

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

mgr Paweł Antkowiak

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora

w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

dr hab. Robert Kaczorowski

Gdańsk 2026

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Inspiracje myślą filozoficzną Ryszarda Wagnera (1813–1883)
w twórczości Hugo Wolfa (1860–1903)
– na przykładzie wybranych pieśni

1. H. Wolf, *Paraphrase Über
Die Meistersinger von Nurnberg von Richard Wagner*
na fortepian solo, 12'45

2. H. Wolf, *Abendlieder*
na głos z fortepianem do poezji N. Lenaua, 8'59

3. H. Wolf, *Wanderers Nachtlied* z *Sechs Gedichte von Scheffel,
Mörike, Goethe und Kerner* nr 5
na głos z fortepianem do poezji J.W. Goethego, 2'21

4. H. Wolf, *Nimmersatte Liebe* z *Mörike – Lieder* nr 9
na głos z fortepianem do poezji E. Mörike, 2'10

5. H. Wolf, *Verborgenheit* z *Mörike – Lieder* nr 12
na głos z fortepianem do poezji E. Mörike, 2'22

6. H. Wolf, *Im Frühling* z *Mörike – Lieder* nr 13
na głos z fortepianem do poezji E. Mörike, 4'09

7. H. Wolf, *Gebet* z *Mörike – Lieder* nr 28
na głos z fortepianem do poezji E. Mörike, 2'10

8. H. Wolf, *Gesang Weyla's* z *Mörike – Lieder* nr 46
na głos z fortepianem do poezji E. Mörike, 1'41

Wykonawcy:

Paweł Antkowiak – tenor
Julia Wolańska-Gajda – fortepian

Nagrania dokonano w Atelier Muzyki Kameralnej
w dn. 2–3.10.2025 r.

Realizator nagrania: Michał Gajda

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

**Inspiracje myślą filozoficzną Ryszarda Wagnera (1813–1883)
w twórczości Hugo Wolfa (1860–1903)
– na przykładzie wybranych pieśni**

Spis treści

Wstęp	5
Rozdział 1	
Ryszard Wagner – koncepcja syntetycznego dzieła sztuki	9
1.1. Urzeczywistnianie idei w obowiązujących normach muzycznych	19
1.2. Wyższość dramatyczna romańskiej sztuki operowej	12
1.3. Równoważność sztuk	15
1.4. Poglądy na temat koncepcji	16
Rozdział 2	
Hugo Wolf – sylwetka kompozytora w kontekście filozofii twórczej	
Ryszarda Wagnera	21
2.1. Wprowadzenie	21
2.2. Młodość i wczesna twórczość	22
2.3. Dojrzała kariera	26
2.4. Istotne cechy stylu kompozytorskiego Wolfa	35
2.5. Znaczenie tekstu poetyckiego	35
2.6. Rola partii fortepianowej	38
2.7. Deklamacja	39
2.8. Chromatyka i dysonans	39
2.9. Miejsce pieśni Hugo Wolfa w literaturze wokalne	40
Rozdział 3	
Opis zarejestrowanych na nośniku elektronicznym utworów	
tworzących dzieło artystyczne	42
3.1. <i>Paraphrase Uber Die Meistersinger von Nurnberg von Richard Wagner</i>	42
3.2. <i>Abendbilder</i>	46
3.3. <i>Wanderers Nachtlied</i>	51
3.4. <i>Nimmersatte Liebe</i>	55
3.5. <i>Verborgenheit</i>	59
3.6. <i>Im Frühling</i>	63
3.7. <i>Gebet</i>	67
3.8. <i>Gesang Weyla's</i>	73
Zakończenie	80
Bibliografia	83

Wstęp

Proces przygotowania materiałów i poszukiwania bibliografii dotyczącej Hugo Wolfa poprzedził w moim przypadku utwór jego autorstwa, który włączyłem do repertuaru. Był on na tyle interesujący, wręcz intrygujący – tak w warstwie literackiej, jak i muzycznej, że wzbudził chęć sięgnięcia do innych kompozycji jego autorstwa.

Sięgnięcie do kolejnych utworów i głębsze poznanie twórczości Wolfa wyzwoliło chęć bliższego poznania repertuaru – tak od strony wykonawczej, jak i odsłuchowej. W tym czasie zrodziło się moje przekonanie, że jest to bez wątpienia ten sam styl i sposób tworzenia dzieła artystycznego zwany *Gesamtkunstwerk* (całościowe dzieło sztuki), którego to pojęcia używa się w kontekście twórczości, szczególnie dramatów scenicznych Richarda Wagnera.

W większości wszystkie dostępne informacje o Hugo Wolfie mają formę encyklopedyczną. Mnie jednak, z racji emocji i filozoficznej głębi, którą niosą ze sobą jego utwory, wiedza ta wydała się zbyt powierzchowna. Zainteresował mnie Hugo Wolf jako człowiek i wszystko, co z „człowieczeństwem” w jego przypadku się wiąże: to, gdzie się urodził, gdzie wychowywał; jego rodzina, rodzeństwo, przyjaciele, szkoła... A więc to wszystko, co miało wpływ na sposób jego myślenia i postrzegania świata. Aspekt ten miał, moim zdaniem, decydujący wpływ na jego twórczość.

Głębsze sięgnięcie do korzeni i życiorysu kompozytora powodowała chęć znalezienia odpowiedzi na pytania, które towarzyszyły mi od początku, gdy rozpocząłem przygotowanie dzieła artystycznego oraz obecnie, gdy powstaje niniejsza praca – opis zarejestrowanego na nośniku elektronicznym dzieła artystycznego. Owe pytania brzmią: w jakim momencie życia i twórczej aktywności Hugo Wolf stał się kontynuatorem filozofii twórczej Richarda Wagnera? Co spowodowało taki stan rzeczy? Czy Wolf miał tego świadomość? Czy właśnie w takich kategoriach zarysowanych przez Wagnera postrzegał swoją twórczość?

Co do faktu, że na sposób podejścia Wolfa do słowa, które „opatrywał dźwiękiem” największy wpływ miał Richard Wagner – nie mam wątpliwości.

Co do tezy, że Wagner, którego twórczość poznałem – będąc przez prawie dekadę wykonawcą na Festiwalu w Bayreuth – miał zdecydowanie największy wpływ na Wolfa – również nie mam wątpliwości.

Co do tezy, że Wolf identyfikował się z poglądami na sztukę Wagnera i słyszane jest to w jego kompozycjach – również i o tym jestem przekonany.

Aby w szerszym kontekście dokonać opisu zarejestrowanego dzieła artystycznego, które wraz z niniejszą pracą składają się na pracę doktorską w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne, wydaje się, że wskazane jest omówienie koncepcji syntetycznego dzieła sztuki reprezentowaną przez Ryszarda Wagnera. Temu zagadnieniu poświęcony jest zatem rozdział pierwszy. Opisana w niej została między innymi rola romańskiej sztuki operowej oraz poglądy Wagnera dotyczące praktykowanej przez niego koncepcji.

Rozdział drugi: *Hugo Wolf – sylwetka kompozytora w kontekście do filozofii twórczej Ryszarda Wagnera*, został przygotowany na podstawie wielu źródeł, które pozwoliły opisać osobiste przeżycia, stan duchowy i impulsy, które miały wpływ na działania twórcze kompozytora.

Zdecydowanie najwięcej dowiadujemy się o Wolfie z listów do najbliższych, m.in. do Melanii Köchert, z którą kompozytor dzielił zażyłą relację w związku i głębokim zaufaniu, do przyjaciela Oskara Grohe i Emila Kauffmanna, dyrektora muzycznego Uniwersytetu w Tybindze, który dla Wolfa stał się osobą godną zaufania.

Lektura tych listów pozwoliła mi poznać Wolfa z jego codziennymi problemami, przemyśleniami, wątpliwościami i poglądami na temat tego, co w danym momencie komponował. Interesujące i niezwykle cenne były dla mnie jego przemyślenia dotyczące utworów, które przygotowywałem jako dzieło artystyczne, stanowiące wraz z niniejszym opisem rozprawę doktorską.

Śledząc literaturę dotyczącą zagadnień, które interesowały mnie nie tylko w odniesieniu do tematu pracy, natknąłem się na wiele nowych muzycznych i około muzycznych zagadnień, które były mi dotychczas nieznane i niewątpliwie wzbogaciły moją wiedzę, a przy okazji pracy nad przygotowaniem dyskografii dostarczyły wiele nieoczekiwanych artystycznych przeżyć.

Czy sam Hugo Wolf postrzegał się jako kontynuator filozofii twórczej Ryszarda Wagnera? Czy Hugo Wolf pragnął, aby właśnie w taki sposób inni postrzegali jego twórczość? – materiały, do których udało mi się dotrzeć oraz zachowana korespondencja kompozytora jednoznacznie potwierdza, że na oba wyżej sformułowane pytania odpowiedź jest twierdząca.

Dietrich Fischer-Diskau w swojej pracy zatytułowanej *Hugo Wolf: Leben und Werk* (Hugo Wolf: życie i praca) stwierdza:

*Rzeczywistość muzyczna Wolfa nie opiera się ani na sądach
estetycznych, ani muzykologicznych¹.*

Jeśli chodzi o przygotowanie dzieła artystycznego, moimi „przewodnikami” byli uznani wykonawcy zarówno wokalistyki operowej, jak i kameralistyki wokalne. Wymienić tu muszę Fritza Wunderlicha, Dietricha Fischer-Diskau, Iana Bostridge’a (jako nie niemieckojęzycznego wokalistę – co dało mi pogląd na wiele spraw technicznych i językowych w odniesieniu do wykonawstwa pieśniarskiego okresu romantyzmu w którym się specjalizował) i Eberhard Büchner (konkurującego w kameralistyce z Peterem Schreierem), którego miałem okazję być uczniem i wiele zawdzięczam, jeśli chodzi o wykonawstwo repertuaru niemieckojęzycznego w tym tzw. mozartowskiego. Oczywiście również „poglądowo” słuchałem wielu innych wykonawców.

Wieloletnie wykonywanie dużych partii repertuaru operowego nastrocza trudności – jeśli chodzi o powrót do kameralistyki. Jednakże pieśń jako małe – w przypadku Hugo Wolfa „skończone” dzieło, z ładunkiem emocji i konieczną techniką wokalną, wymaga doświadczenia, które zdobywa się po wielu latach praktyki i bagażu doświadczeń, również życiowych – co ma ostatecznie decydujący wpływ na wiarygodność wykonania.

Wymienieni wykonawcy to znakomici „technicy wokalni”, których posiadany kapitał jest język i kultura, w której wzrastali. Nie znaczy to, iż wykonawca spoza tego kręgu kulturowego i językowego nie jest w stanie przygotować znakomitej produkcji wokalne z okresu romantyzmu i niemieckiej liryki wokalne XIX wieku – przykładem jest chociażby wspomniany przeze mnie Ian Bostridge. Jest to jednak zdecydowanie bardziej „pracochłonne” i często „karkołomne” zadanie. Powoływanie się na technikę *belcanto* to stanowczo za mało. Technika ta bowiem, mająca swoje korzenie w kulturze włoskiej i głównie „sprawdzająca się” we włoskiej literaturze muzycznej, nie jest tą, której oczekuje się w odniesieniu do utworów z kręgu niemieckojęzycznego.

W okresie romantyzmu powstało pojęcie pieśni niemieckiej *das Lied* – podobnie jak francuskiej *chanson*, włoskiej *canzone*, angielskiego *songu* czy polskiej *pieśni*. Jest to związane głównie z kręgiem językowym.

¹ „Wolfs musikalische Wirklichkeit kümmert sich weder um ästhetische noch um musikwissenschaftliche Urteile”, w: D. Fischer-Dieskau, *Hugo Wolf: Leben und Werk*, Berlin 2003, s. 15. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkich tłumaczeń z języka angielskiego i niemieckiego dokonał autor pracy Paweł Antkowiak.

W muzykologii współczesnej znaczenie słowa *das Lied* zawężone jest jeszcze bardziej do określenia fenomenu niemieckiej pieśni lirycznej czasów romantyzmu. Pieśń stała się „owocem chwili natchnionej”², o czym pisze prof. Mieczysław Tomaszewski i co wiąże się bezpośrednio ze specyfiką wykonawstwa.

Czysta technika *belcanto* nie znajdzie uznania w liryce niemieckiej. Wymaganą technikę trudno jednoznacznie określić. Jest to połączenie (na bazie *belcanto*) tzw. szkoły niemieckiej ze stylem mozartowskim, oparte na intonacji i wymowie języka niemieckiego, impostacji samogłosek i konsonantów. Przede wszystkim samo słowo ma wywołać *cantabile* (śpiewność), a efektem tego staje się ekspresja uczuć.

Podjęcie tematu, którego efektem jest zarejestrowane dzieło artystyczne oraz niniejszy opis, oznaczał wnikliwe studia nad muzyczną literaturą niemieckojęzyczną, szczególnie romantyzmu i neoromantyzmu. Na cały ten proces przygotowania wpływ miała moja długoletnia praca w teatrach niemieckich, w tym dekada pracy na Festiwalu Wagnerowskim w Bayreuth, gdzie poznałem praktycznie cały repertuar operowy Richarda Wagnera. Nie bez znaczenia był również kontakt z autorytetami w tej dziedzinie: wokalistami, dyrygentami oraz pianistami.

W taki sposób prezentowane dzieło artystyczne, które wraz z niniejszą pracą, będącą jego opisem, składa się na pracę doktorską, jest efektem moich wielu osobistych doświadczeń i wyborów.

² M. Tomaszewski, *Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 210.

Rozdział I

Ryszard Wagner – koncepcja syntetycznego dzieła sztuki

1.1. Urzeczywistnianie idei w obowiązujących normach muzycznych

Wagner dokonał świadomego pokazu swoich zmagania o artystyczną spójność i tożsamość, zarówno w swoich pismach, jak i w samych dramatach muzycznych, oferując siebie jako własnego krytyka – artysty pełnego świadomości i kontroli³.

„Dążeniom integracyjnym, stale obecnym dążeniom do syntezy odpowiada potrzeba powoływania pojęć całościowych. Takim pojęciem jest Gesamtkunstwerk, potocznie stosowanym do nazwania dzieła zbudowanego z różnych rodzajów sztuki”⁴.

Dla potrzeb tej rozprawy interesuje mnie pojęcie *Gesamtkunstwerk* w odniesieniu do twórczości Ryszarda Wagnera. Pojęcie to pojawiło się u Wagnera około 1850 roku, przy czym – jak podkreślają muzykolodzy – Wagner sam protestował, by dzieło jego życia zamykane było tylko w tym koncepcie. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling w swojej *Filozofii sztuki* napisał:

Zauważam tylko, że najdoskonalsze połączenie wszystkich sztuk, połączenie poezji i muzyki przez pieśń, poezji i malarstwa przez taniec, ponownie zsyntetyzowane kompozytorstwo, jest najbardziej złożonym [!] zjawiskiem teatralnym, takim jak dramat starożytności [!], z którego pozostała tylko karykatura [!], opera pozostała⁵.

³ A. Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian inheritance*, Cambridge University Press 1999. Amanda Glauert jest starszym wykładowcą w Królewskiej Akademii Muzycznej i współtworzyła artykuły do New Grove Dictionary of Opera, Wagner in Performance (Yale University Press) and The Cambridge Companion to Beethoven (Cambridge University Press, forthcoming).

⁴ W sprawie definicji Gesamtkunstwerku por.: H. Szeemann, *Vorbereitungen*, w: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk Eurapische Utopien seit 1800*, Aarau-Frankfurt/M 1983 [Katalog wystawy Zürich, Düsseldorf, Vienna 1983], s. 16–21.

⁵ „Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisiert die componierteste [!] Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Althertums [!] war, wovon uns nur eine Karrikatur [!], die Oper geblieben ist”, w: G. Westernhagen, *Wagner: A Biography* (tłum. W.M. Whittal), vol. I, Cambridge 1978, s. 146–147.

Określenie tego fenomenu funkcjonowało i funkcjonuje w historii sztuki w odniesieniu do różnych „dzieł zbiorczych”. Elżbieta Gieysztor-Miłobędzka w artykule *W obronie „całościowości”*. Pojęcie *Gesamtkunstwerk*, w oparciu o pisma R. Wagnera wyjaśnia:

Dzieło zbiorcze = ko-egzystencja sztuk – rozumienie wyrastające na bazie intelektualnej, estetycznej koncepcji „korespondencji sztuk”, o genezie jeszcze antycznej w horacjańskim ut pictura poesis (łac. poezja powinna być jak malowidło).
*Dzieło syntetyczne = ponadgatunkowe stopienie sztuk/elementów, w którym są one środkiem do przesłania wizji transcendentalnej – rozumienie zakładające materialno-ideacyjno-emocjonalną jedność, o genezie romantycznej. Pierwszy sposób rozumienia dzieła całościowego określimy mianem „koncepcja zbiorczo-estetyczna”, drugi – „koncepcja syntetyczno-metafizyczna”.
W ten ostatni sposób rozumiał Gesamtkunstwerk jego twórca – Ryszard Wagner⁶.*

Natomiast Amanda Glauert w artykule *Muzyka przyszłości? Charakter dziedzictwa wagnerowskiego* napisała:

Kiedy w 1900 roku słynny wiedeński krytyk Eduard Hanslick nazwał Mahlera, Straussa i Wolfa „muzyczną secesją”, nie mógł znaleźć mniej sympatycznej grupy towarzyszy. Wolf uważał, że muzyka Straussa wpływa na szaleństwo, Mahler nienawidził pieśni Wolfa za ich nacisk na „declamation” (deklamacje), podczas gdy Strauss i Mahler szanowali się nawzajem przez przepaść wzajemnego niezrozumienia. Można powiedzieć, że Hanslick ujawniał swoją nieznajomość złożoności ruchów postwagnerowskich i polegał na najprostszych kulturowych rozróżnieniach. Bo to prawda, że Mahlera, Straussa i Wolfa można szybko zidentyfikować jako tych, którzy wierzyli w artystę jako bohatera rewolucji – w przeciwieństwie do artystów, którzy kładli nacisk na szacunek dla przeszłości. Gdyby Hanslick w 1900 roku nadal definiował artystyczną „secesję” jako pozostawianie za sobą wszelkich powszechnie przyjętych kryteriów piękna, domagających się wolności w ustalaniu własnych standardów prawdy i wartości, to wszyscy trzej byłiby bez wątpienia „secesjonistami”. Ale tak samo byłby prawie każdy inny znany kompozytor austro-niemiecki końca XIX wieku, z wyjątkiem być może godnego uwagi przypadku Brahmsa.

⁶ R. Wagner (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft*, w: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart 1939, s. 43–177. Zob. M.G. Dellin, *Richard Wagner mein Denken*, München 1982.

Muzyka Brahmsa z pewnością nadal koncentrowała się na sile klasycznych form i techniki; ale jak zauważył Schoenberg w swoim esaju „Brahms the Progressive”, ta bezpośrednia ciągłość z przeszłością była złożonym i indywidualnym osiągnięciem. W Austrii czy Niemczech pod koniec XIX wieku wszelkie normy muzycznego oczekiwania były łatwiej filtrowane przez Wagnera niż Brahmsa, ale z mylącymi konsekwencjami dla Wagnera⁷.

Agata Kochanowska w pracy *Wenn das Wort dem Ton gehorchen muss. Der Librettist Richard Wagner* (Gdy słowo dźwiękowi podporządkować się musi. Librecista Ryszard Wagner) napisała:

„Musica e parole” to odpowiednik niemieckiego słowa „Musik und Worte” i należą do szerszego kontekstu, a mianowicie w zdaniu „Prima la musica e poi le parole”, co w języku niemieckim oznacza: „Najpierw muzyka, potem słowa”⁸.

Tak rozumiał Antonio Salieri, nadworny kapelmeister Wiednia, relacje tekstu do muzyki. Podobnie twierdził Mozart, który napisał w liście do ojca w październiku 1781 roku:

...w operze poezja musi być absolutnie posłuszną córką muzyki⁹.

Przeciwnikiem takiej koncepcji był Christoph W. Gluck, którego twierdzenie można przeczytać we wstępie do opery *Alceste*:

⁷ A. Glauert, *Wagner*, Journal: Nineteenth-Century Music Review, t. 6, nr 1, czerwiec 2009. Opublikowane online przez Cambridge University Press: 13 kwietnia 2011, s. 113–117.

⁸ „Musica e parole” sind ein Äquivalent der deutschen Wörter „Musik und Worte” und gehören in einen breiteren Kontext, nämlich in den Satz „Prima la musica e poi le parole”, was auf Deutsch so viel, wie „Erst die Musik, dann die Worte” bedeutet”, w: A. Kochanowska, *Wenn das Wort dem Ton gehorchen muss. Der Librettist Richard Wagner und sein Ring des Nibelungen*, Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, Poznań 2017.

⁹ „...Bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter sein”, w: L. Schidermair (Hrsg.), *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, 5 Bände, Band 2, München / Leipzig 1914, s. 127–129.

