

**Małgorzata Gamrat\***

 <https://orcid.org/0000-0002-6588-7533>

## Szkarłatna partytura Ralfa Isaua jako przykład recepcji twórczości Franza Liszta w literackiej kulturze popularnej

Wydana w 2007 roku powieść – *Die Dunklen* (tytuł polskiego przekładu: *Szkarłatna partytura*)<sup>1</sup> – Ralfa Isau znakomicie wpisuje się w modny na przełomie XX i XXI wieku model powieści spopularyzowany przez amerykańskiego pisarza Dana Browna. Pełna jest ona niespodziewanych zwrotów akcji, intryg tajnych stowarzyszeń i szlachetnych, znakomicie wykształconych bohaterów walczących o dobro ludzkości. W powieści niemieckiego pisarza głównymi bohaterami zostali muzycy, zaś jeden z najważniejszych elementów stanowi muzyka Franza Liszta. Polski czytelnik mógł się zapoznać z utworem Isaua w 2011 roku na dwa lata przed ukazaniem się *Inferno* Dana Browna, który również włączył do swojej narracji muzykę węgierskiego kompozytora<sup>2</sup>.

Jak twierdzi niemiecki pisarz, inspiracje dla swoich powieści znajduje w rzeczywistości<sup>3</sup>, którą postrzega jako pełną niesłychanych zdarzeń. Jak sam podkreśla,

---

\* Dr hab.; Akademia Sztuki, Wydział Edukacji Muzycznej, Zakład Edukacji Muzycznej, al. Niepodległości 40, 70-404 Szczecin; e-mail: [malgorzatagamrat@gmail.com](mailto:malgorzatagamrat@gmail.com)

1 Zob. R. Isau, *Die Dunklen*, Piper, München 2007; wersja polska: idem, *Szkarłatna Partytura*, tłum. B. Szymkowski, Telbit, Warszawa 2011. Ralf Isau to bardzo popularny w Niemczech pisarz, często określany mianem „niemieckiego Dana Browna”. Piśze głównie powieści z gatunku fantastyki i teksty dla dzieci. Do najbardziej znanych należą: *Neschan-Trilogie* (1995–1996): *Die Träume des Jonathan Jabbok*, *Das Geheimnis des siebten Richters*, *Das Lied der Befreiung Neschans*, powieść *Die geheime Bibliothek des Thaddäus Tillmann Trutz* (2003), dwie trylogie *Die Chroniken von Mirad* (2005–2006): *Das gespiegelte Herz*, *Der König im König*, *Das Wasser von Silmao* oraz *Der Zirkel der Phantanauten* (2008–2009) (*Der Tränenpalast*, *Metropoly*, *Der Feuerkristall*) czy powieść *Die Masken des Morpheus* (2013).

2 Zob. D. Brown, *Inferno*, tłum. R.J. Szmidt, Sonia Draga, Katowice 2013 (wyd. oryg. 2013).

3 Zob. Wywiad z pisarzem dla portalu „Die Blaue Seite”: *Die Ideen kommen eigentlich aus dem wirklichen Leben* <https://die-blaue-seite.de/interview-mit-ralf-isau> [dostęp: 12.11.2016].

jego „fantastyka stanowi pomost do cudów realnego świata”<sup>4</sup>. Nie jest ona rodzajem ucieczki od rzeczywistości – przeciwnie, pozwala lepiej zrozumieć nasz świat i otwiera nowe perspektywy postrzegania go<sup>5</sup>. Taka też jest omawiana, traktująca o ciemnej i jasnej stronie człowieka i tworzonej przezeń muzyki, powieść. Utwór, który doskonale zakorzeniony został w realiach historycznych, łączy w sobie prawdy i zmyślenia – jakby to ujął Goethe – historyczne i współczesne postaci, zdarzenia, realne miejsca oraz instytucje przeplatają się z fantastycznymi teoriami i naukowymi faktami, które stanowią podstawę dla dramatycznych, często Brownowskich elementów powieści.

Uczynienie jednym z bohaterów XIX-wiecznego kompozytora, umiejscowienie w centrum fabuły jego muzyki oraz wplecenie weń poglądów estetycznych artysty pozwala pisarzowi na stworzenie oryginalnej konstrukcji i jednocześnie na włączenie się w prace upowszechniające twórczość Liszta, związane z obchodami jego dwusetnych urodzin (rok 2011). Pisarz „daje nam wykład” z historii muzyki i estetyki muzycznej, wprowadza nas również w zagadnienia związane z percepcją muzyki i pracą ludzkiego mózgu pod wpływem muzyki. Szczególnie miejsce w powieści zajmuje zjawisko synestezji, w jej odmianie związanej z przekładem dźwięku na kolor (tzw. *audition colorée*). W takim ujęciu nie tylko postać węgierskiego kompozytora staje się bliższa masowemu odbiorcy, ale docierają również doń informacje z zakresu historii kultury muzycznej i badań naukowych (neurobiologia), które w innym przypadku pozostałyby poza sferą zainteresowań czytelnika<sup>6</sup>.

Punktem wyjścia dla fabuły powieści, w jej planie XXI-wiecznym, staje się rzeczywisty pożar w weimarskiej Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek (HAAB), który miał miejsce w 2004 roku. Odkryto po nim dwa zapisane ręką Johanna Sebastiana Bacha manuskrypty (kopie utworów Dietricha Buxtehude’ego i Johanna A. Reinkena). Pisarz zmienił rękopisy Bacha na tajemniczą mapę Europy, za którą ukryty został rękopis nieznanego dotąd utworu Franza Liszta<sup>7</sup>, wykonanie którego roz-

4 Zob. wypowiedź pisarza zamieszczoną na portalu *Phantastik-Couch.de* <http://www.phantastik-couch.de> [dostęp: 12.11.2016]: „[meine] Phantastik als Brücke zu den Wundern der realen Welt”.

5 Zob. Portret autora *Ralf Isau – Autorenportrait* na portalu AVA international GmbH – Autoren- und Verlagsagentur <https://www.ava-international.de> [dostęp: 12.11.2016].

6 Cele nieco dydaktyczne oraz fascynacje historią muzyki i neurobiologią pisarz wyjaśnia na swojej stronie w zakładce *Die Dunklen* <http://www.isau.de/werk/dunkle.html#idee> [dostęp: 22.11.2016]. Celem powieści nie było poszerzanie wiedzy szerokiej publiczności, ale na fali popularności powieści, Isau postanowił skorzystać i omówić na swojej stronie dość szczegółowo źródła swoich inspiracji muzycznych jak i neurobiologicznych.

