

RYSZARD DANIEL GOLIANEK
UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

PODRÓŻ ZIMOWA FRANZA SCHUBERTA W REINTERPRETACJI
BARBARY KINGI MAJEWSKIEJ: ESTETYKA I RETORYKA

Pamięci mojego przyjaciela
Jarosława Mianowskiego (1966–2009),
autora twórczej interpretacji *Podróży zimowej*

Za oczywistość trzeba uznać przekonanie, że reinterpretacja dawniejszych stylów artystycznych staje się dla twórców epoki postmodernizmu jednym z zasadniczych przejawów budowania własnej wypowiedzi. Dialog z przeszłością muzyczną, łączenie różnych tendencji i sposoby ich zestawiania okazują się drogami do tworzenia odmiennego typu kontaktu ze słuchaczami, w którym nowe jakości budowane są w odniesieniu do dzieł i stylistyk dawniejszych¹. Ta idea ciągłych odczytań palimpsestowych i intertekstualnych wydaje się już bardzo mocno ugruntowana we współczesnym dyskursie kulturowym, a przedmiotem dialogu przeszłości z terażniejszością mogą być nie tylko określone style czy tradycje, ale i konkretne utwory artystyczne z lat i wieków minionych. W taki sposób została poniekąd powołana do życia estetyka muzycznego postmodernizmu, jeżeli przywołać tu słynny przykład kompozycji *Sinfonia* autorstwa Luciana Beria z 1968 r., której trzecia część stanowi reinterpretację *Scherza z II Symfonii* Gustava Mahlera². Płyta z nagraniem autorskiej wersji cyklu pieśni *Winterreise* Franza Schuberta, dokonany przez wokalistkę Barbarę Kingę Majewską³ i pianistkę Emilię Sitarz (grającą na pianinie, a nie

1 Dorota Krawczyk, „Język i gra, czyli o muzyce postmodernistycznej”, *Muzyka* 50 (2005) nr 2, s. 79–105.

2 Na temat *Sinfonii* Beria zob.: Peter Altmann, „*Sinfonia*” von Luciano Berio: eine analytische Studie, Wien 1977.

3 Barbara Kinga Majewska (ur. 1982), wokalistka, muzykolog i pedagog muzyczny, specjalizuje się w wykonawstwie muzyki współczesnej i często bierze udział w prawykonaniach nowych kompozycji. W swoich kreacjach artystycznych poszukuje nieoczywistych kontekstów, łącząc rozmaite nurty estetyczne i poziomy obieg kultury muzycznej. Za swoje działania została uhonorowana nominacją do prestiżowego Paszportu *Polityki* w 2015 roku. Informacje biograficzne dotyczące artystki zawierają m.in. następujące strony internetowe: <http://barbarakingamajewska.com/>; <https://culture.pl/pl/tworca/barbara-kinga-majewska>; https://zaiks.org.pl/1086,o,barbara_kinga_majewska, dostęp 22 VII 2020.

na fortepianie)⁴, będąca przedmiotem niniejszych uwag, wpisuje się w taki właśnie typ reinterpretacji utworów muzycznych, choć zamierzeniem artystek nie stało się stworzenie jakiegoś nowego utworu muzycznego, a jedynie przedstawienie oryginalnej interpretacji dzieła Schuberta⁵. Jednak niezwykle szeroki i wielowymiarowy zakres ingerencji w oryginalną partyturę dokonany przez Majewską oraz Michała Liberę⁶, kuratora całego projektu i *spiritus movens* przedsięwzięcia, nakazuje traktować powstały rezultat jako nowatorską jakość artystyczną, daleko odmienną od typowych wykonań i nagrań cykli pieśni romantycznych. Płyta z *Winterreise* została opublikowana w 2015 r. przez eksperymentalne wydawnictwo Bólt Records w ramach serii „Populista”, zorientowanej na reinterpretacje utworów klasycznych⁷. Obie artystki prezentowały ten repertuar podczas koncertów organizowanych w przestrzeniach klubowych, takich jak warszawski Dom Zabawy i Kultury, ale płyta stanowi zapis studyjny, a nie koncertowy⁸.

Warto zauważyć, że omawiana płyta nie jest jedynym przykładem reinterpretacji cyklu Schuberta, gdyż co jakiś czas różni artyści podejmują własny dyskurs z tym szczególnym utworem. Wskazać można chociażby na polską wersję literackiej *Podróży zimowej*, przygotowaną przez Stanisława Barańczaka w formie poetyckiej odpowiadającej strukturalnie oryginałom Wilhelma Müllera (co umożliwiała wykonanie wokalne z muzyką pieśni Schuberta, choć ten cykl wierszy jest też zarazem swoistą parafrazą i unowocześnieniem oryginalnych tekstów)⁹, a także na rozmaite inne nawiązania do *Winterreise*, jak chociażby stworzenie cyklu 24 opowiadań inspirowa-

- 4 Emilia Sitarz (ur. 1978), pianistka, członkini zespołów Lutosławski Piano Duo oraz Kwadrofonik, których głównym zakresem repertuarowym jest muzyka współczesna, zob. https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1427&view=czlowiek&lang=pl, dostęp 22 VII 2020.
- 5 „Populista presents Barbara Kinga Majewska and Emilia Sitarz play Franz Schubert *Winterreise*”. Informacje na stronie tytułowej omawianej płyty.
- 6 Michał Libera (ur. 1979), socjolog, poeta, producent, krytyk muzyczny, zob. http://www.kulturalna.warszawa.pl/osoby,1,1576,Micha%5%82_Libera.html?locale=pl_PL, <http://www.sanatoriumdzwieku.pl/pl/artysci/michal-libera>, dostęp 22 VII 2020.
- 7 „Bólt Records powstał w 2008 r. jako medium eksperymentalnych praktyk muzycznych w Europie Wschodniej. [...] Populista to wyraz naszej kompulsywnej skłonności do re-interpretowania klasyki. W tym wypadku chodzi jednak o bezwstydną nad-interpretację, a w naszym panteonie klasyków spotkać można Giuseppe Tartiniego obok Luka Ferrariego, Johna Coltrane’a w sąsiedztwie Johna i Ruby Lomaxów, Mirona Białoszewskiego u boku Markiza de Sade”, zob. informacje ze strony internetowej wydawnictwa: <http://boltrecords.pl/onas/pl.html>, dostęp 22 VII 2020. W podobnym czasie, obok omawianej tu płyty, nakładem Bólt Records ukazały się jeszcze dwie płyty związane z problematyką „muzyki zimowej”: interpretacja wybranych pieśni z *Winterreise* Schuberta dokonana przez Joannę Halszkę Sokołowską oraz *Parallel Winter* Richarda Youngsa, por.: Rafał Wawrzyńczyk, *Trzy zimy*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6412-trzy-zimy.html>, dostęp 22 VII 2020.
- 8 Było to studio domowe, o czym informują niezwykle lapidarne dane o płycie umieszczone na okładce albumu: „Recorded and edited at homes by Barbara Kinga Majewska and Michał Libera in 2015”. Relacja z koncertu Majewskiej i Sitarz w Domu Zabawy i Kultury: Adam Supryniewicz, *Pejzaż po zimie*, <http://www.mwm.nfm.wroclaw.pl/articles/599-pejaz-po-zimie>, dostęp 22 VII 2020.
- 9 Stanisław Barańczak, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994. Wersję tę ostatnio prezentują koncertowo baryton Tomasz Konieczny i pianista Lech Napierała, została też zarejestrowana na płycie CD: Schubert, „*Winterreise*” to Stanisław Barańczak’s Poetry, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, CD 058, Warszawa 2018.

