

# Siglind Bruhn i pieśniowe symfonie o przemijaniu

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.13

W roku 2020 ukazała się książka Siglind Bruhn „*Dunkel ist das Leben*”. *Liedsinfonien zur Vergänglichkeit von Mahler bis Penderecki*<sup>1</sup> [„Ciemne jest życie”. Pieśniowe symfonie o przemijaniu od Mahlera do Pendereckiego], zawierająca analizy pięciu dzieł: *Pieśni o ziemi* Gustava Mahlera, *Symfonii lirycznej* Alexandra von Zemlinsky’ego, *XIV Symfonii* Dymitra Szostakowicza oraz dwóch ostatnich (w porządku chronologicznym, nie numerycznym) symfonii Krzysztofa Pendereckiego – *VIII Symfonii* „*Lieder der Vergänglichkeit*” (2007) oraz jej „siostrzyczki” – *VI Symfonii* „*Chinesische Lieder*” (2018)<sup>2</sup>.

Bruhn już w pierwszym akapicie określa założenia i strukturę tej pracy:

Książka niniejsza poświęcona jest interpretacji pięciu symfonii pieśniowych, których tematyka krąży wokół śmierci i przemijania. Rozważania o poszczególnych dziełach poruszają w pierwszej kolejności kontekst ich genezy. Każdy rozdział przynosi krótką propozycję interpretacji umuzycznionego w danej części wiersza, po której następuje opis akcji muzycznej oraz niektórych dźwiękowych cech szczególnych, uzupełniony kompletnym, jedno- lub wielostronicowym, przedrukiem melodii i tekstu partii wokalne. Wyimki te powstały

z myślą o lekturze towarzyszącej słuchaniu kompozycji muzycznej i odpowiednio do tego zamiaru zostały ukształtowane. Partie podsumowujące dokonują ogólnego przeglądu formy i przebiegu poszczególnych części symfonii, jak również symfonicznej struktury całości<sup>3</sup>.

Wyróżniona rola przypada zatem „wyciągowi” partii wokalne, podanej w uproszczeniu (bez dynamiki, bez określeń ekspresyjnych i agogicznych – zachowane zostały tylko akcenty; czasem zastosowano zamianę enharmoniczną, zawsze odnotowaną, pewnych fragmentów)<sup>4</sup>, za to w specjalnym układzie typograficznym, odzwierciedlającym strukturę tekstu poetyckiego, z podziałem na wersy i strofy:

Tam, gdzie to było możliwe, każda pięciolinia odpowiada jednemu wersowi lub jego połowie. Wcięcia w układzie pięciolinii wskazują na odpowiedniki strukturalne, zaś wertykalnie wyrównane wzorce – na identyczne rytmy. Tam, gdzie istotne są analogie melodyczne, zostały one zaznaczone podkreśleniami<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 7. Fragmenty recenzowanej książki w przekładzie autora.

<sup>4</sup> Np. początek *Mondnacht*, szóstej części *VI Symfonii* Pendereckiego, w książce zanotowany jest w cis-moll – w partyturze zaś w des-moll.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>1</sup> S. Bruhn, „*Dunkel ist das Leben*”. *Liedsinfonien zur Vergänglichkeit von Mahler bis Penderecki*, Waldkirch 2020.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 13.

Dzięki takiej notacji czytelnik mający dostęp do nagrania może oddać się szczególnego typu lekturze tekstu muzycznego – można by ją nazwać „lekturą monodyczną”.

Ponadto w książce zamieszczone zostały wszystkie teksty poetyckie, a w przypadku tekstów nieniemieckich także ich wersje oryginalne. W omówieniu *Pieśni o ziemi* Mahlera oraz *VI Symfonii* Pendereckiego obcujemy nawet (w tekście głównym) z tekstami chińskimi, zaś przekłady rosyjskie wykorzystane przez Szostakowicza umieszczone zostały – równoległe z oryginałami – w aneksie. Aneks obejmuje też oryginalne, pełne wersje dwóch poetyckich parafraz Hansa Bethgego, którymi posłużył się, znacznie je w obu przypadkach skracając, Krzysztof Penderecki<sup>6</sup>.

Tak silny akcent położony na tekst i jego realizację melodyczną odciska swe piętno na samych analizach, które są szczególnie „uwrażliwione” na relacje motywicze organizujące muzyczny dyskurs poszczególnych pieśni i całych cykliw symfonicznych. Bruhn nie lekceważy, rzecz jasna, partii orkiestrowej i innych parametrów muzycznych: wynotowuje i ilustruje przykładami nutowymi główne motywy instrumentalne oraz wzorce rytmiczne, czasem dokonuje też „wyciągu” harmonicznego. Co jednak nie zmienia faktu, że w centrum narracji i analizy znajduje się problem *Vertonung*, czyli umuzyczenia poezji – czego zresztą można się spodziewać u autorki słynącej z badań nad intermedialnymi aspektami muzyki.

