

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina: sztuka

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Yawei Xu

**Znaczenie poezji Friedricha Rückerta dla
niemieckojęzycznych pieśni artystycznych**

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. dr hab. Ryszard Cieśla

Tłumacz: Joanna Maj

2024

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadomy odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Znaczenie poezji Friedricha Rückerta dla niemiecko-języcznych pieśni artystycznych” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Abstrakt

Friedrich Rückert był ważnym niemieckim poetą romantycznym XIX wieku. Był także jednym z ulubionych niemieckich kompozytorów. Zaadaptował on wiele wierszy na pieśni artystyczne. Gdy poezja i styl artystyczny Rückerta nabierały kształtu, był on pod silnym wpływem kultury perskiej i islamskiej. Wpływy te przeniknęły również do niemieckich pieśni artystycznych wraz z poezją Rückerta. Niniejsza praca magisterska zbada fascynujące interakcje kultury perskiej i islamskiej z Friedrichem Rückertem i niemieckimi pieśniami artystycznymi, analizując związane z Rückertem pieśni artystyczne skomponowane przez Schumanna i Mahlera.

Pierwsza część rozprawy skupi się na wpływie Ghasel, najważniejszej perskiej formy poetyckiej tamtych czasów oraz sufickiego mistycyzmu na niemiecki idealizm. W drugiej części zostanie rozwinięta dyskusja na temat życia i kariery artystycznej Friedricha Rückerta, skupiająca się na jego recepcji perskiej poezji i kultury, a także przegląd pieśni artystycznych skomponowanych przez niemieckich kompozytorów na podstawie jego poezji. Trzecia część artykułu poświęcona jest adaptacji *Liebesfrühling* Rückerta przez Schumannów, a jej głównym tematem jest kwestia miłości. Po pierwsze, rozdział nie tylko przeanalizuje transcendentalną miłość Rückerta jako wynik wpływu sufizmu na poezję Hafisa, ale także wskaże na miłość świecką. Po drugie, rozdział ten ujawni podobieństwa i różnice między rozumieniem miłości przez Schumanna i Rückerta poprzez analizę wierszy i kompozycji Schumanna *Liebesfrühling*. Czwarta część rozprawy będzie analizować *Kindertotenlieder* Mahlera po stracie ukochanej córki, wyjaśniając jego pogląd na śmierć poprzez interpretację poezji i muzyki oraz porównując podobieństwa i różnice między jego podejściem do śmierci a podejściem Rückerta i Rumiego, ujawniając w ten sposób podobieństwa i różnice w rozumieniu kwestii śmierci między kulturami Wschodu i Zachodu. Piąta część rozprawy poświęcona jest analizie *Hafis Lied* polskiego kompozytora Victora Ullmanna, opisując pieśni artystyczne kompozytora, które powstały pod wpływem egzotycznej poezji Hafis. Pieśni te nie tylko pokazują jego innowacje w technice muzycznej, ale także wpisują się w ideę antropologii, która była wówczas bardzo popularna w myśli europejskiej.

Słowa kluczowe: Friedrich Rückert, Hafis, Robert Schumann, Gustav Mahler

Spis treści

Abstrakt	3
Tło pracy	6
Krótkie wprowadzenie do głównych idei i problematyki pracy	8
Przegląd bibliografii	8
Rozdział I	13
Krótką historią formy gazeli i wpływ mistycyzmu sufickiego na myśl niemiecką	13
1.1 Reguły, treść i historia formy <i>gazel</i>	13
1.1.1 Poetyckie reguły formy <i>gazel</i>	13
1.1.2 Główna treść formy <i>gazel</i>	15
1.1.3 Krótka historia formy <i>gazel</i> w tradycji perskiej	16
1.2 Rumi i jego poezja	18
1.3 Hafiz i jego poezja	21
1.4 Idee sufizmu	23
1.5 Wpływ sufizmu i islamu na myśl niemiecką	28
Rozdział II	33
Krótką biografią Friedricha Rückerta i jego wpływu na niemiecką pieśń artystyczną	33
2.1 Życie Friedricha Rückerta	33
2.2 Przekłady literatury islamskiej autorstwa Friedricha Rückerta	36
2.3 Recepcja twórczości Friedricha Rückerta w historii muzyki niemieckiej	37
Rozdział III	42
<i>Liebesfrühling</i> i <i>Myrthen</i> Schumana	42
3.1 Rola miłości w poezji Hafisa	42
3.2 Temat miłości w <i>Liebesfrühling</i> Roberta i Clary Schumann	48
3.2.1 Geneza powstania <i>Liebesfrühling</i>	48
3.2.2 Problematyka miłości w <i>Liebesfrühling</i> Schumannów	50
3.2.2.1 „Woda” jako metafora miłości	50
3.2.2.2 „Miłość” jako doświadczenie subiektywne	52
3.3 Rozumienie natury miłości na podstawie roli pici śpiewaków w <i>Liebesfrühling</i>	53
3.4 <i>Widmung</i> i <i>Aus den Östlichen Rosen</i> w <i>Myrthen</i>	57
3.5 Analiza muzyczna <i>Liebesfrühling</i>	63
3.5.1 <i>Der himmel hat</i>	63

3.5.2 <i>O ihr herren</i>	65
3.5.3 <i>Ich hab in</i>	67
3.5.4 <i>Liebste, was</i>	70
3.5.5 <i>Flügel !</i>	72
3.5.6 <i>Schon</i>	75
3.5.7 <i>Rose, Meer und Sonne</i>	77
3.5.8 <i>O Sonn, o Meer, o Rose</i>	80
3.5.9 <i>So wahr die Sonne scheint</i>	82
Rozdział IV	84
<i>Kindertotenlieder</i> Mahlera i Rückerta	84
4.1 Rumi i idea życia po śmierci	84
4.2 Śmierć w muzyce Mahlera	88
4.3 Mahler, Rückert i <i>Kindertotenlieder</i>	95
4.3.1 Dlaczego Rückert? Dlaczego <i>Kindertotenlieder</i> ?	95
4.3.2 <i>Kindertotenlieder</i> Mahlera	99
4.3.2.1 Spójność i integralność <i>Kindertotenlieder</i> Mahlera	99
4.3.2.2 Wybrane myśli <i>Kindertotenlieder</i>	103
4.4 Analiza muzyczna <i>Die Kindertotenlieder</i>	104
4.4.1 <i>Nun will</i>	104
4.4.2 <i>Nun seh ich</i>	107
4.4.3 <i>Wenn dein</i>	110
4.4.4 <i>Oft denk ich</i>	113
4.4.5 <i>In diesem</i>	115
Rozdział V	120
Ullmann und sein <i>Liederbuch des Hafis</i>	120
5.1 Życie Viktora Ullmanna	120
5.2 Ullmann i <i>Liederbuch des Hafis</i>	123
5.3 Analiza muzyczna	125
5.3.1 <i>Vorausbestimmung</i>	125
5.3.2 <i>Betrunken</i>	130
5.3.3 <i>Unwiederstellige Schönheit</i>	133
5.3.4 <i>Lob des Weines</i>	135
Podsumowanie	138
Bibliografia	141
Podziękowania	147

Tło pracy

Niemiecka gazeta *Süddeutsche Zeitung* opatrzyła tytułem „Vergesst Goethe, lest Rückert!” („Zapomnijcie o Goethem, czytajcie Rückerta!”) specjalny felieton upamiętniający 150 rocznicę śmierci poety¹. Obecnie, twórca ten, zmarły ponad 150 lat temu, odszedł już w zasadzie w zapomnienie. Kto dziś pamięta o Rückercie? Chyba tylko badacze i miłośnicy literatury germańskiej, orientalistyki czy też kultury islamu. W długiej historii literatury germańskiej był on przede wszystkim poetą, który być może sławą dorównywał Goethemu i Heinemu, a za życia napisał ponad 20 000 wierszy.

Jako najważniejszy orientalista w historii Niemiec (pojęcie "orientu" jest w tym przypadku dość szerokie i obejmuje obszar od Afryki Północnej przez Bliski po Daleki Wschód), Rückert studiował poezję perskiego poety mistyka Rumiego, tłumaczył słynne dzieła kazachskiego twórcy Hafisa, a także jako pierwszy przełożył fragmenty Koranu na język niemiecki. Nie tylko przetłumaczył i zbadał wiersze klasyków persko-arabskich, ale także we własnej twórczości czerpał inspiracje ze starożytnej lirycznej formy poezji arabskiej – *gazel*². Właściwie forma ta stała się głównym narzędziem używanym w poezji Rückerta. Jego obsesja na punkcie tej formy poetyckiej i dbałość o doskonałość formy odzwierciedla różnice w podejściu do kultury Wschodu między nim a Goethem. Sam kiedyś szczerze przyznał: „Tylko u tego drugiego (Goethego) dominuje duch, w moim przypadku jest to forma, więc ten, który połączy ducha Goethego z moją formą, może zyskać zrozumienie poezji perskiej bez żadnej znajomości języka perskiego”³. Poprzez tego rodzaju połączenie Wschodu i Zachodu Rückert skutecznie włączył poezję krajów islamskich do literatury niemieckiej. W ówczesnej mu epoce bynajmniej nie uchodził za patriotę, gdyż jako orientalista i językoznawca wierzył, że „poezja międzynarodowa jest jedyną drogą światowego pojednania” („Weltpoesie allein ist Weltversöhnung”)⁴. Tylko przy wzajemnym poznaniu można wyeliminować wzajemne lęki i

¹ Christoph Meyer, „Vergesst Goethe, lest Rückert”, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/150-todestag-von-friedrich-rueckert-vergesst-goethe-lest-rueckert-1.2842772>, 2016.1.31, 11: 30

² gazel to wiersz liryczny w formie kupletu, rodzaj poezji składającej się z lirycznych strof z tylko jednym schematem rymów, a tematem jest miłość. Jurgen Thym & Ann C. Fehn, *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-Century Lied*, Rochester: University of Rochester Press, 2010, s. 121.

³ Annemarie Schimmel, *Friedrich Rückert: Lebensbild und Einführung in sein Werk* (Wallstein Verlag 2015), s. 24.

⁴ Annemarie Schimmel, *Weltpoesie allein ist Weltversöhnung - Gedanken einer Orientalistin zu Johann Gottfried Herder*, https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/Heft2122/schimmel_weltpoesie.pdf, 2021.5.16, 20:15

animozje. Z takim nowoczesnym światopoglądem Rückert wyprzedzał ówczesnych mu myślicieli.

Dziś jego nazwisko może być często kojarzone z Gustavem Mahlerem. Stanowił dla niego nie tylko autorytet w dziedzinie poezji, ale także źródło inspiracji egzotyką i fantazjami o Dalekim Wschodzie. W XIX wieku Rückert, obok Goethego, Heinego i Eichendorffa, stał się poetą najpopularniejszym wśród kompozytorów. Z ponad 20 000 wierszy, które napisał w ciągu swojego życia, około 2000 z nich zostało przeniesione na warsztat aż 850 kompozytorów, którzy skomponowali do nich muzykę. Przykładowo, sam Schumann skomponował pieśni artystyczne do ponad 50 wierszy Rückerta, co świadczy o tym, że ten bez wątpienia był jednym z ulubionych poetów kompozytora. Schumann opisał Rückerta jako „wielkiego muzyka, zarówno w języku, jak i myśli”⁵. Niestety, dodał jednak, że „często nie pozostawiał miejsca dla prawdziwych muzyków”⁶. Rückert był obecny również w wymianie listów miłosnych między Schumannem a Clarą Schumann, którzy używali jego własnych wierszy oraz przekładów do wyrażania uczuć i inspiracji do twórczości instrumentalnej. Ponadto upodobanie Schuberta do Rückerta wyraża się nie tylko w jego pieśniach artystycznych, ale także w kompozycjach instrumentalnych, takich jak *Fantasie für Violine und Klavier* (D 934), *Forellenquintett* (D667) i *Fantasie für Violine und Klavier* (D 934). 934), w których widać wyraźny wpływ poety.

Współcześnie, z jednej strony Rückert odszedł w zapomnienie jako poeta, z drugiej zaś stał się obiektem wspólnych badań badaczy różnych dyscyplin. W swojej rozprawie doktorskiej, aby odkryć na nowo tego zapomnianego poetę, autor przeanalizował wpływ Rückerta na niemieckie pieśni artystyczne. Pieśni artystyczne są prawdopodobnie najlepszym punktem wyjścia do wykonania tej niemalże „archeologicznej” pracy. Jest tak ponieważ widzimy w nich jednocześnie trzy różne oblicza Rückerta (poetę, orientalistę i najbardziej lubianego przez kompozytorów twórcę tekstów). Ponadto w formie muzyki można lepiej wyrazić główną ideę przyświecającą Rückertowi – tzw. „światowe pojednanie” (*Weltversöhnung*). W pieśniach artystycznych widzimy harmonijne pogodzenie i współpracę dwóch form sztuki: poezji będącej sztuką słowa i muzyki będącej sztuką dźwięku. Ponadto gatunek ten lepiej odzwierciedla pojednanie między kulturami Wschodu i Zachodu. Z jednej strony pieśni artystyczne są formą sztuki zachodniej, a z drugiej poezja Rückerta wykorzystuje tradycyjne arabskie formy poetyckie. W pieśni artystycznej opartej na poezji tego poety obie te kultury pozostają wobec siebie w doskonałej harmonii. Rückert uważał, że

⁵ Ulrich Tadday(Hg.), *Schumann Handbuch* (Stuttgart: Verlage J.B. Metzler, 2006), s. 288.

⁶ Ibid., s. 288.

język jest łącznikiem między światem duchowym a światem kognitywnym, za którymi kryje się pierwotna duchowość, która uległa podziałowi na różne języki i narody, ale wciąż możliwe jest jej przywrócenie w muzycznej jedności. Na przykład w *Liebesfrühling*, op. 37” widzimy pojednanie obu płci, a w *Kindertotenlieder* możemy zaobserwować harmonię życia i śmierci.

Krótkie wprowadzenie do głównych idei i problematyki pracy

Fascynację Wschodem Rückerta można z grubsza podzielić na dwa okresy: okres „ucznia poezji”, obejmujący mniej więcej lata 1819-1828 oraz okres „poety-uczonego”, w którym działał do końca życia. W pierwszym można kolejno wyszczególnić trzy etapy rozwoju poety w procesie przekładu literatury orientalnej:

1. Przede wszystkim to forma pozostawała na pierwszym planie w przekładzie Rumiego.
2. Następnie duch mógł stanąć na pierwszym planie w przekładzie Hafisa.
3. Na koniec poeta szukał jedności formy i ducha w poezji Hariri.

W drugim okresie poeta-Rückert dał językoznawcy-Rückertowi więcej miejsca na próbę zjednoczenia ducha i formy. Jako punkt wyjścia do dalszych rozważań niniejszej pracy doktorskiej posłuży tłumaczenie pochodzące z okresu pierwszego. Odzwierciedla to nie tylko proces recepcji perskojęzycznej poezji arabskiej w jego karierze akademickiej i twórczej, ale także ujawnia zmiany w jego myśleniu w procesie odbioru danych dzieł. Ponadto, wybór pieśni artystycznych opartych na wierszach perskich poetów pozwala doprecyzować przedmiot badań.

W swojej pracy autor omówi tylko dwóch poetów, Rumiego i Hafisa, pomijając Haririego. W związku z tym, że wiersze Rückerta napisane pod wpływem Rumiego i Hafisa zostały zaadaptowane przez kompozytorów w obszerne zestawy wokalne, istnieje stosunkowo pełna i ciągła charakterystyka tematu i formy tej sztuki. Utwory inspirowane poezją Haririego są rozproszone w pieśniach artystycznych autorstwa różnych kompozytorów i trudno jest znaleźć łączące ich wspólne cechy. Najbardziej znanym utworem, na który wpływ miał Muhammad al.-Hariri jest bowiem *Bilder aus Osten* (op. 66) – utwór fortepianowy na cztery ręce, nie będący utworem wokalnym, skomponowany dla Clary Schumann.

Przegląd bibliografii

1) Studium biografii Rückerta: Profesorka Annemarie Schimmel, najważniejsza współczesna islamistka niemiecka, przeprowadziła słynne studium wprowadzające w temat

życia i twórczości Rückerta – *Friedrich Rückert: Lebensbild und Einführung in sein Werk*⁷. W swojej publikacji Schimmel prześledziła poszczególne etapy życia Rückerta i podkreśliła jego wkład w tłumaczenie i promowanie poezji arabskiej – dając językowi niemieckiemu „bogactwo, którego nie można znaleźć w innych językach”⁸. Ponadto w książce analizuje również wpływ Rückerta na muzykę niemiecką i austriacką. Przykładowo mahlerowska adaptacja na pieśni artystyczne *Kindertotenlieder* Rückerta napisana w formie gazel, uczyniła te dzieła mieszanką mądrości kultur Wschodu i Zachodu, a także ważną częścią dziedzictwa kulturowego Niemiec. Stefan Weidner w swojej książce pt. *Fluchthelferin Poesie: Friedrich Rückert und der Orient* przyjmuje inne podejście i przedstawia Rückerta z bardziej politycznego punktu widzenia. Dokonuje tam próby interpretacji odbioru kultury arabskiej przez Rückerta w kontekście aktualnych napięć politycznych między światem arabskim a Europą. Rückert w XIX wieku romantyzował świat arabski, w taki sam sposób w jaki robią to dzisiaj arabscy uchodźcy. Wschód, który pojawia się w przekładach Rückerta, ale też w jego własnych wierszach, jest coraz bardziej skonfliktowany z obrazem w jakim jest on postrzegany współcześnie. Weidner uważał, że za pomocą poetyckiej wizji świata arabskiego wg. Rückerta można uwolnić się od jednostronnego spojrzenia na teraźniejszą sytuację Bliskiego Wschodu.

2) Rückert i poezja arabska: Sine Demirkiviran w swojej książce *Friedrich Rückerts Texte im Spannungsfeld von Philologie, Übersetzung und Dichtung* dowodzi, że Rückertowi należy przyznać „szczególne miejsce” ze względu na jego tożsamość artystyczną i talent, bowiem jego teksty wykazują istotne różnice w stosunku do przekładów innych autorów. Rückert zamierzając chronić „ducha Wschodu” zbudował nowy kanał dostępu do świata wschodniego, promując w ten sposób dialog między kulturami i religiami. Demirkiviran jako przykłady ilustrujące związek między lingwistyką, przekładem i tworzeniem poezji wykorzystuje trzy różne teksty – Koran, *Ghaselen* Rumiego i zbiór wierszy Rückerta pt. *Östliche Rosen*, a następnie wskazuje na ich związek z twórczością Rückerta.

3) Wpływ mistycyzmu sufickiego na romantyzm i idealizm niemiecki: Raid al-Daghistani⁹ w swoim esej pt. *Hafiz, With Thee Alone The Strife Of Song I Seem Impact of Islamic Mysticism on German Romanticism: The Case of Goethe* skupił się na omówieniu wpływu Hafisa na Goethego. Zwrócił szczególną uwagę na znajomość i odbiór islamu przez

⁷ Annemarie Schimmel, *Friedrich Rückert: Lebensbild und Einführung in sein Werk*, (Wallstein Verlag, 2015).

⁸ Ibid., s. 15.

⁹ Dr Raid Al-Daghistani (ur. 1983 w Lublanie) jest specjalistą w dziedzinie epistemologii islamskiej.

poetę w *West-östlicher Divan*,¹⁰ gdzie ten nie tylko podkreślał swoją wielką miłość do mistycznego dziedzictwa islamu, ale także, od strony estetycznej, przejawiał fascynację arabskim, perskim i językami Koranu. W swojej monografii *History of Islam in German Thought: From Leibniz to Nietzsche* Ian Almond¹¹ porównuje poglądy na temat islamu ośmiu najważniejszych myślicieli niemieckich XVIII i XIX wieku. Autor bada, w jaki sposób terminologia islamska jest używana w pismach myślicieli różnych dyscyplin (teologii, polityki, filozofii i językoznawstwa), co pozwala mu podkreślić znaczenie islamu w kształtowaniu niemieckiej kultury intelektualnej. Ponadto ujawnił, że Hegel i Kant nieco na siłę i niezbyt zgrabnie podeszli do opisywania myśli islamskiej. Wielokrotnie ignorowali zawarte w niej idee, które nie pasowały do ich światopoglądu i nie mogły zostać wciągnięte do wnętrza ich ram pojęciowych. W swojej pracy *The Search for the Orient in German Idealism*¹² słynny specjalista zajmujący się Heglem i niemieckim idealizmem – Vittorio Hösle¹³, analizując koncepcje filozoficzne Schlegla, Schellinga i Hegla, wyciągnął następujące wnioski: myśl wschodnia subtelnie wniknęła w podstawowe kategorie niemieckiej filozofii, teologii i nauk społeczno-politycznych. Odegrało to kluczową rolę w ideologicznym formowaniu zarówno niemieckiego idealizmu, jak i reformacji kościoła.