7 Zdarzenia te pisarz przywołuje w *Posłowie* do powieści. Wspomina tam również o tym, iż nieznaną dotąd rękopis pieśni Franza Liszta odkryto w 2005 roku w bibliotece miejskiej w Monachium. Zob. R. Isau, *Posłowie Autora*, w: tenże, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 574. Zob. również komentarz naukowy do wydania tej pieśni: R. Griebel, *Verwort*, w: F. Liszt, *Wenn die letzten Sterne bleichen. Lied für Singstimme und Klavier. Faksimile nach dem Autograph der*

poczyna akcję powieści. Główna bohaterka, Sarah d'Albis, obdarzona została niezwykłą (wymyśloną przez pisarza) odmianą synestezji – w jej umyśle dźwięk przekształca się nie tylko w kolory, ale przybiera również konkretne formy, np. układa się w słowa. W ten sposób odczytuje ona wiadomość, która zmieni jej życie w szalony galop przez Europę w poszukiwaniu tajemniczego artefaktu – szkarłatnej partytury, umożliwiającej „sterowanie” ludźmi przy pomocy dźwięków. Spójrzmy zatem na zapisaną w muzyce wiadomość:

NAKŁOŃ SŁYSZĄCY BARWY KU MNIE UCHA SWEGO  
WŁADZY MELODIA CZARNA ZGUBĄ  
JEST WSZYSTKIEGO

NIEUCHRONNĄ ZAGŁADĘ TEN TYLKO ODSUNIE  
KTO NUTY PURPUROWE ZNAJDZIE I ZROZUMIE

ABY ODSZUKAĆ MIEJSCE W KTÓRYM JE SCHOWANO  
WNET KRÓLA WSZYSTKICH ŚLEPCÓW  
PRZYBIERZ DUMNE MIANO

TAK TYLKO POPROWADZI CIĘ INSTRUMENT MISTRZA  
OD AS PRZEZ N+BALZAC GDZIE  
WSZYSTKO SIĘ ZISZCZA<sup>8</sup>

Czym są w powieści owe purpurowe nuty? Jest to artefakt o wielkiej mocy, którego istnienie i działanie zakorzenione zostało w kulturze chrześcijańskiej i *Biblii* (bardzo bliskiej Lisztowi) – to melodie przekazane potomnym przez Jubal<sup>9</sup>, dające władzę nad ludzkim zachowaniem i emocjami<sup>10</sup>. Tajemnicy jubalowych melodii strzegło tajne bractwo Słyszący Barwy, którzy w celu chronienia sekretu wykorzystywali struktury, pieniądze i wpływ licznych stowarzyszeń np. templariuszy, różokrzyżowców, iluminatów czy wolnomularzy<sup>11</sup>. Jak czytamy w powieści:

---

*Bayerischen Staatsbibliothek München Mus ms. 23595, Vorwort von Rolf Griebel, Einleitung von Sigrid von Moisy, Edition und Kritischer Bericht von Sabine Kurth, München 2007, s. V-VI oraz S. von Moisy, Einleitung, w: tamże, s. IX-XIII.*

<sup>8</sup> R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 24–25.

<sup>9</sup> W powieści założycielem i pierwszym wielkim mistrzem bractwa Słyszących Barwy był biblijny Jubal. Zgodnie z *Księgą Rodzaju* był on ojcem grających na cytrze (harfie) i flecie, które to instrumenty funkcjonowały jako symbole dla Słyszących Barwy. Oficjalny tytuł wielkiego mistrza brzmiał „mistrz harfy”. Por. R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 51.

<sup>10</sup> Chodziło o podporządkowywanie „sobie ludzi za pomocą melodii i sekwencji dźwięków”. Tamże, s. 48.

<sup>11</sup> Tamże, s. 50.

Jubał, chcąc przekazać swoim dzieciom wiedzę o potędze muzyki, zebrał ją w Nauce Dźwięków. Była to jedna wyjątkowa melodia, którą Słyszący Barwy określali także mianem Królowej Dźwięków. Przez całe eony kolejni mistrzowie harfy uczyli zaufanych adeptów tego dźwięcznego testamentu Jubala. Zawsze bezpośrednio. Zapisywanie nut było zabronione pod karą śmierci<sup>12</sup>.

Nuty te zagrane zdolne były wywoływać uczucie (np. radość, smutek, nienawiść) oraz „wydawać” konkretne polecenia, jak na przykład: paniczna ucieczka, zebrać się we wskazanym miejscu, rozpocząć rozmowę, zabić. Celem Słyszących Barwy było „chronienie narodów ziemi przed niszczycielskimi siłami i doprowadzenie ich w końcu do nowego, lepszego świata”<sup>13</sup>. Było tak aż do XVII wieku, kiedy to jeden z niegodnych braci, na zlecenie kardynała, „[s]porządził zapis nutowy Nauki Dźwięków. To tak zwana Szkarłatna Partytura, zwana również Purpurowymi Nutami”<sup>14</sup>. Jak podkreśla jeden z bohaterów – przywódca nikczemnej frakcji zwanej Czarnymi lub Orłami – Oleg Janin: muzyka ta „w niepowołanych rękach zmieniałaby się w broń, wobec której wszystkie głowice atomowe tego świata wyglądałyby jak pudełko petard”<sup>15</sup>.

Ta wielka moc przypisana artefaktowi, symbolizującemu muzykę jako taką, być może sprawiła, że w polskim wydaniu powieści zmieniono tytuł z *Die Dunklen* (ciemności) na właśnie *Szkarłatna partytura*. Znaczenie tej partytury podkreśla dopowiedzenie na okładce „[p]ierwszorzędny thriller fantastyczny o siłach ciemności związanych z najpotężniejszym utworem muzycznym wszechczasów...”. Przeniesiony zostaje zatem punkt ciężkości z „mroku”, ciemnej strony muzyki i człowieka na artefakt, który może posłużyć jednej z nich.

Tak usytuowane główne wątki i założenia powieści skłaniają do pytań o źródła pomysłów i o związek fikcji literackiej z rzeczywistością. Można zauważyć, że pisarz bardzo głęboko wniknął w życie, muzykę oraz poglądy estetyczne Liszta i jego epoki.

Przyglądając się bliżej obecności Liszta w tekście Isaua, można stwierdzić, że wielokrotnie wyrażane przez kompozytora przekonanie, że w muzyce można zawrzeć wiadomość, staje się punktem wyjścia dla całości dzieła niemieckiego pisarza. W powieści widzimy, że kompozytor zakodował w swojej muzyce przesłanie możliwe do odczytania tylko przez jego potomka, który dzięki temu może dojść do celu, jakim jest odnalezienie tajemniczego artefaktu. Oprócz założenia, że muzyka może przekazać wiadomość, kolejnym filarem powieści jest koncepcja, że dzięki tej sztuce można wpływać na ludzkie zachowanie, o czym wspomina

<sup>12</sup> Tamże, s. 51.

<sup>13</sup> Tamże, s. 52.

<sup>14</sup> Sporządzenie i próba wykorzystania tych nut doprowadziła niemal do upadku bractwa i schizmy – wyłonili się dwie frakcje Jasnych/Łabędzi i Ciemnych/Orłów. Tamże, s. 52.

<sup>15</sup> Tamże, s. 53.

cytowany powyżej bohater książki. Działania takie znane są muzykom od dawna, choć oddziaływanie muzyki na ludzi nie odbywa się w tak silny sposób. Wiedza ta przekazywana jest z mistrza na ucznia i funkcjonuje w nauczaniu co najmniej od czasów Renesansu, choć o roli muzyki w kształtowaniu i wychowywaniu człowieka pisze już Platon w *Państwie*. Nieprzypadkowe jest zatem motto całej książki – „Nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych sprawach politycznych”<sup>16</sup> – zostało ono zaczerpnięte z tego antycznego tekstu.

Rozwiązania wypracowane przez twórców *drama per musica* spod znaku Camentary florenckiej przyczyniły się do powstania barokowej teorii afektów (*Affektenlehre*) i retoryki muzycznej. Pozwalała ona za pomocą odpowiednio dobranych parametrów muzycznych (kierunek melodii, rytm, akordy, tempo, tonacje, rejestry instrumentów, pauzy, czy konkretne instrumenty) dopowiadać to, co zawierał lub nie zawierał w sobie tekst literacki, bądź przekazywać obrazy za pomocą samych tylko dźwięków. W późniejszych wiekach, zwłaszcza w XIX stuleciu, stosowane były kody muzyczne, np. znane melodie jak *Marsylianka*, powolny marsz kojarzony z pochodem żałobnym czy temat popularnej arii łączony w świadomości odbiorców z epoki z określonymi sytuacjami scenicznymi. Używano również *idée fixe*, lejtmotywów, symboli muzycznych (np. tryton czy instrumenty takie jak obój, harfa), a także cytatów z dzieł własnych bądź cudzych, które pozwalały na intertekstualne poszerzenie pola interpretacyjnego. W ten sposób kompozytorzy od wieków sterowali uwagą słuchacza – działania te dziś doskonale opisuje psychologia muzyki i neuroestetyka.