Książka gromadzi kompozycje kanoniczne, obarczone nieprzebraną wprost bibliografią, obok dzieł świeżej daty, które do takiej kanonizacji niewątpliwie pretendują. Tej różnicy ciężaru tradycji naukowej nie czuje się jednak w trakcie lektury. Uderza to zwłaszcza w przypadku *Pieśni o ziemi* – Bruhn przytacza jedynie analizę Hermanna Danusera, z którą zresztą ciekawie polemizuje, proponując własne, subtelnie stereoskopowe rozwiązanie zagadki formalnej tego

dzieła, a zwłaszcza części finałowej (jej zdaniem podział analityczny tego finału zależy od przyjętych kryteriów, które prowadzą do ujęć różnych, choć niesprzecznych). Podobnie „ogołocoony” jest aparat bibliograficzny symfonii Zemlinsky’ego i Szostakowicza. Jak widać, dylemat, przed którym staje każdy autor parający się komentowaniem dzieł kanonicznych – jak wytyczyć własny i wartościowy szlak, nawigując po oceanie tekstów zastanych – można rozwiązać w sposób genialnie prosty: przyjąć zasadę, że każda podróż jest nowa; zamienić ocean w *tabula rasa*.

Ocena takiego podejścia jest w jakiejś mierze kwestią gustu. Wszelako wiele też zależy od jakości samych analiz, te zaś nie budzą tu wątpliwości, mimo że można odnieść wrażenie, iż mocne strony „muzykologii ekfrastycznej” uprawianej przez Siglind Bruhn – klarowność podziału formalnego przeprowadzanego w formalnie nienormatywnych kompozycjach XX wieku, rzetelność i subtelność analizy hermeneutycznej – w przypadku książki o symfonii pieśniowej wydają się kartą nieco „zgraną”, gdyż zarówno podział formalny, jak i semantyka tych kompozycji są pochodną form poetyckich, które we wszystkich pięciu omawianych przez autorkę symfoniach ujęte zostały w ramy tradycyjne i znajdują równie tradycyjne odzwierciedlenie w formie muzycznej. Zdarza się więc czasem, że analizy Bruhn stają się opisem aspektów muzyki bądź to już na pierwszy rzut oka widocznych w partyturze, bądź też wyraźnie słyszalnych.

Zastrzeżenia te w najmniejszym stopniu dotyczą dwóch symfonii pieśniowych Pendereckiego, a to właśnie one przykuwają uwagę polskiego czytelnika. Z zawartych w książce informacji i podziękowań wynika, iż dziełami tymi zainteresowali Bruhn jej polscy przyjaciele z Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie – piękny to przykład włączania muzyki polskiej w obieg muzykologii światowej. Z pewnością istotny był też fakt wyboru przez Pendereckiego tekstów niemieckojęzycznych (choć trzeba od razu dodać, że Siglind Bruhn, władająca biegle kilkoma językami, pisała również sporo o wokalnej muzyce innych obszarów językowych, zwłaszcza francuskiego). *VIII* i *VI Symfonia* Pendereckiego nie doczekały się jeszcze dogłębnych analiz muzykologicznych, dlatego propozycje Bruhn inicjują proces wykuvania ich wstępnej, kanonicznej interpretacji.

<sup>6</sup> Warto dodać, że jednym z aneksów jest też słowniczek terminów muzycznych. Bruhn tak tłumaczy jego funkcję: „W tekście głównym starano się unikać terminologii specjalistycznej, gdzie tylko było to możliwe. Szczegółowe dane dla muzyków i innych czytelników, którzy mają dostęp do tekstu nutowego i chcieliby wzmiankowane szczegóły sprawdzić, znajdują się w przypisach. Jednak niektórych pojęć muzycznych nie dało się w tekście uniknąć, gdyż nie mają one takiego niemieckiego ekwiwalentu, który byłby zarazem poręczny i nie prowadziłby do nieporozumień. Dlatego w załączniku zaproponowany został glosariusz”. Ibidem, s. 7.

