ISSN 1733-9871 · eISSN 2719-7891

Mondenschein *Heinego-Brahmsa op. 85*. *O gatunkowej osobliwości pieśni romantycznej*

SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK
Instytut Muzykologii UW
✉ s.kominek@uw.edu.pl

DOI: 10.2478/prm-2025-0007

Pojęcie muzyki absolutnej — pisał Dahlhaus — jest wytworem niemieckiego romantyzmu, a skojarzenie muzyki uwolnionej od tekstów, programów i funkcji z ekspresją absolutu zrodziło się na gruncie niemieckiej literatury i filozofii[1]. Dziś jesteśmy w pełni świadomi, że muzyka absolutna w tym romantyczno-filozoficznym rozumieniu po prostu nie istnieje, muzyka bowiem jest zawsze multimedialna i zawsze pełna różnorakich pozamuzycznych powiązań. Jednym z wielu przejawów multimedialności jest pieśń, której osobliwości gatunkowe są determinowane relacjami między muzyką a tekstem, mającymi zasadnicze znaczenie w postępowaniu analitycznym i interpretacji. Związki te jednak są niezwykle trudne do opisania, mimo że pieśń stanowi bez wątpienia jedną z najbardziej naturalnych, a z pewnością najbardziej archaicznych form muzycznej ekspresji człowieka. W literaturze przedmiotu próżno szukać precyzyjnych i wygodnych modeli analitycznych przystosowanych do pieśni. Koncepcje analityczne rozwijały się w XX wieku głównie, jeśli nie wyłącznie, w odniesieniu do muzyki instrumentalnej, zwłaszcza niezakłóconej tekstem lub pozamuzycznym programem. Aplikacja tych metod do muzyki wokalnej

1 Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 13.

Mondenschein *by Heine-Brahms, Op. 85: On the Generic Peculiarity of the Romantic Lied*
© 2025 by Sławomira Żerańska-Kominek. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (cc-by-sa 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-sa/.

napotykała na zasadnicze trudności spowodowane właśnie osobliwością pieśni, którą Edward T. Cone zdefiniował w 1974 roku jako utwór, w którym wiersz (w dowolnym języku) jest osadzony w precyzyjnie skomponowanej linii wokalnej połączonej z w pełni rozwiniętym akompaniamentem instrumentalnym. Powodem złożoności pieśni artystycznej jest, według Edwarda T. Cone'a, dwoistość wypowiedzi uzależnionej od podwójnego medium: głosu i instrumentu. I dodaje: „Nie istnieje model, który mógłby oddać złożoność najprostszej pieśni z akompaniamentem"[2].

W *Analysing Musical Multimedia* z 1998 roku Nicholas Cook przedstawił trzy rodzaje możliwych relacji między słowami a muzyką w pieśni: zgodności (*conformance)*, konfliktu (*contest*) albo dopełnienia (*complementation*)[3]. O zgodności stóp wierszowych i melodii mówił już Platon, który w *Państwie* przekonywał, że stopa wierszowa i melodia powinny być zgodne z mową człowieka, a nie mowa ze stopą i melodią. Harmonia i rytm muszą podążać za słowami, a nie słowa za harmonią i rytmem[4]. Od tej pory zgodność stała się dominującym kryterium opisu związków intermedialnych w ogóle, a w szczególności relacji między tekstem a muzyką. Od czasów Platona rozważano różne warianty i sposoby rozumienia zgodności, przy czym przedmiotem dyskusji była najczęściej ocena prymatu tekstu lub muzyki. Na przykład Susane Langer uważała, że pieśń jest całkowitą asymilacją i „rozpuszczeniem" tekstu przez muzykę, czyli strukturą, w której następuje zamiana wszystkich jej składników w coś czysto muzycznego, a jej znaczenie realizuje się wyłącznie w warstwie muzycznej. Inni uważali, że pieśń jest niekonfliktowym połączeniem słów i muzyki na zasadzie równorzędności, jeszcze inni, że pieśń jest złożoną strukturą, w której słowa dają dostęp do znaczenia, podczas gdy muzyka co najwyżej wspiera tekst[5]. Drugim proponowanym przez Nicholasa Cooka modelem związku między tekstem a muzyką jest komplementarność (*complementation*), którą

2 „There is no model that will do justice to the complexity of the simplest accompanied song". Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley–Los Angeles–London 1974, s. 5.

