

Małgorzata GRAJTER

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Katedra Teorii Muzyki

ORCID: 0000-0002-5174-3504

TOPOS „BEZSŁOWNEJ PIEŚNI” W UTWORACH FORTEPIANOWYCH LUDWIGA VAN BEETHOVENA I WCZESNYCH ROMANTYKÓW¹

słowa kluczowe: teoria toposu muzycznego, muzyka fortepianowa,
aranżacja, pieśń romantyczna

Schläft ein Lied in allen Dingen
Die da träumen fort und fort
Und die Welt hebt an zu singen
Triffst du nur das Zauberwort.

[Pieśni drzemią w każdej rzeczy
Co chce marzyć wciąż na nowo
I rozbrzmieje świat człowieczy
Gdy znasz czarodziejskie słowo].

Joseph von Eichendorff, tłum. Andrzej Lam

Słowa niemieckiego poety, otwierające wstępny rozdział studium Marcina Trzęsioka o muzyce i estetyce wczesnego niemieckiego romantyzmu² sugerują, że termin „pieśń” może być rozumiany w bardzo uniwersalny sposób – jako metafora każdej działalności muzycznej. Istotnie, dziesiątki lat przed nastaniem epoki romantycznej, Johann Mattheson podsumował zasady kompozycji muzycznej w ogóle – czy to instrumentalnej, czy wokalnej – słynnym stwierdzeniem „Alles muss gehörig singen”³ („Wszystko

¹ Niniejszy artykuł jest polskojęzyczną wersją referatu zaprezentowanego podczas 14th International Congress on Musical Signification w Kluż-Napoka (11–15 maja 2018, Rumunia). Jego wersja anglojęzyczna oraz tłumaczenie na język rumuński zostały opublikowane w czasopiśmie „Musicology Papers” (zob. Małgorzata Grajter, *From Transcription to Musical Topic: ‘Wordless Song’ in the Piano Works of Ludwig van Beethoven and Early Romantics*, „Musicology Papers” 2024, nr 39/1, s. 7–25). Tytuł artykułu został zmodyfikowany dzięki uwagom Esti Sheinberg, za które autorka składa serdeczne podziękowania.

² Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.

³ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg 1739, s. 2, [https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_\(Mattheson,_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson,_Johann)) [dostęp: 26.09.2025].

musi śpiewać, jak należy”), zawartym w traktacie *Der vollkommene Capellmeister (Doskonały kapelmistrz)* z 1739 roku. Wychodząc z założenia, iż jakiś rodzaj „wokalności” jest naturalnie właściwy wszelkiego rodzaju muzyce, także instrumentalnej, trudno jest wyodrębnić obiektywne cechy świadczące o proveniencji wokalnej danego utworu czy zjawiska w dziele instrumentalnym. Problem ten bywał często komentowany przez współczesnych semiotyków muzyki. Raymond Monelle stwierdza: „Muzyka jest już pieśnią, jeszcze zanim doda się jakikolwiek tekst”⁴; Sarah Day-O’Connell z kolei dodaje: „Styl śpiewny [wokalny – przyp. M.G.] w muzyce instrumentalnej oznacza tak wiele różnych rzeczy, że ostatecznie może nie znaczyć nic”⁵.

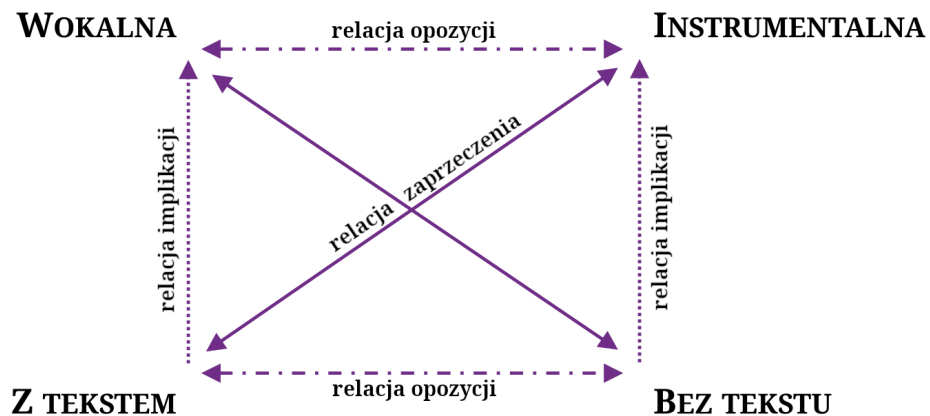
Jak zakłada Hartmut Krones – Beethoven, którego utwory instrumentalne są punktem wyjścia dla niniejszego tekstu, wciąż „pozostawał jednoznacznie zakorzeniony w owej starej tradycji, która traktowała każdy przejaw aktywności muzycznej jako śpiew”⁶. Niebezpieczeństwo bezprzedmiotowej dyskusji skutecznie powstrzymuje więc muzykologów i teoretyków przed dalszymi dywagacjami na temat „wokalności” muzyki instrumentalnej. Jednakowoż to, co bywa w zależności od przyjętej terminologii nazywane *genre’em*, charakterem czy toposem, a więc określone cechy fakturalne utworu, może być odbierane jako bardziej „pieśniowe” niż coś innego – zwłaszcza, że cechy te stawały się coraz bardziej zauważalne w muzyce instrumentalnej wczesnego romantyzmu: epoki, która z jednej strony może być nazwana epoką pieśni, a z drugiej – epoką wirtuozerii instrumentalnej, jako dwóch przeciwstawnych sobie.