nych problematyką poszczególnych pieśni¹⁰ czy uwspółcześnioną wersję partytury przygotowaną przez Hansa Zendera (1993)¹¹. Najnowszą propozycją stanowi też nowatorska adaptacja multimedialna całego cyklu, przygotowana przez Uwe Rascha w dziele *aus vierundzwanzig* (2016)¹². Można więc wpisać omawianą płytę w szerszy kontekst recepcyjny wyznaczony dziełem Schuberta, a wielość i obecność rozmaitych tego typu opracowań i rekontekstualizacji świadczy o atrakcyjności cyklu pieśniowego dla kolejnych pokoleń artystów i nieprzemijalności jego duchowego przesłania.

PODRÓŻ ZIMOWA SCHUBERTA I MAJEWSKIEJ

Cykl pieśni *Winterreise* Schuberta, jedno z niezwykłych dzieł epoki wczesnego romantyzmu, wyraz subiektywizmu i pesymizmu, w ciągu niemal dwóch wieków upływających od jego powstania (1827) zyskał silne zakotwiczenie kulturowe, stając się jedną z najbardziej skrajnych manifestacji przygnębienia i melancholii w twórczości muzycznej. Jednak mimo tego wyrazistego charakteru ekspresyjnego, poetycka interpretacja celu tytułowej podróży, wynikająca z problematyki końcowych pieśni cyklu, nie wydaje się jednoznaczna. Podmiot liryczny może dążyć tak do śmierci (na co wskazuje symbolika tekstu i muzyki w pieśniach *Der Wegweiser* i *Das Wirtshaus*), w stronę obłądki i choroby psychicznej (pieśni *Mut* oraz *Die Nebensonnen*), jak i ku transgresji i potraktowaniu zawodów życiowych jako tematu podejmowanej twórczości artystycznej (*Der Leiermann*). Brak jednoznaczności, poetyckość oraz nieliniarny charakter narracji w ramach cyklu dopuszczają różne możliwości interpretacyjne, w które zresztą obfituje bogata literatura przedmiotu. W niniejszym artykule zostanie jednak przywołana zapomniana praca zmarłego w 2009 r. Jarosława Mianowskiego, w której zaproponował niezwykle oryginalny, logiczny i przekonujący sposób ujęcia sfer wyrazowych kompozycji Schuberta¹³. Zasadniczo dostrzec wypada dwa skontrastowane moduły narracyjne, dwie sfery odczuć: przykrą, dokuczliwą rzeczywistość doznawaną aktualnie przez podmiot liryczny (sfera znaczeń negatywnych) oraz przyjemne wspomnienia związane z przeszłością (sfera znaczeń pozytywnych). Ten dualizm świata przeżywanego i zapamiętanego ma swoje manifestacje w dwóch aspektach: w sferze przyrody, rzeczywistości zewnętrznej (określanej przez Mianowskiego jako makrokosmos), oraz w sfe-

10 *Die Winterreise. 24 melancholische Geschichten zu Franz Schuberts Liederzyklus nach den Gedichten von Wilhelm Müller*, red. Martina Bick, Hildesheim 2004.

11 Hans Zender, *Schuberts „Winterreise“: eine komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester*, Wiesbaden 1996; por. Wilfried Gruhn, „Wider die ästhetische Routine: Hans Zenders Version von Schuberts «Winterreise»”, *Neue Zeitschrift für Musik* 158 (1997) nr 1, s. 42–47; Rainer Nonnemann, „Vom Nutzen und Nachteil der Musikgeschichte für das Musikleben: Zur Kritik aktualisierender Interpretation am Beispiel von Hans Zenders Schuberts «Winterreise»”, *Musik und Ästhetik* 7 (2003) nr 26, s. 65–90.

12 Julian Kämper, „Materialhaufen: Uwe Raschs multimediale Adaptation der «Winterreise»”, *Musiktexte: Zeitschrift für Neue Musik* 150 (2016), s. 25–30.

13 Jarosław Mianowski, „Topika «Winterreise» F. Schuberta – między metafizyką a algebra”, *Monochord* 2 (1994) nr 4, s. 19–24.

rze wewnętrznej, w psychice podmiotu lirycznego (mikrokosmos)¹⁴. Połączenie tych perspektyw wyróżnionych przez autora z odpowiednimi słowami kluczowymi prowadzi do stwierdzenia obecności czterech kategorii reprezentacji artystycznej w cyklu.

Tab. 1. Zasadnicze moduły ekspresyjne cyklu *Podróż zimowa* w ujęciu Mianowskiego

	Negatywny krąg jakości doznawanych (TERAŻNIEJSZOŚĆ)	Pozytywny krąg jakości wspominanych (PRZESZŁOŚĆ)
Manifestacje w sferze natury (ŚWIAT ZEWNĘTRZNY, MAKROKOSMOS)	zima, wiatr, ciemność, wrona, śnieg, burza, zimno	wiosna, zielen, kwiaty, lipa, słońce, śpiew ptaków, ciepło
Manifestacje w sferze uczuć (ŚWIAT WEWNĘTRZNY, MIKROKOSMOS)	bezdomność, zawód miłosny, nieszczęście, samotność, cierpienie, pustka, wędrówka	miłość, szczęście, kochana kobieta, stabilizacja, dom

Można jednak rozwinąć ideę Mianowskiego i w toku utworu odnaleźć dodatkowo subtelną próbę mediacji pomiędzy skontrastowanymi jakościami narracyjno-wyrazowymi. W pieśni *Frühlingstraum* obok czterech wyróżnionych wyżej kategorii zaznaczają się jeszcze dwie dodatkowe, wynikające z dążenia podmiotu lirycznego do połączenia sprzeczności, zaakceptowania różnic, zrozumienia ich sensu, co sugeruje postawę poetyckiego dystansu i autoanalizy (zob. tab. 2). Wybrzmiewająca w *Der Leiermann* idea twórczości dodatkowo daje możliwość takiego rozumienia utworu, a zasada estetyczna romantycznego cyklu pieśni (*Liederkreis*) sugeruje możliwość ponownego odczytania całego dzieła jako poetyckiej, przetworzonej i zinterioryzowanej wersji przeżyć podmiotu lirycznego, nakierowanej ku przyszłemu trwaniu w dziele artystycznym.

