

Waldemar Sutryk

IX symfonia Ludwiga van Beethovena w aspekcie problemów wykonawczych partii chóralnej

Wartości w muzyce 4, 173-184

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Waldemar Sutryk

Uniwersytet Śląski
Katowice

***IX symfonia* Ludwiga van Beethovena w aspekcie problemów wykonawczych partii chóralnej**

Przejęcie w lipcu 2011 roku polskiego przewodnictwa w Unii Europejskiej oraz kontekst jej hymnu to doskonały asumpt do przyjrzenia się niezwykle, pionierskiej przecież partii chóralnej w *IX symfonii* Geniusza z Bonn. Wśród muzyków powszechnie uważano, że „po wysłuchaniu *Symfonii Jowiszowej* Mozarta dowody na istnienie Boga nie są już potrzebne”, najśłynniejsza symfonia Beethovena jawi się jako prawdziwa „perła w koronie” jego twórczości i transcendentnie łączy się z bliskością Absolutu u wiedeńskiego autora *Mszy koronacyjnej*.

Wstęp

Wprowadzenie pierwszej partii chóralnej w symfonice zostało przez Ludwiga van Beethovena przemyślane nader misternie. Dość powiedzieć, że od jego szkiców melodii do tekstu *Ody do radości* Fryderyka Schillera do umieszczenia hymnu w *IX symfonii* minęło aż 35 lat¹. Lat wypełnionych oceanem muzyki o niezwykle szerokim spektrum form i stylistyk. Przecież słusznie uważa się Beethovena za tego, którego twórczość jest pomostem między klasycyzmem a romantyzmem. Dziewiąta jego symfonia stanowi idealny przykład tej stylistycznej przemiany.

¹ J.J. Soleil, G. Lelong: *Najśłynniejsze dzieła muzyki światowej. Leksykon muzyki instrumentalnej*. Przeł. J. Łętowski. Łódź 1993.

Siła tego ponadczasowego tekstu połączonego z nieśmiertelną muzyką to bez wątpienia jeden z symboli ludzkości, jej znaków rozpoznawczych, i to mierzonych skalą wykraczającą poza nasz świat, bo dotykającą kosmosu — a więc wspomnianego Absolutu.

Fenomen muzyki Beethovena w skondensowanej formie ukazuje potomnym wyraźny aspekt boskości Sztuki. Wystarczy przecież kilka pierwszych dźwięków wokalne partii z *IX symfonii* tego kompozytora, aby słuchacz odczuł nadzwyczajnie silną przynależność do swego gatunku i jego kulturalnej spuścizny. Okazuje się, że odbiorca nie musi mieć muzycznego wykształcenia, aby zrozumieć niezwykłą moc tego skondensowanego przekazu. Jest to też kolejny dowód na istnienie i działanie *Universum*.

Kiedy 7 maja 1824 roku — a więc dwa lata przed śmiercią kompozytora — wiedeńczycy usłyszeli *IX symfonię* po raz pierwszy, docenili wielkość dzieła². Fascynacja ta trwa do dzisiaj.

Partytura ostatniej dokończonych symfonii Ludwiga van Beethovena stawia przed muzykami nie lada wyzwanie. Dotyczy to szczególnie partii chóralnej. O ile warstwa orkiestrowa wpisuje się w nurt symfoniki typowej dla epoki wczesnego romantyzmu z silnymi elementami klasycznymi, o tyle chórzysci (a przecież i kwartet solistów) otrzymują do realizacji materiał z pogranicza wykonawczej abstrakcji. Tylko tak bowiem określić można wymagania kompozytora, dla którego głos w utworze jest takim samym materiałem jak inne partie instrumentalne. Wprawdzie spotyka się w literaturze głosy, że kompozytor podczas pisania *IX symfonii* był od dawna głuchy i dlatego nie dbał o możliwości wykonawcze partii chóralnej, jednak aprobatą takiej toni byłaby ogromnym uproszczeniem; niemożliwe jest przecież, aby geniusz twórcy nie ogarnął i tego aspektu. Beethoven po prostu potraktował chórzystów bardzo wymagająco i zapewne przewidział istniejący w nich potencjał. Podobnie postąpił wcześniej Johann Sebastian Bach, rozumiejący rozwój klawesynu do osiągnięcia oczywiście dla nas brzmienia fortepianowego³.

