



# Najpiękniejsza młynarka

Hanna Milewska

## Schubert i poeci

Franz Schubert miał nie tylko rozeznanie w historii literatury i dobry gust literacki, zwłaszcza poetycki (był na przykład jednym z pierwszych kompozytorów, którzy zainteresowali się poezją Heinego), lecz również niesłychaną intuicję – w mig oceniał potencjał muzyczny danego wiersza. „Potencjał muzyczny” – to oczywiście nie zawartość odniesień do muzyki, nie onomatopeje, lecz zespół cech formy i treści, które dadzą się bezszwowo wmontować w projekt kompozytorski. Przyjaciele mówili o jego darze muzycznego „jasnowidzenia”.

Sam nie zdradzał talentu poetyckiego. Wprawdzie w wieku trzynastu lat skomponował do własnego wiersza kantatę na urodziny ojca, w późniejszych latach jeszcze kilkakrotnie umuzyczył własne płody literackie, lecz pieśni „autorskie” to zaledwie ułamek procenta całej jego spuścizny wokalne.

Przyjaciel kompozytora, Joseph von Spaun, wprowadził młodego Schuberta w kręgi artystyczne Wiednia. Poznał tam

poetów, którzy dostarczyli mu inspiracji. Pierwszym autorem, którego wiersze Schubert umuzyczył w ilości kilkudziesięciu, był Johann Mayrhofer (1787–1836). Inna zażyła znajomość literacka – z Franzem Schoberem (1796–1828) – zaowocowała kilkunastoma wierszami umuzycznionymi przez Schuberta, w tym wspaniałą pieśnią-credo wielu muzyków późniejszych pokoleń – „An die Musik”.

Ważną dla Schuberta osobą z punktu widzenia inspiracji literackiej okazał się Friedrich Rückert (1788–1866), „dostawca” wspaniałego wiersza „Du bist die Ruh” (i pięciu innych utworów). Trzy pieśni powstały do tekstów Matthäusa Casimira von Collina – jedna z nich, „Zwerg” („Karzeł”), należy do pereł repertuaru romantycznego.

Jeśli uszeregować listę poetów według liczby wierszy „oprawionych” przez Schuberta, czołówka przedstawiałaby się następująco: Goethe i Schiller (około 60 utwo-

rów; przy czym „około” znaczy, że Schubert przygotowywał czasem dwie-trzy wersje umuzyczenia danego tekstu), Müller (44 – czyli dwa główne cykle pieśniarskie „Piękna młynarka” i „Podróż zimowa”), Mayrhofer (około 40), Matthison (ponad 30), Hölty, Kosegarten i Schlegel (około 20), Klopstock, Schober, Seidl, Salis-Seewis (kilkanaście), „Ossian”-Macpherson, Rückert, Heine, Novalis, Grillparzer, Rellstab, Collin, Uz (poniżej 10). Niektórzy z wymienionych nie zapisali się w dziejach literatury niemieckiej niczym szczególnym, lecz dzięki pieśniom Schuberta zyskali życie pozagrobowe. Ci najwybitniejsi zyskali drugie wcielenie.

Nie wszyscy jednak potrafilo to docenić. W 1816 roku gotowy był zeszyt pieśni Schuberta do wierszy Goethego. Nuty wysłano poecie z prośbą o zgodę na dedykowanie mu tej edycji. Goethe odesłał nuty bez słowa odpowiedzi. Nawet gdy „Król olch” zdobył wielką popularność w krajach niemieckojęzycznych, Goethe nie zainteresował się pieśnią Schuberta. Stwierdził: „Tam w Wiedniu

pisze się ogromnie dużo muzyki, prawda? Za to sławny wówczas poeta Jean Paul prosił na łożu śmierci, aby śpiewano mu właśnie „Króla olch”.

## Pieśniarskie żniwa

„Jasnowidzenie”, „jasnoczytanie” między wierszami prowadziło do łatwości komponowania, czyli błyskawicznego zapisywania



Wilhelm Müller

pieśni. Jak wspominał szkolny przyjaciel Schuberta: „Bardzo rzadko posługiwał się fortepianem. Często miał zwyczaj mawiać, że instrument spowodowałby w tym wypadku rozproszenie wątku myśli. Całkiem spokojnie, nie zwracając wcale uwagi na nieunikniony zgiełk i paplaninę otaczających go przyjaciół, siedział przy małym biurku, schylony nad papierem nutowym i tomikiem wierszy (był krótkowidzem), gryząc pióro, wybijając równocześnie takt palcami, jakby wypróbując swe pomysły i nie ustając w zapisywaniu ich, bez trudu i płynnie, bez żadnych poprawek, jakby musiało to być właśnie tak, a nie inaczej”.