4) Rückert i niemieckie pieśni artystyczne: w swojej niedawno opublikowanej pracy doktorskiej pt. *Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* Anja Manthey¹⁴ zadaje kluczowe pytanie: „Dlaczego Rückert?” Biorąc pod uwagę, że nazwisko poety jest dziś prawie zupełnie zapomniane, pyta dlaczego tak wielu kompozytorów w XIX wieku niezmiennie wybierało jego wiersze. Aby zbliżyć się do odpowiedzi na to pytanie, w swojej pracy autorka przeprowadziła badanie relacji tekstów Rückerta i partytur (Wort-Ton-Beziehungen) wszystkich pieśni Franza Schuberta, Wolfganga Marschnera, Ferdinanda Hillera, Carla Loewe, Roberta i Clary Schumann. W toku wywodu, autorka przekonuje, że postrzeganie przez Rückerta różnych języków i kultur oraz wynikająca z niego idea „światowego pojednania” (Weltversöhnung) zasługuje na taką samą uwagę, jak

¹⁰ „West-östlicher Divan” Johanna Wolfganga von Goethego to zbiór wierszy napisanych pod koniec XVIII wieku. Dzieło odzwierciedla fascynację Goethego kulturą perską, w szczególności poezją Hafiza i służy jako pomost między wschodnimi i zachodnimi tradycjami literackimi. Zbiór podzielony jest na kilka tematycznych ksiąg, poruszających tematy takie jak miłość, duchowość i egzystencjalna kontemplacja, wywołując poczucie dialogu między kulturami.

¹¹ Ian Almond jest profesorem literatury światowej na Uniwersytecie Georgetown w Katarze. Specjalizuje się w porównawczej literaturze światowej, z trójkontynentalnym naciskiem na Meksyk, Bengal i Turcję, a jego badania dotyczą relacji między religią a literaturą.

¹² Vittorio Hösle, *The Search for the Orient in German Idealism*, from *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Vol. 163, No. 2 (2013), s. 431-454.

¹³ Vittorio G. Hösle jest profesorem Paul Kimball Professor of Arts and Letters, Department of German and Russian Languages and Literatures, jednocześnie profesorem filozofii i nauk politycznych.

¹⁴ Anja Manthey jest altowiolistką w Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. W 2012 roku uzyskała tytuł doktora na Uniwersytecie w Kolonii.

mistrzowskie operowanie formą poetycką. W zbiorze esejów pt. *Friedrich Rückert und die Musik: Tradition-Transformation-Konvergenz* pod redakcją Ralfa Georga Czapli można zapoznać się nie tylko z badaniami dotyczącymi pieśni Franza Schuberta, Carla Reineckiego i Roberta Schumanna, ale także analizą muzykalności utworów Rückerta autorstwa legendarnego śpiewaka Dietricha Fischer-Dieskau oraz wywiadem z Ralfem Georgiem Czapłą i popularnym barytonem Christianem Gerhaherem. Gerhaher wyraża tam nadzieję, że dzięki jego interpretacjom, Rückert zostanie przedstawiony jako postać, z którą można sympatyzować.

5) Friedrich Rückert i Schumann: dzieło *Liebesfrühling* op.12 złożone z dwunastu wierszy Rückerta, jest jedynym prawdziwie współautorskim dziełem słynnego małżeństwa Roberta i Clary Schumannów. W publikacji pt. *Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus Liebesfrühling*¹⁵ Martin Link starała się poruszyć bardzo konkretną kwestię, a mianowicie płęć wykonawcy. Jest to kwestia o tyle ciekawa, że kompozytor nie określił płci śpiewaka/śpiewaczki. Poprzez analityczne ramy dotyczące tekstu i kompozycji suity przedstawione przez Melinę Boyd w artykule *Gendered Voices*,¹⁶ autorka kwestionuje istniejące problemy atrybucji płci wykonawcy i proponuje rodzaj śpiewaka, który jest bardziej zgodny ze współczesnymi praktykami wykonawczymi. W *Schumann Handbuch* Christiane Tewinkel¹⁷ szczegółowo analizuje historię powstania *Liebesfrühling* oraz romans Clary i Roberta Schumannów, a także ich korespondencję z Rückertem. W cytowanym liście Schumann pisze o „pieśniach, które są ze sobą powiązane w dialogu, niczym pytania i odpowiedzi”¹⁸. Końcowy efekt to wypadkowa różnych spojrzeń, teksty którymi się inspirowali, ale też ich głęboka małżeńska, uczuciowa relacja, która przenika przez dzieła. Analiza tekstu i muzyki dokonana przez Tewinkel jest mocno zakotwiczona w tym temacie.

6) Friedrich Rückert i Gustav Mahler: W *Gustav Mahler und Friedrich Rückert - eine Mesalliance?* Peter Horst Neumann¹⁹ obala tezy Theodora W. Adorno²⁰ i Hansa Mayera²¹, którzy wyrażali niezadowolenie z wyboru poezji w kompozycjach wokalnych Mahlera

¹⁵ Martin Link, *Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus Liebesfrühling*, in: Grotjahn, Rebecca & Jaeschke, Nina (ed.) *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 - 1*, s. 201-210.

¹⁶ Melinę Boyd, *Gendered voices: the Liebesfrühling Lieder of Robert and Clara Schumann*, Master thesis, University of British Columbia, 1996.

¹⁷ Christiane Tewinkel (1969-) jest muzykologiem i profesorem na Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Berlinie.

¹⁸ Ulrich Tadday (Hrsg.), *Schumann Handbuch* (Stuttgart: Verlage J.B. Metzler, 2006), s. 421.

¹⁹ Peter Horst Neumann (1936-2009) był niemieckim poetą, eseistą i literaturoznawcą.

²⁰ Theodor Adorno (1903-1969) był czołową postacią Szkoły Frankfurckiej i jednym z najbardziej wymagających intelektualistów XX wieku.

²¹ Hans Mayer był znanym literaturoznawcą i krytykiem kultury. W latach 1965-1973 był profesorem języka niemieckiego i literatury na Uniwersytecie Technicznym w Hanowerze. Następnie Hans Mayer żył i nauczał przez prawie trzy dekady jako niezwykle produktywny i odnoszący sukcesy profesor honorowy w Tybindze, aż do swojej śmierci w 2001 roku.

z perspektywy linearnego procesu modernizacji. Neumann uważa, że tego rodzaju percepcja jest błędna. Doszedł do takich wniosków, ponieważ w poezji Rückerta Mahler – zdaniem Neumann’a – odnalazł samego siebie. W pięciu pieśniach zbioru Rückert-Lieder widzimy autoportret wykonany niejako z kolażu wierszy. Badacz Mahlera – Donald Mitchell²² w ostatnim tomie swoich trzytomowych badań („Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death”) skupia się na późnej twórczości wokalne kompozytora, w tym m.in. *Rückert-Lieder*, *Kindertotenlieder* i *Das Lied von der Erde*. W analizie *Kindertotenlieder* autor podkreśla specyfikę wszystkich pieśni artystycznych Mahlera, przy czym cykl kompozytorski, zdaniem badacza, obejmował także stworzenie IV, V i VI symfonii. W ten sposób Mahler włącza do muzyki *Kindertotenlieder* więcej symfoniczności. Donald Mitchell stara się dowieść, że między *Kindertotenlieder* a utworami symfonicznymi Mahlera istnieje formalny związek.

²² Donald Mitchell (1925-2017) był brytyjskim pisarzem zajmującym się muzyką, zwłaszcza Gustavem Mahlerem i Benjaminem Brittenem.

Rozdział I

Krótką historia formy *gazel* i wpływ mistycyzmu sufickiego na myśl niemiecką

1.1 Reguły, treść i historia formy *gazel*

1.1.1 Poetyckie reguły formy *gazel*

Gazel (nazywana też *gazał* lub *ghazał*) to gatunek poezji, pochodzący z VI-wiecznej Arabii. Etymologia słowa „*gazel*” pochodzi z języka arabskiego i pierwotnie oznaczało ono „prząc nic”. Stanowiło także eufemizm dla „prowadzenia dwuznacznej rozmowy z kobietą”²³ przy założeniu, że ów flirt doprowadzał do rozbudzenia erotycznych fantazji. Treść wczesnych arabskojęzycznych *gazeli* obracała się wokół dwóch tematów: wina, kobiet i śpiewu oraz elegijnego lamentu nad utraconą miłością. Na początku XI wieku, kiedy to *gazel* została wprowadzona na tereny perskojęzyczne, pojawił się kolejny temat: rozłąka i ból jako rdzeń miłości, przy czym wierność i tęsknota za ukochaną przybierały pozór męczeństwa²⁴. W języku arabskim *gazel* może odnosić się do utworów lirycznych na ww. tematy, a także do każdego wiersza miłosnego napisanego w określonym formalnie metrum. Przez pewien czas w języku perskim słowo „*gazel*” miało tego rodzaju podwójne znaczenie, lecz ostatecznie stało się terminem specjalistycznym odnoszącym się do stylu wytyczonego przez zestaw reguł poetyckich, określoną tematykę i konwencje stylistyczne. W celu odróżnienia od innych form poezji miłosnej, we współczesnych badaniach forma ta znana jest jako „*gazel* techniczny” (*ġazal-e eṣṭelāhī*)²⁵.

Gazel składa się z rymowanych kupletów, tj. dwuwierszy nazywanych *bajt* lub *sher*. Większość *gazeli* składa się z siedmiu do dwunastu *bajtów*. Aby wiersz mógł zostać uznany za prawdziwy *gazel*, musi zawierać co najmniej pięć *bajtów*. Pod koniec XV wieku poeta Abd-al-Raḥmān Jāmī za najdoskonalszą formę liryczną uważał *gazel* złożony z siedmiu *bajtów*²⁶. W języku perskim *gazel* jako gatunek formalny rządził się zbiorem reguł, z których wszystkie musiały być ściśle przestrzegane, chociaż żadna z nich nie jest unikalna dla tego rodzaju poezji. Metrum jest oparte na jednym rymie, przy czym dopuszczalnym jest

²³ J. T. P. de Bruijn, „GAZAL i. HISTORY,” in: *Encyclopaedia Iranica*, X/4, s.354.

²⁴ Barbara Lorenz: *Der Liebesbegriff in der islamischen Mystik*, Masterarbeit an der Karl- Franzens- Universität Graz, 2016, s.61.

²⁵ Thomas Bauer & Angelika Neuwirth (ed.), *Ghazal as World Literature I. Transformations of a Literary Genre* (Wuerzburg: Ergon Verlag, 2005), s.12.

²⁶ Renate Jacobi, „Die Anfänge der arabischen Gazalpoesie: Abu Du'aib al-Hudali”, *Der Islam; Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients*, Vol.61 (1984): 218-250, S. 223.

wykorzystanie wszystkich popularnych perskich metrum z wyjątkiem metrum *robāʿī*. Językiem *gazel* jest elegancki klasyczny perski, z jednej strony wolny od wulgaryzmów, z drugiej pełen skomplikowanych aluzji i hiperboli. Należy jednak pamiętać, że *gazel* pod względem figur retorycznych jest mniej złożony niż *qasida*²⁷. Złożone aluzje, dwuznaczność i ironia to widoczne gołym okiem cechy formy *gazel*²⁸.

Pierwsze dwa *bajty* w formie *gazel* nazywane są „wersami otwierającymi” i muszą spełniać określone reguły. Na końcu obu *bajtów* pierwszego kupletu często dodawane są rym i refren. Natomiast w ostatnim *bajcie*, nazywanym często „wersem zamykającym” musi znaleźć się odwołanie do autora utworu. Określone reguły początku i zakończenia utworu mają na celu zaspokojenie potrzeb związanych z recytacją *gazeli* na żywo i ma na celu umożliwienie publiczności jasnego zrozumienia treści i struktury całego wiersza²⁹. Tradycyjne miejsca występów na żywo znane było jako *mushairah* i odbywały się one z udziałem niewielkiej grupy mecenasów, koneserów, mistrzów poetów (*ustads*) i uczniów. Większość utworów *gazel* opierała się na wcześniej określonej linii „wzorcowej”, a następnie każdy poeta przystępował do tworzenia swoich własnych utworów zgodnie z tym „wzorcem” (określającym odpowiedni rytm, rymy i refreny). Właśnie dlatego, że wszystkie utwory były tworzone w oparciu o ten sam paradygmat, można wyraźnie zaobserwować różnicę w poziomie twórczości różnych poetów. *Gazel* można było recytować w prostym stylu *taht ul-lafz*³⁰ lub śpiewać w popularnym *tarannum*³¹.

Inną wyjątkową zasadą tworzenia *gazeli* jest *radīf*. Składa się z niezależnego słowa, frazy lub sufiksu osobowego, dodawanego wielokrotnie do każdego rymu. Chociaż zastosowanie *radīf* nie było obowiązkowe, często pojawiało się w wierszach *gazel*. Zapewniała ona bowiem pewnego rodzaju spójność semantyczną między poszczególnymi *bajtami*, które często pozostawały tylko luźno ze sobą powiązane. W rzeczywistości *radīf* jest jedną z dodatkowych reguł (*eltezāms*) dozwolonych przez perską teorię metryki i dlatego można ją zastosować do każdego rodzaju wiersza³².

²⁷ Qasida to przedislamski gatunek/forma poetycka, która rozwinęła się w arabskiej tradycji ustnej w VI wieku, zakorzeniona w beduińskich cyklach koczowniczego życia na pustyni i rozprzestrzeniła się w ciągu swojego historycznego życia w dzikich, różnorodnych kontekstach na Bliskim Wschodzie, w Afryce i Azji. Jest często definiowany jako oda, ma ścisłą i skomplikowaną strukturę zarówno formy, jak i treści, i może być zarówno pochwalny, elegijny, jak i satyryczny.

²⁸ Renate Jacobi: Origins Of The Qasida Form, in: Stefan Sperl, Christopher Shackle (Hrsg.): *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa. Band 1: Classical Traditions and Modern Meanings*, 21-31, s.24.

²⁹ J. T. P. de Bruijn, „ĠAZAL i. HISTORY,” in: *Encyclopaedia Iranica*, X/4, s.354.

³⁰ Tah tul-lafz oznacza recytację bez śpiewu.

³¹ Tarannum to sztuka recytacji lub głosu, której rytm zmienia się w zależności od procesu intonacji i projekcji głosu w celu zharmonizowania dźwięku, szczególnie w recytacji Koranu. Składa się z dwóch działów, którymi są Hijaz i Misri. Oba są sztuką głosu mającą na celu harmonizację dźwięku.

³² J. T. P. de Bruijn, „ĠAZAL i. HISTORY,” in: *Encyclopaedia Iranica*, X/4, s.355.

1.1.2 Główna treść formy gazel

Klasyczna forma gazel w swej treści traktuje na ogół o namiętnych wielbicielach, którzy zwierają się, że nie są w stanie być blisko swych ukochanych. Kochanek jest na ogół mężczyzną, ale w niektórych wierszach zdarza się, że jest to kobieta - najczęściej dama dworu, skryta pod odpowiednim strojem zgodnie z praktyką *purdah*³³. W niektórych wierszach ukochanym jest młody mężczyzna. Jednak w większości utworów płeć obiektu miłości pozostaje nieokreślona. Ta niejednoznaczność wynika albo ze zwężonej formy wierszy, albo z *woli* kładzenia nacisku na uczucie wobec ukochanego, bądź ukochanej, a nie jej lub jego opis. Ponadto brak konieczności określenia płci jest również spowodowany przez cechy gramatyki języka perskiego. W języku perskim, czasowniki nie posiadają końcówek fleksyjnych wskazujących na rodzaj. W języku urdu zgodnie z przyjętą konwencją „kochanek” pod względem gramatycznym zawsze jest rodzaju męskiego³⁴.

Ostatecznie ta niejednoznaczna natura gramatyczna ma również na celu zachowanie interpretacji sufickiego mistycyzmu (sufizmu) formy *gazel*. Zakładając tego rodzaju interpretację, to nadprzyrodzone moce i boscy kochankowie stanowią prawdziwy obiekt pożądania. Jednak ta eskapada, która łączy w sobie miłość erotyczną i boską, przenosi podziw wobec kochanka na Boga i jest skazana na zgubny koniec. Miłość w sufizmie jest bardziej atrakcyjna niż wszystko, co ma do zaoferowania to kruche i efemeryczne „prawdziwe” życie. (cudysłów dla słowa „prawdziwe” oddaje w tym wypadku suficką ocenę złudnego charakteru prawdziwego życia). Zatem metafory miłości są także mistycznymi metaforami uniwersalnej bezradności i transcendencji: pijaństwa, seksu, szaleństwa i śmierci³⁵. Tło (ogrody, pustynie, tawerny, więzienia itp.) i postacie poboczne (rywale, posłańcy, odźwierni, doradcy, derwisze itp.) w utworach *gazel* były aranżowane tak, aby korespondowały z tematem namiętnej miłości. W świecie *gazel* nie istniała koncepcja małżeństwa, życia rodzinnego, rodzicielstwa – nie istniało bowiem nic, co mogłoby oswoić zakochanego pogrążonego w szaleńczym pędzie do śmierci i mistycznym stanie „odrzućcia własnego ego”³⁶.

³³ purdah, praktyka zapoczątkowana przez muzułmanów, a później przyjęta przez różnych hinduistów, zwłaszcza w Indiach, polegająca na odizolowaniu kobiet od publicznej obserwacji poprzez ukrywanie odzieży (w tym zasłony) oraz stosowanie wysokich ścian, ekranów i zasłon w domu.

³⁴ Regula Qureshi: Tarannum, „The Chanting of Urdu Poetry”, *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 3 (1969), 425-468, s.430-432.

³⁵ Annemarie Schimmel, *Sufismus: Eine Einführung in die islamische Mystik* (C.H.Beck, München, 2014), s.31.

³⁶ Barbara Lorenz, *Der Liebesbegriff in der islamischen Mystik*, Masterarbeit an der Karl- Franzens- Universität Graz, 2016, s. 57.

Chociaż możliwe skojarzenia z sodomią i miłością gejowską występujące w utworach *gazel* mogą sprawiać, że niektórzy współcześni ich badacze odczuwają dyskomfort, kluczem do interpretacji tej poezji jest właśnie przekraczanie granic. *Gazel* zawiera pragnienie przebicia się przez to pełne wad, predestynowane i pełne ograniczeń życie w doczesnym świecie i przejście do większego, bardziej realnego i tajemniczego wszechświata pasji i namiętności. Dlatego też do najbardziej klasycznej symboliki formy *gazel* należy ćma lecąca do ognia i wypalająca się świeca. W świecie *gazel* ta paradoksalna przemiana bólu w przyjemność i przyjemności w ból jest fundamentalna. Kochanek jest „bożkiem”, swego rodzaju „heretykiem”, niemniej jednak paradoksalnie ich związek może też reprezentować najgłębsze i najprawdziwsze uczucia religijne. Kochanek może też być pijakiem, ale spożywane przezeń „wino” może w sufizmie stanowić boską istotę. Kochanek może być również szaleńcem, zwodzonym mistycznymi, transcendentalnymi doświadczeniami³⁷.

1.1.3 Krótka historia formy *gazel* w tradycji perskiej

Badacze nowożytni zgodnie uważają, że *gazel* był obecny w poezji perskiej od samego jej początku – bowiem już w XII wieku stopniowo rozwijała się jego techniczna forma, a proces ten uznaje się za zakończony w XIII wieku. Za uzasadnieniem tej tezy przemawiają dwa fakty: z jednej strony był to rosnący wpływ sufizmu na poezję perską, czego najlepszym przykładem jest twórczość Sanā'ī'a, z drugiej zaś powstanie miejskich, niearystokratycznych kręgów poetyckich, które przyczyniło się do upadku formy poezji *qasīda* stanowiącej symbol kultury dworskiej. To jednak nie wystarczy, by rozwiać wiele wątpliwości krążących wokół tej kwestii. Na przykład, chociaż mistycyzm należy docenić jako inspirację dla formy *gazel*, nie należy zapominać, że wielu poetów, którzy pisali utwory tego typu, nie było sufimi. Ponadto również na dworze kwitła kultura *gazel*, a przykładowo w XII wieku to właśnie nadworny poeta Anwari odegrał ważną rolę w rozwoju formy *gazel*.

