

IZABELA PIETRUKANIEC

Franciszka Liszta – Dwie *Legendy*:

Św. Franciszek z Asyżu – Kazanie do ptaków

Św. Franciszek a Paulo kroczący po falach

**jako dwa odmienne problemy
interpretacyjno – pianistyczne**

Franciszek Liszt, podobnie jak Nicolo Paganini, należy do tych niezwykłych twórców, których dzieło spleta się w nierozzerwalną całość z legendą ich życiorysów. Twórczość kompozytorska Liszta w znacznej części wytrzymała próbę czasu, inspirując w ciągu XIX wieku wielu kompozytorów, w tym Ryszarda Wagnera. Także dzisiaj stanowi ona dla badaczy temat wciąż otwarty i jest w stanie fascynować coraz to nowe pokolenia słuchaczy.

Zapewne tak jak melomani pierwszej połowy XIX stulecia, także i współcześni amatorzy elektronicznego odtwarzania muzyki mogliby zadawać sobie to samo pytanie, kiedy i gdzie w muzyce Liszta obecny jest natchniony kompozytor – autor *Oratorium Św. Elżbiety* czy *Błogosławieństwa Boga w Samotności* (*Harmonies poétiques et religieuses*) – a kiedy i gdzie do głosu dochodzi jedynie wirtuoz – symbol mistrzostwa absolutnego.

Alfred Cortot stwierdza: „Generalną tendencją Liszta jest eksploatawanie aspektów psychologicznych muzyki, co nadaje jego dziełom szczególny rys.” I dodaje: „Liszt był niedoszłym dramaturgiem...”. „Cała organizacja muzyczna Liszta kierowała go ku operze. I tylko w orientacji religijnej, stale obecnej w jego życiu należałoby szukać przyczyn poniechania tej drogi.”¹ I jeszcze na ten temat: „Biorąc pod uwagę rodzaj ekspresji dostrzegam w symfonice Liszta echa *Fausta* Goethego, który wraz z *Boską Komedią* stale inspirował wyobraźnię kompozytora. (...) *Faust-Symphonie* zdaje się przedstawiać obraz niespokojnego geniusza, miotanego sprzecznymi uczuciami, poszukującego wsparcia w działaniu, w miłości, w religii, które ostatecznie odnajdzie w filozofii.”

Omawiając *Totentanz* Liszta Cortot zauważa, iż „jako gorliwy chrześcijanin kompozytor nie mógł pozostawać obojętny na wymowę tej lekcji pełnej fantastyki i ironii, jaka płynie z odwiecznego motywu Nowego Testamentu”.²

„Liszt, podobnie jak Bach, był chrześcijaninem, który pragnął swoją sztuką wyrazić własną wiarę.” „...w złożonej osobowości Liszta idea franciszkańska łączy się z temperamentem dramaturga” konkluduje wielki artysta.

Zastanawiając się nad zagadką geniuszu Liszta, kryjącą w sobie tajemnicę jego złożonej osobowości, należałoby – obok innych źródeł inspiracji twórczych

¹ Alfred Cortot *Cours d'Interpretation*. Geneve 1980, Slatkine.

² Cortot ma tu na myśli inspiracje Liszta freskiem *Triumf Śmierci* znajdującym się na Campo Santo w Pizie.

– dostrzegać także potrzebę spełnienia się w wierze, stale towarzyszącą zmiennym kolejom życia wirtuoza. Jednocześnie można by zaryzykować twierdzenie, że całą twórczość kompozytorską Liszta, jak i historię jego nieprzerwanych triumfów jako wirtuoza przenika duch teatru – wszechobecność tego, co Włosi określają mianem *spettacolo*. Liczne próby charakterystyki Liszta jako człowieka zawarte we wciąż na nowo pojawiających się monografiach są – same przez się – świadectwem trudności w określeniu sylwetki psychologicznej genialnego twórcy, którego życiorys należy do najbardziej niezwykłych w całej epoce romantyzmu. Płomienny wizjoner, ukazujący nowe perspektywy sięgające muzyki XX wieku; symbol i archetyp wirtuozostwa nie dającego się wyjaśnić; żądny niezwykłych sukcesów i poklasku tłumów kabotyn, a przy tym hojny i pozbawiony zawiści przyjaciel artystów, poszukujący zbliżenia do Boga w życiu i swojej twórczości kompozytorskiej; w młodości Don Giovanni – namiętny kochanek najpiękniejszych kobiet epoki, a w późnych latach franciszkanin.³

Podczas kiedy muzyka zajmowała niezmiennie najistotniejszą część duchowości Liszta, to tendencje mistyczne w zmiennych kolejach jego życia miały swoje przyływy i odpływy, inspirując ze zmienną intensywnością twórczość kompozytorską autora obu *Legend Św. Franciszka*. Próbując zbliżyć się do tajemnicy osobowości genialnego artysty i niezwykłego człowieka, warto prześledzić te momenty, czy raczej meandry jego życiorysu, w których powstały dzieła o niewątpliwej wymowie religijnej.