*Próbowałem (...) przywrócić muzyce jej prawdziwy cel,
a mianowicie to, aby służyła poezji*¹⁰.

Między tymi dwoma biegunami wielkich kompozytorów XVIII wieku urzeczywistnienie idei syntetycznego dzieła sztuki *Gesamtkunstwerk* przez Ryszarda Wagnera było procesem niezwykle trudnym.

1.2. Wyższość dramatyczna romańskiej sztuki operowej

To, o czym pisał w pismach teoretycznych i jak rozumiał swoją twórczość Richard Wagner, przełożyło się na to, co zaistniało jako „dzieło totalne”. Jego dramaty sceniczne:

Der Fliegende Holländer (Latający Holender),

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg (Tannhäuser i turniej śpiewaczy na Wartburgu),

Lohengrin,

Der Ring des Nibelungen (Pierścień Nibelunga):

Das Rheingold (Złoto Renu),

Die Walküre (Walkiria),

Siegfried (Zygfyrd),

Götterdämmerung (Zmierzch bogów),

Tristan und Isolde (Tristan i Izolda),

Die Meistersinger von Nürnberg (Śpiewacy norymberscy),

Parsifal

– to dzieła, w których obie sztuki: sztuka słowa i sztuka dźwięku, zostały połączone w jedno na tym samym poziomie artystycznym. Akcję dramatyczną Wagner tworzył jako syntezę sztuki. Pod tym kątem pisał libretta, muzykę i didaskalia (wskazówki dla wystawiających jego sztuki). Zmienił przez to zdolność wyrazu muzyki romantycznej i podstawy praktyczne opery. Opanowanie środków technicznych, traktowanie chóru, a szczególnie orkiestry ujawniło mistrzostwo i wyjątkowość kompozytora¹¹.

Sam Wagner zaczął rozumieć panowanie i wyższość dramatyczną romańskiej sztuki operowej nad staromodną, nie na czasie, „uczoną” muzyką młodych niemieckich kompozytorów, gdy zachwyciła go Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) w operze

¹⁰ K. Honolka, *Der Musik gehorsame Tochter. Opern – Dichter – Operndichter*, Stuttgart 1962, s. 15.

¹¹ H. Renggli, *Richard Wagner*, w: A. Kotte (Hrsg.), *Theaterlexikon der Schweiz*, tom 3, Chronos, Zürich 2005, s. 2037.

Vincenzo Belliniego (1801–1835). Najpierw ujęła go zmysłowa frywolność nastroju płynąca z muzyki francusko-włoskiej. Słyszał ją z taką samą siłą w dziełach Wilhelma Heinsa (1746–1803) i u autorów ruchu literackiego *Junges Deutschland* (Młode Niemcy), których pisma podziwiał. Najbliższy z nich był mu Heinrich Laube (1806–1884), z którym się zaprzyjaźnił od 1832 roku. W wydawanym przez Heinricha Laube czasopiśmie *Zeitung für die Deutsche Oper* (Gazeta dla niemieckiej opery), ukazało się 10 czerwca 1834 roku pierwsze pismo Wagnera – esej o operze niemieckiej *Die Deutsche Oper*. Przez wiele lat, spośród przedstawicieli najnowszej literatury niemieckiej najsilniej poetycko oddziaływał na Wagnera Heinrich Heine (1797–1856)¹².

Gdy Wagner zdecydował się kontynuować adaptację tetralogii *Pierścień Nibelunga*, w liście do przyjaciela napisał:

Następna rewolucja musi koniecznie zakończyć całą naszą ekonomię teatralną: wszyscy muszą i upadną, to jest nieuniknione. Wyłonię sobie wtedy z gruzów wszystko to, czego potrzebuję. (...) Nad Renem powołam teatr i zaproszę na wielką dramatyczną ucztę. Po roku przygotowań wykonam całą moją pracę w ciągu czterech dni: wraz z nią następnie zaprezentuję publiczności sens tej rewolucji, według jej najszlachetniejszego zamysłu do rozpoznania. Ta publiczność mnie zrozumie: obecna tego nie może¹³.

Poprzez swoją tetralogię Wagner chciał zburzyć tradycyjny system teatralny i wprowadzić prototyp nowego typu dramatu muzycznego, w przeciwieństwie do tradycyjnej opery. Pisał:

¹² P. Bekker, *Wagner das Leben im Werke*, Deutsche Verlags – Anstalt 1924.

¹³ „Die nächste Revolution muß notwendig unsrer ganzen Theaterwirtschaft das Ende bringen: sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den Trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche. (...) Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf, und lade zu einem großen dramatischen feste ein: nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier tagen mein ganzes Werk auf: mit ihm gebe ich den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten sinne, zu erkennen. Dieses Publikum wird mich verstehen: das jetzige kann es nicht”, w: R. Wagner, *Über die Benennung ‚Musikdrama‘* (1872), w: R. Wagner, *Dichtungen und Schriften* (Anm. 6), Bd. 9, s. 271–277.

*Cały światopogląd znalazł swój najpełniejszy wyraz artystyczny”,
i to nie tylko „tylko przez muzykę”¹⁴.*

Początkowo Wagner tworzył poetykę dramatu poprzez różne motywy z sag. Przykładem jest *Tannhäuser*, którego komponował od lata 1843 do wiosny 1845 roku. *Tannhäuser und Sängerkrieg auf der Wartburg* to kompilacja: *Über den Krieg von Wartburg* (O wojnie na Wartburgu) Christiana Theodora Ludwiga Lucasa (1796–1854); treści *Pieśni Tannhäusera* pochodzą z 1515 roku i zbioru wierszy z XIII wieku *Sängerkrieg auf der Wartburg* (Wartburski turniej śpiewaczy).

Pojawiają się też pewne nawiązania do opowiadania *Der Kampf der Säger* (Turniej śpiewaków) (z 1818 roku) E.T.A. Hoffmanna oraz do Heinricha Heinego *Die alten, bösen Lieder* (Stare, złe pieśni).

Pod wpływem filozofii Arthura Schopenhauera (1788–1860) Wagner pogłębił poetycką i obyczajową treść, muzycznie wzbogacił ją przez odważniejsze rozwinięcie wypróbowanego później w *Tristan und Isolde* (Tristan i Izolda) stylu kompozycji¹⁵.

Podobnie postąpił w przypadku opery *Die Meistersinger von Nürnberg* (Śpiewacy norymberscy), którą ukończył w marcu 1848 roku. Tekst dramatu zaczerpnął z eposu o tej samej nazwie bawarskiego autora i z przedmowy jego wydawcy Josepha Görresa (1776–1848), który wskazał na rozmaite pokrewne sagi z okresu średniowiecza. Pojedyncze z nich znalazł w *Deutsche Sagen* (Niemieckie sagi) braci Wilhelma Karla (1786–1859) i Jacoba Grimm (1785–1863). Oprócz tego zapożyczył motywy z opery *Euryanthe* Webera, kilka scen z Heinricha Marschnera (1795–1861) *Templer und Jüdin*, *Merlina* Karla Immermanna (1796–1840) i *Pieśni o Nibelungach*.

¹⁴ „Ganze Weltanschauung hat ihren vollendesten künstlerischen Ausdruck” gefunden, und dies nicht zuletzt „erst durch die Musik”, w: L. Bornscheuer, *Wagner: Der Ring des Nibelungen, ein Meisterwerk des Anarchismus*, s. 12.

¹⁵ F. Muncker, *Wagner, Richard*, w: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), tom 40, Duncker & Humblot, Leipzig 1896, s. 544–571.

1.3. Równoważność sztuk

Także muzyka do *Lohengrina* oznaczała ponownie krok naprzód na drodze Wagnera. Mniej można w niej było odczuć tradycyjną formę opery i stare melodie operowe niż w operze *Tannhäuser*. Muzyka służyła zupełnie dramatowi. Także części pieśni o czysto lirycznym charakterze dostosowane były do dramatycznego rozwoju akcji; przede wszystkim pojedyncze melodie miały na celu dramatyczną pełną wyrazu deklamację¹⁶.

Podczas pracy nad instrumentacją *Lohengrina* Richard Wagner „projektował” dramat muzyczny *Friedrich der Rothbart* (Fryderyk I Barbarossa) (1122–1190) w obliczu politycznych wydarzeń w Niemczech. W przeświadczeniu, że historyczno-polityczne stosunki ograniczają go, zwrócił się ku bohaterom mitycznym. Na podstawie mitu o Nibelungach napisał dramat sceniczny *Siegfried's Tod* (Śmierć Zygryda), do którego libretto gotowe było jesienią 1848 roku¹⁷.

Po rewolucji (Drezno, maj 1849 rok) oczekiwał poprawy powszechnego stanu kultury i związanej z tym reformy artystycznej. W tym celu ułożył plan reform, który przedstawił saksońskiemu ministrowi kultury.

Trzeba podkreślić, że Richard Wagner brał udział w zgromadzeniu *Vaterlandsverein* (Stowarzyszenie Ojczyźniane), a w *Volksblätter* (Czasopismo Ludowe) Röckela ukazało się jego pismo *Die Revolution*, skierowane przeciw szlachcie i władzy pieniądza. W swoich dążeniach republikańskich był jednak mniej konsekwentny i radykalny niż jego towarzysze, którzy traktowali go jako niepraktycznego fantastę, wiernego królowi.

W tym czasie powstała rozprawa *Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage* – etap wstępny do głównego dzieła *Der Ring des Nibelungen* (Pierścień Nibelunga), którego koncepcja powstała w tym samym czasie co projekt *Zygryda* (*Siegfried*). Z powodów politycznych rozpoczęto jednak przeciw niemu dochodzenie. Uciekł najpierw do Weimaru, gdzie znalazł schronienie u Ferenc Liszta, a następnie 29 maja do Zurychu.

Wagner brał czynny udział w zuryckim życiu muzycznym. Podczas koncertów zaprezentował m.in. wybrane fragmenty z oper *Rienzi*, *Latający Holender*, *Tannhäuser* i *Lohengrin*, które okazały się sukcesem. W tym czasie powstały również jego pisma reformatorskie, wśród nich *Die Kunst und die Revolution* (1849) (Sztuka i rewolucja), *Das*

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

Kunstwerk der Zukunft (1850) (Dzieło sztuki przyszłości), *Kunst und Klima* (1850) (Sztuka i klimat) i trzypięciotomowe dzieło *Oper und Drama* (1851) (Opera i dramat), w których wyjawiał najkompletniej swoje poglądy.

W zgodzie z licznymi wypowiedziami „starszych myślicieli”, a zwłaszcza z pracą Anselma Feuerbacha (1829–1880) *O watykańskim Appolo* pokazał, jak tragedia antyczna współdziałała ze wszystkimi sztukami, aby osiągnąć najwyższy poziom artystyczny, jak upadła po utracie wolności przez Grecję oraz w służbie Kościoła; jak została wynaturzona i skostniała.

Podobnie – jego zdaniem – stało się z oratoriami i operami, które służyły całemu ludowi jako źródło duchowego wzlotu, a w małym stopniu „rozkoszy zmysłów zniżonym do tandety luksusu”. Odrodzenie prawdziwej sztuki, jej najdoskonalszych dzieł i prawdziwego dramatu spodziewał się Wagner w przyszłości, jeśli kiedyś „wielka rewolucja ludzkości” wykorzeni niewolnictwo w każdej formie i uczyni lud wolnym¹⁸.

1.4. Poglądy na temat koncepcji

Jednak jak twierdzi Thomas Mann w *Auseinandersetzung mit Richard Wagner* (Konfrontacje z Wagnerem):

...z pism Wagnera niewiele możemy się o Wagnerze „nauczyć”¹⁹.

W teorii, którą wielu uważało za trudną do potraktowania poważnie, Wagner postulował połączenie artysty słowa i dźwięku z poezją i muzyką. Równość i równoważność obu sztuk, które się nie ograniczają, lecz uzupełniają, których moc tkwi w jedności, bez której „całościowe” dzieło sztuki nie byłoby możliwe.

Wagnerowi udało się jednak spełnić swoje postulaty teoretyczne w praktyce. Autor tetralogii uważany jest za artystę, który poświęcił całe swoje dzieło życia m.in. odpowiedniej i satysfakcjonującej artystycznie relacji między słowem a dźwiękiem.

Istnieją opinie, jak ta reprezentowana przez Kurta Honolkę, że Wagnerem rządził prymat słowa, a w jego procesie twórczym najpierw powstawał tekst, a dopiero potem muzyka. Wagner czytał i publikował swoje teksty również bez muzyki, co jego zdaniem

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ „...Man kann aus Wagners Schriften nicht viel über Wagner lernen”, w: T. Mann, *Auseinandersetzung mit Richard Wagner; Wagner und unsere Zeit*, s. 27–28.

znaczyło, że zajmowały szczególne miejsce w parze słowo-dźwięk dla ich autora. Prace nad nimi, a także przygotowania do nich i tok myślenia, jaki Wagner miał na temat przygotowania materiału, a także form jego poezji, były tematem wielu listów do przyjaciół.

Powstaje jednak pytanie, czy rzeczywiście świadczy to o randze elementów, które pojawiły się jako pierwsze, czy też nie należy tego nadinterpretować zwłaszcza w świetle wielokrotnie podkreślanego faktu, że każde słowo Wagnera powstało już z przeczuciem jego muzycznego odpowiednika? Honolka napisał:

Wiele bardziej dla [Wagnera] dramat muzyczny był nie do pomyślenia inaczej niż to, że słowo tworzyło ton. Ciężar ważności przesunął się radykalnie: w całościowym dziele sztuki w stylu wagnerowskim tekst determinuje formę muzyczną. (...) Druga strona medalu przedstawia muzykę jako służącą. Zrezygnowała ze swojej wolności i zrzekła się swoich praw pierworodztwa²⁰.

Zgodnie z takim poglądem, w dziele muzyczno-literackim Wagnera każda nuta uwarunkowana jest słowem i jego formą muzyczną zdeterminowaną przez poetycką wyobraźnię.

Istnieje jednak pogląd, że należy twierdzić wręcz przeciwnie:

Muzyka Wagnera miała tak absorbującą dominację, że trawiła tekst jak mięsożerna roślina²¹.

Z tej perspektywy słowo ledwo miało prawo do własnej, autonomicznej egzystencji. Wszystko zostało podporządkowane dźwiękowi, cały proces twórczy, od momentu powstania pomysłu na dzieło, które zakiełkowało w umyśle Wagnera. Zgodnie z taką

²⁰ „Vielmehr war für [Wagner] musikalisches Drama überhaupt gar nicht anders denkbar, als indem das Wort den Ton erzeugte. Die Gewichte verschoben sich radikal: Im Gesamtkunstwerk Wagnerscher Prägung bestimmt der Text musikalische Form. (...) Die Kehrseite der Medaille zeigt die Musik als dienstbare Magd. Sie hat sich ihrer Freiheit begeben und auf ihre Erstgeburtsrechte verzichtet”, w: K. Honolka, *Der Musik gehorsame....* op. cit., s. 19.

²¹ „Wagners Musik war „von so einsaugender Dominanz, daß sie den Text verdaute wie eine fleischfressende Pflanze”, w: M. Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*, München 1980, s. 807.

postawą tekst był podporządkowany muzyce i powstał jedynie jako pretekst, by służyć jako rama dla kompozycji. W takim wypadku teksty musiałyby być niskiej jakości, bez niezależnego od muzyki znaczenia, a takie przecież nie były.

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że samo pojęcie i koncepcja dzieła totalnego jako dzieła sztuki nie zostało wprowadzone ani wymyślone przez Wagnera. Termin *Gesamtkunstwerk* pojawia się po raz pierwszy w 1827 roku w piśmie Euzebiusza Trahndorffa pod tytułem *Estetyka lub światopogląd i sztuka*. Dopiero 22 lata później został użyty przez Wagnera. Nie wiadomo jednak, czy Wagner przejął go od Trahndorffa i czy wiedział o jego istnieniu.

W ogólnym uznaniu jednak autorstwo filozofii *Gesamtkunstwerk* przypisuje się Wagnerowi, który go rozpowszechnił, skoncentrował się na jego naturze i ogólnych uwarunkowaniach, nie nazywając i rzadko posługując się pojęciem dzieła totalnego²². Zjawisko to jednak zajmowało go i dlatego szczegółowo je opisał²³. Termin ten jest również często używany w znacznie węższym znaczeniu niż twórca miał na myśli. Wagner postulował jedność wszystkich sztuk, z których trzy wyraźnie wspominał: sztukę tańca (na pierwszym miejscu!), sztukę muzyki i sztukę poezji. W dziele *Das Kunstwerk der Zukunft* Wagner tak napisał:

*Czy moda lub zwyczaj pozwolił nam na prawdziwy rodzaj pisania i mowy: „tichten” do wznowienia poezji, więc wygrywamy w skompilowanej nazwie trzech pierwotnych sztuk ludzkich, tańca, dźwięku i poezji, pięknie charakterystyczny zmysłowy obraz charakter tych trzech zjednoczonych siostr, czyli perfekcyjna aliteracja, jak to jest w naszym własnym, pierwotnym języku*²⁴.

W ogólnym użyciu tego terminu sztuka tańca jest pominięta, ponieważ nie ma praktycznie żadnego odniesienia do dzieł Wagnera i stąd określenie ogranicza się tylko do relacji słowo-dźwięk.

²² R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, w: W. Golther (Hrsg.), *Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, Band 3, Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart 1913, s. 12.

²³ Ibidem, s. 156, 159.

²⁴ „Gestattete es uns die Mode oder der Gebrauch, die echte und wahre Schreib- und Sprechart: tichten für dichten, wieder aufzunehmen, so gewannen wir in den zusammengestellten Namen der drei urmenschlichen Künste, Tanz-, Ton- und Tichtkunst, ein schön bezeichnendes sinnliches Bild von dem Wesen dieser dreieinigen Schwestern, nämlich einen vollkommenen Stabreim, wie er unserer Sprache ursprünglich zu eigen ist”, w: ibidem, s. 102.

Dla Wagnera całkowite dzieło sztuki, o którym marzył, było:

...dzieckiem muzyki (kobiety) i poety (mężczyzny płodzącego)²⁵.

Wagner domagał się więc połączenia muzyki i poezji w jedną całość. Ideał wymagał jednak spełnienia warunku jedności poety i kompozytora. Kompozytor zadawał więc sobie pytanie:

Czy powinniśmy myśleć o poecie i muzyku w kategoriach dwóch osób lub tylko jednej?²⁶.

Wagner opowiedział się za drugą możliwością:

Dla mnie akcent kładzie się na unię poety i muzyka, jako zwykły (tylko) muzyk niewiele mógłbym znaczyć²⁷.

Punktem zwrotnym dla Wagnera, jak twierdzą badacze, a sam Wagner mówi o swojej unii personalnej muzyka i poety, był moment, odkąd zaczął pracować nad *Latającym Holendrem*:

Odtąd zaczyna się moja kariera poety, odkąd stworzyłem teksty operowe²⁸.

²⁵ „...Ein Kind von der Musik (dem Weib) und dem Dichter (dem zeugenden Mann)”, w: ibidem, s. 316–319.

²⁶ „Ob wir uns Dichter und Musiker in zwei Personen oder nur in einer zu denken haben sollen”, w: ibidem, s. 208.

²⁷ „Bei mir ist der Akzent auf die Vereinigung des Dichters und des Musikers zu legen, als bloßer Musiker hätte ich nicht viel zu bedeuten”, w: A. Mielke (Hrsg.), *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, Band 21, Briefe des Jahres 1869, Leipzig 1988, s. 421.

²⁸ „Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ”, w: R. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, w: W. Golther (Hrsg.), *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, s. 266.

Wagner zaczął być artystą, który wykonuje „dzieło totalne”:

... są jednym; ponieważ każdy wie i czuje to, co wie i czuje drugi. Poeta
jest muzykiem, muzyk poetą:
teraz obaj są pełnym doskonałym artystą²⁹.

Według Elżbiety Gieysztor-Miłobędzkiej w cytowanym wcześniej artykule pt. *W obronie „całościowości”...*, *Gesamtkunstwerk* Wagnera obejmował trzy czynniki warunkujące zaistnienie dzieła sztuki, tj. proces twórczy – dzieło – jego percepcję / partycypację. Koncepcja ta wynikała z romantycznego pojmowania sztuki, artysty i z rodzaju jego sztuki. Dzieło realizowało się w wykonaniu w jego funkcjonowaniu i w odbiorze. Kreacyjno-percepcyjny model *Gesamtkunstwerku* Wagnera został zmodyfikowany w historii sztuki do „jednostronnego”. Szeemann zwrócił więc uwagę na akt twórczy, a nie samo dzieło (kontekst) jako przedmiot historii sztuki³⁰. Estetyka w latach siedemdziesiątych zareagowała na tę sytuację w świecie artystycznym: wzrosło zainteresowanie procesem powstawania i realizacji. Sircello radził wtedy „myśleć o dziele sztuki od strony tworzenia go”,³¹ a Eco, zalecał „obdarzać zainteresowaniem nie to, co jest stworzone, ale sposób, w jaki powstawało”³².