Dlatego też współcześni badacze nad tym gatunkiem poezji wciąż powracają do literatury arabskiej, doszukując się tam źródeł jego pochodzenia. Arabska poezja miłosna stanowiła ważną inspirację dla perskich poetów. Jej wpływ na rozwój perskiej poezji miłosnej jest dość oczywisty i można go wytłumaczyć długotrwałymi wzorami arabskimi funkcjonującymi w średniowiecznej kulturze perskiej. Poezja miłosna istniała w arabskiej poezji mistycznej przed powstaniem literatury perskiej, a „nowocześni” poeci *moh̄dat*, którzy tworzyli w Iraku w IX wieku, wywierali wyraźny wpływ na rodzącą się perską poezję miłosną. Poezja ta

³⁷ Annemarie Schimmel, *Sufismus: Eine Einführung in die islamische Mystik*, s.40.

zawierała nie tylko motywy erotyczne, ale także poruszała tematykę związaną z alkoholem, naturą i elementami obrazoburczymi, które również można odnaleźć w późniejszym perskim gatunku *gazel*. Warto jednak nadmienić, iż wymiana kulturowa nie była jednostronna. Ze względu na ogólną tendencję persanizacyjną (dominacji kultury perskiej) w centrum kalifatu, Persowie mieli również istotny wpływ na odrodzenie poezji arabskiej we wczesnej dynastii Abbasydów, a Šo‘ūbīya był najważniejszym przedstawicielem tego ruchu³⁸.

W XI wieku poezja *gazel* zaczęła coraz częściej pojawiać się w tekstach perskojęzycznych. Miało to związek z powstającą wówczas tradycją wędrownych poetów. Jest całkiem możliwe, że w świecie perskim utwory *gazel* były pierwotnie uważane za sztukę oralną i nie zasługiwały na spisanie. Różniło się to zupełnie od dworskiej poezji *qaṣīda*, która zawierała treści pochwalne. Najstarsze gazele zachowały się w rękopisach Sanā’ī’a, z których tylko połowa zawierała imię poety w „wersie zamykającym”. Innymi słowy, cechy *gazeli* Sanā’ī’a³⁹ nie były szczególne i nie odróżniały się zbyt od innych rodzajów poezji. W zbiorze tym znajduje się również wiele wierszy dydaktycznych o tematyce miłosnej. Pokazuje to również, że we wczesnych latach forma *gazel* nie była używana wyłącznie w poezji lirycznej. Ponadto, *gazelom* Sanā’ī’a brakuje również innej cechy charakterystycznej dla tej formy poezji – mistycyzmu religijnego⁴⁰.

W XII wieku forma *gazel* pojawiła się w twórczości prawie wszystkich ówczesnych poetów, tak perskich jak arabskich, niezależnie od tego, czy byli to poeci nadworni, tacy jak Anwarī, Kāqānī i Jamāl-al-Dīn Eṣfahānī, czy mistycy, tacy jak Farīd-al-Dīn ‘Aṭṭār. Wszyscy oni uprawiali ten gatunek na podstawie twórczości Sanā’ī’a, wprowadzając własne motywy antytradycyjne. Jalāl-al-Dīn Rūmī nadał formie *gazel* nowe znaczenie, używając ją do wyrażania mistycznych uniesień i głoszenia nauk. Jego płodna wyobraźnia przekraczała konwencjonalne granice. Zbiór wierszy Rūmī’ego zajmuje dość wyjątkowe miejsce w rozwoju tej formy. Dwóch innych mistrzów z Shiraz, Sa‘dī i Hafis, uczyniło z *gazel* dominującą postać perskiej poezji lirycznej. Sa‘dī wyznaczył ostateczne standardy i reguły tworzenia technicznych *gazeli*. Zręcznie łączył świeckie i mistyczne style wypracowane przez wcześniejszych poetów, z gracją wyrażając intencje i motywy. Wiele cytatów pochodzących z jego utworów *gazel* stało się przysłowiami w języku perskim. Sa‘dī zebrał swoje wiersze w

³⁸ Kanda, K.C.: *Masterpieces of Urdu Ghazal from the 17th to the 20th Century*, Sterling Publishers, s.2-4.

³⁹ Sanā’ī był perskim poetą, autorem pierwszego wielkiego poematu mistycznego w języku perskim, którego wiersze wywarły wielki wpływ na literaturę perską i mużmańską.

⁴⁰ J. T. P. de Bruijn: SANĀ’Ī, in: *Encyclopaedia Iranica*, <https://www.iranicaonline.org/articles/sanai-poet>, 2022.6.1, 15:24.

wielu tomach, a późniejsi poeci, tacy jak Amīr Kōsrow Dehlavī i ‘Abd-al-Rahmān Jāmī, poszli w jego ślady⁴¹.

Wraz z pojawieniem się Hafisa twórczość poezji *gazel* wkroczyła w nowy etap. Ironia i satyra wyrażone w jego wierszach uczyniły go najbardziej wielbionym poetą literatury perskiej. Co więcej, Hafis wprowadził do gatunku *gazel* dwie następujące innowacje: szybkie przejścia z jednego obrazu do drugiego oraz zestawienie tematów świeckich i mistycznych. Tendencja do mistycyzmu była obecna także u poetów jego czasów i nic dziwnego, bo wielu z nich, na przykład poeci K̲vājū Kermānī i ‘Emād-al-Dīn Faqīh Kermānī byli członkami zakonu sufickiego. W XIV i XV wieku, pod wpływem teologii Ibn al-‘Arabīego,⁴² poezja *gazel* posługiwała się coraz bardziej alegorycznymi kodami. Reprezentantem tego okresu był Shah Ne‘mat-Allāh Walī, założyciel największego zakonu sufickiego w Persji i Indiach⁴³.

Tymczasem *gazel* pozostała ważną formą poezji dworskiej. Na dworze dynastii Timurydów wciąż zatrudniano wielu nadwornych poetów. Mimo to, okres jej panowania jest często uważany przez badaczy za okres stagnacji w rozwoju formy *gazel*. Kolejnym etapem był okres stylu indyjskiego i przejście do neoklasycyzmu w połowie XVIII wieku, który trwał do XX wieku⁴⁴. W niniejszej dysertacji, autor nie będzie jednak poświęcał zbyt dużo uwagi historii rozwoju formy *gazel* w czasach nowożytnych. Przedstawi bowiem życie i twórczość dwóch najważniejszych poetów perskich, Rumiego i Hafisa. Przeanalizuje także pieśni artystyczne Mahlera i Schumanna z tekstami Rückerta, z których większość oparta jest na wierszach Rumiego i Hafisa.

1.2 Rumi i jego poezja

Muhammad Jalāl al-Din Balkhī, szerzej znany jako Rumi (ur. 1207, zm. 1273) był sufistą i najważniejszym poetą w tradycji perskiej. Rumi urodził się w rodzinie perskojęzycznej. Przypuszcza się, że miejscem jego urodzenia był Balkh w dzisiejszym Afganistanie. Ojcem Rumiego był Bahā ud-Dīn Walad, teolog, prawnik i mistyk z Balkh, nazywany także przez zwolenników Rumiego „sułtanem uczonych”. Balkh było wówczas głównym ośrodkiem kultury perskiej, gdzie sufizm rozwijał się przez wieki⁴⁵. Kiedy Mongołowie najechali Azję

⁴¹ J. T. P. de Bruijn, „ĠAZAL i. HISTORY,” in: *Encyclopaedia Iranica*, X/4, s.355.

⁴² Ebn al-‘Arabī (często nazywany „Ibn ‘Arabi”) urodził się w Murcji (dzisiejsza Hiszpania) i spędził lata formacyjne w Sewilli. Po otrzymaniu doskonałego wykształcenia przyjął sufizm i wiele podróżował w poszukiwaniu autorytatywnych mistrzów sufickich zarówno w Iberii, jak i Afryce Północnej.

⁴³ J. T. P. de Bruijn, „ĠAZAL i. HISTORY,” in: *Encyclopaedia Iranica*, X/4, s.355.

⁴⁴ Ibid., s.356.

⁴⁵ Franklin D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West: The life, Teaching and poetry of Jalal Al-Din Rumi* (London:

Środkową w latach 1215-1220, jego ojciec wyruszył na zachód z całą rodziną i grupą swoich uczniów. Według jednej z legend, w Nīshāpūr (dzisiejszy Iran) rodzina napotkała Attara, perskiego poetę mistyka, który pobłogosławił młodego Rumiego. Oprócz ojca, największy wpływ na Rumiego wywarli perscy poeci Attar i Sanai⁴⁶. „Attar to duch, Sanai to jego oczy, a od tego momentu dołączyliśmy do ich szeregów”⁴⁷. Rodzina osiedliła się w Karamanie na siedem lat. W tym okresie Rumi przeżył utratę matki, wszedł w związek małżeński i powitał na świecie pierworodnego syna. Po pielgrzymce do Mekki i podróżach po Bliskim Wschodzie, Bahā ud-Dīn wraz z rodziną przybyli do Anatolii, regionu pod panowaniem tureckiej dynastii Seldżuków, w którym panował pokój i dobrobyt. W 1228 r. zostali wezwani do stolicy – miasta Konya, gdzie ojciec Rumiego podjął się nauczania w miejscowej szkole religijnej. Po śmierci ojca w 1231 r. Rumi odziedziczył posadę nauczyciela.

Decydujące o życiu wydarzenie miało miejsce w 1244 roku, kiedy Rumi spotkał w Konyi wędrownego derwisza Shamsa al-Dīna. Ten, chociaż nie można było go łączyć z żadną z tradycyjnych grup mistycznych, dzięki swojej charyzmie objawił Rumiemu tajemnice boskiego majestatu i piękna. Rumi z czasem stał się zbyt pochłonięty pracą nad swoim życiem duchowym z Shamssem, czego efektem było zaniedbanie swoich uczniów i synów. W lutym 1246 roku Shams został zmuszony do opuszczenia Konyi. Jeden z synów Rumiego nie mógł znieść widoku smutku ojca i ściągnął Shamsa z powrotem. Jednak ten zmarł w tajemniczych okolicznościach w Konyi pewnej nocy w 1247 roku.

To właśnie to doświadczenie miłości, tęsknoty i straty uczyniło z Rumiego poetę. Skomponował około 30 000 wierszy, a także dużą liczbę czterowierszy (tzw. Robāʿiyyāt). Zbiór pt. *Dīvān-e Shams* odzwierciedla różne etapy jego miłości, co jego własny syn skomentował następującymi słowami: „Znalazł w sobie Shamsa, promiennego jak księżyc”⁴⁸. Pod utworami przynależącymi do tego zbioru, Rumi podpisywał się jako Shams, odrzucając tym samym swoje własne nazwisko. Wskazuje to na nierozzerwalny związek między tymi dwoma mężczyznami – przynajmniej w wierszach.

Żywy język jego poezji, napędzany mocnym rytmem, przybiera niekiedy formę zbliżoną do poezji popularnej. Zdaje się, jakoby większość z tych wierszy powstała w stanie ekstazy, wywołanej melodią fletów lub bębnów, miarowymi uderzeniami złotników czy przelewaniem się wody w młynie. Rumi często wraz z uczniami oddawał się praktykom duchowym na łonie natury, gdzie odkrywali piękno i chwałę boga słońca i czuli całym ciałem, że kwiaty i ptaki

Oneworld Publication Limited, 2008), s. 9

⁴⁶ Maqsood Jafri, *The gleam of wisdom* (Ammanford: Sigma Press, 2003), s. 238

⁴⁷ A.J. Arberry, *Sufism: An Account of the Mystics of Islam* (Mineola: Courier Dover Publications, 2001), s. 141

⁴⁸ Franklin D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West: The life, Teaching and poetry of Jalal Al-Din Rumi*, s. 16.

uczestniczą w celebracji ich miłości. Wierszom często towarzyszył wirujący taniec derwiszy, a wiele z jego dzieł zostało napisanych z zamierzeniem do śpiewania na zgromadzeniach sufi.

Rumi używał muzyki, poezji i tańca jako środka dotarcia do Boga. Jego zdaniem muzyka pomagała wyznawcom skupić się na Bogu z taką intensywnością, że dusza jest w tym procesie najpierw niszczona, a następnie wskrzeszana. Podążając tą ścieżką przekształcił wirujący taniec derwiszów w rytuał religijny. Rumi praktykował nauczanie Mawlawīyah w zakonie sufizmu Mevlevi, do którego przynależał. Rumi zachęcał w niej do mistycznej podróży ku doskonaleniu duchowemu i wniebowstąpieniu odbywającemu się poprzez muzykę, pokutę w tańcu i praktykę samā. W tej podróży poszukiwacz symbolicznie zwraca się ku prawdzie, wzrasta poprzez miłość, porzucając ego, odnajduje prawdę i osiągając doskonałość⁴⁹. Poszukiwacz powraca ze swojej duchowej podróży z większą dojrzałością, gotów do miłości i służby całemu boskiemu stworzeniu, bez względu na wyznanie, rasę, pozycję społeczną czy naród.

Chociaż ww. zbiór stanowi świadectwo głębokiej, uczuciowej więzi między Rumim a Shamssem, jego wiersze musiały pozostać wyrazem zasad wiary opisywanej w Koranie, które Shams cytował jako esencję proroczego przewodnictwa słowami: „nie miejcie innych bogów przed Allahem i proście o przebaczenie za wasze grzechy” (Koran 47:19). Zgodnie z interpretacją Shamsa, pierwsza połowa fragmentu nakazuje ludziom poszukiwanie wiedzy o jednym z dogmatów islamu – tauhid (jedyności Boga), podczas gdy druga połowa prosi ich o okazanie pokory⁵⁰. Zdaniem Rumiego tauhid można osiągnąć poprzez miłość, a w jego wierszach ten związek jest wyraźnie opisany jako: „kiedy zapłonie, może spalić wszystkich prócz wiecznego kochanka”⁵¹.

W późniejszych latach Rumi ponownie napotkał na swej drodze innego duchowego ukochanego, Husama al-Dīn Chelebiego. Husam pełnił rolę asystenta Rumiego. Żył nadzieję, iż Husam pójdzie za przykładem perskich poetów – Attara i Sanai’a. To właśnie pod wpływem Husama, Rumi napisał swoje najważniejsze dzieło pt. *Mas̄navī*, będące zbiorem długich wierszy narracyjnych przeplatanych anegdotami, bajkami, opowiadaniem i przysłowiami. *Mas̄navī* reprezentuje różne aspekty XIII-wiecznego sufizmu, splatając w jeden rozległy i złożony obraz sceny z życia codziennego, objawienia i nauki pochodzące z Koranu

⁴⁹ Barbara Lorenz, *Der Liebesbegriff in der islamischen Mystik*, Master-Thesis, University of Graz, 2016, s.62.

⁵⁰ William C. Chittick, *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi* (Albany: State University of New York Press, 1983) s.90..

⁵¹ William C. Chittick, "RUMI, JALĀL-AL-DIN vii. Philosophy" in: *Encyclopaedia Iranica*, 2017, <https://iranicaonline.org/articles/rumi-philosophy>, 2022.6.23, 18:20.

oraz metafizykę filozoficzną⁵². Rumi należał do tradycji islamskiego filozofa Ibn ‘Arabī’ego. W tradycyjnych szkołach filozofii i teologii całego świata muzułmańskiego myśli tych dwóch mistyków często są studiowane razem. W poniższym omówieniu sufizmu autor przedstawi filozofię i teologię Rumiego, a także jego związek z sufizmem.

1.3 Hafis i jego poezja

Khvajeh Shams al-Din Muhammad Hafez-e Shirazi (ur. 1327, zm. 1390) był perskim poetą urodzonym w Shirazie w Iranie. Mało wiadomo o szczegółach jego życia. Relacje z czasów jego młodości opierają się na podaniach ustnych. Wczesne *tazkir*y (szkice biograficzne) wspominające Hafisa w środowisku badaczy zostały uznane za niewiarygodne⁵³. Kształcił się w zakresie tego, co obecnie nazywamy sztukami wyzwolonymi, tj. języka arabskiego, nauk ścisłych, literatury i religii. Już w bardzo młodym wieku nauczył się Koranu na pamięć. W języku niemieckim zwykle nazywa się go Hafis bądź Hafez. Jest to właściwie tytuł honorowy, przyznawany tym, którzy nauczyli się na pamięć całego Koranu⁵⁴. Poeta najwidoczniej przyjął go jako swój pseudonim artystyczny. Jego poezja była tak samo popularna na wielu dworach królewskich starożytnej Persji i sąsiednich królestw, jak kompozycje słynnych muzyków na dworach Europy. Mimo to, całe swoje życie przeżył jako sufi i asceta, odrzucając bogactwo, które mogła przynieść mu sława.

Uznawany jest za mistrza formy *gazel*. Jego wiersze były popularne nie tylko na dworach, ale wśród zwykłych obywateli perskojęzycznych obszarów, którzy byli w stanie cytować jego wiersze z pamięci i używać ich w tworzeniu przysłów w mowie potocznej. Jego życie i twórczość były przedmiotem wielu analiz, komentarzy i interpretacji. Jego poezja wywarła na literaturze perskiej wpływ większy niż jakiegokolwiek innego poety⁵⁵. Hafis jest najbardziej znany ze swojego zbioru wierszy pt. „Divān of Hafez”. Dziś na rynku dostępne są dwa współczesne wydania tego dzieła: opracowanie Mohammada Ghazvini’ego i Qāsema Hani’ego, zawierające 495 wierszy⁵⁶ oraz Parviza Natel-Khanlari’ego, zawierające łącznie 486 wierszy⁵⁷.

⁵² Nurettin Gemici, „Mevlana (Maulana) Rumis Weltanschauung im Kontext der modernen Welt“, *Al-Fadschr* 134, S.51.

⁵³ Edward G. Browne, *A Literary History of Persia: Volume Three: Tartar Dominion 1265-1502* (Bethesda: Ibex Pub, 1997), s.271-273.

⁵⁴ Elizabeth Blanton Momand, „Finding the Connection: Hafez – Daumer – Brahms,” DMA treatise (The University of Texas at Austin, 2001), p.4.

⁵⁵ Aga Khan III, „Hafiz and the Place of Iranian Culture in the World”, <http://www.amaana.org/sultweb/msmhafiz.htm>, 2022.7.12, 17:25.

⁵⁶ Mohammada Ghazvini & Ghassem Ghani(ed.), *The Complete Ghazals of Hafez* (Bethesda: Ibex Publishers), 2017.

⁵⁷ Parviz Natel-Khanlari, *A Critical Study of Persian Prosody and the Development of the Persian Ghazal*, University of Tehran, 1948.

Urok poezji Hafisa polega na dziedzictwie sufistycznych poglądów na życie i Boga. W swoich wierszach z wielką wprawą posługiwał się różnymi tradycyjnymi metaforami sufizmu. Już od połowy XI wieku miłość do Boga „zaczął wyrażać się w pięknych porównaniach, często zestawiających cechy ludzkie z elementami natury”⁵⁸. Ponadto poeci sufi często nazywali Allaha „ukochanym”. Według Elizabeth Blanton Momand,⁵⁹ późniejsi poeci romantyczni patrzyli tylko na powierzchowne znaczenie tego zwrotu, nie dostrzegając jego ukrytej głębszej treści⁶⁰. W czasach Hafisa przyziemne czynności, takie jak upijanie się lub oglądanie i podziwianie „ukochanego” pięknego młodzieńca, zaczęto postrzegać jako metafory radości płynącej z poznania Boga⁶¹. „Metafory są pomostem do rzeczywistości” – dlatego miłość świecka nazywana była miłością metaforyczną⁶². Dziewiętnastowieczna uczona, orientalistka i tłumaczka poezji Hafisa, Gertrude Lowthian Bell, opisała wiele takich metafor w *Naukach Hafiza*:

„Przykładowo gospoda to miejsce nauczania lub kultu, karczmarz to nauczyciel, bądź kapłan, a wino jest alegorią ducha boskiej mądrości przekazywanej uczniom. Przedmiotem czci jest Bóg, a piękno – boską doskonałością, zaś lśniące kłódki przedłużeniem jego chwały. Odbicie na policzku oznacza aurę ducha, który otacza Jego tron, a pieprzyki i znamiona niepodzielnymi punktami jedności. Zbiór metafor, alegorii i porównań można dalej rozszerzać. W języku mistycyzmu niemalże każde słowo ma ukryte znaczenie, które chętny

Te cechy poezji sufickiej, z jej sugestywnymi obrazami i unikatowym językiem, całe wieki później przyciągnęły niemieckich poetów i kompozytorów romantycznych do twórczości Hafisa, choć nie zbliżyły ich do idei sufizmu. Według Momanda „jego poezja od wieków kojarzona jest z mistycyzmem, prorocstwem i polityką. Ucieleśnia wiele cech niemieckiego romantyzmu, m.in.: miłość, śmierć, piękno, chwałę, tęsknotę i naturę. Złożone i barwne obrazy zawarte w jego kompozycjach dobrze pasowały do dziewiętnastowiecznej niemieckiej poezji lirycznej”⁶³. Wokół wierszy Hafisa poświęconych kwestiom moralnie wątpliwym, takim jak pijaństwo i rozpusta, narosło wiele kontrowersji. Jak wspomniano wcześniej, w sufizmie tematy te są metaforami i wyrazami komunikacji z Bogiem. Dla niemieckich romantyków miało to jednak głębokie dla samopoznania znaczenie, a także stanowiło ironiczną igraszkę z motywem miłości, wina i kobiet. Właśnie to pociągało ich w

⁵⁸ Momand, „Finding the Connection,” s.19-20.