Ogólnie rzecz ujmując, istnieją dwa warunki konieczne, by utwór muzyczny mógł być nazwany pieśnią: obecność elementu wokalnego (linii melodycznej śpiewanej przez głos ludzki) musi występować w połączeniu z tekstem słownym, jak to ukazuje kwadrat semiotyczny (zob. przykład 1).

4 „Music is already song before any text is added”. Raymond Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton 2000, s. 8. [tłum. własne].

5 „The singing style [in the instrumental music] means so many things that it risks meaning nothing”. Sarah Day O’Connell, *Singing style*, [w:] *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by Danuta Mirka, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 238. [tłum. własne].

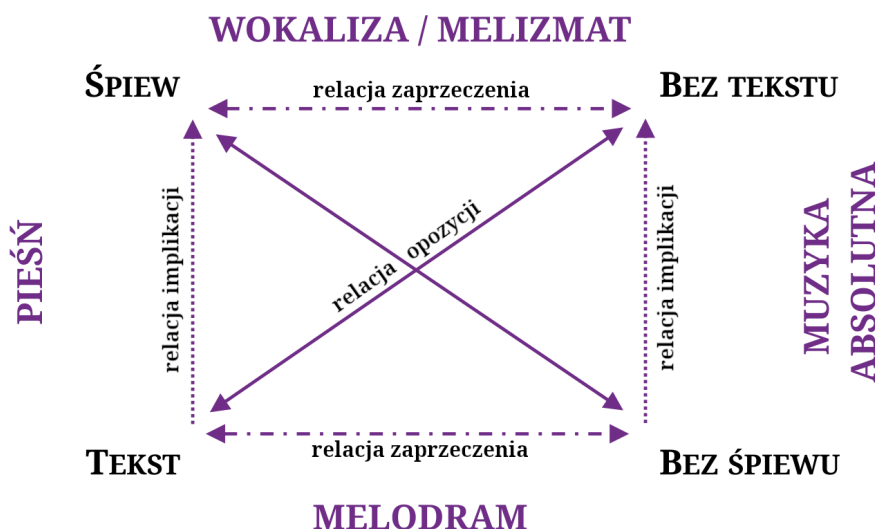
6 „Stand [...] unmißverständlich in jeder alten Tradition, die jedes Musizieren als »Singen« ansah”. Hartmut Krones, *Von der Beethoven’schen Redekunst am Pianoforte. Beethovens Klavierwerk in der sicht Czernys, Kannes und Schindlers*, [w:] *Musik als Klangrede. Festschrift zum 70. Geburtstag von Günther Fleischhauer*, Hg. Wolfgang Ruf, Böhlau, Köln 2001, s. 95.



Przykład 1. Obecność tekstu lub jego brak w dziele wokalnym i instrumentalnym – kwadrat semiotyczny

W tym kontekście pojęcie „bezsłownej pieśni” (*Wordless Song*), stosowane w teorii toposu muzycznego, brzmi może nieco oksymoronicznie. Trzeba jednak odnotować, iż owe „dwie nierozłączne siostry”⁷ – muzyka i poezja – które od czasów starożytnych uchodzą za integralną całość, nie zawsze występują łącznie w dziele muzycznym. Poniższy schemat (zob. przykład 2) ukazuje cztery możliwe kombinacje ich występowania.

7 Johann Gottfried Herder, *Viertes kritische Wäldchen*, [w:] *Werke in zehn Bänden*, Bd. 2., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, Hg. Günter E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993, s. 364.



Przykład 2. Możliwość współistnienia tekstu i warstwy wokalne w dziele muzycznym

Jednak nawet w przypadku muzyki tzw. absolutnej, w której nie uczestniczy ani głos ludzki, ani tekst poetycki, dzieło muzyczne nadal może „być pieśnią”, w znaczeniu wykazywania oczywistych cech proweniencji wokalne – „werbalny charakter muzyki może oddziaływać na jej zewnętrzną warstwę, choć w niewerbalny sposób”⁸. Christopher Gibbs, autor *The Cambridge Companion to Lied*, analizując problem pozagatunkowego funkcjonowania pieśni romantycznej, wskazuje dwa przykłady inkluzji pieśni do repertuaru instrumentalnego⁹:

1. „*Unsung song*” („pieśń nieśpiewana”):
 - a. w sensie dosłownym, np. instrumentalna transkrypcja pieśni,
 - b. w sensie figuratywnym, np. *Lied ohne Worte* – gatunek muzyki instrumentalnej oparty na pieśniowych wzorcach fakturalnych i formalnych.
2. „*Subsumed song*” („pieśń wkomponowana”) – wykorzystanie materiału muzycznego z pieśni w muzyce instrumentalnej.

Niniejsze rozważania skupiają się wokół trzech zjawisk muzycznych, należących do kategorii pieśni „nieśpiewanych”, których cechą wspólną jest fakt przeniesienia faktury pieśniowej do muzyki fortepianowej. Uszeregowano je poniżej od najbardziej do najmniej oczywistego:

⁸ R. Monelle, dz. cyt., s. 9.

