



In Danzig Josepha von Eichendorffa w czterech umuzycznieniach — muzyka wobec ekspresji słowa

JOANNA SCHILLER-RYDZEWSKA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Poland

✉ joannaschiller@wp.pl

DOI 10.2478/prm-2023-0007

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań jest ekspresywność języka poetyckiego, w którym pewne słowa klucze, a także szczególnie nośne emocjonalnie wyrażenia są nacechowane ekspresyjnie i mają również swoje odrębne i uniwersalne ekspresyjne sensy. Czy tak rozumiana ekspresyjność słów przekłada się na muzykę? Okazją do przeprowadzenia tego typu analizy jest wiersz *In Danzig* Josepha Eichendorffa i jego cztery umuzyczenia. Moje obserwacje będę prowadziła w utworach całkowicie różnej rangi, powstałych w różnych miejscach i czasie. Omówię okoliczności i kontekst powstania wiersza, następnie jego słowno-ekspresywną strukturę, z kolei będę obserwować jak w poszczególnych sytuacjach udźwiękowiono słowa i frazy. We wnioskach wyłoni się odpowiedź na podstawowe pytanie, czy początkowa teza o uniwersalności ekspresywnej słów i wyrażen potwierdza się w muzyce.

Four musical settings of the poem “In Danzig” by Joseph Eichendorff — music and the expression of the word

© 2023 by Joanna Schiller-Rydzewska. · This is an open access article licensed under the Creative Commons 4.0 Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

1. Joseph von Eichendorff i jego wiersz *In Danzig*

Joseph von Eichendorff to jeden z najwybitniejszych poetów niemieckiego romantyzmu¹ i jednocześnie autor jednego z najbardziej znanych wierszy o Gdańsku. Wiódł skromne, ale szczęśliwe życie, wypełnione troską o dobro rodziny — ukochanej żony i dzieci².

Urodził się w 1788 roku w rodzinie zubożałej szlachty na niemieckim Górnym Śląsku (w Łubowicach, niem. Lubowitz). Jego ojciec prowadził życie „ponad stan”, dlatego matka poety w trosce o przyszłość jego i jego braci zadbała o edukację synów³. Eichendorff ukończył studia prawnicze i mógł podjąć pracę jako urzędnik Królestwa Pruskiego. Tą wymarzoną posadą, która odmieniła jego sytuację bytową, była funkcja radcy kościelnego i szkolnego u nadprezydenta Prus Zachodnich Heinricha Theodora von Schöna w Gdańsku. Eichendorff przybył do Gdańska w 1821 roku i pozostał w mieście do 1824⁴. Wtedy to połączono w jeden organizm dwie prowincje: Prusy Zachodnie i Wschodnie, a stolicą prowincji ustanowiono Królewiec. Eichendorff został przeniesiony tam wraz z całą kadrą

1 Wiersze Josepha von Eichendorffa pozostawały w kręgu poezji cieszącej się największym zainteresowaniem kompozytorów i kompozytorek. Do jego słów tworzyli m.in.: Feliks Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, Fanny Hensel. Tematykę recepcji twórczości Eichendorffa wśród kompozytorów podejmuje m.in. Stanisław Kosz w artykule *Eichendorff i jego muzyczny rezonans*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 2001, s. 245–262.

2 Por. Waldemar Borzestowski, *Eichendorff w Gdańsku*, „30 dni” 2015 nr 4–5, s. 30–36, <https://www.gdansk.pl/historia-gdanska/historie-gdanskie/eichendorff-w-gdansk-u,a,204786> [dostęp: 26.09.2022]; idem, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy zamku w Malborku*, „Argumenta Historica” 2018 nr 5, s. 53–68, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/argumentahistorica/article/view/3278/2782> [dostęp 16.09.2022]

3 „Rodzina doczekała się wielkiego poety, za to uboga była w talenty do gospodarowania. Zwłaszcza ojciec Josepha, Adolph, prowadził żywot rozrzutny i miał skłonność do nie-
trafionych spekulacji. Jego żona Caroline starała się dogadywać z wierzycielami, zadbała również o to, aby synowie — starszy Wilhelm i Joseph, odebrali właściwe wykształcenie, przeczuwając, że to ono, a nie ojcowizna, będzie ich w przyszłości musiało utrzymać”. Por. W. Borzestowski, *Eichendorff w Gdańsku*, op. cit., s. 31.

4 Por. W. Borzestowski, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy...*, op. cit., s. 54.

urzędniczą. W Królewcu pozostał do 1831 roku, kiedy to, oficjalnie urlopowany, osiadł w Berlinie⁵, gdzie wreszcie otrzymał upragnioną posadę. W Królewcu nie czuł się dobrze, skarżył się na panujące tam zimno. W końcu Schön uznał, że znany poeta będzie bardziej przydatny w stolicy, jako jego stronnik. W Berlinie na prowincjonalnego urzędnika czekała jedynie posada w cenzurze, ale ten okres był dla Eichendorffa czasem niezwykle płodnym poetycko i towarzysko. Zawarł wówczas bliskie przyjaźnie z Felixem Mendelssohnem⁶, Friedrichem von Savigny i Adelbertem von Chamisso. W tym czasie wyszły także drukiem wiersze i opowiadania, które ugruntowały jego literacką sławę.

Do Gdańska poeta powracał jednak wielokrotnie. Tu osiadły na stałe jego dzieci — córka wyszła za mąż za gdańskiego oficera, a syn wstąpił do stacjonującego tu 5. regimentu grenadierów. Wszystkie uroczystości rodzinne — śluby, chrzciny wnuków — były pretekstem do przyjazdu do miasta, które stało się sercu poety niezwykle bliskie. „Eichendorff to szczególny przypadek w gdańskim życiu literackim XIX wieku. Bardzo rzadko bowiem pisarze światowej rangi wiązali się z peryferyjnym miastem”⁷.

Ponadto w 1841 roku poeta został osobiście poproszony przez Króla Prus Fryderyka Wilhelma IV o sporządzenie dokumentacji odbudowy zamku krzyżackiego w Malborku. To wiązało się z kolejnym pobytem Eichendorffa w Gdańsku, do którego dotarł w maju 1843 roku⁸. Zamieszkał

5 Ibidem, s. 63.

6 We wstępie do polskiego wydania autobiograficznych szkiców Eichendorffa pt. *Niegdyś przeżyłem* Wojciech Kunicki wskazuje na szczególną więź, jaka łączyła Mendelssohna z Eichendorffem: „Syn poety, Hermann, twierdził, że Mendelssohn zwykł nosić przy sobie tomik wierszy Eichendorffa. Kiedy zmarł w wieku 38 lat, na jego grobie umieszczono frazę z poezji przyjaciela: «Myśli odchodzą i pieśni do niebieskiego królestwa» («Gedanken gehn und Lieder / fort bis ins Himmelreich»), wyjętą z cyklu *Wędrowny muzykant* (*Der wandernde Musikant*)”. Por. Wojciech Kunicki, *Joseph von Eichendorff. Życie w długim stuleciu / Joseph von Eichendorff. Ein Leben im langen Jahrhundert*, w: Joseph von Eichendorff, *Niegdyś przeżyłem / Erlebtes* (edycja dwujęzyczna), Kraków 2007, s. 43.

7 Peter Oliver Loew, *Gdańsk literacki (1793–1945)*, przeł. Marek Szalsza, Izabela Sellmer, Piotr W. Lorkowski, Gdańsk 2005, s. 17.

8 Wolfgang Frühwald, Franz Heiduk, *Joseph von Eichendorff. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt am Main 1988, s. 211.

początkowo przy wałach, przed Bramą Wyżynną, na ulicy Sandgrube (dziś ul. Rogaczewskiego). W końcu września wraz z żoną przeprowadził się jednak na ul. Chlebnicką (Brotbäckengasse) 43 do córki Therese i zięcia Louisa⁹, w centralnej części Głównego Miasta na tyłach Dworu Artusa.

Ilustracja 1. Gdańsk, ulica Chlebnicka (Brotbäckengasse) nr 28, ok. 1870, zbiory PAN Biblioteki Gdańskiej



⁹ 2 lipca 1837 roku najstarsza córka poety, Maria Therese, wyszła za mąż za lejtnanta Louisa von Besserer-Dahlfingena, który przez 10 kolejnych lat stacjonował w Gdańsku; syn Rudolf również związał się z armią i otrzymał stanowisko w 5. regimencie grenadierów, stacjonującym w Gdańsku. Por. W. Borzestowski, *Eichendorff w Gdańsku*, op. cit., s. 35; idem, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy...*, op. cit., s. 65.

Właśnie w tym miejscu powstał wiersz *In Danzig*, pierwotnie zatytułowany *Nachts* (ukazał się w II wydaniu *Dzieł zebranych* w 1848 roku)¹⁰, który — jak pisze Waldemar Borzestowski — doskonale oddaje „atmosferę ówczesnego Gdańska, jego ducha zaklętego w architekturę”¹¹.