Szaleńczy geniusz Beethovena nie stosuje tu półśrodków, lecz rzuca wokalistów na „głęboką wodę”. Ambitus każdego z głosów można porównać jedynie z tymi, jakie są spotykane w muzyce XX i XXI wieku, a więc wykraczającymi poza wartości powszechnie przyjęte: ekstremalnie wysokie nie tylko soprały i tenory, ale też głosy niskie. Basy muszą być gotowe, aby stać się barytonami, zaś alty — mezzosopranami.

Niezbędną cechą chórzystów musi być też coś, co można nazwać sprężystością. Jest to umiejętność błyskawicznej zmiany rejestrów, dynamiki, artykulacji i tempa. Stać na to będzie tylko zespół wytrawny i doświadczony w śpiewaniu

² H. S c h e n k e r: *Beethovens „Neunte Sinfonie”*. Wien 1969.

³ S. Ł o b a c z e w s k a: *Beethoven*. Kraków 1955.

wielkich form oratoryjnych, wystarczająco liczny, z poszerzoną obsadą głosów pierwszych w sopranach i tenorach.

Struktura harmoniczna i meliczna

Tonacja symfonii, określona przecież jako d-moll, nie odnosi się do wszystkich części dzieła, a zaledwie do dwóch pierwszych. Finał rozpoczyna się od reminiscencji tematów części poprzednich, utrzymanymi najpierw w tonacji d-moll, później (przez zaledwie 14 taktów) w B-dur (fragment części III). Potem następuje krótkie wprowadzenie do tematu głównego (już w D-dur, tonacji wyjątkowo „jasnej”) — 15 taktów — i wreszcie temat główny finału⁴.

To przeprowadzenie tematu przez cały aparat orkiestrowy jest, oczywiście, tryumfalne także tonacyjnie; zakłócenie tego nastroju powoduje zmiana trybu i pierwsze wejście głosu w historii symfoniki. Jest to baryton solo, który przywołuje upragnioną radość. Swoją drogą, czy to przypadek, że te dwa słowa, tak pokrewne w języku niemieckim, wciąż się w tej części przeplatają? Być może zbliżona fonetyka słów „bracia”, „przyjaciele” (*Freunde*) i „radość” (*Freude*) odgrywała dla kompozytora ważną rolę. Barytonowe wprowadzenie trwa tylko 29 taktów. I już wiadomo: „prawdziwą” tonacją symfonii jest D-dur! To ona dominuje w końcowej części dzieła.

Harmonika finału symfonii jest tak klarowna, że nie powinna sprawiać kłopotów chórowi; wręcz przeciwnie: będzie ona z pewnością często punktem oparcia głosów, szczególnie w zawiłych figuracjach części *Allegro energio, sempre ben marcato* (od taktu 654 do 729)⁵.

Co do meliki, to jej istotnym atutem jest również silne osadzenie w systemie tonalnym, nawet jeżeli kolejne fragmenty są opatrzone odmiennymi znakami przykluczowymi. Innym ułatwieniem są z pewnością naturalnie kształtowane kierunki rozwoju myśli melodycznej, z rzadka tylko ubarwianej chromatyką (głównie w częściach fugowanych). Podkreślenie ich naturalności wydaje się konieczne z dwóch względów: wykorzystują materiał melodyczny gamy (a więc struktury utrwalonej kulturowo) oraz podążają za rozwojem nawet chwilowej myśli melodycznej. Wykorzystywanie logiki interwałów jako fragmentów melodii oraz tej samej logiki rozwiązywania dźwięków alterowanych prowadzi wykonawcę (i słuchacza) kolejnami stabilnymi, bo liczącą kilkadziesiąt lat dominacją harmoniki klasycznej. Wynikiem tej sytuacji jest wewnętrzna akceptacja meliki oraz podświadome podążanie za jej rozwojem.

⁴ Ibidem, zob. G. Grove: *Beethoven and his Nine Symphonies*. London 1962.

⁵ S. Łobaczewska: *Beethoven...*

Tak więc jedynymi kłopotliwymi fragmentami meliki będą te, które zawierają dźwięki najwyższe, i to mieszczące się w skrajnych rejestrach skal wszystkich głosów, a traktowane równie skrajnie pod względem dynamicznym, często bez wyraźnie zaznaczonych miejsc oddechowych. Brak takich miejsc jest poważnym zagrożeniem wykonawczym dla mniej doświadczonych chórów. Innym niebezpieczeństwem są też zagęszczenia faktury, jednak osadzenie całości w systemie dur—moll nie powinno przynosić zagrożeń rzeczywistych.

