*

Detailed description: This musical score shows the first theme of Liszt's 'Erster Mephisto-Walzer'. It consists of two systems of staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a tempo marking 'a tempo'. The bass clef part begins with a forte dynamic 'ff' and a 'marcatiss.' (marked) instruction. The second system continues the piece, featuring a 'rinforz.' (rinforzando) instruction. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings.

Przykład 2: F. Liszt, *Erster Mephisto-Walzer*, temat pierwszy wersja podstawowa oraz wersja zmieniona

330 *Un poco meno mosso (ma poco) espressivo amoroso*
 p *una corda*

342

Detailed description: This musical score shows the second theme of Liszt's 'Erster Mephisto-Walzer'. It is divided into two systems. The first system starts at measure 330 and features a tempo marking 'Un poco meno mosso (ma poco) espressivo amoroso'. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'una corda'. The second system starts at measure 342 and continues the melodic and harmonic development of the theme. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 3: F. Liszt, *Erster Mephisto-Walzer*, temat drugi

452 *Presto*
 PPP *tre corde* *sempre pp*

Detailed description: This musical score shows the third theme of Liszt's 'Erster Mephisto-Walzer'. It begins at measure 452 with a tempo marking 'Presto'. The dynamics are marked 'PPP' (pianississimo) and 'tre corde'. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Przykład 4: F. Liszt, *Erster Mephisto-Walzer*, temat trzeci

198 8 *„Il tombe enfin... et se relève Roi!” (Victor Hugo)*

Detailed description: This musical score shows the ending of Liszt's 'Mazeppa'. It starts at measure 198 and features a tempo marking '8' (allegretto). The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and dynamic markings. A quote from Victor Hugo is included at the bottom: '„Il tombe enfin... et se relève Roi!” (Victor Hugo)'. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Przykład 5: F. Liszt, *Mazeppa*, zakończenie

Vivre en travaillant ou
Mourir en combattant.

Allegro eroico
ff marcato

Przykład 6: F. Liszt, *Lyon*, początek

44 ten. ten.
sf sf fff secco
ten. ten.
47 très mesuré tr mp

Przykład 7: F. Liszt, *Lyon*, reminiscencje z *Marsylianki*

Summary

Małgorzata Gamrat

Franz Liszt and his music in the view of Jarosław Iwazskiewicz and Paweł Kubisz

Franz Liszt is one of the greatest artists of the 19th century. He has attended the most important artistic and social events providing comments on their literature and musical aspects. In his articles published in 'Gazette Musicale' (1835–1841) he treats the artist, their place in the society till in his correspondence he reflects the life condition of the workers. This social sensibility can be observed in *Lyon* (1837) in the cycle *Impressions et poesies*.

The literature was one of his main interests. All his life he kept reading and commenting in his correspondence the works he had read and most importantly he tried to implement it in his musical works. The result of these attempts was the creation of the program music, a music inspired very often by the literature or preceded by a literature piece.

In my article I am presenting the music of Liszt that has inspired literature deeds. My research is directed towards two works – the novel entitled *Mefisto-Walc* by Jarosław Iwaszkiewicz and the poem by Paweł Kubisz entitled *Rapsod o Oszeldzie*. Both are very different. In the first work it is the music (*Erster Mephisto-Walzer*) one of the main actors, equal to the others, the composer is just mentioned. In the work of Kubisz, Liszt is a principle actor who inspires the struggle of the workers and leads towards liberty and his music occupies secondary place (*Lyon, Mazeppa, Mephisto-Walz*).

Both the works have one common point – Franz Liszt and his music. They both also refer to *Faust. Ein Gedicht* of Nikolas Lenau that has preceded *Erster Mephisto-Walzer*. They both have not only a common musical intertext but also a literature intertext though the musical work, what I have called intertext of second degree. This is proof that Liszt was right that it is possible to implement the ideas in the music.