Jak wspominałam na wstępie, życie i dzieło Liszta stało się tematem niezliczonych monografii i opracowań dotyczących tej jedynej w swoim rodzaju postaci symbolizującej wiek dziewiętnasty. Z drugiej strony aspekt religijności, z pozoru w tak paradoksalny sposób kontrastujący z sylwetką światowca ukształtowaną jeszcze za życia Liszta, jest równie mocno ugruntowany w literaturze poświęconej temu mistrzowi wszechczasów.

Piszących o Liszcie nie przestaje zastanawiać fakt jego „nawrócenia” ukoronowanego przywdzieniem habitu franciszkańskiego w ostatnim okresie życia. Trzeba jednak pamiętać, że dzieciństwo spędzone na Węgrzech w domu o głębokich tradycjach chrześcijańskich, codzienne praktyki religijne, stały się – w połączeniu z wrażliwością przedwcześnie dojrzałego dziecka – trwałym elementem jego duchowości, nigdy niezatartą najgłębszą potrzebą jego serca.

To prawda, że u tego wizjonera „płomień wiary” miewał zmienne natężenie, a po wielokroć przytaczane fakty jego miłosnych podbojów przysłaniają nieodgadnioną tajemnicę prawdy jego najgłębszych uczuć.

³ Wspomniane sprzeczności natury moralnej, nieobce wielu wybitnym artystom, w podobnie paradoksalny sposób charakteryzowały Gabriela d’Annunzio (1863 – 1938), poetę, dramaturga, autora poematu *Męczeństwo Św. Sebastiana*, ale także żołnierza, lotnika, przywódcę o aspiracjach politycznych, słynnego uwodziciela związanego z wielką aktorką Eleonorą Duse.

Ciekawym z tego punktu widzenia i niewątpliwie wzruszającym momentem jest fakt, iż mały Franciszek swoją rozpoczynającą się dopiero karierę koncertową cudownego dziecka powierzył Bogu.

Siedemnastoletni artysta załamany śmiercią ukochanego ojca i pierwszą nieszczęśliwą miłością porzuca świetnie zapowiadającą się karierę wirtuoza i postanawia wstąpić do seminarium duchownego w Paryżu. Po latach, we wstępie do swego testamentu z 1860 roku rozpocznie historię swojego życia od tego niezrealizowanego pragnienia zjednoczenia się z Kościołem.

Kolejny okres „odnowy” w życiu religijnym kompozytora nastąpił w roku 1834 dzięki spotkaniu z księdzem Lamennais, autorem dzieł religijnych, który stając się duchowym przewodnikiem artysty natchnął go w kierunku twórczości muzycznej o tematyce filozoficzno religijnej. Wymownym dowodem tego nurtu są *Pensées des morts* skomponowane na fortepian (1834).

W roku 1848 Liszt objął stanowisko kapelmistrza w Weimarze. Praca w teatrze zaowocowała powstaniem pierwszej mszy *a cappella* na chór męski i wielu innych form liturgicznych. Czerpiąc wzorce z renesansowej muzyki kościelnej (Palestriny) Liszt dążył do zreformowania współczesnej muzyki kościelnej w taki sposób, aby jego własna twórczość znalazła najdoskonalszą scenę i oprawę w liturgii Kościoła, z którym pragnął się zespolić. Plany te spotkały się jednak z dezaprobatą władz kościelnych i nigdy nie zostały urzeczywistnione. Właśnie ten nurt twórczości, pod wpływem przyjaźni z Księżną Karoliną Sayn-Wittgenstein zaowocował wielkim przypiływem natchnienia religijnego; uczucie i uwielbienie jakim darzyła go ta osoba miało decydujący wpływ na ugruntowanie jego gorącej wiary – czemu zgodnie ze swoją płomienną naturą – dał wyraz w utworach o wielkiej autentycznej żarliwości religijnej (msze, oratoria, legendy o świętych).