3 Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998, s. 98–129.

4 *Source Reading in Music History*, red. Oliver Strunk, New York 1950, s. 7.

5 Por. Peter F. Stacey, *Towards the Analysis of the Relationship of Music and Text in Contemporary Composition*, „Contemporary Music Review" 1989 nr 5, s. 9–27.

Joseph Kerman w *Opera as Drama* z 1956 roku charakteryzował w kategoriach denotacji i konotacji. Słowa identyfikował z denotacją, muzykę zaś z konotacją, sugerując niekonfliktowe współdziałanie tych dwóch mediów, gdy muzyka mówi to, czego słowa wypowiedzieć nie mogą[6]. Trzecim rodzajem zależności między tekstem a muzyką jest konflikt, o którym myślał Wagner, mówiąc o obu mediach jako o przyciągających się przeciwieństwach[7]. Hanslick widział muzykę i dramat jako wzajemnie destrukcyjne i porównywał operę do konstytucyjnego rządu, którego istnienie zależy od wiecznej walki między dwoma partiami uprawnionymi do sprawowania władzy. Czy poezja zawsze może zgodzić się w każdym szczególe z muzyką? Nie — w tym kochającym się związku jest jak w małżeństwie — strony zawsze muszą czynić wzajemne ustępstwa[8]. Według Carolyne Abbate rozdział tekstu i muzyki, denotacji i konotacji nigdy nie może być całkowity. Z drugiej jednak strony nie może być mowy o współdziałaniu, albowiem tekst zawsze ingeruje w muzykę a muzyka w tekst i nie istnieje między nimi ani niezgodność, ani żadna hierarchia. Oba media są po prostu w stanie wojny[9]. Podobnie Peter Conrad w *Romantic Opera and Literary Form* z 1977 roku twierdził, że słowa i muzykę łączy antagonizm[10].

Agonistyczny charakter relacji między muzyką a tekstem w pieśni podkreślał Lawrence Kramer, pisząc, że „[d]ysocjacyjny, agonistyczny charakter pieśni jest inherentną właściwością połączenia ze sobą słów i muzyki. Z tego powodu sposób atakowania tekstu przez style wokalne wydaje się najlepszym kryterium ich opisu". W swej najbardziej znanej pracy *Music and Poetry. The Nineteenth Century and After* z 1984 roku Kramer krytykował tradycyjne rozumienie funkcji muzyki w pieśni jako ekspresji dodanej do tekstu, czy też jako wzmocnienie znaczeń poetyckich. Pieśń nie jest wyrafinowanym sposobem upiększenia języka, jest to raczej wyrafinowana

6 Joseph Kerman, *Opera as Drama*, New York 1956.

7 Nicholas Cook pisze szerzej o poglądach Wagnera na związki między tekstem a muzyką. Zob. idem, *Analysing Musical Multimedia*..., op. cit., s. 120–121.

8 Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, przeł. Gustav Cohen, London 1891, s. 59.

9 Carolyne Abbate, *Opera as Symphony, Wagnerian Myth*, w: *Reading Opera*, red. Carolyn Abbate, Roger Parker, Berkeley 1989, s. 92–124.

10 Peter Conrad, *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley 1977, s. 178.

forma wymazywania tekstu przez muzykę. Wyróżnił przy tym trzy metody służące temu wymazywaniu: 1) ekspresyjna rewizja, gdy muzyka psuje wiersz poprzez swoją bezsensowność; 2) imitacja, gdy muzyka pozornie lub powierzchownie tylko odpowiada wierszowi, tworząc obszar semantycznej nieokreśloności, oraz 3) strukturalny dysonans, gdy muzyka w istotny sposób lub w istotnym momencie odmawia ekspresywnego wsparcia tekstowi[11].

