

Małgorzata Gamrat

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

<https://orcid.org/0000-0002-6588-7533>

Nieudane, niezauważone czy niezrozumiane? *Harmonie poetyckie i religijne* Franza Liszta z 1835 roku i poezja Alphonse'a de Lamartine'a

Preludium

Nieco na przekór podtytułowi tego fragmentu artykułu zacznę od końca historii utworu, który znalazł się w centrum mojej refleksji. W 1853 roku Franz Liszt publikuje programowy¹, wielowarstwowy cykl dziesięciu utworów fortepianowych zatytułowany *Harmonies poétiques et religieuses*, dla całości którego program stanowi nadrzędny tytuł, zaczerpnięty z poetyckiego cyklu Alphonse'a de Lamartine'a. Natomiast każde z ogniw ma swój własny tytuł, najczęściej odsyłający do konkretnego wiersza Lamartine'a ze wspomnianego cyklu poetyckiego lub do modlitw. Większość z tych utworów ma dodatkowy program, będący cytatem poetyckim, niektóre mają tekst rozpisany nad pięciolinia. Niekiedy wszystkie te elementy występują w różnych konfiguracjach w jednym utwo-

¹ Gatunek muzyki instrumentalnej, w której program (tytuł, motto, cytat lub komentarz literacki) stanowi integralną część dzieła, bez której muzyka ta nie powinna być analizowana.

rze. Co więcej, zastosowane środki muzyczne podążają za programem i dodają kolejne warstwy znaczeniowe. Szczególną rolę, analogiczną do zapożyczeń poetyckich, odgrywają cytaty muzyczne z innych utworów i z poszczególnych ogniw cyklu. Interteksty te można by nazwać zewnętrznymi i wewnętrznymi².

Dlaczego zaczynam od tych informacji w kontekście *Harmonies poétiques et religieuses* Liszta z 1835 roku i jak łączy się to z jakkolwiek rozumianą kategorią dzieła nieudanego? Dzieła w jakiś sposób wadliwego, odrzuconego, które nie znalazło miejsca w kanonie lub trafiło do obszaru zawiedzionych oczekiwań, co niekoniecznie powinno definiować jego udatność. Historia niejednokrotnie pokazała, że takie dzieło mogło być fundamentalne dla norwidowskiego „późnego wnuka” i mieć niebagatelne znaczenie w procesie rozwoju koncepcji estetycznych, rozumienia sztuki czy powstania nowych form artystycznych.

Zatem dlaczego? Elementem kierującym uwagę w stronę refleksji na temat tego, czy pierwsze lisztowskie *Harmonie* były dziełem udanym czy nie, jest *Przedmowa* do wspomnianego powyżej cyklu fortepianowego z 1853 roku. A właściwie komentarz dodany do tego elementu przejętego z pierwszej wersji utworu. Cóż jednak pisze kompozytor w owym komentarzu, dorzuconym po latach do przedmowy obecnej już w pierwszej wersji utworu? Otóż wyjaśnia, że owa wydana niemal dwadzieścia lat wcześniej publikacja była młodzieńczą pomyłką, którą autor poprawił i umieścił w nowym kontekście, z nowym tytułem – *Pensée des morts*: „Fragment tego zbioru został opublikowany kilka lat temu zbyt pochopnie, przez nieuwagę. Autor wypiera się dziś całkowicie tego wydania pod wieloma względami okrojonego i wadliwego, zastępując je tym samym fragmentem na początku czwartej *Harmonii* «*Pensée des Morts*» ze zmianami, których wymagał”³. Spójrzmy zatem, co to za utwór i co w nim jest tak „wadliwego”, że kompozytor niemal przeprosza za ten błąd młodości. I czy rzeczywiście kompozycja ta stanowiła przeoczenie bądź grzech nieuwagi.

² Szczegółowo program tego cyklu analizuję w rozdziale *Harmonies poétiques et religieuses* (1853) w części IV książki M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei correspondance des arts*, Warszawa 2014, s. 203–210; natomiast same kompozycje omawiam w rozdziale *Harmonies poétiques et religieuses* (1853) z części V tej książki, s. 262–279.

³ F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, w: idem, *Verschiedene Zyklische Werke I*, red. I. Sulyok, I. Mező, Budapest 1981, s. 30: „Un fragment de ce recueil avait été publié, il y a quelques années, par une inadvertance trop empressée. L’auteur désavoue aujourd’hui complètement cette édition tronquée et fautive à tant d’égards en remplaçant le même fragment au commencement de la 4e *Harmonie* «*Pensée des Morts*» avec les changements qu’il exigeait”. Jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie własne.

Źródła poetyckie: Alphonse de Lamartine i jego *Harmonies poétiques et religieuses* (1830)

Zatrzymajmy się najpierw przy *Harmoniach* Lamartine'a bez których nie byłoby *Harmonii* Liszta, stanowiących jedną z pierwszych prób połączenia poezji z muzyką i jej odnowy poprzez związek z mową wiązaną i szerzej – z innymi sztukami⁴. Poeta w swoim zbiorze o ewidentnych cechach muzycznych przełamuje reguły swojej *ars*, a jednocześnie sięga do tradycji, co stało się jego znakiem rozpoznawczym od czasów *Méditations poétiques* z 1820 roku, które stanowiły punkt zwrotny dla poezji, a przez nią dla całej sztuki francuskiej. Najwymowniej określił to Charles Nodier w przedmowie do (oficjalnie) jedenastego wydania⁵, stwierdzając, że wraz z tym zbiorem nadeszła „nowa era w historii wyobraźni i geniuszu”⁶.

Dlaczego lamartinowskie *Medytacje* były tak ważne, uznawane wręcz za fundament francuskiego liryzmu⁷, sprzedane w tysiącach egzemplarzy⁸? Po raz pierwszy bowiem pojawiły się w nich wiersze bardzo osobiste, wyraźnie akcentujące „ja” liryczne, prezentujące wrażliwość i głębokie emocje podmiotu, a także – co niezwykle ważne – mówiące o miłości w sposób nieznany we Francji od czasów naśladowców Petrarke z XVI wieku. Zniknęli antyczni bogowie i bohaterowie, jak *post factum* pisał poeta: „byłem pierwszym, który sprowadził poezję

⁴ Zob. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta*, op. cit., s. 145–146 oraz eadem, *Franz Liszt's Songs for Voice and Piano. The Composer's Approach to Poetry and Music*, przeł. T. Zymer, Boston–Leiden 2023, s. 2–4.

⁵ Dziękuję dr Marcie Sukiennickiej za zwrócenie mojej uwagi na nieciągłość numeracji kolejnych wydań, które w celach reklamowych były podawane z przeskokiem o kilka numerów, np. po drugim wydaniu pojawia się reklama wydania ósmego, co zauważył już Martyn Lyons (zob. *Le Triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIXe siècle*, 1987), a teraz ponownie stało się to przedmiotem zainteresowania badaczy; zob. S.A. Caretti, M. Le Bail, C. Raulet-Marcel, M. Sukiennicka, *Introduction. „L'année 1824 fera époque dans notre littérature” / Introduction. „The year 1824 will mark our literature era”*, „Cahiers d'études nodiéristes” 2025, nr 14, s. 13.

⁶ Ch. Nodier, *Préface*, w: A. de Lamartine, *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, red. A. Loiseleur, Paris 2011 (wyd. 1, 1820), s. 496: „une nouvelle ère dans l'histoire de l'imagination et du génie”.