Tab. 2. Interpretacja ideowa cyklu *Podróż zimowa* (rozwinięcie idei Mianowskiego)

	Negatywny krąg jakości doznawanych (TERAŻNIEJSZOŚĆ)	Pozytywny krąg jakości wspominanych (PRZESZŁOŚĆ)	Mediacja: łączenie jakości (PRZYSZŁOŚĆ) ¹⁵
Manifestacje w sferze natury (ŚWIAT ZEWNĘTRZNY)	zima, wiatr, ciemność, wrona, śnieg, burza, zimno	wiosna, zielen, kwiaty, lipa, słońce, śpiew ptaków, ciepło	kwiaty wymalowane przez mróz na szybie
Manifestacje w sferze uczuć (ŚWIAT WEWNĘTRZNY)	bezdomność, zawód miłosny, nieszczęście, samotność, cierpienie, pustka, wędrówka	miłość, szczęście, kochana kobieta, stabilizacja, dom	przeżycia i doznania emocjonalne jako źródło twórczości artystycznej

¹⁴ Ibid., s. 20–21.

¹⁵ W cytowanej pracy Mianowski, dla wyróżnienia tych trzech kategorii, używa określeń: negatywny – pozytywny – obojętny, zob. ibid., s. 20.

Winterreise Schuberta w interpretacji (albo właściwie reinterpretacji) Majewskiej i Sitarz wypada potraktować jako odważną i bezkompromisową propozycję artystyczną, której istotę stanowi postmodernistyczny dialog z kanoniczną, oryginalną wersją utworu. Wydaje się oczywiste, że ta perspektywa intertekstualnego odczytania objawi się tylko słuchaczom znającym tytułowe dzieło Schuberta. Jednak zamierzenia artystyczne, jakie emanują z omawianej płyty, zdają się zdecydowanie wykraczać poza samą ideę dyskursywnego dialogu z oryginałem i jedynie na poziomie powierzchownym łączą się z chętnie podejmowanymi przez twórców z przełomu tysiącleci dialogami i zabawami z przeszłością, ewokowanymi poprzez skojarzenia stylizacyjne i cytaty. Autorski, niezwykle oryginalny charakter albumu Majewskiej można dostrzec także bez rozpatrywania go jako palimpsestu, traktując jej propozycję jako współczesną wizję nieszczęśliwej historii miłosnej. Zwłaszcza że zasadniczy przekaz polega tu wyłącznie na wyrazowym pogłębieniu stanów emocjonalnych, w jakich znajduje się podmiot liryczny, co realizuje się we włączeniu w krąg środków ekspresyjnych wokalistki takich elementów, jak deklamacja teatralna, psychotyczne powtarzanie w nieskończoność jednego zwrotu, szloch, urywanie toku wypowiedzi, wybuchy emocjonalne, krzyk czy nagłe zamilknięcie. Wszystko to służy wyrazistemu podkreśleniu nadrzędnej aury samotności i beznadziei, a zrozumiałość i sugestywność narracyjno-wyrazowa realizuje się poprzez wprowadzenie jakości związanych z odmiennymi (nieklasycznymi) sposobami ekspresji. Stylizacje ludowego śpiewu białego, wokalistyka o kabaretowym rodowodzie czy kreacja nastroju muzyki klubowej wpływają na stworzenie specyficznego, niepowtarzalnego klimatu tej interpretacji. Przeniesienie narracji i ekspresji z poziomu sztuki wysokiej w rejon sztuki „średniej”¹⁶, wyznaczone wprowadzonym idiomem muzyki ludowej czy kabaretowej, decyduje o niejednoznaczności efektu artystycznego i lokuje zaproponowaną interpretację w sferze dzieł niezwykłych i transgresyjnych.

POTRAKTOWANIE ORYGINAŁU I KONCEPCJA ARTYSTYCZNA

Koncepcja artystyczna albumu Majewskiej wydaje się bardzo przemyślana, ale jednocześnie niekonwencjonalna i daleka od respektowania spójności i toku narracyjnego oryginału. Choć płyta zawiera 24 ścieżki, a na okładce zostają wymienione tytuły wszystkich 24 pieśni wchodzących w skład całego cyklu, to jednak dostrzec wypada zastosowanie przedstawionej kolejności utworów, wynikające z odmiennego rozłożenia akcentów ekspresyjnych i indywidualnego kształtowania narracji.

16 W estetyce muzycznej kategorię dziewiętnastowiecznej muzyki średniej zdefiniował Carl Dahlhaus, próbując z muzyki „trywialnej” (rozrywkowej, popularnej, ludowej) wydobyć krąg autorskiej muzyki rozrywkowej o charakterze salonowym. Dzieła muzyki średniej plasują się pomiędzy artystyczną muzyką wysoką a banalną muzyką popularną, por.: Carl Dahlhaus, „O dziewiętnastowiecznej «muzyce średniej»”, w: tegoż, *Idea muzyki absolutnej*, przekł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 470–487.

Jednakże przejawem znacznie bardziej radykalnego podejścia jest sposób potraktowania wyjściowego materiału Müllera–Schuberta: mimo intencjonalnego wykorzystania wszystkich pieśni, zaznaczają się takie rozwiązania, jak daleko posunięta redukcja, skracanie czy przekształcanie oryginału. Jedyne sporadycznie dostrzec można dodanie jakiegoś elementu bądź rozciągnięcie w wykonaniu wybranego fragmentu partytury (np. określonego akordu) w czasie.