Rytmika

Element ten okazuje się jednym z głównych problemów realizacji finału *IX symfonii* Beethovena. Już pierwsze 8 taktów tej części dzieła ukazuje obraz szaleństwa z trudem poskromionego i zapowiada niezwykłość nadchodzących wydarzeń. Metrum pojawia się w wielu odmianach: $\frac{2}{4}$ (również jako $\frac{4}{4}$ *alla breve* i $\frac{6}{8}$ *alla breve*), $\frac{3}{4}$ (liczone na 1, 3 i 6), $\frac{4}{4}$ (tradycyjne oraz *alla breve*), $\frac{6}{4}$ (dzielone jako 3×2 lub $\frac{2}{4}$ — jak w fudze) i $\frac{6}{8}$ (jako $\frac{2}{4}$ oraz dzielone 2×3 i 3×2).

Szczególnie trudna może się okazać realizacja ćwierćnut w $\frac{6}{4}$ *alla breve* w fudze. Zastosowanie pulsu dwójkowego może bowiem „wygładzać” grupy trójkowe wewnątrz taktów i upodabniać je do dwójkowych właśnie. Problemu tego nie będzie we fragmencie *Ihr stürzt nieder* (takty 730—744) ze względu na użycie podstawowej miary pulsu jako przedtaktu, dodatkowo podkreślone w kwintecie smyczkowym.

Śpiętrzenie trudności rytmicznych występuje w taktach 806 i 827. Jest to fragment utrzymany w $\frac{4}{4}$ *alla breve*, w *tempo primo*, czyli *presto*. Chór wykonuje tzw. odbitkę po pauzie ćwierćnutowej (w rzeczywistości ósemkowej), następnie ćwierćnutą połączoną z ćwierćnutą z kropką (na tym samym dźwięku) oraz ósemkę. Kłopot może sprawiać samo trafienie na tę synkopę, biorąc pod uwagę również *subito piano* w orkiestrze pół taktu wcześniej. Ósemka wydzielona na końcu taktu to następne niebezpieczeństwo, i to podwójne: trzeba ją bowiem zaśpiewać we właściwym miejscu (to akurat jest proste) i baczyć, by dynamika tej sylaby (*thesis*) była mniejsza od obu sąsiednich (arsycznych) — a jednak aby była słyszalna. Trudne to zadanie, a jego prawidłowe wykonanie znaleźć można na niewielu nagraniach tej symfonii. Wytłumaczeniem może być większa jasność samogłoski *e* niż *a*, co jednak nie usprawiedliwia błędu. Tak więc — uwaga na *Alle Menschen!* Podobny problem prozodyczny występuje w taktach 650 i 651, na słowach *über Sternen*: najpierw w głosach żeńskich, następnie w męskich (istotniejszy jest w tych pierwszych, bo śpiewają wtedy same). Uzyskanie nieakcentowanego *-ber* po „ciemnym” *ü-*, w dodatku w minimalnej dynamice, może przysporzyć chórowi niemałych trudności.

Innym miejscem, z pozoru prostym rytmicznie, jest *Seid umschlungen* (od taktu 595). Liczne pomyłki na koncertach, jakie zdarzały się i zdarzają nawet renomowanym chórom, każą przyrzeć się temu miejscu. Głosem męskim ton podaje puzon. Cóż, kiedy nie wszyscy chórzyci pamiętają, iż powinni wytrzymać wartość półnuty. Podobnie jest w taktcie 599, a szczególnie w 615. Z powodu zastosowanej faktury każde wejście, choćby pojedynczego chórzysty, jest natychmiast słyszalne, a — co gorsza — może pociągnąć za sobą całą grupę głosową.

Większość fragmentów (z finałową fugą w $\frac{6}{4}$ na czele) przebiega *alla breve*, niezależnie od użytego *metrum*. Stawia to przed chórem niebagatelne trudności. Osiągnięcie jednakowej sprawności technicznej i muzycznej w różnych podziałach wewnątrztaktowych może przysporzyć początkowych kłopotów i musi stać się jednym z głównych celów pracy nad utworem.