Wiersz odwołuje się także do nadmorskiego położenia miasta¹², a nawet jego warunków klimatycznych, z częstym występowaniem mgieł („Nebel”).

<i>In Danzig</i> (wersja oryginalna)	<i>In Danzig</i> (tłumaczenie Andrzeja Lama) ¹³
Dunkle Giebel, hohe Fenster, Türme wie aus Nebel sehn. Bleiche Statuen wie Gespenster Lautlos an den Türen stehn.	Ciemne dachy, smukłe okna, Wieże patrzą z gęstej mgły, I posągi niby widma Stoją przy framugach drzwi.
Träumerisch der Mond drauf scheint, Dem die Stadt gar wohl gefällt, Als läg’ zauberhaft versteinet Drunten eine Märchenwelt.	Księżyc świeci z góry tęsknie, Widać z miasta tego rad, Jakby zdjęty snem kamiennym Leżał w dole baśni świat.

10 Popularność wiersza potwierdza m.in. gdańskie piśmiennictwo niemieckie z początku XX wieku (zob. np. Walther Domansky, *Westpreußen und Danzig in der musikalischen Komposition*, w: *Gesangsfest des Preussischen Sängerbundes*, [s.i.], Gdańsk 1914, s. 25–33). Utwór ten stanowił także inspirację dla wielu, w różnym stopniu utalentowanych, naśladowców, m.in. Maxa Kiesewettera, kupca i poety z Nowego Portu, dzielnicy Gdańska, który w 1907 roku napisał wiersz zatytułowany *Alt-Danzig*. Por. Peter Oliver Loew, *Gdańsk. Przewodnik literacki. Osiem spacerów po Gdańsku*, Gdańsk 2013, s. 54.

11 W. Borzestowski, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy...*, op. cit., s. 64–65.

12 Wątpliwości dotyczące pojawiającego się w wierszu szumu morza, jakoby w okolicy Głównego Miasta był on niemożliwy do usłyszenia, rozwiewają wspomnienia Johannny Schopenhauer: „Późno wieczorem, gdy w domu już wszystko ucichło, stawałam nieraz w oknie sieni i wsłuchiwałam się z niewymownym uczuciem w uroczystą jednotonową melodię szumu, płynącą z najgłębszych głębin równego jak zwierciadło morza, w ten oddech odpoczywającej przyrody wśród zupełnej ciszy w powietrzu”. Por. eadem, *Gdańskie wspomnienia młodości*, przeł. Tadeusz Kruszyński, Gdańsk 2019, s. 54.

13 Joseph von Eichendorff, *Poezje / Gedichte; Z życia nicponia*, przeł. Andrzej Lam, Warszawa-Opole 1997. To tłumaczenie ujęte zostało w tekście głównym ze względu na najwierniejszą postać w stosunku do oryginału. Jako uzupełnienie podaję dwa inne polskie

Ringsher durch das tiefe Lauschen,
Über alle Häuser weit,
Nur des Meeres fernes Rauschen.
Wunderbare Einsamkeit!

Przez dookolny sen głęboki,
Ponad domów wszystkich rząd
Tylko morza szum daleki –
Samotności cudny głos!

Und der Türmer wie vor Jahren
singt ein uraltes Lied:
Wolle Gott den Schiffer wahren,
Der bei Nacht vorüberzieht.

W ciszy strażnik z ganku wieży
Śpiewa swą pradawną pieśń:
Niechaj Bóg żeglarza strzeże,
Który płynie w nocnej mgle!

Wiersz w swojej regularnej budowie zwrotkowej — cztery wersy, cztery akcenty w wersie, z rymami nieparzystymi, z przewagą rymów dokładnych — to przykład charakterystycznego dla niemieckiego romantyzmu tzw. *Volksliedstrophe*. Zwrotkowa budowa ma nie tylko znaczenie formalne, ale jest ściśle połączona z treścią. Pierwsza zwrotka koncentruje się na architekturze miasta, druga wprowadza element baśniowy, z księżycem w roli głównej, w trzeciej pojawia się wątek morski, a dopiero

tłumaczenia tego wiersza, autorstwa Marcina Targońskiego i Bolesława Faca. Cyt. za: P.O. Loew, *Gdańsk literacki (1793–1945)*, op. cit., s. 16:

Marcin Targoński

Bolesław Fac

Szkliste okna, cienie, kalenice,
Wieże z mgieł spozierają.
Posągi jak duchy bladolice,
Bezgłośnie w progach stają.

Ciemne szczyty, długie okna,
Mgła głęboka wieże chowa;
Bładość posągu upiorna
Stoi przy wejściu bez słowa.

Rozmarzony księżyc lśni,
Miasta czarem urzeczony,
Z nim w bajecznym wątku śni
Niczym magią utrwalony.

Księżyc ze snu to oświeśla,
Bo dlań miasto jest wspaniałe,
Niby bajka czarodziejska
Leży pod nim skamieniałe.

Nad wszystkimi domami,
Głębokie wkoło wsłuchanie,
W odległych brzegów fal smaganie,
W morza, do samotności, granie.

Wokół, pośród ciszy wielkiej
Co we wszystkich domach gości,
Tylko morza szum daleki –
O, wspaniała samotności!

Latarnik, jak sprzed lat wielu,
brzmi z tej starej pieśni słowami:
Niech Bóg Ci błogosławi,
O, płynący nocą, pod pełnymi żaglami.

Jak przed laty straż na wieży
Prastarą pieśń śpiewa:
Bóg chciał zachować żeglarza,
Który nocą dal przemierzał.

w czwartej — ludzkie postacie: strażnik/latarnik i żeglarz. Bezpośrednim wyrazem religijności poety jest zawierzenie ludzkiego losu opatrności bożej.

Ten krąg tematyki jest charakterystyczny dla twórczości Eichendorffa w ogóle:

Głównymi motywami poezji Eichendorffa są obrazy przyrody: szumiące lasy, szczyty górskie i doliny, rozległe łąki, sunące po niebie chmury, blask księżyca i gwiazd. W każdym z owych wycinków natury odbija się wszakże cały świat, kontemplując szczegół poeta chce ukazać nam pełnię bytu. Nierzadko w pejzaż przyrody harmonijnie wtapiają się symbole minionego czasu: zamkowe ruiny, opuszczone pałace, samotne klasztory i kaplice, stare parki i ogrody; tę romantyczną scenerię poeta „dookreśla” zwykle opisem pory dnia lub roku — mają tu one znaczenie symboliczne, są alegorią pór ludzkiego życia. Trudno tu wskazać na jednoznaczną preferencję: choć niepowtarzalne jest piękno wierszy Eichendorffa o nocy (...). Lecz obraz przyrody w jego poezji bywa tylko tłem — w tak dookreślonej scenerii nieraz pojawia się człowiek — przeważnie samotny, człowiek głęboko odczuwający własną egzystencję. Samotność ta nigdy wszakże nie staje się „wyniosłą”, nigdy nie rodzi buntu, nie powoduje odrzucenia świata. Ten jest przecież dziełem Boga, na takie odrzucenie nie pozwala człowiekowi jego wiara — sam poeta był głęboko wierzącym katolikiem. Jeśli uczuciami dominującymi w poezji Eichendorffa są nostalgia i tęsknota, to zawsze będą to uczucia szlachetne, zwrócone ku wartościom najwyższym¹⁴.

2. Umuzycznienia wiersza — podstawowe informacje

Wiersz Eichendorffa powstał w roku 1843 i — jak wspomniano — ukazał się w II wydaniu jego *Dzieł zebranych* z 1848 roku. Cztery umuzycznienia wiersza pojawiły się znacznie później, trzy z nich na początku XX wieku. Najbardziej znane pochodzi z twórczości Hansa Pfitznera, z roku 1907 (opublikowane w zbiorze *Fünf Lieder* op. 22). Dwa kolejne opracowania muzyczne Balfanza i Stangego, wydane w Lipsku i Berlinie, zostały wykonane po raz pierwszy w Gdańsku w 1911 i 1913 roku³.

¹⁴ Por. S. Kosz, *Eichendorff i jego muzyczny rezonans*, op. cit., s. 248–249.

³ Por. W. Domansky, *Westpreußen und Danzig...*, op. cit., s. 28–29.

Ilustracja 2. Alfred Balfanz, *In Danzig*, karta tytułowa, zbiory PAN Biblioteki Gdańskiej, sygn. Od 106 2° adl. 3



Ilustracja 3. Max Stange, *In Danzig*, zbiory PAN Biblioteki Gdańskiej, sygn. Od 106 2° adl. 11

Ostatni przykład to utwór młodego gdańskiego kompozytora Kamila Cieślika, który został nagrany przez gdański zespół wokalny Art'n'Voices na płycie *Midnight Stories*, wydanej przez wytwórnię DUX w 2020 roku.