⁹ Christopher Gibbs, *Beyond Song: Instrumental Transformations and Adaptations of the Lied from Schubert to Mahler*, [w:] *The Cambridge Companion to Lied*, ed. by James Parsons, Cambridge 2004, s. 224–228.

- Fortepianowa transkrypcja pieśni („*literal unsung song*”) – oryginalna pieśń na głos i fortepian, która stała się utworem instrumentalnym dzięki adaptacji transkrybenta (np. Liszt, Thalberg i in.),
- Pieśń bez słów („*figurative unsung song*”) – utwór fortepianowy oryginalnie skomponowany jako instrumentalny, ale z czytelnym odniesieniem do gatunku pieśni, np. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Lieder ohne Worte* (1829–1845); Sigismund Thalberg, *Romances sans paroles* (1839); Henryk Wieniawski, *Romance sans paroles et Rondo élégant* op. 9 (1852); Piotr Czajkowski, *Chants sans paroles* (1867); Gabriel Fauré, *Romances sans paroles* (1878),
- „Bezśłowna pieśń” – wyizolowany element formalno-fakturalny typowy dla pieśni, występujący lokalnie w utworze fortepianowym, rozpoznawalny dzięki procesom analitycznym, np. topos „bezśłownej pieśni”¹⁰, genre pieśniowy¹¹, charakter pieśniowy¹².

Parafrazując słowa Christophera Gibbsa, praktyka odtwarzania muzyki wokalne w instrumentalnej obsadzie jest niemalże tak stara jak muzyka zachodnioeuropejska¹³. W istocie, idea poszerzania repertuaru instrumentalnego poprzez aranżowanie utworów wokalnych sięga aż do czasów późnego średniowiecza. Wśród aranżacji muzyki wokalne na instrumenty klawiszowe, najstarsze znane przykłady powstały z myślą o organach (np. intabulacje motetów i chansons w kodeksach Robertsbridge i Faenza), wirginalach (autorstwa m.in. Williama Byrda i Johna Bulla) oraz klawesynie (np. Jean-Henri D’Anglebert – aranżacje pieśni i fragmentów oper Jean-Baptiste’a Lully’ego). Z kolei wynalezienie i rozwój pianoforte w XVIII wieku otworzyły zupełnie nowe perspektywy dla sztuki aranżacji, prowadząc do prawdziwej erupcji opracowań na ten nowy instrument.

¹⁰ R. Monelle, dz. cyt., s. 8–9.

¹¹ Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005, s. 645.

¹² Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. 2.: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung zur Grundlegung einer zeitgemässen musikalischen Exegetik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1977, s. 130–134.

¹³ Ch. Gibbs, dz. cyt., s. 224.

Bezpośrednim poprzednikiem artystycznych transkrypcji fortepianowych w epoce romantyzmu jest czysto użytkowa praktyka tworzenia wyciągów fortepianowych partytur orkiestrowych, jak i wokalnych, spopularyzowana pod koniec XVIII stulecia. Jak pisze Hartmuth Kinzler:

Dzięki tego rodzaju transkrypcjom można było zapoznać się z oryginałem przynajmniej w formie akustycznej, to znaczy nie tylko poprzez czytanie nut; co prawda, nadal w wersji zredukowanej, porównywalnej do czarno-białej reprodukcji pełnokolorowego obrazu¹⁴.

Wydaje się jednak, iż idea wprowadzania faktury typowej dla pieśni na głos z akompaniamentem do muzyki fortepianowej pojawiła się jeszcze zanim zaczęto tworzyć transkrypcje pieśni na wielką skalę w pierwszej połowie XIX wieku. To, co w teorii toposu muzycznego bywa nazywane „bezsłowną pieśnią”, w istocie chronologicznie poprzedza także powstanie pierwszego zbioru *Pieśni bez słów* Mendelssohna (1829). Przykłady faktury przypominającej transkrypcję pieśni można więc odnaleźć nawet we wczesnych sonatach fortepianowych Beethovena, a więc tych skomponowanych około 1800 roku. Początkowe takty *Adagia* z *Sonaty patetycznej*, jeśli przełożyć je na głos z fortepianem, fakturalnie odpowiadałyby np. pieśni Schuberta *Ty jesteś ciszą* (przykład 3a i 3b).

14 „Man konnte durch diese Transkriptionen die Originale wenigstens in einer akustischen Form – also nicht nur durch das Lesen von Noten – kennenlernen, wenn auch in einer Art reduzierter Fassung, etwa vergleichbar der Schwarzweisszeichnung eines farbigen Gemäldes”. Hartmuth Kinzler, *Liederkreis ohne Worte – Franz Liszts Bearbeitung von Beethovens An die ferne Geliebte*, [w:] *Beethoven 5. Studien und Interpretationen*, Hg. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2012, s. 488.

Adagio cantabile

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 2/4. The tempo/mood is marked 'Adagio cantabile'. The piano part is marked 'p' (piano). The vocal line begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Przykład 3a. Ludwig van Beethoven, *Sonata c-moll* op. 13 „Patetyczna”, cz. II, t. 1–8. Opracowanie własne

212

12. Du bist die Ruh.

Rückert.

Op. 59. № 3.

Langsam.