⁵⁹ Elizabeth Blanton Momand, sopranistka, jest profesorem muzyki na Uniwersytecie Arkansas, gdzie kieruje Warsztatami Opery i Teatru Muzycznego oraz wykładu Głos Stosowany.

⁶⁰ Elizabeth Blanton Momand, „Finding the Connection: Hafez – Daumer – Brahms,” DMA treatise (The University of Texas at Austin, 2001), s.4.

⁶¹ Gertrude Lowthian Bell, *Teachings of Hafiz* (London: Octagon Press, 1979), s.70.

⁶² Annemarie Schimmel, *Sufi Literature* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975), s.2.

⁶³ Momand, „Finding the Connection,” vi-vii.

poezji Hafisa. Stephen C. Downes podsumował ów fenomen w następujący sposób: „dualistyczne napięcie między sufizmem a hedonizmem w poezji Hafisa zapewnia równowagę między perspektywą realistyczną a mistyczną. Jest to napięcie, z którym dobrze identyfikowali się niemieccy romantycy”⁶⁴.

1.4 Idee sufizmu

W części poświęconej biografii Rumiego i Hafisa, autor wspominał o wpływie sufizmu na twórczość obu tych poetów. Termin sufizm najprawdopodobniej pochodzi od słowa „wełna” (sûf), i odnosił się pierwotnie do wełnianego płaszcza noszonego zwykle przez ascetów i mnichów, chociaż wielu próbowało udowodnić, iż korzenie etymologii słowa sięgają greckiego terminu oznaczającego „mądrość” (sophos) lub arabskiego słowa „czystość” (safá). Niektórzy z pierwszych teoretyków uważali również, że sufizm jest niedopuszczalnym wypaczeniem islamskich wierzeń i sposobu życia. Uważali oni, że wiele rytuałów, praktyk i wierzeń sufickich jest sprzecznych z naukami islamu. Pogląd ten dominował przede wszystkim w Arabii Saudyjskiej, ale także wśród grup islamskich w Afryce Północnej i Pakistanie.

Sufizm jest zbiorem mistycznych praktyk religijnych. Występuje głównie w islamie sunnickim, ale także w islamie szyickim i charakteryzuje się naciskiem na islamską duchowość, rytuały, ascezę i mistycyzm. Praktykujący sufizm są znani jako sufi⁶⁵ i historycznie zwykle należeli do „zakonu” zwanego *tariqa*, który oscylował wokół Wielkiego Vali. Wielki Vali (pisane również „wali”) to kapłan najwyższej rangi w całym systemie kapłańskim, co oznacza, że jego związek z Prorokiem Mahometem był najbliższy. W historii całego islamu sufizm powstał stosunkowo wcześniej, najpierw jako reakcja na sekularyzm kalifatu Umajjadów (661-750). Za założyciela tej „nauki o oczyszczaniu umysłu” uznaje się Hasana al-Basriego⁶⁶.

Zakon suficki opiera się na przymierzu Mahometa (tzw. bayah). W Koranie (od 17. rozdziału 1. wersetu) sufi odkrywa (rozeznaje) podróż Proroka do Raju. Prorok swoim własnym przykładem pokazuje dostęp do Boga. Literatura islamska, zwłaszcza poezja persko-tureckiego sufizmu, zawiera najbardziej barwne opisy tego doświadczenia, w którym sufi

⁶⁴ Stephen C. Downes, *Szymaowski as Post-Wagnerian: The Love Songs Of Hafiz, Op. 24* (New York: Garland Publishing, Inc., 1994), s.11.

⁶⁵ Massington, L.; Radtke, B.; Chittick, W. C.; Jong, F. de.; Lewisohn, L.; Zarccone, Th.; Ernst, C.; Aubin, Françoise; Hunwick, J. O. (2012) [2000]. "Taṣawwuf". In Bosworth, C. E.; van Donzel, E. J.; Heinrichs, W. P. (eds.). *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition. Vol. 10. Leiden: Brill Publishers.

⁶⁶ Brown, Jonathan A.C., *Misquoting Muhammad: The Challenge and Choices of Interpreting the Prophet's Legacy* (London: Oneworld Publications, 2014), s. 58.

ujrzał swoją drogę do nieba. Z drugiej strony słowa Proroka i opowieść o jego posłudze stały się przewodnimi zasadami postępowania muzułmanów, a sufizm, podążając za naukami Proroka, nie ustępował innym ortodoksyjnym odłamom nawet w najmniejszych szczegółach rytuału. Wyznawcy sufizmu wierzą, że we wczesnym stadium swojego rozwoju sufizm nie oznaczał nic więcej poza internalizacją islamu⁶⁷. Według jednej z hipotez sufizm wywodzi się i rozwija bezpośrednio z treści Koranu poprzez jej ciągłą recytację, medytację i doświadczanie:

Dla sufi każdy werset, każde słowo Koranu ma głębsze znaczenie, a historia interpretacji Koranu w różnych wyznaniach, zwłaszcza w sufizmie, zasadniczo odzwierciedla wszystkie religie muzułmańskie. Dlatego wiedza i rytualna recytacja Słowa Bożego są ważnymi aspektami sufizmu. Wielokrotnie najwięksi mistrzowie suficy wyciągali zdumiewające wnioski wprost ze Świętego Słowa lub tworzyli dzieła czerpiąc inspirację z medytacji nad Koranem. Père P. Nwyia mówi o tzw. „koranizacji pamięci” („Koranisierung des Gedächtnisses”) wczesnego sufizmu, gdzie poprzez ciągłą medytację nad Koranem, sufi widzi wszystko na świecie poprzez jego treść. Skoro cały Koran stał się centralnym punktem pobożnego życia, sufizm również znajdował określone przesłania w poszczególnych jego wersetach, które następnie stały się fundamentalne dla postawy i życia jego wyznawców⁶⁸.

Sufizm, który istnieje zarówno w islamie sunnickim, jak i szyickim, nie jest jak czasem błędnie się uważa, odrębnym odłamem wiary, ale sposobem zbliżenia się do religii lub jej głębszego zrozumienia. Badania naukowe nad sufizmem potwierdzają, że sufizm jako tradycja niezależna od islamu i odmienna od tzw. „czystego islamu”, jest często wytworem zachodniego orientalizmu i współczesnych fundamentalistów islamskich. Była to mistyczna i ascetyczna gałąź islamu, dlatego wśród małych elitarnych grup wczesnego sufizmu rozwinęły się unikalne praktyki – wyznawcy z niezwykłą intensywnością oddawali się modlitwie rytualnej, a szczególne znaczenie miał dla nich przedłużony post, który jest cechą charakterystyczną wszystkich ruchów ascetycznych. „Jedz mniej, śpij mniej, mów mniej”⁶⁹ to podstawowe zasady sufizmu. Sufi byli i są bardziej wymagający i surowi w stosunku do samych siebie niż przeciętny muzułmanin i jak każdy wyznawca islamu powstrzymują się od spożywania produktów rytualnie zakazanych (alkohol, wieprzowina itp.), ale także od wszystkiego, co rodziło wątpliwości natury moralnej⁷⁰. Sufizm jest uważany za część nauk

⁶⁷ Emara, Nancy "Sufism": A Tradition of Transcendental Mysticism", <http://www.islamonline.net/english/Contemporary/2002/08/article03.shtml>, 2023. 5.15, 19:34.

⁶⁸ Annemarie Schimmel, *Sufismus: Eine Einführung in die islamische Mystik*, S.12.

⁶⁹ Ibid., S. 35.

⁷⁰ Ibid., S.18.

islamu, która obejmuje oczyszczenie umysłu. Koncentrując się na czymś bardziej duchowym, sufizm dąży do uzyskania bezpośredniego doświadczenia Boga poprzez wykorzystanie zdolności intuicyjnych i emocjonalnych, których należy nauczyć się używać⁷¹.

To jakie inne oprócz ortodoksyjnego islamu szkoły myśli miały wpływ na rodzący się w VIII i IX wieku naszej ery sufizm, zawsze były kwestią rozbieżnych opinii. Idee mistyczne, gnostyczne i Hermesa, rozpowszechnione na całym Wschodzie od czasów greckich, musiały wywierać wpływ na niektórych sufich, ale trudno jest odnaleźć na tę hipotezę niepodważalne dowody, gdyż większość z nich rozplynęła się w odmętach historii. W następnych stuleciach wpływ ten ulegał stopniowemu umocnieniu, a grecka myśl filozoficzna stała się szerzej znana dzięki arabskim tłumaczeniom filozofii starożytnej Grecji, zwłaszcza myśli neoplatonizmu. Przykładowo system filozoficzny wielkiego teologa Ibn 'Arabī został nazwany „zislamizowaną formą neoplatonizmu”⁷². Neoplatonizm był jedną z wyróżniających się cech filozofii islamu, pełniąc dwie funkcje: racjonalną i praktyczną, które stały się integralną częścią życia filozoficznego. Z filozoficznego punktu widzenia neoplatonizm dostarczał odpowiedzi na większość ważnych pytań egzystencjalnych islamu, m.in.: w jaki sposób wielość pochodzi z jedności, w jaki sposób cielesność pochodzi od bezcielesnego Boga oraz wyjaśniał kolejność wstępowania i zstępowania istot. Niewątpliwie to właśnie wpływ filozofii neoplatonizmu sprawił, że sufizm stał się bardziej krytyczny i racjonalny. Sposób w jaki te dwie ważne cechy znajdują odzwierciedlenie w filozofiach dwóch myślicieli islamskich, Abū Nasra Fārābī⁷³ i Awicenny⁷⁴, zostanie pokrótce opisany poniżej.

Chociaż w *Liście o rozumie* (*Risālah fi'l-'aql*)⁷⁵ Fārābī wyróżnił cztery różne definicje rozumu, czyniąc jego filozofię bardziej skłaniającą się ku racjonalizmowi, to jednak w jego pismach na temat filozofii politycznej, rozum i praktyka zostały pogodzone przez wprowadzenie idei imama. Imam miał potrafić w sposób intuicyjny poznawać prawdę, a także pojmować intelektualnie dobro i odnajdywać w praktyce cnotę. Być może największy wpływ Fārābīego na sufizm związany jest z muzyką, szeroko rozpowszechnioną w grupach sufickich⁷⁶.

⁷¹ Trimmingham, J. Spencer, *The Sufi Orders in Islam* (Oxford: Oxford University Press, 1998), s.67.

⁷² Ibid., s.18.

⁷³ Abū Nasra Fārābī (ur. ok. 878, Turkistan - zm. ok. 950, Damaszek?) był muzułmańskim filozofem, jednym z najwybitniejszych myślicieli średniowiecznego islamu. Był uważany w średniowiecznym świecie islamu za największy autorytet filozoficzny po Arystotelesie.

⁷⁴ Awicenna (ur. 980, niedaleko Buchary, Iran [obecnie w Uzbekistanie] - zm. 1037, Hamadan, Iran) był muzułmańskim lekarzem, najbardziej znanym i wpływowym z filozofów-naukowców średniowiecznego świata islamu. Był szczególnie znany ze swojego wkładu w dziedzinie filozofii i medycyny arystotelesowskiej.

⁷⁵ M. Bouyges (ed.), *Risalat fi'l-'aql (Letter on the Intellect)*, Beirut: Imprimerie Catholique, 1938.

⁷⁶ Mian Mohammad Sharif, *A History of Muslim Philosophy: With Short Accounts of Other Disciplines and the Modern Renaissance in Muslim Lands* (Allgauer Heimatverlag, 1963), s.460-462.

W kwestii Awicenny, ucznia Fārābīego, badacze interpretują wykładnię jego filozofii na dwa różne sposoby. Niektórzy postrzegają go jako racjonalistę, który nie miał nic wspólnego z mistycyzmem, inni widzieli w nim kogoś, kto jednak przyjął mistycyzm, co znajduje odzwierciedlenie w niektórych jego późniejszych traktatach. Większość zachodnich badaczy Awicenny postrzega go jako racjonalistę, pokrewnego Fārābīemu i Awerroesowi⁷⁷. Wielu filozofów muzułmańskich, zwłaszcza irańscy badacze, zapoznawało się z jego wykładnią w szerszym zakresie i na tej podstawie pozwalają sobie sądzić, że w późniejszym okresie życia Awicenna zainteresował się mistycyzmem⁷⁸. Samemu Awicennie przyświecał jeden cel, podobny zresztą do dążeń innych filozofów muzułmańskich – rozwikłanie tajemnicy tego, jak z jedności boskiej narodził się tzw. ogół stworzenia. Neoplatońskie podejście Awicenny do tej kwestii zostało wykorzystane przez sufizm i teologów islamskich do wyjaśnienia duchowej podróży człowieka do Boga⁷⁹. Choć, Awicenna nie był praktykującym sufim ani nie pozostawał związany z żadnym znanym zakonem sufizmu, niektórzy badacze uważają, że w jego późniejszych dziełach zawiera się niezaprzeczalny element mistycyzmu. Na przykład w dziewiątym rozdziale jego tomu filozoficznego pt. *Księga wyjaśnień i uwag (Al-Ishārāt wa'l-tanbihāt)*, w rozdziale zatytułowanym „Z punktu widzenia znajdującego” („Fī maqāmāt al-'ārifīn”), zdawać by się mogło, że pojawia się wyjaśnienie doktryny sufickiej i otwarta obrona metod dochodzenia do prawdy gnostyków i sufi. Obecność elementów sufizmu i gnostycyzmu jest wyraźna dla tych badaczy, którzy opowiadają się za taką interpretacją.

Niektórzy współcześni uczeni nie zgodziliby się z przedstawieniem Rumi jako niemoralnego ignoranta, odurzonego miłością. Powodem jego obrony jest fakt, iż wysoko cenił rozum jako narzędzie zdobywania wiedzy⁸⁰. Rumi nie zaprzeczał wprost racjonalności, a jedynie odnosił się do niej w sposób krytyczny: „Nogi racjonalisty są jak szczydła. Jakże niestabilna i sztywna jest drewniana stopa człowieka!”⁸¹ („Rationalists' legs are just like stilts; How unfixed and stolid are feet of wood!”). Opowiadał się tym samym za „epistemologiczną pokorą”. W *Masnawi* Rumi krytykuje wiarygodność twierdzeń o prawdzie opartej na percepcji zmysłowej. Przekonywał, że choć zmysły dostarczają nam pewnej wiedzy o świecie, nie jest

⁷⁷ Dimitri Gutas, “Intellect Without Limits: The Absence of Mysticism in Avicenna,” in M. Cândida-Pacheco and J. Francisco-Meirinhos (eds), *Intellect et Imagination dans la Philosophie Médiévale* (Brepols: Turnhout, Volume 1), 351–72, s.352.

⁷⁸ Ibid., s.353.

⁷⁹ Mian Mohammad Sharif, *A History of Muslim Philosophy: With Short Accounts of Other Disciplines and the Modern Renaissance in Muslim Lands*, s.490-494.

⁸⁰ William C. Chittick, “RUMI, JALĀL-AL-DIN vii. Philosophy,” *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2017, <http://www.iranicaonline.org/articles/rumi-philosophy>

⁸¹ Reynold Alleyne Nicholson, *THE MATHNAWI OF JALĀL-UD-DĪN RŪMĪ Four Volumes: Translation and Commentary*, Book Corner, 2007, I: 2127

to jednak wiedza, która może prowadzić do odkrycia prawd duchowych i egzystencjalnych. Rumi opowiadał się również przeciwko idei „prawdy z autorytetu” i nawiązywał do niebezpieczeństw związanych ze ślepym podążaniem za tymi, którzy twierdzą, że znają prawdę. Jego krytyka skierowana była szczególnie wobec muzułmańskich prawników, którzy podtrzymywali teorię boskiego nakazu. Jeśli chodzi o zastosowanie rozumu, które leży u podstaw jego myśli filozoficznej, Rumi podzielił inteligencję na inteligencję ogólną ('aql-i kullī) i inteligencję szczegółową ('aql-i juz'ī). Inteligencja ogólna zajmować się miała sprawami boskiego świata, podczas gdy inteligencja szczegółowa była ograniczona do świata doczesnego. Zdaniem Rumiego poleganie filozofa wyłącznie na rozumie stoi w sprzeczności z istotą wiedzy zdobytej poprzez intuicję i boskie objawienie. Rūmī i inni filozofowie zgadzali się co do obecności zdolności intuicyjnych, które często kojarzone były z inteligencją ogólną. Według Rumiego zdolność tę należy „przebudzić” poprzez żmudny proces praktykowania mistycznej ścieżki, skutkujący przebudzeniem pięciu wewnętrznych zmysłów duchowych, które uzupełniają pięć zewnętrznych zmysłów fizycznych. Wszystkimi z tych dziesięciu zmysłów steruje symboliczne „serce” – rozumiane jako narząd pozazmysłowy. Rumi opowiadał się za bardziej egzystencjalnym rozumieniem prawdy, które on i wielu islamskich filozofów nazywał inteligencją ogólną⁸²:

„The other intellect is a gift from God,

Whose source is like a spring within the soul.

When the water of knowledge gushes forth from the heart,

It neither becomes fetid, grows old nor wilts.

If its path where it flows is blocked, why worry?

For like a spring it gushes forth from the house constantly.

The acquired intellect is like a water sluice

Running down into houses from the hills;

If the path of water is obstructed, it's undone:

Seek the spring from within yourself.”

⁸² William C. Chittick, “RUMI, JALĀL-AL-DIN vii. Philosophy,” *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2017, <http://www.iranicaonline.org/articles/rumi-philosophy>

Inny rodzaj inteligencji jest darem od Boga.
Jej źródło jest niczym strumień drzemiący w duszy.
Kiedy woda wiedzy tryska z serca,
nie cuchnie, nie starzeje się ani nie więdnie.
Jeśli ścieżka jej przepływu jest zablokowana, po co się martwić?
Bo jako źródło nieustannie tryska z domu.
Nabyta inteligencja jest jak śluza,
Płynie ze wzgórz do domostw.
Jeśli ścieżka wody zostanie zablokowana, zostanie zniszczona.
Znajdź w sobie strumień⁸³.

Idee Rumiego, Awicenny i Farabiego są źródłami, z których możemy rozważać i percepcować sufizm z perspektywy doświadczenia pozareligijnego, czyli z perspektywy racjonalnej.

1.5 Wpływ sufizmu i islamu na myśl niemiecką

W historii świata niejednokrotnie pojawiały się liczne punkty styku między Wschodem (rozumianym jako Bliski Wschód) a Zachodem. Najlepszym tego przykładem jest okres wypraw krzyżowych przypadający na lata od 1096 do 1291, kiedy kultura arabska przewyższała kulturę zachodnią niemal w każdej dziedzinie: w medycynie, astronomii, matematyce, ale przede wszystkim w literaturze. Wiedeński orientalista Josef von Hammer-Purgstall (ur. 1774, zm. 1856), będący nauczycielem perskiego, arabskiego i tureckiego Friedricha Rückerta, podsumował wielki wpływ orientu arabskiego na kulturę europejską następującymi słowami:

„W czasach średniowiecza, kiedy kontynent azjatycki wdarł się do Europy poprzez arabski podbój Hiszpanii i europejskie wyprawy krzyżowe do Palestyny, geniusz Wschodu

⁸³ Reynold Alleyne Nicholson, *THE MATHNAWI OF JALĀL-UD-DĪN RŪMĪ Four Volumes: Translation and Commentary* (Pittsburgh: Book Corner, 2007), IV: 1964-68.

najpierw oświecił pochodnią ciemność gotyckiej dzikości, a swoim oddechem złagodził szorstkość nordyckich zwyczajów”⁸⁴.