Gesamtkunstwerk „wymija” kontynuowane w historii sztuki podziały na gatunki, formy i treść oraz likwiduje przedział pomiędzy „sztucznym (syntetycznym) *Gesamtkunstwerk*” – jak w dziełach Wagnera i „naturalnym *Gesamtkunstwerk*” – koegzystencja sztuk.

Tak czy inaczej *Gesamtkunstwerk* – dzieła całościowe, pełne, prezentujące równowagę użytych rodzajów sztuki w swojej formule, zachowujące balans między słowem, muzyką i obrazem, można zobaczyć i usłyszeć na scenie festiwalowej w Bayreuth, gdzie ich twórca i propagator tej filozofii tworzenia, znalazł miejsce ich prezentacji i konfrontacji z odbiorcą.

²⁹ „...[s]ie sind eins; denn jeder weiß und fühlt, was der andere weiß und fühlt. Der Dichter ist Musiker geworden, der Musiker Dichter: jetzt sind sie beide vollkommener künstlerischer Mensch”, w: R. Wagner, *Oper und Drama*, Band 4, s. 159.

³⁰ H. Szeemann, *Vorbereitungen*, w: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Aarau-Frankfurt/M 1983 [Katalog wystawy Zürich, Düsseldorf, Vienna 1983], s. 16–21.

³¹ G. Sircello, *Mind and Art: an Essay on the Varieties of Expression*, Princeton 1971.

³² U. Eco, *Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics*, „Daedalus” 114:1985 (Fall), s. 183.

Rozdział II

Hugo Wolf – sylwetka kompozytora w kontekście filozofii twórczej Ryszarda Wagnera

2.1. Wprowadzenie

Hugo Wolf (ur. 13 marca 1860 roku w mieście Slovenj Gradec na Słowenii, zm. 22 lutego 1903 roku w Wiedniu) jest jedynym znanym europejskim kompozytorem XIX wieku, którego popularność i uznanie opiera się prawie wyłącznie na twórczości pieśniarskiej (ok. 300 utworów).

Urodził się w czasie, w którym twórczość pieśniarska miała już bogatą historię, na którą złożyły się dzieła m.in.: Carla Loewe, Franz Schuberta, Roberta Schumanna, Johannes Brahmsa; kiedy powstawały utwory w ramach pojęcia *das Lied*, zawężonego do określenia fenomenu niemieckiej pieśni lirycznej³³. Mimo to, a może właśnie dlatego Wolf wierzył w oryginalność poezji i wiersz starał się przedstawić w formie muzycznej.

Ze względu na temat dzieła artystycznego oraz jego opis, czyli „wagnerowskie elementy” w twórczości Wolfa, interesujące są głównie dwa zbiory jego reprezentatywnych dzieł: *Mörike Lieder*, który zapoczątkował tzw. dojrzały okres w jego twórczości, oraz *Spanisches Liederbuch*, który prezentuje jego oryginalność w pełnym rozkwicie. W zbiorach tych, jak również w *Gedichte von Goethe*, można znaleźć charakterystyczną monumentalizację formy i najpełniejsze artystycznie dzieła z tzw. postwagnerowską artykulacją muzyczną.

Aby zrozumieć twórczość Wolfa, która od strony merytorycznej jest w miarę „uporządkowana”, trzeba prześledzić uwarunkowania, w których ona powstawała.

Niezwykle cenna w tej mierze jest korespondencja kompozytora. Kwestia samopoczucia, także w odniesieniu do aktualnego miejsca pobytu i pracy, dominująca w jego listach, pozwala na wgląd w „dwoistość”, która charakteryzowała jego życie i karierę.

Okoliczności, w których Wolf znajdował się na danym etapie życia i kariery dawały szereg alternatywnych wyborów, a te z kolei i reakcje na nie wahały się od twórczej ekstazy do głębokiego niepokoju i okresów paraliżu artystycznego. W wielu przypadkach jego postanowienia wydają się poruszać między skrajnościami. Niezdecydowanie, niepokój to

³³ M. Tomaszewski, *Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.

stany, które towarzyszyły mu permanentnie. W wielu przypadkach jego twórczość jest produktem konfliktów między wewnętrznymi impulsami do tworzenia, wzmocnionymi przez to, co postrzegał jako najlepszy kierunek w swojej karierze, i jego percepcji na danym etapie twórczości. Przykładem tych konfliktów są „wagnerowskie tendencje” i chęć tworzenia dużych dzieł, a wrodzona skłonność – do skoncentrowanej ekspresji skupiona na poziomie słów, w kontekście kulturowego kierunku „postwagnerowskiego”.

Wewnętrzne zmagania Wolfa z twórczym potencjałem, oczekiwaniami wobec siebie i postrzeganiem siebie w swoich dziełach, spotęgowane problemami psychicznymi, które nękały jego dorosłe życie, doprowadziły do ostatecznej dwoistości: z jednej strony wątpliwości, z drugiej zaś do nagłej pewności siebie. Stany te powodowały cykle długich okresów posuchy kompozytorskiej, a po nich następowały maniakalne wręcz wybuchy twórczości.

Listy Wolfa ujawniają balans osobistych wątpliwości i nadziei, które leżą u podstaw obu skrajności. Niejednoznaczna równowaga tych odczuć, wyrażana często w specyficzny sposób, wskazuje, co było ostatecznie ważne i znaczące w jego życiu.

Kontekst biograficzny, anegdoty, komentarze i odniesienia do wiary, religii, wątpliwości i nadzieje zawarte w dostępnej korespondencji Wolfa do przyjaciół i członków rodziny nie dają jednoznacznych odpowiedzi na wszystkie nasuwające się pytania, ale przedstawiają spektrum jego myślenia. Zakres ten rozciąga się od jego własnej autocharakterystyki jako „niewierzącego”, po użycie aluzji biblijnych w przedstawianiu swoich zmagania. Są to przejawy polegania na Bogu, osobistego poczucia grzechu i winy za cierpienia Chrystusa, a nawet bezpośrednie prośby przyjaciół o modlitwę za „Niego”.

2.2. Młodość i wczesna twórczość

Wolf wychowywany był jako katolik. Pobożna matka zabierała go regularnie na msze do kościoła. Wychowanie to mocno zakorzeniło się w jego psychice, mimo iż później deklarował porzucenie wiary. Jako katolik i mieszkaniec Styrii nie formował się jednak muzycznie w kontekście chorałów luteranских, ale w większości był pod wpływem muzyki włoskiej, w tym pieśni i opery. Jego ojciec – właściciel zakładu garbarskiego był także dobrym muzykiem. Założył rodzinny zespół, w którym Hugo zobowiązany był uczestniczyć. Wcześniej również rozpoczął naukę gry na skrzypcach i fortepianie.

Jeden z najważniejszych konfliktów w życiu Wolfa do czasów jego dojrzałości muzycznej, wiązał się z silnym pragnieniem ojca, aby odniósł sukces akademicki i kontynuował karierę poza muzyką. Mimo iż Wolf zdecydowanie realizował się w muzyce, to jednak konsekwentnie nie ulegał władzom instytucji, które mogły mu w tym pomóc.

Pobyt w Gimnazjum w Grazu trwał tylko pół roku (Wolf był złym uczniem, dobrym tylko w muzyce). Gra na organach w klasztorze benedyktynów nie wystarczyła, aby spełnić standardy akademickie. Kontynuował naukę w Gimnazjum w Marburgu, skąd oświadczył w liście do ojca: „muszę poświęcić się muzyce”³⁴.

Wolf w końcu wstąpił do Konserwatorium Wiedeńskiego w 1875 roku, lecz za „łamanie dyscypliny”, po zaledwie dwóch latach został z niego zwolniony. Skomentował to później, że zapomina więcej niż się uczy, i nigdy już formalnie nie wrócił do szkoły.

Niemniej czas spędzony w Konserwatorium dał mu możliwość poznania Gustawa Mahlera, z którym się zaprzyjaźnił, zobaczenia *Tannhäusera* i *Lohengrina* oraz spotkania z ich twórcą Ryszardem Wagnerem.

Po relegowaniu z Konserwatorium utrzymywał się udzielając lekcji gry na fortepianie, skrzypcach i pracy korektora. W tym czasie też samodzielnie studiował muzykę. Z tego okresu pochodzą jego pierwsze próby kompozytorskie w stylu Mozarta: *Sonata* op. 1 na fortepian (nieukończona) i *Wariacje* op. 2 dedykowane ojcu.

Spotkał na swojej drodze wielu protektorów, którzy widzieli w nim potencjał twórczy. Wśród nich rodzinę Langów: Melanii Köchert (zd. Lang) udzielał lekcji fortepianu. Kontakt ten przekształcił się w wieloletnią intymną zażyłość z Melanie, którą porównuje się do historii miłosnej Wagnera i Matyldy Wesendonck.

Krótkie spotkanie z Johanesem Brahmssem, który zalecił mu studiowanie kontrapunktu spowodowało, a właściwie ugruntowało jego niechęć do niego, mimo wcześniejszego podziwu dla jego muzyki kameralnej i pieśni z cyklu *Magelone*.

Wolf borykał się już w tym czasie z problemami psychicznymi, które jak się przypuszcza miały swoje źródło w chorobie (syfilis), której się nabawił.

Dzięki licznym kontaktom i protekcji otrzymał stanowisko drugiego dyrygenta w Stadttheater w Salzburgu, z którego ze względu na brak satysfakcji rok później zrezygnował i powrócił do Wiednia.

³⁴ E. Newman, *Hugo Wolf*, London: Metchuen & Co., 1907, s. 6.

Optymizm Wolfa co do przyszłości znajduje odzwierciedlenie w pewnym sobie liście z 4 stycznia 1882 roku, napisanym w odpowiedzi na rozpaczliwy list ojca dotyczący jego kłopotliwej sytuacji z zatrudnieniem jako kapellmeistra w Salzburgu:

Drogi Ojcie! Twój smutny list naprawdę mnie przestraszył. Kto tak rozpacza? Odwagi! Odwagi! Trzeba stawiać czoła wszelkim przeciwnościom. Cóż, niestety, wszystko uknęło się przeciwko mnie – chcę ci tylko wyznać, że dopiero teraz uświadamiam sobie swoją siłę. Teraz jestem szczęśliwy, jestem w swoim żywiole. Chcę wymazać mój pech i postawić szczęśliwą gwiazdę. Nie smuć się, nie ma po co³⁵.

W 1882 roku po raz pierwszy udał się do Bayreuth, gdzie obejrzał *Parsifala* (podobnie jak w latach 1883, 1888 i 1891). W 1889 roku był na przedstawieniu *Tristana i Izoldy* oraz *Śpiewaków norymberskich*. W 1883 roku spotkał się z Ferencem (Franzem) Lisztem, który zalecił mu komponowanie większych form. W rezultacie w 1885 roku ukończył zapoczątkowany w 1882 roku poemat symfoniczny *Panthesilea* według H. von Kleista.

Dzięki wpływom męża Melanie, H. Köcherta, rozpoczął trzyletnią współpracę z modnym tygodnikiem *Wiener Salonblatt* jako krytyk muzyczny. Włączył się wtedy w spór między zwolennikami Brahmsa i Wagnera, opowiadając się po stronie tego drugiego.

Frederic Austin napisał:

Opowiadał, jak w tym czasie żmudnie analizował twórczość Bacha i Beethovena, pieśni Schuberta i Schumanna oraz ćwiczył się w technice ogólnie. Dużo studiował i czytał, a dzięki zdecydowanym i wykształconym upodobaniom literackim udało mu się uzyskać nominację na krytyka muzycznego Wiedeńskiego Salonblatt³⁶.

W tym czasie szczególnie pociągała go pieśń Schumanna, której wpływ jest silnie widoczny w muzyce pierwszej fazy jego twórczości kompozytorskiej, obejmującej kompozycje do poezji ulubionych poetów tamtych czasów, takich jak Goethe i Heine.

³⁵ F. Austin, *The Songs of Hugo Wolf*, Proceedings of the Musical Association, 38th Session (1911–1912), s. 161.

³⁶ H. Wolf, *Eine Persönlichkeit in Briefen. Familienbriefe*, 55–56, Trance, Walker, H. Wolf, *A Biography*, 2d ed., Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 124–25.

Młodość Wolfa dobiegła końca wraz ze śmiercią ojca w maju 1887 roku. Żal był niezmierzony, co wyraził w liście do Marie Lang:

*Czy to ma dla mnie znaczenie, czy moje pieśni są teraz publikowane?
Żaden sukces nie może już sprawiać mi przyjemności³⁷.*

Kilka lat później Wolf nadal wyrażał swój smutek z powodu utraty ojca. List do siostry Kathe:

*„Na cichym cmentarzu przykościelnym” – była to jedyna pieśń, jaką
podaowała kochana dłoń Ojca. A teraz leży na cichym cmentarzu
i żadna z moich pieśni nie może do niego dotrzeć. Ach, dlaczego dalej
komponuję, skoro on nie może tego słyszeć? – on, który tylko muzyką
żył i oddychał, dla którego moja muzyka nigdy nie brzmiała, któremu
moja pieśń nigdy nic nie mówiła!!!³⁸.*

W liście z 22 października 1887 roku do Melanie Köchert, z którą dzielił już zażyłą relację, Wolf żalił się, porównując swoją depresję, udrękę i wątpliwości twórcze w kontekście śmierci ojca, i rezygnacji z pracy jako krytyka muzycznego dla *Wiener Salonblatt* z biblijnym odniesieniem, w którym umiejscawia siebie między grzechem a odkupieniem:

*Praktykuję cierpliwość i wyrzeczenie, stałem się głupi. Moje wyłączne
zainteresowanie skupia się na odmianach siedmiu ostatnich słów
Odkupiciela, czasami nie wychodząc poza pierwsze:
„Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił”³⁹.*

³⁷ F. Walker, *Hugo Wolf, a Biography*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 197.

³⁸ Ibidem.

³⁹ A. Dorschel, H. Wolf, *With personal testimonies and pictorial documents*, Rowohlt 1985, s. 64.

Dzięki zachętom i wsparciu bliskiego przyjaciela Friedricha, Wolf ostatecznie odzyskał nadzieję i chęć komponowania, co opisuje Dolf Lindner:

Perspektywa zaprezentowania swojej twórczości publiczności obudziła w Wolfie nową, niesamowitą chęć tworzenia. Jak zwierzę, matka, podążał za instynktem i szukał cichego, ustronnego miejsca, aby „urodzić”. Jego oczy i nadzieje skierowane były w stronę domu Wernerów w Perchtoldsdorf, gdzie często przebywał w szczęśliwych latach 1880 i 1882⁴⁰.

2.3. Dojrzała kariera

Wolf w końcu znalazł się w kompozytorskim transie, w czasie którego skomponował pięćdziesiąt trzy *Mörike Lieder* w 1888 roku, co Mosco Carner w swojej książce opisuje jako „akt dominacji poetyckiej 1888” (*Poetic Supremacy Act of 1888*)⁴¹. Rok 1888 miał w karierze Hugo Wolfa największe znaczenie, był niezwykle skokiem w rozwoju kompozytorskim, który zapoczątkował fazę dojrzałego artyzmu, szczególnie w gatunku muzyki wokalne.

Jeśli chodzi o ten niezwykle rok w życiu Wolfa, Edmund von Hellmer, wydawca Hugo Wolfa (*Familienbriefe*) i bliski przyjaciel, tak napisał:

W 1888 roku, nagłym skokiem, Wolf osiągnął pełnię artystycznego znaczenia i oryginalności⁴².

Niewątpliwie rok 1888 był dla Wolfa decydującym. W tym roku bowiem jego rozpoznawalność jako kompozytora zaczęła się zdecydowanie powiększać. Następuje u niego zmiana pojęciowa: pieśni zamiast *Lieder* zaczyna nazywać się *Gedichte* (*Lieder – Gedichte*).

Rosa Papier, słynna wówczas mezzosopranistka, 2 marca 1888 roku w Wiedniu po raz pierwszy na publicznym koncercie wykonała dwie pieśni Wolfa⁴³.

⁴⁰ D. Lindner, *Hugo Wolf: Leben–Lied–Leiden*, Wien: Bergland Verlag, 1960, s. 60.

⁴¹ M. Carner, *Hugo Wolf Songs*, Londyn: BBC, 1982, s. 5.

⁴² „Mit dem Jahre 1888 erreicht Wolf gleichsam mit einem plötzlichen Sprunge die volle Höhe seiner künstlerischen Bedeutung und Originalität”, w: H. Wolf, *Eine Persönlichkeit in Briefen. Familienbriefe*, s. 78.

⁴³ H. Wolf, *Vom Sinn der Töne*, ed. Dietmar Langberg, Leipzig: Reclam-Verlag, 1991, s. 5.

Dwa zbiory: *Sechs Lieder für eine Frauenstimme* (Sześć pieśni na głos żeński) i *Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner* (Sześć wierszy Scheffela, Mörike, Goethe i Knera) zostały opublikowane w jednym miesiącu.

Od lutego do listopada Wolf skomponował pięćdziesiąt trzy *Lieder–Gedichte von Eduard Mörike*; w sierpniu i wrześniu 13 *Lieder–Gedichte von Eichendorff*; a od końca października do końca roku zbiór dwudziestu pięciu *Lieder–Gedichte von Goethe*. 15 grudnia Wolf dał swój pierwszy publiczny występ jako akompaniator ze słynnym tenorem wagnerowskim Ferdinandem Jägerem.

Pracę nad *Spanische Liederbuch* rozpoczął rok później w 1889 roku. Początek pracy Wolfa z poezją Eduarda Mörike to jego głęboki stan psychiczny między nadzieją a wątpliwością o przyszłość i trwałą kreatywność.

O wątpliwościach, które w nim tkwiły dowiadujemy się w liście z 22 lutego do przyjaciela Edmunda Langa:

Właśnie napisałem nową pieśń. Boska pieśń, mówię ci! Całkiem boska, cudownie! Na Boga! Wkrótce będzie po wszystkim, bo moja umiejętność wzrasta z dnia na dzień. Jak daleko mam zajść? Wzdrygam się na myśl o tym. Czuję, że moje policzki lśnią jak roztopione żelazo z podniecenia, a ten stan natchnienia jest dla mnie ekskluzywną udręką, nie czystym szczęściem (is to me exquisite torment, not pure happiness). Dziś naszkicowałem przy fortepianie praktycznie całą operę komiczną. I wierzę, że mógłbym napisać coś naprawdę dobrego tego rodzaju. Ale boję się wysiłku. I jestem zbyt tchórzliwy jak na porządnego kompozytora. Jaka przyszłość mnie czeka? To pytanie dręczy mnie i zajmuje po przebudzeniu i we śnieniu. Czy mam powołanie? Czy naprawdę jestem jednym z wybranych? Niech Bóg broni tego ostatniego. To byłby ładny „rybi kociol”. Wydaje mi się, że jestem szalony⁴⁴.

Kilka godzin później Wolf ponownie napisał do Langa:

Dni naprawdę wydają się powtarzać. Ledwie wysłałem mój list, biorąc do ręki Mörike, napisałem drugą pieśń na 5/4 i powiem, że rzadko kiedy 5/4 było tak słusznie wykorzystane jak w tej kompozycji. Teraz pogratuluj mi lub przeklnij mnie, po prostu cię proszę⁴⁵.

⁴⁴ F. Walker, *Hugo Wolf, a Biography*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 202.

⁴⁵ Ibidem.

Przykłady te, zaczerpnięte z osobistej korespondencji Wolfa, reprezentatywnie ilustrują jego przemiany i miotanie się między nadzieją i wątpliwościami dotyczącymi pracy i jej odbioru.

Wolf tym razem z dumą pisze przyjacielowi Wernerowi w liście z 24 lutego o swojej kompozycji do poezji Mörike:

*Jest teraz dopiero siódma wieczorem i jestem tak szczęśliwy jak król...
Gdy to usłyszysz, diabeł z przyjemnością cię zabierze*⁴⁶.

Następnego dnia jednak napisał Marie Lang o swoich wątpliwościach dotyczących kompozycji do innego wiersza Mörike:

*Dzisiaj przyszły mi do głowy dwie nowe pieśni, z których jedna brzmi
tak dziwnie, że bardzo się tego boję. Boże, pomóż nieszczęśliwym
ludziom, którzy pewnego dnia to usłyszą!*⁴⁷.

Zaledwie tydzień po ukończeniu 51 *Goethe Lieder* (21 października 1889 roku), Wolf zaczął pracować nad *Spanische Liederbuch*. Czterdzieści cztery *Geistliche Lieder* i *Weltliche Lieder* skomponował w okresie od 28 października 1889 do 27 kwietnia 1890 roku, z sześciotygodniową przerwą „in einem Krampf von Freude und Stolz” (w walce radości i dumy)⁴⁸.

Walker opisuje pracę Wolfa nad *Spanische Liederbuch*:

*Dwadzieścia sześć z tych pieśni zostało skomponowanych przez
następne dwa miesiące, w stanie inspiracji podobnej do tej, w czasie
której powstał cykl Mörike i Goethego. Pracując przy nie mniej niż
pięciu różnych utworach, w ciągu jednego dnia kończył dwie pieśni*⁴⁹.