Rozważając tę powieść i obecność w niej Franza Liszta z perspektywy badań muzyczno-literackich, omówione zostaną najważniejsze elementy w kolejności od najbardziej ogólnych i oczywistych (tematyzacja) do bardziej wyrafinowanych, jak przekład formy muzycznej na strukturę literacką czy naśladowanie technik muzycznych. Dodatkowo przedstawione będą elementy estetyki i filozofii muzyki, zaczerpnięte z rozważań Franza Liszta, wspomnie już na początku tekstu.

## Poziom I: Temat

Inspirując się działaniami pisarza, pozwolę sobie na przyjęcie metafor muzycznych i podzielę ten pierwszy poziom relacji muzyczno-literackich na dwa główne tematy, określając je mianem **Temat 1** – muzyka oraz **Temat 2** – muzycy.

**Temat 1 – część pierwsza/poprzednik**, czyli założenie, że muzyka może zostać potraktowana jako nośnik informacji bądź wyobrażeń lub idei pozamuzycznych. W takim, dość antropologicznym ujęciu, muzyka staje się środkiem komunikacji międzyludzkiej, między „wybranymi”, którzy potrafią odczytać zakodowane informacje. Już na samym początku stykamy się z pomysłem, że muzyka dzięki dość

<sup>16</sup> Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Antyk Marek Derewiecki, Warszawa 1994, s. 174.

specyficznemu darowi synestezji u odbiorcy może przekazywać bardzo konkretne idee. Wiadomości te zostały zapisane w partyturze przez wielkiego mistrza Jasnych/Łabędzi – Franza Liszta. Przekonanie, że muzyka może przekazywać informacje łączy się nie tylko z poglądami tego kompozytora, ale też z przekonaniem wyrażanymi w dziesiątkach tekstów estetycznych jego epoki oraz ze wspomnianą już praktyką kompozytorską. Założenia te stanowią także podstawę muzyki programowej, której wielkim propagatorem i jednym z najważniejszych twórców był właśnie Liszt. Stanowiła ona zespolenie muzyki z treściami pozamuzycznymi, często z ideą poetycką, która determinowała wszystkie parametry muzyczne. „Wtajemniczony” słuchacz, dzięki programowi (np. motto, tytuł, komentarz, cytaty literackie), mógł odszyfrować zawarte w muzyce treści.

Pisarz w swojej fantazji wskazuje, że nie tylko konkretne dźwięki (wysokości/częstotliwość) mogą mieć znaczenie dla zrozumienia tych wiadomości, ale również ich barwa – np. odpowiedni rejestr instrumentu. Dopiero połączenie wysokości i barwy instrumentu pozwala na odczytanie zawartej w muzyce wiadomości<sup>17</sup>.

Łączenie barwy i wysokości dźwięku wskazuje również jeden z bardzo ważnych elementów warsztatu kompozytorskiego Liszta. Chodzi o wrażliwość kompozytora na barwę dźwięku i jego eksperymenty z brzmieniem zarówno jego koronnego instrumentu – fortepianu, jak i orkiestry. W pierwszym okresie swojej działalności twórczej, głównie pianistycznej, kompozytor próbował, z doskonałym skutkiem, przekroczyć możliwości ówczesnego fortepianu i zmienić technikę pianistyczną. Jednym z jego najważniejszych założeń było to, iż fortepian może zastąpić orkiestrę – jak pisał: w siedmiu oktawach zawiera się skala i możliwości artykulacyjne całej orkiestry<sup>18</sup>. Założenie to przyczyniło się do zrewolucjonizowania techniki pianistycznej. Pisząc transkrypcje fortepianowe dziewięciu *Symfonii* Beethovena, *Symfonii fantastycznej* Berlioza czy w mniejszym stopniu parafrazy na tematy z popularnych wówczas oper, wykorzystywał wszystkie rejestry fortepianu, nawet te które wcześniej nie były stosowane. Wprowadził do środków pianistycznych sposoby wydobywania dźwięku właściwe instrumentom orkiestry, np. pizzicata smyczków, arpeggia harfy czy długie dźwięki instrumentów dętych. Z innych elementów, które w swej muzyce fortepianowej stosował, inspirując się możliwościami orkiestry, można przywołać bardzo szeroką skalę dynamiczną (od poczwórnego piano/efekty niemal szmerowe do poczwórnego forte). Wskazać na-

17 W tekście pojawia się również instrument, którego brzmienie fascynowało i uwodziło artystycznie wyobraźnię romantyków. Chodzi o poruszaną wiatrem harfę eolską, której eteryczne brzmienie pozwoliło ostatecznie zdemaskować powieściowy czarny charakter i potwierdzić rodzinne powiązanie głównej bohaterki z Franzem Lisztem. Tylko jego potomek mógł bowiem zobaczyć obraz wygrywany przez instrument, którym opiekowała się Strażniczka Harfy.

18 F. Liszt, *Lettre d'un bachelier. À M. Adolphe Pictet*, w: tenże, *Sämtliche Schriften*, t. I, red. D. Altenburg, S. Gut, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden–Leipzig–Paris 2000, s. 120.

leży również nagłe zmiany dynamiki, rejestrów lub/i artykulacji, prowadzenie melodii w podwójnych dźwiękach i akordach, rozbudowaną grę akordową czy tworzenie kilku planów brzmieniowych.

W późniejszych latach – po objęciu funkcji nadwornego kapelmistrza na dworze książęcym w Weimarze (1847) – korzystając z rozwiązań Hectora Berlioz, rozwinął XIX-wieczną orkiestrę symfoniczną w instrument bliski naszym czasom. Przejawiło się to zwiększeniem liczby instrumentalistów, włączeniem unowocześnionych instrumentów dętych, którym powierzano partie solowe. Operował także różnymi grupami barwowymi i skrajnymi rejestrami instrumentów oraz skrajnymi możliwościami dynamicznymi, poszerzył również możliwości artykulacyjne poszczególnych instrumentów.

**Temat 1 – część druga/następnik**, czyli zdolność muzyki do oddziaływania na emocje, a przez nie na zachowanie człowieka, co wiąże się z zagadnieniem przekazywania idei przez sztukę dźwięków. Właśnie owe kody muzyczne, sposób kształtowania linii melodycznej bądź sposób wydobywania dźwięku sprawiają, że odczuwamy określone emocje, które mogą stać się przyczyną podjęcia pewnych działań. Z tego względu zagadnienie to potraktuję jako kolejny element **Tematu 1**, jego następnik, odwołując się do terminologii muzycznej, opisującej bliską XIX-wiecznym twórcom zasadę okresowości muzycznej.

Na oddziaływanie muzyki na psychikę człowieka, a właściwie pewnych melodii, najwyraźniej zwrócił uwagę Jean-Jacques Rousseau. Refleksje na ten temat zawarł w haśle *Musique* w swoim słynnym *Dictionnaire de Musique* z 1768 roku. Podkreślił tam niezwykle silne oddziaływanie na emocje (uczucie tęsknoty za krajem), które powoduje muzyka *Ranz des vaches*, przywołująca w pamięci Szwajcarów obraz rodzinnych stron. Nostalgia i wspomnienia powodują, że chcą oni za wszelką cenę wrócić do domu, nawet działając pod groźbą kary. W ten sposób można zaobserwować mechanizm wywoływania emocji przez muzykę i związane z nią wspomnienia (równie silne jak zapach magdalenek u Prousta), które przekładają się na określone zachowania. Muzyka w takim przypadku może działać jako znak pamięci (*signe mémoratif*)<sup>19</sup>, który zafunkcjonować może tylko w odpowiednim kontekście dla określonej grupy osób (np. narodu, przyjaciół, itd.).