Bruhn, jak to ma w zwyczaju, precyzyjnie i przekonująco dyskutuje założenia makroformalne obu partytur, odcyfrowując wewnętrzny rytm organizujący 12 ogniw *Pieśni przemijania* oraz 8 ogniw *Pieśni chińskich* (w obu przypadkach chodzi o finalne wersje tych utworów). Rzecz polega na ich symetrycznym grupowaniu, odpowiednio: (4+4)+4 pieśni w VIII oraz 3+2+3 pieśni w VI *Symfonii* – przy czym, całkiem słusznie, części czwartą i piątą *Pieśni chińskich*, nominalnie odrębne, autorka traktuje jako „część podwójną” (*Doppelsatz*). Podziały takie zarysowują się już na poziomie analizy samych tekstów poetyckich. Zostają jednak ugruntowane w analizie związków muzycznych, zwłaszcza na poziomie korespondencji motywicznych (vide uwaga wcześniejsza o primacie analizy melodycznej) wraz z przypisaną im semantyką. Szczególnie interesująco jawią się te związki w świetle porównania obu symfonii: Bruhn wykazuje obecność w *Pieśniach chińskich* szeregu autocytatów z *Pieśni przemijania*. Co więcej, zapożyczenia te, umieszczone w nowym kontekście, często zmieniają, a wręcz odwracają pierwotną semantykę. Przykładowo „motyw dzwonów”, jeden z głównych zworników całościowej architektoniki *Pieśni przemijania*, który pojawia się tam po raz pierwszy w części pierwszej, do wiersza Josepha von Eichendorffa *Nachts* [Nocą], ewokującego panteistyczny spokój zmierzchu, powraca w *Pieśniach chińskich* w dramatycznym, centralnym *Doppelsatz*, do wiersza *Wilde Schwäne* [Dziki łabędzie] poetki Li Quingzhao (XI/XII wiek), który mówi o cierpieniu i samotności<sup>7</sup>. Podobna jest przemiana motywu pociechy w motyw melancholii, co znakomicie uwidacznia tabelaryczne zestawienie incipitów melodycznych odpowiednich fragmentów obu symfonii<sup>8</sup>. Analizy Bruhn pełne są tego rodzaju wglądów, które każdy przyszły komentator Pendereckiego będzie musiał wziąć pod uwagę (lub też... powtórzyć odkrycia Bruhn na własną rękę).

Jeśli czegoś tu brakuje (apetyt wszak rośnie w miarę jedzenia), to odczytania całego szeregu późnoromantycznych gestów i symboli dźwiękowych, np. związanych z semantycznymi konotacjami instrumentów. Ile razy odnotowuje Bruhn użycie tam-tamu, nie zadając nawet pytania o jego funkcję zwiastuna śmierci; a ile

razy mowa jest o zastosowanej przez Pendereckiego miksturze harfy i celesty, jednak bez wzmianki o „muzyce niebiańskiej”. Brak ten odczuwa się tym bardziej, że publikację otwiera analiza *Pieśni o ziemi*, w której oba te symbole, obok wielu innych, znajdują swe reprezentatywne zastosowanie. Wychodzi więc na to, że uwzględnienie szerszej tradycji badań mahlerowskich (zwłaszcza Constantina Florosa, który skupia się na „obiektywnych” cechach semantycznych) mogłoby wzbogacić nie tylko rozdział o *Pieśni o ziemi*, ale także analizy symfonii Pendereckiego, który, o czym Bruhn oczywiście mimochodem wspomina, sięga w VI *Symfonii* – i w jednym z ogniw VIII – po ten sam zbiór parafraz poezji chińskiej Hansa Bethgego, z którego czerpał Mahler. Analiza porównawcza *Pieśni o ziemi* i *Pieśni chińskich* jest polem wciąż czekającym na dogłębną eksplorację.

Nie ulega jednak wątpliwości, że ujęcie dwóch ostatnich symfonii Pendereckiego przez Siglind Bruhn (zajmujące 115 stron jej książki) otwiera nowy etap ich recepcji i jest wydarzeniem, które nie powinno zostać nad Wisłą przeoczone.

PS Zagłębiając się w VI *Symfonię* i mając książkę Bruhn za przewodnika, piszący te słowa dał się całkowicie zaczarować tej muzyce – może najsubtelniejszej i najżywiej odczutej partyturze późnego Pendereckiego. Znamienne, że jego pożegnalne dzieło, poświęcone kontemplacji natury, uwypukla (przez korespondencje z VIII *Symfonią*) paralele między romantyzmem a taoizmem i kończy się cichym znakiem zapytania, melancholijną rezygnacją, zawieszeniem głosu w połowie zdania – na akordzie zmniejszonym.

## BIBLIOGRAFIA

Bruhn Siglind, „*Dunkel ist das Leben*”. *Liedsinfonien zur Vergänglichkeit von Mahler bis Penderecki*, Edition Gorz, Waldkirch 2020, s. 320. Dwa aneksy (1. rosyjskie materiały tekstowe Szostakowicza; 2. silnie skrócone materiały tekstowe Pendereckiego); wykazy przykładów muzycznych, ilustracji oraz wierszy; bibliografia; słowniczek; indeks nazwisk; nota o autorce.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 276.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 278.

## SUMMARY

**Marcin Trzęsiok**

### Siglind Bruhn and Song Symphonies about Transience

This article discusses Siglin Bruhn's book "*Dunkel ist das Leben*". *Lied-sinfonien zur Vergänglichkeit von Mahler bis Penderecki* (2020). It summarises the main theses of the book, i.e., the content of the selected symphonies about transience (Mahler, Zemlinsky, Shostakovich, Penderecki) and the methodological decision to base analyses primarily on the vocal line shown in a particular typographic arrangement that reflects the formal structure of poetry. The review focuses specifically on the analyses of two late vocal symphonies by Krzysztof Penderecki (*Sixths* and *Eighth*), which Siglind Bruhn's book subjects for the first time to such complex scholarly interpretation.

#### **Keywords**

new romanticism, music aesthetics, Krzysztof Penderecki, vocal symphony