The second system of the musical score includes piano accompaniment and a vocal line with German lyrics. The tempo is marked 'Langsam.' (slow). The piano part is marked 'pp' (pianissimo). The lyrics are: "Du bist die Ruh, der Frie - de mild, die Sehn-sucht du, und was sie stillt. Ich wei - he dir voll Lust und Schmerz zur Woh - nung". The vocal line is in a simple, lyrical style, with the piano accompaniment providing a steady accompaniment.

Przykład 3b. Franz Schubert, *Du bist die Ruh*, D. 776, s. 212, t. 1–20. Edition Peters, Leipzig [ok. 1905–1910]

Środkowy fragment tej części *Sonaty* (zob. przykład 4a) z kolei przypomina fakturę jednej z *Etiud* Ludwiga Bergera (1819) (zob. przykład 4b) – utworu, który Robert Schumann opisał później jako wczesną poprzedniczkę *Pieśni bez słów* Felixa Mendelssohna:

W istocie, dostrzegam prawdziwą „pieśń bez słów” w czarującej, melancholijnej Etiudzie g-moll Ludwiga Bergera, nauczyciela Mendelssohna i Tauberta, jednak to Mendelssohn nadał temu gatunkowi nazwę i zrealizował go w jeszcze inny sposób¹⁵.

Rytm triolowy w środkowym i niskim rejestrze („akompaniament fortepianowy”) i podobny układ fraz w głosie melodycznym („śpiew”) zaskakująco przybliżają do siebie obie kompozycje¹⁶:

Przykład 4a. Ludwig van Beethoven, *Sonata c-moll* op. 13 „Patetyczna”, cz. II, s. 9 (129), t. 35–44. Breitkopf & Härtel, Leipzig [ok. 1862]

- 15 „Zwar find' ich schon in der reizend schwermüthigen G moll-Etüde von Ludwig Berger, dem Lehrer von Mendelssohn und Taubert, ein recht eigentliches Lied ohne Worte, aber Mendelssohn gab dem Genre einen Namen und Taubert führte ihn in noch anderer Weise aus”. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1., Georg Wigand's Verlag, Leipzig 1854, s. 168.
- 16 Berger pozostawał pod silnym wpływem sonat Beethovena. Jego *Sonate pathétique* op. 7 utrzymana jest w tej samej tonacji i w podobnym charakterze co Beethovenowska *Patetyczna*.

11. Allegro moderato e cantabile. ♩ = 64.

Przykład 4b. Ludwig Berger, *Etuda* op. 12 nr 11, s. 24, t. 1–9. Edition Peters, Leipzig [ok. 1873]

Innym przykładem „bezsłownej pieśni” w twórczości Beethovena jest pierwsza część Sonaty księżycowej. Według Williama Kindermana:

[Ta] sonata jest dedykowana hrabinie Giulietcie Guicciardi, która była niesłusznie uznawana w XIX wieku za prawdopodobną adresatkę listu do Nieśmiertelnej Ukochanej. W związku z powyższym, otwierająca cykl wolna część była błędnie interpretowana jako miłosna „pieśń bez słów”¹⁷.

Pomijając kontekst biograficzny, owa nadinterpretacja jest po części muzycznie usprawiedliwiona: to, czy chodzi tu o pieśń miłosną i do kogo była ona adresowana pozostaje oczywiście do dyskusji, jednakże faktura typowa dla pieśni na „wirtualny głos z instrumentem towarzyszącym” jest tu bardzo wyrazista (zob. przykład 5).

17 „The sonata is dedicated to Countess Giulietta Guicciardi who was incorrectly regarded in the nineteenth century as the likely recipient of Beethoven’s Letter to the Immortal Beloved. In light of this, the opening slow movement was misconstrued as a kind of love-song without words”. William Kinderman, *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford 1995, s. 73.

Adagio sostenuto.
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.

Sonate N° 14.

sempre pp e senza sordini.

Przykład 5. Ludwig van Beethoven, *Sonata cis-moll* op. 27 nr 2 „Księżycowa”, cz. I, s. 15 (1), t. 1–11. Breitkopf & Härtel, Leipzig [1862]

Kolejną grupę utworów Beethovena o silnie zaznaczonym wpływie faktury pieśniowej stanowią sonaty wykazujące analogiczne cechy fakturalne z *Pieśni bez słów* Mendelssohna. Pierwszym z nich jest wolna część *Sonaty G-dur* op. 79 (1809), korespondująca z *Pieśnią gondolierów weneckich* op. 19 nr 6. Oba utwory są utrzymane w tej samej tonacji, typowym dla barkaroli, kołyszącym metrum trójdzielnym (6/8), a dwugłosowa melodia prowadzona w równoległych interwałach (tercje i seksty), może być muzycznym wyobrażeniem miłosego duetu, śpiewanego podczas podróży wenecką gondolą (zob. przykład 6a i 6b).

Andante.

p espressivo

Przykład 6a. Ludwig van Beethoven, *Sonata G-dur* op. 79, cz. II. „Barkarola”, „Duet miłosny”, s. 5 (5), t. 1–9. Breitkopf & Härtel, Leipzig [ok. 1862–1890]

Venetianisches Gondellied

13

Komponiert 1830

6. *Andante sostenuto*

Przykład 6b. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Pieśni bez słów* op. 19b nr 6: *Pieśń gondolierów weneckich*, s. 13, t. 1–19. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1874–82

Wzorzec wykorzystany w drugiej części *Sonaty e-moll* op. 90 Beethovena to z kolei jeden z najbardziej ewidentnych przykładów faktury typu „pieśń bez słów” z charakterystyczną ósemkową melodią, prowadzoną legato przez prawą rękę równocześnie z szesnastkowym akompaniamentem – analogiczny przykład można odnaleźć w *Pieśni bez słów* Mendelssohna op. 19 nr 4 (zob. przykład 7a i 7b).