Wreszcie w roku 1856 Liszt został przyjęty do zakonu trzeciego Świętego Franciszka, a w 1865 przyjmując niższe święcenia kapłańskie ostatecznie wypełnił powołanie swojej młodości. W jednym z listów pisał: „...gdyby muzyka nie istniała, poświęciłbym się całkowicie Kościołowi i zostałbym franciszkaninem. Jest w błędzie ten, kto myśli, że ziemskie powody zawiodły mnie do tego, bym stał się zwyczajnym księdzem. Wcale nie – było to raczej najgłębszą potrzebą mojego serca, by nie tylko służyć Kościołowi ale naprawdę należeć do niego. Pod tym względem moje życie przypomina koło, młodość i skłonności starości spotykają się w tym samym punkcie.”⁴

Franciszek Liszt jest autorem ponad stu dzieł inspirowanych tematyką religijną, z których większość stanowią monumentalne formy liturgiczne oraz chóralna muzyka sakralna. Należałoby tu wymienić *Mszę Ostrzyhomską* (1855), oratoria takie jak *Legenda Św. Elżbiety* (1862), *Chrystus* (1867), *Missa Choralis* (1865), *Węgierska Msza Koronacyjna* (1868), legendy *Święta Cecylia* (1874),

⁴ Eugen Segnitz *Franz Liszt und Rom*. Leipzig 1901.

Św. Krzysztof (1874) i *Święta Dorota* (1877), a także *Via Crucis* i wiele innych kompozycji.

Wszystkie te dzieła powstawały w okresach wzmożonej intensywności życia duchowego kompozytora, odzwierciedlając stan jego ówczesnej świadomości religijnej. Z drugiej strony utwory te – zwłaszcza owoce ostatniego okresu życia artysty – są wyrazem ewolucji jego stylu kompozytorskiego pełnego dramaturgii jak i mistycznych uniesień. Owe tendencje mistyczne odnajdujemy również w utworach fortepianowych mistrza skomponowanych w tym samym czasie.

Harmonies poétiques et religieuses z roku 1834 są bodaj pierwszym, religijnym w treści utworem fortepianowym napisanym pod wpływem znajomości z księdzem Lamennais. W latach późniejszych utwór ten, wzbogacony wątkami tematycznymi z niedokończonego dzieła pt. *De Profundis* włączony został, jako *Pensées des morts* do cyklu *Harmonies poétiques et religieuses*, na który złożyły się następujące kompozycje: *Invocations*, *Ave Maria*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, *Pensée des morts*, *Pater noster*, *Hymne de L'enfant à son reveil*, *Funérailles*⁵, *Miserere d'après Palestrina*, *Andante Lagrimoso*, *Cantique d'amour*.

Do najbardziej niezwykłych utworów Liszta skomponowanych na fortepian z orkiestrą należy *Taniec Śmierci (Totentanz)*. Dzieło to, osnute na odwiecznym motywie *Dies irae* stanowi muzyczną transpozycję fresku *Tryumf Śmierci*, znajdującego się na *Campo Santo* w Pizie.⁶

W wydanym w roku 2002 tomie *Rozmów...*⁷ Alfred Brendel przedstawia następujący pogląd: „Liszt był twórcą religijnego utworu fortepianowego i dla mnie te utwory są bardziej przekonujące od jego kompozycji religijnych w stylu oratoryjnym czy mszalnym. Wykonując te utwory wierzę w to, co on skomponował. Także wykonawca niewierzący, sceptyczny, powinien być w stanie w to uwierzyć. O naturze muzycznej Liszta wiele mówi mi to, że on potrafi kroczyć po falach, albo przemawiać do ptaków, zmuszając je do zamilknięcia.”

Spośród wielu fortepianowych dzieł kompozytora o niewątpliwej wymowie religijnej dwa zyskały sobie wyjątkową popularność. Mam na myśli oba tytułowe utwory mojego szkicu, w których autentyczność i żarliwość przeżycia religijnego kompozytora znajdują pełnię artystycznego wyrazu. A jednocześnie, tak skrajnie różne koncepcje ideowe i muzyczne obu *Legend* skłaniają do postawienia pytania o źródła tej odmienności.

Oba utwory: *Św. Franciszek z Asyżu. Kazanie do ptaków* oraz *Św. Franciszek a Paulo krocący po falach* powstały w roku 1863, kiedy Liszt – jako tercjarz zakonu Św. Franciszka mieszkał w Klasztorze *Madonna del Rosario*, położonym na rzymskim wzgórzu *Monte Mario*.

⁵ *Funérailles* – utwór przeznaczony na fortepian powstał dla upamiętnienia trzech węgierskich bohaterów narodowych poległych w czasie Rewolucji Węgierskiej 1849 roku.

⁶ Patrz przyp. s.1.

⁷ Alfred Brendel *Il velo dell'ordine* [Rozmowy z Martinem Meyerem]. 2002, Adelphi.