Dynamika i intonacja

Dynamika w całej symfonii oscyluje między wartościami z gruntu skrajnymi: *piano* a *forte*. Kompozytor często korzysta też z ich eskalowania bezpośredniego (*pp* lub *ff*) albo pośredniego (*poco p*, *poco f*). Liczne są także przypadki stosowania *crescendo* lub *decresc.* (słownie bądź graficznie). Brak jeszcze oznaczeń pośrednich. Linia dynamiczna bywa uplastyczniana również przez nagłe zwroty (*subito*, *sempre*, *più*) lub podkreślenia (*sfz*). Mimo tych niewielu środków słuchacz z pewnością nie odczuje niedosytu zmian dynamicznych; przeciwnie: element ten wydaje się wyjątkowo silnie zrośnięty z pulsem i niewiarygodnie zwartą konstrukcją dzieła.

Wymagania w stosunku do chóru w zakresie głośności są ogromne. Właśnie ze względu na operowanie długimi odcinkami o skrajnych wartościach dynamicznych, często utrzymanych w najwyższym rejestrze. Dotyczy to wszystkich głosów, nie tylko wysokich, co stanowi o wyjątkowej trudności faktury. Należy wspomnieć także o fermatach, z których każda jest albo w *piano*, albo w *fortissimo*.

Stąd wniosek, że choćby ze względu na wymagania dynamiczne utworu może się go podjąć jedynie dość liczny zespół o bardzo dobrej technice głosowej, a szczególnie oddechowej. Bez właściwego i pewnego podparcia oddechowego chórzyci nie sprostają nadzwyczajnym wymaganiom w tym zakresie. Może się zdarzyć, że w połowie partii głos źle postawiony, bez prawidłowej pracy całego aparatu (zwłaszcza oddechowego i rezonacyjnego), bez obniżonej krtani, będzie już tylko głosem w zasadzie bezużytecznym w dalszej części próby czy koncertu. Dlatego niezmiernie istotne jest uświadomienie chórzystom

absolutnej konieczności utrzymania właściwego toru oddechowego, intonacyjnego i rezonacyjnego.

Wszystkie dźwięki oznaczone jako *subito* [...] muszą być osiągnięte wyłącznie na drodze prawidłowo kształtowanego podparcia i oparcia oddechowego. Taki atak dźwięku nie spowoduje zaciśnięcia krtani i jej szybkiego zmęczenia, gdyż cała energia zostanie skierowana niżej, w okolice mięśni brzusznych i żebrowo-brzusznych.

Liczne i bardzo długie frazy wymagać będą na pewno stosowania oddechu wymiennego (uzupełniającego) w ramach jednej grupy głosowej. Jest to jednak zabieg wpływający niekorzystnie na energetykę frazy, należy więc zadbać zarówno o minimalną ilość tych oddechów, jak i o bezpieczne ich rozłożenie na planie danej frazy. Nigdy nie dość przypominania, że dynamika wstępna dźwięku po oddechu uzupełniającym winna być zawsze nieco niższa od poprzedzającej oddech (samo zaś zacerpnięcie go — jak najszybsze i bezszelestne), po czym poziom głośności należy natychmiast skorygować.

Z dynamiką łączy się kwestia intonacji. Ma ona ogromne znaczenie ze względu na często stosowane wysokie rejestry. Niezbędne jest tu zachowanie wszystkich elementów prawidłowej emisji głosu. Utrzymanie pozycji wdechowej mięśni międzyżebrowych na pewno pomoże uzyskać odpowiednie *appoggio*. Czasami warto nawet wytrawnym śpiewakom przypomnieć zasady prawidłowej impostacji dźwięku. Wieloletnie doświadczenie śpiewacze nie przeszkadza też chórzystom zapominać czasami o tzw. myśleniu przeddźwiękowym. Jest to zjawisko bardzo ważne przy operowaniu wysokimi rejestrami i dużymi interwałami. Sprzyja ono osiągnięciu wysokiej pozycji głosu i uzyskaniu nienaganej intonacji.