Rozważania o roli wpływu muzyki na emocje podejmuje również jeden z ulubionych pisarzy młodych romantyków Étienne Pivert de Senancour w powieści epistolarnej *Obermann* (1804). Tekst należał do ulubionych młodego Liszta i znacznie oddziaływał na jego kompozycje<sup>20</sup>. Jedną z części tego dzieła nosi emblematyczny tytuł

<sup>19</sup> J.-J. Rousseau, hasło: *Musique*, w: *Dictionnaire de Musique*, Duchesne, Paris 1768, s. 317.

<sup>20</sup> Pośród utworów Liszta inspirowanych powieścią Senancoura można wskazać: *Vallée d'Obermann* i *Mal du pays*. W kilku innych działach pojawiają się natomiast cytaty ze szwajcarskich melodii pasterskich (różnych odmian *Ranz des vaches*): *Drei Lieder aus Schillers Wilhelm*

– *Troisième fragment. De l'expression romantique et du Ranz des vaches* – następuje tu bezpośrednie odwołanie do Rousseau i polemika z nim. Senancour wskazuje, że *Ranz des vaches* oprócz tego, że oddziałuje na emocje<sup>21</sup>, ma jeszcze właściwości odmalowywania wspomnień (obrazów) w umysłach odbiorców<sup>22</sup>.

W *Szkarłatnej partyturze* autor idzie w nieco inną stronę. Nie zważając zbyt na konstrukcję melodii Jubalowych, która mogłaby choć po części wytłumaczyć ich oddziaływanie na człowieka, pokazuje, że muzyka może służyć jako środek kontroli totalnej – jako instrument manipulacji ludzkim zachowaniem. Ukazuje w ten sposób znacznie potężniejsze możliwości sztuki dźwięków. Takie podejście do muzyki jako instrumentu kontroli i wymuszania określonych zachowań pojawiło się już w literaturze, choć nie ma to związku z Franzem Lisztem ani nawet z jego epoką. Jak zauważa Sylwia Makomaska, George Orwell w *Roku 1984* oraz Aldous Huxley w *Nowym wspaniałym świecie*, przestrzegając nas przed totalitaryzmami, wskazują, że również za pomocą muzyki można manipulować i kontrolować, że może być ona „narzędziem manipulacji” dla propagandy<sup>23</sup>. Chodzi o muzykę tła, która zewsząd otacza człowieka i wpływa na jego emocje, w drodze nieświadomej percepcji<sup>24</sup>. Dzięki odpowiednio dobranym elementom muzycznym można kontrolować zachowanie człowieka np. wprawić go w dobry, dodający energii nastrój, co w założeniu powinno sprawić, że będzie na przykład chętniejszy do zrobienia większych zakupów w galerii handlowej czy na lotnisku<sup>25</sup>.

Można jednak pójść krok dalej i sprawić, że muzyka stanie się „narzędziem kontroli społecznej”<sup>26</sup>, która może się dokonywać dzięki odpowiednio dobranym

---

*Tell, Fleures mélodique des Alpes, Ranz de vaches de Hubner, Un soir dans les montagnes, Allegro finale sur un ranz de chèvres.*

- 21 Liszt w jednym z tekstów pisze, że w niektórych pieśniach zawiera się zapowiedź chwały i potęgi, za jeden z takich utworów uważa *Marsyliankę*. Zob. F. Liszt, *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, w: tenże, *Sämtliche Schriften*, dz. cyt., s. 58. Zgodnie z teoriami jednego z bohaterów powieści Isaua *Marsylianka* przyczyniła się do sukcesu rewolucji francuskiej, którą wsparła odpowiednimi muzycznymi poleceniami dla walczącego ludu. Hymn ten naturalnie jest „dziełem Słyszających Barwy”. R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 92.
- 22 É.P. de Senancour, *Obermann*, red. J.-M. Monnoyer, Gallimard, Paris 1984, s. 185. O związkach Liszta z Senancourem i jego ideami zob. M. Gamrat, *Les croisements romantiques des sens: Liszt lecteur de Senancour*, „Orbis Linguarum” 2014, nr 41, s. 215–226.
- 23 S. Makomaska, *Dystopia in practice... (?) „Acoustic wallpaper” in the contemporary commercial space*, w: *4<sup>th</sup> International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences and Arts SGEM 2017. Science and Arts. Conference Proceedings*, vol. 1, Vienna 2017, s. 33: „a tool of manipulation”.
- 24 Por. tamże, s. 31.
- 25 S. Makomaska, *Droga do „makdonaldyzacji” doświadczenia słuchowego – refleksja nad obecnością tła w przestrzeni komercyjnej*, w: *Psychologia muzyki. Pomiedzy wykonawcą a odbiorcą*, red. J. Kaleńska-Rodzaj, R. Lawendowski, Harmonia Universalis, Gdańsk 2015, s. 152.
- 26 Tamże, *Dystopia in practice*, dz. cyt., s. 33: „a tool of social control”.



parametrom muzycznym (np. tempo, tonacja, kierunek melodii, obsada wykonawcza, a także elementy retoryki muzycznej). W powieści Ralfa Isaua pojawiają się dwie, realnie istniejące firmy Muzak<sup>27</sup> i Musilizer, które zajmują się audiomarketingiem. Zarabiają one na „muzyce funkcjonalnej”, czyli „zbitkach dźwięków, które sączą się z głośników na lotniskach, dworcach, w supermarketach oraz w windach”<sup>28</sup>. Odpowiednio spreparowane próbki dźwiękowe, z których składa się muzyka tła, wpływają „na podświadomość ludzi po to, żeby przedzierzgnąć ich w cierpliwych pasażerów, zachłannych kupujących czy też spokojniejszych użytkowników wind”<sup>29</sup>. W powieści Musilizer działa często na granicy prawa, lub poza nią, oferując odpowiednio bogatym klientom tzw. *subliminale* – jak wynika z toku narracji zawierały one fragmenty melodii Jubalowych – pozwalające podprogowo sterować ludźmi<sup>30</sup>. Pisarz nawiązuje do tzw. teorii spiskowych, które stały się pożywką dziesiątków spekulacji – jedną z nich jest kwestia sterowania umysłami przez władzę, m.in. przy pomocy wiadomości podprogowych. Powszechnie znane teorie spiskowe doskonale wpasowują się w intrygę ożywiającą fabułę powieści, łączą się też z teoriami romantyków, dotyczącymi potęgi muzyki i jej zdolności do przekazywania idei, choć romantycy myśleli raczej o kierowaniu ludzkością w stronę rozwoju i osiągnięcia szczęścia. Tak jak w powieści zadaniem Słyszących Barwy było wspomniane już „chronienie narodów ziemi” przed złem i prowadzenie ich ku lepszej przyszłości (echa XIX-wiecznego humanitaryzmu i idei saintsimonistów przejętych przez młodych romantyków, np. w programowym poemacie V. Hugo *Mazepa*). Zdaje się, że powieść mocno zakorzeniona jest w założeniach Platona (do niego też nawiązywali romantycy), którego tekst nie bez kozery został zacytowany na samym początku, jako motto. Można stwierdzić, że idee Platona, w dość niegodny sposób, zostały zastosowane na wielką skalę, już nie tylko w powieści, ale również przez współczesny marketing, który zdaje się pojął najdokładniej, jaki potencjał kryje się w muzyce.