Dramatyczne koleje żywota *Biedaczyny z Asyżu*, szczególnie żywe w środowisku jego franciszkańskich braci musiały silnie oddziaływać na wyobraźnię kompozytora, którego niedawny przełom duchowy tak bardzo przypominał przeistoczenie młodego Franciszka Bernardone w jednego z największych w historii reformatorów i odnowicieli Kościoła: syn bogatego kupca z Asyżu, przywódca złotej młodzieży, trubadur uroków doczesnej sławy, a przy tym nie stroniący od wojaczki – Franciszek, pod wpływem wizji, która nie opuści go aż po kres życia, rezygnuje ze wszystkiego, co go dotychczas łączyło ze światem, by w absolutnym, niepojętym dla współczesnych ubóstwie i pokorze głosić miłość Boga do wszelkiego stworzenia i wszelkiego stworzenia do Boga. Wolno wyrazić przypuszczenie, iż radykalizm tej duchowej przemiany Świętego stał się dla Liszta inspiracją do napisania tak bardzo „prawdziwego”, z punktu widzenia artystycznego, dzieła bliskiego malarskiej wizji *Kazania do Ptaków* uwiecznionej przez Giotto w Bazylice asyjskiej.

Hagiograficzna historia Św. Franciszka z Asyżu, *Legenda Maior* została napisana przez Św. Bonawenturę pomiędzy rokiem 1260 – 1263, w niespełna czterdzieści lat po śmierci *Poverella*. W oparciu o ten przekaz Giotto stworzył swoje wiekopomne dzieło – cykl 28 fresków, przedstawiających sceny z życia Świętego. Po niedawnym trzęsieniu ziemi, freski te – po odrestaurowaniu – możemy na nowo podziwiać w *Chiesa Superiore* Bazyliki jego imienia w Asyżu, a wśród nich – słynną scenę *Kazania do ptaków*. Pełny opis tej sceny i zachowane w tradycji ustnej słowa, z jakimi Święty zwraca się do ptaków, zawierają odnalezione w 19 wieku *Kwiatki Św. Franciszka*. A oto kilka fragmentów *Kazania Św. Franciszka do ptaków*: „Ptaszki, braciszki moje, bądźcie bardzo wdzięczne Bogu, Stwórcy swemu. Zawsze i na każdym miejscu winniście Go chwalić, bowiem pozwolił wam swobodnie latać wszędzie i dał wam odzienie podwójne i potrójne. (...) Bądźcie Mu również wdzięczne za żywioł powietrzny, który wam przeznaczył. Nadto, nie siejcie i nie żniecie, a Bóg was żywi i daje wam rzeki i źródła do picia (...) i doliny dla schronu i drzewa wysokie do budowania gniazd waszych. A chociaż nie umiecie prażyć ani szyć, Bóg was odziewa (...), więc kocha was bardzo (...) wszystkie ptaki zaczęły otwierać dzioby i wyciągać szyje, i skrzydła rozwijać, i z czią schylały głowy aż do ziemi, okazując ruchami i ćwierkaniem, że ojciec święty sprawia im rozkosz wielką...”⁸

Liszt pozostając pod urokiem tej naiwnej, lecz jednocześnie tak wzruszająco autentycznej przemowy – świadectwa miłości Świętego ogarniającej całe Dzieło Stworzenia – skomponował utwór o niemniej autentycznej sile duchowego przeżycia. Wydaje się, że programowość sceny przedstawionej w *Kwiatkach Św. Franciszka* jest w utworze Liszta tak bardzo czytelna dla słuchacza, iż nie wymaga szczegółowego komentarza. Warto jednak zwrócić uwagę na trzy główne „obszary dźwiękowe” kompozycji, które w sposób nie budzący

⁸ Leopold Staff (przekład) *Kwiatki Świętego Franciszka*. Warszawa 1998, Wyd. Kama.

wątpliwości ilustrują treść legendy. „Pierwszy obszar” przedstawia obrazki „sejmu ptasiego”, tematu często występującego w muzyce klawesynistów francuskich XVII i XVIII wieku. U Liszta jednak przejrzyste, ulotne figuracje – quasi improwizacyjne – odgłosy ćwierkania, na tle rozwibrowanych tryli w najwyższym rejestrze fortepianu – zdają się kierować nasze ucho w prostej linii do ...Ravela (takty 1-9). Z kolei wyłaniający się z nich pełen słodczy temat budzi nieodparte skojarzenia z *Idyllą Zygfyryda* z dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera (takty 18-45). A oto kolejny „obszar” dźwiękowy *Kazania do ptaków*: najprostsza z możliwych, złożona z dominanty i toniki kadencja zapowiada „wejście” Świętego, którego życie i działalność stały się uosobieniem prostoty (takty 51-52). Na kolejne *recitativa* wypowiedziane łagodnym, choć stanowczym tonem odpowiada pełen poddania chór ptasi (takty 52-70). Przemowa Świętego i zamierające stopniowo repliki jego skrzydlatych braciszków ustępują miejsca chórowi anielskich trąb grających majestatycznie brzmiącą fanfaramę. Liszt pozostaje tutaj wierny odwiecznemu motywowi malarskiemu, wszechobecnemu w europejskim malarstwie religijnym. Epizod ten, liczący 14 taktów należałoby uznać za odrębny, trzeci i poniekąd, transcendentalny wymiar dzieła (takty 72-84). Powraca pełen słodczy, wagnerowski temat, któremu towarzyszą echa przemowy Świętego Kaznodziei; dosyć niespodziewanie, łagodny dotąd ton tej przemowy ustępuje wybuchowi gniewu; przyrodzona gwałtowność charakteru młodego Franciszka zdaje się na moment dominować nad idylliczną sceną (takty 114-130). Pełne modlitewnego nastroju *recitativo* przywraca atmosferę niebiańskiego spokoju, w której ostatnie słowa Świętego brzmią jak błogosławieństwo (takty 131-140).