Relacje wobec oryginału są różnego rodzaju i można wyróżnić kilka modułów postępowania artystek. Prezentacja całej pieśni bez zmian, w wersji zgodnej z partyturą, okazuje się stosunkowo rzadka – jedynie pieśń *Die Nebensonnen* rozbrzmiewa w całości, ale sposób wykonania jej partii wokalne, w dynamice *pianissimo* i wycofanej, zdystansowanej ekspresji, i tak różnicuje tę pieśń w stosunku do postaci oryginalnej. W kilku innych sytuacjach, kiedy ma miejsce prezentacja całej pieśni, zaznacza się zawsze ingerencja w charakter ekspresyjny i estetykę. Takie pieśni Majewska wykonuje w stylu paraludowym (*Der Lindenbaum, Mut*), ściśniętym głosem bez zastosowania klasycznej techniki wokalne (*Im Dorfe, Der Wegweiser*), albo też unika koordynacji śpiewu z partią fortepianową, co prowadzi do odrębnych planów narracyjnych w partii pianina i głosu oraz do uzyskania wyraźnego braku synchronii (*Rast, Rückblick*).

Znacznie częściej zaznacza się skrócenie pieśni, wykonanie tylko jednej z części utworu, początkowej (*Einsamkeit*) lub końcowej (*Das Wirtshaus*), co staje się jednym ze sposobów uproszczenia formy pieśni. Temu samemu celowi służy też usunięcie z toku muzycznego elementów wstępnych, zakończeniowych i łącznikowych oraz uzyskanie w ten sposób prostej budowy zwrotkowej, która w większym stopniu niż w wersji oryginalnej odwzorowuje związek pieśni z ludowym pierwowzorem. W opracowaniu *Der Lindenbaum* dostrzec można, oprócz usunięcia wstępu i łączników fortepianowych, także rezygnację z jednego z fragmentów tekstu (od słów: „Die kalten Winde bliesen”). Schubert obdarzył ten odcinek tekstu odmienną muzyką, różnicując w ten sposób świat wspomnień podmiotu lirycznego i jego aktualne doznania, a jednocześnie konstruując formę pieśni zwrotkowo-wariacyjnej. Redukcja tego fragmentu partytury umożliwiła Majewskiej uzyskanie prostej formy zwrotkowej pieśni ludowej¹⁷.

Inną propozycją stało się wykorzystanie oryginalnej partii fortepianowej z jednoczesną całkowitą zmianą partii wokalne, co zostało zrealizowane poprzez wprowadzenie nieklasycznych stylów wokalnych. Przejawia się to nawiązaniem do techniki *Sprechgesang* (*Der stürmische Morgen*) lub stylu muzyki rozrywkowej (*Täuschung*). W obu tych przypadkach intonacja niektórych dźwięków (zwłaszcza wysokich) okazuje się nieprecyzyjna, niestabilna i obca regularnej frazie oraz zasadom wykonawstwa pieśni artystycznej. Dalsze przekształcanie partii wokalne prowadzi niekiedy do jej całkowitej

17 W ostatniej zwrotce ma miejsce powtórzenie akompaniamentu w postaci znanej z pierwszej zwrotki (akordy zamiast rozłożonych trójdźwięków), co dodatkowo wpływa na regularność formalną tej pieśni w opracowaniu Majewskiej.

redukcji, przy zachowaniu i prezentacji oryginalnej partii fortepianu, w całości (*Die Krähe*) lub tylko w postaci bardzo krótkiego fragmentu (*Frühlingstraum*), co sprawia wrażenie jedynie przelotnego nawiązania i chęci samego przywołania ogólnego kontekstu danej pieśni. Artystki nie stronią też od formy melodramatu, słownej deklamacji tekstu na tle partii fortepianu (*Die Post*, częściowo w *Rückblick*). Tekst śpiewany, jeśli się pojawia, bywa na ogół niekompletny, niekiedy też partia wokalna nagle się urywa (*Erstarrung*). Ciekawym dopełnieniem takiego podejścia stała się też naprzemienna prezentacja partii fortepianu i głosu – w wykonaniu rozbrzmiewa najpierw odcinek instrumentalny, a następnie śpiew *a cappella* (*Der greise Kopf*).

Ekstremalnym zakresem indywidualizmu w potraktowaniu oryginału odznaczają się te opracowania Majewskiej, których związek z pieśniami Schuberta okazuje się skrajnie odległy, poniekąd jedynie intencjonalny. W takich przypadkach idea redukcji doprowadza twórców płyty do pozostawienia wyłącznie wybranych izolowanych brzmień i odgłosów, stanowiących daleką sugestię związku z oryginałem, jak w przypadku początkowej pieśni *Gute Nacht*, w której przez pół minuty dochodzą do uszu słuchacza jedynie wybrane z partytury pojedyncze dźwięki prezentowane w partii rozstrojonego pianina. Równie rygorystycznie potraktowana została ostatnia pieśń cyklu, *Der Leiermann*, zredukowana do powtarzanego przez prawie jedenaście minut dysonansowego brzmienia wywiedzionego z pierwszego akordu partii fortepianu tej pieśni, ale wzbogaconego o dodane dysonansowe współbrzmienia sekundowe.

W pieśni *Irrlicht* pianistka wykonuje tylko wybrane odcinki akompaniamentu, wokalistka deklamuje zaś zupełnie nowy, dopisany tekst, co świadczy jednak o wyraźnej ingerencji w oryginalne dzieło. Może też zaistnieć taka sytuacja, w której na sposób punktualistyczny rozbrzmiewają jedynie wybrane pojedyncze dźwięki z partii fortepianu (*Letzte Hoffnung*), stanowiące przejaw dekonstrukcji wyjściowej partytury. Krańcowy przejaw przekształcania *Winterreise* prezentuje pieśń *Wasserflut*, gdyż zachowany został wyłącznie tekst słowny oryginału, do którego dołączono zupełnie nową muzykę. W partii wokalnej ma ona charakter swobodnej improwizacji, natomiast partia fortepianowa zasadza się na powtarzaniu jednego akordu o dysonansowo-ostinatowym charakterze akompaniującym. Z całego zestawu 24 pieśni nie wybrzmiewa jedynie materiał pieśni *Auf dem Flusse* (ścieżka 7. płyty); zamiast tego utworu zostaje po raz kolejny powtórzona deklamacja tekstu: „mein Herz”, zaczerpniętego z poprzedzającej ją (w tej wersji) pieśni *Die Post*.