Dietrich Fischer-Dieskau i Gerald Moore

Pracowitość Schuberta była jak działanie w gorączce. Apogeum wydajności artystycznej osiągnął w lipcu 1815 roku. Napisał wtedy dwadzieścia pieśni (w tym jedną na trzy i jedną na cztery głosy) do słów trzech poetów, a dodatkowo zaczął komponować wodewile „Klaudyna z Villa Bella”. 7 lipca padł rekord – pięć pieśni do wierszy Ludwiga Gotharda Theobula Kosegartena (1758–1818), natomiast w całym roku 1815 powstało 150 pieśni i 7 oper!

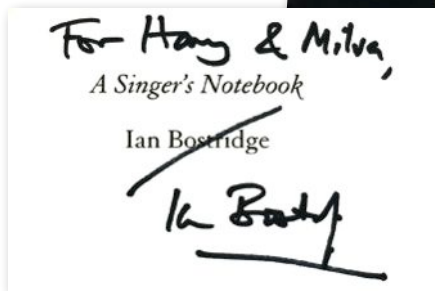
Za datę symboliczną w dziejach pieśni niemieckiej, tzw. „Lied”, uznaje się 19 października 1814. Wtedy to 17-letniego Schuberta po raz pierwszy zainspirowała poezja Johanna Wolfganga Goethego, a owocem tego zauroczenia była „Małgorzata przy kołowrotku” do fragmentu „Fausta”. I chociaż tekst ten wykorzystali też inni niemieccy kompozytorzy (jak Zelter, Loewe i Spohr), melomanom na zawsze skojarzył się z muzyką Schuberta.

Schubert mistrzowsko uprawiał wszystkie podstawowe formy pieśni – zwrotkową (ten sam temat we wszystkich zwrotkach), wariacyjną (przekształcenie tematu pierwszej

zwrotki w zwrotkach następnych) i prze-komponowaną (odrębne tematy dla każdej zwrotki). Tworzył nie tylko na głos solo z fortepianem, lecz również pieśni chóralne, duety i tria. Recepta na dobrą pieśń według niego wyglądała następująco: podążać za mową, potraktować wiersz jak wypowiedź podmiotu lirycznego, jak swoisty monodram; nie sugerować się podziałem na strofy i wersy, lecz podziałem na zdania budujące pewną wypowiedź, monolog bądź dialog; przeanalizować emocje towarzyszące wypowiedzianym słowom i tak rozłożyć akcenty, tak ukształtować frazę, tak prowadzić melodię w dół i w górę, tokiem ciągłym bądź przerywanym, aby śpiew stał się naturalnym przedłużeniem mowy. A więc – wyjście od docieklivej lektury tekstu poetyckiego i ustalenie, kto mówi, w jakiej sytuacji, do kogo, o czym, jakimi słowami i w jakim stanie emocjonalnym. Potem – do-branie muzycznych środków wyrazu, które jak najdokładniej i najpiękniej przekażą słuchaczowi pieśni wyniki powyższych ustaleń. Proste i oczywiste, a jak genialnie zrealizowane!

## Drugie życie Wilhelma Müllera

Wilhelm Müller (1794–1827) nie dożył prawykonywania ani „Pięknej młynarki”, ani „Podróży zimowej” – dwóch najsłynniejszych cykli Schuberta, skompo-



nowanych do jego poezji. Doceniał jednak siłę umuzycznienia: „Moje pieśni żyją tylko w połowie, życiem czarno-białego druku na papierze... Dopóki muzyka nie tchnie w nie życia lub przynajmniej nie przywoła i nie obudzi go, już w nich uspięno”.

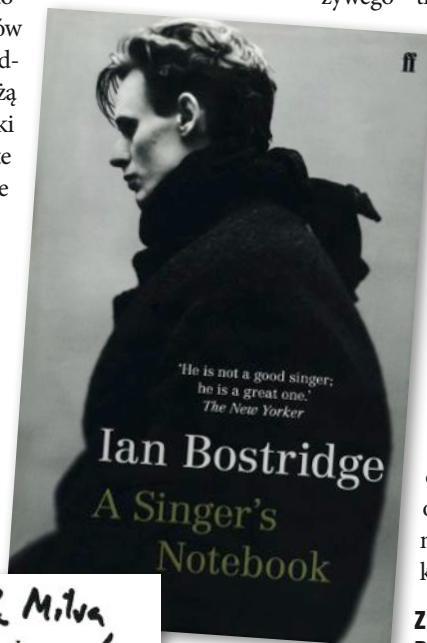
Z poematu „Piękna młynarka” Schubert usunął prolog, epilog i trzy wiersze, tak by powstała zwarta i wartka opowieść o wędrowaniu jako sposobie na życie, o nieszczęśliwej miłości i samobójstwie. Alegoryczny motyw drogi nadał cyklowi spistość i wewnętrzną rytm, a bogactwo zastosowanych

form pieśni i środków wyrazu muzycznego oraz gama nastrojów zapewniły „Pięknej młynarce” wyjątkowe miejsce w dziejach gatunku.