Daty powstania trzech kompozycji z początku XX wieku nie wydają się przypadkowe. Dzieli je zaledwie kilka lat (1907, 1911, 1913). Wszystkie skomponowano w wyniku pewnej mody, a nawet można je uznać za twórczość zaangażowaną. Gdańsk jako stolica prowincji Prus Zachodnich, usytuowanej na rubieżach Cesarstwa Niemieckiego, będąc częścią Królestwa Prus, był obszarem znacznie zmarginalizowanym na przełomie XIX i XX wieku. Wobec tego duży nacisk kładziono na podkreślanie niemieckości miasta i jego mieszkańców. Do tego celu idealnie nadawał się wiersz Eichendorffa, który — choć pozbawiony jednoznacznie patriotycznych treści — był napisany po niemiecku przez wybitnego niemieckiego poetę i wprost odwoływał się do romantycznej wizji miasta, jego architektury, a także związku z morzem.

3. *In Danzig* Alfreda Balfanza

Szczegółowe spojrzenie na omawiane utwory rozpoczynam od chóralnego utworu gdańskiego nauczyciela muzyki i dyrygenta Alfreda Balfanza *In Danzig*, dedykowanego Gdańskiemu Towarzystwu Śpiewaczemu Nauczycieli (Danziger Lehrer-Gesangverein)⁴. Pieśń przeznaczona jest na głosy męskie, co tłumaczy dedykacja⁵. Utwór został prawykonany w 1913 roku⁶, zespół poprowadził kompozytor.

Pieśń Balfanza utrzymana jest w tempie *Andante con moto*, w metrum ⁴/₄, wyjściową tonacją jest h-moll. Adekwatnie do struktury znaczeniowej i emocjonalnej wiersza autor wykorzystuje typ pieśni przekomponowanej.

Ekspresywność muzyczną pierwszej zwrotki wyznacza mroczny nastrój, który ewokują słowa klucze: „dunkle”, „Gespenster”, „lautlos”. Tonalności

4 Alfred Balfanz, *In Danzig*, Schweers & Haake, Bremen 1913, ze zbiorów PAN BG, sygn. Od 106 2^o adl. 3.

5 Chór nauczycieli dopiero w czasach II Wolnego Miasta Gdańska stał się chórem nauczycieli i nauczycielek.

6 Por. W. Domansky, *Westpreußen und Danzig...*, op. cit., s. 28–29.

h-moll⁷ wtóruje początkowo regularność metryczna i stonowana dynamika. Ciemny koloryt podkreślają użyte na początku puste kwinty w głosach najniższych, dające efekt surowego brzmienia. W linii melodycznej uwypuklane są słowa: „hohe Fenster”, którym towarzyszy postępowanie w górę do punktu kulminacyjnego melodii, dodatkowo podkreślony najwyższym poziomem dynamicznym. W sferze rytmicznej charakterystyczny jest moment pojawienia się polimetrii sukcesywnej wraz z trzecim wersem tekstu: „Bleiche Statuen wie Gespenster”. Wobec statycznej rytmiki, ten fragment z przesunięciem akcentów i rytmem punktowanym zaburza regularny tok i doprowadza do zmiany dynamicznej *pp* towarzyszącej słowu „Lautlos” na początku ostatniego wersu.

Przykład 1. Alfred Balfanz, *In Danzig*, t. 1–9

mf

T I
T II

Dun - kle Gie - bel, ho - he - Fen - ster,

B I
B II

Dun - kle Gie - bel, ho - he Fen - ster Tür - me

3

Tür - me tief aus Ne - beln seh'n. Blei - che Sta - tu - en wie Ge -

tief aus Ne - beln Blei - che

6

spen - ster Laut - los an - den Tü - ren steh'n.

pp

Lau - los an - den

p

Laut - los an - den Tü - ren steh'n.

7 Inspiracją dla semantycznego potraktowania środków tonalnych jest praca Ilony Iwańskiej pt. *Tonalność-ekspresja-semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Kraków 2020.

Dunkle Giebel, hohe Fenster,
 Türme wie aus Nebel sehn.
 Bleiche Statuen wie Gespenster
 Lautlos an den Türen stehn.

Wyraźna przemiana ekspresywna następuje wraz z pojawieniem się drugiej zwrotki tekstu. Słowo „Märchenwelt” („baśniowy świat”) w finale zwrotki poeta rozjaśnia w tekście „der Mond drauf scheintet” („światłem księżycą”), sugerując tym samym przemianę nastroju z mrocznego na „zauberhaft” („czarowny/magiczny”).

Träumerisch der Mond drauf scheintet,
 Dem die Stadt gar wohl gefällt,
 Als läg' zauberhaft versteinet
 Drunten eine Märchenwelt.

Muzycznie echa tej przemiany dokonują się zasadniczo w sferze tonalnej. Zwrotce tekstu towarzyszy stopniowy proces modulacyjny. Z początkowego h-moll zmierzamy do zakończenia zwrotki w Fis-dur (Fis-dur interpretowano jako tonację pełną blasku, wyjątkowo czystą, łagodną, symbol bogactwa, lub słodką spokojną, a także jasną, radosną)⁸. Proces ten, który przebiega początkowo łagodnie i stopniowo, gwałtownie przyspiesza dzięki zestawieniu akordu h-moll z akordem H⁷: czterodźwiękiem toniczo-dominantowym *h-dis-fis-ais*. Zmiana harmoniczna dokonuje się na powtórzonym słowie „drunten”, które otwiera nowy wers.

Tonalność w obserwowanych pieśniach jest bowiem czynnikiem pierwszoplanowym w kształtowaniu ekspresji. Kompozytorzy tworzący na początku XX wieku pozostawali jeszcze, jak wskazuje autorka, pod istotnym wpływem przejętej z epok wcześniejszych tonalnej symboliki. Pomimo tego, że na początku XX wieku nie miała ona już akustycznego znaczenia, to jednak żywe pozostały przyzwyczajenia twórców do nadawania tonacjom pozamuzycznych znaczeń. Źródłem, które wprost, w formie tabeli, przedstawia znaczenia tonacji wg teoretycznych traktatów z końca wieku XIX (nawet z roku 1897) jest książka Jarosława Mianowskiego, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Toruń 2002, s. 45. W cytowanych przez niego pracach teoretycznych i traktatach z końca XIX wieku tonacja h-moll ma znaczenie melancholijnej, okrutnej lub ciemnej.

8 Por. J. Mianowski, *Semantyka tonacji...*, op. cit., s. 46.

W efekcie finalny akord Fis-dur zyskuje jasny kontekst, który można interpretować jako próbę podążenia kompozytora za nastrojem tekstu, z charakterystycznym słowem-kluczem „Märchenwelt”.

Przykład 2. Alfred Balfanz, *In Danzig*, t. 12–18

wohl ge-fällt, als läg zau-ber-half't ver-stei-net drun-ten ei-ne
drun-ten drun-ten ei-ne
Rings - her durch das tie - fe
Mär - chen - welt.
Rings - her durch das tie - fe
Rings - her

Dla trzeciej zwrotki, w której kluczowe jest „zаслућanie w morskie fale”, kompozytor przede wszystkim zmienia metrum na $\frac{3}{4}$ i wprowadza początkowo charakterystyczny motyw synkopowany. W ten sposób uzyskuje lekkość i ruchliwość, sugerowaną ruchem morskich fal.

Ringsher durch das tiefe Lauschen,
Über alle Häuser weit,
Nur des Meeres fernes Rauschen.
Wunderbare Einsamkeit!

Jednak wraz z trzecim wersem tekstu i kluczowym tu słowem „Meeres” powraca tonacja h-moll (wg Mianowskiego melancholijna, ciemna⁹). Słowo „Meeres” wspomaga charakterystyczna figura, wykorzystująca

9 Ibidem, s. 45.

falistość melosu — motyw o regularnym kształcie, który najpierw eksponują głosy niższe, a następnie wyższe.

Przykład 3. Alfred Balfanz, *In Danzig*, t. 23–28

23

weit, nur des Mee - res Rau - schen, fer - nen Mee - res

f *p*

nur des fer-nen, fer - nen Mee-res

Ostatni wers zwrotki — „Wunderbare Einsamkeit!” — zostaje, zgodnie z intencją poety, ponownie rozjaśniony, tym razem za sprawą zestawienia tonacji h-moll, która przechodzi w tonację G-dur¹⁰. Ten zabieg dodatkowo podkreśla akordowa faktura, a dłuższe wartości rytmiczne eksponują wyrazistość słów. Ekspresywność tej zwrotki jest więc u Balfanza wyrażenie niejednorodna. Ścierają się tu dwie jakości — jasność i lekkość w zestawieniu z pierwiastkiem mrocznym, niepewnym, niepokojącym, który powiązany jest z poetycką wizją morza.