NARRACJA I RETORYKA ALBUMU

Istotą autorskiego podejścia Majewskiej nie jest jedynie redukcja materiału muzycznego oraz zróżnicowany sposób opracowania poszczególnych pieśni z cyklu *Winterreise*. Płyte – podobnie jak koncerty z tym repertuarem – trzeba traktować jako całość artystyczną, jako swoisty *concept album* o określonej narracji i dramaturgii. Klamrę tego albumu stanowią pieśni *Gute Nacht* i *Der Leiermann*, o skrajnym po-

ziomie redukcji materiału i ograniczenia go do pojedynczych brzmień. Ale na cały cykl można spojrzeć także z perspektywy oryginalnie rozumianej fazowej konstrukcji retorycznej, której sposób organizacji łączy klasyczne zasady retoryki dotyczące zaplanowania wypowiedzi (*dispositio*) z elementami jednorazowymi wynikającymi ze specyficznej problematyki cyklu *Winterreise*¹⁸.

Tab. 3. Konstrukcja retoryczna i interpretacja *Winterreise* w ujęciu Majewskiej

Kolejność pieśni w układzie Majewskiej	Miejsce pieśni w układzie oryginalnym	Sposób potraktowania oryginału	Funkcja retoryczna	Interpretacja
1 <i>Gute Nacht</i> 2 <i>Die Wetterfahne</i> 3 <i>Gefrorne Tränen</i>	1 2 3	Cisza, elementy szmerowe, wybrane z partytury izolowane jakości brzmieniowe	Exordium, wstęp, początek	Zarysowanie sytuacji, stanu, nastroju: niejasność, zagubienie
4 <i>Erstarrung</i> 5 <i>Der Lindenbaum</i>	4 5	Autorskie przekształcenia pieśni, pierwsza prezentacja partii wokalne	Narratio, teza, przedstawienie istoty problemowej cyklu	Dualizm problematyki: samotność i depresja oraz ludowy kontekst społeczny; rozdzielenie jaźni
6 <i>Die Post</i> 7 <i>Auf dem Flusse</i> 8 <i>Rückblick</i> 9 <i>Irrlicht</i> 10 <i>Der greise Kopf</i> 11 <i>Wasserflut</i>	13 7 8 9 14 6	Dekonstrukcja cyklu, niezgodność z układem oryginalnym, przekształcanie oryginału, nowy materiał	Propositio, rozwinięcie tezy, dookreślenie problematyki	Pogłębienie analizy stanu depresji, lęku i melancholii, zaburzenia świadomościowe, destrukcja

18 Retoryczny, fazowy charakter konstrukcji oryginalnego cyklu *Winterreise* Müllera-Schuberta, zarówno w warstwie słownej, jak i muzycznej, podkreślają różni autorzy. Jednym z najnowszych ujęć jest praca Lauri Suurpää, *Death in „Winterreise“: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*, Bloomington 2014. W tej interpretacji wyróżnionych zostało w cyklu dziewięć faz narracyjno-ekspresyjnych: wyruszenie w drogę (pieśni 1–5), kontynuacja wędrówki i odczucie rozpacz (pieśni 6–9), odpoczynek i marzenia (pieśni 10–11), dalszy etap podróży: głęboka depresja (pieśń 12), kontynuacja i powrót wspomnień (pieśń 13), śmierć jako pozytywna opcja (pieśni 14–15), rozważanie sfery śmierci i wyrzeczenie się miłości (pieśni 16–19), wybór śmierci (pieśń 20), niemożność odnalezienia śmierci (pieśni 21–24), *ibid.*, s. 8–12. Zaproponowane przez autora tej pracy kategorie ekspresyjne wydają się stanowczo zbyt jednoznaczne i uniemożliwiają dostrzeżenie alternatywnych sposobów interpretacji retorycznej cyklu.

12 <i>Die Krähe</i> 13 <i>Letzte Hoffnung</i> 14 <i>Im Dorfe</i> 15 <i>Der stürmische Morgen</i> 16 <i>Täuschung</i>	15 16 17 18 19	Większa wierność wobec partytury, powrót do oryginalnego porządku cyklu, sugestywne i pogłębione odwzorowania stanów zarysowanych w tekście i muzyce	Confutatio, zakłócenie, wprowadzenie jakości nieprawdziwych	Próba pokazania siebie w bardziej społecznie akceptowalnej postaci, walka z własną depresją, rzekomy powrót do normalności
17 <i>Mut</i> 18 <i>Rast</i> 19 <i>Frühlingstraum</i> 20 <i>Einsamkeit</i> 21 <i>Der Wegweiser</i> 22 <i>Das Wirthaus</i> 23 <i>Die Nebensonnen</i>	22 10 11 12 20 21 23	Pocięta, niespójna narracja, swobodne potraktowanie partytury	Confirmatio, mocniejsze potwierdzenie tezy, wyraziste podsumowanie stanu podmiotu lirycznego	Uświadomienie niemożliwości integracji sfery kultury ludowej i stanu psychicznego podmiotu; obcość, rozbiecie osobowości, choroba, kryzys, kres
24 <i>Der Leiermann</i>	24	Powtarzany jeden akord przez 10'45"	Conclusio, zakończenie, domknięcie	Nieprzemijalność stanu, tragedia trwałej choroby

Exordium, wstęp, początek (pieśni 1–3)

Trzy pierwsze pieśni cyklu *Winterreise* (*Gute Nacht*, *Die Wetterfahne*, *Gefrorne Tränen*), zaprezentowane w układzie zgodnym z oryginałem, pełnią rolę wprowadzenia, początku. Zaznacza się to wyraźnie w przygotowawczym charakterze narracji muzycznej – brak tu wyrazistego toku muzycznego i nie występuje w ogóle partia wokalna. W partii pianina pojawiają się pojedyncze, izolowane dźwięki i odgłosy, częściowo wybrane z partytury, a częściowo kojarzące się z niewyraźnymi efektami skrzypienia. Interpretacją sensu tej fazy cyklu może być ogólne zarysowanie sytuacji narracyjnej, przesyconej powagą i niezwykłością.

Narratio, teza, przedstawienie istoty problemowej cyklu (pieśni 4–5)

Dwie kolejne pieśni (*Erstarrung*, *Der Lindenbaum*), umieszczone – podobnie jak w fazie exordium – w kolejności zgodnej z oryginałem, stanowią prezentację głównej idei całości. Po raz pierwszy włączona zostaje w nich partia wokalna, a skontrastowane środki ekspresyjne w wyrazisty sposób manifestują sytuację rozdwojenia jaźni, schizofrenii i depresji podmiotu lirycznego. Tę sytuację można określić jako miotanie

się podmiotu lirycznego między własnymi lękami (*Erstarrung*) a próbą odnalezienia się w rzeczywistości społecznej i kulturowej (*Der Lindenbaum*). Tezę dotyczącą idei całego cyklu Müllera–Schuberta–Majewskiej wypada więc zrekonstruować jako konflikt pomiędzy sferą wewnętrznego zagubienia i depresji bohatera a światem zewnętrznym manifestowanym w postaci romantycznie pojmowanej rzeczywistości społeczno-kulturowej.