Swoje analizy Lawrence Kramer rozpoczyna od tekstów, opisując ich narracyjną i konotacyjną zawartość, następnie porównuje muzykę z tekstem i na drodze jego dekonstrukcji ocenia sposób, w jaki muzyka rewiduje, unieważnia, przekręca lub wymazuje jego treść. Nie przeprowadza systematycznej analizy samej muzyki i jej własnych „błędów" lub niekonsekwencji; bada wyłącznie model relacji obu mediów z perspektywy „wymazującej", niszczącej dominacji muzyki nad tekstem. Dodajmy, że analizy pieśni Beethovena (*IX Symfonia*), Brahmsa (*Rapsodia*), Schumanna (*Dichterliebe*), Schuberta (*Gretchen am Spinnrade* oraz *Erlkönig*) i Schönberga (*Das Buch der hangenden Garten*) są w znacznym stopniu obarczone osobistą oceną badacza. Prawdziwość takich sformułowań w odniesieniu do muzyki, jak „strukturalny dysonans", „bezsensowność", „powierzchowność" nie może być poprawnie zweryfikowana, ponieważ pozostaje wyłącznie kwestią indywidualnej, nieweryfikowalnej oceny, przynajmniej na gruncie codziennej praktyki językowej.

Biorąc to pod uwagę, można stwierdzić, że wprawdzie ogłoszona przez Nicholasa Cooka w roku 1998 typologia relacji intermedialnych może być bardzo przydatnym narzędziem do badania powiązań między różnymi mediami, lecz charakterystyka współdziałania muzyki i wiersza zawsze będzie odznaczała się subiektywizmem, prowadząc nieuchronnie ku interpretacji hermeneutycznej. Procesu tego nie można powstrzymać na żadnym etapie analizy otwierającej coraz rozleglejsze pola powiązań i skojarzeń, stopniowo odkrywających znaczenie pieśni, które Nicholas Cook nazwał emergentnym. Emergentne to takie znaczenie, które nie jest dane

11 Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley–Los Angeles– London 1984, s. 129–131.

niejako z góry lub w muzyce zawarte, lecz ujawnia się w wykonaniu będącym procesem negocjacji między głosem poety, kompozytora, wykonawcy i słuchacza[12].