Ostatnim ważnym elementem z zakresu intonacji jest świadomość kierowania kwantów drgającego powietrza na tzw. masyw podniebienia twardego, tj. obszar o kształcie kopuły, położony między górnymi zębami. Zawiera on bardzo dużo zakończeń nerwowych, prowadzących bezpośrednio do tych ośrodków mózgowych, które są odpowiedzialne za kontrolę wysokości śpiewanych dźwięków. Jeśli więc słup drgającego powietrza zostanie za pomocą obniżonej krtani i uniesionego podniebienia skierowany właśnie tam, śpiewak ma znacznie większą możliwość kontroli i ewentualnej korekty wysokości dźwięku. Sam zaś kształt i budowa anatomiczna tego zagłębienia (tylko bogato unaczyniona śluzówka na minimalnej podściółce mięśniowej) pozwalają na idealne rozproszenie dźwięku do bardzo blisko położonych rezonatorów głowy.

Trzeba również pamiętać o charakterystyce aparatu głosowego. Podlega on ogromnym obciążeniom (a w przypadku *IX symfonii* Beethovena można chyba mówić o przeciążeniach), których nie zniwelują nawet — jak wiadomo — tzw. wielkie mechanizmy obronne głosu, jak *vibrato* czy krycie. Konieczny jest więc umiar w wykorzystaniu maksymalnej dynamiki w utworze i rozłożenie sił na całe dzieło.

Pozostaje wreszcie sprawa rozśpiewania. Dyrygenci, chórmistrzowie, instruktorzy głosowi czy asystenci najczęściej znają na tyle swój zespół, że wiedzą, jaki typ rozśpiewania trzeba stosować w codziennej pracy chóru, a jaki przed wykonaniem wielkiej i trudnej formy. Przed próbą lub koncertem *IX symfonii* Beethovena ćwiczenia należy dobierać szczególnie ostrożnie, zwracając uwagę nie tyle na osiągnięcie wysokich rejestrów w czasie ćwiczeń, ile na rejestr średni i średniowysoki. Pozwoli to na uzyskanie elastyczności głosów w całej skali oraz giętki rejestr najwyższy. Właśnie sprawie elastyczności i dźwięczności głosów powinno się poświęcić najwięcej ćwiczeń rozśpiewujących: partia chóralna obfituje przecież w bardzo trudne przebiegi melodyczno-rytmiczne. Ich sprawne i czytelne wykonanie zależy bowiem od mobilności wszystkich głosów; wyjątkowy to przykład niemal indywidualnej (w sensie solistycznym) odpowiedzialności każdego chórzysty. Sporo czasu trzeba też poświęcić wyrównaniu samogłosek, np. na fragmencie niemieckiego tekstu, jeśli wykonywana jest oryginalna wersja językowa. Ćwiczy się przy okazji artykulację. *Staccato* nie jest w ćwiczeniach wymagane, lepiej skupić się na gwałtownych zmianach dynamicznych oraz dużych interwałach, nie zapominając też o wprawkach zawierających niewygodne układy rytmiczne, często spotykane w utworze. Na zakończenie rozśpiewania można przypomnieć *mezzavoce* trudniejsze miejsca dzieła (niekoniecznie w tonacji oryginalnej, aby nie forsować głosów samą skalą; jest to możliwe wtedy, gdy w chórze nie ma wielu śpiewaków obdarzonych słuchem absolutnym, a jeśli są — trzeba ich o zmianie tonacji uprzedzić). Wszystkie ćwiczenia rozśpiewujące powinny tym razem trwać nieco dłużej, a więc ok. 15—20 minut.

Agogika

Ten element również wymaga bardzo uważnego potraktowania. Już sama wielość oznaczeń metrycznych, których realizację utrudnia częste *alla breve*, każe zachować chórowi niezwykłą czujność. Tempa nie przebiegają też miarowo: liczne zwolnienia (także *subito*), skomplikowane relacje partii chóralnej z głosami solowymi i orkiestrą, fermaty oraz wplecione w całość wysoce odpowiedzialne zadania rytmiczne, melodyczne (w różnych rejestrach!) i dynamiczne — wszystko to tworzy obraz o sporym stopniu komplikacji.