⁷ Zob. E. Pinon, *Lueurs du doute dans les „Méditations poétiques”*, w: *Lamartine ou la vie lyrique*, red. A. Foglia, L. Zimmermann, Paris 2018, s. 91–106.

⁸ Zob. D. Dupart, *L'éloquence immatérielle et Lamartine*, w: *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, red. J.-Y. Mollier, Ph. Régnier, A. Vaillant, Saint-Étienne 2008, s. 351–358.

z Parnasu”⁹. Ich miejsce zajęli zwykli ludzie oraz elementy religii chrześcijańskiej. Nie zabrakło jednak odwołań do antycznej tradycji, czego wyrazem jest motto do całego zbioru „Ab Jove principim”¹⁰ pochodzące z III *Bukoliki* Wergiliusza. Nie powinno więc dziwić, na co zwraca uwagę Marta Sukiennicka (a co pomijane jest w innych analizach), że zbiór ten przepełniony jest elementami przefiltrowanej przez jezuickie nauczanie retoryki, tak ważnej dla francuskiego klasycyzmu¹¹. Jak wyjaśnia badaczka, „to ćwiczenie z retoryki jezuickiej, które pod piórem Lamartine’a stało się ćwiczeniem duchowym, pozwoliło mu wyrazić w poetycki sposób dramaturgię jego kryzysów egzystencjalnych, a także przewyciężyć je, wykorzystując terapeutyczną moc słowa”¹². Takie połączenie elementów nowych i dziedzicznych po poprzednich pokoleniach sprawia, że zbiór jest spójny i w niezrywający całkowicie z tradycją sposób wprowadza nowe rozwiązania artystyczne, dzięki czemu zdobył tak wielką popularność i oddziaływał tak silnie na kulturę francuską. Ponadto, jak zauważa Sukiennicka, przywołując Nodiera, poezja ta doskonale odpowiadała oczekiwaniom epoki¹³.

Pojawia się w tych wierszach zapowiadana przez *Génie du christianisme* (1802) François-René de Chateaubrianda głęboka melancholia i religijna kontemplacyjność, naturę zaś podniesiono do rangi jednego z bohaterów poezji. Poeta natomiast widział w sobie muzyka¹⁴, stąd być może teksty te są tak bardzo muzyczne, pełne elementów, które można by określić mianem *landscape composition* (lub muzyki natury, tak bliskiej myśli o sztuce dźwięków Gastona Bachelarda¹⁵). W wierszach tych chodzi o skumulowane realne brzmienia przywoływane w wyobraźni czytelnika, np.: brzęczenie owadów, szum jeziora, szelest otaczających je trzciny, które uderzając w fale, grają swoją „harmonijną kadencję” (*Le lac*), czy jakbyśmy to dziś określili, wyobrażoną audiosferę wiersza. Wszyst-

⁹ A. de Lamartine, *Première préface des Méditations*, w: idem, *Méditations poétiques...*, op. cit., s. 56: „Je suis le premier qui ait fait descendre la poésie du Parnasse”.

¹⁰ Idem, *Œuvres poétiques complètes*, red. M.-F. Guyard, Paris 1963, s. 1.

¹¹ Zob. M. Sukiennicka, *La rhétorique au cœur du romantisme: „Méditations poétiques” d’Alphonse de Lamartine*, „Rhetorik” 2023, t. 42, nr 1, s. 34.

¹² Ibidem, s. 35: „cet exercice de rhétorique jésuite qui devient sous la plume de Lamartine un exercice spirituel, lui a permis d’exprimer poétiquement la dramaturgie de ses crises existentielles, ainsi que de les surmonter, en faveur du pouvoir thérapeutique de la parole”.

¹³ Zob. ibidem, s. 40.

¹⁴ Zob. np. A. de Lamartine, *L’Isolement, commentaire*, w: idem, *Méditations poétiques...*, op. cit., s. 75.

¹⁵ Zob. G. Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris 1957; idem, *Le droit de rêver*, Paris 1970; M.-P. Lassus, *Gaston Bachelard musician. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d’Ascq 2020.

kie te efekty wzmacnia stosowana przez poetę terminologia muzyczna, nadająca poezji nieco bardziej „profesjonalne” brzmienie. Warto też dodać, że na ekspresję i poniekąd brzmieniowość tych wierszy ma również wpływ niezwykle bogata interpunkcja, którą poeta stosuje jako dynamizujący środek artystyczny.

Te rozwiązania artystyczne i uwikłania muzyczne rozwija poeta jeszcze wyraźniej w opublikowanym dziesięć lat później cyklu *Harmonies poétiques et religieuses* (choć nie rezygnuje zupełnie z elementów retorycznych i klasycznych, jak choćby przez zastosowanie gatunków, tj. elegia, hymn, kantata czy oda). W zbiorze tym terminy muzyczne mają znaczenie również ekspresywne, potęgujące brzmieniowo obraz poetycki i związane z nim emocje (kadencja, akord, aria, koncert), zaś instrumenty muzyczne występują jako symbole poetyckie (lira, harfa¹⁶). Muzyczność zbioru podkreśla również motto zaczerpnięte z Księgi Psalmów: „Cantate Domino canticum novum: cantate Domino omnis terra... Quia mirabilia fecit”¹⁷ (psalmy XCV oraz XCVII). Lamartine używa metafor związanych z muzyką, takich jak „ocean brzmienia”¹⁸ i przywołuje realne dźwięki (m.in. śpiew chóru, szum strumienia czy poranny śpiew ptaków w *Invocation* jako hymn na cześć budzącego się dnia), a jak pisze Aurélie Loiseleur, lamartinowska orkiestra, która składa się z „liry, harfy, smyczków, głosu, śpiewu, ptaków”, jest wszechobecna¹⁹. Dodaje do tego liczne efekty dźwiękonaśladowcze, a na pierwszy plan wysuwa element brzmieniowy, dominujący niekiedy nad sensem i logiką, za co zbiór ten był krytykowany (nie do końca zrozumiane nowatorstwo)²⁰. I pod tym względem muzyczność tego zbioru jest wyjątkowa jak na ten czas – eksperyment z brzmieniem dominującym nad logiką to, wydawałoby się, specyfika poezji XX wieku (a to niejedyna romantyczna, przypominająca XX wiek awangarda, spójrzmy chociaż na eksperyment z układem tekstu i jego warstwą brzmieniową w *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* Nodiera, również z 1830 roku). Nie bez powodu Lamartine’a nazywa się niekiedy poetą dźwięku lub jakości dźwiękowych, a opinię tę najlepiej odzwierciedla tytuł artykułu Jeana-Partice’a Courtois: *Lamartine poète sonore*²¹.

¹⁶ Zob. A. de Lamartine, *Invocation*, w: idem, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 291–295.

¹⁷ Idem, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 289.

¹⁸ Idem, *Hymne du matin*, w: idem, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 301: „l’Océan sonore”.

¹⁹ A. Loiseleur, *L’harmonie selon Lamartine. Utopie d’un lieu commun*, Paris, s. 156: „lyre, harpe, cordes, voix, chant, oiseau”.

²⁰ Zob. idem, s. 154–155.

²¹ Zob. J.P. Courtois, *Lamartine poète sonore*, w: *Lamartine ou La vie lyrique*, op. cit., s. 33–47.