Na rok przed śmiercią zaczął Schubert pracę nad „Podróżą zimową”. Najpierw powstała muzyka do przeczytanych w pewnym almanachu 12 spośród 24 wierszy cyklu Müllera, gdy zaś po pół roku Schubert zetknął się z całym cyklem, dopisał muzykę do pozostałych wierszy i dołączył jako drugą część – stąd różnice w kolejności ustawienia tekstów poetyckich i ich muzycznych odpowiedników. Zapraszając Spauna na prawykonywanie „Podróży zimowej”, autor powiedział: „(...) zaśpiewam ci cykl wzbudzających grozę pieśni. Zależy mi na twojej opinii, bo poruszyły mnie one bardziej niż jakiegokolwiek inne”. Dzieje umierającego uczucia to zarazem dzieje mężczyzny obumierającego emocjonalnie,

żywego trupa odbywającego

dosłowną i metaforyczną (duchową) podróż (znów wędrowka!) w monotonnym, zahibernowanym pejzażu. Jeśli przyjąć, że podmiot liryczny cyklu jest porteparole Müllera i Schuberta, mamy do czynienia z 30-letnim człowiekiem. Niezrozumiałe wydają się więc głosy oburzenia, kiedy młodzi śpiewacy wykonują ten cykl. To



## Zbiór eseju Iana Bostridge'a o muzyce

### Dedykacja Bostridge'a dla autorki artykułu i jej męża

nie zgrzybiały starzec dobrowolnie wyłącza się ze społeczeństwa i pełni życia. To przedwcześnie dojrzały, a wręcz przejrzały młodzienciek wybiera degradację.

## Śpiewak na tropie

Niektórzy śpiewacy przygotowujący interpretacje pieśni Schuberta tak dogłębnie studiują temat i mają tyle przemyśleń, że chcą je spisać i podzielić się nimi z czytelnikami. W 1971 roku ukazała się pierwsza z kilkunastu książka Dietera Fischera-Dieskausa: „Auf der Spurren der Schubertliedes. Werden, Wesen, Wirkung” (Wiesbaden, Wydawnictwo Brockhaus). Słynny baryton skupił się na odczytywaniu pieśni poprzez biografię kompozytora. Wnikliwa analiza tekstu (literackie-

go i muzycznego) posłużyła do zbudowania bogatej, precyzyjnej, wręcz wyczelowanej kreacji wokalnno-aktorskiej. Akcenty i detale zmieniały się wraz z upływem lat, zmieniali się też pianiści akompaniujący Fischerowi-Dieskauowi (Moore, Barenboim, Brendel i inni). Wreszcie nadszedł moment, kiedy postanowił wprowadzić na estradę „młodego Fausta” (chwyt jak w operze Gounoda). Dla firmy Hyperion (1996, XXV wolumin pełnego wydania pieśni Schuberta; przy fortepianie – Graham Johnson) powstało nagranie, w którym cykl „Piękna młynarka” śpiewa trzydziestoletni Ian Bostridge, zaś Fischer Dieskau deklamuje kilka wierszy Müllera – tych, których Schubert nie umuzyczył.

Bostridge, śpiewak z doktoratem, po studiach w Oxfordzie, zaprzął swój analityczny umysł do tworzenia krótkich esejów o muzyce. Zostały one zebrane w tomie „A Singer’s Notebook” (Londyn 2011, Wydawnictwo Faber and Faber). Znalazły się tam trzy teksty poświęcone Schubertowi. Dla angielskiego tenora wieloletni kontakt z liryką wokalną Schuberta ma wymiar bardzo osobisty. „Piękna młynarka” była pierwszym cyklem pieśniarskim, który zafascynował nastoletniego artystę i w którego bohaterze znalazł pokrewną duszę. Kiedy był w Wiedniu, poznał ulice, którymi chodził Schubert. Poznał też dom, w którym powstała „Podróż zimowa” i w którym Schubert zmarł. Jego zdaniem, choć oczywiście konotacje autobiograficzne są ważne, intencją Schuberta było uczynienie z obu cykli do wierszy Müllera opowieści uniwersalnych, romantycznego mitu, który odwołuje się do podświadomości odbiorców, trącając struny głęboko ukrytego lęku seksualnego, narcyzmu, obawy przed wkroczeniem w dorosłość, a nawet poczucia niskiego statusu społecznego.