Już trzecie wejście chóru (*Küsse gab sie uns und Reben*) wymaga zastosowania bardzo trudnej techniki, polegającej na oparciu głosu na pierwszej z dwóch ósemek (praktycznie są to szesnastki) i szybką realizację poprzez *legato* ruchem sekundowym opóźnienia w górę lub w dół. Cała sprawa jest krótka, ale natychmiast następuje zmiana wartości na znacznie dłuższe oraz artykulacja

non legato, ambitus zaś znacznie się powiększa, co nie dziwi: tekst mówi przecież o stawaniu aniołów przed Bogiem. Ostatnie trzy lub dwa słowa są powtarzane, rejestr ulega podwyższeniu, by zatrzymać się na najdłuższej fermacie dzieła, dodatkowo oznaczonej przez kompozytora jako *molto tenuto*.

Kolejny fragment to nowe tempo — *Allegro assai. Alla Marcia*. I nowe *metrum* (wprawdzie tylko w zapisie). Zawiera ono jednak pewną niedogodność: ponieważ $\frac{2}{4}$ jest wynikiem szybkiego tempa $\frac{6}{8}$, mogą wystąpić niedokładności w śpiewaniu ostatniej ósemki. Trudności te można pokonać, realizując dokładnie puls „szóstkowy”, wspomagany niektórymi instrumentami. Po chwili sytuacja staje się klarowniejsza, gdy melodia i tekst intonują jeden z najbardziej znanych tematów w całej historii muzyki: *Freude, schöner Götterfunken*. Niestety, ostatnia ósemka w takcie wciąż — jak wspomniano — wymaga specjalnego traktowania.

Po krótkiej fermacie następuje $\frac{3}{2}$ w tempie *Andante maestoso*, gdzie półnuta ma trwać 72 M.M. to jeden z niewielu przypadków, kiedy tempo oznaczone w partyturze zgadza się z przyjętym obecnie, nawet biorąc większy margines dowolności. Inne różnice wynikają podobno z faktu, iż kompozytor miał zepsuty metronom! Dla chóru niebezpieczne są tu puzonowo-basowe dźwięki intonujące, o czym wspomniano. Jednak problem prawdziwy to rytm „szóstkowy” w fudze (od taktu 654) oraz prawidłowe odrywanie się dźwięku po długich wartościach.

Inne miejsce mogące nastęrczać trudności to nagła zmiana tempa na *poco adagio* w takcie 810. Trudność pogłębia równie nagła zmiana dynamiki, ale o jedną ćwierćnutę później (w nowym tempie). Podobna sytuacja ze zmianą tempa w trakcie frazy ma miejsce nieco dalej, bo na przełomie taktów 831 i 832. Jest w tym miejscu jednak element szczególny, jedyny, który bywa dwójako i zasadniczo różnie realizowany przez dyrygentów. Takt 832 to początek tempa *poco adagio* i zarazem bardzo trudnego kwartetu solistów. W tym samym takcie chór kończy swój fragment (*alle Menschen!*), utrzymany w *tempo primo*. Które więc tempo ma dotyczyć chóru w słowie *Menschen* w takcie 832. Ponieważ takt ten jednocześnie końcem i początkiem dwóch fraz, każda z nich powinna być wykonana w jednym, niezmiennym tempie. Tak więc słuszne wydaje się zakończenie frazy chóralnej w tempie dotychczasowym, nie zważając na tempo solistów rozpoczynających swą powolną opowieść.

Tekst, artykulacja i ogólny wyraz artystyczny

Choć dzieło tej miary co *IX symfonia* Ludwiga van Beethovena należy z pewnością do spuścizny kultury światowej i przez to bywa wykonywane

w rozmaitych językach, pierwszeństwo należy oddać naturalnie wersji oryginału (obok tłumaczenie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego)⁶.

Geniusz poetycki Schillera stworzył *Odę do radości* w roku 1785, dzieło zaś ukazało się drukiem w pierwszej wersji rok później. Zanim przyjęło kształt ostateczny (1803), zachwyił się nim najwybitniejszy kompozytor z Bonn. Oto tekst wraz z poetyckim tłumaczeniem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (cały tekst jest nieco dłuższy):

Baryton

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
anstimmen, und freudenvollere!

O bracia, nie w te tony!
Pełną piersią w miłsze uderzmy,
górniesze i bardziej radosne!

Baryton, kwartet solistów, chór

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuer-trunken,
Himmlische, dein Heiligtum!

O radości, iskro bogów,
Kwiecie Elizejskich Pól,
Święta na twym świętym progu
Staje nasz natchniony chór!