(31) 7

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen.

Przykład 7a. Ludwig van Beethoven, *Sonata e-moll* op. 90, cz. II, s. 31 (7), t. 1–9. Początek. Breitkopf & Härtel, Leipzig [1862–1890]

Komponiert 1829

Przykład 7b. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Lieder ohne Worte* op. 19b nr 4, s. 8. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1874–82

Johann Abraham Peter Schultz w *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771) wyraził pogląd, iż utwór wokalny (*Singstück*) winien być tak skomponowany, by stanowił muzyczną całość i pełnię nawet bez słów¹⁸. Jednakże określenia takie jak „bezsłowna pieśń” lub „pieśń bez słów” (zwłaszcza to ostatnie) w pewnym stopniu implikują jakiś zasadniczy brak, mankament, który należałoby usunąć. W rezultacie, dostrzeżenie w utworze instrumentalnym pierwiastka wokalnego często może wywołać próby ułożenia do niego tekstu. Z jednej strony jest to przejaw dążenia do restytucji odwiecznego, mitycznego związku muzyki z poezją – parafrazując Eichendorffa, bez owego „czarodziejskiego słowa” pieśń pozostaje niejako uśpiona i potrzebuje przebudzenia. Z drugiej strony, praktyka ta może mieć związek z faktem, iż w niektórych utworach wokalnych pokaz melodii w partii instrumentalnej poprzedza jej ukazanie się w partii śpiewaka, zapowiadając i niejako przygotowując w ten sposób słuchacza na urzeczywistnienie się realnego śpiewu w dalszej fazie dzieła. Sytuacja taka zachodzi w finale *IX Symfonii* Beethovena, którą rozpoczyna instrumentalny recytatyw i „bezsłowna” *Oda do radości*, grana przez wiolonczele i kontrabasy. Po szeregu instrumentalnych wariacji, śpiewak (bas) przejmuje melodię *Ody* wraz z tekstem Friedricha Schillera. Co ciekawe, Herbert von Karajan aranżując temat z *Dziewiątej* jako hymn Unii Europejskiej, na nowo przekształcił go w instrumentalną pieśń bez słów¹⁹.

Wreszcie, obecność w utworze muzycznym pozostałości budowy wiersza i regularnej struktury metrycznej stanowi doskonały pretekst do napisania tekstu. Stanisław Moniuszko w jednym z listów wyraził się, jak następuje:

¹⁸ Johann G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771, s. 1079.

¹⁹ Małgorzata Grajter, *Muzyczna Unia Europejska. Inspiracje kulturą różnych nacji jako jedno z wcieleń idei uniwersalizmu w twórczości Ludwiga van Beethovena*, [w:] *Händel i Haydn. Idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Golianek, Piotr Urbański, Rhythmos, Poznań 2010, s. 189.

Mnie przynajmniej zdaje się, że dobry wiersz przynosi ze sobą gotową melodię, a umiejący ją podsłuchać i przelać na papier jedna sobie nazwanie szczęśliwego kompozytora wtenczas, gdy niczym innym, jak tylko tłumaczem tekstu w muzycznym języku nazwać by się był powinien²⁰.

Jeżeli więc w każdym dobrym wierszu zawarta jest nieodłącznie pewna „muzykalność”, to i na odwrót, w każdym dobrym utworze muzycznym może być ukryta pewna „wierszowość”, którą jedynie należy wydobyć na powierzchnię²¹ poprzez proces odwrotny do tego, który opisywał Moniuszko, a który Mieczysław Tomaszewski nazwał „tłumaczeniem muzyki na poezję”²². W przypadku twórczości Beethovena tego typu próby były podejmowane za wyraźną aprobatą kompozytora. Według Antona Schindlera, Beethoven zalecał nawet uczniom podkładanie słów pod trudniejszy fragment utworu i śpiewanie go w celach ćwiczebnych²³. Przyjaciele kompozytora i jemu współcześni pisali słowa do niektórych jego dzieł instrumentalnych, np. Franz Wegeler ułożył do początkowego fragmentu drugiej części *Sonaty f-moll* op. 2 nr 1 wiersz *Skarga (Die Klage)*, semantycznie korespondujący z figurami *suspiratio* i *pathopia*, obecnymi w oryginalnej melodii (zob. przykład 8).

²⁰ Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, red. Witold Rudziński, Magdalena Stokowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1969, s. 61.

²¹ Teksty Louisa Pomeya wykorzystane w aranżacjach *Mazurków* Fryderyka Chopina przez Pauline Viardot-Garcję należą do najbardziej znanych przykładów takiego zabiegu, podobnie jak zbiór wierszy Kornela Ujejskiego *Tłumaczenia Chopina i Bethovena* [pisownia oryginalna] (1866). Nawet *Pieśni bez słów* Mendelssohna otrzymały swoje „brakujące słowa”, w projekcie *Lieder mit Worten* zrealizowanym przez Berliner Vokalensemble pod batutą Bernda Stegmana w 2011 roku.