W ostatniej zwrotce Balfanz powraca do pierwotnej tonalności h-moll oraz metrum $\frac{4}{4}$ w dynamice *f*. W rysunku linii melodycznej pojawia się także początkowy motyw pieśni, który ulega niedokładnej augmentacji. Kluczowe dla dokonanego przez Balfanza umuzyczenia ostatniej zwrotki są słowa: „der Türmer”, „ein uraltes Lied”, „wolle Gott”.

Und der Türmer wie vor Jahren
singet ein uraltes Lied:
Wolle Gott den Schiffer wahren,
Der bei Nacht vorüberzieht.

Są one w charakterystyczny sposób wyeksponowane. Pierwsze jako solo basów w unisono. Co istotne, pod względem melodycznym ten basowy motyw nawiązuje do początku pieśni. Jednocześnie jego augmentacja

10 Tonacja G-dur oznaczana jest jako sielska, radosna, miła, pastoralna, por. ibidem, s. 44.

i sposób wyeksponowania nasuwa skojarzenia z monodią chorałową¹¹. Przeszłość miasta jest tu symbolicznie zaakcentowana przez „ein uraltes Lied”, którym to słowom towarzyszy wyraziste, wybrzmiewające przez półnutę współbrzmienie Fis-dur. I wreszcie charakterystyczne wezwanie do Boga — „Wolle Gott den Schiffer wahren” — jako jedyna fraza tekstu pojawia się w pieśni dwukrotnie, na zasadzie sekwencyjnie przenoszono go w górę motywu. Zwrotkę wieńczy współbrzmienie H-dur.

Próbując odczytywać intencje kompozytora w jego muzycznej interpretacji tekstu można zauważyć logiczny przebieg w kreowaniu ekspresji: tonacje molowe powiązane są z budowaniem nastroju ciemnego, niepokojącego, m.in. na początku wiersza, oraz z fragmentem „marynistycznym”, tonacje durowe łączą się natomiast z przywołaniem świata baśniowego („Märchenwelt”), ale także z nieco patetycznym odwołaniem do „ein uraltes Lied”. Balfanz wyraźnie też eksponuje wybrane słowa kluczowe. Tekst jest więc podstawowym źródłem zniuansowanych nastrojów.

Przykład 4. Alfred Balfanz, *In Danzig*, t. 40–51

Wol - le Gott den *mf* Wol - le Gott den

Gott den Schif - fer wah - ren, wol - le Gott den Schif - fer

Wol - le Gott den Schif - fer wah - ren, wol - le Gott den Schif - fer

mf Gott den

der bei Nacht vor - ü - ber - zieht.

wah - ren, der bei Nacht *smorzando* vor ü - ber zieht.

der bei Nacht vor - ü - ber zieht.

Nacht vor ü - ber zieht.

11 W kontekście Gdańska i obecnej w historiografii miasta propagandowej narracji, odwołującej się do rzekomo teutońskich korzeni gdańszczan, można ten fragment traktować

4. *In Danzig* Maxa Stangego

Wedle Walthera Domansky'ego pieśń *In Danzig* Maxa Stangego¹² — kompozytora, ale w pierwszej kolejności berlińskiego pedagoga — powstała z dedykacją dla jego siostrzeńca, gdańskiego śpiewaka Reinholda Könenkampa. W 1911 roku właśnie on wraz z kompozytorem wykonali po raz pierwszy utwór w Gdańsku¹³. Pieśń, napisana w tonacji d-moll, w tempie *Un poco adagio* i w metrum $\frac{4}{4}$, przeznaczona jest na głos z fortepianem.

W tym przypadku można mówić o pieśni wariacyjnej, gdzie zachowany jest trzon melodyczno-harmoniczny, ale zwrotki to odmienne wyrazowo warianty. Regularność pieśni uwypuklona jest liczbą taktów (9–11–11–11), stałymi zwrotami melodycznymi oraz ciągiem następstw harmoniczych. Cechą odrębności wyrazu w kolejnych zwrotkach jest natomiast inna szata tonalna oraz kształt opracowania rytmicznego partii akompaniamentu. Ten zabieg zasadniczo decyduje o indywidualności ekspresywnej zwrotek.

Ponownie punktem wyjścia w analizie pieśni do tekstu Eichendorffa są charakterystyczne słowa kluczowe. Stange akcentuje jednak nieco inne słowa niż Balfanz. Operuje także nieco innymi środkami wyrazu. Po pierwsze głos solo ma bardziej wysublimowane i zindywidualizowane możliwości ekspresyjne, natomiast akompaniament fortepianu pozwala autorowi zastosować bogatsze środki harmoniczne — takie, które dla amatorskiego chóru (jak w przypadku utworu Balfanza) mogłyby być wyzwaniem ponad miarę.

W pierwszej zwrotce — w zakresie ekspresji najbardziej mrocznej — króluje tonacja d-moll. Jednocześnie jest to zwrotka najbardziej regularna, jeśli chodzi o układ akcentów i rymów. Tę regularność kompozytor podkreśla uproszczoną, chorałową fakturą fortepianu. Istotne znaczenie ma także jednotaktowy wstęp, który pojawia się kilkakrotnie w celu ujednolicenia formy i wyodrębnienia kolejnych ogniw pieśni. Warto także podkreślić, że jest ścisła zależność pomiędzy głosem solowym

jako pewne muzyczne echo tego nurtu. Por. P.O. Loew, *Gdańsk i jego przeszłość. Kultura historyczna miasta od końca XVIII wieku do dzisiaj*, przeł. Janusz Mosakowski, Gdańsk 2011.

12 Max Stange, *In Danzig*, Raabe & Plochow, Berlin 1911, ze zbiorów PAN BG, sygn. Od 106 2^o adl. 11.

13 Por. W. Domansky, *Westpreußen und Danzig...*, op. cit. s. 28.

a akompaniamentem fortepianu zarówno pod względem harmonicznym i rytmicznym, jak i wyrazowym.

Najsilniej wyeksponowanym środkiem ekspresywnym w tym fragmencie jest harmonika. Jej logika służy szczególnemu podkreśleniu słów wersu trzeciego: „Bleiche Statuen wie Gespenster”. Jest to w tekście motyw, który wprost odnosi się do architektury miasta, a zwłaszcza kariatyd i atlantów — charakterystycznego elementu zdobniczego gdańskich portali. W wierszu poeta zestawia świat realny ze światem wyobrażonym. Jest to więc fraza poetycka o wyjątkowo silnym ładunku emocjonalnym — mrocznym, transcendentnym. Stange wyraźnie czyni z tego wersu punkt kulminacyjny całej zwrotki, eksponując akord As-dur (t. 7), który pojawia się w procesie modulacyjnym zmierzającym do c-moll (t. 8).

W melodii głosu solowego zwraca uwagę opracowanie pierwszego wersu: „Dunkle Giebel, hohe Fenster”. Rysunek melodii znów współgra tu bowiem z perspektywą poetyckiego spojrzenia: z dołu do góry i z góry na dół. Kulminacja dwutaktowego motywu przypada na słowie „Giebel” — „szczyt”.

Tę mistyczną aurę, wykreowaną w poezji, w muzyce wspomaga także umiarkowana dynamika oraz artykulacja *legato*. Co charakterystyczne — podobnie jak w pieśni Balfanza, na słowie „lautlos” w głosie solowym pojawia się dynamika *piano*.

Przykład 5. Max Stange, *In Danzig*, t. 1–8

Un poco Adagio *mf*

Dunk - le Gie - bel, ho - he Fen - ster, Tür - me tief - aus

mp *p* *legato*

5 *p* *p*

Ne behel'st'n, blei - che Sta - tuen, wie - Ge - spen - ster, laut - los an - den

Drugą zwrotkę poprzedza jednotaktowy wstęp, który prawie wiernie powtarza początek pieśni. Zawiera on jednak istotną zmianę harmoniczną: pierwotnie ostatni akord — g^6 — opierał się na nucie basowej *a*, prowadząc wprost do d-moll, tu natomiast ostatnim akordem jest A^7 , który rozjaśnia brzmienie i prowadzi do tonacji D-dur¹⁴. W ten sposób kompozytor akcentuje przemianę semantyczną w wierszu — pojawienie się „świata baśniowego” („Märchenwelt”). Zmianie harmonicznnej towarzyszy stopniowe zagęszczanie środków fakturalnych i rytmicznych w partii fortepianu. Proces zagęszczania struktury ukierunkowany jest na finał zwrotki na słowie „Märchenwelt”, z dookreśleniem *espressivo*.

Ta kulminacja jednocześnie zaskakuje, ponieważ zamiast oczekiwanego C-dur po dominancie G^7 pojawia się niepokojące g-moll i współbrzmienie A/a, które sygnalizuje nową zwrotkę.