Hammer-Purgstall doszedł do tych wniosków nie przez przypadek, ale na podstawie szeroko zakrojonych badań. Jako orientalista mocno koncentrował się na kulturze arabskiej i islamie. Na przykład, tłumacząc ostatnie czterdzieści rozdziałów Koranu, próbował przybliżyć ówczesnym niemieckim czytelnikom tenże klasyk kultury islamskiej.

W okresie oświecenia, klasycyzmu i romantyzmu literatura arabska zajmowała szczególne miejsce w twórczości wielkich pisarzy niemieckich w ramach tak zwanej „literatury światowej” (Weltliteratur) lub „poezji uniwersalnej” (Universal Poesie), do tego grona należeli m.in.: Johann Georg Hamann (ur. 1730, zm. 1788), Johann Gottfried Herder (ur. 1744, zm. 1803), Johann Wolfgang von Goethe (ur. 1749, zm. 1832) i Friedrich von Schlegel (ur. 1772, zm. 1829). Dla Hamanna studiowanie arabskiego orientu było warunkiem sine qua non badania Biblii. Hamann przyczynił się także do zwrócenia uwagi Johanna Gottfrieda von Herdera na Wschód. Zdaniem samego Herdera, przekłady poezji i literatury orientalnej wzbogaciły jego życie intelektualne. Poprzez swoje dzieło pt. „Briefe zu Beforderung der Humanita” Herder wywarł silny wpływ na zainteresowanie Wschodem Goethego. Wszyscy wymienione wyżej osoby są przed badaczy uznawane za żywo zainteresowane całą twórczością z dziedziny literatury orientu Friedricha Rückerta. W tej części dysertacji, autor pokrótce zarysuje dzieje recepcji sufizmu i islamu w historii literatury i myśli niemieckiej (Johann Gottfried Herder, Friedrich von Schlegel i Johann Wolfgang von Goethe).

„Ob im Jemen, im Iran, in Bengalen oder in Pakistan, das Publikum kann nicht verstehen, wie ein Dichter, der nie einen Araber, Perser oder Inder getroffen hat, so viel Einfühlungsvermögen in den Geist fremder Völker haben kann”

(Czy to w Jemenie, czy w Iranie, czy w Bengalu, czy w Pakistanie, publiczność nie może zrozumieć, jak poeta, który nigdy nie spotkał Araba, Persa czy Hindusa, może być tak empatyczny dla ducha i formy obcych ludów (...)⁸⁵) – powyższa ocena dorobku Johanna Gottfrieda Herdera dokonana przez Annemarie Schimmel pokazuje głębokie zrozumienie kultury islamu właściwe temu filozofowi. Chociaż Gottfried Wilhelm Leibniz już w 1710 roku zwracał uwagę na oczywiste podobieństwa między wierzeniami chrześcijańskimi i islamskimi, Voltaire nie ukrywał swojej niechęci do religii i w swojej tragedii pt. *Mahomet*,

⁸⁴ Alali-Huseinat, Mahmoud, *Rückert und der Orient. Untersuchungen zu Friedrich Rückerts Beschäftigung mit arabischer und persischer Literatur* (Frankfurt am Main Peter Lang Verlag, 1993), S.257.

⁸⁵ Annemarie Schimmel, „Gedanken einer Orientalistin zu Johann Gottfried Herder”, in: IA REGIA – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation, Heft 21/22 1995, https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/Heft2122/schimmel_weltpoesie.pdf 23.10.2020

czyli *Fanatyzm* ostro krytykował Proroka, przedstawiając założyciela wiary jako kłamcę i hipokrytę. Niemniej jednak, to właśnie w tym stuleciu w Europie rozpoczęły się studia w dziedzinie orientalistyki, które stopniowo odchodziły od teologii, bowiem wiele spisanych wspomnień z podróży pomogło ludziom lepiej zrozumieć „obce kraje”, czyli Wschód. Sam Herder również czerpał wiedzę o tajemniczych krajach z zapisków podróżników⁸⁶.

W rozdziałach IV i V jego słynnego dzieła pt. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* Herder omówił poglądy na temat Arabów i ich proroków. Arab rozumiany był jako „naturalny cud”, czekający na „pojawienie się Proroka”, który miałby potencjał, by doprowadzić lud arabski do „zakwitu i zaowocowania”. Herder celowo przedstawiał Proroka jako „dziwną istotę, połączenie wszystkiego, co może dać naród, plemię, czas i region”⁸⁷. Oznacza to, że Prorok w dziełach Herdera nie ma określonej boskiej konotacji. Pisał on bowiem o Proroku bardziej jak poeta, a Koran wydawał mu się „dziwnym połączeniem pieśni, elokwencji, ignorancji, sprytu i obłudy”⁸⁸. Był też zwierciadłem duszy Mahometa. Jednak tego rodzaju opinie nie oznaczały niechęci Herdera wobec islamu i jego założyciela. Uważał on, że należy z sporą dozą szacunku pozostawić wystarczająco dużo miejsca na każdą możliwą interpretację.

W historii literatury i myśli niemieckiej największy wpływ na interpretację islamu miała twórczość Goethego. Jego upodobanie do myśli islamskiej i sufizmu wynikało przede wszystkim z dwóch powodów – zainteresowania panteizmem i fascynacji prorokiem Mahometem. Nieskończony mistycyzm obecny w sufizmie jest podobny do idei panteizmu. Postrzega się w nim Allaha jako jedyną rzeczywistość i dlatego jest on nazywany Istotą Absolutną⁸⁹. Ludzie i rzeczy tego świata są tylko częścią Boga. Chrześcijański panteizm odnosi się do filozoficznej teorii, że Bóg i cały wszechświat lub natura są uważane za jedno. Pogląd ten nazywany jest teorią jedności. Bóg jest istotą wszechrzeczy, a „prawo naturalne” Jego wcieleniem. Rozumienie chrześcijaństwa Goethego opierało się na tego rodzaju panteistycznej perspektywie. Chrześcijańska idea człowieczego Boga, który szuka relacji z człowiekiem, wydawała się Goethemu pomniejszać obraz Boga Wszechmogącego⁹⁰. Skupiał się więc na nieskończonym, niepojętym Transcendencie, a nie na Bogu, który w objawieniu zawiera z człowiekiem przymierze. Goethe zdecydowanie dystansował się od „relacji Bóg-

⁸⁶ Ian Almond, *The History of Islam in German Thought* (London: Routledge, 2010), s.54-55.

⁸⁷ Ibid., s.57.

⁸⁸ Ibid., s.64.

⁸⁹ Annemarie Schimmel, *Sufismus: Eine Einführung in die islamische Mystik*, S.18.

⁹⁰ Helmut Thielicke, *Goethe und das Christentum* (München: Piper Verlag, 1985), S.45.

człowiek-Ja-Ty” (gott-menschlichen Ich-Du-Verhältnis)⁹¹. Uważał, że rozwój natury jest częścią boskiego planu: „Natura działa według wiecznych i koniecznych praw, które są do tego stopnia boskie, że nawet sama boskość nie może ich zmienić” Pokładał wiarę w bezwarunkowe poddanie się niezgłębionej woli Boga, a także pełną spokoju cykliczność i spiralność naszej aktywności w świecie doczesnym. Miłość była dla niego tendencją zawieszenia pomiędzy dwoma światami, destylatem wszelkiej realności i roztworem symbolizmu. Zdawało się to podobne do stanu sufiego zanurzonego w nieskończoności Allacha.

Ponadto entuzjazm Goethego wobec islamu był nacechowany w sposób osobisty, a działania Proroka były dla niego szczególnie fascynujące⁹². Na przykład w 1827 roku napisał do historyka Carlyle'a: „Koran mówi, że Allach dał każdemu narodowi Proroka w jego własnym języku”⁹³. Co ciekawe, widział misję Mahometa nie tylko jako posłańca Boga do swojego ludu, ale także jako Proroka. Być może ta osobista identyfikacja z Mahometem ostatecznie skłoniła Goethego do napisania tragedii zatytułowanej *Mahomet der Prophet*. Dzieło to nie zostało jednak ukończone i dlatego do dziś funkcjonuje wyłącznie w formie fragmentarycznej. Goethe często porównywał Mahometa do strumienia, który może doprowadzić do morza: „A górski potok woła go, woła. Bracia! Bracia, zabierzcie waszych braci, zabierzcie ich do waszego Starego Ojca, do wiecznego oceanu, który czeka na was z rozpostartymi ramionami [...]”⁹⁴ – ten pełen symbolizmu język tekstu można również wytłumaczyć mistycznym, czyli sufickim nacechowaniem. Strumień płynący w kierunku morza, symbolizuje sufiego zatracającego się nieskończoności Boga. Morze zaś nie jest nazywane bogiem, a jedynie „Starym Ojcem” i „Nowym Morzem”⁹⁵, co też może być postrzegane jako dowód wiary Goethego w panteizm. Podsumowując, można twierdzić, że Goethe znalazł osobistą afirmację nie tylko w islamie, ale przede wszystkim w założycielu tej religii, i afirmacja ta zachęciła go do wypełnienia zadania proroka swojej epoki.

Niewątpliwie, spośród wszystkich dzieł Goethego, to zbiór pt. *West-östlicher Divan*, na który składa się 300 wierszy, najlepiej odzwierciedla jego percepcję kultury islamu. W niniejszej dysertacji, autor na podstawie wybranych wierszy miłosnych pokrótce przeanalizuje interpretację sufizmu w twórczości Goethego. Jeśli spojrzymy na starożytne wierzenia perskie i sufizm, odnajdziemy w nich dualizm światła i ciemności. Chodzi o boga

⁹¹ Ibid., S.61.

⁹² Katharina Mommsen, *Goethe und der Islam* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016), S.10.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Gottfried Seebode, *Archiv für Philologie und Pädagogik Bd. 3*, S. 478.

⁹⁵ Ibid.

piękna i dobra nazywanego światłością w opozycji do boga brzydoty i zła przedstawianego jako ciemność. Z biegiem czasu ta walka dobra ze złem nie była już prowadzona przez bogów w mistycznych meandrach religii, ale przez materię i ducha. Oznacza to, że duch był postrzegany jako istota boska, a jego fizyczny odpowiednik był również jego rywalem. Jeśli w tym momencie dywagacji dodamy do niej aspekt miłości, wygląda to następująco: tylko poprzez miłość duch może dostąpić komunii z Bogiem, ponieważ na podstawie tego najpiękniejszego uczucia możliwym jest odrzucenie egoistycznej i złej skorupy ciała pozwalając, aby duch mógł doświadczyć obecności Boga i zostać oczyszczonym:

„Miłość jest mi wroga! Z radością to przyznaję. Śpiewam z ciężkim sercem. Tylko spójrz na te świece: rozbłyskają światłem, gdy gasną”⁹⁶

Opisywanie miłości jako czegoś wrogiego na pierwszy rzut oka nie brzmi zbyt pozytywnie. Jednak w ramach konfrontacji ducha z ciałem nietrudno zrozumieć miłość jako „wrogość” wobec czystej materii.

⁹⁶ Goethe: *West-östlicher Divan Bd.1*, S. 52.

Rozdział II

Krótką biografia Friedricha Rückerta i jego wpływu na niemiecką pieśń artystyczną

2.1 Życie Friedricha Rückerta

Friedrich Rückert urodził się w Schweinfurcie w 1788 roku. W historii Europy czas ten miał szczególne znaczenie – był to rok poprzedzający rewolucję francuską. W tym czasie swój szczyt osiągnął także niemiecki klasycyzm. Ponadto, w epoce tej żyły najważniejsze postacie w historii literatury, takie jak Herder, Goethe czy Schiller. Rok 1788 był także rokiem narodzin bońskiego orientalisty Freytaga, uważanego za pierwszego arabistę w Niemczech. Freytag pozostawał pod silnym wpływem szkoły wielkiego francuskiego uczonego Silvestre'a de Sacy, który przyczynił się do powstania w Europie arabistyki jako odrębnej dziedziny nauki⁹⁷. Również w 1788 roku zmarł wielki niemiecki myśliciel Johann Georg Hamann, który pragnął odbyć „radosną pielgrzymkę do Arabii”⁹⁸. Dla Hamanna poezja była językiem ojczystym każdego człowieka. Rückert pozostawał pod silnym wpływem poezji metrycznej Hamanna.

Friedrich Rückert urodził się w rodzinie niemieckich prawników. Jego ojciec był prawnikiem. W latach 1805-1808 Friedrich studiował prawo, filozofię i językoznawstwo w Würzburgu i Heidelbergu. W 1811 r. uzyskał doktorat na Uniwersytecie w Jenie na podstawie dysertacji zatytułowanej *Dissertatio philologico-philosophica de idea philologiae* (Filologiczno-filozoficzna rozprawa o idei filologii). Praca dotyczyła wpływu kultury orientalnej na kulturę grecką. Następnie zaczął intensywnie podróżować i nauczać. Pod koniec 1818 r. Rückert odwiedził w Wiedniu orientalistę Josepha von Hammer-Purgstalla, wielbiciela poezji Hafisa, który dokonał przekładu zbioru wierszy tego poety na język niemiecki. Co warte wspomnienia, zbiór ten stał się źródłem inspiracji dla Goethego do stworzenia *West-östlicher Divan*. Ta wizyta rozbudziła w Rückercie zainteresowanie zgłębianiem języków wschodnich. Warto nadmienić, iż Rückert był obdarzony talentem do nauki języków. Był to dla niego również ważny sposób zrozumienia otaczającego go świata. Oprócz języka ojczystego opanował kilka języków obcych, w tym najważniejsze języki

⁹⁷ Annemarie Schimmel, „Weltpoesie ist Weltversöhnung“, in: *Friedrich Rückers Bedeutung für die deutsche Geisteswelt. Vorträge des Symposiums der Historischen Gesellschaft Coburg e. V. am 11./12. Juni 1988*. Hrsg. von Harald Bachmann, Coburg 1988

⁹⁸ Ian Almond, *The History of Islam in German Thought*, p.53.

orientalne, takie jak arabski, perski i turecki. Herman Kreyenborg opisał kiedyś jego zdumiewający talent do języków następującymi słowami:

„Rückert opanował kilkanaście języków, nawet tych najtrudniejszych i najbardziej odległych geograficznie i kulturowo, z właściwą mu fachową dokładnością [...]. Co zaskakujące, Rückert potrzebuje zaledwie około ośmiu tygodni, aby nauczyć się od zera subtelności nawet najtrudniejszego języka”⁹⁹.

Rückert nie tylko studiował języki wschodnie, ale od 1819 roku zaczął tłumaczyć fragmenty Koranu i wiersze Hafisa. Jednocześnie włączył styl gazel do własnej twórczości poetyckiej. To znacznie wzbogaciło język oraz literaturę niemiecką. Chociaż jego przyjaciel August von Platen przez pewien czas był mylnie uznawany w Niemczech za pioniera stylu gazel, w rzeczywistości wiedzy i umiejętności w tym zakresie nauczył się od Rückerta. W 1821 roku Rückert ożenił się z Luise Fischer. Para miała razem dziesięcioro dzieci. Zainspirowany miłością stworzył zbiór wierszy *Liebesfrühling*, który od dawna uważany jest za „zbiór wierszy miłosnych narodu niemieckiego”¹⁰⁰. W 1822 r. ukazał się obszerny zbiór wierszy pt. *Oestliche Rosen*. Wszystkie utwory zebrane w tym zbiorze zostały napisane na wzór poezji Hafisa. Była to również odpowiedź Rückerta na *West-östlicher Divan* Goethego. Chociaż zbiór ten został napisany w formie gazel, zawiera on nie tylko wiersze miłosne, ale także wiele satyr politycznych, w których poeta krytykował postromantyczne i przynoszące rozczarowanie biedermeierowskie władze polityczne. Ówczesne społeczeństwo dopiero zaczynało odczuwać konsekwencje przywrócenia autorytarnej władzy, takie jak zaostrowana cenzura i środki nadzoru Metternicha¹⁰¹. Ponadto Rückert napisał kilka utworów w formie gazel będących imitacją twórczości poety Rumiego i zadedykował je swojemu bratu Heinrichowi. Jednak wprowadzenie tego gatunku lirycznego do Niemiec dokonane przez Rückerta nie przebiegało gładko. Carl Leberecht Immermann opisał kontrowersje artykułowane przez ówczesnych pisarzy w formie listów i zebrał je w zbiorze zatytułowanym „Xenien”, który stanowi archiwum konfliktu między Augustem von Platenem a Heinem. Wśród nich Heine rymuje słowo „gazel” ze słowem „stehlen” (tłum. „kraść”), co stanowiło satyrę wymierzoną we wprowadzenie formy gazel do poezji niemieckiej. Elementy orientalne,

⁹⁹ Wolf Dietrich Fischer und Rainer Gömmel, *Friedrich Rückert. Dichter und Sprachgelehrter in Erlangen. Referate des 9. interdisziplinären Colloquiums des Zentralinstituts* (Neustadt an der Aisch: Degener Verlag, 1990), s.262.

¹⁰⁰ Annemarie Schimmel: *Friedrich Rückert – Lebensbild und Einführung in sein Werk* (Freiburg im Breisgau: Herder Verlag, 1987), s.27.

¹⁰¹ Sine Demirkiviran: *Friedrich Rückerts Texte im Spannungsfeld von Philologie, Übersetzung und Dichtung* (Berlin: Logos Verlag, 2020), s.40.

które Rückert zaimplementował do poezji niemieckiej, znalazły odzwierciedlenie dopiero później, kiedy Hugo von Hofmannsthal również zaczął tworzyć w poezję tego typu¹⁰².

W 1826 r. Rückert przyjął nominację na uniwersytet w Erlangen, obejmując posadę na Wydziale Orientalistyki. Zanim jednak do tego doszło, Wydział Orientalistyki na tymże uniwersytecie skupiał się głównie na chrześcijańskiej edukacji teologicznej. Tłumaczono tam dużą liczbę tekstów związanych z Biblią i kościołem wczesnochrześcijańskim. Ich oryginały zostały sporządzone głównie w języku hebrajskim i arabskim. Jako poeta, lingwista i erudyta, Rückert nie tylko kontynuował tę tradycję – regularnie nauczał m.in. hebrajskiego, chaldejskiego (aramejskiego), syryjskiego i arabskiego, ale także znacznie rozszerzył program w zakresie innych języków indoeuropejskich, takich jak perski i sanskryt. W nauczaniu tych dwóch języków Rückert nie skupiał się na czystej warstwie lingwistycznej, ale na literaturoznawstwie. Przetłumaczył i na swoich zajęciach wprowadzał utwory indyjskie, jak np. *Mahābhārata* (1828) oraz perskie jak *Šāhnāme* (1838) i *Makamen des Hariri* (1826). Ponadto w 1827 roku opublikował dzieło pt. *Grammatik und Rhetorik der Perser* (Gramatyka i retoryka perskiego)¹⁰³.

W latach 1833-1834 zmarło dwoje ukochanych dzieci Rückerta. Upamiętniając je w swojej poezji Rückert napisał ponad czterysta *Kindertotenlieder*, przy czym za jego życia opublikowano zaledwie kilka z nich. Hymny te nie zawierały wybuchów rozpacz, lecz bardziej refleksję nad sensem życia. Annemarie Schimmel uważa, że śmierć dwojga dzieci wyznacza koniec okresu poetyckiego w twórczości Rückerta. Świadczą o tym jego własne słowa, w których stwierdza, iż córka Luise „odeszła i zabrała moje wiersze”¹⁰⁴.

W 1841 roku król pruski Fryderyk Wilhelm IV powołał Rückerta na uniwersytet w Berlinie i 31 maja 1842 roku przyznał mu pruski *Order za Zasługi w dziedzinie Nauki i Sztuki* (niem. *preußischen Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste*). Wykładał tam lingwistykę orientálną jako „Winterprofessor” (profesor semestru zimowego). Jednak życie Rückerta w Berlinie przez wiele lat pozostawało usiane trudnościami. W związku z ich nagromadzeniem, Fryderyk Wilhelm IV musiał zwolnić go ze stanowiska, oddać mu połowę pensji i pozwolić na powrót do wcześniejszych zajęć. W 1848 roku Rückert postanowił przejść na emeryturę i wybrał posiadłość w Neuses niedaleko Corburga, aby tam żyć w odosobnieniu. Niemniej jednak, w tym okresie Rückert nadal tworzył. W ciągu ostatnich 20 lat swojego życia napisał kilka tysięcy wierszy zebranych w zbiorze *Liedertagebuch*, które

¹⁰² Ibid., s. 44.