Żyjący w latach 1416 – 1506 mnich kalabryjski, Św. Franciszek z Pauli – jako patron kompozytora – stał się od najmłodszych lat bohaterem jego rozważań na temat wiary. Przemawiająca do wyobraźni scena, w której Święty, unoszony siłą swej niezłomnej wiary przekracza wraz z towarzyszem wzburzone wody Cieśniny Messyńskiej, miała natchnąć Liszta do napisania jednego ze swych najbardziej „symfonicznych” dzieł fortepianowych. W sferze domysłów pozostawiamy hipotezę, jakoby słynna scena przekraczania Cieśniny Messyńskiej, a jeszcze bardziej – wymowa spektakularnego zdarzenia, w którym sprawcza moc wiary staje się przyczyną cudu – mogła mieć wpływ na ukształtowanie się stale obecnego w świadomości kompozytora, choć nigdy nie spełnionego w pełni ideału życiowego. Wydaje się prawdopodobne, iż biorąc pod uwagę chwiejność jego własnej postawy moralnej, naznaczonej kryzysami w pracy twórczej, heroiczny czyn Franciszka a Paulo i głoszona przez niego *Caritas* mogły pełnić rolę życiowego *memento* Liszta i stać się natchnieniem jego najwznioślejszych poczynań.

Opis sceny, w której Św. Franciszek a Paulo przekracza Cieśninę Messyńską widnieje we wstępie do wydania *Legedy*. Oto jego treść: „Marynarze odmówili przyjęcia na pokład tak niepozornie wyglądającego pasażera; ten nie zważając na to, pewnym krokiem ruszył na przelaj przez morze. Jeden z najwybitniejszych malarzy obecnej szkoły religijnej w Niemczech, M. Steinle, zainspirowany cudownym wydarzeniem przedstawił tę scenę na przepięknym rysunku ofiarowanym mi przez księżnę Karolinę Wittgenstein: Św. Franciszek kroczy po falach, które unoszą go ku celowi zgodnie z wolą jego *Wiary* sprawującej władzę nad porządkiem *Natury*. Mając pod stopami poły swego płaszcza uniesioną ręką rozkazuje żywiołom, drugą przyciska do piersi – żywego symbolu ognia wewnętrznego ogarniającego wyznawców Jezusa Chrystusa. Ufnie kieruje wzrok ku niebiosom, gdzie w wiecznej, niepokalanej chwale błyszczy wzniosła dewiza Świętego Franciszka – *Caritas*”.

Nowatorska strona geniuszu Liszta tak wymownie zapowiadająca w *Kazaniu do ptaków* klimaty wagnerowskie, a nawet struktury pianistycznych utworów Ravela, w *Legendzie Św. Franciszka a Paulo* osiąga wymiar poematu symfonicznego. Potęgę wiary uosabia tu majestatyczny *Temat* przewodni, którego nieomal nadludzka moc wyrazu zdaje się rozkazywać żywiołom, na przekór wszelkiej słabości i ułomności człowieka (takty 6-36).

Ogólny wyraz muzyczny tego *Tematu*, jego nadzwyczaj rozległa linia melodyczna przypominająca chorał, budzi – tym razem – nieodparte skojarzenia z *Hymnem Pielgrzymów* z Uwertury do *Tannhäusera* Ryszarda Wagnera.⁹ Powracający, niby wagnerowska unendliche Melodie *Temat*, „kontrapunktowany” jest – już od samego początku dzieła – przez odgłosy wzburzonego morza, niezwykle sugestywnie ilustrowane dzięki onomatopiecznym figuracjom głosu basowego. Przerażająca potęga żywiołu morskiego została tu ukazana – zapewne po raz pierwszy w historii muzyki – w całej pełni swojego budzącego grozę ogromu. Wydaje się, że pod względem siły wyrazu w przedstawianiu tego tematu w literaturze fortepianowej porównanie wytrzymuje jedynie Preludium *Ce qu'a vu le vent d'ouest* Debussy'ego. Jednak w dziele Liszta *Wiara zwycięża Naturę*, podczas gdy u sceptyka, jakim był Debussy, *Natura* unicestwia istoty ludzkie.¹⁰ Podniosła apoteoza tego dzieła, w której wielki *Temat* osiąga apogeum swojej mocy (takty 102-112), brzmi jak wyraz ostatecznego zwycięstwa nad potęgą żywiołu. Właściwą kodę poprzedza, tak często występująca w wielkich formach Liszta, sekwencja o charakterze refleksji, która wydaje się być głosem samego kompozytora. Stłumione, jakby dochodzące spod powierzchni morza, echa wielkiego *Tematu* nie pozwalają zapomnieć o tym, co wydarzyło się na niegdyś pogańskich wodach pomiędzy Scyllą i Charybdą...(takty 139-155).