Pieśń *Erstarrung* Majewska wykonuje ściśniętym głosem, z gwałtownymi oddechami i przydechami, w całkowicie wytłumionej i uwewnętrznionej postaci. Konwulsje emocjonalne uniemożliwiają wybrzmienie całego tekstu, który urywa się nagle po słowach „Mein Herz ist wie erfroren”, a narrację prowadzi do końca wyłącznie pianino. Zamrożenie serca to sugestywne, a zarazem lapidarne wyartykułowanie istoty stanu, w jakim znajduje się podmiot liryczny: jego doświadczenia doprowadziły do załamania nerwowego. Wprowadzone elementy wykonawcze sugerują odczytanie wyznaczone psychoanalizą, a dzieło muzyczne staje się poniekąd rejestracją zmiennych emocji i stanów, podobnie jak w *Erwartung* Arnolda Schönberga czy innych ekspresjonistycznych dramatach muzycznych. Po wybrzmieniu tej pieśni następuje bardzo długa, minutowa przerwa, służąca podkreśleniu szczególnej wagi tego ogniwa cyklu w retorycznym i energetycznym kontekście całości.

Z kolei pieśń *Der Lindenbaum* odmalowuje ów drugi, antagonistyczny i jednocześnie komplementarny aspekt narracyjny, służy prezentacji sfery romantycznej kultury ludowej, czyli kontekstu kulturowego, w jakim znajduje się podmiot liryczny. Przerysowana stylizacja (czy zgoła parodia) ludowa w interpretacji Majewskiej objawia się w takich rozwiązaniach, jak wykorzystanie głosu białego, nieprzerwany wysoki poziom dynamiczny, a także specyficzna wymowa, będąca imitacją gwarowej manieri zaokrąglenia samogłosek w języku niemieckim. Zastosowane sposoby opracowania oryginału prowadzą do jego uproszczenia formalnego i ekspresyjnego, a tym samym do nadania tej wersji cech nieopracowanego wzorca ludowego.

Propositio, rozwinięcie tezy, dookreślenie problematyki (pieśni 6–11)

Kolejna faza narracyjna cyklu wiąże się ze swobodnym układem pieśni i dekonstrukcją oryginału pod względem kolejności, charakteru i stylu (do tego momentu kolejność utworów była zgodna z ujęciem Schubertowskim). Prezentowane utwory odmalowują szczegółowe obrazy przeżyć podmiotu lirycznego – silnie zaznaczają się przekształcenia partytury, pojawiają się też elementy nowe, niewystępujące oryginalnie, tak w zakresie partii muzycznej, jak i tekstowej. Fazę tę można interpretować jako pogłębioną analizę stanu depresji i melancholii podmiotu lirycznego, jego neurastenii, zaburzenia świadomościowe i ogólną destrukcję osobowości.

Już pierwsza z pieśni, *Die Post* (6/13¹⁹), wprowadza zaskakujące rozwiązanie – melodramat, deklamację tekstu słownego na tle muzyki, a także wielokrotne powtarzanie kluczowych słów: „mein Herz”, rozbrzmiewające jeszcze długo po zakończeniu partii fortepianowej. Kolejna pieśń *Auf dem Flusse* (7/7), wyszczególniona w spisie zawartości płyty, w wykonaniu w ogóle się nie pojawia, natomiast w kolejnych utworach w coraz większym stopniu zaznacza się element dekonstrukcji. Przebieg pieśni *Rückblick* (8/8) determinuje asynchronia obu partii, wokalne i fortepianowej, ewokująca – przez taki brak uporządkowania – stan hysterii, zagubienia i załamania. Pieśń *Irrlicht* (9/9) zawiera deklamowany tekst, zupełnie nowy, niezwiązany z oryginałem i niełączący się z dotychczasowymi tekstami pieśni. Dość przypadkowo zestawione rzeczowniki: „Öl, Sauerstoff in der Luft, Silikon, Arsen” wskazują na substancje chemiczne i mogą sugerować skażenie i zniszczenie środowiska, co koresponduje ze stanem wewnętrznego rozkładu osobowości, doznawanego przez podmiot liryczny. W *Der greise Kopf* (10/14) ma miejsce rozdzielenie obu partii: pianina i głosu, a na ostatnią pieśń tej fazy, *Wasserflut* (11/6), składa się zupełnie nowa improwizacja muzyczna. Przy zachowaniu tekstu Müllera ewokowana jest tu deliryczna, senno-wizyjna aura, której nierzeczywistość podkreśla uporczywy, ostinatowy akompaniament pianina konstruowany z powtarzania pustych brzmień dysonansowych. Po wybrzmieniu tej pieśni następuje bardzo długa przerwa, mająca charakter retorycznego rozdzielania faz narracji.

Confutatio, zakłócenie, wprowadzenie jakości nieprawdziwych (pieśni 12–16)

W kolejnych pięciu pieśniach (12–16) następuje faza nieco większej wierności wobec partytury, a także rezygnacja z modyfikowania tekstu muzycznego, co z perspektywy narracyjnej można interpretować jako symptomy powolnego powrotu do stanu równowagi psychicznej. Taki obraz podmiotu lirycznego okazuje się jednak nieprawdziwy, a wszelkie próby wyrwania się ze stanu depresji kończą się dramatycznie. Zewnętrzne ramy strukturalne tej fazy cyklu odpowiadają oryginałowi, co przejawia się w zachowaniu oryginalnego następstwa pieśni, w braku elementów dekonstrukcji i relatywnej wierności partii fortepianowej. Sam sposób wykonania wokalne zdradza natomiast nieprawdziwość i bezskuteczność prób powrotu do stanu normalnego, który mógłby zostać zasugerowany poprzez pełną zgodność z Schubertowską partyturą.