We wszystkich czterech księgach *Harmonies* Lamartine’a pojawiają się elementy ściśle je spajające. Można wspomnieć m.in.: zróżnicowany typ wiersza (element dość klasyczny, ugruntowany w poezji francuskiej przez kantaty Jeana-Baptiste’a Rousseau²²), co przekłada się na tempo i percepcję tekstu (naprzemiennie aleksandryn, dziesięcio-, ośmio- lub pięciozłoskowiec), mieszanie stylu wysokiego i średniego, a także kategorii estetycznych (wzniosłość, elementy idylliczne), stosowanie kontrastów (noc – świt, precyzyjny opis – mglista impresja) oraz aluzji muzycznych. Ponadto w dziele tym daje się zauważyć kilka motywów spajających całość, m.in.: poezja rozumiana jako śpiew, malarskie opisy przyrody (ogromna rola elementu wizualnego, niekiedy dominującego nad brzmieniowym²³), odwołujące się do zmysłu wzroku i słuchu (różnorodne wrażenia jednoczące się w wyobraźni poety i czytelnika, zapewniające bardziej kompleksowy odbiór tekstu). Występują tu również żywioły symbolizujące siły natury czy mgły nadające tekstom charakter oniryczny i wzmacniające przekaz poetycki w jego nieokreśloności. Innymi motywami obecnymi w tym cyklu są: przyroda łączona z bóstwem, lazur jako dominujący kolor (podobnie jak żółty u Charles’a-Augustina Sainte-Beuve’a, choć tu – jak dowodzi Jacques Marckert, za Henrim Guilleminem, jest to kolor związany z niebem i wiarą²⁴, coś więcej niż element wiążący poszczególne wiersze między sobą), groby osób bliskich oraz depresyjny nastrój i głęboka samotność, będąca jednym z wyznaczników twórczości Lamartine’a²⁵. Podmiot liryczny zwraca się do bóstwa i natury, prowadzi dialog z czytelnikiem, a także z samym sobą, co dobrze wpisuje się w wyrazowość tego skomponowanego na wzór biblijnych hymnów i psalmów cyklu. Dodajmy jednak, że ważnym elementem jest synkretyzm religijny (chrześcijaństwo, pogaństwo, judaizm i wierzenia starożytnych Greków), a nawet porównania między religiami – z tego względu dla bardziej ortodoksyjnej publiczności zbiór ten był niejednoznaczny, czym wzburzył tę część czytelników poety²⁶.

²² Zob. M. Gamrat, *Between Poetry and Music: Delavigne, Lamartine, de Musset and the Poetic Cantata*, „Nottingham French Studies” 2025, nr 64.1, s. 1–16.

²³ Zob. D. Kunz Westerhoff, *Vision, imagination, figuration: le regard lamartinien*, w: *Lamartine ou la vie lyrique*, op. cit., s. 11–32.

²⁴ Zob. J. Marckert, *Alphonse de Lamartine: du Solitaire au Conseiller du peuple*, „Cahiers ERTA” 2025, nr 42, s. 40.

²⁵ Zob. ibidem, s. 35–53.

²⁶ Zob. N. Courtinat, *Le „Voyage en Orient” de Lamartine, journal de voyage et journal intime*, w: *Autour de Lamartine, Journal de voyage, correspondances, témoignages, iconographie*, red. Ch. Croisille, M.-R. Mori, Clermont-Ferrand 2002, s. 22.

Tu dochodzimy do wyznaczników tej poezji, które – pod pewnymi zastrzeżeniami – pozwoliły Aurélie Loiseleur dostrzec w lamartinowskiej harmonii *genre* poetycki, rodzaj czytelniczego kodu, mającego wpisane w siebie elementy pozwalające zdefiniować i odczytać go. To coś bez precedensu i – można rzec – wręcz eksperyment z nowym gatunkiem, który powstał w wyniku przewartościowania elementów składowych samej poezji. Jak pisze Loiseleur, poeta odwrócił hierarchię: „harmonia do tej pory pozostawała cechą konstytutywną poezji, lecz była jej podporządkowana”²⁷. Teraz stała się cechą nadrzędną, elementem mającym swój wymiar estetyczny i metafizyczny z określonym zasobem treściowym i – przede wszystkim – afektywnym, cechującym się medytacyjnością, bezpośredniością i silną subiektywnością. Jak deklaruje poeta w przedmowie do pierwszego wydania: wiersze napisane zostały tak, jak były odczute; to intymne wrażenia dnia powszedniego powiązane z samotnością, nadzieją, modlitwą, kontemplacją; to „wiersze prawdziwe, a nie udawane, w których czuć bardziej człowieka niż poetę”²⁸. W przypadku tego cyklu tytuł przekracza funkcję informacyjną, pozwalając poecie na stworzenie „gatunku totalnego” (*un genre total*)²⁹, który „potrafi wskazać miejsce wspólne wszystkim ludziom. To jest właśnie radykalnie nowe: ekshumować to, co najbliższe, najbardziej powszechne, najbardziej oczywiste i uczynić samo życie jedyną formą określającą gatunek nazywany harmonią”³⁰. To – jak pisze Marius-François Guyard – „najgłębsze myśli i najbardziej żywe uczucia ich autora”; to również najbardziej dopracowany zbiór poetycki Lamartine’a³¹ i niezwykle popularny w swoim czasie³².

Trudno zatem się dziwić, że poezja ta szybko znalazła zwolenników i kontynuatorów wśród młodszych poetów, którzy odwoływali się do wprowadzonych w niej nowych rozwiązań (m.in. Victor Hugo, Alfred de Vigny, Émile Deschamps, Marceline Desbordes-Valmore, Charles-Augustin de Sainte-Beuve,

²⁷ A. Loiseleur, *L'harmonie selon Lamartine*, op. cit., s. 419: „l'harmonie demurait jusque-là une qualité constitutive de la poésie mais subordonnée à elle; ici, elle devient première.”

²⁸ A. de Lamartine, *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, Gosselin, 1830, s. 1–2: „poésies réelles et non feintes, qui sentent moins le poète que l'homme même”.

²⁹ A. Loiseleur, *L'harmonie selon Lamartine*, op. cit., s. 420.

³⁰ Ibidem, s. 421: „capable de nommer le lieu commun entre tous les hommes. C'est cela qui est radicalement nouveau: exhumer le plus proche, le plus commun, le plus évident, et faire de la vie même la seule forme spécifiant du genre appelle harmonie”.

³¹ Zob. M.-F. Guyard, *Notes et variantes*, w: A. de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 1841: „les plus profondes pensées et les sentiments les plus vifs de leur auteur”.

³² Zob. J.L. Barban, *Liszt and Lamartine: Poetic and Religious Harmonies*, „The Comparatist” 1992, t. 16, s. 115.

publikujący wówczas pod pseudonimem Joseph Delorme). Zainspirowała również muzyków, choć nie w tak prosty sposób jak umuzyycznienie poezji w gatunku wokalnym, które było bardzo popularne po publikacji *Medytacji poetyckich*.

Muzyka zrodzona z poezji: Franz Liszt i jego *Harmonies poétiques et religieuses* (1833–1835)

Młody Liszt zaczytywał się w literaturze i w poezji – ceni *Harmonie*, zna *Medytacje*, zna też Lamartine’a, który – pomimo wstąpienia do Académie française w 1830 roku – pozostaje wielkim autorytetem i inspiracją dla romantyków, z którymi Liszt się przyjaźnił, a u samego Lamartine’a bywał³³. Ślady lektury lamartinowskich *Harmonii* widać w korespondencji Liszta z Marie d’Agoult, związek z którą rodził się od 1833 roku, a poezja ta była jednym z elementów dyskusji kochanków. W tym samym roku ruszyły prace nad utworem fortepianowym.