**Temat 2 – życie artysty:** bohaterami powieści są muzycy, w planie współczesnym główną rolę odgrywa fikcyjna postać, wybitna pianistka, potomkini Franza Liszta – Sarah d’Albis. Poznajemy ją w momencie nietypowym dla koncertującego pianisty, kiedy to jest słuchaczką i po raz pierwszy doświadcza prawdziwej potęgi swojego daru – synestezji pozwalającej widzieć kształty. Uczestnicząc w prapremierze dopiero co odkrytego utworu Liszta widzi wiadomość, która zmienia jej życie w ciąg pędzących w szalonym tempie, niezwykle niebezpiecznych zdarzeń.

27 Więcej na temat Muzaka i jego działań zob. J. Lanza, *Elevator Music. A Surreal History of Muzac, Easy-Listening, and Other Mood Song*, University of Michigan Press, Michigan 2004.

28 R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 56.

29 Zob. Tamże, s. 56.

30 Tamże, s. 56.

Kluczem do zrozumienia wiadomości i podążania za tropem w niej wskazanym, jest życie i twórczość XIX-wiecznego kompozytora, który ową wiadomość w dźwiękach zapisał.

Momenty węzłowe dla fabuły to odnajdywanie kolejnych elementów wiadomości, które prowadzą bohaterkę przez całą niemal Europę – śladami Franza Liszta. Miejszem, w którym wszystko się zaczyna jest Weimar, gdzie Liszt był nadwornym kapelmistrzem w latach 1847–1861, i do którego wracał do końca życia. Miał tu przyjaciół, uczniów i protektorów w osobach wielkiego księcia Karla Alexandra i wielkiej księżnej Marii Pawłownej. Jednak zanim osiadł w Weimarze, koncertował po całym kontynencie od Stambułu po Wyspy Brytyjskie, Hiszpanię i Rosję. Wszędzie spotykał ciekawych ludzi, często arystokratów, mających spore znaczenie dla jego własnego życia, jak i dla ich państw. Jednym z jego najbliższych przyjaciół i towarzyszem podróży koncertowych w latach 1841–44 był książę Felix von Lichnowsky, który to rekomendował kandydaturę kompozytora do loży masońskiej – Zur Einigkeit w Berlinie w 1841 roku<sup>31</sup>. Przynależność kompozytora do tej organizacji była jedną z inspiracji rozwijanej w książce intrygi, podobnie jak przyjaźń z możnymi tego świata – parą księżęcą z Weimaru czy papieżem Piusem IX. Z tym ostatnim bliższe relacje nawiązały się w latach 60. XIX wieku, kiedy to kompozytor regularnie przebywał w Rzymie; przyjął wówczas również niższe święcenia kapłańskie i przywdział sutannę (1865). Wśród pozostałych miast pojawiających się w powieści, bardzo ważną rolę w życiu Liszta odgrywały Paryż i Budapeszt. W pierwszym z nich kompozytor wychowywał się od 12 roku życia, kiedy to przybył z Wiednia w celu pobierania nauk w Paryskim Konserwatorium. Drugie zaś było ostoją w ostatniej fazie życia artysty (od 1875), kiedy został profesorem fortepianu w nowo powstałej Akademii Muzycznej.

Życie Franza Liszta, to nie tylko jeden z wątków powieści, ale również klucz do wyjaśnienia fabuły książki. Znajomość jego losów pozwalała odnajdywać kolejne elementy układanki, np. informacje o przyjaźniach kompozytora z Hectorem Berliozem i Adolphem Saxem. Ten ostatni wychował córkę Liszta i Caroline de Saint-Cricq, która miała być przodkinią głównej bohaterki powieści. Jej antagonista – Oleg Janin – to potomek kompozytora i Olgi Janiny<sup>32</sup>.

Życie kompozytora, jego poglądy wplecione w narrację i w motta, mają swoje źródła w realnych dokumentach – korespondencji wydanej i znajdującej się w archiwach, pismach estetycznych i w samej muzyce. Ponadto, niejako na marginesie,

31 Więcej na ten temat w: M. Gamrat, *Franz Liszt et Félix Lichnowsky: histoire d'une amitié*, „Quaderni dell'Istituto Liszt” 2014, nr 14, s. 163–188.

32 W rzeczywistości nie potwierdzono istnienia tych potomków. Natomiast Olga Janina jest postacią historyczną: uczennicą Liszta, która chciała zostać jego kochanką, jednak on ją odrzucił, co doprowadziło do usiłowania zabicia go (truczyna, pistolet) i powstania pamfletu o nim.

podano garść informacji o dawnym życiu koncertowym i współczesnym świecie muzycznym (koncerty, nagrania, krytyka muzyczna). Już ten pierwszy, jedynie tematyczny poziom, ukazuje wielkie bogactwo muzycznych inspiracji i możliwości wplecenia w tkankę powieści życia i twórczości Franza Liszta.

## Poziom II: Technika narracji

Analizując powieść Isau pod kątem warsztatowych nawiązań do działań kompozytorskich, można zauważyć pewne analogie z technikami polifonicznymi. Szczególnie z elementami fugata i dwu(wielo)głosowości, ale też z przetworzeniowym opracowywaniem motywów i tematów. Pewną polifonię dyskursu można dostrzec na poziomie czasu akcji – obecne są dwie warstwy, w których rozgrywają się zdarzenia. Pierwsza, główna, to czasy nam współczesne, rok 2005; druga to XIX wiek i czasy, w których żył Franz Liszt. Warstwa ta stanowi dopełnienie, niczym dźwięki kontrapunktu, które doprecyzowują harmonicznie temat fugi, a w powieści pozwalają bohaterom, i z nimi czytelnikom, odszyfrować kolejne zagadki i zrozumieć wskazówki. Kiedy odseparujemy fragmenty dotyczące Liszta od tych z 2005 roku otrzymamy nieco wybiórczy zyciorys artysty oraz informacje na temat jego osobowości i poglądów na sztukę.

W tym miejscu należy zaznaczyć, że powieść otwiera *Preludium z Prologiem*, którym jest opis koncertu z 15 marca 1866, w czasie którego miało miejsce wykonanie *Missa Solemnis* zwanej *Graner Mass* Liszta w paryskim kościele Saint Eustache. Utwór został źle przyjęty przez publiczność i krytykę muzyczną. W powieści Isaua znajdujemy pewne wytłumaczenie tej sytuacji. Otóż w trakcie koncertu pojawili się w kościele przedstawiciele Ciemnych, ze swoim przywódcą Sergiejem Niekrasowem na czele, chcąc wykraść Szkarłatną Partyturę, ukrytą w organowym stole gry. Liszt, aby nie dopuścić do tego, zastępuje organistę i w muzykę własnej *Mszy* wplata dźwięki władzy. Publiczność zaczyna zachowywać się dziwnie (gra na tacach jak na tamburynach, głośno rozmawia, dzieli się pieniędzmi), a zabezpieczony (na polecenie Liszta) woskiem w uszach Adolphe Sax wynosi z kościoła nuty i przekazuje je posłańcom. *Prolog* zamyka niedokończone polecenie Liszta: „Musisz zabezpieczyć dla mnie różę wiatrów. Jest w Weimarze biblioteka...”<sup>33</sup>.