²² M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 657.

²³ Anton F. Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, ed. by Donald W. MacArdle, trans. Constance S. Jolly, Dover Publications, Mineola 1996, s. 416.

Adagio

Mein Glück ist ent - flo - hen!
 Mei - ne Ru - he ist da - hin! Auf stür - men-den Wo - gen schwan - ket so
 un - stät, so trü - be mein Sinn! Kei - ne See - le hört mein Flehn!
 Mir ver - schlos - sen je - des Herz! Des To - des - en - gels
 Weh'n schon föhl' - ich's, mich tö - dtet der Schmerz!

Przykład 8. Franz Wegeler, *Die Klage*, Beethoven-Haus, [b.m.w.] 2022. Słowa do tematu z II części *Sonaty f-moll* op. 2 nr 1 Ludwiga van Beethovena. Opracował Marek Kunicki (Ars Musica)

Moje szczęście gdzieś umknęło,
 Spokój odszedł w siną dal
 Na falach wzburzonych niespokojnie kołyszę się myśl
 Nikt nie słyszy błagań mych
 W krąg zamkniętych tyle serc!
 Anioła smutne tchnienie
 Mówi, że już blisko śmierć!
 Próżny żal, o Bogowie!
 Przybądź już, mój skonie, wybaw mnie!
 A wnet ścichnie skargi ton²⁴.

Wiersz ten najprawdopodobniej przypadł Beethovenowi do gustu, gdyż później poprosił jeszcze Wegelera o napisanie słów do pierwszej części *Sonaty As-dur* op. 26²⁵, co jednak prawdopodobnie nie doszło nigdy do skutku. Z kolei Alois von Jeitteles, autor słów do cyklu *Do dalekiej ukochanej*, napisał wiersz *Pochówek Beethovena* (*Beethovens Begräbnis*) do chóralnego opracowania marsza żałobnego z tej samej sonaty autorstwa Ignaza von Seyfrieda.

Kolejny interesujący przypadek to *Sonata e-moll* op. 90 – według Schindlera, utwór ten upamiętniać miał romans księcia Lichnowskiego (któremu został dedykowany) ze śpiewaczką operową Josefą Stummer;

²⁴ W niniejszym tłumaczeniu autorka starała się zachować rytm poetycki i muzyczny, niekiedy kosztem dosłownego znaczenia.

²⁵ Franz Gerhard Wegeler, Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Hg. Alfred Kalischer, Schuster & Loeffler, Berlin–Leipzig 1906, s. 61.

stąd też biograf Beethovena nadał drugiej części przydomek *Rozmowa z ukochaną* (*Conversation mit der Geliebten*)²⁶. To liryczne rondo rozpoczyna się czymś, co można by określić jako pieśń miłosną w formie dialogu („ein Liebeslied in Dialogform”²⁷) lub inaczej – „duetem miłosnym”, czyli „instrumentalną transpozycją dialogu między jedną linią melodyczną w niższym (męskim) ambitusie a drugą w wyższym (żeńskim)”²⁸. Podążając tym tokiem myślenia, Hartmut Krones wydobył obecny w utworze charakter dialogu miłosnego, dopisując do Beethovenowskiego tematu – w celach bardziej naukowych niż artystycznych – słowa z podziałem na partię męską i żeńską²⁹, zapewne także nawiązujące do ukrytej w podtekście historii miłosnej.

Er: Liebstes Herz, deine Küsse / ach, sie rauben meine Ruh.

Sie: Liebster Mann, viele tausend / hauch ich Zitternde Dir zu

Er: Wann bist du mein? Und ich ganz Dein?

Geliebte mit Dir möchte / ich ewig glücklich sein.

Sie: Bleib’ Du bei mir / Dann will ich Dir

ergeben ach! und liebend / die treue Gattin sein³⁰.

[On: O najdroższa, twoje pocałunki odbierają mi spokój,

Ona: O najdroższy, wiele ich tysięcy z drżeniem posyłam Ci.

On: Kiedy będziesz moja, a ja w pełni Twój?

Z Tobą ukochana, chciałbym być na wieki szczęśliwy.

Ona: pozostań ze mną, a wtedy ja będę dla Ciebie

Oddaną, ach! – i kochającą, wierną małżonką].

Co ciekawe, inny „duet miłosny” został dostrzeżony przez Schindlera w dużo wcześniejszej *Sonacie G-dur* op. 14 nr 2: „dialog między mężczyzną i kobietą lub wielbicielem i ukochaną”³¹ w najściślejszym znaczeniu tego słowa występuje tu w epilogu ekspozycji pierwszej części (zob. przykład 9)³².

26 A.F. Schindler, *Beethoven...*, dz. cyt., s. 210.

27 H. Krones, dz. cyt., s. 102.

28 Joan Grimalt, *Brahms’s Intermezzi as (Hidden) Narrative Cycles*, [w:] *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*, ed. by Jonathan Kregor, Brepolis, Turnhout 2018, s. 80.

29 Partia „żeńską” odpowiada tu frazom powtórzonym oktawę wyżej.

30 H. Krones, dz. cyt., s. 102–103.

31 „Ein Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte”. A.F. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Aschendorf, Münster 1840, s. 224 [tłum. własne].