⁴⁶ F. Walker, *Hugo Wolf, a Biography*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 203.

⁴⁷ Ibidem, s. 204.

⁴⁸ E. Decsey, *Hugo Wolf*, 4 vols., Leipzig, Berlin: Schuster & Loeffler, 1903-06, vol. II, s. 30.

⁴⁹ F. Walker, *Hugo Wolf, a Biography*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 222.

Po skomponowaniu dziewięciu z *Spanische Lieder* Wolf zapowiedział swojej siostrze Kathe, że skomponuje w sumie czterdzieści cztery pieśni – jest to dokładnie liczba pieśni zawartych w tym zbiorze⁵⁰. 16 kwietnia 1890 roku, w trakcie komponowania *Spanische Liederbuch*, Wolf pisał entuzjastycznie do swojego zwolennika i przyjaciela z Mannheim Oskara Grohe o nadziei na ostateczny sukces, biorąc pod uwagę ówczesną modę na rzeczy hiszpańskie:

*Wiele pracy nastręczają mi „hiszpanki” (świetny cykl Heyse i Geibel), poznasz mnie z zupełnie nowej strony dzięki tym utworom; być może będą najlepszą rzeczą, która wypłynęła z mojego pióra do tej pory*⁵¹.

W kolejnym liście, tym razem do Strassera, znajdujemy Wolfa w euforii, pewnego wyjątkowości swojej twórczości, w okresie pracy nad *Spanische Liederbuch*. List z dnia 23 marca 1890 roku brzmi:

*Pracuję z mocą tysiąca koni od świtu do zmierzchu, non stop. To, co teraz piszę, drogi przyjacielu, już piszę dla potomności. To arcydzieła. Na razie jednak tylko pieśni, z których jedna przewyższa drugą, znawcy muzyki mówią jednogłośnie, że od czasów Schuberta i Schumanna nie było nic podobnego, więc możesz sobie wyobrazić, jakie to są pieśni, może w najbliższej przyszłości będziesz mógł usłyszeć o mnie wspaniałe rzeczy. Mówię ci: teraz się wspinam na szczyty... Niech mi będzie dane tylko to robić*⁵².

⁵⁰ Ibidem, s. 222–223.

⁵¹ „Jede Menge zu tun, mir die Spanier (ein großer Zyklus nach Heyse und Geibel) vom Halse zu schaffen. Sie werden ein diese Gesänge mich von einer ganz neuen Seite kennenlernen; dürfte auch das beste sein, was bis jetzt aus meiner Feder geflossen”, w: A. Dorschel, *Hugo Wolf: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt 1985, s. 64.

⁵² „Ich arbeite mit tausend Pferdekräften von früh bis in die Nacht, ununterbrochen. Was ich jetzt aufschreibe, das, lieber Freund, schreibe ich auch schon für die Nachwelt. Es sind Meisterwerke. Einstweilen allerdings nur Lieder von denen eins das andere übertrifft, darüber es unter Musikverständigen nur eine Stimme gibt, dass seit Schubert und Schumann nichts ähnliches da war – so magst Du dir vorstellen, was das für Lieder sind vielleicht aber kannst Du doch in Bälde über mich noch Wunderdinge vernehmen. Ich sage Dir: mit mir geht’s jetzt riesig in die Höhe... lass mich nur machen”, w: E. Decsey, *Hugo Wolf*, 4 vols., Leipzig, Berlin: Schuster & Loeffler, 1903–1906, vol. II, s. 31.

Jednak rok później (1890) Wolf ubolewał, głęboko wątpiąc w uznanie jako Liederkomponist (kompozytor pieśni), w liście do Emila Kauffmanna, dyrektora muzycznego Uniwersytetu w Tybindze i przyjaciela, do którego miał duże zaufanie:

*Najbardziej pochlebne uznanie jako „kompozytora pieśni” zasmuca mnie do głębi duszy. Co innego to znaczy niż wyrzut, że zawsze tylko komponuję pieśni, gatunek o małym ryzyku, którego nie do końca opanowałem, ponieważ są w nim dopiero początki dramatycznej kreacji. Więc nie byłem nawet przyzwoitym poetą! Boże dopomóż!*⁵³.

Jeśli chodzi o przerwę w jego twórczym działaniu, listy Wolfa z lata i jesieni odzwierciedlają depresję i zmęczenie. List do Grohe z maja 1891 brzmi:

*Czuję się, zarówno fizycznie, jak i psychicznie, całkowicie wyczerpany. O komponowaniu nie mam już najmniejszego pojęcia. Bóg wie, jak to się skończy. Módl się za moją biedną duszę*⁵⁴.

W liście do Kauffmanna z 1 czerwca Wolf skarżył się:

*Wydaje mi się i myślę o tym właściwie wręcz z przyjemnością, że zbliżam się do końca mojego życia. Nie mogę przez kolejne trzydzieści lat pisać pieśni... Jestem prawie skończony*⁵⁵.

List do Grohe z 12 czerwca:

Ze mną jako kompozytorem to już koniec. Wydaje mi się, że nigdy więcej nie napiszę kolejnej nuty. Czuję się tak głupi i wysuszony jak

⁵³ „Die schmeichelhafteste Anerkennung als Liederkomponist betrübt mich in die innerste Seele. Was anders will es denn bedeuten, als eben einen Vorwurf, daß ich immer nur Lieder komponiere, daß ich doch nur ein kleines gerne beherrsche und dieses nicht einmal vollkommen, da sich in ihm ja nur Ansätze zum dramatischen Schaffern vorfinden. Also wäre ich nicht einmal ein ordentliche Lyriker! Gott besser's!”, w: H. Wolf, *Vom Sinn der Töne*, s. 135.

⁵⁴ F. Walker, *Hugo Wolf, a Biography*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 291.

⁵⁵ Ibidem.

*nigdy w życiu się nie znajdowałem. Całkowicie sobą gardzę*⁵⁶.

W tym czasie Wolf pojawił się w Bayreuth, skąd napisał list do Melanie Köchert z żalem, że przespał część pierwszego i trzeciego aktu *Parsifala* – jego ulubionej opery:

*Prawie nic nie jem... Nie mam już jasnego pojęcia, co oznacza sen... Nie mogę wiele powiedzieć o „Parsifalu”, ponieważ brałem udział tylko pół słysząc i pół widząc. Podobno było bardzo dobrze i prawdopodobnie tak też było. Tristan dziś. Boże, nie pozwól mi zasnąć! Dzięki Bogu, że nie jesteś teraz w Bayreuth. Wkrótce stanę się znów człowiekiem i będę cieszył się jedzeniem, piciem i spaniem – ach, spaniem! Do diabła ze wszystkimi intelektualnymi przyjemnościami, gdy ciało jest zmęczone*⁵⁷.

Listy do bliskich pokazują charakterystyczny dla Wolfa podział między głębokim niepokojem a tym, co prezentował na zewnątrz. Znaleźć można w nich także dowcip i sarkazm. Szczególnie zaś w dojrzałym okresie Wolf często wyrażał swoje cierpienie i rozpacz.

List Wolfa do Kauffmanna z 26 kwietnia 1893 roku odzwierciedla przygnębienie i gorycz o zastój w twórczości, z bogatą ironiczną symboliką, wyrażającą jego frustrację wersem z wiersza Mörike *Im Frühling* (Wiosną)⁵⁸ i uważania się całkowicie opuszczonym przez Boga i odrzuconym przez resztę stworzenia:

*Nie potrafię opisać tego, co cierpię z powodu tej ciągłej beczynności. Chciałbym powiesić się na najbliższej gałęzi kwitnącej wiśni. Ta cudowna wiosna ze swoim sekretnym życiem i ruchem martwi mnie niewypowiedzianie... Ten „ich sehne mich und weiss nicht recht nach was” doprowadza mnie do szalu... Wszędzie ta oszalamiająca żądza życia, płodności, tworzenia i ja, choćby jako najpokorniejsza trawa z pól, jedno ze stworzeń Bożych, nie mogę brać udziału w tym święcie zmartwychwstania...*⁵⁹.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem, s. 292.

⁵⁸ Utwór *Im Frühling* jest częścią dzieła artystycznego.

⁵⁹ F. Walker, *Hugo Wolf, a Biography*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 322.

Wreszcie w listopadzie Wolf przeniósł się do Perchtoldsdorf, licząc na inspirację, której wcześniejszy pobyt tam mu dostarczył, ale na próżno⁶⁰. Zamiast tego, 28 grudnia 1894 roku Wolf spotkał się z Engelbertem Humperdinckiem i wziął udział w przedstawieniu *Hänsel und Gretel*.

To doświadczenie wydobyło na pierwszy plan jego silne pragnienie skomponowania opery, co zaszczepiły w nim wcześniej widziane dramaty Wagnera⁶¹. Odnosząc się do niesłabnącego pragnienia Wolfa komponowania opery, Andrea Dorschel wyjaśnia:

*W skoncentrowanej pracy nad wielkimi cyklami pieśni,
wciąż śnił o operze⁶².*

Wolf „krzyczał” w liście do Kauffmanna:

Opera, tylko opera!⁶³.

Po ukończeniu dwudziestu pięciu pieśni do słów Goethego, Wolf napisał w liście do matki:

Co przyniesie 1889 rok? w tym roku musi być opera⁶⁴.

Po premierze *Fest auf Solhaug*, utworu H. Ibsena, do którego Wolf napisał muzykę na zamówienie Burgtheater w Wiedniu pod koniec 1890 roku, ogłosił:

*Wierzę teraz bardziej niż kiedykolwiek, że powołany jestem do
komponowania oper⁶⁵.*

⁶⁰ D. Lindner, *Hugo Wolf: Leben–Lied–Leiden*, Wien: Bergland Verlag, 1960, s. 86–87.

⁶¹ Ibidem, s. 87.

⁶² „Bereits in die konzentrierte Arbeit an den großen Liederzyklen hatte sich immer wieder der Traum vor der Oper gedrängt”, w: A. Dorschel, *Hugo Wolf: Mit Selbstzeugnissen...*, s. 88.

⁶³ „Die Oper und immer wieder die Oper!”, w: H. Wolf, *Vom Sinn der Töne*, ed. Dietmar Langberg, Leipzig: Reclam-Verlag, 1991, s. 134.

⁶⁴ „Was wird das Jahr 1889 bringen? In diesem Jahre muss die Oper”, w: H. Wolf, *Ein Persönlichkeit in Briefen...*, s. 80.

⁶⁵ „Ich glaube nun mehr denn je, daß ich zum Opernkomponisten berufen bin”, w: H. Wolf, *Vom Sinn der*

W styczniu 1895 roku Wolf napisał do Grohe:

*Cud, cud, niesłychany cud miał miejsce. Znalezione długo pożądany tekst operowy; leży przede mną całkiem kompletny, a ja palę się z chęci kontynuowania mojego muzycznego leczenia*⁶⁶.

Wreszcie Wolf powrócił do intensywnego komponowania, pracując nad swoją pierwszą operą *Der Corregidor*.

Walker opisuje jego odzyskaną kreatywność w następujący sposób:

*1 kwietnia Wolf ponownie wyprowadził się do Perchtoldsdorf i rzucił się „jak szaleniec”, jak sam powiedział, do komponowania swojej opery*⁶⁷.

Wolf wyraził swój entuzjazm do pracy i niepokój o swoje życie Melanie Köchert, nawiązując do metafory zmartwychwstania i opatrności Bożej:

*Zaczynam się prawie bać o siebie, bo wydaje mi się, że w krótkim okresie będąc tutaj, stałem się innym człowiekiem. Miejmy nadzieję, że lepszym... Wciąż też jestem zdezorientowany pierwszymi upojnymi wrażeniami tej nagłej zmiany. Jutro będę miał więcej wiadomości i jeśli Bóg da, napiszę coś ładnego i pięknego*⁶⁸.

*„Przypuszczam, że dziwisz się, że w ogóle piszę listy, ale poza siostrą jeszcze nie napisałem do kogokolwiek stąd. Nie byłoby to możliwe, bo teraz pracuję bez przerwy od siódmej rano (wstaję o szóstej), aż zapadnie zmrok i często też daleko w noc... Jutro, z wolą Bożą, kolej na zakończenie aktu drugiego*⁶⁹.

Po napisaniu jeszcze kilku niezwykłych dzieł, w tym *Italienisches Liederbuch cz. II* (24 pieśni ukończone w 1896 roku) i *Drei Gedichte von Michelangelo* (marzec 1897 roku), które uważane są za swoisty testament kompozytora, we wrześniu 1897 roku Wolf w trakcie komponowania drugiej opery *Manuel Venegas* trafił do szpitala.

Töne, ed. Dietmar Langberg, Leipzig: Reclam-Verlag, 1991, s. 155.

⁶⁶ F. Walker, *Hugo Wolf, a Biography*, Princeton: Princeton University Press, 1968, s. 372.

⁶⁷ Ibidem, s. 375.

⁶⁸ Ibidem, s. 376.

⁶⁹ Ibidem,

Pomimo krótkiej fazy twórczej po powrocie do zdrowia, musiał wrócić do zakładu psychiatrycznego i pozostał tam do 22 lutego 1903 roku, gdzie zmarł po pięcioletnim okresie stagnacji twórczej. Bezpośrednią przyczyną śmierci było zapalenie płuc, poprzedzone wylewem, w wyniku którego stracił mowę i umiejętność pisanie i rozpoznawania otoczenia.

Herman Hefele (1885–1936) wybitny niemiecki romanista, historyk literatury, krytyk kultury i profesor historii, w swojej książce o historii kultury umieścił Hugo Wolfa jako jedną z dwunastu wybranych osobowości, pośród Petrarke, Goethego, Schillera, Michała Anioła i Dantego. W swojej pracy *Das Gesetz der Form* (Prawo formy) („Listy do umarłych”) w liście do Hugo Wolfa napisał:

*Z instynktem genialnego artysty zwróciłeś się ku muzyce wokalne
i poszukałeś własnego stylu. Twórczość muzyczna
o najsilniejszej wadze duchowej⁷⁰.*

Twórczość Wolfa rozkwitała w przypływach wręcz obsesyjnej intensywności. Po jej kulminacji i powstaniu pięciu głównych śpiewników: *Mörike*, *Eichendorff*, *Goethe*, *Spanische* i *Italienisches Liederbuch* I problemy psychiczne Wolfa stały się bardziej widoczne. Ich skutkiem była depresja spowodowana połowicznym powodzeniem jedynej ukończonej opery *Der Corregidor* w 1897 roku – trzeba było skorygować jej długość i nanieść liczne poprawki w partyturze⁷¹.

Werner, bliski przyjaciel i wielbiciel Wolfa, który towarzyszył mu podczas jego ostatniej wizyty w Perchtoldsdorf w lipcu 1898 roku tak wspomina:

Wydawało się, że biedny na chwilę znów poczuł się tutaj na wolności⁷².

Były to ostatnie szczęśliwe chwile kompozytora. Wolf po raz kolejny był w miejscu, gdzie prawie dziesięć lat wcześniej pojawiła się jego dojrzałość twórcza w *Mörike Liederbuch*.

⁷⁰ H. Hefele, *Das Gesetz der Form*, Eugen Diederichs in Jena, 1928, s. 47–57.

⁷¹ E. Newman, *Hugo Wolf*, London: Methuen & Co., 1907, s. 133–140.

⁷² „Es schien, als ob der Arme hier in der Freiheit für einen Augenblick sich selbst wiedergefunden hätt”, w: W. Reich, *Hugo Wolf – Rapsodie; aus Briefen und Schriften*, Zürich: W. Classen, 1947, s. 69.

2.4. Istotne cechy stylu kompozytorskiego Wolfa

Masco Carner opisuje styl kompozytorski Wolfa jako intensywną kreatywność, która zaistniała – mniej lub bardziej entuzjastycznie przyjęta, w szczególnie krótkim czasie (mniej niż dekada), łącznie ze sporadycznymi okresami „jałowymi”:

Wolf to „Stauungskomponist” (kompozytor „przeciążenia”), impuls twórczy nie przychodził do niego (jak działo się z większością wielkich kompozytorów) stałym, mniej lub bardziej ciągłym strumieniem, lecz był tamowany przez miesiące, a nawet lata; dopóki wewnętrzne „ciśnienie” nie wzrosło tak mocno, by rozzerwać tamę i uwolnić te impulsy w nagłej, potężnej powodzi⁷³.

Dzięki szczególnej wrażliwości poetyckiej Wolfa i niezwyklej dbałości o wybór poezji, charakterystyczną cechą jest indywidualność każdego skomponowanego zbioru. Chociaż istnieją cechy stylistyczne, które kojarzą się w ogóle z „pieśnią Wolfa”, indywidualność jego stylu kompozytorskiego szczególnie z dojrzałego okresu jest wyraźnie widoczna w *Mörike Lieder* i w zbiorze *Spanische Liederbuch*.

Najbardziej reprezentatywne cechy tych zbiorów to: deklamacja, chromatyczność, traktowanie dysonansu i zmiana roli partii fortepianu. Wszystkie te cechy znaleźć można szczególnie wyraźnie (również) w charakterystyce twórczości Richarda Wagnera.

2.5. Znaczenie tekstu poetyckiego

Zgodnie z mottem Wolfa: *Prima le parole e poi la musica* (Najpierw słowa, a następnie muzyka) słowa są esencją jego pieśni⁷⁴. Wolf pochłonięty był istotą wiersza przed podjęciem próby realizacji jakiegokolwiek warstwy muzycznej. Widział siebie jako sługę intencji poety. Ryszard Wagner w tej kwestii był swoim własnym poetą.

⁷³ M. Carner, *Hugo Wolf Songs*, Londyn: BBC, 1982, s. 12–13.

⁷⁴ Ibidem, s. 5.

Praktyką Wolfa było

*wydobyć każde znaczące słowo w każdym wersie, a jednocześnie nie pozwalać, aby ten proces zakłócony był czysto muzycznym zainteresowaniem daną frazą*⁷⁵.

Kompozycje *Mörike Lieder* zapoczątkowały proces, dzięki któremu Wolf stał się znany jako *Komponist des Dichters* (kompozytor poety).

Susan Youens stwierdza:

*bardziej troszczył się o poezję, bardziej jej służył i zagłębiał się w nią bardziej niż inni kompozytorzy pieśni*⁷⁶.

Amanda Glauert napisała:

*Muzyk Wolf stał się osobą niemal hipotetyczną, ponieważ jednym z najczęstszych sposobów opisanie sukcesu jego pieśni było „Wolf wurde zum Dichter” (Wolf stał się poetą)*⁷⁷.

Z kolei Ernest Newman charakteryzuje poetę–kompozytora następująco:

*To jest oczywiste, że muzyk przeżywa życie, jakim żył poeta. Pisanie fraz muzycznych będzie nieświadomie odtwarzać tę samą różnorodność form i nastrojów, które znajdują się w wierszach. Tak właśnie działo się z Wolfem. Kiedy tworzył do poezji Goethego był Goethem, a nie Mörike czy Geibelem, a Goethem nie tylko w jednym aspekcie, ale we wszystkich*⁷⁸.

⁷⁵ E. Newman, *Hugo Wolf*, London: Metchuen & Co., 1907, s. 160.

⁷⁶ S. Youens, *Hugo Wolf and his Mörike Songs*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. X.

⁷⁷ A. Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 49.

⁷⁸ E. Newman, *Hugo Wolf*, London: Metchuen & Co., 1907, s. 187.

Jeden ze znaczących biografów Wolfa, Ernst Decsey, wyjaśnia to z innego punktu widzenia:

Tu dochodzimy do najważniejszego prawa sztuki Wolfa: jest nim wrażliwość tekstu na muzykę. Nie chce „polepszać” dzieła ładną melodią. Prawo wrażliwości tekstu jest niczym innym jak prawem prawdy⁷⁹.

Z kolei Eric Sams twierdzi:

Dominującym dla Wolfa jest nastrój wiersza, co definiuje całą jego formę sztuki, jaką jest Lied (pieśń). Idee muzyczne sugerowane słowami są zawarte w ustawieniu tych słów na głos i fortepian, zarówno w celu zapewnienia ogólnej jedności, jak i uwydatnienia szczegółów, np. kiedy określone słowa lub frazy są podkreślane przez muzyczne środki dla osiągnięcia konkretnych efektów. Całościowe wrażenie jest więc wrażeniem różnorodności w jedności⁸⁰.

Jak wyjaśnia Siegfried Schmalzriedt:

Wolf nie nazywał swoich kompozycji do poezji Mörike pieśniami, lecz „wierszami Eduarda Mörike na głos i fortepian”⁸¹,

podkreślając znaczenie zarówno roli poety i jego wierszy w utworze, jak i rolę fortepianu jako siły ekspresji równej głosowi⁸².

⁷⁹ „Hiermit kommen wir zum obersten Gesetz der *Wolfischen Kunst*: es ist die Textempfindlichkeit der Musik. Er will nicht mit einer schönen Melodie ein besseres Dasein vortäuschen. Das Gesetz der Textempfindlichkeit ist nichts als das der Wahrheit”, w: E. Decsey, *Hugo Wolf, Das Leben...*, s. 132–133.