Hermeneutyczne wypowiedzi interpretacyjne będące rezultatem takiej analizy nie odzwierciedlają żadnej obiektywnej rzeczywistości, lecz mogą być i najczęściej są rozumiane i podzielane przez inne podmioty na gruncie pewnego modelu lub zbioru modeli subiektywności. Przedstawiane przy tym często jako uniwersalne, pozostają na ogół wytworem określonego czasu historycznego oraz określonej kultury[13]. Innymi słowy współrozumienie pewnej interpretacji hermeneutycznej może mieć źródło w intersubiektywnym modelowaniu subiektywnych intuicji i percepcji, które taką interpretację uzasadniają i do pewnego stopnia obiektywizują. Interpretacja hermeneutyczna umożliwiająca werbalizację znaczenia emergentnego wydaje się więc pod względem kognitywnym analogiczna do procesu doświadczenia słuchowego słuchacza. Znaczenia muzyczne są aktualizowane w procesie krytycznej interpretacji, której przykładem niechaj będzie analiza miniatury wokalnej Brahmsa do wiersza zatytułowanego *Mondenschein* (*Blask księżyca*) pochodzącego z *Księgi pieśni* Heinricha Heinego[14].
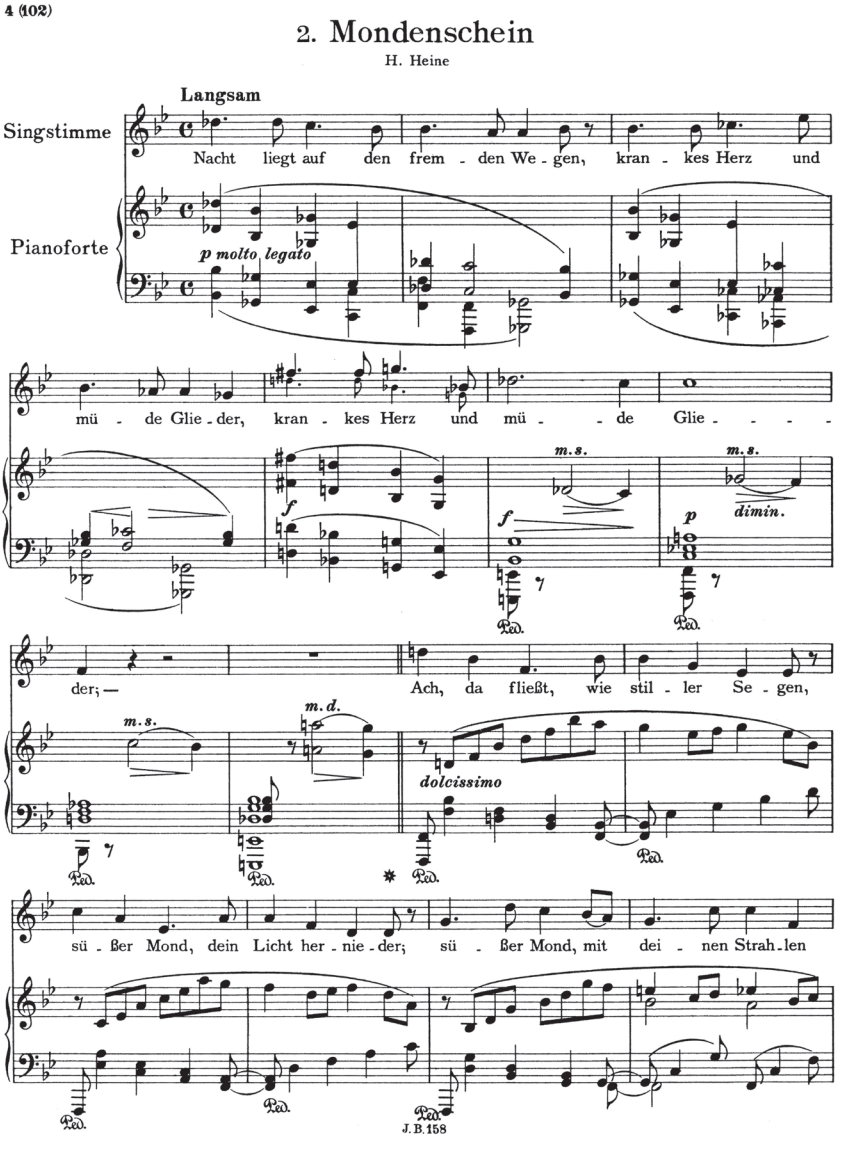
Mondenschein	**Blask księżyca**
Nacht liegt auf den fremden Wegen,	Leży noc na obcych dróżkach,
Krankes Herz und müde Glieder, -	Chore serce i mdłe członki; -
Ach, da fließt, wie stiller Segen,	Ach, tam płynie, dobra wróżka,
Süßer Mond, dein Licht hernieder;	Znad horyzontu księżyc słodki.
Süßer Mond, mit deinen Strahlen	Luno dobra, twym promieniem
Scheuchest du das nächtge Grauen;	Płoszysz wszystkie strachy nocy;
Es zerrinnen meine Qualen,	Odpływają moje lęki,
Und die Augen übertauen.	Rosą łez zachodzą oczy.
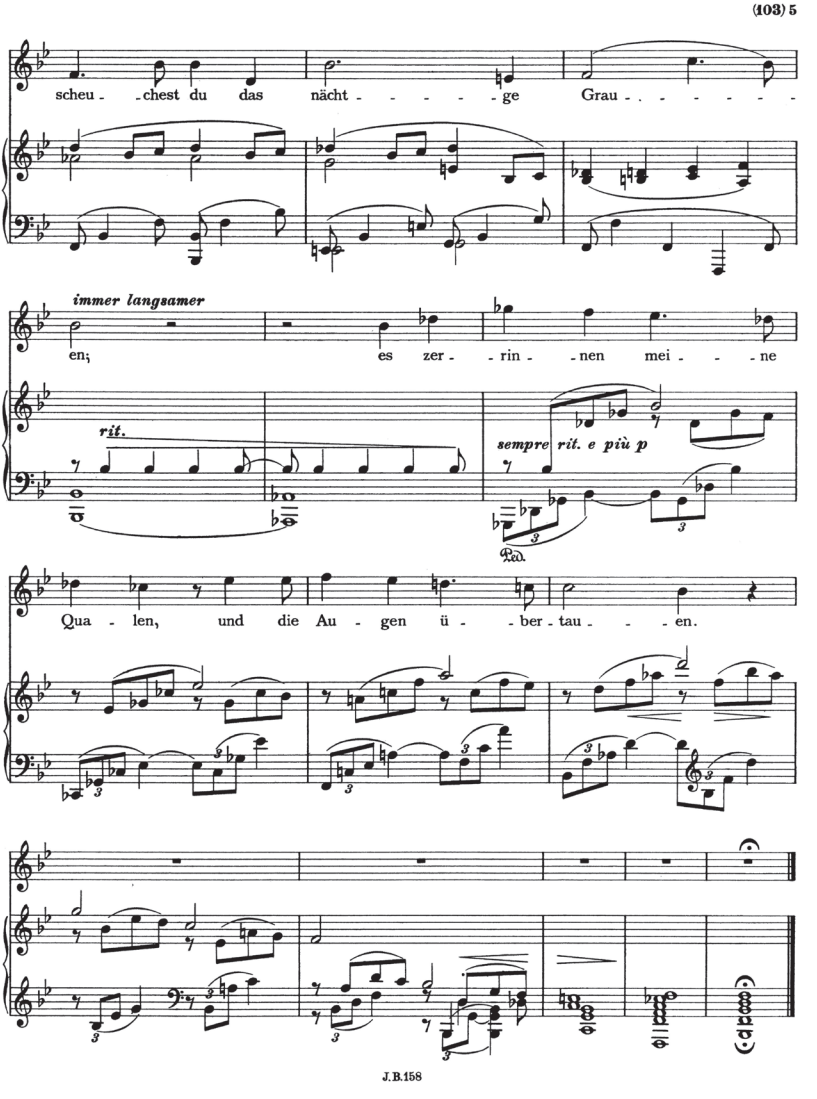
12 Nicholas Cook, *Theorizing Musical Meaning*, „Music Theory Spectrum" 2002 nr 2, s. 170–195.