⁹ W dramatach Ryszarda Wagnera odnajdujemy znacznie więcej wyraźnych śladów nowatorskich koncepcji muzycznych Franciszka Liszta.

¹⁰ Komponując swoje *Preludium* Debussy miał inspirować się obrazem Theodore'a Gericault (1792-1820) *Tratwa Meduzy*. Jest wysoce prawdopodobnym, że Liszt mógł również widzieć to dzieło, eksponowane w Luwrze.

W tytule niniejszej pracy wskazałam na zasadniczą odmienną problemów interpretacyjno – pianistycznych obu *Legend*. Z kolei podejmując próbę opisu przebiegu ich akcji muzycznej, jako rezultatu dokonanej przez kompozytora transpozycji treści poetycko – literackich na język dźwięków, pragnę zwrócić uwagę na zadziwiającą zgodność wymowy emocjonalnej i artystycznej – słowa i muzyki. W ślad za tym, przedstawmy pokrótce najważniejsze problemy wykonawcze – muzyczne jak i ściśle techniczne – kształtujące obraz dźwiękowy każdej z *Legend* w zupełnie odmienny sposób.

Pajęczna tkanina faktury pianistycznej *Kazania do ptaków* w sposób niemal organiczny zdaje się obrazować kruchą postać *Biedaczyny z Asyżu* na tle rozszczebiotanej gromadki jego ulotnych (w dosłownym tego słowa znaczeniu) skrzydlatych „braciszków”. Akcja muzyczna tego trwającego ok. 10 minut utworu przebiega niemal wyłącznie (jeśli pominąć epizody „anielskiej fanfary” i „gniewu kaznodziei”) w wysokim i najwyższym rejestrze fortepianu. Tak pomyślana przez kompozytora warstwa brzmieniowa, pozbawiona w zasadzie „wsparcia” harmonicznego dźwięków basowych przedstawia nie lada problem dla wykonawcy. Podstawową trudność stanowi pełne ekspresji zagranie silnie schromatyzowanego, śpiewnego *Tematu*, dla którego tłem harmonicznym są delikatne, nieprzerwane wibracje tryli w wysokim rejestrze. Generalną wskazówką wydaje się tu możliwie jak najcichsze wykonanie trylu dla tym bardziej wyrazistego uwypuklenia melodii, której poziom dynamiki nie powinien wykroczyć poza *piano*. Kolejną trudność przedstawia pewna nierównomierność metryczna i modulacyjność rozległej linii melodycznej, budzącej tak bliskie skojarzenia z *Idyllą* Wagnerowskiego *Zygfryda*. W tym przypadku wskazane jest unikanie nadmiernego *rubato*, gdyż grozi to zagubieniem sensu muzycznego tej tak pełnej najdelikatniejszych uczuć kantyleny. Oczywiście inteligentny, wrażliwy wykonawca znajdzie w tym utworze wiele okazji do wykazania swego kunsztu także w zakresie agogiki. Liczne partie o charakterze improwizacyjnym, interesujące także pod względem modulacyjnym i fakturalnym, dają pianiście szerokie pole do popisu. Jednak pamięć o temacie i treści *Legendy*, w której inspiracja kompozytora znalazła wyraz tak wysokiej próby i tu powinny skłaniać do umiaru. Bowiem w przeciwieństwie do wielu znanych dzieł fortepianowych mistrza, w *Kazaniu do ptaków* nie znajdziemy fragmentów dostarczających okazji do wykazania się wirtuozowską brawurą. Tym niemniej, precyzyjne, czyste, w duchu *jeu perlé* wykonanie figuracji, na kanwie których rozwija się akcja muzyczna utworu, stanowi probierz zróżnicowanych umiejętności pianisty. Sugerowałabym wypróbowany przeze mnie sposób wykonania figuracji rozpoczynających utwór (do zastosowania także w analogicznych fragmentach) polegający na tym, iż osiem trzydziestodwojek dzielimy na dwie nieregularne grupy: 5 nut dla prawej i 3 – dla lewej ręki. Dzięki temu unikamy wysoce niewygodnego, przeciwnego

układowi anatomicznemu lewej dłoni, ruchu palców i przeciwdziałamy powstawaniu niepożądanych akcentów w połowie figuracji, zyskując na płynności (takty 1-4).