⁸⁰ E. Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, London: Faber and Faber Ltd, 2008, s. 3.

⁸¹ „Wolf hat seine Mörike – Vertonungen selbst nicht als Lieder bezeichnet, sondern absichtsvoll als „Gedichte von Eduard Mörike für eine Singstimme und Klavier”, w: S. Schmalzriedt, *Hugo Wolfs Vertonung von Mörikes Gedicht “Karwoche” Realistische Züge im spätrömantisches Lied*, Archiv für Musikwissenschaft 41 (1984), s. 42–53.

⁸² M. Carner, *Hugo Wolf Songs*, Londyn: BBC, 1982, s. 7.

Wolf wyrażał swoje muzyczne idee w podporządkowaniu się słowom, aby osiągnąć pełną ekspresję wiersza lub jak pisał do Humperdincka w 1890 roku:

*Przede wszystkim pokazać, że poezja jest prawdziwym
źródłem mojej muzyki*⁸³.

2.6. Rola partii fortepianowej

Określając swoje zbiory pieśni jako „wiersze na głos i fortepian” Wolf deklarował równe partnerstwo partii głosu i fortepianu. Rola fortepianu zyskała na znaczeniu w dojrzałych pieśniach Wolfa, wraz z rosnącą syntezą słowa i muzyki. Mamy tutaj jednoznaczne nawiązanie do filozofii twórczej Richarda Wagnera.

Mosco Carner zauważa, że partie fortepianowe Wolfa:

*Z pewnością nie są „niepianistyczne” jak to często było opisywane, ale bardzo specyficzne, idiosynkratyczne (unikalne, wyróżniające), często zawile i trudne. Z wyjątkiem niektórych quasi-orkestralnych pasażów, zawsze dostosowane są lub inaczej wypływają z natury fortepianu*⁸⁴.

Wybitny pianista i pedagog Martin Katz stwierdza:

*Nazwisko Wolfa w programie powoduje jednocześnie radość i przerażenie u wszystkich akompaniatorów. Radość, ponieważ Wolf potrafi syntetyzować muzykę i tekst w sposób, który pozwala wyłonić się obu sferom. Przeraża, bo jeśli ktoś jest dokładny to techniczne wykonanie nawet najprostszych pasażów jest nie lada wyzwaniem. Jako pianista muszę zmierzyć się z jego złożonością i spróbować wejść w jego zawile świat umysłu – czasami próbując przedstawić cztery postacie, trzy siły natury i narratora – wszystko w jednej pieśni!*⁸⁵.

⁸³ R. Rolland, *Romain Rolland's Essays on Music*, ed. D. Ewen, New York: Dover Publications, Inc., 1948, s. 357.

⁸⁴ M. Carner, *Hugo Wolf Songs*, Londyn: BBC, 1982, s. 10.

⁸⁵ H. Wolf, *Letters to Melanie Köchert*, New York: Schirmer Books, 1991, Martin Katz's foreword.

Carner dokonuje porównania, śledząc rozwój artystyczny Wolfa w tej dziedzinie:

...w jego wczesnym okresie Wolf wykazuje upodobanie do krzyżowania rąk i wirtuozowskiego stylu podobnie jak Liszt czy Chopin, których podziwiał. W dojrzałych pieśniach interesuje go głównie muzyczna materia pieśni tkwiąca w partii fortepianu, zgodnej z formalną zasadą muzyki absolutnej⁸⁶.

Dochodzimy więc ponownie do kwestii podążania Wolfa za stylem i estetyką wagnerowskiego dramatu muzycznego.

2.7. Deklamacja

Deklamacja to kolejny element stylu i estetyki wagnerowskiej dzieła „skończonego” w twórczości Wolfa. Jego sztuka ucieleśnia wręcz zasadę stylu deklamacyjnego. Zastosował technikę deklamacji, która pozwalała na jej wyraźne i dokładne zaistnienie, często płynie w oderwaniu (niezależnie) od reszty muzycznej faktury.

Cechą dojrzałego stylu Wolfa, szczególnie w *Geistliche Lieder*, jest niezwykła dbałość o poetów i słowo, skrupulatna prozodia i postwagnerowska elastyczność głębokiej psychologicznie deklamacji głosowej⁸⁷.

Wolf użył deklamacyjnej melodii i rytmu, aby umożliwić jasne przedstawienie słów poezji i umożliwić śpiewakowi wyrażenie emocjonalności tekstu. Co ważniejsze, deklamacyjny styl kompozycji wokalne Wolfa zachowuje poetycki język z minimalnym łamaniem werbalnym i podkreśla rytmikę, melodyjność i brak ekspresyjnej ciągłości między melodią wokalną a akompaniamentem fortepianu⁸⁸.

2.8. Chromatyka i dysonans

Kolejnym elementem sylabusu muzycznego Wolfa jest rozszerzona chromatyka, którą wykorzystał w zdobnictwie melodii oraz jako element tonalności funkcjonalnej⁸⁹.

⁸⁶ M. Carner, *Hugo Wolf Songs*, Londyn: BBC, 1982, s. 10.

⁸⁷ Sams/Youens, *Hugo Wolf, §7: Mature songs*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 27, ed. S. Sadie, New York: Grove, 2001, s. 477.

⁸⁸ L. Kramer, *Hugo Wolf: Subjectivity in the Fin-de-Siècle Lied*, in *German Lieder in the Nineteenth Century*, ed. R. Hallmark, New York: Schirmer Books, 1996, s. 187.

⁸⁹ L. Gorrell, *The Nineteenth-Century German Lied*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1993, s. 294.

Zrozumieć sposób posługiwania się chromatyką przez Wolfa to zrozumieć jego komponowanie w okresie dojrzałym, zaczynając od *Mörike Liedern*, zwłaszcza zaś w *Geistliche Lieder* i w *Spanische Lieder*. Wolf rozumiał i wykorzystywał wagnerowski sposób chromatyki, stosując deklamacyjną formę w swoich pieśniach⁹⁰.

Zastosowanie chromatyki u Wolfa jest nie tylko ekspresyjnym zabiegiem, ale służy czysto muzycznej potrzebie wzmocnienia poetyckiej struktury.

Wolf w liście do Emila Kauffmana, napisanym w maju 1890 roku, odnosi się do kwestii dysonansu:

*Zarzut, że popełniłem łańcuchy nierozwiązanych dysonansów pozostawia mnie zupełnie niewzruszonym, bo jestem w stanie udowodnić, że każdy z moich dysonansów, jakkolwiek śmiały, może być usprawiedliwiony przez najpoważniejsze kryteria teorii harmonii*⁹¹.

W przeciwieństwie do innych współczesnych mu kompozytorów, Wolf niezmiennie stosował swój arsenał środków harmoniczych, aby dopasować się do nastroju wiersza. To cecha, która była naprawdę istotna dla jego artystycznej integralności⁹².

Użycie chromatyki i dysonansu przez Wolfa w sposób intuicyjny jest potwierdzane w wielu źródłach naukowych.

2.9. Miejsce pieśni Hugo Wolfa w literaturze wokalne

Ze względu na prezentację wysoce wyrafinowanego wyczucia stylu i koncentracji intelektualnej, pieśni Wolfa zostały scharakteryzowane jako „kawior literatury pieśniarskiej”⁹³.

Wolf był gorącym wielbicielem wagnerowskiego stylu, który miał ogromny wpływ na jego muzykę. Wyszedł jednak poza proste włączenie technik wagnerowskich do własnego stylu i rozwinął je w bardziej skondensowaną, miniaturową formę, charakterystyczną dla jego własnego stylu. Dzięki pieśniom Wolfa, niemiecki *Lied* osiągnął

⁹⁰ M. Carner, *Hugo Wolf Songs*, Londyn: BBC, 1982, s. 7.

⁹¹ „Der Vorwurf: ungelöste Dissonanzenreihen zu begehen, konnte mir nichts anhaben, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ich im Stande bin nachzuweisen, wie nach der strengsten Regel der Harmonielehre jede meiner noch so kühnen Dissonanzen zu rechtfertigen ist”, w: H. Wolf, *Vom Sinn der Töne*, ed. Dietmar Langberg, Leipzig: Reclam-Verlag, 1991, s. 130.

⁹² E. Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, London: Faber and Faber Ltd, 2008, s. 9.

⁹³ E. Brody, R. Fowkes, *The German Lied and Its Poetry*, New York: New York University Press, 1971, s. 260.

ostateczną syntezę poezji i muzyki, całkowitą fuzję muzyki i tekstu⁹⁴.

Niekwestionowanym osiągnięciem Wolfa była „kompresja muzyki dramatycznej na dużą skalę” w miniaturowej ramie niemieckiej liryki, tworząc w ten sposób nowe źródła siły wyrazu w formie pieśni⁹⁵.

Sams reprezentatywnie definiuje *Wolf's Lieder*:

Tak jak Schubert wydestylował esencję klasycznej opery i oratorium (Mozart, Beethoven, Haydn) do pierwszej romantycznej pieśni, tworząc w ten sposób nowy gatunek, tak Wolf skondensował dramatyczną intensywność współczesnego (tj. wagnerowskiego) dramatu muzycznego w: głos i klawiaturę, dodając świeżego życia i siły formie „Lied” i wzmocnił jej wyraziste słownictwo do wielkości, która nigdy od tego czasu nie została dościgniona⁹⁶.

Rok po śmierci Hugo Wolfa Max Reger napisał w *Süddeutschen Monatshefte* (1904) *Hugo Wolfs künstlerischen Nachlaß* (Dziedzictwo artystyczne Hugo Wolfa):

Skarby, które zostawił nam ten ukochany przez Boga muzyk, po prostu tam leżą; możemy po nie sięgnąć, by je odebrać z entuzjazmem i podziwem. Ale nie wolno nam zapominać, że otrzymaliśmy nie tylko cenne pieśni, ale także to, że dał nam cenne kreacje w niemal każdej dziedzinie muzycznego przedsięwzięcia. Prawie zupełnie nieznanne dzieła, które po jego śmierci stały się dostępne dla publiczności z pewnością spotka lepszy los niż na początku. Bo on, stwórca – odszedł, spełniając tym samym główny warunek, a te dzieła należy wykonywać, oklaskiwać i wiwatować⁹⁷.

⁹⁴ C. Kimball, *Song: A Guide to Style and Literature*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006, s. 111.

⁹⁵ E. Sams, *The Songs...*, s. 2.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ „Die Schätze, die dieser gottbegnadete Musiker uns hinterlassen hat, liegen da und brauchen nur mit Begeisterung und freudigster Bewunderung gehoben zu werden. Doch vergesse man dabei nicht, daß wir nicht nur kostbare Lieder und Gesänge von ihm besitzen, sondern, daß er uns fast auf jedem Gebiet der musikalischen Production wertvollste Schöpfungen geschenkt hat. Diesen fast gänzlich unbekannten Werken, die erst seit dem Tode ihres Autors der Öffentlichkeit zugänglich sind, wird sicher ein besseres Los beschieden sein, als es im Anfang seiner Lyrik vergönnt war. Denn er, der Schöpfer, ist hinübergegangen, und damit die Hauptbedingung, daß man diese Werke aufführe, beklatsche und bejubel, erfüllt”, w: F. Grasberger, *Hugo Wolf: Letters to Melanie Köchert*, New York: Schirmer Books, 1991, s. 32.

Rozdział III

Opis zarejestrowanych na nośniku elektronicznym utworów tworzących dzieło artystyczne

3.1. *Paraphrase Über Die Meistersinger von Nurnberg von Richard Wagner*

W czasie studiów Hugo Wolfa w wiedeńskim Konserwatorium, przybył do Wiednia sam Ryszard Wagner. Okazją były wystawiane na wiedeńskiej scenie Hofopoeer jego dwie opery: *Lohengrin* i *Tanhäuser*. Wówczas Wolf miał okazję spotkać mistrza osobiście. Przedstawienia wywarły na nim olbrzymie wrażenie i stały się wielkim przeżyciem, o czym pisał w listach. Miał również wówczas okazję zaprezentować Wagnerowi swoje dwa utwory fortepianowe z op. 1 i 2.

W 1882 r. Wolf udał się po raz pierwszy do Bayreuth, gdzie obejrzał *Parsifala* (podobnie jak w latach 1883, 1888 i 1891); w 1889 r. był tam na przedstawieniach *Tristana i Izoldy* oraz *Śpiewaków norymberskich*. 6 IV 1883 r. Wolf spotkał się z F. Lisztem, który zalecił mu komponowanie większych form, co podziało na Wolfa aktywizująco.





Przykład 1. Hugo Wolf, *Paraphrase Über Die Meistersinger von Nurnberg* von Richard Wagner, takty 45–59

Po kolejnej wizycie w Bayreuth, Wolf ponownie pracował z niezwykłą intensywnością.

Dotychczas Wolf pisał głównie utwory fortepianowe, wzorowane na muzyce R. Schumanna (*Humoreska g-moll, Aus der Kinderzeit*). Ten etap traktował jako niezbędną praktykę w zakresie techniki i formy. Studiując dzieła najważniejszych dlań kompozytorów: Beethovena, Schumanna, Liszta i Wagnera, zdobywał coraz większe umiejętności i autodyscyplinę. Istotnie zmienił rolę fortepianu – z akompaniującej na komentującą – wynikającą z dążenia do zastosowania założeń orkiestry wagnerowskiej. Odnosi się to zarówno do techniki leitmotivu, jak i bogactwa ujęć fakturalnych.





Przykład 2. Hugo Wolf, *Paraphrase Über Die Meistersinger von Nurnberg von Richard Wagner*, takty 150 – 166

W zakresie kształtowania formy obserwuje się u Wolfa stopniowe swobodne przekomponowania. Zauważalne są wpływy fantazji instrumentalnej, operowego monologu, sceny dramatycznej, narracji typu balladowego. Architektonikę utworu traktuje jak formę dramatyczną o wielkiej skali, substytut opery, jedyne gatunku muzycznego, który według Wolfa mógł być gwarantem uznania dla kompozytora.

Tylko w pieśniach u Wolfa znajdujemy najpełniejsze artystyczne dzieła, bowiem dokonał on w nich syntezy tego, co stworzyli Wagner, Liszt i Bruckner na gruncie dramatu muzycznego, muzyki programowej i symfonii, a za sprawą genialnie zestrojonych środków dźwiękowych wcielił ideę Gesamtkunstwerk.

Niemal od początku ambicją Wolfa było stworzenie opery, gwarantującej osiągnięcie maksimum artystycznego spełnienia.

Jako swój ideał, na najwyższym piedestale umieścił F. Liszta i R. Wagnera. Właśnie to dziedzictwo stało się dlań największym wyzwaniem. Na bazie tej przesłanki skomponował dwie parafrazy oper Wagnera: *Walkiria* oraz *Śpiewacy Norymberscy*.

Utwór fortepianowy rozpoczynający dzieło artystyczne, czyli *Paraphrase Uber Die Meistersinger von Nurnberg von Richard Wagner*, stanowi fundament i jest źródłem inspiracji wielkiej formy muzycznej, po czym następuje okres twórczości pieśniarskiej jako esencja twórczości Wolfa, opartej na wagnerowskiej filozofii Gesamtkunstwerk.



Przykład 3. Hugo Wolf, *Paraphrase Uber Die Meistersinger von Nurnberg von Richard Wagner*, takty 251–266

3.2. *Abendbilder*

Na *Abendbilder* składają się trzy ody autorstwa Nikolausa Lenau (1802–1850). Jest to pseudonim niemieckojęzycznego austriackiego poety Nikolausa Franza Niembscha Edlera von Strehlenau, urodzonego w Schadat (obecnie jest to Lenauheim w Rumunii).

Oryginalny tekst N. Lenau przedstawia się następująco.

Abendbilder

(1)

Friedlicher Abend senkt sich aufs Gefilde;
Sanft entschlummert Natur, um ihre Züge
Schwebt der Dämmerung zarte Verhüllung, und sie
Lächelt, die holde;

Lächelt, ein schlummernd Kind in Vaters Armen,
Der voll Liebe zu ihr sich neigt; sein göttlich
Auge weilt auf ihr, und es weht sein Odem
Über ihr Antlitz.

(2)

Schon zerfließt das ferne Gebirg mit Wolken
In ein Meer; den Wogen entsteigt der Mond, er
Grüsst die Flur, entgegen ihm grüsst das schönste
Lied Philomelens

Aus dem Blütenstrauche, der um das Plätzchen
Zarter Liebe heimlichend sich verschlinget:
Mir zichorcht am Busen des Jünglings ihrem
Zaubergeflöte.

Dort am Hügel weiden die Schafe beider
Traulichen Gemenges in einer Herde,
Ihre Glöcklein stimmen so lieblich ein zu
Frohen Akkorden.

(3)

Stille wird im Walde; die lieben kleinen
Sänger prüfen schaukelnd den Ast, der durch die
Nacht dem neuen Fluge sie trägt, den neuen
Liedern entgegen.

Schon versinkt die Sonne; des Waldes Riesen
Heben höher sich in die Lüfte, um noch
Mit des Abends flüchtigen Rosen sich ihr
Haupt zu bekränzen.

Schon verstummt die Matte; den satten Rindern
Selten nur enthält das Geglock am Halse,
Und es pflückt der wählende Zahn nur lässig
Dunklere Gräser.

Und dort blickt der schuldlose Hirt der Sonne
Sinnend nach; dem Sinnenden jetzt entfallen
Flüt und Stab, es falten die Hände sich zum
Stillen Gebete.

Autorskie tłumaczenie poezji wygląda następująco.

Wieczorne obrazy

(1)

Na polach zapada spokojny wieczór;
natura delikatnie zasypia, wokół jej rysów
unoszą się miękka zasłona zmierzchu, a ona,
łaskawa, uśmiecha się;

Uśmiecha się, śpiące dziecko w ramionach ojca,
który z miłością pochyla się nad nią; jego boskie
oko spoczywa na niej, a jego oddech przepływa
przez jej oblicze.

(2)

Teraz odległe góry rozpluwają się z chmurami
w morzu; księżyc wyłania się z fal
i wita łukem, a jego wita najpiękniejsza
pieśń Filomeli.

Z kwitnącego krzewu, który sekretnie oplata
miejsce czulej miłości
w ramionach kochanka słucha
magicznego fletu.

Tam, na zboczu wzgórza, pasą się oba ich stada owiec,
blisko siebie na jednym pastwisku.
Ich małe dzwoneczki dzwonią
w uroczej harmonii.

(3)

Cisza zapada w lesie;
kochani mali śpiewacy, testują gałąź, która
ich niosła w nocy, testowali ją pod kątem nowych lotów
i nowych pieśni.

Wkrótce słońce zachodzi, leśne olbrzymy
sięgają wyżej w powietrze, by
jeszcze na chwilę ozdobić swoje głowy
ulotnymi różami.

Ląka teraz cichnie; syte woły
delikatnie dzwonią dzwoneczkami na szyi,
i tylko od niechcenia skubią
ciemniejsze trawy.

Tam niewinny pasterz wpatruje się w słońce;
ociężyły traci swój flet i laskę
i składa ręce
do cichej modlitwy.

Abendbilder został skomponowany dwa miesiące przed siedemnastymi urodzinami Wolfa, w marcu 1877 roku. Na partyturze utworu znajduje się nawet znacząca informacja: „Rozpoczęło się [komponowanie utworu] w czwartek 4 stycznia 1877 r. o godz. 22.00, zakończyło się 24 lutego 1877 r. o godz. 10.00”. Wydaje się, że *Abendbilder* jest pierwszym utworem, w którym młody Hugo Wolf pokazuje swoje fascynacje muzyką Wagnera.

Abendbilder to utwór osobliwy ze względu na fakt, że młody kompozytor spleta w nim trzy oddzielne ody Nikolausa Lenaua w ciągłą narrację. Przywołuje atmosferę klasycznego krajobrazu. Utwór rozpoczyna się partią fortepianu w dynamice pianissimo, aby w ten sposób opisać „spokojny wieczór”, który zapada „na polach” oraz delikatnie zasypiającą naturę.

The image shows a musical score for 'Abendbilder' by Hugo Wolf. It is in 3/4 time, key of B-flat major (three flats), and marked 'Sehr langsam' (Very slow). The score consists of two systems. The first system shows the vocal line (soprano) and piano accompaniment. The piano part is marked 'sempre legato e piano' and 'pp' (pianissimo). The vocal line has the lyrics: 'Fried - li - cher A - bend' and 'Peace - ful the ev - ning'. The second system continues the vocal line with the lyrics: 'senkt sich aufs Ge - fil - de; sanft ent - schlummert Na - tur, um ih - re Zü - ge' and 'falls on hill and val - ley, Na - ture's self drops a - sleep; beneath the veil of'. The piano accompaniment continues with a steady, flowing pattern.