Przykład 6. Max Stange, *In Danzig*, t. 14–20

14 *mf* wohl ge-fällt, *p cresc.* als läg'zau - ber - haft ver - stei - net

17 *f largamente espress.* drun - ten ei-ne Mär - chen - welt. *dim. e rit.*

14 Charakterystyka tonacji: majestat, wielkość, prostota, melancholia, mieszanka e-moll i d-moll. Por. J. Mianowski, *Semantyka tonacji...*, op. cit., s. 45.

Najbardziej odrębna pod względem wyrazowym jest zwrotka trzecia, zawierająca odwołanie do szumu morza. Decyduje o tym warstwa rytmiczna akompaniamentu. Kompozytor próbuje zilustrować ruch morskich fal poprzez nałożenie triol ósemkowych i ósemek w partiach obu rąk pianisty. Zapowiedź tego zabiegu pojawia się już w jednotaktowym wstępie, tym razem opracowanym wg nowych reguł ruchu, ale z zachowaniem pierwotnego kształtu harmonicznego.

Przykład 7. Max Stange, *In Danzig*, t. 21–22

The musical score shows measures 21 and 22 of the piece 'In Danzig' by Max Stange. The vocal line (treble clef) begins with a rest in measure 21 and then has the lyrics 'Rings - her durch das' in measure 22. The piano accompaniment (grand staff) features a consistent rhythmic pattern of triplet eighth notes in both the right and left hands, marked with 'a tempo' and 'p' (piano). The key signature has one flat (B-flat).

Słowo kluczowe „Meeres” pojawia się więc jako wyznacznik opracowania całej zwrotki. Stange dodatkowo podkreśla ostatni wers tekstu, „Wunderbare Einsamkeit!”. Pojawia się on dwukrotnie. Za pierwszym razem towarzyszy mu następstwo harmoniczne: C-dur – c-moll – D-dur (subdominanta, subdominanta molowa i dominanta wtrącona do G-dur), prowadzące do G-dur. Powtórzenie wersu w tej tonacji zostaje „zmiękczone” zwrotem ku e-moll, po którym naturalnie pojawia się A-dur w funkcji dominanty. Prostym współbrzmieniom towarzyszą dysonanse i dźwięki obce w tkance rozłożonych akordów. Ostatecznie jednak fraza się rozjaśnia, także za sprawą ujednolicenia ruchu — najpierw w triolach, a następnie w zwiastujących nową zwrotkę szesnastkach.

Ostatni człon utworu zainicjowany jest jednotaktowym wstępem, z nową propozycją organizacji ruchu w postaci figuracji szesnastkowej.

Przebieg tonalny tej zwrotki podąża od jasnego D-dur do „poważnego”¹⁵ d-moll, dzieląc tekst na dwa człony:

Und der Türmer wie vor Jahren
singt ein uraltes Lied:

oraz

Wolle Gott den Schiffer wahren,
Der bei Nacht vorüberzieht.

To co pewne/jasne (D-dur) odnosi się do przeszłości, której symbolem jest strażnik/latarnik oraz pradawna pieśń. Z kolei przyszłość jest niepewna (d-moll), zależna tylko od opatrności i sprzyjających wiatrów, które pozwolą żeglarzowi dotrzeć bezpiecznie do domu.

W finale pojawia się jeszcze rodzaj domknięcia w postaci dokładnego powtórzenia wstępu pieśni. Inaczej jednak niż na początku kadencja rozwiązuje się na D-dur i pieśń kończy się w tej tonacji, jakby w zaprzeczeniu do logiki odczytania ostatnich wersów tekstu, którym towarzyszy przecież d-moll.

Niezależnie od konwencjonalnej struktury pieśni, Stange, podobnie jak Balfanz, podkreśla odrębną specyfikę ekspresywną każdej ze zwrotek, za pomocą środków rytmicznych oraz faktury i harmoniki akompaniamentu. Jednak w istotnych momentach pojawiają się też oszczędnie stosowane oznaczenia ekspresyjne: *dolce* — kiedy mowa jest o księżycu, *espressivo* towarzyszy słowu „Märchenwelt”, a słowa „Wolle Gott” dodatkowo opatrzone są określeniem *largamente*.

¹⁵ Jarosław Mianowski w swym zestawieniu wskazuje, że tonację d-moll interpretowano pod koniec XIX wieku jako symbolizującą wewnętrzny upór, energię, wyniosłość, wojowniczy charakter i butę. Zob. *ibidem.*, s. 47.

5. In Danzig Hansa Pfitznera

Najbardziej znane z omawianych umuzycznień, autorstwa Hansa Pfitznera, powstało w 1907 roku. Pieśń, napisaną na baryton z fortepianem, opublikowano w 1907 roku w Max Brockhaus Musikverlag w Lipsku, w zbiorze *Fünf Lieder* op. 22 na głos i fortepian. W Gdańsku wykonano ją w 1912 roku¹⁶. Jest to najbardziej oryginalne i wysublimowane umuzyczenie spośród pieśni powstałych na początku XX wieku.

Ścierają się tu dwa wątki estetyczne. Pierwszy eksponuje związki z tradycją niemieckiej pieśni romantycznej w postwagnerowskim duchu, drugi wprowadza krąg nowoczesnych środków — modernistyczną tonalność i ekspresję. Zwłaszcza ten drugi aspekt jest godny uwagi w kontekście artystycznych manifestów i antymodernistycznych deklaracji Pfitznera¹⁷. W omawianej pieśni jest jednak bezsprzecznym faktem. Kompozytor sięga po paralelizmy akordowe, akordy eliptyczne, szeroko stosuje chromatykę zaburzając kontekst funkcyjny następstw akordowych¹⁸. Te zabiegi sprzyjają pogłębieniu nastroju wiersza: szczególnie w drugiej i trzeciej zwrotce.

W pieśni działa więc reguła semantycznego podziału na świat realny i świat baśniowy. Według niej porządkowana jest ekspresywność, której głównym nośnikiem są środki harmoniczne. W odniesieniu do miasta, tej części urealnionej, zogniskowanej wokół architektury, ale także życia codziennego, kompozytor stosuje środki tradycyjne, osadzone w rozszerzonej tonalności es-moll. Wybór tej tonacji nie jest przypadkowy. Przypisywano jej w XIX wieku najbardziej mroczne znaczenia. Pfitzner w ten sposób potęguje tajemniczą, niepokojącą aurę wiersza, związaną między innymi z niepewnym losem żeglarza¹⁹. W zwrotkach środkowych sięga natomiast po język dźwiękowy modernizmu, z pełną skalą chromatyczną (zwłaszcza w partii prawej ręki pianisty i głosu wokalnego).

¹⁶ Por. W. Domansky, *Westpreußen und Danzig...*, op. cit., s. 28.

¹⁷ Por. J. Williamson, *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford 1992, s. 329.

¹⁸ Por. ibidem s. 70.

¹⁹ Tonacja najciemniejsza i najsmutniejsza ze wszystkich; głęboko smutna; okropna, śmierć, zapach pleśni, odrętwienie, marsze żałobne; to co ukryte, tajemnicza, dreszcz. Por. J. Mianowski, *Semantyka tonacji...*, op. cit., s. 46.

Przykład 8. Hans Pfitzner, *In Danzig*, t. 22–29

-fällt, Als läg zau- ber-haft ver- stei- net
Drun- ten ei- ne Mär- chen- welt.

Wspomnianej opozycji środków tonalnych towarzyszy element ujednolicający, usytuowany najczęściej w głosie basowym (partia lewej ręki fortepianu). Jest to prosty motyw o charakterystycznym rysunku rytmicznym, pojawiający się zawsze w układzie melicznym: dwie sekundy w dół, sekunda w górę, tercja w dół.

Przykład 9. Hans Pfitzner, *In Danzig*, t. 1–2

pp (Verschiebung)

Stanowi on rodzaj tematu passacagliowego i przewija się w kilku wariantach przez całą pieśń, pełniąc funkcję scalającą. Ukształtowanie opadającej melodii sugeruje mroczny, posępny nastrój.

W utworze Pfitznera, podobnie jak we wcześniej omówionych, uwypuklone są ekspresyjnie charakterystyczne słowa klucze: np. na słowach „hohe Fenster” w pierwszej zwrotce w partii wokalne pojawia się skok w górę.

Przykład 10. Hans Pfitzner, *In Danzig*, t. 5–8

5 *mf* *aeternum*
Dun- kle Gie- bel, ho- he Fen- ster, Tür- me tief aus Ne- beln sehn.
p (*ohne Verschiebung*) *mf* *p*

Najważniejsze dla świata baśniowej iluzji słowo „Märchenwelt” staje się punktem centralnym w środkowej części pieśni (por. przykład 8). W trzeciej zwrotce, nawiązującej do szumu morza, kompozytor eksponuje — podobnie jak pozostali twórcy omawianych utworów — takie frazy tekstu, jak „tiefe Lauschen”, „Meeres” oraz „Wunderbare Einsamkeit!”, która jest dodatkowo rozciągnięta w czasie.