¹⁰³ Bernhard Forssman: *Von Friedrich Rückert bis Karl Hoffmann 150 Jahre Indogermanistik in Erlangen* (Erlangen: FAU-University Press, 2020, s 5-9.

¹⁰⁴ Annemarie Schimmel: *Friedrich Rückert – Lebensbild und Einführung in sein Werk*, s.79.

w przeważającej części poruszały wątki autobiograficzne. Jednak Rückert niemalże wcale nie publikował tych utworów za życia.

Rückert zmarł w 1866 roku, a w tym samym roku w Neuses odbyła się wielka uroczystość upamiętniająca poetę, podczas której przemówienie wygłosił Friedrich Wilhelm von Kawaczyński, ówczesny dyrektor Coburger Hoftheater, a aktor operowy Albert Eilers przeczytał jeden z wierszy Rückerta pt. *Die Himmelsträne*.

2.2 Przekłady literatury islamskiej autorstwa Friedricha Rückerta

We wstępie do rozdziału pierwszego Autor wspominał już, że Rückert był zarówno „poetą-uczonym”, jak i „poetą-erudyta”. Jako „uczony” Rückert przestudiował dużą liczbę dzieł literackich dotyczących języków wschodnich. Ponadto studiowanie poezji wschodniej wywarło głęboki wpływ na jego własną twórczość poetycką. W niniejszym podrozdziale Autor omówi jego osiągnięcia literackie z obu tych perspektyw. W pierwszej kolejności przeanalizuje osiągnięcia Rückerta w zakresie tłumaczenia literatury islamskiej, w drugiej zaś wpływ przekładu wierszy Hafisa i Rumiego na powstanie jego zbioru pt. *Oestliche Rosen*.

Tłumaczenie Koranu dokonane przez Rückerta sięga czasów jego zamieszkania w Corburgu (1820-1826), kiedy nadal wiódł życie uczonego¹⁰⁵. Jednak tłumaczenia te nie zostały opublikowane za życia ich autora. Dopiero w 1888 roku, w setną rocznicę urodzin Rückerta, orientalista August Müller z Królewca opublikował ten pozostały po nim tekst. Pomimo pewnych niedociągnięć redakcyjnych tłumaczenie Koranu dokonane przez Rückerta spotkało się z pozytywnym odzewem ekspertów. Jednak w tamtym czasie tłumaczenie Rückerta nie było już pierwszym przekładem Koranu na język niemiecki. W momencie publikacji istniało już siedem różnych wersji, lecz tłumaczenie Rückerta różniło się od nich pod wieloma względami. Na krótką wzmiankę zasługuje w tym miejscu Joseph von Hammer-Purgstall. Jak wspomniano wcześniej, Joseph von Hammer-Purgstall wywarł głęboki wpływ na Rückerta. W 1811 roku opublikował czterdzieści ostatnich sur Koranu. Największą cechą jego przekładu jest zastosowanie rymów, co było ściśle powiązane z jego poglądem na Koran. Joseph von Hammer-Purgstall uważał, że Koran „jest nie tylko kodeksem postępowania zgodnie z zasadami islamu, ale także arcydziełem poezji arabskiej” Następnie dodał: „Mahomet podbił swój lud nie tyle mieczem, co siłą słów”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Bobzin, Hartmut (Hrsg.): *Der Koran in der Übersetzung von Friedrich Rückert. Mit erklärenden Anmerkungen von Wolf Dietrich Fischer* (Würzburg: Ergon Verlag, 1995), s. 7.

¹⁰⁶ Ibid.

Istnieje wiele różnic między przekładem Rückerta a innymi tłumaczeniami. Był on osobą niezwykle utalentowaną językowo, a ponadto posiadał doskonałe wykształcenie w zakresie różnych języków obcych, w tym oczywiście arabskiego. Rückert posiadał także doskonałe umiejętności w zakresie translatoryki i doskonale potrafił oddać treść arabskiego Koranu w swoim ojczystym języku. Podobnie jak Joseph von Hammer-Purgstall dostrzegł w zastosowanym w oryginale języku piękno i siłę. Rückert, podobnie jak jego nauczyciel Joseph von Hammer-Purgstall, uważał, że dobre tłumaczenie musi „nie tylko być wierne oryginałowi, ale także zachować te same formy ekspresji”¹⁰⁷. Tłumaczenie Koranu autorstwa Rückerta opierało się przede wszystkim na sile języka. Jego przyjaciel, poeta August Graf von Platen, uważał, że Koran „wezwał” go do wykonania tego przekładu. W liście do przyjaciela pisał: „Rückert powinien przetłumaczyć Koran, była to pierwsza rzecz w jego życiu, o którą go poproszono. Koran zawiera wiele poetyckiego uroku, które tylko Rückert może właściwie oddać i wyrazić. Wszystkie poprzednie tłumaczenia są bardzo nudne. Kto wie, kiedy na świecie pojawi się kolejny poeta, będący jednocześnie orientalistą z wykształcenia? (...) Udostępnienie możliwości przeczytania Koranu połowie świata zachodniego jest bez wątpienia wspaniałym czynem”¹⁰⁸.

Można powiedzieć, że przekład Koranu dokonany przez Rückerta jest najlepszym w całym świecie niemieckojęzycznym. Sine Demirkiviran¹⁰⁹ nazwała Rückerta poetą żyjącym między Rumim a Hafisem.

2.3 Recepcja twórczości Friedricha Rückerta w historii muzyki niemieckiej

Przychylność Rückerta u króla Prus i jego geniusz szybko zwróciły na niego uwagę w niemieckich kręgach kulturalnych i muzycznych. W niniejszym podrozdziale Autor najpierw omówi powody, dla których kompozytorzy mogli preferować poezję Rückerta, a następnie przeanalizuje przebieg akceptacji jego dzieł przez kompozytorów. Popularność Friedricha Rückerta wśród kompozytorów ustępuje prawdopodobnie jedynie popularności Goethego, przy czym dorównuje Heinemu i Eichendorffowi. Prawdopodobnie ponad ośmiuset kompozytorów skomponowało utwory artystyczne na podstawie prawie dwóch tysięcy wierszy Rückerta. Dlaczego padło na Rückerta? Dlaczego jego wiersze cieszyły się tak dużą popularnością wśród muzyków? Anja Manthey próbowała znaleźć odpowiedź na to pytanie w swojej rozprawie doktorskiej zatytułowanej *Die Rezeption der Gedichte Friedrich*

¹⁰⁷ Ibid., p. XI.

¹⁰⁸ Ibid., p. IX.

¹⁰⁹ Od 2021 roku Sine Demirkiviran jest wykładowcą na Uniwersytecie Marmara w Turcji. Jej główne obszary badawcze to między innymi literatura niemiecka i studia nad przekładem.

Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Uważa ona oczywiście, że na to pytanie nie można udzielić prostej odpowiedzi, bowiem kompozytorzy rzadko kiedy poza swoimi utworami muzycznymi kompozytorzy pozostawiali jakiegokolwiek komentarze mające na celu wyjaśnienie, dlaczego tak bardzo upodobali sobie poezję Rückerta. Opierając się na pozytywnej ocenie Rückerta postawionej przez Jessicę Riemers, Anja Manthey wstępnie przedstawiła również własne poglądy na kwestie: 1) szczególnego statusu Rückerta w pierwszej połowie XIX wieku; 2) bogactwa tematyki jego poezji; 3) muzykalności jego dzieł. Odniosła się zwłaszcza do powtarzalnej struktury (Wiederholungsstrukturen) charakterystycznej dla jego poezji. Na tę cechę poezji Rückerta mógł mieć wpływ rytm poezji wschodniej. Niemniej jednak niosło to pewne wyzwania dla jego twórczości¹¹⁰. Według Anji Manthey język i muzyka w poezji Rückerta to dwie strony tego samego medalu. Ważnym zadaniem muzyki zachodniej jest umuzycznienie języka. „Patrząc z perspektywy całości, w metaforycznej domenie ‘muzyki języka’ i ‘języka muzyki’ częściej pojawia się fenomen polegający na tym, że muzykę w jakikolwiek sposób łatwiej postrzega się jako język, podczas gdy język rzadziej jako muzykę”¹¹¹. Poezja jest szczególną formą języka i zarazem formą, w której język pozostaje najbliższy muzyce. Natomiast struktura powtarzalna (Wiederholungsstrukturen) jest z kolei najbliższą muzyce formą poezji lirycznej. Zmiana jest ważną cechą liryki, a jedyną stałą jest powtarzalna struktura. Każdy wiersz ma zawsze pewną powtarzalną budowę, która „składa się ze strof (Strofengestalt), wersów (Zeilengestalt), rytmu (Rhythmus) i słowa (ein wort), a nawet samogłosek (Vokal) i spółgłosek (Konsonant)”¹¹². Powtarzalna struktura ułatwiała kompozytorom osadzanie poezji w muzyce. Poezja Rückerta również odznaczała się tego typu budową wierszy, która jest również bardzo ważną cechą poezji perskiej. Franza Schuberta zafascynowały orientalne elementy poezji Rückerta. Tę powtarzalną strukturę wykorzystał w swoich pieśniach artystycznych (Sei mir gegrüßt, D.741). Powtórzenie stanowiły słowa frazy: „Sei mir gegrüßt, Sei mir geküßt”. To właśnie z powodu unikatowej struktury wierszy, Rückert stał się najpopularniejszym poetą wśród kompozytorów.

Za początek popularności Rückerta w niemieckim świecie muzycznym uważa się rok 1823, kiedy to Franz Schubert skomponował Östliche Rosen do wierszy Rückerta. Najwcześniejszym z nich jest utwór Sei mir gegrüsst, op. 20, nr 1. Zbiór wierszy Rückerta Östliche Rosen ukazał się w 1822 roku. Uznawano go nie tylko za odpowiedź na West-

¹¹⁰ Anja Manthey, *Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Bonn: Goethe&Hafis Verlag, 2021), p.19-24.

¹¹¹ Albrecht Riethmüller, *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung* (Laaber: Laaber-Verlag, 1999), s.7.

¹¹² Anja Manthey, *Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, s.43.

östlicher Divan Goethego, ale także za „całkowitą jego opozycję”¹¹³. Goethe chciał nadać swojemu światopoglądowi perski koloryt, podczas gdy Rückert chciał, aby perski sposób myślenia stał się częścią niemieckiego ducha. Chociaż Goethe zawsze był uważany za główną postać, która połączyła kulturę niemiecką i wschodnią, to Rückert rozumiał istotę kultury perskiej o wiele lepiej niż Goethe. Jednocześnie Rückert wychował się w rodzinie protestanckiej i potrafił wyraźnie zdystansować się od pogaństwa. Zbiór wierszy *Östliche Rosen* stał się wkrótce później ważnym źródłem inspiracji dla wielu kompozytorów. Schumann skomponował na tej podstawie pieśń zatytułowaną *Aus den östlichen Rosen* (op. 25 nr Myrthen - Nr. 25 *Aus den östlichen Rosen*).

W niniejszym podrozdziale, Autor przybliży recepcję Rückerta wśród kompozytorów XIX wieku omawiając temat przy wcześniejszym podziale tematycznym utworów. Kompozytorzy wybierali wiersze spośród następującej tematyki: miłość (*Liebe*), natura (*Natur*), śmierć (*Tod*), próżność (*Vanitas*), polityka (*Politik*) oraz dowcip (*Scherz*). Bez wątpienia najpopularniejszymi i najchętniej wybieranymi były wiersze o tematyce miłosnej. Według statystyk Anji Manthey niemal 70% pieśni adaptowanych na podstawie wierszy Rückerta mieściło się właśnie w tej kategorii. Wśród nich ważną rolę odgrywała wówczas możliwość komponowania pieśni artystycznych na zamówienie. Na początku XIX wieku pieśni artystyczne tworzone głównie w celach występów rodzinnych i rozrywki prywatnej, a tylko z nielicznymi wyjątkami zamawiano utwory przeznaczone dla występów publicznych¹¹⁴. Nic więc dziwnego, że tematem większości tego rodzaju utworów jest miłość. Rodzina jest najlepszym miejscem do wyrażania uczuć i intymności.

Ze wszystkich wierszy miłosnych Rückerta najbardziej lubiany przez kompozytora był zbiór pt. *Liebesfrühling*. Heinrich Marschner w latach 1840 i 1842 skomponował dwie suity wokalne pod tytułem *Frühlingsliebe* (op. 106 i op. 113) i były to najwcześniejsze adaptacje *Liebesfrühling*. Heinrich Marschner był kompozytorem niemal współczesnym Schubertowi. Jednak głównym polem jego twórczości była opera. Do wyjścia poza utarte ramy przyciągnęła go treść poezji Rückerta. Marschnera fascynowała dramaturgia skryta w *Liebesfrühling*. Do swoich pieśni artystycznych włączył więc elementy dramaturgiczne znane mu z opery¹¹⁵. Marschner opublikował pierwszą część *Frühlingsliebe* op. 106 w 1840 r., co spotkało się z pozytywnym odzewem. W 1842 roku opublikował drugą część. Następnie w 1841 roku Schumannowie skomponowali najśłynniejszą suitę wokálną pt. *Gedichte aus*

¹¹³ Prang Helmut, *Friedrich Rückert Geist und Form der Sprache* (Schweinfurt: Selbstverlag der Stadt, 1963), s.85.

¹¹⁴ Anja Manthey, *Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, s.36.

¹¹⁵ Ibid., s.394.

„*Liebesfrühling*” op. 37 również opartą na tym zbiorze wierszy. Dzieło to zostanie szczegółowo przedstawione w kolejnej części niniejszej pracy. W tym samym roku Ferdinand Hiller inspirując się tym samym zbiorem wierszy również skomponował suitę wokalną pt. *Sechs Lieder von Fr. Rückert* op. 18. Przed skomponowaniem tej suity skomponował ją inną na podstawie poezji Heinego - *Neuer Frühling* op.16. Jest to zatem jego druga ważna praca o tematyce wiosny. Wszystkie te utwory skomponowane na podstawie poezji Rückerta nie mają tytułów i można je klasyfikować jedynie według kolejności, w jakiej powstawały. Styl pieśni artystycznych, które Hiller komponował we wczesnych i późnych latach swojego życia, był zupełnie inny. Jednak w obu okresach swojej twórczości sięgał po poezję Rückerta. Tworząc swoje pieśni artystyczne dążył do zyskania popularności i sympatii (*Zugänglichkeit*). Zbiór wierszy Rückerta *Liebesfrühling* dokładnie spełniał jego wymogi. Dla Hillera był on skarbnicą pozwalającą na tworzenie zachwycających pieśni i suit wokalnych¹¹⁶. Ponadto kompozytorzy tacy jak Louis Ehlert, Wilhelm Hülle, Wilhelm Kienzl i Robert Kahn również tworzyli na podstawie *Liebesfrühling*.

Carl Loewe w ciągu swojego życia wybrał wiele wierszy Rückerta i wykorzystał je jako teksty do swoich pieśni artystycznych, ustępując pierwszeństwa w tym względzie jedynie Goethemu. Loewe był artystą równie płodnym jak Rückert. Wybrał m.in. dwa wiersze ze zbioru *Liebesfrühling*. Loewe nie był jednak zainteresowany wątkiem miłosnym w wierszach Rückerta, interesował go bardziej aspekt rozrywki. Loewe do swoich Ballad świadomie wybierał krótkie wiersze Rückerta. W dwóch pieśniach *Zeislein* i *Ich und mein Gevatter* kompozytor pragnął wyrazić swoją miłość do natury. Natomiast w balladach takich jak *Hinkende Jamben*, *Irrlichter* i *Süßes Begräbnis* Loewe w pełni pokazał swoje poczucie humoru. To poczucie humoru przemawiało do niego także z poezji Rückerta.

Zarówno Gustava Mahlera, jak i Rückerta łączyły podobne doświadczenia życiowe. Obaj przeżyli stratę ukochanych synów. To wydarzenie było dla Rückerta katalizatorem do stworzenia obszernego zbioru pt. *Kindertotenlieder*. To jego najważniejsze i najbardziej znane dzieło poświęcone tematyce śmierci. Mahler znalazł w dziele zarówno artystyczny, jak i emocjonalny rezonans. Ze zbioru wybrał pięć wierszy, które posłużyły mu jako teksty do obszernego zbioru pieśni również zatytuowanego *Kindertotenlieder* (utwory te zostaną szczegółowo omówione w kolejnych częściach niniejszej pracy). Wiersze Rückerta powstałe w czasie wojny zebrano pod pseudonimem Freimund Reimar w zbiorze *Deutsche Gedichte*. Jednakże, utwory te nie wzbudziły większego odzewu wśród kompozytorów. W późniejszych

¹¹⁶ Ibid., s.395-396.

latach Schumann wybrał trzy wiersze Rückerta jako teksty swoich trzech dzieł o charakterze religijnym i politycznym (op. 71, op. 93 i op. 144). Była to jedna z niewielu odpowiedzi, jakie twórczość polityczna Rückerta otrzymała ze strony kompozytorskiej.

Powyżej Autor przedstawił skrócony opis przebiegu recepcji Rückerta w muzyce niemieckiej XIX wieku. Jego popularność w ciągu tych dziesięcioleci była zdumiewająca, ale nie oznaczało to, że Rückert nie był znany w XX-wiecznej muzyce niemieckiej. Richard Strauss i Wolfgang Rihm również sięgali po jego wiersze na teksty pieśni artystycznych. Jednakże, rozważania na temat odbioru twórczości Rückerta poruszane w niniejszej pracy ograniczą się do opisu XIX wieku i nie będą opisywane w kolejnych rozdziałach.

Rozdział III

Liebesfrühling i Myrthen Schumana

Jak wspomniano w poprzednim rozdziale, *Liebesfrühling* Rückerta stanowi najpopularniejsze dzieło poetyckie wśród kompozytorów. Wielu ważnych twórców muzyki sięgało po wiersze ze zbioru i adaptowało je na pieśni artystyczne. Najsłynniejszym utworem tego typu jest niewątpliwie adaptacja Schumana. Rückert pisał, że *Liebesfrühling* stanowi z jednej strony zagubienie się w miłości, a z drugiej zanurzenie w poezji Hafisa¹¹⁷. W niniejszym rozdziale Autor skupi się przede wszystkim na tematyce miłosnej, a także przedstawi wyjątkowe rozumienie miłości obecne w poezji Hafisa. Choć sufizm wywarł na niego głęboki wpływ, mimo to częściowo odszedł od sufistycznego rozumienia miłości i wyrobił sobie własne, unikalne poglądy na jej temat. Do dyskursu dodał bowiem aspekt miłości świeckiej. Jego koncepcja opierała się na napięciu między miłością Boga, a miłością w świecie doczesnym. W dalszej części tego rozdziału Autor dokona analizy postrzegania miłości w słynnej suicie wokalne Schumana pt. *Liebesfrühling*, a także poruszy kwestię identyfikacji płci śpiewaków i śpiewaczek. Poprzez niniejszą analizę Autor ma nadzieję wykazać, że niepewność związana z tym związana dokładnie oddaje istotę miłości, którą Schumann chciał ukazać. Ponadto w tym rozdziale Autor poruszy także temat innej suity wokalne Schumana pt. *Myrthen*. W tym miejscu Autor pragnie podkreślić wewnętrzną spójność w rozumieniu miłości przedstawionym zarówno w *Liebesfrühling* jak i w *Myrthen*. Istotą tej miłości jest zacieranie się granic pomiędzy kochankami, tworząc w ten sposób relację, gdzie „ja jestem tobą, a ty jesteś mną”. Ostatnią część tego rozdziału stanowi analiza muzyczna wybranych utworów z *Liebesfrühling* i *Myrthen*.