Bostridge podsumowuje: „«Piękna młynarka» jest jednym z głównych dzieł europejskiej muzyki poważnej, ponieważ mimo malowniczego tła jest skrajnym przypadkiem psychoanalitycznej dociekliwości; mówi o seksie i śmierci w sposób właściwy tylko niewielu dziełom – osiąga idealną równowagę pomiędzy zastoje a ruchem, który przybiera nadzwyczaj kompulsywną postać”. Następstwem rozważań Bostridge’a było ponowne nagranie „Pięknej młynarki” (EMI, 2005). Czterdziestoletni już

tenor wystąpił z pianistką Mitsuko Uchidą. W książeczce płyty zamieszczono jego esej (przedrukowany w przywoływanym zbiorze z 2011 roku).

## Jedna pieśń

Schubert należał do pokolenia kompozytorów, które na dobre rozstało się z klawesynem i komponowało albo przy klawiaturze fortepianu, albo mając w wyobraźni fortepianowe brzmienie. Fortepian dawał znakomite możliwości wzbogacenia akompaniamentu – cieniowania dynamiki i kolorystyki, różnicowania artykulacji. Sam Schubert, powołując się na wypowiedzi słuchaczy, twierdził, że „pod jego palcami klawisze śpiewają”. Trawestując powiedzenie: „do pieśni trzeba dwóch/dwojga”, o współ-



Płyta Bostridge’a i Mitsuko Uchida

pracy z przyjacielem i wykonalną wielu utworów, Johannem Michaeliem Voglem, powiedział: „Sposób, w jaki Vogl śpiewa, a ja akompaniuję, jak gdy-

byśmy stanowili w tym momencie jedność, jest dla tych ludzi czymś zupełnie nowym i nieznanym”.

Przy drugim płytowym podejściu do „Młynarki” Bostridge zdecydował się na pianistę płci żeńskiej. Na współpracę z kobietą postawił też Karol Kozłowski, polski śpiewak w wieku, powiedzmy, schubertowskim, który niedawno zarejestrował ten cykl dla Duxu (2012). Obaj wokaliści są giętkimi tenorami o miękkim, jasnym głosie. Obaj są wszechstronnie wykształceni – Bostridge, oprócz studiów wokalnych, ukończył histo-

rię (a doktorat pisał o czarownicach w epoce baroku). Kozłowski jest artystą rzeźbiarzem. Obaj to perfekcyjni wrażliwi na szczegół i dla obu, co ważne, niemiecki nie jest Muttersprache. Odtworzenie ich albumów jednego po drugim i porównywanie interpretacji poszczególnych pieśni to przygoda muzyczna i intelektualna.

Na pierwszy rzut ucha wydaje się, że fortepian ma więcej do powiedzenia na polskim kompakcie – jest bardziej wyeksponowany, „kreatywny” i elastyczny. Tempa są

porównywalne. W teście na dykcję – pieśń „Der Jäger” – Bostridge okazuje się szybszy o kilka sekund, ale za cenę dokładności wymowy.

Sprawdźmy, jak tandem głos/fortepian mogą oddać to,



Płyta Karola Kozłowskiego i Jolanty Pawlik

co w cyklu Schuberta zauważył Bostridge, mianowicie „(...) idealną równowagę pomiędzy zastoje a ruchem, który przybiera nadzwyczaj kompulsywną postać”. Pieśń numer 18, trzecia od końca – „Trockne Blumen”. „Uschnięte kwiaty” leżą w grobie i na grobie nieszczęśliwie zakochanego samobójcy. Panuje wszechmartwica – kwiatów, ciała, ducha i przyrody (jest zima). Opisanemu przez poetę pejzażowi odpowiadają suche, krótkie, głuche dźwięki fortepianu; pozbawiony emocji, „płaski” śpiew. Tylko jeden z elementów krajobrazu poetyckiego może się odrodzić – to przyroda, która zbudzi się na wiosnę. Uschnięte kwiaty wtopią się w glebę, a z gleby wyrosną nowe kwiaty, żywe. Trup odżyje, odżyje miłość – ale już inna miłość, bezwarunkowa panteistyczna miłość istnienia. Zastój śmierci na jednym biegunie, na drugim – gloria życia wyrosłego na martwych szczątkach. Drugi biegun interpretacji Bostridge’a to radość; szeroki śpiew forte, akcentowane akordy akompaniamentu. Kozłowski przynosi drugi biegun hen, w regiony ekstazy, na granicy egzaltacji. To triumf, „zemsta” zza grobu (kto pamięta horror „Carrie?”), chorobliwie intensywne satysfakcja o kompulsywnym podłożu. Finał pieśni „Trockne Blumen” w wersji Kozłowskiego wywołuje ciarki na plecach.

I tak już od prawie 200 lat działa na słuchaczy najpiękniejsza młynarka w dziejach muzyki. ✨