Właściwe środki budowania ekspresji układają się tu z pewną logiką: z jednej strony wyrastają z perspektywy tonalnej, z drugiej zaś z ekspresji i znaczeń tekstu. Mroczny, pełen grozy nastrój pierwszej zwrotki kompozytor buduje za pomocą niskiego rejestru, dynamiki *pp*, statycznej, regularnej rytmiki. Druga zwrotka to w tekście świat baśniowy, tajemniczy, w którym obecne są duchy. Znaczenia te uwypukla Pfitzner głównie za sprawą tonalności i wyciszonej dynamiki (*p-pp*), ale wspomaganej konsekwentnie fakturą, którą wyraźnie dzieli na trzy plany: niski rejestr fortepianu z motywem o charakterze passacagliowym, wysoki rejestr fortepianu, który jest autonomiczny w zakresie tonalnym, i partię głosu wokálnego, pomiędzy

tymi planami — jest ona niezależna, momentami nawet przeciwstawiana akompaniamentowi. W ten sposób w fakturze partii fortepianu, jako element budowania strategii ekspresyjnej, pojawia się niezagospodarowany rejestr środkowy. Cechy te są typowe także dla umuzyycznienia kolejnej zwrotki, wykorzystującej motyw morza, tu jednak bardziej tradycyjna jest tonalność, za sprawą powrotu głównej tonacji es-moll i ograniczenia chromatyki.

Ostatnia zwrotka przynosi całkowitą zmianę nastroju, w muzyce pojawia się pierwiastek uroczysty, odświeżony. Służy temu dynamika *forte*, powrót jednoznacznej tonalności dur-moll z tradycyjnymi następstwami akordów, statyczna rytmika (ruch ćwierćnutowy) i kształt frazy z kulminacją na słowie „Lied”, wzmocnioną czystym akordem dominanty — B-dur²⁰.

Przykład 11. Hans Pfitzner, *In Danzig*, t. 50–57

50

-keit!

(kurze Fermate)

Und der Tür-mer

f

mf cresc.

55

wie vor Jah-ren Sin-get ein ur-al-tes Lied:

(kurze Fermate)

rit.

²⁰ Wg zestawienia Jarosława Mianowskiego to tonacja: otwarta, czysta, szeroka, spokojna, kontemplacyjna; szlachetna elegancka, wytworna; bardzo promienna, bohaterska, przyjazna. Por. J. Mianowski, *Semantyka tonacji...*, op. cit., s. 47.

Dopiero ostatni wers nieco tonuje ów patos poprzez wyciszenie dynamiki do poziomu *p* i powrót pierwotnej tonacji es-moll. Całość wieńczy powracający motyw o charakterze passacagliowym. Ekspresywność w pieśni Pfitznera ma więc pierwszoplanowe znaczenie, a jej modelowaniu adekwatnie do wersów tekstu podporządkowane są wszystkie aspekty dzieła.

6. In Danzig Kamila Cieślaka

W 2020 roku na zamówienie zespołu Art'n'Voices utwór do poetyckiego tekstu Josepha von Eichendorffa napisał młody gdański kompozytor Kamil Cieślak. Wybór tekstu to dzieło przypadku. Wykonawcom chodziło o pierwiastek lokalny, powiązany z motywem nocy i tu Cieślak wspomogła żona, studiująca germanistykę na Uniwersytecie Gdańskim. Wiersz *In Danzig* urzekł kompozytora swą mistyczną aurą, siła tekstu była wystarczającym impulsem, aby podjąć się tego zobowiązania. Cieślak był jednocześnie całkowicie nieświadomy istnienia innych, wcześniejszych umuzycznień wiersza.

W wizji kompozytora na pierwszy plan wysuwa się mistyczny aspekt poezji. Jest to jednocześnie najbardziej jednoznaczne jej odczytanie. Tempo utworu zostało określone sugestywnie: *Andante misterioso*. Już we wstępie pieśni pojawia się odwołanie do świata duchów (na samogłosce „uuu...” w głosach żeńskich i mormorando w głosach męskich). Kompozytor wykorzystuje tu interwał tercji, imitując odgłos nawoływania.

Przykład 12. Kamil Cieślak, *In Danzig*, t. 1–7

The musical score is for the first seven measures of the song 'In Danzig'. It is written for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The vocal parts have lyrics 'Uuu...' and 'Mmm...'. The piano part has dynamics *mf*, *p*, and *mp*. The score is marked with a copyright symbol (©) at the bottom left.

W utworze można zaobserwować — analogiczne do powstałych wcześniej umuzycznień tekstu Eichendorffa — różnicowanie opracowania kolejnych zwrotek za pomocą tonalności i odrębne potraktowanie drugiej z nich. Pierwsza, trzecia i czwarta strofa oscylują wokół tonacji e-moll. Natomiast opracowanie zwrotki drugiej, która eksponuje baśniowość, pogranicze świata realnego i nadrealnego, jest inne. Zwieńczeniem tej strofy jest — przypomnijmy — fraza „eine Märchenwelt”. W tym odcinku kompozytor wykorzystuje dwie odrębne zasady organizacji struktur harmoniczych. Pierwszy dwuwers opracowany jest politonalnie — dla głosów żeńskich to tonacja Fis-dur, dla męskich h-moll. Oś podziału przebiega horyzontalnie.

Począwszy od końca drugiego wersu Cieślik organizuje akordykę wg zasad strukturalizmu interwałowego z użyciem trytonów, kwart i tercji/sekst (odstępstwo dotyczy jedynie dwóch dźwięków w linii sopranu — *cis* i *g*, które mają charakter melodyczny). Tu najczęściej w podstawie akordu pojawia się tryton (7 razy). Konsekwentnie preferowane są brzmienia dysonansowe — nawet wówczas, gdy kompozytor wykorzystuje dwie lub trzy tercje w układzie wertykalnym, to zazwyczaj głosy skrajne tworzą dysonans. Ten krótki fragment, uwolniony od grawitacji tonalnej, jest wyraźnie odrębny pod względem brzmieniowym. Nagromadzenie na krótkim odcinku zmiennych, dysonansowych akordów prowadzi do kondensacji napięcia, dzięki czemu kompozytor dodatkowo podkreśla słowo „Märchenwelt”, które pojawia się w finale tego procesu, wzmocnione efektem glissandowym.

interwały	struktury akordowe przebiegające w czasie														
	4	(5)	(8)		3	3	4<	3							
	3	3>	3>	3>	4<	6>	3	3>	4<	4	3	3	6<	(5<)	
	4<	4<	4<		3	3>	3	3	3	3	3	3	3	3	
					4<	4	4<	4<	4<	4	3	3>	3	3	

Przykład 13. Kamil Cieřlik, *In Danzig*, t. 21–31

21

S Dem die Stadt gar wohl ge - fällt, Als läg' zau - ber - haft ver - stei - net

A Dem die Stadt gar wohl ge - fällt, Als läg' zau - ber - haft ver - stei - net

T Dem die Stadt gar wohl ge - fällt, Als läg' zau - ber - haft ver - stei - net

B Dem die Stadt gar wohl ge - fällt, Als läg' zau - ber - haft ver - stei - net

27

S Drun - ten ei - ne Mär - chen - welt. Rings - her durch das tie - fe Lau - schen,

A Drun - ten ei - ne Mär - chen - welt. Rings - her durch das tie - fe Lau - schen,

T Drun - ten ei - ne Mär - chen - welt. Rings - her durch das tie - fe Lau - schen,

B Drun - ten ei - ne Mär - chen - welt. Rings - her durch das tie - fe Lau - schen,

30

Umuzycznienie pierwszej i trzeciej zwrotki wykazuje szerszy związek z tradycyjnym systemem dur-moll, balansującym wokół tonalności e-moll. Najważniejszym jej wyznacznikiem pozostaje odczucie toniczne, które kompozytor osiąga za pomocą niezwykle prostego środka — ostinatio powtarzanego w basie dźwięku *e*. Natomiast skala e-moll jest tylko pewną, traktowaną bardzo umownie, osią wysokościową. Tę iluzję tonalną wspiera tercjowa budowa współbrzmień. Jednoznaczne akordy dur/moll pojawiają się tylko incydentalnie. W kategoriach tradycyjnej tonalności mamy tu zatem system dźwięków obcych i alterowanych, które niekiedy są rozwiązywane na dźwięki akordowe, ale już w kolejnych krokach. Te zabiegi mają charakter kompozytorskiej strategii.