Dalsze etapy prac dokumentuje korespondencja z hrabiną, w której można znaleźć pewną sugestię, na co zwraca uwagę Serge Gut. Mianowicie: inspiracją, przynajmniej na pewnym etapie prac nad utworem, mógł być dziewiąty, dość pesymistyczny w wyrazie braku nadziei, wiersz z książki pierwszej *Harmonies: Une larme ou Consolation*³⁴, o którym kompozytor pisał: „Łza tam jest, de Vigny powiedziałby, że krystalizuje się w perłę”³⁵. Niedługo później pojawia się po raz pierwszy informacja o zadedykowaniu utworu poecie: „nasza harmonia zostanie dedykowana Lamartine’owi”³⁶. Wzmianki o powrocie do pracy nad tą kompozycją we wrześniu 1835 roku potwierdza korespondencja z poetą, w której Liszt pisze, że czyta nieustająco jego *Harmonies*, znajduje w nich natchnienie i chciałby je umuzyczyć, po czym dodaje, że obecnie zamierza opublikować jeden utwór, zaś w przyszłości będzie ich więcej³⁷.

³³ Zob. *Correspondance. Marie d’Agoult-Franz Liszt*, red. S. Gut, J. Bellas, Paris 2001, s. 110, list z pierwszego kwartału 1834 roku.

³⁴ Zob. S. Gut, *Des Harmonies poétiques et religieuses de Lamartine à celles de Franz Liszt*, „Studia Musicologica” 2013, t. 54, nr 1, s. 22.

³⁵ *Correspondance. Marie d’Agoult-Franz Liszt*, op. cit., s. 140: „La Larme y est resté[e], de Vigny dirait qu’elle s’est cristallisée en perle”, list z końca maja 1834 roku.

³⁶ Ibidem, s. 152: „notre harmonie sera dédiée à Lamartine”, list z 15 czerwca 1834 roku: „notre harmonie sera dédiée à Lamartine”.

³⁷ Zob. A. Main, *Liszt and Lamartine. Two Early Letters*, w: *Liszt Studien 2*, red. S. Gut, München–Salzburg 1981, s. 135, list z 27 września 1835 roku. Niewiele ponad miesiąc później

Kompozytor szuka nowego określenia gatunkowego dla swojej muzyki. Z jego wypowiedzi można wnioskować, że przejmując on lamartinowską koncepcję harmonii poetyckiej, ugruntowanej już wówczas w obiegu poetyckim (tak jak i medytacja poetycka). Liszt doskonale rozumie ideę harmonii jako gatunku skoncentrowanego na emotywności, głęboko medytacyjnej treści, współodczuwaniu z potencjalnym odbiorcą czy brzmieniowości, pozwalającego na szukanie nowych rozwiązań w kwestii formy. W swojej korespondencji pisze o tym utworze zawsze jako o harmonii: „nasza harmonia” (*notre harmonie*), „harmonia muzyczna” (*harmonie musicale*), ewentualnie „harmonia Lamartine’owska” (*harmonie Lamartinne*)³⁸. Takie podejście w znacznym stopniu tłumaczy powiązanie z poezją, wielowarstwowość tytułu i – przede wszystkim – zastosowane rozwiązania techniczne.

Harmonies poétiques et religieuses Liszta z 1835 roku³⁹ to utwór, którego podstawowy program zawiera się w dwóch elementach: tytule odsyłającym do zbioru poetyckiego *Harmonies poétiques et religieuses* Lamartine’a oraz w zaadaptowanej od poety przedmowie, dopełnienie zaś stanowi dedykacja skierowana do tegoż poety, a jeśli podążyć za refleksją Guta, to również konkretny wiersz. W owym czasie sama koncepcja muzyki programowej mogącej samodzielnie nieść głębokie idee pozamuzyczne i przybierać kształty nieprzypominające niczego, co powstało dotychczas, była dość nowatorska. Z tego względu kompozytor, próbując oblec w dźwięk poetycki nastrój i brzmieniowość, liryczność i całościowość cyklu, przełamuje reguły swojej *ars* przez połączenie jej z poezją. Warto dodać, że to pierwszy oryginalny utwór kompozytora, który wychodzi z pisania fantazji i parafraz operowych oraz transkrypcji („translacji”, jak to sam określa) utworów orkiestrowych.

Spójrzmy teraz na „pożyczony” fragment przedmowy z tomiku poetyckiego, który wybrał Liszt jako swój wstęp. Składa się on z dwóch (z pięciu⁴⁰) akapitów, w których autor wyjaśnia, do kogo adresowana jest jego sztuka: do

(1 listopada 1835) poeta odpisał, iż czuje się bardzo poruszony tym faktem, Liszt zaś nazywa muzycznym prorokiem i poetą dźwięków; zob. *ibidem*, s. 136.

³⁸ Myślenie w kategorii harmonii o tych utworach powraca jeszcze przy publikacji ostatecznej wersji cyklu, co widzieliśmy już w cytowanym na samym początku fragmencie przedmowy, w której pisał o czwartej harmonii, nie czwartej części, ogniwie czy utworze.

³⁹ Analiza tego utworu z nieco innej perspektywy znajduje się w książce M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta*, op. cit., s. 168–171 oraz 215–218.

⁴⁰ Warto dodać, że – jak podaje za Reną Charnin Mueller Serge Gut – początkowo Liszt planował zacytować całą przedmowę Lamartine’a; zob. S. Gut, *Des Harmonies poétiques et religieuses...*, op. cit., s. 21.

nielicznych, do ludzi wrażliwych, medytacyjnych, skłonnych do kontemplacji, szukających nieskończoności, Boga i nadziei, w sobie i w otaczającym świecie; do serc złamanых smutkiem, izolujących się w świecie własnych myśli, w samotności. Wiersze te, a w domyśle i muzyka Liszta, skierowane są do nich, by zgrać się we współodczuwaniu, w wewnętrznej harmonii i dać im środki pozwalające wyrazić siebie.

Co ciekawe, w *Harmonies* Liszta znajduje się informacja odsyłająca do jeszcze jednego utworu – opowiadania René Chateaubrianda⁴¹. Zawiera się ona w określeniu wykonawczym zamieszczonym w pierwszym takcie utworu: „z głębokim uczuciem znudzenia”⁴² (zob. przykł. 1). Owa nuda (*ennui*) pojawia się niezwykle często w traktującym o bólu istnienia i ucieczce od rzeczywistości utworze francuskiego pisarza, na co zwracał uwagę Liszt np. w jednym z listów do Marie d'Agoult⁴³, ale też o niemożliwości znalezienia wewnętrznej harmonii przez tytułowego bohatera. Ponadto, podobnie jak w poezji Lamartine'a, w swoim opowiadaniu pisarz stosuje metafory muzyczne i liczne efekty dźwiękonaśladowcze, zaś pieśń bywa przywoływana jako pocieszycielka; koresponduje ona również z opisem uczuć bohatera. Jednak najistotniejszy jest fakt, że owo określenie wykonawcze, tak chętnie przywoływane przez badaczy, jest w rzeczywistości cytatem z *René*⁴⁴. Można więc potraktować je jako kolejny element programu, intertekst odsyłający do dzieła literackiego, choć umieszczony w dość wyjątkowym miejscu, przez co staje się jednym z parametrów utworu muzycznego: wskazówką pozostawioną przez kompozytora, który dorzucił tylko „z” (*avec*) i zasugerował dość niekonwencjonalne nastawienie wykonawcy do sposobu grania utworu, niejako zapowiadając pomysły Erika Satiego.