Przykład 4. Hugo Wolf, *Abendbilder*, takty 1–18

W kolejnej części utworu oczyma wyobraźni słuchacz dostrzega „odległe góry”, „łąkę” oraz widzi krzew, który staje się „miejscem czułej miłości” dwojga pasterzy, których owce pasą się „blisko siebie na jednym pastwisku”. I tylko ich małe dzwoneczki wydają urocze dźwięki przepięknej harmonii.

Her - de, ih - re Glöck - lein stimmen so lieblich ein zu frohen Ak - kor - -
 pa - sture, while the tin - kle of the bells unites in air - y. — har - mo -

den.
 ny.

mf p ff p pp



Przykład 5. Hugo Wolf, *Abendbilder*, takty 71–89

Utwór przepelniony jest niezwykle spokojem, wynikającym między innymi z faktu, że jego akcja rozgrywa się na łonie natury, która daje poczucie bezpieczeństwa. Muzyka jest spójna z nastrojem tekstu, harmonijna, z głównym akcentem skupionym na partii fortepianu.

W trzeciej części utworu, tuż przed modlitwą pasterską, młody Hugo Wolff składa hołd swemu mistrzowi poprzez cytat, w którym pojawia się fraza wagnerowskich wysokich dźwięków w instrumentach smyczkowych, zaczerpniętych z opery *Lohengrin*.



Przykład 6. Hugo Wolf, *Abendbilder*, takty 135–139



Przykład 7. R. Wagner, *Lohengrin*, uwertura – fragment, który Hugo Wolf zacytował w *Abendbilder* w taktach 135–139

3.3. *Wanderers Nachtlied*

Tekst poetycki *Wanderers Nachtlied* autorstwa J.W. Goethego przedstawia się następująco.

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest;
Ach, ich bin des Treibens müde!
was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

Autorskie tłumaczenie ma następującą postać:

Pieśń nocna wędrowca
Ty który jesteś z niebios,
Wszelkie cierpienie ból uciszasz
Podwójnie nieszczęśliwego,
Podwójnie orzeźwieniem napęlniasz,
Jestem zmęczony walką!
Co znaczy ten cały ból i pragnienie?
Słodki spokój,
Przyjdź, ach, przyjdź do mojej piersi.

Wanderers Nachtlied to pieśń, którą Hugo Wolf skomponował w 1887 roku. Pojawiała się ona w zbiorze zatytułowanym *Sechs Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner*. Był to drugi z dwóch zbiorów, które zostały opublikowane w tym samym roku.

Styl Wolfa i jego „wagnerowski” charakter jest tutaj szczególnie rozpoznawalny w związku z użyciem przez niego dwóch głównych cech idiomatycznych (konstrukcji językowych, specyficznych dla danego języka) charakteryzujących twórczość Wagnera. Z kolei motyw przewodni i chromatyczna harmonia stanowiły integralną część tego, co stało się znane jako wagnerowski idiom lub wagnerowski styl.

Podobnie jak Wagner, Wolf używa motywu przewodniego do sugestii przekazującej różne elementy psychologiczne i emocjonalne, które poezja może wywołać. Element uwielbienia, niepokój, wesołość lub humor – wszystko to ma określony specyficzny faktor rytmiczny, melodyczny i harmoniczny.

Skrupulatna troska, jaką Wolf poświęcił każdemu wierszowi jest ewidentna w jego oddanym przestrzeganiu wymogów wiersza. Rytm i płynność języka stały się czynnikiem decydującym dla Wolfa w kwestii radzenia sobie z linią melodyczną. Ta troska

o poezję skutkowała formami muzycznymi, które nie zawsze zgadzały się z tymi tradycyjnymi.

Wanderers Nachtlied to wczesna pieśń Wolfa, w którym kompozytor dopiero kształtuje styl, który z czasem będzie z nim ściśle utożsamiany.

Cztery takty początkowe nie tylko wprowadzają w nastrój wiersza, ale zawierają jądro melodii, na którym opiera się cała pieśń.

Ustalone tempo: *Sehr langsam und ruhig* (Bardzo wolno i spokojnie) i motyw pulsujących kwint, sugerują refleksyjność i zadumę. Natomiast zwiększona kwinta w drugim takcie reprezentuje wzór, którego Wolf będzie używał w innych pieśniach dla wyrażania silnych emocji.



Przykład 8. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, partia fortepianu, takty 1-4

W kolejnych taktach pojawia się głos wokalny. Pierwsze dwa takty stanowią wzór sekwencji, w zmodyfikowany sposób powtórzony w kolejnych, które doprowadza do dźwięku f^2 .

Przykład 9. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, takty 5-8

Gdy głos przyjmuje w utworze prowadzenie, akordowe tło fortepianu nadal się wznosi, niezależnie od linii wokalnej. Towarzyszące, pulsujące akordy rozchodzą się w górę i kończą na tonice w takcie dziewiątym.



Przykład 10. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, takty 9-10

Linia wokalna zwiększa napięcie stworzone przez chromatyczne zmiany partii fortepianu, opóźniając rozwiązanie. Wolf tworzy efekt spełnienia, gdy głos w końcu śpiewa *f*.



Przykład 11. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, takty 11-12

Melodia fortepianu i poezja nagle wyrażają znużenie spowodowane kontemplacją trudów życia. Linia wokalna opada w przynębiający sposób na słowach: *ach, ich bin des Treibens müde* (jestem zmęczony walką).



Przykład 12. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, takty 13-16

Niejednoznaczna tonacja g-moll moduluje na słowach *Was soll all der Schmerz und Lust?* i ustala trend harmoniczny do nowej tonacji.



Przykład 13. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, takty 16-18

Kiedy pierwsza fraza akompaniamentu kończy się w takcie 22, głos powtarza słowa *süßer Friede* (słodki spokój). Słowo *Friede* kończy drugą frazę akompaniamentu.



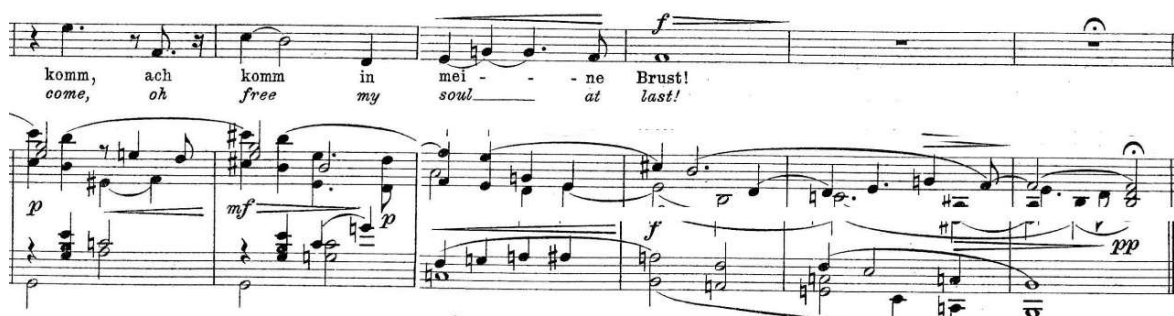
Przykład 14. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, takty 22-24

W takcie 24 rozpoczyna się ostateczne oświadczenie narratora, ostatni wers wiersza.



Przykład 15. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, takty 24-26

Głos ma ostatnią frazę, kiedy dołącza do fortepianu, we fragmencie materiału sekwencyjnego *Komm, ach komm in meine Brust*; odpowiada echem w czasie postludium fortepianu. Następuje ostatnie słowo utworu: *Brust*.



Przykład 16. Hugo Wolf, *Wanderers Nachtlied*, takty 27-32

Schemat harmoniczny tej pieśni jest nieco nietypowy, nawet jak na Hugo Wolfa, którego poczucie tonalności okazało się bardziej ortodoksyjne w większości innych jego kompozycji. Być może dlatego, że jest to dzieło wczesne, jego środki wyrazu były jeszcze ograniczone w porównaniu z charakterem muzycznej wypowiedzi, którą znajdujemy w jego późniejszych pracach.

3.4. *Nimmersatte Liebe*

Oryginalny tekst *Nimmersatte Liebe*, autorstwa E. Mörike, przedstawia się następująco.

So ist die Lieb! So ist die Lieb!
Mit Küssen nicht zu stillen:
Wer ist der Tor und will ein Sieb
Mit eitel Wasser füllen
Und schöpfst du an die tausend Jahr,
Und küssest ewig, ewig gar,
Du tust ihr nie zu Willen.

Die Lieb, die Lieb hat alle Stund
Neu wunderlich Gelüsten;
Wir bissen uns die Lippen wund,
Da wir uns heute küßten.
Das Mädchen hielt in guter Ruh,
Wie's Lämmlein unterm Messer;
Ihr Auge bat: nur immer zu,
Je weher, desto besser!

So ist die Lieb, und war auch so,
Wie lang es Liebe gibt,

Und anders war Herr Salomo,
Der Weise, nicht verliebt.

Autorskie tłumaczenie niemieckiej poezji wygląda następująco.

Nienasycona miłość

Taka jest miłość! Taka jest miłość!
Nie do ucieszenia pocałunkami:
Jaki głupiec chciałby napełnić sito?
Nie mając nic poza czystą wodą?
I gdybyś czerpał wodę przez kilka tysięcy lat,
I gdybyś miał się całować na wieki wieków,
Nigdy nie zaspokoilibyś miłości.

Miłość, miłość ma w każdej godzinie
Nowe i dziwne pragnienia;
Gryźliśmy, aż do bólu nasze usta,
Bo się dzisiaj całowaliśmy.
Dziewczyna zachowywała spokój,
Jak baranek pod nożem;
Jej oczy błagały: „Dalej, dalej!”
Im bardziej boli, tym lepiej!”.

Taka jest miłość! i taka była
Odkąd istnieje miłość,
Inny był Pan Salomon
Mędrzec, nie zakochał się.

Początkowe takty fortepianu nadają utworowi ton figlarnej kpiny. Dzieje się tak dopóty, dopóki wokalista wprowadzi w przekonanie, że próba zadowolenia pocałunkami jest zdecydowanie niewystarczająca – bo taka jest miłość (*So ist die Lieb*).



Przykład 17. Hugo Wolf, *Nimmersatte Liebe*, partia fortepianu, takty 1-2

W dalszej części pieśni pojawiają się synkopowane, nieoczywiste wtrącenia w partii fortepianu.

zart (tenderly) immer erregter (with increasing animation)

küß - ten. Das Mäd - chen hielt in gu - ter Ruh, wie's Lämm - lein un - term
burn - ing. The maid - en like a lamb held still, that feels the blade de -

pp cresc.

Mes - ser; ihr Au - ge bat: nur im - mer zu, je we - - her desto
scen - ding, she drank in kiss - es with the thrill of pain and rapture

ritard. -

fritard. dim.

Przykład 18. Hugo Wolf, *Nimmersatte Liebe*, takty 28-35

Pocałunki prowadzą do ugryzień i momentu, w którym dziewczyna idzie jak baranek na rzeź (*Wie's Lämmlein unter'm Messer*). Oczy dziewczyny mówią: *Idź dalej, im bardziej boli, tym lepiej!* (*Nur immer zu, / Je weher, desto beßer!*). Słowom tym towarzyszy dramatyczny wręcz skok w dół w kształcie linii melodycznej.

Pieśń kończy się myślą, że król Salomon był mądry i nie zakochał się wcale.

Chociaż Mörike mógł mieć tego typu chłopięce doświadczenia, aby następnie swoje uczucia zapisać w wierszu, nie możemy być pewni tego typu doświadczeń u Wolfa. Jego inicjacja seksualna nastąpiła w wieku 18 lat w domu publicznym. Spowodowała jednocześnie zarażenie syfilisem, który ostatecznie doprowadził kompozytora do szaleństwa i spowodował jego wczesną śmierć w wieku 42 lat w 1903 roku.

Między 16 lutego a 18 maja Wolf skomponował 43 pieśni na bazie wierszy Eduarda Mörike, pracując w samotności w domu przyjaciela, na skraju Lasu Wiedeńskiego. Następnie w październiku i listopadzie skomponował kolejne dziesięć utworów do jego wierszy.

List do przyjaciela Edmunda Langa z 22 lutego 1888 roku daje wyobrażenie o stanie umysłu Wolfa w tym czasie:

Właśnie napisałem nową pieśń, boską pieśń, mówię wam... Czuję, jak moje policzki błyszczą jak roztopione żelazo z podniecenia.

Wolf przywołuje zapamiętaną burzę – zarówno dosłowną, jak i metaforyczną, w niespokojnym akompaniamencie fortepianu, i podkreśla zmiany w trakcie opowieści zmianą tonacji dla każdego wersu *Nimmersatte Liebe*.

The image displays three systems of musical notation for the song "Nimmersatte Liebe" by Hugo Wolf. The first system is marked "a tempo, mit Humor (with humour)" and features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "und anders war Herr Sa-lo-mo, der Wei-se, nicht ver-, not e-ven So-lo-mon the sage in oth-er wise made". The second system is marked "a tempo" and includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "liebt, love, und anders war Herr Sa-lo-mo, der Wei-se, nicht ver-, not e-ven So-lo-mon the sage, in oth-er wise made". The third system is marked "a tempo" and includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "liebt. love. (Julia von Bose)". The piano accompaniment is marked with "rit." and "f.".

Przykład 19. Hugo Wolf, *Nimmersatte Liebe*,
muzyka w rodzaju pieśni studenckiej, takty 41-53

Z lekkim akcentem kompozytor przedstawia przyjemność i masochistyczny ból miłości seksualnej; potem, przy powtórce słów *Und anders war Herr Salomo, der Weise, nicht verliebt* (Mądry król Salomon się nie zakochał) muzyka zmienia się w rodzaj pieśni studenckiej, jakby w uznaniu tylko „cielesnego apetytu” słynnego Salomona.

Od uwielbienia do goryczy, od dobrego humoru do wściekłości, od ognistego zapału do cichej ekstazy: miłość ma mnóstwo nastrojów i postaci, a pieśń im wszystkim służy.

Wolf zaczął parać się miłosnymi pieśniami, gdy był nastolatkiem. Kontynuował tę tematykę przez całe swoje życie kompozytorskie; jego ostatnim ukończonym dziełem jest głęboko uduchowiona pieśń miłosna *Fühlt meine Seele*.

Kompozycje te są pisane w większości z przymrużeniem oka; często pełne uwielbienia, czasami komiczne. Niektóre pokazują ciemniejszą stronę Erosa.

Kochankowie muszą czasem zapłacić straszliwą cenę za namiętność – o czym sam Wolf wiedział aż nazbyt dobrze.

Pieśń *Nimmersatte Liebe* to najbardziej erotyczna pieśń Hugo Wolfa.

3.5. *Verborgenheit*

Poezja E. Mörike w oryginale wygląda następująco.

Lass, o Welt, o lass mich sein!
Locked nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben
Seine Wonne, Seine Pein!
Was ich traure, weiss ich nicht,
Es ist unbekanntes Wehe;
Immerdar durch Tränen sehe
Ich der Sonne liebes Licht.
Oft bin ich mir kaum bewusst,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, so mich drücket
Wonniglich in meiner Brust.
Lass, o Welt, o lass mich sein!
Locked nicht mit Liebesgaben,
Laßt dies Herz alleine haben
Seine Wonne, Seine Pein!

Autorskie tłumaczenie poezji przedstawia się jak poniżej.

Odosobnienie
Świecie, pozwól mi być!
Nie kuś darami miłości,
Pozostaw to serce samo
Z jego zachwytem, jego bólem!
Dlaczego się smucę nie wiem,
To nieznany smutek;
Zawsze przez zasłonę łez
Widzę ukochane światło słońca.

Często jestem nieprzytomny,
 I błyska jasna radość
 Przez ten ciężar co mnie przytłacza
 Piękno w mojej piersi.
 Świecie, pozwól mi być!
 Nie kuś darami miłości,
 Pozostaw to serce samo
 Z jego zachwytem, jego bólem!

Verborgenheit była jedną z najpopularniejszych pieśni Hugo Wolfa podczas jego życia i taką pozostała do dziś. Być może był to sentyment do poezji: *Zostaw mnie w spokoju, o świecie* lub piękno linii wokalne, która to spowodowała:



Przykład 20. Hugo Wolf, *Verborgenheit*, linia wokalna, takty 3-4

Tekst opowiada o człowieku, który jest nieszczęśliwy, ale nie wie, dlaczego tak się dzieje. Pozornie cieszy go smutek i dlatego chce zostać sam.

Utwór rozpoczyna się dwutaktowym wstępem. Kwinta w basie, niesiona monotonnie w pierwszej zwrotce, wyraża nieskończony czas nudnego świata.



Przykład 21. Hugo Wolf, *Verborgenheit*, kwinta w basie, takty 1-2

Przeciw temu, w kluczu wiolinowym wokół melodii głosu wokálnego poruszają się dwie *kontr melodye*. Linia wokalna i górny głos w partii fortepianu wykorzystują ruch ćwierćnutowy. Drugi głos fortepianu używa zaś ósemek, którymi oplata wszystkie trzy melodye. W każdym z nich znajduje się niepokojąca figura chromatyczna złożona z dwóch nut na tekście *o, Welt*, która ponownie wyraża szarość świata.



Przykład 22. Hugo Wolf, *Verborgenheit*, takty 3-4

W takcie 11 akompaniament się zmienia. Staje się serią progresji akordowych, które stale zwiększają intensywność, aż do punktu kulminacyjnego w takcie 26, kiedy głos śpiewa: *Woniglich in meiner brust*, a linia wokalna spływa kaskadami w dół akordu durowego w Es-dur.



Przykład 23. Hugo Wolf, *Verborgenheit*, takty 26-27

W utworze tym występują trzy fragmenty, które zawierają niezwykle wyraźnie malowane obrazy muzyczne. W taktach 17 i 18, gdzie jest wspomniane słońce, zmiana tonacji na durową powoduje, że słońce przebija się przez chmury smutku.



Przykład 24. Hugo Wolf, *Verborgenheit*, takty 15-17

W takcie 24 synkopowanie ma dramatyczny efekt podczas mówienia o bólu i depresji. W *Woniglich* (takt 26) przebija się słońce przez chmury depresji jako promyk nadziei.



Przykład 25. Hugo Wolf, *Verborgenheit*, takty 22-27

Werszet czwarty zaczyna się od taktu 28 i jest identyczny z wersetem pierwszym w tekście i strukturze.



Przykład 26. Hugo Wolf, *Verborgenheit*, takty 28-29

Omawiana pieśń to jedna z niewielu *Mörike-Lieder* skomponowana w formie ABA. Sekcja A jest powolna i reprezentuje beznadziejność poety. Część B (wersety 2 i 3) kontrastuje z tym zarówno w tekście, jak i tempie. Istota tej kompozycji tkwi w jej harmonii, zwłaszcza w drugiej i trzeciej strofie.

W całej twórczości Wolfa trzeba zauważyć aspekt malarski obok wyrazowego, co wpływa często na wybór tonacji: np. wiosenna, pogodna *A-dur*, tragiczna *a-moll*, żartobliwa *G-dur*.

Dla miłośników Hugo Wolfa *Verborgenheit* znajduje się na szczycie długiej listy ulubionych pieśni.

Epoka romantyzmu przyniosła nowe emocje i ekspresje w muzyce, sztuce i literaturze. Poezja stała się bardziej rozpoznawalną formą literacką. Stała się źródłem inspiracji do tworzenia pieśni przez wybitnych kompozytorów tego okresu, co spowodowało narodziny „epoki niemieckiego pieśniarstwa”. Wolf dołożył do tego niespotykany kolor i pasję.

3.6. *Im Frühling*

Eduard Mörike słynie z prezentowania w swoich wierszach odmiennego rozumienia najważniejszych spraw życia: czas, pamięć, twórczość, a *Im Frühling* jest jednym z tego najlepszych przykładów. To utwór pełen powolnej i ekstatycznej tęsknoty za wiosną. Jego warstwa semantyczna w języku oryginalnym, niemieckim przedstawia się następująco.

Im Frühling

Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel:
Die Wolke wird mein Flügel,
Ein Vogel fliegt mir voraus.
Ach, sag mir, alleinige Liebe,
Wo du bleibst, dass ich bei dir bliebe!
Doch du und die Lüfte, ihr habt kein Haus.
Der Sonnenblume gleich steht mein Gemüte offen,
Sehnend,
Sich dehnend in Lieben und Hoffen.
Frühling, was bist du gewillt?
Wann werd' ich gestillt?
Die Wolke seh' ich wandeln und den Fluss,
Es dringt der Sonne goldner Kuss
Mir tief bis ins Geblüt hinein;
Die Augen, wunderbar berauschet,
Tun, als schliefen sie ein,
Nur noch das Ohr dem Ton der Biene lauschet.
Ich denke dies und denke das,
Ich sehne mich und weiss nicht recht nach was :
Halb ist es Lust, halb ist es Klage;
Mein Herz, o sage,
Was webst du für Erinnerung
In goldnen grüner Zweige Dämmerung?
– Alte unnennbare Tage!

Poniżej znajduje się autorskie tłumaczenie poezji E. Mörike.