W powieściowym roku 2005 odnalezienie mapy Europy z ową różą wiatrów i ukrytą za nią partyturą nieznanego (fikcyjnego) utworu Liszta – *Grande fantasia symphonique sur „Devoirs de la vie” de Louis Henri Christian Hoelty* – staje się początkiem wszystkich zdarzeń. Koncert, na którym zostaje wykonany ten utwór, opisał autor w części zatytułowanej *Wstęp*, po której przechodzimy do *Ekspozycji*. Równoległość narracji na początku powieści to nie tylko dwa różne czasy, ale początkowo bardzo podobna sytuacja – koncert, podczas którego dzieją się

33 R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 14. Chodzi o HAAB.

rzeczy niezwykle i manifestują się moce muzyki. W pierwszym przypadku działają dźwięki władzy, użyte przez Liszta w celu odwrócenia uwagi wrogów, w drugim ujawnia się ukryta przezeń wiadomość zapisana w dźwiękach. Inną paralelę odnaleźć można także w podróży Liszta i Sarah d'Albis.

Franz Liszt występuje w powieści nie tylko jako przywódca Jasnych/Łabędzi i wielki muzyk, który walczył o dobro ludzkości, ale również jako element metanarracji zawartej w mottach (63) do poszczególnych części i rozdziałów utworu. Warstwa ta jest dość spójna, choć już nie jako narracja, a raczej jako urywki wypowiedzi dodające kolejne elementy do materii powieści. Wyłania się z nich obraz człowieka i pianisty: demona i anioła zarazem, potrafiącego uwodzić tłumy, dawać emocje i chwilę wytchnienia od codzienności, albo „zaczarować” publiczność, wywołującego histerię, którą trafnie Heinrich Heine nazwał Lisztomanią, przyrównywaną do XX-wiecznej beatlemanii. Obraz Liszta jako człowieka i artysty wyłania się z licznych fragmentów zapisanych przez współczesnych mu ludzi: uczniów, przyjaciół, kolegów, takich jak Ludwig Rellstab, Piotr Czajkowski, Amy Fay czy Hans Christian Andersen. Niekiedy pisarz przywołuje w mottach wypowiedzi samego Liszta, tworząc oryginalną i wielowarstwową narrację. Informacje zawarte w mottach pozwalają czytelnikowi na rozszyfrowywanie zagadek i łączenie różnych faktów (czasem szybciej niż bohaterom powieści, którzy nie znają tych intertekstów). Mają też one swoją hierarchię – inne znaczenie ma motto, nadrzędne dla całej książki (wspominany już Platon), nieco inne motta do poszczególnych dużych części i jeszcze inne do każdego z rozdziałów i autorskiego posłowania. Pierwsze wskazuje na potęgę muzyki, która jest jednym z głównych wątków książki, a ostatnie na pracowitość i pokorę Autora względem opisywanej materii (motto z J.S. Bacha o pilności).

Podróże w celu rozwiązania poszczególnych elementów zagadki zaklętej w dźwiękach oraz ich szaleńcze tempo i nieustające umykanie przed przeciwnikiem przypominają nieco fugę. Ten gatunek muzyczny w założeniach opiera się na idei „ucieczki” i przeprowadzeniu tematu przez kolejne głosy. Tematem głównym jest tu Szkarłatna Partytura i pogoń za nią śladami Liszta – po miejscach dla niego ważnych, jak Weimar i Budapeszt czy Rzym, ale też po takich, w których był jedynie przy okazji koncertów. Szalona gonitwa po Europie wynika z pierwszej zagadki „N+BALZAC”, która zawierała wskazówkę dotyczącą kierunków geograficznych, tworzących wzór róży wiatrów oraz kolejności podróży (zob. tab. 1). Zmiany miejsc następują tu niczym kolejne pokazy tematu w różnych tonacjach w przetworzeniu fugi w tempie presto. Różne odcienie i nagle zwroty akcji przypominają także przetworzenie formy sonatowej, w której główne tematy ulegają rozmaitym przekształceniom tonalnym i wyrazowym, pojawiają się też w tej części formy nowe wątki melodyczne.

Tabela 1. Miejsca ukrycia kolejnych elementów zagadki (opracowanie własne – MG).

	Nazwa wiatru	Kierunek geograficzny	Miasto
N	Notos	Południe	Norymberga
+	Eurus	Wschód	Jena
B	Boreasz	Północ	Kopenhaga
A	Apeliotes	Południowy wschód	Budapeszt
L	Libs	Południowy zachód	Les Baux de Provence
Z	Zefir	Zachód	Paryż
A	Aparctias	Północny zachód	Amsterdam
C	Corus	Północny wschód	Petersburg

Patrząc na spis kolejnych miast Europy, można zadać sobie pytanie o to, jakie wskazówki i utwory muzyczne Liszta zostały w nich odnalezione. W pierwszym, fikcyjnym dziele Liszta, pojawia się więcej niż jedna wskazówka. Pierwszą jest przytoczona na początku artykułu wiadomość, druga to szkice do utworu, które zawierają melodie przeznaczone do wykonania na specjalnym instrumencie. Chodzi o flet poprzeczny, bukszpanowy Jacoba Dennera<sup>34</sup>, odnaleziony w Norymberdze w 1991 roku. Wykonanie fragmentów z fikcyjnej *Grande fantaisie symphonique sur „Devoirs de la vie” de Louis Henri Christian Hoelty* na tym instrumencie pozwala na odczytanie kolejnej wiadomości, by szukać odpowiedzi „W GŁOWIE REWOLUCJI”, do której drogę wskazać ma róża wiatrów. Rzeźba przedstawiająca Jeanne d’Arc nazwana *La Révolution*, znajduje się w Jenie, informacja ukryta w jej wnętrzu odesłała Sahrę d’Albis do Kopenhagi w poszukiwaniu dalszych informacji. Znajduje tam libretto opery *Liden Kirsten* op. 44 Johanna Petera Hartmanna, napisane przez H.Ch. Andersena. Prowadzi ono do zamku Stjerneborg na szwedzkiej wyspie Ven, gdzie została ukryta „drukowana partytura pełna [...] odręcznych notatek”<sup>35</sup>. W notatkach tych pojawiały się naniesione ręką Liszta melodie, które wskazały kolejne miasto – Budapeszt. Na Węgrzech, w kościele Świętego Macieja, musiał zabrzmieć fragment *Offertorium z Ungarischen Krönungsmesse*<sup>36</sup>. Nie wystarczyło jednak zagranie tego fragmentu na dowolnym rejestrze instrumentu – potrzebna była do tego barwa rejestru trąbki hiszpańskiej z jej dość nosowym tembrem<sup>37</sup>. Zamknięta w dźwiękach wskazówka kieruje bohaterów tym razem na południe, a dokładnie na południowy zachód – do Les Baux de Provence, gdzie przebywa Strażniczka Harfy. Tu właśnie przynależność bohaterki do Słyszających

34 Tamże, s. 112.

35 Tamże, s. 206.

36 Tamże, s. 239.

37 Tamże, s. 244.

Barwy zostanie ostatecznie potwierdzona, tu też zdemaskowany zostanie wróg – towarzyszący jej od początku, Oleg Janin. Od tego momentu akcja przebiega w jeszcze szybszym tempie, a tajemnicze Purpurowe Nuty zdają się być coraz bliżej. Kolejnym etapem jest Paryż, w którym w archiwach Wielkiego Wschodu (Grand Orient de France) znajduje się rękopis zaginionego dziś *Le Chant Sacré* Hectora Berlioz, przeznaczonego na saksofon barytonowy. Na rękopisie zachowało się kilka szkiców melodycznych zapisanych przez Liszta. One to wskazują kolejne miejsca poszukiwań i przybliżają do rozwiązania łamigłówek. W Amsterdamie, w kościele Zuidertoren należało wykonać na karylionie partię chóru z *Benedictus* z *Graner Mass* Liszta, która zawartą w sobie wiadomością skieruje d’Albis aż do Petersburga. W Ermitażu znajduje się partytura *Der Papst-Hymnus* (*Tu est Petrus*) Liszta, kierująca bohaterkę do Watykanu (s. 468). Tu rozpoczyna się *Repryza* i tu, w najtajniejszych partiach Biblioteki Watykańskiej (w Archivio Segreto Vaticano), ukryta została w Lisztowskiej *La Notte* Szkarłatna Partytura *Théorie de[s] Sons de Youbal – Pour un pipeau de David*<sup>38</sup>.