⁴¹ Utwór Chateaubrianda włączony w 1802 roku do *Geniuszu chrześcijaństwa*. Tematem tego opowiadania są dzieje żyjącego w Ameryce Północnej końca XVIII wieku Europejczyka znudzonego cywilizacją, szukającego sensu życia, próbującego różnych zajęć, ale niepotrafiącego odnaleźć wewnętrznej harmonii. Pisarz zdiagnozował, że owo znudzenie (*ennui*) i niestabilność emocjonalna wynikają z charakteru tytułowego bohatera.

⁴² F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, op. cit., s. 141: „avec un profond sentiment d'ennui”. Na związek tego określenia z opowiadaniem Chateaubrianda zwraca również uwagę Adrienne Kaczmarczyk; A. Kaczmarczyk, *Preface*, w: F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses (earlier versions)*, red. A. Kaczmarczyk, Budapest 2009, s. XXVIII–XIX.

⁴³ Por. *Correspondance. Marie d'Agoult-Franz Liszt*, op. cit., s. 90.

⁴⁴ F.-R. de Chateaubriand, *René*, w: idem, *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, red. J.-C. Berchet, Paris 1996, s. 181: „un profonde sentiment d'ennui”.

*Senza tempo *)*
extrêmement lent

avec un profond sentiment d'ennui
pesante languendo

con duolo
(très accentué)

mf *p* *dim.*

rall. *dolce* *molto rall.*

crescendo ed agitato *dim.* *Reò. * Reò. * Reò. * Reò. * Reò. **

Przykład 1. F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 1–4

Obserwujemy tu odrzucenie tradycyjnych reguł rządzących kompozycją: metrum, okresowości i tonalności dur-moll, formy... Sam kompozytor pisał do Marie d'Agoult, że to dzieło „bez taktu i tonacji”⁴⁵, utwór, w którym brzmieniowość zdaje się wysuwać na pierwszy plan. Harmonia poetycka u Lamartine’a była – w jednym z jej aspektów – rezultatem gier w planie brzmieniowym – Liszt podąża za tym, tworząc rządzącą się swoimi prawami harmonię muzyczną, w której improwizacyjność i subiektywność wymykają się konwencjonalnej formie⁴⁶.

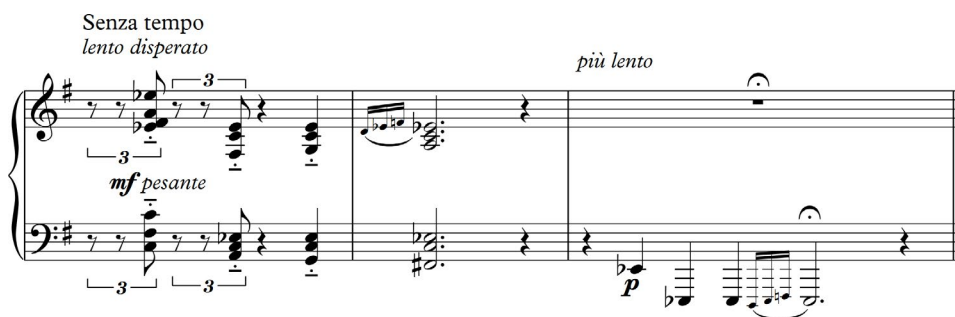
Jedną z konsekwencji podążania za koncepcją poety jest niestabilność tonalna wynikająca z zastosowania następujących środków: *ostinat* centralizujących pewne struktury brzmieniowe, gwałtownych zmian harmoniczných, progresji tercjowych układających się w akord zmniejszony, zmian enharmoniczných, akordów nonowych i undecymowych przypominających niekiedy typowe dla XX wieku klastery (zob. przykł. 3), znaków chromatycznych w znacznej części

⁴⁵ *Correspondance. Marie d'Agoult-Franz Liszt*, op. cit., s. 93: „harmonie Lamartinne sans ton ni mesure”. Takt powinien być tu rozumiany jako metrum; gra wymagająca precyzji metrycznej; list z 30 października 1833 roku.

⁴⁶ Zob. J.P. Backus, *Liszt's „Harmonies poétiques et religieuses.” Inspiration and the Challenge of Form*, „Journal of the American Liszt Society” 1987, nr 21, s. 16.

utworu występujących przygodnie – obok siebie znajdują się krzyżyki i bemole, co można również sklasyfikować jako rodzaj bitonalności (np. stosowane symultanicznie w różnych planach brzmieniowych; zob. przykł. 1).

Ciekawy jest również statyczny pierwszy motyw pokazywany w całym utworze w mniej lub bardziej zbliżonej do oryginału wersji w różnych rejestrach instrumentu i domykający całość niczym klamra, choć w inwersji (zob. przykł. 1 i przykł. 2). Serge Gut pisze, że to „[z]akończenie jest bardzo odważne”⁴⁷ – zarówno harmonicznie (akord poprzedzający ostatni motyw to septyma zmniejszona), jak i w pomysle zastosowania inwersji monodycznego motywu otwierającego utwór.



Przykład 2. F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 122–124

Kolejnym rezultatem poszukiwań młodego Liszta jest wyraźnie odczuwalna swoboda metryczna, którą powodują nieregularne akcenty, szczególnie te rozłożone między obydwoma rękami pianisty, grupy rytmiczne regularne naprzemiennie z nieregularnymi (zob. przykł. 3). Jak podkreśla Gut, w dziedzinie rytmu „rządzi tu największa fantazja”⁴⁸, a „[t]akty, które następują po sobie, są w największej nieregularności”⁴⁹. To również częste zmiany tempa (bardzo precyzyjnie zanotowane przez kompozytora), a także liczne recytatywy, najczęściej w bardzo wolnym tempie (*adagio*, *a capriccio*), które z założenia rozbijają pulsację metryczną.

⁴⁷ S. Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Bourg-la-Reine 2008, s. 229: „La fin est très audacieuse”.

⁴⁸ Ibidem, s. 229–230: „la plus grande fantaisie règne”.

⁴⁹ Ibidem, s. 230: „Les mesures qui se succèdent sont de la plus grande irrégularité”.

14 Recitativo
lento
portato sotto voce marcato

17 Recitativo marquez chaque temps de la mesure
portato agitato poco a poco cresc. ed accel.
p sotto voce

20 più f e più agitato

23 sempre più accel. ff strepitoso
Reo. * Reo. *

Przykład 3. F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 14–25

Ponadto warto zwrócić uwagę na początkowe określenie tempa – *senza tempo* (improwizacyjnie), *extrêmement lent* i *lento disperato* (zob. przykł. 1 i przykł. 2), co wywołuje poczucie narracji muzycznej rozgrywającej się poza czasem. To ekstremalne spowolnienie wygląda niemal na rozbieżność dźwięku na części składowe – otoczenie odbiorcy dźwiękiem, co można uznać za eksperyment artystyczny godny muzyki XX wieku. W całym utworze określenia agogiczne – jak *adagio*, *presto* czy *animato* i *rallentando* – kontrastują między sobą i z fragmentami oznaczonymi jako *improvisacyjne* (*senza tempo*), podobnie jak te z określoną tonalnością i bez niej oraz ujęte w precyzyjne ramy metryczne z tymi, w których metrum pozostaje nieokreślone.