13 Lawrence Kramer, *Signs Taken for Wonders: Words, Music, and Performativity*, w: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, Amsterdam–New York 2002, s. 39.

14 Heinrich Heine, *Księga pieśni*, przeł. i oprac. Andrzej Lam, Warszawa 2021, pieśń nr 86, s. 242.

Przykład 1. Johannes Brahms, *Mondenschein* z *Sechs Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte* op. 85 (*Sämtliche Werke*, Band 25, Leipzig 1926–27)





Zbudowany z ośmiu wersów wiersz wyraża bolesne uczucie przemijania, pobudzone atmosferą nocy rozświetlonej słabym światłem wschodzącego księżyca. Przenikająca lękiem ciemność przypomina o śmierci i czekającej człowieka podróży w daleki, obcy świat („leży noc na obcych

dróżkach"). Czas tej ostatecznej wędrówki zbliża się nieubłaganie, koniec życia jest już bliski („chore serce i mdłe członki"). Metaforyczne znaczenie ciemnej nocy jako śmierci znajduje potwierdzenie w sąsiednim wierszu (nr 87): „Cóż śmierć?" — pyta poeta — „To jest jak chłodna noc...". W czterech kolejnych wersach Heine opisuje księżyc jako promień nadziei, jako dobrą wróżbę, opiekuńczą i upragnioną moc rozpraszającą lęki („ach, tam płynie dobra wróżka, znad horyzontu księżyc słodki. Luno dobra, twym promieniem płoszysz wszystkie strachy nocy".) W ostatnich dwóch wersach poeta pojmuje, że nie ma ucieczki od przeznaczenia. Poddaje się uzdrawiającej mocy księżyca. Zamiast lęku odczuwa teraz ukojenie i smutek cichej rezygnacji („Odpływają moje lęki, rosą łez zachodzą oczy".).