Wiosną

Tutaj leżę na wiosennym wzgórzu:
Chmury stają się moimi skrzydłami,
Przede mną leci ptak.
Ach, powiedz mi, jedyna miłości,
Gdzie jesteś, abym mógł być z tobą!
Ale ty i wiatr nie macie domu.
Jak słonecznik otworzyła się moja dusza,
Tęsknota,
Rozszerzanie
W miłości i nadziei.
Wiosno, czego chcesz?
Kiedy mam się uspokoić?
Widzę przepływające chmury, rzekę też,
Słońce całuje jej złocisty blask
Głęboko w moich żyłach;
Moje oczy, cudownie zaczarowane,
Blisko, jak we śnie,
Tylko moje uszy wciąż nasłuchują brzęczącej pszczoły.
Rozmyślam nad tym, rozmyślam nad tym,
Tęsknię za tym, za czym – nie mogę powiedzieć:
To w połowie radość, w połowie lament;
Powiedz mi, serce,
Jakie wspomnienia tkasz?
W zielono-złote liście?
– Minione, nienazwane dni!

Myśli samotnej, „poetyckiej persony” „o tym i tamtym” (*Ich denke dies und denke das*) pośród wiosennego piękna natury, wydają się przypadkowe, ale prowadzą do uznania, że przeszłość nigdy nie wróci, tylko poezja jest w stanie odzyskać przebliski tego, co bezpowrotnie przeminęło.

Ukończone przez Wolfa 53 pieśni Möricke’a w 1888 roku pokazały jego szczególne talenty kompozytorskie, a romantyczna poezja pełna barwnych postaci – elfów, czarownic, dziewczic, zapomnianych pokojówek, myśliwego, jeźdźca i samego wiatru, dała Wolfowi znakomitą szansę na stworzenie perfekcyjnej „oprawy muzycznej” ze swoim charakterystycznym, późnoromantycznym stylem.

Ich denke diess, und denke dass, ich sehne mich, als weiss nicht recht nach was: halb ist es Lust, halb ist es Klage – Myślę o tym i owym, tęsknię, ale nie wiem dokładnie po co: połowa to radość, połowa to ból.

Ich
My

den - ke dies und den - ke das, ich seh - ne
in - most thoughts I can - not tell, a long - ing

sehr ausdrucksvoll

mich, und weiss nicht recht, nach was: halb ist es
vague with - in my heart doth dwell: half joy - ful

Przykład 27. Hugo Wolf, *Im Frühling*, takty 70-81

Wolf rozmarzony, nie poprzestaje na cichej medytacji, na tęsknotach za wiosną. Głos i fortepian „krążą” wokół oderwanych myśli narratora. W długich, krętych liniach melodycznych stoimy z otwartymi sercami: *wie die Sonnenblumen* (jak słoneczniki); słyszymy brzęczenie pszczoł w naszych uszach i zastanawiamy się, kiedy nasza tęsknota zostanie uspokojona, kiedy będziemy z naszą jedyną miłością.

Der Son - nen - blu - me gleich steht mein Ge - mü - te of - fen,
As sun - flow'rs to the sun my - heart to thee un - fold - eth,

Przykład 28. Hugo Wolf, *Im Frühling*, długie linie melodyczne, takty 24-26



Przykład 29. Hugo Wolf, *Im Frühling*, medytacja w linii wokalne, takty 62-65

Chociaż było trochę chłodno, wciąż jest maj – miesiąc, w którym magiczne i upajające uczucie pierwszych ciepłych promieni wiosennego słońca rozwiewa wspomnienia o mroźnej zimie. Kwiaty rozkwitają. Piekące oczy i gorączkowe tęsknoty ponownie budzą się w wiosennym sercu. W taki sposób *Im Frühling* staje się zmysłową pieśnią o niezrealizowanej tęsknocie. Jednocześnie to jedna z nielicznych tzw. *symfonicznych* pieśni Hugo Wolfa. Charakterystyczny akompaniament stara się spełnić rolę „wagnerowskiej” orkiestry.

Przykład 30. Hugo Wolf, *Im Frühling*, akompaniament w roli orkiestry wagnerowskiej, takty 29-40

Podobnie jak Wagner, Wolf kładzie nacisk na dramat i pełne połączenie muzyki i tekstu. W ten sposób jego pieśni stają się miniaturowymi operami.

W partii instrumentalnej kompozytor używa warstw głosów, które przez cały utwór sprawiają wrażenie dążenia do blokowo-akordowej aklamacji, która rozbrzmiewa w ostatniej frazie: *Alte unnennbare Tage!*



Przykład 31. Hugo Wolf, *Im Frühling*, blokowo-akordowa aklamacja, takty 94-98

Hugo Wolf nie bez powodu nazywany jest kompozytorem wokalistów. Soczyste frazy uzupełniane są linią instrumentu, starającą się zastępować akompaniament orkiestry, natomiast blokowe akordy wypełniają barwną kolorystykę poezji, popartej częstymi, związanymi z nastrojem, zmianami tonacyjnymi w linii wokalne.

3.7. *Gebet*

Oryginalny tekst poezji E. Mörike zatytułowany *Gebet* prezentuje się następująco.

Herr! schicke, was du willst,
ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, dass beides
aus deinen Händen quillt.
Wollest mit Freuden
und wollest mit Leiden
mich nicht überschütten!
Doch in der Mitten, doch in der Mitten
liegt holdes Bescheiden.

Autorskie tłumaczenie niemieckiej poezji oddane zostało następującymi słowami.

Modlitwa
Panie! Prześlij to co chcesz,
miłość lub cierpienie;
Mnie raduje, że „obie”
wylewają się z twoich rąk.
Nie chcesz przyjemnością

i nie chcesz cierpieniem
mnie przytłaczać!
Tak w środku, tak w środku
leży łagodny umiar.

Ze wszystkich wierszy Mörike, *Gebet* był jednym z najpopularniejszych wśród XIX-wiecznych kompozytorów przed Hugo Wolfem. W tym czasie istniały już 132 wersje tego utworu, a w większości dawno zapomnianych – 150.

Kompozycja Wolfa jest wciąż jedną z najczęściej wykonywanych pieśni z tomu Mörike.

W wierszu pojawiają się rozbieżności w obrębie religijnego punktu widzenia, z powodu dwóch różnych źródeł wiersza. Z badań dowiadujemy się, że dwie strofy tego wiersza (wiersze 1-4, *Herr!... Händen quilt* i 5-9, *Wollest mit Freuden... Liegt holdes Bescheiden*) wywodzą się z dwóch różnych źródeł.

Pomysł w pierwszej strofie wiersza może pochodzić z listu od Flada – duchowego doradcy Mörike. Wiele słów i wyrażen Flada w jego liście wydają się zapowiedzią *Gebet*, od czasownika *vergnügt sein* aż do wyjaśnienia na koniec, przypominający: *Liebes oder Leides*.

Z kolei druga zwrotka pochodzi z powieści pt. *Maler Nolten*. Słowa wypowiedziane przez miłość Noltena – Agnes, na krótko przed jej samobójstwem: *Kto jest szalony? Nikt nie jest szalony. Opatrzność jest miłosierna. To jest to, co ja powiedziałem dzisiaj w mojej porannej modlitwie: „Nie przytłaczaj mnie radościami i smutkiem! w środku leży łagodny umiar”*.

Jedenaście lat po ukazaniu się powieści, 21 kwietnia 1843 roku, Mörike oddzielił tę jedną zwrotkę od prozy i przepisał ją pod nowym tytułem *In Demuth* (W pokorze). Trzy lata później dodał przed nią małą modlitwę: dwie zwrotki ponumerowane jako *Gebet 1 i 2*.

Bohater próbuje na początku odmówić *Modlitwę Pańską*: *Bądź wola Twoja*, dalej: *ziemia taka, jaka jest w niebie* – budzi jednak wątpliwości. *Największa* (wola) rozpoczynająca się w drugiej zwrotce, Boska i ludzka wola w „sprzecznych celach”, są umieszczone i powtórzone w następnym wierszu, zakończone apelem *Mich nicht überschütten* (Nie przytłaczają mnie). Wolf podkreśla słowo *mich* (ja), oznaczając je *sforzando*. Tutaj wydaje się, że kompozytor kładł nacisk na ludzką wolę w konfrontacji z wolą Bożą.



Przykład 32. Hugo Wolf, *Gebet*, takty 20-21

Partia fortepianu w słowie *überschütten* (przysłoczona) przekształca wolną linię basu w chorał, połączony prawą ręką w kolejnym takcie: *Doch in der Mitten*, który rozwija się w kierunku skrzypcowej linii melodycznej, oznaczonej *zart und ausdrucksvoll* (delikatnie i wyraziście). Fraza *in der Mitten* ze słowem *Mitten* za każdym razem ustawionym jako *an appoggiatura* (ozdobnik, w którym przed głównym dźwiękiem dodawany jest dodatkowy, o dowolny interwał, często sekundę, wyższy lub niższy) „wzdychająca” figura, tradycyjny motyw muzyczny oznacza, że *Mitten* jest obiektem tęsknoty.



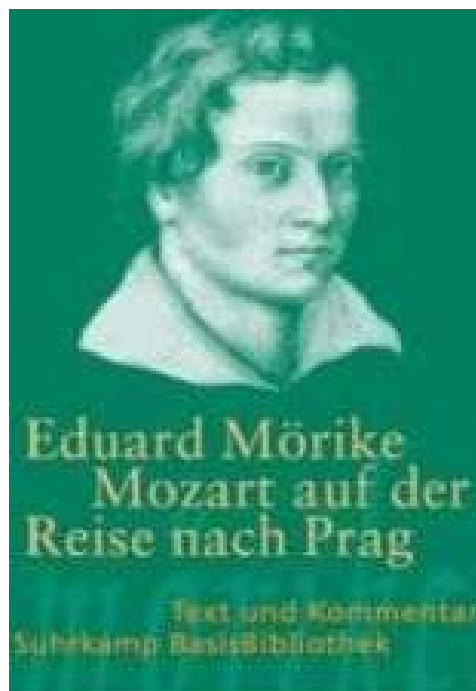
Przykład 33. Hugo Wolf, *Gebet*, „Mitten” an appoggiatura, takty 23-26

Wyważony i spokojny wiersz, poprzez powtórzenie przez Wolfa frazy: *Doch in der Mitten* zaburza jego równowagę. Jednak słynna, ostatnia fraza: *holdes Bescheiden* kojarzy się z ułaskawieniem. To swego rodzaju równość w podziale smutków i radości. Skrzypcowa kantylena melodii fortepianu w postludium (zwykle kończące jakąś formę utworu), demonstruje zamiar Wolfa: prawa ręka w stylu Chopina wznosi się w zakres wysokich tonów, a następnie w postludium schodzi w długiej *ppp* kadencji plagalnej (kościelnej).



Przykład 34. Hugo Wolf, *Gebet*, skrzypcowa kantylena melodii fortepianu, takty 26-34

Wejście w religijność i wprowadzanie jej do „prywatności” jest domeną „romantyzmu niemieckiego”, do którego można przypisać poezję Mörike. Jego ideał muzyczny to jednak bardziej okres klasyczny (*Mozart auf der Reise nach Prag*).



Przykład 35. Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*

Hugo Wolfa zaś przypisujemy muzycznie do późnego romantyzmu. Nie wiadomo więc, czy Mörike zaakceptowałby interpretacje Wolfa. A może gdyby ją usłyszał potraktowałby je jako nadinterpretację?

W odniesieniu do tego można jeszcze podkreślić kilka szczegółów w utworze: wołanie *Herr!* występuje na emocjonalnej tercji (nie zaś na prymie toniki).



Przykład 36. Hugo Wolf, *Gebet*, takt 9

Formę czasownika *willt* czy *Des Reimes Willen* (*quilt*) określić można jako „pseudoarchaizmy”. Poza tym mamy tutaj inne użycie słowa *Vergnügt* (zadowolony) – nie we współczesnym znaczeniu, ale w dawnym znaczeniu: *genügsam* (wystarczający).



Przykład 37. Hugo Wolf, *Gebet*, takty 10, 13, 14

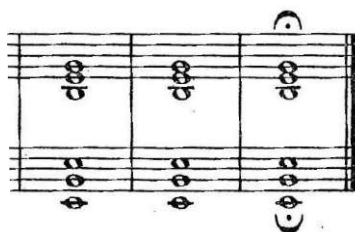
Właściwie całą podstawę harmoniczną tej kompozycji Wolfa można określić jako pseudoarchaiczną, podobnie jak określa się *Parsifala* czy *Śpiewaków norymberskich* Wagnera. Wolf porusza się w tym utworze między skrajnościami, zgodnie z mottem Goethego: *Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt* (Wzburzony na niebie, śmiertelnie smutny). Tęskni za *goldenen Mitte* (złotym środkiem). Wydaje się to bardzo ważne dla Wolfa, ponieważ powtarza ten fragment dwukrotnie.

W grze prawej ręki (ze skrzyżowanymi głosami) akompaniamentu i głosu śpiewającego, każdy z tonów jest rzeczywiście „umieszczony” w środku odpowiedniego głosu przeciwnego, jako potwierdzenie archaizmu lub dialektu.



Przykład 38. Hugo Wolf, *Im Frühling*, takty 23-26

Przywołana początkowo „fatalistyczna” akceptacja losu: *Liebes oder Leides* (miłość lub cierpienie) znajduje swój wyraz w *holdes Bescheiden* (pięknej skromności). Synkopowany, osuwający się w dół śpiew (podczas gdy fortepian wznosi się chromatycznymi pochodami) kończy się na dźwięku prowadzącym *dis*¹, co oznacza, że rezygnuje z rozwiązania na tonice (dźwięk *e*¹) i pozostawia je akompaniamentowi. Być może trzykrotne zagranie ostatniego akordu jest ukrytą aluzją do Trójcy Świętej?



Przykład 39. Hugo Wolf, *Gebet*, takty 32-34

Powyższy opis uświadamia, że nie ma wyraźnej granicy między słowem a muzyką. Stwierdzić można, że poezje Mörike można zrozumieć tylko wtedy, gdy zna się ją w formie kompozycji – z muzyką Hugo Wolfa.

3.8. Gesang Weyla's

Poezja E. Mörike w wersji oryginalnej, niemieckiej wygląda następująco.

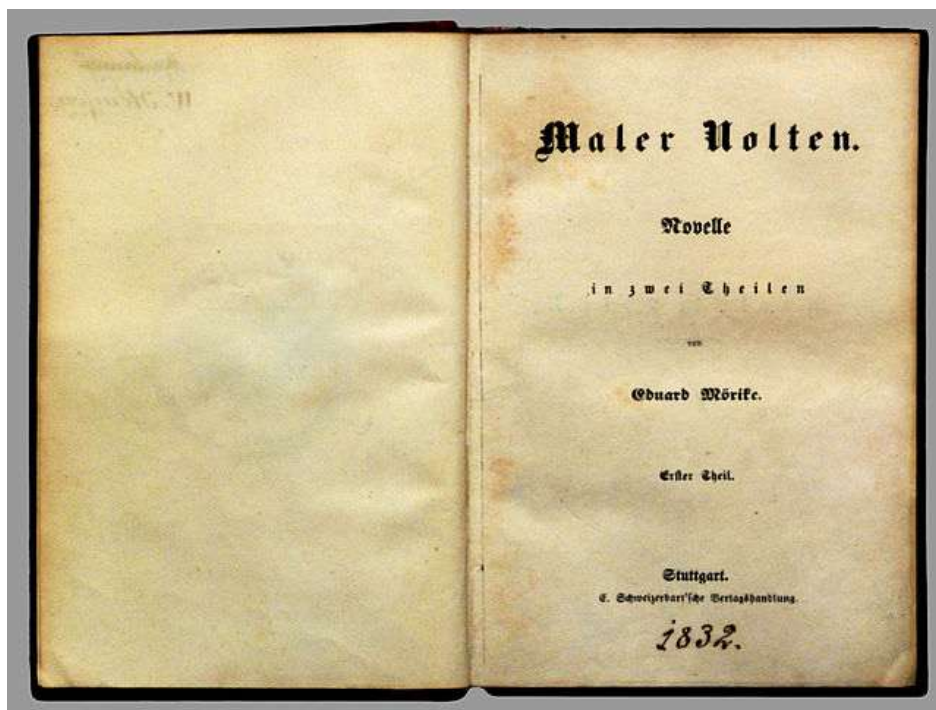
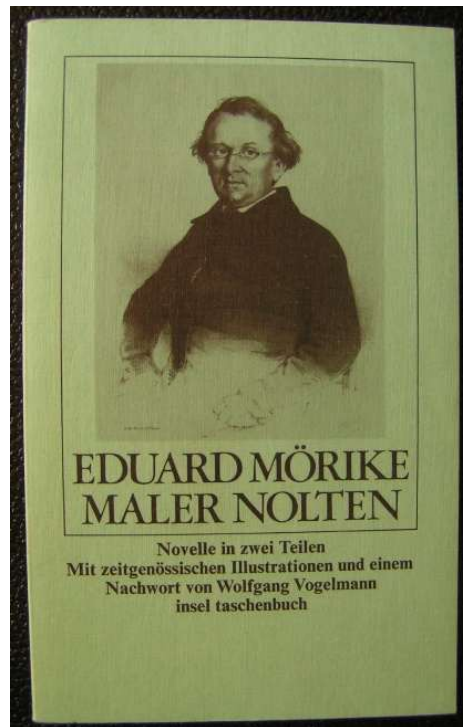
Du bist Orplid, mein Land!
Das ferne leuchtet;
Vom Meere dampfet dein besonnener Strand
Den Nebel, so der Götter Wangen feuchtet.
Uralte Wassersteigen verjüngt um deine Hüften,
Kind!
Vor deiner Gottheit beugen sich Könige,
die deine Wärter sind.

Autorskie tłumaczenie wiersza pozwala odczytać go w następujący sposób.

Śpiew Weyla's
Jesteś Orplid, moja ziemia!
Lśniąca w oddali,
z oceanu wznoszą się twoje nasłonecznione brzegi,
mgiełki odświeżające policzki bogów.
Pierwotne wody wznoszą się, odmładzając wokół twoich bioder,
Dziecko!
Przed Twą boskością klękają królowie,
którzy są twoją strażą honorową.

W czasach studenckich Eduardo Mörike i jego przyjaciele stworzyli wizję *Orplid*, fantastycznej wyspy na południowym Pacyfiku, wynurzającej się z oceanu, spowitej mgłą, która osadza życiodajną wilgoć. *Weyla* jest uosobieniem głównej rzeki tej atlantydzkiej wyspy, pełniąc rolę opiekuńczej bogini.

Wiersz to metafora twórczej odnowy. Symboliczne jest również oddalenie wyspy, ponieważ istnieje ona w wyobraźni o jej kulturze i historii artystycznej inwencji. Niewiele o niej wiemy. Pochodzi z fragmentów, które Mörike wykorzystał później w swojej powieści *Maler Nolten*, zapoczątkowanej w 1830 roku; opublikowanej, ale nigdy nie ukończonej, która inspirowała poetę do końca jego życia.



Przykład 40. Eduard Mörike, *Maler Nolten*

Motywy Orplid pojawiają się w sztuce odgrywanej przez *Noltena* malarza i jego przyjaciół, z których niektórzy wcale nie są prawdziwymi przyjaciółmi. Powieść opowiada o marzeniach, sztuce, wędrówce, seksualności i zdradzie. Każdy kończy się szaleństwem i (lub) śmiercią. Tematy te łączą się z prawdziwymi wydarzeniami z życia Mörike. Jako młody mężczyzna spotkał bowiem tajemniczą kobietę, którą nazwał *Peregrina* (imię oznaczające wędrówkę). Prawdopodobnie była Cyganką i wydaje się, że miała też jakąś manię religijną. Zniknęła, pozostawiając Mörike pogrążonego w skrajnej fascynacji. Stąd powiązania z *Maler Nolten*, gdzie *Nolten* jest nawiedzany przez tajemniczą kłutwę: miłość i sztukę, zmieszane z niebezpieczeństwem i ułudą.

Wstęp do *Gesang Weyla's* Hugo Wolfa (1888) odtwarza dźwięki harfy, iluzję do klasycznej starożytności, gdzie bogowie poruszali się wśród śmiertelników w dziwnych krajobrazach.



Przykład 41. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, naśladowanie dźwięków harfy, takt 1

W pieśni unosi się szlachetny nastrój. Głos wznosi się nad słowem *Land* (ziemia), jakby otaczała go aureola. Głębia i bogactwo w słowie *Uralte* (starożytne, sprzed naszych czasów) nacisk na *Ur*. Pojawia się *Wasser* (woda) jako życiodajna siła, która trwa wiecznie.

Uralte Wasser steigen – trzy słowa w jednej frazie, każde znaczące, starannie zaznaczone.



Przykład 42. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, takty 10-11

Ostatni król *Orplid* nie żyje, ale bogini *Weyla* jest wieczna. Nawet królowie muszą klękać przed *Deiner Gottheit* (Twoją boskością), ponieważ ziemia *Orplid*, jej wizja jest najwspanialsza ze wszystkich.