Typy realizacji wokalne odpowiadają tu zasadniczo ekspresji wynikającej z nastrojów pieśni *Erstarrung*. W *Die Krähe* (12/15) porządkujący charakter ma nawet słowna zapowiedź tytułu utworu, jednak w ślad za tym nie następuje w ogóle wprowadzenie partii wokalne. Zaprezentowanie pełnej partii fortepianowej tej pieśni w bardzo wolnym tempie sugeruje jednak nierealną aurę oniryczną. W *Letzte Hoffnung* (13/16)

19 Podwójne oznaczenia w rodzaju 6/13 oznaczają pozycję danej pieśni w całym cyklu. Pierwsza liczba (6) odnosi się do pozycji w wersji Majewskiej, druga (13) – do oryginalnego miejsca pieśni w cyklu Schuberta.

Majewska podkreśla sytuację płaczu przy słowach „wein’ wein’”, w *Im Dorfe* (14/17) prezentuje manieryczne wykonanie, łączące stłumioną, zdławioną ekspresję w połączeniu z krzykliwym charakterem. W *Der stürmische Morgen* (15/18) włączone zostają elementy *Sprechgesang* i histerycznego śmiechu, a *Täuschung* (16/19) stanowi stylizację kabaretowo-klubową, kojarzącą się z nastrojami i estetyką Berlina lat dwudziestych XX wieku.

Confirmatio, mocniejsze potwierdzenie tezy, wyraziste podsumowanie stanu podmiotu lirycznego (17–23)

Dualistyczny charakter tezy zaprezentowanej w pieśniach 4–5, ukazującej rozdźwięk sytuacji emocjonalnej podmiotu lirycznego i ludowej rzeczywistości społeczno-kulturalnej, znajduje dobitne i pogłębione powtórzenie w przedostatniej fazie cyklu. Dokonuje się to jednak w odwróconym porządku. Najpierw, w pieśni *Mut* (17/22), prezentowana jest sfera ludowa, przy zastosowaniu tego samego typu ekspresji, co w *Der Lindenbaum*: ostrej i gwarowej. Dodatkowo ów idiom ludowy zostaje znacząco wzmocniony dodanym na końcu wesołym okrzykiem „Hey!”, który jeszcze silniej kontrastuje z psychotyczną główną problematyką cyklu. Następujące później pieśni są rekapitulacją stanu katastrofy psychicznej podmiotu lirycznego, przedstawioną w postaci skrajnie zdekonstruowanej. W interpretacji tej fazy można wymienić takie jakości, jak rozbitcie osobowości, choroba, kryzys czy kres, poddanie się rezygnacji, ośpienie i zagubienie. Ma to swoje konsekwencje w stłumionej, urywanej ekspresji (*Rast*, 18/10), przypadkowych reminiscencjach z przeszłości (bardzo krótki fragment fortepianowy z *Frühlingstraum*, 19/11), ciągu swobodnych skojarzeń (*Einsamkeit* 20/11 – pieśń połączona bezpośrednio z odcinkiem poprzednim). Dominuje skrajny strach i trwoga, realizowana w stałej dynamice piano, która pozwala na rezygnację z impostacji głosu (*Der Wegweiser*, *Die Nebensonnen* oraz krótki fragment *Das Wirtshaus* pomiędzy tymi pieśniami).

Conclusio, zakończenie, domknięcie

Pieśń *Der Leiermann*, stanowiąca ostatnie ogniwo i w cyklu Schuberta, i w wersji Majewskiej, to niemalże jednaście minut powtarzania jednego współbrzmienia, kojarzącego się z początkowym akordem tej pieśni, ale wzbogaconego przez dysonansowe sekundy małe, sprawiające wrażenie dudnienia. Dokuczliwość i nieustępliwość takiego rozwiązania sugerują niemożność zapomnienia o całym przesłaniu cyklu oraz nieprzemijalność stanu depresji.

Figury retoryczne

Oprócz retorycznego zaplanowania całego cyklu można też wskazać w omawianej interpretacji *Winterreise* na obecność wielu rozwiązań dźwiękowych o charakterze figur retorycznych. I tak w *Wetterfahne* odgłosy skrzywienia czy trzasku wydają się być odzworowaniem trzepotu chorągiewki, a oddzielane pojedyncze dźwięki w pieśni *Gefror-*

ne *Tränen* w jawny sposób przywołują wizję kąpiących łez. Z kolei ciągle powtarzanie tekstu „mein Herz” w *Die Post* sugeruje, że stały typ przebiegu muzycznego w metrum 6/8 nie ilustruje wcale ruchu dylizansu pocztowego, lecz jest odwzorowaniem odgłosów bicia serca. Zdekonstruowany przebieg pieśni *Letzte Hoffnung* porządkuje się przy słowach „wein, wein”, gdzie powraca przebieg zgodny z partyturą, w świetle czego wcześniejszy odcinek zostaje zaprezentowany jako obraz destrukcji osobowości. Sparodiowany styl quasi-ludowy, prezentujący zachwyty nad kulturą narodową, daje okazję do wprowadzenia narracji ironicznej (*Der Lindenbaum, Mut*), w podobnej zresztą funkcji wykorzystany został również element taneczny i styl popularny (*Täuschung*). Bardzo wolne tempo w *Rast* odpowiada sytuacji skrajnego zmęczenia i konieczności odpoczynku, natomiast wielokrotne powtórzenie ostatniego akordu w *Der Wegweiser* można bez trudu zinterpretować jako ciągłą przestrożę przed tym, że nie ma powrotu z tego miejsca, do którego zmierza podmiot liryczny. Logika takich rozwiązań wydaje się oczywista, podobnie jak ograniczenie tekstu w *Das Wirtshaus* jedynie do samego końcowego passusu o konieczności wędrowania – w perspektywie braku miejsc w gospodarstwie (na cmentarzu) cała wcześniejsza narracja okazuje się zbędna i nieaktualna. A długie przerwy i pauzy, oddzielające poszczególne fazy narracji i szczególnie ekspresyjne pieśni, dodatkowo wzmacniają wydźwięk retoryczny cyklu.