Tematem wiersza jest duchowa przemiana człowieka pogrążonego w mrokach nocy. Podążając za Heinem, Brahms prowadzi słuchacza od krzyku rozpaczy w pierwszej, dziewięciotaktowej części po liryczną afirmację losu w części ostatniej pieśni. Ciemne oktawowe zejścia w lewej ręce akompaniamentu ilustrują wszechogarniającą ciemność nocy; po nich następuje kontrastowe, przeniknięte bólem, głośne i wysokie „krankes Herz" (chore serce) na dźwiękach fis^2 i g^2. W taktach 6–9 Brahms zapowiada zmianę nastroju i wschód księżyca. Bardzo niskie oktawy w lewej ręce (*E*1–*E* oraz *F*1–*F*) pozostają jeszcze w atmosferze nocy, ale kompozytor najpierw wzbogaca je dodaną sekstą *b-g*, potem zaś trójdźwiękiem *c-es-a* i następnie kolejno poszerzonymi akordami B1-D-F-As oraz E1-E-des-g-b. Z ciemności i niepewnej harmonicznie gęstwiny akordów wyłania się księżyc w swojej pełni.

Ciemna barwa nocy ustępuje melodii opisującej światło księżyca. Trójdźwiękowa pogodna fraza, z delikatnie synkopowanym towarzyszeniem lewej ręki podkreśla dobry nastrój, przyjemność, odpoczynek. Warto podkreślić ekspresję *dolcissimo*, którą dla księżycowej melodii przewidział Brahms w ślad za wskazaniem poety. „Süsser Mond", słodki księżyc w wierszu Heinego oznacza estetyczne ukontentowanie, radość, szczęście, delikatność.

Trzecia część pieśni jest lakonicznym, czterotaktowym zaledwie wyrazem ukojenia, uczuciem wypowiedzianym i skierowanym jak gdyby w przestrzeń nocy i jak gdyby niedokończonym. Partii fortepianu powierza

kompozytor ostateczne zakończenie poetyckich wzruszeń, przedłużając liryczny optymizm pogodną muzyką księżycową nawiązującą pod względem materiałowym do drugiej części pieśni.

Mondenschein jest miniaturą wokalną, w której relacje między tekstem a muzyką mieszczą się w kategorii zgodności według omówionej wcześniej typologii Nicholasa Cooka. Trzyczęściowa budowa pieśni stanowi paralelę do trzyczęściowej budowy wiersza: część pierwsza i trzecia ukazują zmienne emocje podmiotu lirycznego, część druga zaś opiewa estetyczne walory i uzdrawiające moce księżyca. Pieśń Brahmsa nie jest ilustracją księżycowej nocy, choć niektóre elementy można w taki sposób rozumieć (np. ciemna barwa niskich, descendentalnych oktaw). Ekspresja kompozytora jest zgodna przede wszystkim z emocjonalnym konturem wiersza, ukazującego człowieka w poetyckiej chwili lęku.

Pieśń romantyczna jest miniaturą obrazującą wydarzenia, stany, emocje, nastroje otwierające niedookreśloną i wieloznaczną rzeczywistość, której może doświadczyć człowiek. Obrazy te są pozbawione reguł, wedle których muzyka i tekst mają ze sobą współpracować i których bezskutecznie poszukują muzykolodzy. Pieśń musi pozostać przestrzenią interpretacyjnej swobody i wyobraźni.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Carolyne Abbate, *Opera as Symphony, Wagnerian Myth*, w: *Reading Opera*, red. Carolyn Abbate, Roger Parker, Berkeley 1989, s. 92–124.

Edward T. Cone, *The Composer's Voice*, Berkeley–Los Angeles–London 1974.

Peter Conrad, *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley 1977.

Nicholas Cook, *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998.

Nicholas Cook, *Theorizing Musical Meaning*, „Music Theory Spectrum" 2002 nr 2, s. 170–195.

Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988.

Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, przeł. Gustav Cohen, London 1891.

Heinrich Heine, *Księga pieśni*, przeł. i oprac. Andrzej Lam, Warszawa 2021.

Joseph Kerman, *Opera as Drama*, New York 1956.

Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley–Los Angeles–London 1984.

Lawrence Kramer, *Signs Taken for Wonders: Words, Music, and Performativity*, w: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart, Amsterdam–New York 2002, s. 39–53.

Source Reading in Music History, red. Oliver Strunk, New York 1950.

Peter F. Stacey, *Towards the Analysis of the Relationship of Music and Text in Contemporary Composition*, „Contemporary Music Review" 1989 nr 5, s. 9–27.

BIOGRAM

Sławomira Żerańska-Kominek uzyskała tytuł doktora na Uniwersytecie Warszawskim w 1976 roku, a w 1992 roku została profesorem zwyczajnym. Jest wybitnym muzykologiem, którego badania dotyczą relacji między muzyką a kulturą w najszerszej perspektywie antropologicznej i historycznej. Jej prace koncentrują się na analizie muzyki tradycyjnej, powiązaniach między muzyką, mitologią i religią, ikonografii muzycznej oraz na teoriach pozaeuropejskiej historiografii muzycznej. Wniosła również znaczący wkład w badania nad relacjami między słowem a muzyką w polskiej pieśni, a także w zrozumienie arabskich teorii antropologii muzyki. Jest autorką wielu książek i artykułów naukowych, uczestniczyła w międzynarodowych projektach badawczych i prezentowała swoje prace na konferencjach na całym świecie. Była promotorem wielu doktorów i doktorów habilitowanych oraz przyczyniła się do rozwoju etnomuzykologii i muzykologii kulturowej w Polsce. Jej najnowszy projekt badawczy dotyczy obecności i symboliki ptaków w muzyce europejskiej, łącząc w sobie podejście historyczne, kulturowe i ikonograficzne.

BIOGRAPHICAL NOTE

Sławomira Żerańska-Kominek earned her PhD from the University of Warsaw in 1976 and became a full professor in 1992. She is a distinguished musicologist whose research explores the relationships between music and culture in the broadest anthropological and historical perspectives. Her work focuses on the analysis of traditional music, the interconnections between music, mythology and religion, music iconography, and theories of non-European music historiography. She has also made significant contributions to the study of word–music relationships in Polish art songs as well as to the understanding of Arab theories of the anthropology of music.

She is the author of numerous scholarly books and articles, has participated in international research projects, and has presented her work at conferences worldwide. She has supervised many doctoral and postgraduate researchers and has contributed to the development of ethnomusicology and cultural musicology in Poland. Her latest research project examines the presence and symbolism of birds in European music, combining historical, cultural and iconographic approaches.

STRESZCZENIE

Mondenschein *Heinego-Brahmsa op. 85. O gatunkowej osobliwości pieśni romantycznej*
Przedmiotem eseju jest analiza miniatury wokalnej Johannesa Brahmsa do wiersza Mondenschein (Blask księżyca) pochodzącego z Księgi pieśni Heinricha Heinego. Celem analizy jest wyłonienie w procesie krytycznej interpretacji tzw. znaczenia emergentnego pieśni, hipotetycznie analogicznego do rozwijającego się w czasie doświadczenia słuchacza.

SŁOWA KLUCZOWE Johannes Brahms, pieśń romantyczna, Heine, analiza hermeneutyczna, księży

ABSTRACT

Mondenschein *by Heine-Brahms, Op. 85: On the Generic Peculiarity of the Romantic Lied*
The subject of this essay is an analysis of Johannes Brahms's vocal miniature set to Heinrich Heine's poem *Mondenschein* (*Moonlight*) from the *Book of Songs* (*Buch der Lieder*). The aim of the analysis is to identify, through a process of critical interpretation, the so-called emergent meaning of the song, hypothetically analogous to the listener's experience unfolding over time.

KEYWORDS Johannes Brahms, Romantic Lied, Heine, hermeneutic analysis, moon