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Jasność twoja wszystko zaćmi
Złączy co rozdzielił los;
Wszyscy ludzie będą braćmi,
Tam gdzie twój przemówi głos.

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Kto przyjaciel, ten niech zaraz
Stanie tutaj pośród nas,
I kto wielką miłość znalazł
Ten niech z nami dzieli czas.

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Z nami ten, kto choćby jedną
Duszę rozplómić mógł.
Ale kto miłości nie zna,
Niech nie wchodzi tu na próg.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

Patrz, patrz: wielkie słońce światem
Biegnie sypiąc złote skry,
Jak zwycięzca, jak bohater —
Biegnij, bracie, tak i ty.

Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;

Radość tryska z piersi ziemi,
Radość pije cały świat.

⁶ G.R. Marek: *Beethoven. Biografia geniusza*. Warszawa 1976.

Wollust ward dem Wurm gegeben, Und der Cherub steht vor Gott.	Dziś wchodzimy, wstępujemy Na Radości złoty ślad.
--	--

Tenor solo i chór

Froh, wie seine Sonnen fliegen Durch des Himmels Prächt'gen Plan, Laufet, Brüder, eure Bahn, Freudig, wie ein Held zum Siegen.	Ona w sercu, w zbożu, w śpiewie, Ona w splocie ludzkich rąk, Z niej najlichszy robak czerpie, Z niej — najwyższy niebios krąg.
---	---

Chór

Freude, schöner Götterfunken, ... Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt! Brüder über'm Sternenzelt Muss ein lieber Vater wohnen.	O radości, iskro bogów, ... Bracie, miłość niezmiernona Mieszka pod namiotem gwiazd, Całą ludzkość weź w ramiona I ucałuj jeszcze raz.
Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt? Such'ihn über'm Sternenzelt! Über Sternen muss er wohnen.	Wstańcie ludzie, wstańcie wszędzie, Ja nowinę niosę wam: Na gwiazdzistym firmamencie Miłość, miłość mieszka tam.

Istnieje również inny, piękny przekład *Ody do radości*, pióra poety Karola Brzozowskiego. Tłumaczenie to nosi datę 1824, a więc zostało dokonane w roku ukończenia i pierwszego wykonania *IX symfonii*⁷.

Należy zaznaczyć, że większość wykonań jest z tekstem niemieckim. Na szczęście jest on wystarczająco utrwalony w kulturze europejskiej, że problemów czysto fonetycznych nie powinno być wiele. Do najważniejszych należy zaliczyć miękkie przedostatnie *e* (jak w słowach: *werden*, *Seele* czy *betreten*), prawidłowe umiejscowienie *ü* i *ö* oraz właściwą realizację zbitek spółgłoskowych, charakterystycznych dla języka niemieckiego. Trzeba pamiętać, że — jak to się dzieje z każdym tekstem — zachowana być musi absolutna jednolitość wymowy przez wszystkich śpiewaków; nawet jedna osoba z odmienną wymową jest natychmiast słyszalna i poważnie osłabia efekt artystyczny.

Czynnikiem pierwszorzędym, jeśli idzie o czytelność warstwy tekstowej, jest prozodia. Element ten z jakichś powodów jest w zespołach bardzo poważnie zaniedbywany, o czym świadczą liczne uchybienia na koncertach i w nagraniach, niezależnie od języka! Rzecz ciekawa: dotyczy to również tekstów polskich w wykonaniu rodzimych artystów. Najlepszym przykładem tego

⁷ Ibidem.

mankamentu polskich chórów są liczne wykonania *Psalmów* z muzyką Mikołaja Gomółki, gdzie czasami doprawdy trudno zrozumieć nasz język... I to tylko dlatego, że zespół uparcie realizuje linię prozodyczną wynikającą z akcentów muzycznych, tak niefortunnie kiedyś opracowanych. Ten przykład wskazuje drobną szansę na usprawiedliwienie prozodycznych błędów. Cóż jednak powiedzieć, kiedy akcenty słowne pokrywają się z akcentami muzycznymi, tekst jest w języku ojczystym wykonawców, a chór mimo tego akcentuje ostatnią sylabę słowa?