ZNACZENIE ESTETYCZNE

Poruszające i wstrząsające wrażenie, jakiego doświadcza słuchacz wchodzący w kontakt z nagraniem Majewskiej, wynika z niezwykłego klimatu wyrazowego i nastroju omawianego albumu. Podobne były opinie słuchaczy, którzy mieli okazję prywatnie u Schuberta usłyszeć po raz pierwszy wykonanie cyklu *Winterreise*. Interpretację Majewskiej można więc uznać za przeniesienie tamtej wrażliwości, cechującej lata dwudzieste XIX stulecia, w krąg współczesności pierwszych dekad XXI wieku. Kongenialność jej kreacji artystycznej wobec wyrazowości Schubertowskiego arcydzieła sprzed dwóch wieków wydaje się zastanawiająca i godna podkreślenia, choć omawianej propozycji artystycznej z pewnością przysługują cechy skrajnej oryginalności i swoistej kontrowersyjności. Dzieło, które powstało, ma charakter samodzielny, ale jego intertekstualne odczytanie pozwala dostrzec zakres przekształceń i określić sposoby reinterpretacji oryginału. Określenie *Winterreise* Majewskiej mianem parafrazy czy aranżacji wersji Schubertowskiej nie byłoby zapewne błędem, ale taka kwalifikacja w niewielkim stopniu odpowiada istocie podejścia artystki, której wyobraźnia dźwiękowa i poszukiwania estetyczne wykraczają bardzo daleko poza chęć stworzenia nowoczesnych coverów dawnych utworów wokalnych. Bez przesady można powiedzieć, że jest to najlepszy przykład aktualizowania i kontekstualizowania dzieł artystycznych przeszłości, przeznaczony przede wszystkim dla znawców twórczości oryginalnej, ale dostępny i wrażliwej publiczności, która doceni klimat nastrojowy

owego autorskiego monodramu muzycznego. Choć jest on tak daleki od kanonicznej interpretacji pieśni Schuberta, to przecież wydaje się bardzo poruszający, a jednocześnie współczesny i zrozumiały.

BIBLIOGRAFIA

- Altmann, Peter. *Sinfonia von Luciano Berio: eine analytische Studie*. Wien: Universal Edition, 1977.
- Barańczak, Stanisław. *Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań: Wydawnictwo a5, 1994.
- Barbara Kinga Majewska and Emilia Sitarz play Franz Schubert „Winterreise”. CD. [b.m.]: Bólt Records, 2015.
- Bick, Martina, red. *Die Winterreise. 24 melancholische Geschichten zu Franz Schuberts Liederzyklus nach den Gedichten von Wilhelm Müller*. Hildesheim: Gerstenberg, 2004.
- Dahlhaus, Carl. „O dziewiętnastowiecznej «muzyce średniej»”. W: Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej*, przekł. Antoni Buchner, 470–487. Kraków: PWM, 1988.
- Gruhn, Wilfried. „Wider die ästhetische Routine: Hans Zenders Version von Schuberts Winterreise”. *Neue Zeitschrift für Musik* 158, nr 1 (1997): 42–47.
- Kämper, Julian. „Materialhaufen: Uwe Raschs multimediale Adaptation der «Winterreise»”. *Musiktexte: Zeitschrift für Neue Musik* 150 (2016): 25–30.
- Krawczyk, Dorota. „Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej”. *Muzyka* 50, nr 2 (2005): 79–105.
- Mianowski, Jarosław. „Topika «Winterreise» F. Schuberta – między metafizyką a algebrą”. *Monochord* 2, nr 4 (1994): 19–24.
- Nonnemann, Rainer. „Vom Nutzen und Nachteil der Musikgeschichte für das Musikleben: Zur Kritik aktualisierender Interpretation am Beispiel von Hans Zenders Schuberts «Winterreise»”. *Musik und Ästhetik* 7, nr 26 (2003): 65–90.
- Schubert. *Winterreise to Stanisław Barańczak's Poetry*. CD 058. Warszawa: NIFC, 2018.
- Suprynowicz, Adam. *Pejzaż po zimie*, <http://www.mwm.nfm.wroclaw.pl/articles/599-pejzaz-po-zimie>, dostęp 22 VII 2020.
- Suurpää, Lauri. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.
- Wawrzyńczyk, Rafał. *Trzy zimy*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6412-trzy-zimy.html>, dostęp 22 VII 2020.
- Zender, Hans. *Schuberts „Winterreise”: eine komponierte Interpretation für Tenor und kleines Orchester*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.
- <http://barbarakingamajewska.com>, dostęp 22 VII 2020.
- <http://boltrecords.pl/onas/pl.html>, dostęp 22 VII 2020.
- <https://culture.pl/pl/tworca/barbara-kinga-majewska>, dostęp 22 VII 2020.
- http://www.kulturalna.warszawa.pl/osoby,1,1576,Micha%C5%82_Libera.html?locale=pl_PL, dostęp 22 VII 2020.
- https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=1427&view=czlowiek&lang=pl, dostęp 22 VII 2020.
- <http://www.sanatoriumdzwieku.pl/pl/artysci/michal-libera>, dostęp 22 VII 2020.
- https://zaiks.org.pl/1086,0,barbara_kinga_majewska, dostęp 22 VII 2020.

FRANZ SCHUBERT'S *WINTERREISE* AS REINTERPRETED BY BARBARA KINGA MAJEWSKA:
AESTHETICS AND RHETORIC

The CD *Kinga Majewska and Emilia Sitarz Play Franz Schubert 'Winterreise'*, released in 2015 by Bólt Records, is one of the most interesting examples of the reinterpretation of outstanding historical musical works by young experimental performers. Singer Barbara Kinga Majewska (b. 1982) and pianist Emilia Sitarz (b. 1978) presented an original version of Schubert's song cycle, with elements typical of postmodernist aesthetics: a combination of various traditions and styles, numerous forms of decomposition and an idiosyncratic treatment of the original.

This article analyses and interprets the contents of the CD, as well as assessing the results of the artists' work in a wider aesthetic and rhetorical context. The artistic means they applied and, in particular, their distinctive narrative-rhetorical concept of Schubert's cycle show that they intended to create an original work, which can be viewed not merely as an arrangement or a cover, but as a congenial translation of the Romantic song-cycle type of expression into the realm of contemporary sensibilities and aesthetics.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: *Winterreise*, Franz Schubert, Barbara Kinga Majewska, cykl pieśni / song cycle, reinterpretacja / reinterpretation, retoryka / rhetoric

Prof. dr hab. Ryszard Daniel Goliańek pracuje na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Głównym zakresem jego zainteresowań badawczych jest historia i estetyka muzyki, przede wszystkim XIX wieku. Opublikował m.in.: *Dramaturgia kwartetów smytkowych Dymitra Szostakowicza* (1995); *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja* (1998); *Juliusz Zarębski. Człowiek, muzyka, kultura* (2004); *Zrozumieć operę* (2009); *Przewodnik po muzyce Mahlera* (2012); *Opery Józefa Michała Ksawerego Poniatowskiego* (2012); *Polska w muzycznej Europie. Tematyka polska w dziełach kompozytorów zagranicznych XIX wieku* (2019), *Reżyserski teatr operowy XXI wieku. Nurty i twórcy* (2020).
degol@amu.edu.pl