W dalszym przebiegu utworu tryl lepiej jest wykonywać prawą ręką, przenosząc tercje, będące zapowiedzią *Tematu* (takt 18) do lewej. Warto także przestrzec przed realizowaniem pojawiających się w zapowiedzi *Tematu*, w jego przebiegu i innych miejscach, opartych na małych sekundach „ptasich ćwierkań”, jako krótkich *acciaccatur à la Scarlatti*. Ze względu na wybitnie łagodny klimat (*dolce graziosamente*) *Tematu*, te krótkie sekundowe motywy winny być rozpoczynane na mocnych częściach towarzyszących im grup trzydziestodwójek jako klasyczne opóźnienia – *appoggiatury*. Osobny problem artystyczny przedstawia pojawienie się *recitativo* (w domyśle osoby Św. Franciszka) w takcie 51: delikatnemu *tremolo* ptasiego odzewu towarzyszą kolejne frazy kazania Świętego, których muzyczny wyraz wydaje się być wiernym odbiciem jego słów. Dlatego wykonanie *recitativo* powinno równie wiernie respektować proporcje rytmiczne następujących po sobie motywów i być wolne od tzw. „nadinterpretacji”.

Wbrew dość rozpowszechnionemu wśród pianistów mniemaniu o znacznej dowolności dopuszczalnej przy wykonaniu wirtuozowskich utworów Liszta, podejście to nie wydaje się usprawiedliwione w przypadku *Legend*, gdzie kompozytor „waży” każdy zwrot motywiczny, a swój warsztat pianistyczny poddaje surowej dyscyplinie.

Zaledwie pobieżny rzut oka na zapis nutowy *Legendy Św. Franciszka a Paulo idącego po falach* przywodzi na myśl transkrypcję fortepianową dzieła symfonicznego lub co najmniej, przeznaczonego – w zamyśle kompozytorskim – na wielką orkiestrę symfoniczną. Jak wiadomo, Liszt, bodaj jako pierwszy, niezależnie od swoich oryginalnych dokonań twórczych, osiągnął mistrzostwo również w sztuce transkrybowania utworów symfonicznych, organowych, a także oper i pieśni na fortepian.¹¹ W *Legendzie Św. Franciszka a Paulo* zdumiewające „pokrewieństwo ideowe”, a nawet cechy motywiczne *Wielkiego Tematu* otwierającego dzieło, nasuwają nieodparte skojarzenia z *Uwerturą* do dramatu *Tannhäuser* Ryszarda Wagnera. Po trwającej kilka taktów solennej introdukcji (*Andante maestoso*), pochod akordów *Wielkiego Tematu* brzmi jak chorał wykonywany przez instrumenty dęte blaszane, w układzie charakterystycznym dla instrumentacji wagnerowskiej. Towarzyszące chorałowi *tremolo* oktawowe w rejestrze basowym (w których nasza wyobraźnia z łatwością dosłuchuje się grających *détaché* wiolonczel i kontrabasów) podkreślają kolejne kulminacje „niekończącej się melodii” *Tematu*. Tu raz jeszcze warto przywołać ową szczególną atmosferę symfoniki Wagnera, która w *Tristanowskiej scenie Miłosnej Śmierci Izoldy* niezmiennie przyprawia

¹¹ Spośród wielu tego rodzaju opracowań przypomnijmy transkrypcję symfonii L. van Beethovena, liczne parafrazy fragmentów oper oraz niezrównane transkrypcje i parafrazy pieśni Schuberta, Mendelssohna, Schumanna i Chopina.