32 Z kolei Joan Grimalt opisuje ten fragment jako rodzaj „nierównego dialogu”, zakorzenionego w klasycznej komedii *dell’arte*, w którym „zarówno głosy wyższe w ruchu równoległym, jak i akompaniament charakterem przypominający brzmienie instrumentu strunowego szarpanego sugerują »duet wokalny«, jak w serenadzie. Odpowiadającą na nie męską postać można interpretować jako nawiązanie do *basso buffo*, komediowej roli, która zdecydowanie nie łączy się z kobietami w związku miłosnym” (zob. tegoż, *Mapping Musical Signification*, Springer Publishing, Cham 2021, s. 302–303). Ten przykład pokazuje, w jak odmienny sposób różni interpretatorzy mogą odbierać tę samą muzykę.

Przykład 9. Ludwig van Beethoven, *Sonata G-dur* op. 14 nr 2, cz. I. Opracował Marek Kurnicki (Ars Musica)

Przeciwieństwem sytuacji, w której tekst słowny zostaje dodany do instrumentalnej kompozycji, jest instrumentalna transkrypcja utworu wokalnemu wymuszająca redukcję oryginalnego tekstu – przynajmniej w jego słyszalnej, wykonywanej wersji. W przypadku transkrypcji *Lacrimosy* z *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta autorstwa Carla Czernego (1828) już sam podtytuł dookreśla to opracowanie jako „bezsłowne”³³. Z kolei inni autorzy transkrypcji muzyki wokalnej, m.in. Franz Liszt lub Clara Schumann, zdecydowali się na wariant publikowania oryginalnych słów w partyturze:

Kiedy słyszymy pozbawioną słów aranżację znanej kompozycji wokalnej, uruchamia to nieuchronny, aczkolwiek często nieuświadomiony proces mentalny, polegający na uzupełnieniu brakującego wymiaru tekstowego. Dośpiewujemy go sobie w milczeniu³⁴.

W tym sensie transkrypcja pieśni nigdy nie będzie tak naprawdę „pieśnią bez słów”, została bowiem napisana z tekstem i dla tekstu; żaden więc akt usunięcia go w procesie aranżacji nie jest w stanie zmienić tej rzeczywistości³⁵.

³³ „Mit Weglassung der Worte”. Jonathan Kregor, *Liszt as Transcriber*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, s. 20.

³⁴ „When one hears a textless arrangement of a known vocal composition, an inevitable, although often unconscious mental process is triggered that supplies the missing textual dimension. One silently sings along”. Ch. Gibbs, dz. cyt., s. 233 [tłum. własne].

³⁵ To samo dotyczy cytatów z pieśni i utworów napisanych ewidentnie ze słowami w tle – utwory te mogą mieć jakieś zaszyfrowane, zagadkowe znaczenie. Świetnym tego przykładem jest twórczość Johannes Brahmsa, który niemal cytuje swoje pieśni z op. 105 w *Sonacie A-dur* na skrzypce i fortepian op. 100: *Wie Melodien zieht es mir* (w cz. I) oraz *Immer leiser wird mein Schlummer* (w cz. III). U Brahmsa można wskazać także przykłady muzyki z pozoru absolutnej, ale wyraźnie skomponowanej z myślą o określonym tekście i jego strukturze, np. *Intermezzo* op. 117, której mottem jest początek szkockiej pieśni ludowej *Lady Anne Botwell's lament* w tłumaczeniu Herdera.

WNIOSKI

Podsumowując powyższe rozważania można stwierdzić, iż „bezślowna pieśń”, „pieśń bez słów” i instrumentalna transkrypcja pieśni w sensie empirycznym są zjawiskami pokrewnymi, określonymi przez następujące, dostrzegalne w partyturze cechy – występujące niekiedy osobno, lub w najlepszym razie połączone ze sobą:

1. wyróżniająca się partia melodyczna o skali zbliżonej do głosu ludzkiego,
2. faktura, która implikuje obecność linii wokalne z akompaniamentem,
3. regularna forma i struktura metryczna naśladująca formę poetycką.

Różnią się one jednak w sensie ontologicznym: w przypadku transkrypcji pieśni ich „bezślowność” nie jest oryginalnym pomysłem kompozytora, ale raczej wynikiem ich recepcji oraz żmudnej pracy nad przełożeniem ich faktury na fortepian solo; ponadto ich tekst może być nadal być widoczny w partyturze. Dopiero podczas wykonywania ich wersji fortepianowej, gdy słowa są niesłyszalne, owe „pieśni” stają się empirycznie bezślowne. Z kolei „pieśń bez słów” i „bezślowna pieśń” są oryginalnie pomyślane jako niezależne od konkretnego tekstu – można je metaforycznie określić jako rezultat natychmiastowego procesu instrumentalnej transkrypcji jakiejś wyimaginowanej, abstrakcyjnej pieśni.