3.1 Rola miłości w poezji Hafisa

Najważniejszą cechą poezji Hafisa jest wykorzystanie w jednym wierszu bogactwa i złożoności tematów oraz motywów. Umiejętnie łączył on tematy i motywy zaczerpnięte z poezji „wina, miłości i natury”, a także ascezy i mistycyzmu, by po mistrzowsku ukazać „różne aspekty dyskursu” w krótkiej formie poetyckiej¹¹⁸. Jednak to właśnie miłość jest najważniejszym tematem całej twórczości Hafisa. Często poprzez magię języka łączył jej wątek z innymi tematami, takimi jak np. asceza, tak aby czytelnicy mogli zignorować wymiar

¹¹⁷ Annemarie Schimmel: *Friedrich Rückert: Lebensbild und Einführung in sein Werk*, s. 16.

¹¹⁸ J.T.P. de Bruijn: *Anvari and the Ghazal: an Exploration*, s. 31.

miłości w danym wierszu. Na rozumienie miłości przez Hafisa przede wszystkim wpłynął sufizm. R.A. Nicholson uważa, że miłość opisywana w sufizmie „jest elementem emocjonalnym w religii, ekstazą proroków, odwagą męczenników, wiarą świętych i jedyną podstawą doskonałości moralnej i wiedzy duchowej. W rzeczywistości jest to wyrzeczenie się i poświęcenie dla ukochanej osoby, zrzeknięcie się wszelkich bogactw, honoru, woli, życia i innych cennych aspektów, bez myśli o czymkolwiek w zamian”¹¹⁹.

Niewątpliwie miłość w poezji Hafisa również zawiera ten boski wymiar. Jednak inną ważną cechą jest także jego odejście od tradycji sufizmu. Hafis znał treść Koranu i bliskie były mu zawarte w nim słowa opisujące miłość. Jednakże w swojej poezji w kontekście miłości często używał słowa „ishq”, oznaczającego „miłość namiętną”, które z pewnością nie jest terminem pochodzącym z Koranu. Przed drugą połową XI wieku mistycy na ogół unikali używania słowa „ishq” w odniesieniu do miłości między ludźmi a Bogiem ze względu na jego erotyczne konotacje¹²⁰. Od XII wieku niektórzy perscy mistycy wskazują na tradycję używania niekoranicznego terminu „isq” w akcie swoistej samoobrony. W wielu wierszach, nawet jeśli mowa o miłości świeckiej, miłość duchowa jest w zawołowany sposób ukryta i często można ją interpretować z perspektywy metafizyki. Miłość świecka postrzegana była jako przygotowanie do miłości duchowej¹²¹. Innymi słowy, w akcie stworzenia Bóg stworzył ludzi, którzy mają z nim niezwykle bliską relację. Taka intymna relacja ma pewien podtekst erotyczny: „Stworzyłem cię, abys zobaczył moją wizję w zwierciadle twego ducha i moją miłość w twoim sercu”¹²². W Koranie znajduje się również werset, w którym Bóg przemawia do Adama: „Czyż nie jestem twoim Panem?” Na co potomkowie Adama odpowiedzieli: „Tak, my świadkiem, żeś jest” (7:171). Poeci-mistycy interpretowali tego rodzaju treści jako alegorie i metafory erotyczne.

W przeciwieństwie do większości poetów sufizmu, w poezji Hafisa miłość świecka i miłość duchowa często się ze sobą przeplatają. Jest to dla nas także najważniejszy element potrzebny do zrozumienia koncepcji miłości Hafisa. Chociaż pożądanie jest bardzo ważnym jej wymiarem, punktem wyjścia do jego rozważań jest niewątpliwie miłość Boga. Dlatego w niniejszym rozdziale Autor najpierw zbada jego rozumienie miłości duchowej i jej złożoności. Hafis utożsamiał miłość z Allahem, który jest jednocześnie kochankiem absolutnym, pragnącym odsłonić swoje piękno. Allah jest samowystarczalny i obfity pod

¹¹⁹ Reynold Alleyne Nicholson: *The Mystics of Islam* (Princeton: Ancient Wisdom Publications, 2007), s.107.

¹²⁰ Annemarie Schimmel: *Mystical Dimensions of Islam* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011), s.290.

¹²¹ Seyed-Gohrab, Ali-Asghar: *The Erotic Spirit: Love, Man and Satan in Ḥāfiẓ's Poetry*, in: Leonard Lewisohn(ed.): *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry: Iran and the Persianate World* (London: Bloomsbury, 2010), s. 109.

¹²² Annemarie Schimmel: *Mystical Dimensions of Islam*, s.295.

każdym względem i nie potrzebuje żadnego oblubieńca czy też oblubienicy. Teoretycy rozwijają tę nieskończoną obfitość, analizując termin „boska niezależność, samowystarczalność” („istighnā”), potwierdzający, że Bóg jako Kochający nie potrzebuje ludzi ani aktu stworzenia. W swojej poezji Hafis wielokrotnie przytaczał koncepcję „istighnā”, która przynależy do wyższej duchowej sfery miłości i sposobu kochania¹²³. Tę jego ideę najlepiej widać w dwóch poniższych wersach:

*The beauty of the beloved is rich in itself, it has no need of our incomplete love. What should a beautiful face do with lustre, hue, mole and down on the cheek?*¹²⁴

(Piękno ukochanej jest bogate samo w sobie, nie potrzebuje naszej niepełnej miłości. Co ma zrobić piękna twarz z blaskiem, odcieniem, pieprzykiem i puchem na policzku?)

Dla Hafisa z jednej strony miłość Boga jest doskonała, lecz z drugiej Bóg stworzył ludzi po to by go kochali. Najważniejszym w tradycji wyjaśnieniem aktu stworzenia jest: „Ja [Allah] jestem ukrytym skarbem i pragnąłem, aby mnie poznano, dlatego stworzyłem człowieka”¹²⁵. Hafis wierzył, że w procesie stworzenia najważniejszym ogniwem było zaszczepienie w człowieku miłości. W kontekście opisu stworzenia świata istnieje tradycja porównywania tego aktu do produkcji wina. Aniołowie przynieśli glinę do stworzenia Adama boskiemu gorzelnikowi, który był odpowiedzialny za wlanie jej do formy „boskiej postaci człowieka”, której następnie Allah „nadał piękny kształt” (40:64). Człowiek stworzony przez Boga składa się z dwóch części: „najniższej wysokości” (asfal al-sāfilīn), czyli ciała, i drugiej „najwyższej wysokości” (‘alā ‘illīn), czyli duszy. Miłość jest najwyższym szczytem w świecie duchowym. Mimo to, zarówno w tej tradycji interpretacyjnej, jak i w poezji Hafisa miłość jest interpretowana jako typowo ludzka przypadłość. Chociaż aniołowie poprzedzają ludzi w kolejności powołania do istnienia i pomagali Bogu w akcie stworzenia, nie mają w sobie pierwiastka miłości.

*O angel, give praise at the door of love's wine-house
For inside, they are leavening the clay of mankind*¹²⁶.

¹²³ Husayn Ilahi-Ghomshei: “The Principles of the Religion of Love in Classical Persian Poetry” in: Leonard Lewisohn(ed.): *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry: Iran and the Persianate World* (London: Bloomsbury, 2010), s. 81.

¹²⁴ Leonard Lewisohn, *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry* (Tauris Academic Studies, 2015), s. 111.

¹²⁵ Peter J. Awn: *Satan's Tragedy and Redemption: Iblis in Sufi Psychology* (Leiden: BRILL, 1983), s. 169-170.

¹²⁶ Leonard Lewisohn, *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry* (Tauris Academic Studies, 2015), s. 117.

(O aniele, oddaj chwałę u drzwi winiarni miłości

Gdyż w środku rozczyniają glinę ludzkości.)

Hafis, zwracając się do aniołów, używał trybu rozkazującego „chwalcie”, podkreślając szczególną relację miłości między człowiekiem a Stwórcą. Natura ludzka została starannie sporządzona w winiarni miłości, do której aniołowie nie mają wstępu – mogą jedynie pozostać pod drzwiami, wychwalając imię Boga. Piwnica winiarni uważana jest za szczególne miejsce, w którym warzy się najważniejszy aspekt natury ludzkiej. Ponieważ aniołowie nie mają tam wstępu, nie mogą dzielić się tym, co najcenniejsze w bożym stworzeniu. Jednak to właśnie zastosowana metafora wina wydobywa z miłości konotacje erotyczne:

Do not tell the pretender the secrets of love and drunkenness,

that he may die not knowing, in the torture of self-worship¹²⁷.

(Nie zdradzaj pretendentowi sekretów miłości i pijaństwa,

aby umarł nie wiedząc, w torturach samouwielbienia.)

W tych dwóch wersach Hafis zestawia miłość z piciem alkoholu, przedstawiając je jako wyłączne doświadczenie Boga i człowieka. Takie opisy są często spotykane także w perskiej poezji miłosnej: Bóg jest niosącym kielich, jego oddech jest winem, a ciało ludzkie napelnianym kielichem. W poezji Hafisa miłość jest często rozumiana jako objawienie i iluminacja, w co doskonale wpisuje się również stan nietrzeźwości. Miłość funkcjonuje jako najważniejsza siła napędowa, wprawiająca wszystko w ruch i utrzymująca wszystko razem. Niezależnie od tego, czy jest rozumiana jako pijaństwo, czy rodzaj ruchu, skrywa obraz Boga wnikającego w ludzkie ciało. To wyobrażenie otwiera przestrzeń dla skojarzeń erotycznych. Oczywiście miłość to także coś, co często przydarza się nam po pijanemu.

Jednakże, podobnie jak wspomniane w tym wierszu „samoumartwianie się”, miłość świecka może również sprawiać człowiekowi ból, przynosząc jednocześnie wielką radość. Wino jest metaforą sceny, w której Bóg wlewał miłość w dusze ludzkie podczas stwarzania

¹²⁷ Ibid., s. 118.

świata. Jednocześnie miłość, której katalizatorem było spożycie wina, jest także źródłem wszelkiego zamieszania na świecie:

The world knew naught of love's tumult and commotion:

*The chaos-causer of the world was the witchery of a wink from you*¹²⁸

(Świat nie wiedział nic o miłosnym zgiełku i zamieszaniu:

Sprawcą chaosu na świecie był czar mrugnięcia od ciebie.)

Hafis poprzez metaforę wina wskazuje na miłość jako źródło chaosu i zamętu na świecie. Nie poprzestaje jednak na poziomie spekulacji. Wręcz przeciwnie, wskazuje dalej, że miłość nie tylko przynosi ludziom nieskończoną radość, ale jest także źródłem wszelkiego cierpienia:

A dark night, the fear of the waves and such a dreadful whirlpool:

*What can the lightly burdened ones on the shore know of our situation?*¹²⁹

(Ciemna noc, strach przed falami i tak straszny wir:

Co mogą wiedzieć o naszej sytuacji lekko obciążeni na brzegu?)

Tutaj autor podkreśla trudy czyhające na nas na drodze do miłości. Aby opisać bolesny stan w jakim znalazł się zakochany, poeta sprytnie wykorzystuje asymetrię: w pierwszej połowie zdania podmiot liryczny uskarża się na swoje fatalne położenie, jakby był uwięziony pośrodku ciemnej nocy, bojąc się wysokich fal i przerażającego wiru. Z kolei w drugiej części zdania odnosi się do aniołów niosących lekkie brzemie, ponieważ w przeciwieństwie do ludzi nigdy nie dano im zaznać smaku miłości, więc nie muszą dźwigać jej przytłaczającego ciężaru, tak jak ludzie, a w ich świecie nie ma cierpienia. Oznacza to, że miłość i cierpienie są ze sobą powiązane i pojawiają się jednocześnie – bez miłości nie byłoby cierpienia:

The waiting station of pleasure and delight

¹²⁸ Ibid., s. 112.

¹²⁹ Ibid., s. 114.

Always includes suffering. In Pre-eternity

*The souls bound themselves to that tragedy*¹³⁰.

(Poczekalnia przyjemności i rozkoszy

Zawsze zawiera cierpienie. W Przedwieczności

Dusze związały się z tą tragedią.)

Takie rozumowanie również wywodzi się z tradycji sufizmu. W tej tradycji wierzone, że cierpienie jest esencją miłości. Uważano także, że kamieniem probierczym miłości jest rozłąka, niezależnie od tego, czy chwilowa z powodu związku, czy taka niosąca zmierzch relacji. Rozłąka jest najbardziej ekstremalną możliwością i najgłębszą składową miłości. Męka rozłąki związana jest także z istotą cierpienia. Jednakże według sufizmu cierpienie niesie oczyszczenie, które pozwala zakochanemu wyzbyć się ze wszystkich zależności, tak aby mógł zaistnieć w czystej miłości. Akceptacja bólu i deprywacji to inny sposób opisanie związku „zniszczenia” i „bycia z ukochaną osobą”. To tutaj mistyczny kochanek oddziela się od wszystkiego, co utrudnia jego zjednoczenie z ukochaną. Innymi słowy, wszelka radość i piękno w miłości mogą być dlań przeszkodą. Tylko pozbawiając się tych z zewnątrz sprawiających wrażenie pozytywnych przeżyć, można uzyskać dostęp do prawdziwej miłości. Takie rozumienie w naturalny sposób prowadzi na drogę ascezy. Asceta stosuje ścisłą dyscyplinę, aby poprzez nocne czuwanie wyzbyć się wszelkich doczesnych pragnień, jak przyjmowanie pokarmów czy uczestnictwo w życiu codziennym – kochankowie czynią to samo z miłości, a mistycy przyjmują wszelkie cierpienie i ostatecznie osiągają najwyższą jej formę¹³¹.

To dialektyczne rozumienie miłości i cierpienia jest również zgodne z nauczaniem Koranu. Badaczka Annemarie Schimmel¹³² wierzy, że „cierpienie” (balā) w Koranie sprytnie nawiązuje do dnia przymierza, pozwalając zaakceptować z wyprzedzeniem wszelkie trudności, które można napotkać przed końcem¹³³. Hafiz w swojej poezji badał napięcie pomiędzy miłością erotyczną a miłością duchową, omawiał także, w jaki sposób można oczyścić miłość świecką, aby zbliżyć się do miłości bożej. W jego poezji świat przeznaczenia

¹³⁰ Ibid., s. 113.

¹³¹ Husayn Ilahi-Ghomshei: „The Principles of the Religion of Love in Classical Persian Poetry” in: Leonard Lewisohn(ed.): *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry: Iran and the Persianate World*, Bloomsbury, 2010, s. 90.

¹³² Annemarie Schimmel była płodną i znaną badaczką islamu, która wykładała na Harvardzie i w Bonn.

¹³³ Annemarie Schimmel: *Mystical Dimensions of Islam*, s.136-137.

jest postrzegany jako „shāh-rāh” – swego rodzaju „autostrada”, którą kochanek musi przemierzyć, aby dokonać pierwotnej umowy. Tylko na końcu tej trudnej podróży człowiek będzie mógł osiągnąć zjednoczenie z Królem-Bogiem („Shāhem”). To przymierze jest żelaznym gwoździem. Reasumując, droga do miłości świeckiej nie jest sprzeczna z drogą do miłości do Boga. Jest to także najbardziej wyjątkowa i głęboka część koncepcji miłości Hafisa.

3.2 Temat miłości w *Liebesfrühling* Roberta i Clary Schumann

3.2.1 Geneza powstania *Liebesfrühling*

13 września 1841 roku Robert Schumann podarował swojej żonie Clarze wyjątkowy prezent urodzinowy, którym było *Liebesfrühling*, skomponowana przez nich suita wokalna składająca się z dwunastu utworów, będąca muzyczną adaptacją tomiku poezji Rückerta. Dla Roberta Schumanna Rückert był poetą niezwykle ważnym i pierwszym wyborem przy aranżowaniu pieśni artystycznych. Preferencja ta wynikała z następujących powodów: po pierwsze, Schumann uważał, że powtarzalna struktura poezji Rückerta zapewnia dużą wygodę w tworzeniu muzyki. Po drugie, utrzymywał dobre stosunki osobiste z Rückertem. Na przykład po tym, jak spotkali się na jego ślubie z Clarą, Robert od razu wybrał cztery pieśni artystyczne Rückerta do swojej suity wokalne pt. *Myrthen* op. 25. Zawarte w zbiorze *Widmung* i *Aus den östlichen Rosen* to najpopularniejsze utwory artystyczne Schumanna. Niemniej jednak najważniejszym powodem było to, że Schumann uważał, że sztuka muzyczna i poezja są ze sobą ściśle powiązane, bowiem aby wyrazić romantyczną atmosferę w muzyce, muzyk musi stać się poetą. Robert Schumann odkrył muzykalność poezji Rückerta nie tylko w „słowach”, ale także w zawartych „przemyśleniach”. „Poeta-muzyk” Schumann widział swoje odbicie w „muzyku-poecie” Rückercie”¹³⁴.

Jednakże Rückert nie był ulubionym poetą Clary. Już w 1837 roku Robert Schumann podarował jej pierwszy tom *Liebesfrühling*, a stronę tytułową opatrzył następującą dedykacją: „Clara Schumann hat dies Buch geschenkt bekommen im J[ahr] 1837 von ihren damaligen Liebsten Robert”¹³⁵. Początkowo podarowany zbiór wierszy nie wzbudził w niej wystarczającego zainteresowania. Pierwotnym zamiarem Clary związanym z wzięciem udziału w tworzeniu *Liebesfrühling* było z jednej strony zadbanie o emocje męża i spełnienie jego potrzeb, z drugiej zaś sama zawsze uważała się za odtwórczynię (interpretatorkę twórczości męża),

¹³⁴ Anja Manthey, *Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, s.397-398.

¹³⁵ Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann”, *19th-Century Music* 14, H. 1 (1990), s.5.

aniżeli twórczą kompozytorkę, dlatego być może chciała tym razem odwrócić rolę¹³⁶. Takie pragnienia podzielał także jej mąż, a pomysł zrodził się z ich współpracy i refleksji nad dziełami fortepianowymi. Impuls ten pobudził do działania Roberta. W swoim pamiętniku zapisał: „Pomysł wydania zbioru pieśni artystycznych z Clarą bardzo mnie zainspirował i od poniedziałku do poniedziałku (11 stycznia 1841 r.) skomponowałem już dziewięć utworów na podstawie „Liebesfrühling” Rückerta”¹³⁷. Clara zaś zapisała: „Kilkakrotnie pozwalałam sobie na komponowanie muzyki do wierszy Rückerta, które Robert przepisał”¹³⁸. Jednak projekt ten nie został ukończony tak szybko jak mogłyby zwiastować jego początki. W obliczu surowych oczekiwań ze strony męża Clara odczuwała ogromną presję: „to jest po prostu niemożliwe, nie mam talentu do komponowania!”¹³⁹. Choć sądząc po efekcie końcowym, ocena Clary na swój temat była całkowicie błędna – stworzone przez nią utwory były doskonałe. Ten brak pewności siebie mógł wynikać z ówczesnej struktury społecznej, statusu kobiety w rodzinie lub talentu kompozytorskiego męża, którym wywierał on na nią zbyt dużą presję. Na długi czas wzmianki o powstawaniu *Liebesfrühling* zniknęły z pamiętnika Klary, aż do momentu, gdy w czerwcowym wpisie napisała: „w tym tygodniu zasiadłam do tworzenia i w końcu dla mojego kochanego Roberta zaadaptowałam cztery wiersze Rückerta”¹⁴⁰. Clara podarowała Robertowi te cztery utwory w prezencie urodzinowym: „Bardzo niewiele mogę zrobić dla Roberta... Jednakże Robert był bardzo szczęśliwy i zaproponował opublikowanie tych pieśni razem ze swoimi dziełami”¹⁴¹.

Robert Schumann wspomniał swojemu wydawcy, że chce opublikować dwanaście pieśni w ramach *Liebesfrühling* wraz z trzema innymi pieśniami, które Clara skomponowała mu jako prezent na Boże Narodzenie. Prosił też wydawcę, aby zachował to w tajemnicy i nie wspominał o tym Clarze, bowiem planuje zrobić żonie niespodziankę w dniu jej urodzin¹⁴². Wydawca Breitkopf & Härtel zgodził się na jego prośbę i wysłał Robertowi kopię partytury planowo przed urodzinami Clary. Wówczas nadeszła scena wspomniana na początku niniejszego podrozdziału. Zamiar Roberta odniósł dobry skutek. Clara tego dnia zapisała w swoim pamiętniku: „W ogóle nie spodziewałam się takiej niespodzianki”¹⁴³.

¹³⁶ Anja Manthey, *Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, s.398-399.

¹³⁷ Gerd Nauhaus, ed., *The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann: From Their Wedding Day through the Russia Trip*, trans. Peter Ostwald (Boston, 1993), s. 50

¹³⁸ *Ibid.*, s.52.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, s.84.