W *IX symfonii* Beethovena znajdzie się sporo miejsc z niezbyt może fortunnie umieszczonym tekstem, ale i śpiewacy, i korepetytorzy głosowi, i dyrygenci muszą zdawać sobie sprawę z faktu, że linia akcentów danego języka jest tą melodią, bez wydobywania i respektowania której produkcja muzyczna nie ma charakteru artystycznego.

Osobnym problemem tekstowym, choć charakterystycznym dla każdego języka, jest jego czytelność w szybkich i bardzo szybkich tempach. W przypadku omawianego utworu — właśnie ze względu na sporą ilość takich temp — sprawy dobrej artykulacji słownej i muzycznej powinny być potraktowane przez wokalistów wyjątkowo sumiennie.

Na ogólny wyraz artystyczny wpływają wszystkie elementy dotyczące emisji, prozodii, artykulacji, giętkości dynamicznej, intonacji, precyzji rytmicznej i mobilności zespołu przy szybkiej zmianie temp, ale także frazowanie, właściwa „gospodarka” oddechowa, wreszcie zaś zaangażowanie, dyspozycja głosowa danego dnia oraz zachowanie się na scenie (zarówno podczas śpiewania, jak i po jego zakończeniu). Ważny jest też sposób wejścia i zejścia z estrady.

Przyjęło się, że chór i soliści wchodzi na scenę po drugiej części symfonii, a nawet trzeciej, gdyż w partyturze część czwarta nie jest przecież poprzedzona określeniem *attaca*. Rozwiązaniu temu (szczególnie pierwszej wersji) hołduje większość dyrygentów. Niektórzy są jednak zdania, że liczący nawet ok. 100 osób chór może swym długim wejściem rozbić powstały wcześniej nastrój, który tak trudno będzie potem odtworzyć. Wydaje się więc, że korzystniej będzie, gdy wszyscy wykonawcy znajdą się na scenie przed rozpoczęciem koncertu, a chór siedzieć będzie w skupieniu przez pierwsze trzy części dzieła. W odpowiednim momencie (najlepiej na głośnych akordach początku części czwartej) albo śpiewacy sami wstaną szybko i cicho, albo uczynią to po geście dyrygenta, uprzedzeni o miejscu akcji. Sugestia korzystniejszego rozwiązania ma charakter praktyczny nie tylko dla publiczności i orkiestry, ale i dla samego chóru: powinien on przecież uczestniczyć w kreowaniu dzieła od jego początku wraz z rozwojem muzycznej narracji zmierzając do finału. Należy tylko poprosić chórzystów o maksymalne skupienie i dyscyplinę estradową podczas wykonywania trzech pierwszych części symfonii.

Postrzeżanie i przestrzeżanie wymienionych elementów, dobre wyszkolenie głosowe, sięganie ku doskonalszym sposobom wykonawczym, umiejętność pod-

porządkowania się koncepcji, wola i wewnętrzna potrzeba kreatywnego i zaangażowanego współtworzenia Sztuki, wreszcie — utrzymanie świadomości wagi własnego, dojrzałego uczestnictwa w muzyce żywej: to są składniki tworzące fundament wielkich dokonań artystycznych, nawet jeśli się tylko „śpiewa w chórze”.

Waldemar Sutryk

***Symphony No. 9* by Ludwig van Beethoven
In the context of performing problems of the choir part**

S u m m a r y

Symphony No. 9, a music masterpiece by Ludwig van Beethoven seems to the author of the article to be special, solemn and rich in content and music. An outstanding work requires a perfect art of performing. The author concentrates on the problems of performing choir parts within a harmonic and melic structure, rhythmicity, dynamism, intonation, agogics, text, articulation and a general artistic impression. The text is rich in information and practical remarks on the art of conducting a choir band.

Waldemar Sutryk

***La Neuvième Symphonie* de Ludwig van Beethoven
à la lumière des problèmes d'exécution de la partie chorale**

R é s u m é

Le chef-d'oeuvre de Ludwig van Beethoven, *La Neuvième Symphonie*, est présenté par l'auteur comme une oeuvre exceptionnelle, sublime, riche au niveau de la musique et du contenu. Cette composition remarquable exige une exécution également parfaite. L'auteur se concentre sur les problèmes d'exécution de la partie chorale dans les aspects suivants : structure harmonique et mélodique, rythmicité, dynamique, intonation, tempo, texte, articulation et expression artistique générale. Le texte est riche en contenu et en remarques pratiques sur l'art de conduire un chœur.