Podobnie Cieřlik postępuje także w czwartej zwrotce, jednak tu środkiem budowania napięcia jest sekwencyjne przenoszenie materiału:

kolejno od dźwięku *f*1g. W zakończeniu tego procesu wyłania się kwartowo-septymowy akord na dźwięku *h*, w funkcji dominanty do e-moll. Kompozytor ugruntowuje główną oś tonalną, powtarzając pierwszą zwrotkę w przearanżowanej formule, stosując wydłużone wartości, efekt spowolnienia, zawieszenia, którego zwieńczeniem jest powracające na głosce „uuu...” w tercjach, imitujące nawoływanie — pomysł z początku utworu.

Środki tonalne korelują ze strukturą formalną. Zwrotki pierwsza, trzecia i czwarta wykazują szereg podobieństw w zakresie melodyki, rytmiki, faktury. Natomiast w kontraście do nich pozostaje zwrotka druga. Pokrewieństwa materiałowe wyrastają z tradycji pieśni zwrotkowej. Podobny układ zachowują zwłaszcza zwrotka pierwsza i trzecia. Zwrotka czwarta jest jakby logicznym rozwinięciem zwrotki trzeciej, która, ewoluując tonalnie, prowadzi do kulminacji.

Dla narracji muzycznej fundamentalne znaczenie ma także sposób organizacji czasu, który spojony jest z logiką tekstu i tonalności. Kompozytor stosuje bardzo prosty, jednorodny tok rytmiczny, oparty na ruchu ćwierćnut, dzięki czemu powstaje wrażenie motoryczności. Spowolnienia i zaburzenia toku pojawiają się regularnie — po każdym dwuwersie. Dopiero powtórzenie pierwszej zwrotki, które zostaje rozciągnięte w czasie, przynosi istotną zmianę — wyciszenie i oddynamizowanie przebiegu.

Sfera ekspresyjna jest ściśle powiązana ze środkami tonalnymi, wspiera ją dynamika z przewagą *piano*, jedynie na końcu czwartej zwrotki, pełniącej rolę harmonicznego-melodycznego climaxu, pojawia się *ff*. Uderzająca jest więc tu konsekwencja kompozytora w budowaniu mrocznego, mistycznego nastroju — idiomu, który pojawia się w umuzycznieniu wszystkich zwrotek tekstu.

Podobnie jak pozostali twórcy umuzyczeń *In Danzig*, Cieślík również koncentruje tok narracji na wybranych słowach lub frazach tekstu. „Hohe Fenster” charakteryzuje skok o kwintę w górę w partii sopranu (przykład 14), „Märchenwelt” — dodatkowy efekt glissandowy (przykład 15), natomiast „uraltes Lied” — pochod równoległych sekund w trzech głosach i skok w górę w sopranie, co daje efekt rozjaśnienia brzmienia, zatrzymanie muzycznego toku na półnucie (przykład 16).

Przykład 14. Kamil Cieřlik, *In Danzig*, t. 8–12

S
Dun-kle Gie-bel, hoh-e Fen-ster, Tür-me wie aus Ne-bel sehn.

A
Dun-kle Gie-bel, hoh-e Fen-ster, Tür-me wie aus Ne-bel sehn.

T
Dun-kle Gie-bel, hoh-e Fen-ster, Tür-me wie aus Ne-bel sehn.

B
Dun-kle Gie-bel, hoh-e Fen-ster, Tür-me wie aus Ne-bel _____ aus Ne-bel

Przykład 15. Kamil Cieřlik, *In Danzig*, t. 27–29

S
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. _____

A
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. _____

T
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. _____

B
Drun-ten ei-ne Mär-chen-welt. _____

Przykład 16. Kamil Cieřlik, *In Danzig*, t. 38–43

S
Ein-sam-keit! Und der Tür-mer wie vor Ja-hren sin-get ein ur-al-tes Lied:

A
Ein-sam-keit! Und der Tür-mer wie vor Ja-hren sin-get ein ur-al-tes Lied:

T
Ein-sam-keit! Und der Tür-mer wie vor Ja-hren sin-get ein ur-al-tes Lied:

B
Ein-sam-keit! Und der Tür-mer wie vor Ja-hren sin-get ein ur-al-tes Lied:

Dodatkowo figurą eksponowaną przez Cieślika jest powracający motyw w zakończeniu parzystych wersów wiersza. Pojawia się tu charakterystyczny, łukowy rysunek melodyki z centralnym punktem kulminacyjnym — na krótkim odcinku narasta napięcie, po którym następuje faza odprężenia; zmiana rytmiczna — najpierw rytm punktowany, następnie wydłużenie wartości do półnut, co powoduje chwilowe zatrzymanie toku oraz konsekwentnie niejednoznaczny harmonicznym akord zamykający (por. przykład 13). Dla tego pomysłu kluczowy jest kształt melodii, najczęściej z wyeksponowanym w kierunku opadającym trytonem. Zjawisko to ma także znaczenie architektoniczne, jest rodzajem narracyjnego przecinka, a nawet chwilowego spowolnienia na charakterystycznych zwrotach: „Nebeln sehn”, „Türen stehn”, „Häuser weit”, „Einsamkeit!”, „Vorüberzieht”.

Podsumowując, zauważyć można, że z jednej strony kompozytor ulega poetyckiej wizji Eichendorffa, kreując mroczne, tajemnicze nastroje. Te nastroje są jednak w utworze Cieślika jednocześnie kategorią stałą — inaczej niż u kompozytorów z początku XX wieku. Szczególny rodzaj jednorodnej wizji ekspresyjnej wyrasta z tonalności i specyficznie kształtowanej na podstawie elementu motorycznego sfery rytmicznej. Zwolnienia toku, a nawet zatrzymania ruchu podkreślają szczególnie istotne słowa tekstu, zazwyczaj w zakończeniu zwrotki. Cieślik traktuje odrębnie tylko zwrotkę drugą, ubierając ją w inną szatę tonalną. Dla nastroju całości istotne jest powtórzenie zwrotki pierwszej w spowolnionym toku rytmicznym w finale pieśni.

7. Konkluzja

Z dokonanych tu analiz umuzyycznień wiersza *In Danzig* Josefa Eichendorffa wyłania się kilka podstawowych wniosków. Wszyscy kompozytorzy ulegają nastrojowi wiersza, budując nadrzędne kategorie ekspresywne. U kompozytorów z początku XX wieku pojawia się w tym zakresie większa różnorodność, którą reguluje logika tekstu. Dla Kamila Cieślika ważniejszy jest aspekt ujednolicenia środków wyrazu zgodnie z tajemniczym i mistycznym charakterem poezji. Dla formy omawianych dzieł newralgiczne znaczenie ma budowa wiersza — wszystkie pieśni uwzględniają podstawowy podział

na zwrotki i ich wewnętrzną odrębność. Odczytanie poetyckiej warstwy ekspresyjnej przekłada się głównie na środki tonalne. Dominują tonacje minorowe, wspomagane przez kolorystykę brzmień ciemnych (niskie rejestry), pustych, surowych. Szczególnie „mroczna, niepokojąca” tonacja es-moll pojawia się w pieśni Pfitznera, zestawiona z „otwartą i czystą” tonacją B-dur na słowach: „ein uraltes Lied”. We wszystkich pieśniach podkreślona zostaje baśniowość drugiej zwrotki. Głównie dzięki sferze tonalnej, która w tym fragmencie traktowana jest przez kompozytorów odrębnie: w wyniku modulacji pojawiają się inne tonacje lub kompozytorzy sięgają po środki spoza tradycyjnej tonalności dur-moll. Wyróżnione na początku słowa klucze są istotnym wyznacznikiem ekspresyjno-znaczeniowym. Pojawiają się bądź jako próby prostego odwzorowania w strukturze melodycznej np. „hohe Fenster”, bądź jako bardziej wysublimowane formuły dźwiękowe, co obserwować można np. w sposobie umuzyczenia słowa „Märchenwelt”.

Te wszystkie obserwacje tworzą zespół cech, które dla sfery ekspresyjnej poezji mają charakter ontologiczny. Analizowane zespolenie muzyki i słowa, które — z jednej strony — jest dla każdego z powyższych ujęć jednostkowe, a z drugiej bazuje na tych samych przesłankach, pozwala wysnuć wniosek o uniwersalności poetyckiego przesłania wiersza, które w tak piękny i subtelny sposób kreuje obraz miasta.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

Źródła / Sources

Alfred Balfanz, *In Danzig*, Schweers & Haake, Bremen 1913, ze zbiorów PAN BG, Sygn.

Od 106 2^o adl. 3.

Kamil Cieślík, *In Danzig*, Gdańsk 2021.

Joseph von Eichendorff, *Poezje / Gedichte; Z życia nicponia*, przeł. Andrzej Lam, Warszawa–Opole 1997.