Zatrzymajmy się na chwilę przy recytatywach, które zastosowane w jakimkolwiek gatunku zmieniają odczucie metryczności. Po pierwsze, *recitativo* jako oznaczenie wykonawcze występuje naprzemiennie z jednotaktowym, głównym motywem utworu (zob. przykł. 3). Z kolei fragmenty przypominające swobodne kadencje lub operowy recytatyw kompozytor stosuje w przejściach między głównymi segmentami utworu, co pozwala przyspieszyć „akcję” i przejść do kolejnego fragmentu, przygotowując go błyskotliwą kadencją-recytatywem (zob. przykł. 4). Rozwiązanie to kieruje uwagę w stronę parafraz i fantazji operowych kompozytora, w których stosuje on identyczne rozwiązania. Fantazja lisztowska, jak podkreśla Michael Saffle, z założenia inspirowana była operą, w której improwizacyjność powiązana była z recytatywem, wykonywanym często *ad libitum*; u Liszta to też dziedzictwo fantazji z przełomu XVIII i XIX wieku⁵⁰ oraz nauczania Carla Czerneho, który porównywał improwizującego muzyka do oratora dobierającego precyzyjnie środki artystyczne do sytuacji⁵¹. Splata się więc tu recytatyw operowy, fantazja na tematy operowe oraz nauczanie kształtujące młodego artystę. Tym łatwiej Liszt podąża za poetą, korzysta z tradycji muzyki operowej i retoryki muzycznej, która pozwala pójść za tokiem narracji, a nie za gramatyką muzyczną, choć mowa tu o utworze instrumentalnym – stąd zerwanie z tradycją wydaje się tak silne.

8^{va} *il più tempo possibile*

26 *ff con furore* *sf martellato* *quasi cadenza*

29 *agitato assai* *ff avec violence* *poco dim.* *con Ped.*

Przykład 4. F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 28–31

⁵⁰ M. Saffle, *The Music of Franz Liszt. Stylistic Development and Cultural Synthesis*, London–New York 2018, s. 50.

⁵¹ Zob. C. Czerny, *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*, przeł. A.L. Mitchell, New York–London 1983 (wyd. 1, 1829), s. 2, 42–43.

Kolejny element zasługujący na uwagę to oznaczenia wykonawcze, które w tym utworze są niezwykle szczegółowe i występują niemal w każdym takcie, niekiedy więcej niż jedno. Co więcej, kompozytor wpisuje je w dwóch językach – typowym dla ówczesnej muzyki języku włoskim i – podążając za Hectorem Berliozem – po francusku. Często określenia w obu językach dopełniają się, jak choćby wspomniany już cytat z *René* w języku francuskim dopełniony określeniem w języku włoskim (zob. przykł. 1). Tak szczegółowe wskazówki pozwalają prowadzić wykonawcę (i słuchacza) przez nowe uniwersum brzmieniowe i emocjonalne, gdyż element afektywny wykonania został opisany z wielką dbałością, wymagającą „wczucia się” w rolę, w wykonanie. Przypominają one didaskalia w operowym librecie.

Ostatnia kwestia, na którą chciałabym zwrócić uwagę, to melodia trzeciego segmentu lisztowskich *Harmonii*. Stanowi ona wariant melodii wyprowadzonej z akompaniamentu towarzyszącego pierwszemu motywowi utworu, będącego również głównym motywem segmentu drugiego. To opadająca melodia zbudowana z trzech sekund wielkich, granych ósemkami w podwójnych sektach. Ten układ melodyczno-rytmiczny przypomina, jak zauważa Michale Saffle, cz. 1 sonaty Beethovena op. 81a *Les Adieux*⁵², w której nad trzema pierwszymi dźwiękami, w dość niekonwencjonalny dla muzyki instrumentalnej sposób, kompozytor zapisał „Lebewohl” (pożegnanie). Gut z kolei widzi w tym miejscu możliwość podłożenia początkowych sylab wiersza *Une larme ou consolation* „Tombez, larmes”⁵³. W ten sposób do intertekstów, jakimi są zapożyczenia z cyklu poetyckiego Lamartine’a i cytat z *René* Chateaubrianda, dochodzi muzyczna aluzja, czyli środki artystyczne bardzo ważne dla twórców francuskiego romantyzmu, pozwalające na aktywizowanie odbiorcy, gry semantyczne, kodowanie dodatkowych znaczeń, otwierające ogromne pole interpretacyjne. Wrażenie śpiewności czy śpiewnej deklamacyjności tego fragmentu potęgują oznaczenia wykonawcze *quieto parlante* w ręce prawej i *andante religioso* dla całości (zob. przykł. 5), kontrastujące z *agitato assai* i *marcato lugubre* poprzedniego segmentu (mieszanie stylów w jednym utworze jak u Lamartine’a). Dodajmy, że mamy tu stabilizację tonalną (G-dur) i metryczną (2/4).

⁵² Zob. M. Saffle, *The Music of Franz Liszt...*, op. cit., s. 56 i 60. W harmonii z ostatecznej wersji cyklu (nr 4) fragment ten został wykreślony, w zamian mamy aluzję do cz. 1 sonaty op. 27 nr 2 Beethovena; zob. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta...*, op. cit., s. 271.

⁵³ Zob. S. Gut, *Des Harmonies poétiques et religieuses...*, op. cit., s. 22; A. de Lamartine, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., s. 322.

Das Lebewohl
Adagio

Le- be- wohl

Piano



Andante religioso
quieto parlante



sempre pp la mano sinistra

Przykład 5. L. van Beethoven, *Sonata* op. 81a cz. 1, takty 1–2; F. Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), takty 63–64

Harmonies poétiques et religieuses to dzieło wielkiego nowatorstwa i fantazji, w którym wyraźnie widać zbieżność z poezją i powołaniem do życia przez Lamartine’a gatunkiem, co w znacznej mierze tłumaczy specyfikę tego utworu fortepianowego. To tylko kilka jego cech, jak podkreśla Gut, dzieła unikatowego na tle epoki i w twórczości samego Liszta⁵⁴. Kompozycji, w której poezja przenika każdy element muzyki i w której przekroczone zostały ograniczenia materii muzycznej, ponieważ, jak podkreśla Judith L. Barban:

[w]szędzie w życiu i twórczości obu artystów można dostrzec dowody na kolosalną walkę między miłością świętą i świecką, równe i przeciwne przyciąganie, jakie każdy z nich odczuwał do tego, co duchowe i zmysłowe. Być może w *Harmonies poétiques et religieuses* każdy z nich dążył do osiągnięcia pewnego transcendentalnego stanu, w którym motywy obu miłości łączą się w harmonijną jedność⁵⁵.

Dzieło nieudane czy niezrozumiane?

Z dzisiejszej perspektywy pierwsza wersja lisztowskich *Harmonii* wydaje się niezwykle ciekawym eksperymentem, który powinien otworzyć drogę dalszym poszukiwaniom w sferze łączenia poezji i muzyki instrumentalnej, a także rozwoju muzyki w ogóle, zwłaszcza pod względem brzmieniowym. Tak się jednak nie

⁵⁴ Zob. S. Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, op. cit., s. 260.