Co ciekawe, topos „bezślownej pieśni” w muzyce fortepianowej historycznie poprzedza modę na transkrybowanie pieśni na fortepian solo przynajmniej o około dwie dekady, gdyż można go zauważyć już w sonatach Beethovena skomponowanych około 1800 roku. Z drugiej strony, intensywny rozwój technik transkrypcji umożliwił później romantykom i neoromantykom, m.in. Brahmsowi czy Rachmaninowowi, używanie toposów wokalnych, takich jak „bezślowna pieśń” czy „duet miłosny” w znacznie bardziej wyszukany sposób. Znajomość tych technik wydaje się pomocnym narzędziem w procesie analizy semiotycznej – a więc w wykrywaniu obiektywnych wyznaczników i cech toposów wokalnych w muzyce instrumentalnej (szczególnie fortepianowej) oraz rozszyfrowywaniu znaczeń kryjących się za nimi. Z pewnością interesujące byłoby jeszcze dokładniejsze zbadanie wpływu praktyki transkrybowania na poszerzenie repertuaru znaczeń muzycznych w XIX-wiecznej muzyce fortepianowej.

BIBLIOGRAFIA

- Day-O'Connell Sarah, „Singing Style”, [w:] *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. by Danuta Mirka, Oxford University Press, Oxford 2014, s. 238–258.
- Floros Constantin, *Gustav Mahler, Bd. 2: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung zur Grundlegung einer zeitgemässen musikalischen Exegetik*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1977.
- Gibbs Christopher, *Beyond Song: Instrumental Transformations and Adaptations of the Lied from Schubert to Mahler*, [w:] *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. by James Parsons, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 223–242.
- Grajter Małgorzata, *Muzyczna Unia Europejska. Inspiracje kulturą różnych nacji jako jedno z wcieleń idei uniwersalizmu w twórczości Ludwiga van Beethovena*, [w:] *Händel i Haydn. Idea uniwersalizmu muzyki*, red. Ryszard Daniel Goliańek, Piotr Urbański, Rhythmos, Poznań 2010, s. 179–189.
- Grimalt Joan, *Brahms's Intermezzi as (Hidden) Narrative Cycles*, [w:] *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*, ed. by Jonathan Kregor, Brepols, Turnhout 2018, s. 77–92.
- Grimalt Joan, *Mapping Musical Signification*, Springer Publishing, Cham 2021.
- Herder Johann Gottfried, *Viertes kritische Wäldchen*, [w:] *Werke in zehn Bänden*, Bd. 2., *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*, Hg. Günter E. Grimm, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1993.
- Kinderman William, *Beethoven*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- Kinzler Hartmuth, *Liederkreis ohne Worte – Franz Liszts Bearbeitung von Beethovens An die ferne Geliebte*, [w:] *Beethoven 5. Studien und Interpretationen*, Hg. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2012, s. 487–514.
- Krones Hartmut, *Von der Beethoven'schen Redekunst am Pianoforte. Beethovens Klavierwerk in der Sicht Czernys, Kannes und Schindlers*, [w:] *Musik als Klangrede. Festschrift zum 70. Geburtstag von Günther Fleischhauer*, Hg. Wolfgang Ruf, Böhlau, Köln 2001, s. 94–113.
- Mattheson Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg 1739, [https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_\(Mattheson,_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson,_Johann)) [dostęp: 26.09.2025].
- Monelle Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Schindler Anton F., *Beethoven as I Knew Him*, ed. by Donald W. MacArdle, trans. Constance S. Jolly, Dover Publications, Mineola 1996.
- Schindler Anton F., *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Aschendorf, Münster 1840.
- Sulzer Johann G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005.

Trzęsiok Marcin, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.

Wegeler Franz Gerhard, Ries Ferdinand, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Hg. Alfred Kalischer, Schuster & Loeffler, Berlin–Leipzig 1906.

STRESZCZENIE

Jeśli – zgodnie ze słynnymi słowami Johanna Matthesona – „wszystko musi śpiewać prawidłowo”, to czy idea „pieśni bez słów” w muzyce instrumentalnej ma jakikolwiek sens? Niniejszy artykuł przygląda się bliżej tej kwestii, analizując utwory muzyczne, które stały się „bezsłowne” wskutek usunięcia z nich tekstu oraz utwory instrumentalne, w przypadku których znane są mniej lub bardziej udane próby dodania do nich słów. W obu przypadkach można wyróżnić następujące cechy: zakres melodii podobny do zakresu ludzkiego głosu, faktura sugerująca obecność linii wokalne (przypominająca transkrypcję wokalną) oraz regularna struktura metryczna, naśladująca strukturę wiersza z muzyką. Jeśli cechy te odnajdujemy w innych utworach bez tekstu, oznacza to natomiast, iż mamy do czynienia z toposem „Pieśni bez słów”.

ABSTRACT

THE MUSICAL TOPIC OF THE ‘WORDLESS SONG’ IN THE PIANO WORKS OF LUDWIG VAN BEETHOVEN AND THE EARLY ROMANTICS

key words: [topic theory](#), [piano music](#), [transcription](#), [Romantic art song](#)

If – following the famous words of Johann Mattheson – ‘everything must sing properly’, does the idea of a ‘Song without words’ in the instrumental music make any sense? The present article takes a closer look onto this subject, examining the musical works that became wordless simply by the act of removing the text, or the instrumental ones, in case of which more or less successful attempts to add words to them are known. In both cases, the following features can be distinguished: melody range similar to that of a human voice, a texture that implies the presence of a vocal line (resembling a vocal transcription) and a regular metric structure imitating that of a poem set to music. In turn, if we find these characteristics in other works without words, it means that we are dealing with the musical topic of a ‘Wordless song’.