Vor dei-ner Gott-heit beu-gen sich
Be-fore thine al-tar bend-ing, great

Kö-ni-ge, die dei-ne Wä-r-ter sind.
kings, thy vas-sals, throned thy mar-ble fane. (Marie Boileau)

Przykład 43. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, takty 13-19

Gesang Weylas w cyklu *Mörike Lieder* Hugo Wolfa jest jedną z pieśni, w której „jakość” poezji jest absolutnie równa „jakości” kompozycji. Na początku tak naprawdę nie mamy przed sobą melodii. Tekst jest deklamowany na jednym tonie, na dźwięku b^1 , dający i tworzący jak gdyby przestrzeń słuchową. Wymiar poziomy, deklamacyjny powoduje odczucie podążania w dal, za morze, gdzie na horyzoncie widać *Wyspę cudów*. Efekt jest dodatkowo podkreślony długim rozciągnięciem pierwszego tonu.

Langsam und feierlich.

Du bist Orp-lid, mein Land! das
Hail sa-cred isle! dear land! far

Przykład 44. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, tekst *mein Land*, takty 1-3

Takt 6 przynosi kolejną recytację, tym razem na powtórzonym dźwięku d^2 , przypominającym zmienioną perspektywę, w której pojawia się teraz wyspa. Rytm jest tutaj stały (regularne ósemki) – to w przeciwieństwie do początku, gdzie rytm jest interpretowany indywidualnie. Ogólnie rzecz biorąc niezwykłością utworu jest to, że długość metrum jest różnie interpretowana:



Przykład 45. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, takt 6

Można by doszukać się w tym utworze antropomorfizmu (przypisywanie cech ludzkich zjawiskom przyrody, zwierzętom i przedmiotom) erotycznego, w którym wyspa (a raczej *Inselberg*: biodra – ich stoki, „boki”) porównywana jest do postaci kobiecej. Tajemnicza twórcza energia użyta do inspiracji artystycznej i tajemnicze mistyczne małżeństwo prowadzi do narodzin mocno podkreślonego słowa *Kind!* (dziecko).

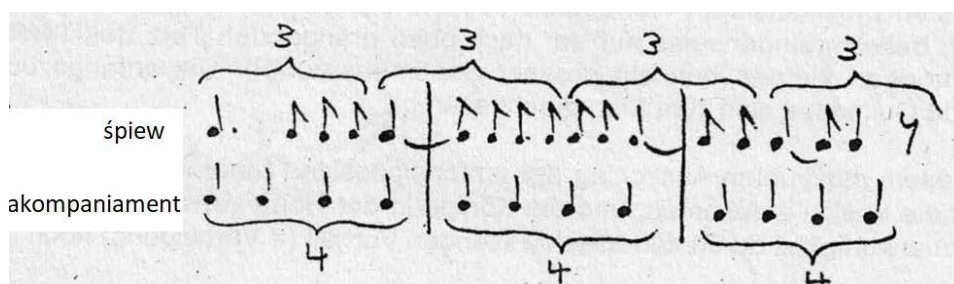


Przykład 46. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, takty 10-12

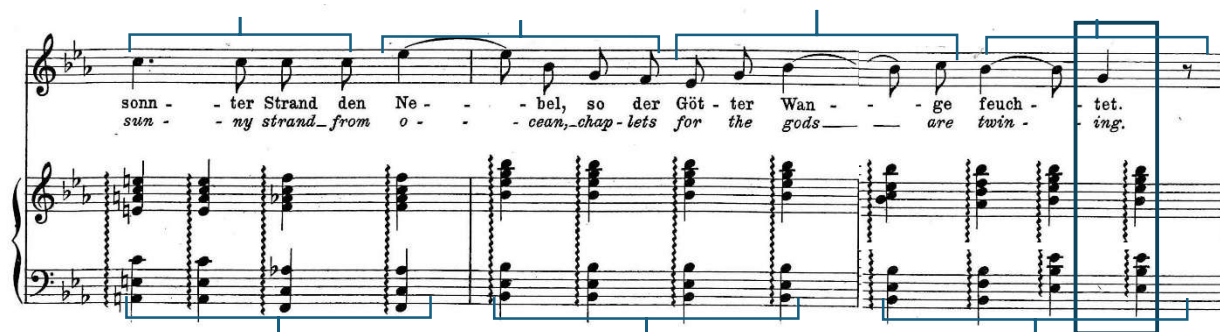
Sensowna niejednoznaczność poszczególnych obrazów słownych jest szczególnie widoczna właśnie w tym wyrażeniu. Czy jest ono skierowane do dziecka, do którego poeta opowiada sagę o krainie czarów, czy też ma na myśli samego *Orplida* (pozornie wariant „poprawny”, bo *Weyla* to matka „matka wyspy”)?

Poeta często osiąga swój cel przez pozorną nielogiczność, np. podniesienie się wody, która zgodnie z prawami natury powinna spływać w dół. Podobnie wiersz kończy się paradoksem, który potęguje nierealną wzniosłość: kłaniają się królowie, którzy są opiekunami.

Kompozytor wprowadza w taktach 7, 8 i 9 bardzo wyrafinowany niuans metryczny: normalny taktowy charakter akompaniamentu (4/4) skonstrastowany jest ze zmodyfikowaną hemiolią (formuła rytmiczna, w której dwa takty w prostym metrum trójdzielnym wykonywane są jak trzy takty w metrum prostym dwudzielnym):



Przykład 47. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, zmodyfikowana hemiola



Przykład 48. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, „udoskonalenia” rytmiczne, takty 7-9

Zamierzona i osiągnięta przez to „niepewność” tłumaczy „niejasność” mgły: *der Nebel*, a długie synkopy podkreślają wielkość bogów: *der Götter*.

Szczególny efekt kompozytor osiąga przez późne wejście sylaby *-tet* w słowie *feucht*. Zdumiewa, że w tych rytmicznych „udoskonaleniach” jest zachowane tradycyjne 4-taktowe metrum, które nadaje pieśni niezbędną spójność formalną.

Muzyczną kulminacją utworu jest słowo *Könige* (królowie) na dźwięku g^2 – najwyższej nucie utworu, po której melodia załamuje się. Rzec można, że królowie na

wysokościach zamieniają się w strażników w głębinach, których uległość podkreśla muzyczny „ukłon”.



Przykład 49. Hugo Wolf, *Gesang Weyla's*, takty 16-19

W oryginalnym wydaniu pieśń jest w tonacji Des-dur (baryton). Dlaczego Wolf nie komponował akurat tego utworu w tonacji Es-dur (tenor)? Trudno stwierdzić. Nasuwa się pytanie: jaki był zasięg głosu samego kompozytora?

Akordy fortepianu w utworze na pierwszy rzut oka wydają się bardzo proste, ale po pewnej obserwacji okazują się bardzo wyrafinowane i wielowarstwowe. Nie można zapominać, że (zgodnie z tytułem) pieśń należy rozumieć jako pieśń *Bogini rzeki*; w związku z tym *arpeggio* można zinterpretować jako wyraz ruchów fal: falowanie powierzchni morza, na którego horyzoncie pojawia się wyspa. Na koniec jednak wydaje się, że można usłyszeć lirę Apolla. Każda z powoli recytowanych sylab ma swoją przemyślaną barwę, która już akustycznie przekazuje nastrój tej magicznej krainy. Słowa niosą swoje znaczenie wyłącznie z dźwięku, którym recytator lub śpiewak powinien „odtworzyć” z największą starannością (degustować tekst i dźwięk).

Zakończenie

Twórczość Hugo Wolfa i jej przemiany w odniesieniu do twórczości Ryszarda Wagnera to zakres informacji potrzebnych, by potwierdzić tezę zawartą w temacie. Materiały naukowe nie zostawiają wątpliwości, że swoją twórczość Hugo Wolf podporządkował filozofii *Gesamtkunst*, do której przekonał się po „spotkaniu” z twórczością Ryszarda Wagnera i z samym jej propagatorem.

Mimo choroby i przedwczesnej śmierci Wolfa twierdzę, że można przeanalizować jego twórczość na bazie przemian stylistycznych, nie tylko gatunkowych.

Błędy prozodyczne (intonacja, akcent i rytm mowy) i „obiegowe” środki kompozytorskie stylu romantycznego, którymi posługiwał się we wczesnym okresie tworzenia i w którym był zdecydowanie pod wpływem twórczości Roberta Schumanna, (pisał wtedy głównie utwory fortepianowe: *Humoreska g-moll*, *Aus der Kinderzeit*) to pierwszy etap, w którym doświadczał, popełniał błędy i w którym miał świadomość swoich braków warsztatowych. W okresie tym studiował dzieła najważniejszych dla siebie kompozytorów: Beethovena, Schumanna, Liszta i Wagnera. Próbował również swych sił w większych formach instrumentalnych, lecz mimo iż bez sukcesu (*Symfonia B-dur* i *g-moll*), to do komponowania muzyki tylko fortepianowej nigdy nie powrócił. *Kwartet smyczkowy d-moll*, którego komponował etapami, mimo że nie okazał się również sukcesem – głównie ze względu na komplikacje fakturalne i techniczne, ujawnia już jednak głęboką inspirację muzyką Wagnera. Można usłyszeć tutaj smyczki w wysokich rejestrach i harmonizację przypominającą *Lohengrina* oraz „leitmotiv” (motyw powracający), przypominanie motywu charakterystyczne dla Wagnera. W kolejnym utworze smyczkowym mamy także użycie struktur 11-dźwiękowych (*Intermezzo*).

Wolf próbował swoich sił w poemacie symfonicznym (*Penthesilea*) stwierdzając, iż muzyka absolutna jest anachronizmem i jej potencjał skończył się na symfoniach Beethovena, a muzyka niepowiązana ze słowem lub ideą programową jest niekompletna w swoim wyrazie. Jest to zwiastun jego przemian stylistycznych, których objawem stały się kompozycje pieśniarskie. To w nich ujawniło się jego mistrzostwo i geniusz kompozytorski.

Z łatwością i intensywnie potrafił wczuwać się w istotę przekazu poetyckiego, wnikając w zamysł poety. Wyobraźnia wizualna (*Gesang Weyla's*) i szczególny dobór

poezji, w kręgu której znalazły się utwory J.W. Goethego, N. Lenaua, A. von Chamissa i J. Eichendorfa wskazują na „uzależnienie” od słowa (wysokiej rangi poezji) i respektowanie go na równi z warstwą muzyczną, co było bez wątpienia pierwszą fazą realizacji filozofii *Gesamtkunst* Ryszarda Wagnera.

Pierwsze dobitne symptomy tej formuły można usłyszeć w zbiorze pieśni powstałych w 1878 roku: *6 Gedichte von Scheffel, Mörike, Goethe und Kerner* (z pieśnią *Zur Ruh, zur Ruh* skomponowaną prawdopodobnie jako elegia po śmierci Wagnera). Należy zauważyć, że w tym zbiorze po raz pierwszy Wolf używa określenia *Gedichte*, a nie *Lieder*, co odczytać można jako „poezje muzyczne” (nie pieśni). Wskazuje to na zmianę charakteru jego utworów oraz postawy kompozytora, zakładające równorzędność poezji i muzyki, śpiewu i akompaniamentu z charakterystycznym brakiem integralności partii wokalne z fortepianową. Partia fortepianowa egzystować może bez udziału partii wokalne i podobnie poezja opatrzona tą muzyką przemawia do słuchacza również bez niej. Jest to niewątpliwie nawiązanie do formy dramatu Wagnerowskiego, w którym z orkiestronu usłyszeć można niekończącą się symfonię, podkreślającą lub balansującą przekaz emocjonalny akcji i słowa płynących ze sceny, a w przypadku utworu H. Wolfa formuła ta zawarta jest w miniaturowej skali. Przykładem jest utwór *Wanderers Nachtlied* do poezji J.W. Goethego.

Dopełnienie najistotniejszych koncepcji formalnych i wyrazowych „całościowości” nurtu „utworu skończonego” znajduje się w zbiorze pieśni do poezji Eduarda Mörike. W wyborze poezji, o czym pisze E. Dziębowska w *Encyklopedii muzycznej* PWM, Wolf „koncentruje się na aspekcie wizualnym i głębi psychologicznej”, co sędzę, wyraźnie można usłyszeć w pozostałych przykładach omawianych utworów. Partia fortepianu, rytm, motyw poetycki, którego przetwarza w motyw dźwiękowy, idea faktury harmoniczej i deklamacyjny charakter partii wokalne zmienia kantylenę w dotychczasowym rozumieniu w rodzaj charakterystycznego dla dramatów wagnerowskich recytatywu. Partie wokalne zawierają trudną interwalikę, w prowadzeniu której nie pomaga komentujący akompaniament, przybierający formę założeń orkiestry wagnerowskiej. Wolf rozbudowuje w tym celu środki pianistyczne: interludia i postludia, elementy onomatopieczne, arpeggia naśladujące brzmienia harfy (wspomniany wcześniej *Gesangs Weyla's*), lutni czy gitary (*Wie lange war schon, Der Musikant, An die Äolsharfe*), naśladuje brzmienia śpiewu ptaków, brzęczenia pszczoły, zastosowuje rytm punktowy i figuracje fortepianowe naśladujące morskie fale (*Die Nacht*), używa tremola dla oddania wiatru czy burzy (*Lied vom Winde*).

Mimo iż często aspekt malarski obok wyrazowego ma wpływ na wybór tonacji, to przede wszystkim jednak harmonika stanowi podstawową funkcję, której kompozytor używa do przekazu swoich idei, nastroju i obrazowania.

Swobodna tonalność, użycie dwóch różnych tonacji np. w utworze *Im Frühling*, staje się środkiem do przekazu stanu psychicznego.

Nieuchwytność tonacji, pochody chromatyczne, dysonanse, półtony – wszystko to składa się na „radikalizm harmoniczny, który podkreślają jeszcze zwiększone akordy, wynikające z możliwości poszerzenia relacji tercjowych” (na co również zwraca uwagę E. Dziębowska), jak np. w utworze *Nimmersatte Liebe*.

Największym jednak osiągnięciem Hugo Wolfa są miniatury – pieśni krótkie, odznaczające się intensywnością, lapidarnością i rodzajem niedomówienia, przy użyciu niewielu środków – przykładem jest m.in. utwór *Gebet*.

To w pieśniach Hugo Wolf dokonał tego, co stworzył Ryszard Wagner na gruncie dramatu muzycznego i muzyki programowej. Wcielając idee *Gesamtkunst*, stał się kontynuatorem jego spuścizny kompozytorskiej w tej formie twórczego wyrazu.

Twórczość Wolfa zamyka symbolicznie epokę pieśni romantycznej. Dzięki zestrojeniu warstwy brzmieniowej z tekstem poetyckim i użytym środkiem ekspresji – w sposób dotąd niespotykany, wkracza w epokę modernizmu.

Wobec powyższego raz jeszcze należy stwierdzić, że Hugo Wolf jawi się bezsprzecznie jako „pieśniarski kontynuator spuścizny Ryszarda Wagnera”.

Bibliografia

- Austin F., *The Songs of Hugo Wolf*, Proceedings of the Musical Association, 38th Session 2017.
- Bekker P., *Wagner: das Leben im Werke*, Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.
- Bornscheuer L., *Wagner: Der Ring des Nibelungen, ein Meisterwerk des Anarchismus* (22.12.2005), w: Goethezeitportal. URL:
http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektepool/rezeption_nibelungen/wagner_bornscheuer.pdf (20.01.2022).
- Carner M., *Hugo Wolf Songs*, Londyn: BBC, 1982.
- Dellin M.G., *Richard Wagner mein Denken*, München 1982.
- Dorschel A., *Hugo Wolf: With personal testimonies and pictorial documents*, Rowohlt 1985.
- Decsey E., *Hugo Wolf*. 4 vols, Leipzig, Berlin: Schuster & Loeffler, 1903–1906.
- Dorschel A., *Hugo Wolf: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt 1985.
- Decsey E., *Hugo Wolf, Das Leben und das Lied* Schuster & Loeffler, 1921.
- Eco U., *Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics*, „Daedalus” 114 (1985).
- Fischer-Dieskau D., *Hugo Wolf: Leben und Werk*, Berlin: Henschel Verlag, 2003.
- Glauert A., *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Glauert A., *Wagner*, Journal: Nineteenth-Century Music Review, tom 6, nr 1, VI 2009, Cambridge University Press: 13, s. 113–117.
- Gregor-Dellin M., *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*, München 1980.
- Gieysztor-Miłobędzka E., *W obronie „całościowości”. Pojęcie „Gesamtkunstwerk”*, „Kultura Współczesna”, nr 3-4, 1995.
- Gorrell L., *The Nineteenth-Century German Lied*, Portland, Oregon: Amadeus Press, 1993.
- Grasberger F., *Hugo Wolf: Letters to Melanie Köchert*, New York: Schirmer Books, 1991.
- Hefele H., *Das Gesetz der Form*, Eugen Diederichs in Jena, 1928.
- Honolka K., *Der Musik gehorsame Tochter. Opern – Dichter – Operndichter*, Stuttgart 1962.
- Kramer L., *Hugo Wolf: Subjectivity in the Fin-de-Siècle Lied*, in *German Lieder in the Nineteenth Century*, ed. R. Hallmark, New York: Schirmer Books, 1996.
- Kochanowska A., *Wenn das Wort dem Ton gehorchen muss Der Librettist Richard Wagner und sein Ring des Nibelungen*, Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu, Poznań 2017.

- Kimball C., *Song: A Guide to Style and Literature*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2006.
- Lee E.J., *Patterns, Containment, and Meaning in Hugo Wolf's Mörike-Lieder*, University of Oregon, 2014.
- Lindner D., *Hugo Wolf: Leben-Lied-Leiden*, Wien: Bergland Verlag, 1960.
- Muncker F., *Wagner, Richard*, „Allgemeine Deutsche Biographie“ (ADB), tom 40, Duncker & Humblot, Leipzig 1896.
- Mann T., *Auseinandersetzung mit Richard Wagner*, w: T. Mann, *Wagner und unsere Zeit*, Fischer 1983.
- Mielke A., *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*, Band 21, Briefe des Jahres 1869, Leipzig 1988.
- Newman E., *Hugo Wolf*, London: Metchuen & Co., 1907.
- Renggli H.P., *Richard Wagner*, w: A. Kotte, *Theaterlexikon der Schweiz*, Tom 3, Chronos, Zürich 2005.
- Reich W., *Hugo Wolf – Rapsodie; aus Briefen und Schriften*, Zürich: W. Classen, 1947.
- Rolland R., *Romain Rolland's Essays on Music*, ed. D. Ewen, New York: Dover Publications, Inc., 1948.
- Szeemann H., *Vorbereitungen*, w: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk Eurapische Utopien seit 1800*, Aarau-Frankfurt/M 1983 [Katalog wystawy Zürich, Düsseldorf, Vienna 1983], s. 16–21.
- Schidermair L., *Die Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie*, 5 Bände, Band 2. München / Leipzig 1914.
- Sircello G., *Mind and Art: an Essay on the Varieties of Expression*, Princeton 1971.
- Sams E., *The Songs of Hugo Wolf*, London: Faber and Faber Ltd., 2008.
- Schmalzriedt S., *Hugo Wolfs Vertonung von Mörikes Gedicht „Karwoche“ Realistische Züge im spätromantischen Lied*, „Archiv für Musikwissenschaft“ 41, 1984.
- Strauss H., *Wagners Streben nach dem Gesamtkunstwerk-Oper und Drama und Lohengrin*, Seminararbeit, München GRIN Verlag, 2001.
- Szoka M., *Hugo Wolf*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2012, s. 231–244.
- The German Lied and Its Poetry*, E. Brody, R. Fowkes, New York: New York University Press, 1971.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Hugo Wolf, §7: Mature songs*, ed. S. Sadie, New York, 2001.
- Tomaszewski M., *Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.
- Westernhagen G., *Wagner: A Biography* (tłum. W.M. Whittal), vol. I, Cambridge 1978.
- Wagner R., *Das Kunstwerk der Zukunft*, „Gesammelte Schriften und Dichtungen“, Bd. 2, Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart 1939.

- Wagner R., *Über die Benennung, Musikdrama* 1872, w: R. Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Anm. 6, Bd. 9, Insel Verlag 1983.
- Wagner R., *Die Kunst und die Revolution*, w: R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart W. Golther, Hrsg., 1913.
- Wagner R., *Eine Mitteilung an meine Freunde*, w: W. Golther, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig: Breitkopf und Härtel, o.J. 1911.
- Wagner R., *Oper und Drama*, Band 4, Reclam, 2008.
- Walker F., *Hugo Wolf*, Verlag: London, Dent & Sons 1951.
- Wolf H., *Wolf: Ein Persönlichkeit in Briefen. Familienbriefe*, Princeton University Press, 1968.
- Wolf H., *Vom Sinn der Töne*, ed. D. Langberg, Leipzig: Reclam-Verlag, 1991.
- Wolf H., *Letters to Melanie Köchert*, New York: Schirmer Books, 1991.
- Youens S., *Hugo Wolf and his Mörike Songs*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.