⁵⁵ J.L. Barban, *Liszt and Lamartine...*, op. cit., s. 120: „Everywhere in the lives and works of both artists there is evidence of the prodigious struggle between sacred and profane love, the equal and opposite attraction each felt toward the spiritual and the sensual. It is perhaps in the *Harmonies poétiques et religieuses* that each sought to achieve a certain transcendental state in which motifs of both loves merge into harmonious unity”.

stało. Pierwsza publikacja to wydanie pojedynczego utworu u trzech wydawców. Byli to: Maurice Schlesinger w Paryżu, Hofmeister w Lipsku i Wessel & Co w Londynie. Utwór rozpowszechniony został również jako dodatek nutowy dla prenumeratorów „Revue et Gazette Musicale de Paris” (nr 23 z 7 czerwca 1835). Dzieło, nad którym kompozytor pracował z wielkim entuzjazmem i zaangażowaniem niemal dwa lata, pozostało niezauważone mimo „rozдания” go prenumeratorom i ogłoszenia o nowo powstałym utworze 3 numery wcześniej (nr 20 z 17 maja 1835). Nie udało się odnaleźć żadnych recenzji tej kompozycji ani śladów, żeby Liszt wykonywał utwór podczas koncertów. Pojawia się jedynie krótka wzmianka o tym utworze w numerze 24 „Revue et Gazette Musicale de Paris” (z 14 czerwca 1835) w pierwszym szkicu biograficznym o Liszcie autorstwa Joseph’a d’Ortiguego, który wskazuje, że może to być pierwszy oryginalny utwór młodego kompozytora na tle dotychczasowych fantazji i parafraz na tematy operowe⁵⁶. Poza tym utwór zaraz po publikacji znika z refleksji artysty i z przestrzeni publicznej.

Utwór powstał w czasie szczególnym dla Liszta: pierwszych poszukiwań własnego języka muzycznego i rodzenia się wielkiej miłości między nim i d’Agoult, w okresie, kiedy pochłaniał niezliczone tomy poezji, literatury, historii. Do utworu i koncepcji napisania czegoś większego wracał wielokrotnie na przestrzeni lat, co obrazują pozostawione przezeń szkice⁵⁷. Powroty te zaczynają się ok. roku 1845 i nasilają się w roku 1851⁵⁸, czego ślady znajdujemy w korespondencji z wydawcami (np. 10 lipca 1851 pisze do lipskiego wydawcy Juliusa Kistnera, że pracuje nad cyklem i zapowiada dostarczenie go następnej zimy⁵⁹, a 16 kwietnia 1852 informuje kompozytora i pianistę Carla Heinricha Reinecke’go, że pracuje nad nową wersją *Harmonii*⁶⁰).

W pewien sposób *Harmonie* w kolejnych wersjach – już jako cykl – stają się rodzajem muzycznej autobiografii w stylu op. 14 Berlioza – na różnych etapach prac do cyklu wchodziły ważne ze względów osobistych dla kompozytora utwory⁶¹, które w ostatecznej wersji zostały spojęne w całość przez powraca-

⁵⁶ Zob. J. d’Ortigue, *Franz Liszt*, „Revue et Gazette Musicale de Paris” 1835, nr 24, s. 203.

⁵⁷ A. Kaczmarczyk, *Preface*, op. cit., s. XXVIII–XLIV, szczegółowe zestawienie tabelaryczne całej historii cyklu, s. LIX.

⁵⁸ Zob. S. Gut, *Des Harmonies poétiques et religieuses...*, op. cit., s. 27.

⁵⁹ *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*, red. M. Prahács, Kassel–Basel–Paris–London–New York 1966, s. 73.

⁶⁰ *Liszt Letters in the Library of Congress*, red. M. Short, Hillsdale–New York 2003, s. 287.

⁶¹ Podaję kolejne utwory i ich konotacje z osobami i miejscami: 1. *Invocation* (ukończona w Woronińcach u Księżnej Karoliny zu Sayn-Wittgenstein), 2. *Ave Maria* (transkrypcja utwo-

jące motywy muzyczne i poezję Lamartine’a. W 1853 roku Liszt – w okresie nowej, dojrzałej miłości (czy to stwierdzenie o błędzie i pochoptności nie łączy się z d’Agoult?) – wydał wersję cyklu, w przedmowie do której uznał pierwsze *Harmonie* za błąd. Jakkolwiek patrzeć, taka autorefleksja kompozytorska o dawno temu wydanym utworze to ciekawy i dość rzadki przypadek publicznej autokrytyki. Co więcej, utwór został pominięty w *Katalogu tematycznym* wydanym przez kompozytora w 1855 roku⁶², a także w pierwszej całościowej edycji *Franz Liszt Musikalische Werke* z lat dwudziestych XX wieku⁶³. Dopiero budapeszteńska publikacja dzieł wszystkich artysty zawiera całą przedmowę...

Liszt powraca do rozwiązań harmoniczných i fakturalnych z tego wczesnego utworu dopiero pod koniec życia. Była to zatem pomyłka czy zbyt daleko posunięty młodzieńczy eksperyment? A może utwór był zbyt osobisty bądź koncepcja bardziej intelektualna niż artystyczna? Zauważmy, że wykonanie utworu zgodnie ze wskazówkami wykonawczymi jest niezwykle trudne i wydaje się nienaturalne w odniesieniu do muzyki XIX wieku. Utwory wykonywane w tempie ekstremalnie powolnym, bez metrum, bez tonacji, niemal w zawieszeniu poza czasem spotykamy dopiero w awangardach XX i XXI wieku (np. *Sekstet* Krzysztofa Pendereckiego z 2000 roku).

Jak potoczyłaby się historia muzyki, gdyby Liszt rozwinął te pomysły, w pełni zrozumiał ich nowatorstwo i potencjał? Czy muzyczna awangarda (w tym nowe systemy tonalne) przyszedłaby wcześniej? A może kompozytor wówczas przepadłby w mrokach dziejów i przetrwałby jedynie genialny wirtuoz fortepianu? Dziś tylko nieustraszona muzykologia oraz poszukujący oryginalnego i niewyeksplotowanego repertuaru pianiści sięgają po ten utwór. Szkoda, że ten eksperyment, który można by uznać za kontynuację poszukiwań Berlioza, w zasadzie nie istnieje w historii muzyki... Jest to zatem dzieło nieudane,

ru na chór z roku 1846 wiązane go z d’Agoult), 3. *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (ukończone w Woronińcach), 4. *Pensée des morts* (przerobione pierwsza wersja utworu wydanego w 1835 roku), 5. *Pater Noster* (transkrypcja utworu na chór z roku 1846), 6. *Hymne de l’enfant à son réveil* (transkrypcja utworu na chór z roku 1846), 7. *Funérailles* (łączone m.in. ze śmiercią Chopina i bliskiego przyjaciela Liszta – księcia Felixa von Lichnowskyego), 8. *Miserere, d’après Palestrina*, 9. (*Andante lagrimoso*), 10. *Cantique d’amour* (ukończona w Woronińcach). Na temat autobiograficznych uwikłań w op. 14 Berlioza zob. M. Gamrat, *Opus 14 Hektora Berlioza: sztuka, życie artysty i filozofia egzystencjalna Eero Tarastiego*, w: *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. M. Gamrat, M.A. Szyszkowska, Kraków 2022, s. 91–119.

⁶² Zob. *Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt von dem Autor verfasst*, Leipzig 1855.

⁶³ Zob. *Franz Liszt Musikalische Werke*, Band VII: *Verschiedene Werke für Pianoforte zu zwei Händen*, red. J. Vianna da Motta, Leipzig–Berlin 1926, s. 51.

niezrozumiane (nawet przez twórcę) czy po prostu niezauważone? Pytania te pozostaną otwarte, w sferze naukowych domniemań, gdyż nie mamy możliwości sprawdzić, co by było, gdyby kompozytor poszedł tą drogą. Pozostaje mieć jednak nadzieję, że utwór ten wzbudzi większe zainteresowanie badaczy (oraz słuchaczy) i znajdzie swoje miejsce w historii muzyki jako wyprzedzający swoje czasy przeblask artystycznych poszukiwań rozwiniętych dopiero przez kolejne pokolenia muzyków.