### Poziom III: Forma muzyczna w powieści

Jak można zauważyć, Ralf Isau stara się nadać swojej powieści formę korespondującą z konstrukcjami muzycznymi. Powieść została podzielona na pięć zasadniczych części: preludium, ekspozycja, przetworzenie, repryza i koda. Nawiązujące do elementów formy muzycznej określenia poszczególnych części, nie stanowią jedynie ozdobnika mającego za zadanie uatrakcyjnić i poniekąd uwiarygodnić lekturę. Spójrzmy zatem na poszczególne elementy struktury powieści i ich muzyczne nazwy (zob. tab. 2).

Tabela 2. Główne części powieści (opracowanie własne – MG).

Nazwa części	Czas akcji	Miejsce akcji	Główne wydarzenia
Preludium	Prolog – 1866	Prolog – Paryż	Wykonanie <i>Graner Mass</i> Liszta i ucieczka Saxa ze Szkarłatną Partyturą w celu jej ukrycia
	Wstęp – 01.2005	Wstęp – Weimar	Odczytanie wiadomości zawartej w dźwiękach przez potomkinię Liszta
Ekspozycja	01.2005	Weimar	Próba zrozumienia ukrytej wiadomości; pierwsze informacje o Słyszających Barwy

<sup>38</sup> Do polskiej wersji powieści wkraść się błąd. R. Isau, *Szkarłatna partytura*, dz. cyt., s. 519. W wersji niemieckiej podano prawidłowo „des”. Zob. Tenże, *Die Dunklen*, dz. cyt., s. 533.

Przetworzenie	01.04.2005	Weimar, Norymberga, Jena, Kopenhaga, Budapeszt, Les Baux de Provence, Paryż, Amsterdam, Petersburg	Rozwiązywanie zagadki; gonitwa po Europie
Repryza	04.2005	Rzym	Odnalezienie artefaktu
Coda	04.2005	Les Baux de Provence	Dalsze losy bohaterów

Z powyższego zestawienia wyłania się obraz formy muzycznej reprzyzowej, której zasadniczymi częściami są ekspozycja, przetworzenie i reprzyza. Taka konstrukcja typowa jest dla formy sonatowej oraz fugi. Z tą ostatnią formą doskonale współgra preludium, co od razu budzi skojarzenie z Bachowskimi preludiami i fugami. Z kolei, bardzo rozbudowane przetworzenie i koda kierują uwagę raczej w stronę formy sonatowej, podobnie jak potężna architektura utworu z licznymi zwrotami akcji, zmianami wyrazowymi, całą paletą ludzkich uczuć i zachowań. W utworze tym występują również dwa główne tematy oraz nieustające przeplatanie się dwóch płaszczyzn czasowych, które, z jednej strony, dopełniają się niczym temat i jego kontrapunkt w fugie. Z drugiej zaś, przypominają dwa tematy formy sonatowej (fuga też może być dwutematyczna, choć wówczas tematy są raczej dość niezależne), które nieustannie wchodzą w interakcje, tworząc każdorazowo inny wariant materiałowy i wyrazowy. Tak jak w fugie może być koda, tak i w formie sonatowej może pojawić się wstęp, najczęściej kontrastujący agogicznie z całością (np. wolny wstęp do allegro sonatowego w *Sonacie „patetycznej”* op. 13 L. van Beethovena). Fuga również może stanowić część cyklu sonatowego – jako np. finał jak w *Sonacie fortepianowej* op. 106 L. van Beethovena, który będzie przeciwwagą dla otwierającego całość allegro sonatowego.

Łączenie kilku form lub ich elementów w nową jakość strukturalną jest charakterystyczne dla twórczości Franza Liszta, która odznacza się wyjątkową hybrydycznością oraz przekraczaniem gatunkowych i formalnych granic. Najsłynniejszą z Lisztowskich hybryd jest *Sonata* h-moll, która stanowi połączenie formy sonatowej i cyklu sonatowego, a otwiera ją część wolna (rodzaj wstępu), zaś w przetworzeniu utworu spotykamy fugato. W innym zaś utworze, w którym również mamy wolny wstęp oraz połączenie formy sonatowej z cyklem sonatowym, jest *Après une Lecture du Dante, fantasia quasi sonata*. Nie zawiera ona fugata ani innych technik kontrapunktycznych, za to muzycznymi środkami odwołuje się do wędrowki przez zaświaty w różnych tempach i tonacjach.

Pisarz interpretuje formę i techniki kompozytorskie, dając czytelnikowi wyraźne wskazówki, pozwalające nie tylko głębiej wnikać w materię dzieła, ale również zrozumieć konstrukcję utworu i „oficjalnie” zaznaczyć, że inspiracją dlań stała się forma muzyczna. Dzięki tym podpowiedziom odnaleźć można elementy wspólne między dziełem literackim a strukturami muzycznymi. Prócz wspomnianych odniesień do elementów formy muzycznej w tytułach poszczególnych części,

pisarz pozostawił informacje dotyczące formy tej powieści w licznych wypowiedziach dotyczących jego twórczości.

Strukturę swoich niektórych powieści określa jako *Phantagon* (fantagon), czyli formę, która tworzy się w umyśle czytelnika w oparciu o jego wyobraźnię, wiedzę i doświadczenie czytelnicze; jest ona zazwyczaj hybrydą różnych gatunków i form literackich<sup>39</sup>. W przypadku *Szkarłatnej partytury*, bez znajomości form i terminologii muzycznej, trudno o rekonstrukcję struktury całości w oparciu o wzorce muzyczne, co nie przeszkadza w ułożeniu sobie pewnego schematu konstrukcyjnego całości. Można stwierdzić, że właśnie w tym kryje się urok i atrakcyjność takiej formy: każdy znajdzie w niej inny, wynikający z jego doświadczeń czytelniczych, schemat, którego odkrycie może być wyzwaniem nie mniej interesującym od rozszyfrowywania fabuły<sup>40</sup>. Daje też wolność artystycznego eksperymentu<sup>41</sup>, znakomicie wpisującego się w omawianym utworze w rozumienie idei *correspondance des arts* przez Étienne'a Souriau, który rozpatruje ją m.in. jako przenikanie się technik i struktur między dziełami z różnych obszarów sztuki<sup>42</sup>.

Wskazane powyżej elementy powieści Ralfa Isaua inspirowane życiem i twórczością Franza Liszta pokazują, jak bogatym źródłem inspiracji może on być (i każdy inny kompozytor, którego wybierze pisarz). Widać też znakomicie, ile pracy trzeba ze strony autora i badacza, aby najpierw stworzyć, a później zrozumieć wielowarstwowość nawiązań do muzyki węgierskiego kompozytora. Bez tego trudno o interpretację powieści, której literacko-muzyczny potencjał nie zamyka się na odwołaniach do Franza Liszta i jego twórczości.