Hans Pfitzner, *In Danzig*, w: *Fünf Lieder* op. 22 na głos i fortepian, Leipzig 1907.

Max Stange, *In Danzig*, Raabe & Plochow, Berlin 1911, ze zbiorów PAN BG, Sygn. Od 106 2^o adl. 11.

Literatura

- Waldemar Borzestowski, *Eichendorff w Gdańsku*, „30 dni” 2015 nr 4–5.
- Waldemar Borzestowski, *Joseph von Eichendorff wobec inicjatywy odbudowy zamku w Malborku*, „Argumenta Historica”, 2018 nr 5, s. 53–68, <https://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/argumentahistorica/article/view/3278/2782> [dostęp: 16.09.2022].
- Walther Domansky, *Westpreußen und Danzig in der musikalischen Komposition*, w: *Gesangsfest des Preussischen Sängerbundes*, [s.i.], Danzig 1914, s. 25–33.
- Wolfgang Frühwald, Franz Heiduk, *Joseph von Eichendorff. Leben und Werk in Texten und Bildern*, Frankfurt am Main 1988.
- Ilona Iwańska, *Tonalność-ekspresja-semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Kraków 2020.
- Peter Oliver Loew, *Gdańsk literacki (1793–1945)*, przeł. Marek Szalsza, Izabela Sellmer, Piotr W. Lorkowski, Gdańsk 2005.
- Peter Oliver Loew, *Gdańsk i jego przeszłość. Kultura historyczna miasta od końca XVIII wieku do dzisiaj*, przeł. Janusz Mosakowski, Gdańsk 2011.
- Peter Oliver Loew, *Gdańsk. Przewodnik literacki. Osiem spacerów po Gdańsku*, Gdańsk 2013.
- Stanisław Kosz, *Eichendorff i jego muzyczny rezonans*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 2001, s. 245–261.
- Wojciech Kunicki, *Joseph von Eichendorff: życie w długim stuleciu / Joseph von Eichendorff: ein Leben im langen Jahrhundert*, w: *Joseph von Eichendorff, Niegdyś przeżyłem / Erlebtes*, (edycja dwujęzyczna), Kraków 2007, s. 6–71.
- Jarosław Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2002.
- Johanna Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości*, przeł. Tadeusz Kruszyński, Gdańsk 2019.
- John Williamson, *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford 1992.

BIOGRAM

Joanna Schiller-Rydzewska — jest absolwentką Wydziału Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (dyplom

BIOGRAPHICAL NOTE

Joanna Schiller-Rydzewska — graduate of the Faculty of Composition and Theory of Music, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk (honours degree,

z wyróżnieniem, 1997). Dysertację doktorską poświęconą życiu i twórczości Augustyna Blocha obroniła w Akademii Muzycznej w Warszawie (2008). W 2019 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego na podstawie cyklu prac *Geneza i współczesna tożsamość środowiska kompozytorskiego w powojennym Gdańsku w Akademii Muzycznej w Poznaniu*. Jest autorką dwóch książek: *Augustyn Bloch — twórca, dzieło, osobowość artystyczna* (UMFC Warszawa, 2016) oraz *Kompozytorzy w powojennym Gdańsku 1945–56. Geneza środowiska* (UWM Olsztyn, 2020). W latach 1997–2021 była związana z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Od października 2021 roku jest zatrudniona w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. Jest autorką szeregu publikacji naukowych oraz artykułów i recenzji w trójmiejskiej prasie lokalnej. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na twórczości kompozytorów gdańskiego środowiska muzycznego i kultury muzycznej Gdańska w okresie przedwojennym.

1997). In 2008, at the Warsaw Academy of Music, she defended her doctoral thesis devoted to the life and work of Augustyn Bloch. In 2019 she obtained a post-doctoral degree from the Poznań Academy of Music on the basis of a series of studies entitled *Geneza i współczesna tożsamość środowiska kompozytorskiego w powojennym Gdańsku* [The Origins and Contemporary Identity of Composers in Post-War Gdańsk]. Author of two books: *Augustyn Bloch — twórca, dzieło, osobowość artystyczna* (Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw, 2016) and *Kompozytorzy w powojennym Gdańsku 1945–56. Geneza środowiska* (University of Warmia and Mazury, Olsztyn, 2020). In 1997–2021 she worked at the University of Warmia and Mazury in Olsztyn, and since October 2021 — at the Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk. Author of scholarly publications as well as articles and reviews published in the local press in the Tri-City. Her research interests focus on the oeuvres of Gdańsk composers and the city's pre-war musical culture.

STRESZCZENIE

In Danzig *Josepha Eichendorffa* w czterech umuzycznieniach — muzyka wobec ekspresji słowa

Wiersz *In Danzig* Josepha Eichendorffa, który ukazał się w II wydaniu jego *Dzieł zebranych* w 1848 roku jest jednym z najbardziej znanych i najznamienitszych XIX-wiecznych wierszy o Gdańsku. Jego autor — wybitny niemiecki poeta epoki romantyzmu — przebywał w Gdańsku trzykrotnie. Po raz pierwszy mieszkał tu i pracował w latach 1821–1824 jako pruski urzędnik. Z kolei w 1838 roku

ABSTRACT

Four musical settings of the poem “In Danzig” by Joseph Eichendorff — music and the expression of the word

The poem *In Danzig* by Joseph Eichendorff, which appeared in the second edition of his works collected in 1848, is one of the most famous and important poems of the 19th century about Gdańsk. Its author, an important German poet of the Romantic era, has visited Gdańsk three times. From 1821 to 1824 he lived and worked here for the first time as a Prussian

spędził kilka tygodni w Gdańsku u swojej najstarszej córki. Po raz ostatni przebywał w mieście w latach 1843–1847, mieszkając wraz z rodziną na ulicy Chlebnickiej. Wówczas, prawdopodobnie w 1843 roku, powstał wiersz o pierwotnym tytule *Nachts*, następnie zmodyfikowanym na *Nachts in Danzig*, ostatecznie pod tytułem *In Danzig*.

Ten znakomity przykład niemieckiej poezji romantycznej okazał się ważnym źródłem inspiracji dla twórczości kompozytorów o różnym formacie. Najbardziej znany przykład umuzycznienia wiersza pochodzi z twórczości Hansa Pfitznera — niemieckiego kompozytora przełomu XIX i XX wieku. Ponadto w trakcie kwerendy przeprowadzonej w Bibliotece Gdańskiej PAN zwróciły moją uwagę dwa inne utwory do tekstu Eichendorffa autorstwa mniej znanych kompozytorów: Maxa Stangego i Alfreda Balfanza (ten ostatni był gdańszczaninem). Natomiast bezpośrednim impulsem do podjęcia tej problematyki był utwór napisany przez młodego gdańskiego kompozytora Kamila Cieślika, którego prawy wykonania dokonał gdański zespół wokalny Art'n'Voices.

Przedmiotem proponowanej refleksji jest więc próba porównania charakterystyki warstwy muzycznej czterech utworów w odniesieniu do ekspresji warstwy poetyckiej wiersza Eichendorffa. Teza, która rysuje się na wstępnym etapie obserwacji, podąża za intuicją: umuzycznienia wiersza zyskują do pewnego stopnia uniwersalną postać. Oznacza to, że ekspresja słowa w prezentowanych utworach ma dla muzyki pierwszorzędne znaczenie.

SŁOWA KLUCZOWE Joseph von Eichendorff, *In Danzig*, Hans Pfitzner, Alfred Balfanz, Max Stange, Kamil Cieślik

civil servant. In 1838, he spent several weeks in Gdańsk with his eldest daughter. The last time he spent in the city was in the years 1843–47 and lived with his family on Chlebnicka Street. At that time a poem was probably written in 1843 with the original title *Nachts*, later changed to *Nachts in Danzig*, finally entitled *In Danzig*.

This outstanding example of German romantic poetry proved to be an important source of inspiration for the work of composers of different formats. The most well-known example of the song based on the poem comes from the work of Hans Pfitzner, the German composer of the turn of XIX/XX. I also noticed two other works on the Eichendorff text by lesser-known composers during the inquiry in the Gdańsk Library: Max Stange and Alfred Balfanz. The latter was Gdańsk citizen. The immediate impetus for dealing with this problem was the work of the young composer Kamil Cieślik with the eponymous title, which was premiered by the Gdańsk Vocal Ensemble Art'n'Voices.

The object of the proposed reflection is therefore an attempt to compare the characteristics of the musical layer of the four works with regard to the expression of the poetic layer of Eichendorff's poem. The thesis, which emerges in the initial stage of observation, follows intuition: the clarifications of the poem acquire a universal form to a certain extent. This means that the expression of the word in the works depicted is of utmost importance for the music.

KEYWORDS Joseph von Eichendorff, Gdańsk, Hans Pfitzner, Alfred Balfanz, Max Stange, Kamil Cieślik