sluchaczy o dreszcz emocji. Utrzymanie stale rosnącego napięcia dynamicznego na przestrzeni liczącego 30 taktów *Wielkiego Tematu* wymaga od pianisty spełnienia dwóch podstawowych warunków: początkowe tempo (*Andante maestoso - non troppo lento*) musi pozostawać tak stałe, jak niewzruszoną była wiara Św. Franciszka z Pauli, dzięki której był w stanie przekroczyć niespokojne wody Cieśniny Messyńskiej, pomiędzy Scyllą i Charybdą. Już sama budowa metryczna *Tematu*, polegająca na wielokrotnym, progresywnym powtarzaniu jednego motywu, wymaga zachowania stałej pulsacji rytmicznej. W tych warunkach pianiście pozostaje wyłącznie inteligentne stopniowanie dynamiki poprzez odpowiednio przeprowadzone „cofnięcia” jej poziomu na początku wybranych fraz. We właściwym, zgodnym z logiką rozwoju *Tematu* kształtowaniu dynamiki, ważną rolę odgrywa umiejętne posługiwanie się figuracjami w partii lewej ręki: obok regularnego *tremolo* możemy wyróżnić tu krótkie, niespokojne, imitujące fale morskie „przyspieszenia” (grupy *trio* - takt 16 itp.), jak i coraz bardziej rozbudowane figuracje, osiągające isticie sztormową kulminację w taktach 36 – 41. Poprzez odgłosy wzmagającego się huraganu jeszcze dwukrotnie rozbrzmiewa – jakby na potwierdzenie niezłomnej wiary w ostateczne zwycięstwo – melodia *Wielkiego Tematu* (takty 42-54 oraz 64-71). Tymczasem słynąca burzliwymi wodami Cieśnina Messyńska, dzięki genialnej wizji Liszta, ukazuje swoje przerażające oblicze. Wydaje się nieprawdopodobnym, aby w tym rozpełtaniu żywiołów jakakolwiek żywa istota ludzka mogła ujść cało (takty 72-98). Potężna kadencja, niby odgłos fanfary z nieba (takty 99-102) przynosi ze sobą tryumfalny powrót *Wielkiego Tematu*, rozbrzmiewającego jak Hymn Zwycięstwa Świętego nad złymi mocami i władztwem Neptuna. Ta w przenośni – ale i w rzeczywistości – patetyczna scena w dźwiękowej realizacji zapisu muzycznego kompozytora wymaga od pianisty wszechstronnie rozwiniętego warsztatu pianistycznego. Konieczne jest dysponowanie swobodną techniką biegnikową, włączając w to elementy gam i pasaży, a także umiejętność rozwiązywania skomplikowanych problemów takich jak skoki, naprzemienne szybkie pochody akordowe, oktawowo itp. Do najważniejszych, choć nieczęsto spotykanych atrybutów artysty wirtuoza, warunkujących w dużym stopniu osiągnięcie pełni wyrazu w odtwarzaniu tego wielkiego dzieła, należy z pewnością umiejętność gry *legato* przy wykonywaniu linii melodycznych, zapisanych pochodami akordowymi. Jednak na pierwszym miejscu postawiłabym - popartą stałym wysiłkiem wyobraźni - zdolność pianisty do odtworzenia monumentalnej konstrukcji dźwiękowej *Legendy*, jak najbliższej wizji kompozytora.

Pozostaje mi jeszcze omówienie zagadnień związanych z pedalizacją tak różnych nastrojowo i fakturalnie utworów, do jakich należą *Legenda Św. Franciszka z Asyżu* i *Legenda Św. Franciszka z Pauli*. Zdaję sobie sprawę, że sugerowanie konkretnych rozwiązań odnoszących się do stosowania – szczególnie – prawego pedału mogłoby okazać się, w tych okolicznościach, raczej teoretyczne i mijałoby się z celem. Wydaje mi się, iż warstwa

brzmieniowa tych tak skomplikowanych i zarazem tak różnorodnych utworów zależy od wielu czynników i dlatego wolałabym ograniczyć się do podania kilku podstawowych kryteriów, którymi należałoby się kierować w praktyce. Z oczywistych względów – kryterium dominującej funkcji harmoniczej, zwłaszcza mającej oparcie w tzw. nucie pedałowej, ma pierwszorzędne znaczenie przy określaniu momentu naciśnięcia pedału i czasu trwania danego brzmienia. W grę wchodzi tu jeszcze proporcje dynamiczne wewnątrz pedalizowanej struktury brzmieniowej, jej rozpiętość i niższe lub wyższe położenie w skali fortepianu. Kryterium tempa, z oczywistych względów wpływa na okres czasowy, w którym dana struktura pozostaje w obrębie jakiegoś obszaru brzmieniowego. Nasze odczucia są w tym zakresie zawsze subiektywne, a ponadto zależne od instrumentu, warunków akustycznych i wciąż kontrowersyjnych wymagań stylistycznych.

Ponad wszelkie możliwe kryteria postawiłabym warunek posiadania kultury muzycznej, której stałe poszerzanie nie tylko rozwija wrodzone zdolności ale stanowi także niezastąpioną wartość dla największego nawet talentu. Właściwie dopiero na solidnym gruncie kultury muzycznej możemy mówić o kształtowaniu dobrego gustu artystycznego, który będzie w stanie kierować naszym uchem w wyborze najwłaściwszych rozwiązań pedalizacji. Jako ostatni warunek, od którego spełnienia zależy, zgodne z wizją kompozytora, wykonanie obu utworów omawianych w mojej pracy, wymieniałabym rozwijanie wrodzonej intuicji artystycznej. Postulat ten pozostaje w bliskości z troską o poszerzanie kultury muzycznej. Bowiem obie te sfery – intuicji i kultury – wzajemnie na siebie oddziałując sprzyjają stałemu rozwojowi osobowości artysty i jego sztuki.