Bibliografia

- Bachelard G., *Le droit de rêver*, Paris 1970.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, Paris 1957.
- Backus J.P., Liszt's „*Harmonies poétiques et religieuses*”? *Inspiration and the Challenge of Form*, „*Journal of the American Liszt Society*” 1987, nr 21, s. 3–31.
- Barban J.L., *Liszt and Lamartine: Poetic and Religious Harmonies*, „*The Comparatist*” 1992, t. 16, s. 115–122.
- Caretti S.A., Le Bail M., Raulet-Marcel C., Sukiennicka M., *Introduction. „L'année 1824 fera époque dans notre littérature” / Introduction. „The year 1824 will mark our literature era”*, „*Cahiers d'études nodiéristes*” 2025, nr 14, s. 11–29.
- Chateaubriand F.-R. de, *Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage*, red. J.-C. Berchet, Paris 1996.
- Correspondance. Marie d'Agoult-Franz Liszt*, red. S. Gut, J. Bellas, Paris 2001.
- Courtinat N., *Le „Voyage en Orient” de Lamartine, journal de voyage et journal intime, w: Autour de Lamartine, Journal de voyage, correspondances, témoignages, iconographie*, red. Ch. Croisille, M.-R. Mori, Clermont-Ferrand 2002.
- Courtois J.P., *Lamartine poète sonore, w: Lamartine ou la vie lyrique*, red. A. Foglia, L. Zimmermann, Paris 2018.
- Czerny C., *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*, przeł. A.L. Mitchell, New York–London 1983 (wyd. 1, 1829).
- Dupart D., *L'éloquence immatérielle et Lamartine, w: La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, red. J.-Y. Mollier, Ph. Régnier, A. Vaillant, Saint-Étienne 2008.
- Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*, red. M. Prahács, Kassel–Basel–Paris–London–New York 1966.
- Franz Liszt Musikalische Werke, Band VII: Verschiedene Werke für Pianoforte zu zwei Händen*, red. J. Vianna da Motta, Leipzig–Berlin 1926.
- Gamrat M., *Between Poetry and Music: Delavigne, Lamartine, de Musset and the Poetic Cantata*, „*Nottingham French Studies*” 2025, nr 64.1, s. 1–16.
- Gamrat M., *Franz Liszt's Songs for Voice and Piano. The Composer's Approach to Poetry and Music*, przeł. T. Zymer, Boston–Leiden 2023.
- Gamrat M., *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei correspondance des arts*, Warszawa 2014.

- Gamrat M., *Opus 14 Hektora Berlioza: sztuka, życie artysty i filozofia egzystencjalna Eero Tarastiego*, w: *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. M. Gamrat, M.A. Szyszkowska, Kraków 2022.
- Gut S., *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Bourg-la-Reine 2008.
- Gut S., *Des Harmonies poétiques et religieuses de Lamartine à celles de Franz Liszt*, „*Studia Musicologica*” 2013, t. 54, nr 1, s. 21–34.
- Kunz Westerhoff D., *Vision, imagination, figuration: le regard lamartinien*, w: *Lamartine ou la vie lyrique*, red. A. Foglia, L. Zimmermann, Paris 2018.
- Lamartine A. de, *Œuvres poétiques complètes*, red. M.-F. Guyard, Paris 1963.
- Lamartine A. de, *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, red. A. Loiseleur, Paris 2011.
- Lassus M.-P., *Gaston Bachelard musician. Une philosophie des silences et des timbres*, Villeneuve d'Ascq 2020.
- Liszt F., *Verschiedene Zyklische Werke I*, red. I. Sulyok, I. Mező, Budapest 1981.
- Liszt *Letters in the Library of Congress*, red. M. Short, Hillsdale–New York 2003.
- Loiseleur A., *L'harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris 2005.
- Main A., *Liszt and Lamartine. Two Early Letters*, w: *Liszt Studien 2*, red. S. Gut, München–Salzburg 1981.
- Marckert J., *Alphonse de Lamartine: du Solitaire au Conseiller du peuple*, „*Cahiers ERTA*” 2025, nr 42, s. 35–53.
- d'Ortigue J., *Franz Liszt*, „*Revue et Gazette Musicale de Paris*” 1835, nr 24, s. 197–204.
- Pinon E., *Lueurs du doute dans les „Méditations poétiques”*, w: *Lamartine ou la vie lyrique*, red. A. Foglia, L. Zimmermann, Paris 2018.
- Saffle M., *The Music of Franz Liszt. Stylistic Development and Cultural Synthesis*, London–New York 2018.
- Sukiennicka M., *La rhétorique au cœur du romantisme: „Méditations poétiques” d'Alphonse de Lamartine*, „*Rhetorik*” 2023, t. 42, nr 1, s. 34–51.
- Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt von dem Autor verfasst*, Leipzig 1855.

Małgorzata Gamrat, Failed, unnoticed, or misunderstood? Franz Liszt's 1835 *Harmonies poétiques et religieuses* and the poetry of Alphonse de Lamartine

The article concerns Franz Liszt's now-forgotten *Harmonies poétiques et religieuses* (1835), which was his first original composition and an example of programme music. This piece was inspired by the poetry of Alphonse de Lamartine (four books of *Harmonies poétiques et religieuses*, 1830), which was very popular at the time and brought forth new artistic tools. Liszt, himself a literature lover and Lamartine's friend, was inspired by his poetry to create music as yet unheard; he broke the rules of his time composition (e.g., tonality, metrics) and followed innovative poetic concepts, especially the sonority of poetry. The aim of the article is to indicate those features of Lamartine's poetry that influenced Liszt's artistic ideas and the creation of a unique piece, the partial continuation of which one finds only in compositions from the last period of the composer's life.

Keywords: Alphonse de Lamartine, Franz Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses*, programme music, forgotten work

Słowa kluczowe: Alphonse de Lamartine, Franz Liszt, *Harmonies poétiques et religieuses* / *Harmonie poetyckie i religijne*, muzyka programowa, dzieło zapomniane

Małgorzata Gamrat – doktor habilitowana, profesor na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II. Główne obszary jej zainteresowań naukowych obejmują badania muzyczno-literackie, muzykę Franza Liszta i jej interakcje z innymi dziedzinami sztuki, kulturę francuską i niemiecką XIX wieku oraz metodologię badań interdyscyplinarnych. Bada również twórczość Honoré de Balzaca, Aleksandra Tansmana, Włodzimierza Jankélévitcha, Jeana-Baptiste’a Rousseau, a także muzykę klasyczną i popularną XX wieku. Ostatnio opublikowała książkę *Franz Liszt’s Songs for Voice and Piano. The Composer’s Approach to Poetry and Music* (Brill, 2023); jest również redaktorem książki *Translating Human Inner Life In and Between the Arts. A Semiotic Approach to the Emotions and the Process of Translation* (Bloomsbury, 2025) i redaktorem naukowym zeszytu „Muzykologia” oraz „Roczników Muzykologicznych”; jest także kierownikiem Międzynarodowej Pluridyscyplinarnej Grupy Badawczej „Semiotyka sztuk” (KUL).