## Bibliografia

- Beckett Sandra L., *Crossover Fiction – Global and Historical Perspectives von Prof. Sandra L. Beckett: Das Phantagon findet Eingang in die wissenschaftliche Welt*, Routledge, London 2008.
- Bemme Marcel-Alexander, *Phantastisch Lesen – Eine Fantasy-Enzyklopädie: Band 1: Phantastische Literatur*, Books on Demand, Germany 2012.

<sup>39</sup> Zob. wyjaśnienia pisarza na jego stronie w zakładce *Die Phantagon-Story* <http://www.isau.de/phantagon.html> [dostęp 22.02.2017].

<sup>40</sup> Zob. M.-A. Bemme, *Phantastisch Lesen – Eine Fantasy-Enzyklopädie: Band 1: Phantastische Literatur*, Books on Demand, Germany 2012, s. 251–253.

<sup>41</sup> Zob. S.L. Beckett, *Crossover Fiction – Global and Historical Perspectives von Prof. Sandra L. Beckett: Das Phantagon findet Eingang in die wissenschaftliche Welt*, Routledge, London 2008.

<sup>42</sup> É. Souriau, *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris 1969, s. 24–25.



- Brown Dan, *Inferno*, tłum. Robert J. Szmidt, Sonia Draga, Katowice 2013.
- Gamrat Małgorzata, *Franz Liszt et Félix Lichnowsky: histoire d'une amitié*, „Quader-  
ni dell'Istituto Liszt” 2014, nr 14, s. 163–188.
- Gamrat Małgorzata, *Les croisements romantiques des sens: Liszt lecteur de Senan-  
cour*, „Orbis Linguarum” 2014, nr 41, s. 215–226.
- Isau Ralf, *Die Dunklen*, Piper, München 2007.
- Isau Ralf, *Szkarłatna partytura*, tłum. Bartłomiej Szymkowski, Telbit, Warszawa  
2011.
- Lanza Joseph, *Elevator Music. A Surreal History of Muzac, Easy-Listening, and Other  
Moodsong*, University of Michigan Press, Michigan 2004.
- Liszt Franz, *Sämtliche Schriften*, t. I, herausgegeben von Detlef Altenburg, Segre Gut,  
Breitkopf & Härtel, Wiesbaden–Leipzig–Paris 2000.
- Liszt Franz, *Wenn die letzten Sterne bleichen. Lied für Singstimme und Klavier. Fak-  
simile nach dem Autograph der Bayerischen Staatsbibliothek München Mus ms.  
23595*, Vorwort von Rolf Griebel, Einleitung von Sigrig von Moisy, Edition und  
Kritischer Bericht von Sabine Kurth, G. Henle Verlag, München 2007.
- Makomaska Sylwia, *Droga do „makdonaldyzacji” doświadczenia słuchowego – re-  
fleksja nad obecnością tła w przestrzeni komercyjnej*, w: *Psychologia muzyki. Po-  
między wykonawcą a odbiorcą*, redakcja naukowa Julia Kaleńska-Rodzaj, Rafał  
Lawendowski, Harmona Universalis, Gdańsk 2015, s. 151–162.
- Makomaska Sylwia, *Dystopia in practice... (?) „Acoustic wallpaper” in the contempo-  
rary commercial space*, w: *4<sup>th</sup> International Multidisciplinary Scientific Conference  
on Social Sciences and Arts SGEM 2017. Science and Arts. Conference Proceedings*,  
vol. 1, Vienna 2017, s. 31–38.
- Platon, *Państwo*, tłum. Władysław Witwicki, Antyk Marek Derewiecki, Warszawa  
1994.
- Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Duchesne, Paris 1768.
- Senancour Étienne Pivert de, *Obermann*, redakcja Jean-Maurice Monnoyer, Galli-  
mard, Paris 1984.
- Souriau Étienne, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Flam-  
marion, Paris 1969.

---

Małgorzata Gamrat

## ***Szkarłatna partytura* Ralfa Isaua jako przykład recepcji twórczości Franza Liszta w literackiej kulturze popularnej**

### *Streszczenie*

Artykuł stanowi studium powieści Ralfa Isaua *Die Dunklen* (2007; wyd. pol. *Szkarłatna partytura*, 2011). Analizie poddane zostało znaczenie obecności twórczości i postaci muzyka Franza Liszta w powieści. Isau zawarł w niej wykład z historii muzyki i estetyki muzycznej, a także biografię Franza Liszta oraz rozważania dotyczące wpływu muzyki na zachowanie człowieka (Platon, barokowa teoria afektów, retoryka muzyczna, muzyka programowa, audiomarketing). Zasadniczą część pracy stanowią rozważania dotyczące powiązań między powieściową narracją i kształtowaniem struktury powieści a elementami i technikami muzycznymi.

**Słowa kluczowe:** Ralf Isau, Franz Liszt, *Die Dunklen*, *Szkarłatna partytura*, muzyka i literatura

## ***Die Dunklen* by Ralph Isaura as an Example of Franz Liszt's works reception in Pop Culture**

### *Summary*

This paper presents a novel *Die Dunklen* (2007) by Ralf Isau. I analyse the presence of Franz Liszt's music in this work. Isau uses Liszt's music to explain history and the aesthetics of music, and also the influence of music on human being (e.g. Plato, music rhetoric, programme music, and audio marketing). The most important part of this paper is the analysis of structure and narration in this novel in relationship with musical techniques and forms.

**Keywords:** Ralf Isau, Franz Liszt, *Die Dunklen*, *Szkarłatna partytura*, Music and Literature

**Dr hab. Małgorzata Gamrat** – prowadzi badania nad kulturą europejską XIX–XXI wieku, zwłaszcza muzyką i literaturą oraz ich interakcjami. Szczególne miejsce w jej pracach zajmuje muzyka F. Liszta, A. Tansmana i H. Berlioza oraz twórczość H. Balzaka i P. Kubisza. Interesuje się również metodologią badań interdyscyplinarnych, piosenką francuską, migracjami twórców XX wieku oraz historią nauczania muzyki (uczestniczka międzynarodowego projektu badawczego *Histoire de l'enseignement de la musique en France 1795–1914*, Francja 2014–2017). Bierze również udział w krajowych i międzynarodowych projektach badawczych (m.in. *Musical Signification Project*, *Groupe International de Recherches Balzaciennes*) oraz grantach jako kierownik (*Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta oraz ich transkrypcje fortepianowe jako przykład XIX-wiecznej praktyki hybrydyzacji gatunków i wzajemnego oświeclania się sztuk*) i wykonawca (*Od dialektu k literárním jazykům v Evropě*, 2012; *Obecność polskiej muzyki i muzyków w życiu artystycznym Paryża w okresie międzywojennym*, 2017–2019). Jest członkinią międzynarodowych towarzystw naukowych: Société Française d'Analyse Musicale (Paris), The International Association for Word and Music Studies (Graz) oraz Les Amis d'Alexandre Tansman (Paris). Autorka kilkadziesiątu artykułów oraz dwóch monografii poświęconych twórczości Liszta: *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei 'correspondance des arts'* (2014) oraz *Między słowem a dźwiękiem. Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta* (2016). Współautorka (z Liborem Martinikiem) podręcznika *Literatura i Muzyka. Wprowadzenie do problematyki* (Opava 2015; wyd. 2. 2017). Współredaktorka tomów: *Od dialektu k literárním jazykům v Evropě* (2012), *Český a polský strukturalismus a poststrukturalismus – historie a současnost / Strukturalizm i poststrukturalizm czeski i polski – historia i współczesność* (2015), *Nowa Muzykologia* (2016), *Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polské kulturní a umělecké pohraničí* (2018) oraz *Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą 1918–2018* (2018).