¹⁴¹ *Ibid.*, s.85.

¹⁴² Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann”, *19th-Century Music* 14, H. 1 (1990), s.8.

¹⁴³ *Ibid.*, s.109.

Publikacja tego utworu ma także bardzo niezwykle znaczenie w historii muzyki – jest wspólnym dziełem męża i żony. W 1841 roku na stronie tytułowej pierwszego wydania partytury wydanego przez Breitkopf & Härtel wyraźnie widniał zapis: *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte von Robert i Clara Schumann*¹⁴⁴. Dzieło ma nawet dwa różne opusy. W ciągu dzieł Roberta Schumanna wymieniona jest jako op. 37, zaś Clary jako op. 12. W historii muzyki chyba tylko Mahlerowi i Almie udało się dokonać takiego twórczego sukcesu osiągniętego jako para (Mahler jest tematem kolejnego rozdziału niniejszej pracy). Jednak ten od dawna ignorował utwory artystyczne komponowane przez Almschi (czułe zdrobnienie imienia żony) i początkowo zakazał jej nawet tworzenia. Pozbawiło to historię muzyki kolejnej legendy.

3.2.2 Problematyka miłości w *Liebesfrühling* Schumannów

W tej części pracy omówione zostaną dwa nieco sprzeczne rozumienia miłości w *Liebesfrühling*. Najpierw Autor omówi metaforę „wody” zawartą w tym zbiorze pieśni. Zarówno Schumann, jak i Rückert podkreślali, że ludzie „zatracają się” w miłości. Takie odczytanie ujawnia intersubiektywność (Intersubjektivität) jej natury. Bardziej szczegółowe wyjaśnienie tej kwestii pojawi się w dalszej części niniejszej pracy przy okazji analizy „roli płci śpiewaka” w *Myrthen*. Po drugie, w tej części przeanalizujemy także pogląd zawarty w *Liebesfrühling* zgodnie, z którym miłość to doświadczenie subiektywne. Ujawnia ono egocentryczny i egoistyczny wymiar miłości. Na koniec niniejszego rozdziału Autor włączy do dyskursu perspektywę feministyczną, aby zbadać egoizm i egocentryzm Roberta Schumanna w związku małżeńskim z Clarą. Dlatego też niniejszą część pracy można potraktować jako przygotowanie do rozwinięcia dalszej dyskusji.

3.2.2.1 „Woda” jako metafora miłości

W suicie wokalne *Liebesfrühling* woda stanowi przede wszystkim bardzo ważną metaforę miłości. Świadczy o tym wybrany wers pierwszej pieśni („Der Himmel hat eine Träne geweint”). Rückert używa tu bardzo sztamowej metafory, porównując deszcz wpadający do morza z obrazem łez znikających w jego toni. Oczywiście kryje się za tym coś więcej niż tylko obraz płaczu. Kiedy „krople deszczu” wpadają do „morza”, oznacza to w rzeczywistości, że „krople deszczu” „zagubiły się” w jego bezkresie, co kryje się w wersie: „Die hat sich in's Meer zu verlent gemeint”. To głębsze znaczenie natychmiast podnosi tę stosunkowo

¹⁴⁴ [https://imslp.org/wiki/Gedichte_aus_'Liebesfr%C3%BChling'%2C_Op.37_\(Schumann%2C_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Gedichte_aus_'Liebesfr%C3%BChling'%2C_Op.37_(Schumann%2C_Robert))

oklepaną metaforę na bardziej wyrafinowany poziom, ponieważ odkrywa prawdziwą istotę miłości. Metaforę tę można również przetłumaczyć jako ludzkie „łzy” rozpuszczające się w „kimś innym”. Innymi słowy, człowiek „zatraca się” w tym kogo kocha. Niewątpliwie zarówno Rückert, jak i Schumann zyskali dzięki tej metaforze wgląd w istotę miłości. W *Widmung* i *Aus den Östlichen Rosen* występują również dwie inne ważne metafory: perły i małże. Rufus Hallmark uważał, że „poeta proponuje tu metaforę, w której jego kochanka jest łzą z nieba, skrywaną we wnętrzu małży, a owa łza skryta w małży („Schmerz” i „Lust”) to właśnie miłość”¹⁴⁵. Pod koniec wiersza Rückert modli się do Boga, aby chronił łzy, które zamieniły się w perły, co oznacza prośbę o otoczenie jego miłości boską opatrnością.

W drugiej pieśni Robert wybrał inny wiersz również nawiązujący do „wody”, a mianowicie *Er ist gekommen in Sturm und Regen*. W pierwszym utworze zarówno Schumann, jak i Rückert posługują się metaforami, aby odsłonić prawdziwe znaczenie miłości, a ekspresja uczuć i koncepcja artystyczna charakteryzują się eufemizmami i skrytością. Drugi utwór jest utrzymany w zupełnie innym stylu i formie ekspresji, bowiem bezpośrednio odsłania pasję i namiętność: „Er ist gekommen in Sturm und Regen, / Er hat genommen mein Herz verwegen.” („Wyszedł z wiatru i deszczu i skradł moje serce”). Niewątpliwie poeci i kompozytorzy używali metafory gwałtownej burzy, aby wyrazić niecierpliwość i intensywność uczuć między kochankami. Tutaj metafora „wody” nie jest filozoficzna, lecz emocjonalna. W tej pieśni brakuje filozoficznej refleksji, charakterystycznej dla pierwszego utworu, zwraca się ona bowiem bardziej ku emocjonalnej ekspresji. Tutaj to burza nadaje emocjonalny ton wierszowi. Według Rufusa Hallmarka jest to mieszanina dwóch najbardziej skrajnych emocji towarzyszących przeżywaniu w miłości – namiętności i niepokoju. „Kobietę rozpala rozbudzona miłość i ryzyko związane z zaangażowaniem, szuka więc pewności, że kochanek będzie jej wierny”¹⁴⁶.

Obraz „wody” powrócił wyraźnie dopiero w dziewiątym utworze pt. *Rose, Meer, Sonne*. Jednak tytuł pieśni dziesiątej (*O Sonn, O Meer, O Rose*) jest niemal identyczny z tytułem pieśni dziewiątej. Odpowiedź na pytanie jak to rozumieć zawsze stanowiła bardzo interesujące pytanie w badaniach na temat twórczości Schumanna. „Rose”, „Meer” i „Sonne” pojawiają się wielokrotnie w twórczości Schumanna i Rückerta. W tej części Autor nadal skoncentruje się na metaforach związanych z wodą, a „Rose” i „Sonne” zostaną omówione w dalszej części pracy. W obu wierszach *Tau der Frühlingsflur* jest metaforą pragnienia autora, aby szybko zanurzyć się w „objęciach morza” („des Meeres Schoß”). Nie ulega

¹⁴⁵ Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann”, *19th-Century Music* 14, H. 1 (1990), s.22.

¹⁴⁶ Ibid.

wątpliwości, że znaczenie symboliki związanej z „wodą”, użytej tutaj przez Schumanna i Rückerta, jest nadal podobne do tego, o czym wspomniano powyżej, czyli zatraceniu w miłości. Małe „ja” zostaje wówczas pochłonięte przez rozległe morze. Należy jednak zauważyć, że oprócz „morza” w obu wierszach w podobnym kontekście przywoływane są także obrazy takie jak „ogień świata” („Weltenflammen”) i „rozproszone światło nieba” („dem zerstreuten Himmelsglanz”). Wszystkie reprezentują ogromną emocjonalną czarną dziurę. Kompozytor wykonał skok w jej stronę i natychmiast został przez nią pochłonięty. Z jednej strony świadczy to o zatraceniu się w miłości, z drugiej zaś wyraża się tu emocje silniejsze niż poprzednio. Z tytułów pieśni dziewiątej i dziesiątej wynika także, że kompozytor celowo wybrał dwa wiersze o niemal identycznych tytułach (obrazy przywoływane w obu pieśniach są również podobne), aby wyrazić narastające emocje. Schumann nie tylko odkrył, że zakochani ludzie nie są w stanie oprzeć się „wpadnięciu w czarną dziurę emocji” i „utracie siebie”, ale pokazał także, jak silna jest subiektywnie odczuwana emocja, jaką jest miłość. Stąd też możemy płynnie przejść do analizy miłości jako doświadczenia subiektywnego.

3.2.2.2 „Miłość” jako doświadczenie subiektywne

Chociaż cały ten rozdział został napisany z perspektywy Schumanna, niezależnie od tego, czy chodzi o jego rozumienie intersubiektywności w miłości, czy też uznanie silnej jej podmiotowości, to w tej części Autor jako przykładem wyjaśniającym podmiotowość miłości Roberta Schumanna posłuży się utworem *Er ist gekommen* stworzonym przez Clarę. W tym miejscu Autor pragnie wyjaśnić, że ten pozornie sprzeczny wybór jest w rzeczywistości logiczny i zasadny. Bowiem teksty pieśni komponowanych przez Clarę wybierał dla niej mąż. Dlatego też można założyć, że Schumann w pełni zgadzał się z treścią zawartą w samodzielnie wybranych wierszach. W tej części pracy Autor dokona także interpretacji podmiotowości miłości z perspektywy poetyckiej.

Powinniśmy zauważyć, że w tym wierszu Rückert użył zaimka w trzeciej osobie rodzaju męskiego – „on” („Er”), przy czym nie użył zaimka drugiej osoby – „ty”. Z tej subtelnej podpowiedzi możemy dowiedzieć się, co poeta i kompozytor chciał przez to wyrazić. Kochankowie nie stali się jeszcze prawdziwymi partnerami. W tym momencie partner nie pojawia się jako „ty”, lecz jako „on”, który pozostaje anonimowy. Dlatego miłość nie jawi się tu jako dialog dwojga ludzi, lecz jedynie jako monolog pojedynczego „ja”. Miłość opisywana jest jako głębokie, subiektywne przeżycie. Dla ja lirycznego, „on” jest niczym cenny skarb:

bardzo blisko mnie, choć pozornie daleko. To szczególny rodzaj silnych subiektywnych emocji w sytuacji nierozstrzygniętej, zatem pełnej niepewności, zdominowanej przez skrajne emocje, nadzieję na miłosne spełnienie i obawą przed niepowodzeniem, stan ciągłej kalkulacji potencjalnych zysków i strat.

Jednak w tym stanie ludzie naturalnie wyrażają silne pragnienie posiadania owego „jego”. Najbardziej bezpośrednim wyrazem tego pragnienia są dwa pytania retoryczne, które pojawiają się w wierszu: „Czy jego droga/powinna podążać moją drogą?” (Daß seine Bahnen/Sich einen sollten meinen Wegen?) oraz „Czy on skradł moje serce? Czy ja skradłam jego serce?” (Nahm er das meine?/Nahm ich das seine?). Niezależnie od tego, czy chodzi o poproszenie „go”, aby poszedł za „mną”, czy też o to, czy obie strony skradły sobie nawzajem serca, odzwierciedla to fakt, że „on” jest ofiarą „mnie”, a „ja” chce bez wahania zabrać „go” na własność. „Ja” mogę zawsze wierzyć, że mogę „go” posiadać. Widzimy tutaj, że Schumann i Rückert ujawniają inny wymiar miłości. Wymiar ten jest całkowitym przeciwieństwem miłości reprezentowanej poprzez metaforę „wody”. Pierwszy reprezentuje posiadanie „go” przez „ja”, podczas gdy drugi oznacza, że „ja” znika lub roztopia się w „nim”. Pierwszy wymiar miłości wspomniany wyżej rodzi w ludziach egoizm, a z drugiego wyłania się najcenniejsza cecha człowieka – bezinteresowność.

Podsumowując, w niniejszym podrozdziale wyjaśniono dwa różne wymiary rozumienia miłości przez Schumanna. Można powiedzieć, że oba stoją wobec siebie w sprzeczności, lecz kładą także podwaliny pod niemal wszystkie – ciemne i jasne – strony miłości. W dalszej dyskusji zobaczymy także, jak oba te elementy pojawiają się wielokrotnie w twórczości Schumanna w różnych formach.

3.3 Rozumienie natury miłości na podstawie roli płci śpiewaków w *Liebesfrühling*

W powyższej analizie pojęcia miłości w poezji Hafisa Autor szczególnie zwraca uwagę na miłość świecką. W tradycji islamskiej akt stworzenia porównywany jest do procesu wytwarzania wina. Oznacza to, że wino (tj. miłość Boga) trafia do naczynia (tj. człowieka), co często uważane jest za przestrzeń dla erotycznej interpretacji boskiej kreacji. We wcześniejszej analizie tematu miłości w *Liebesfrühling* Autor wskazał, że istotą miłości jest zanik granic między kochankami, czyli wzajemne przenikanie się i zlewanie dwojga osób. W tym kontekście w swojej muzyce Schumann nawiązuje więc do erotycznego wymiaru miłości, o którym mowa w poezji Hafisa. W *Liebesfrühling* bardzo ważnym tematem badawczym jest kwestia płci i roli męskich i żeńskich. Dla tej suity płeć wykonawców wielu

utworów zawsze była nierozwiązaną zagadką. Tajemnica ta wyjaśnia naturę miłości także z innej perspektywy. Bowiem niepewność ról damskich i męskich oznacza także zacieranie się granic pomiędzy mężczyzną i kobietą. W niniejszym podrozdziale omówimy tę kwestię.

Choć Schumannowie w opublikowanym zbiorze pieśni nie wskazali jednoznacznej płci wykonawcy, to środowiska akademickie starały się określić te kwestie głównie za pomocą metod językowych i semiotycznych. Muzykolog Rufus Hallmark uważa, że możemy rozwiązać ten problem, po prostu postępując zgodnie ze wskazówkami zawartymi w wierszu Rückerta: „...należy wziąć pod uwagę płeć mówiącego w wierszu”¹⁴⁷. Schumann wyjaśnił kiedyś swojemu wydawcy, że podmiot liryczny w wierszach, które dla wybrał, był albo męski, albo androgeniczny. Tożsamość ta została zasugerowana poprzez obrazy i postawę wobec miłości. Na przykład pieśń szósta, dziewiąta i dziesiąta wyraźnie odnoszą się do obiektu miłości. Natomiast wiersze, które wybrał dla Clary, zawierały głównie głosy postaci kobiecych. Przykładowo *Er ist gekommen* jest wyrażane przez kobietę, a ton i obraz *Liebst du um Schönheit* również silnie sugeruje głos kobiecy. Robert Schumann w liście do wydawcy pozostawił po sobie wyraźną wskazówkę dotyczącą kwestii płci: „Stworzyliśmy razem kilka tzw. *Rückert Lieders*, które pozostawały ze sobą w relacji typu pytania i odpowiedzi”¹⁴⁸. Idąc za wskazówką Schumanna, suitę tę można rozumieć jako dialog. Z wyjątkiem duetu w pieśni szóstej, zgodnie ze wskazówką zawartą w liście, wszystkie pozostałe pieśni powinny być śpiewane na zmianę przez kobietę i mężczyznę. Jeśli sopran zaśpiewa w pieśni drugiej, czwartej i jedenastej, wówczas zostanie zachowany format dialogu. Ponadto, jeśli duet w pieśni szóstej może być śpiewany na przemian przez śpiewaczkę i śpiewaka, może to również stwarzać „poczucie dialogu”.

Niemniej jednak to wyjaśnienie oparte na kwestiach językowych jest odpowiednie tylko w przypadku pieśni z wyraźnie zaznaczonym rodzajem. Natomiast wskazówki dotyczące tożsamości podmiotu lirycznego w pozostałych pieśniach z zestawu nie są tak oczywiste. Na przykład pieśni piąta *Ich hab' in mich gesogen* jest przykładem, w którym role płciowe mogą być wymienne. Aby rozwiązać tę pełną sprzeczności kwestię, badaczka Melinda Boyd zaproponowała podejście semiotyczne. Zaproponowała binarny system symboli. Przykładowo, płeć wykonawcy można rozszyfrować poprzez analizę symboli pochodzących z natury bądź kultury¹⁴⁹. Boyd w swojej analizie *Ich hab' in mich gesogen* użyła podobnego systemu dekodowania płci. Uważa, że w pieśni wykorzystano wiele alegorii i metafor

¹⁴⁷ Rufus Hallmark, „The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann”, *19th-Century Music* 14, H. 1 (1990), s. 21.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Melinda Boyd, „Gendered Voices: The Liebesfrühling Lieder of Robert and Clara Schumann”, *19th-Century music* 23, H. 2 (1999), 145–162, s. 148.

pochodzących z natury, zwłaszcza w jej ostatnich czterech wersach. Wobec powyższego nasuwa się jednoznaczne skojarzenie matki natury z energią kobiecą. Ponadto w wierszu występuje bardzo istotny czasownik, a mianowicie „saugen” („gesogen” to imiesłów czasu przeszłego „saugen”). Czasownik ten odzwierciedla dominującą siłę, która sprawia, że przyroda wydaje się zjawiskiem kontrolowanym. Dominację i siłę stereotypowo kojarzy się zaś z energią męską. Uważa, że te alegorie i symbole „przekazują tradycyjne rozumienie płci: to znaczy dominującego, aktywnego mężczyzny i pasywnej kobiety¹⁵⁰. Właśnie w taki sposób poprzez taką analizę semiotyczną Boyd określiła płeć wykonawcy wybranej pieśni. Pierwsze cztery wersy powinni śpiewać mężczyźni, a ostatnie cztery – kobiety.

Wcześniej Autor wspomniał, że Rufus Hallmark zidentyfikował podmiot liryczny *Liebst du um Schönheit* jako kobietę na podstawie samej analizy językowej. Jednak Boyd poprzez swoją analizę semiotyczną doszła do innego wniosku. Uważa, że dwie najważniejsze kategorie alegorii w tej pieśni to „piękno” i „słońce”. „Piękno” może odnosić się do obu płci. Boyd uważa jednak, że „słońce” jest tradycyjnie kojarzone z energią męską¹⁵¹. Dlatego też utwór ten najprawdopodobniej został napisany dla śpiewaka, nie śpiewaczki. Jednak w historii literatury niemieckiej wiele baśni uważało także słońce za wcielenie kobiety, jak np. „Pani Słońca”. Dlatego też na podstawie tak niepewnych przesłanek, ciężko jednoznacznie określić płeć wykonawcy.

Jeśli jednak przyjrzymy się teorii semiotycznej Umberto Eco, w analizie Boyd znajdziemy jeszcze jeden fatalny w skutkach błąd. Zgodnie z definicją Eco zawartą we „Wprowadzeniu do semiotyki”: „z perspektywy semiotycznej dany symbol może być jedynie jednostką kulturową. W każdej kulturze jednostka ta to po prostu coś, co zostało zdefiniowane i zróżnicowane jako odrębna całość”¹⁵². Oznacza to, że symbole i alegorie należy interpretować w ramach określonej kultury. Jeśli przyrzeć się analizie Boyd z wykorzystaniem teorii Eco, to w badaniach należy wykazać, że używane przez nią symbole muszą odpowiadać konkretnemu obszarowi geograficznemu i okresowi historycznemu. Region i historia to dwa ważne warunki konstytuujące kulturę, wyznaczające oś dla badań semiotycznych. Ze względu na fakt, iż symbole użyte w analizie Boyd nie mają przyporządkowanego żadnego wymiaru geograficznego ani czasowego, jej analiza nie jest zgodna z teorią semiotyczną Eco. Jednak inny mistrz semiotyki, Roland Barthes, analizował pieśni artystyczne Schuberta i Schumanna

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid., s. 151.

¹⁵² Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* (München: Fink Verlag, 1994), s. 75.

z zupełnie innego punktu widzenia. W przeciwieństwie do podejścia Eco, polegającego na powiązaniu symboli z kulturą, Barthes chciał interpretować muzykę Schumanna w kategoriach nieskończoności przestrzeni i czasu¹⁵³. Innymi słowy, teoria semiotyczna przyjęta przez Barthesa jest bliższa praktyce Boyd. Oprócz kierowania się obrazami i alegoriami obecnymi w treści wierszy, używała również tonacji utworu muzycznego, co pozwoliło jej na wyciągnięcie wniosków co do płci wykonawcy. Można powiedzieć, że taka praktyka jest bliższa semiotycznej teorii Barthes'a.

Przykładowo wykonawcą pieśni drugiej *Er ist gekommen* jest wyraźnie kobieta. Analizując tonację utworu, Boyd odkryła bardzo interesujące zjawisko. W całej pieśni dla wszystkich wersetów zawierających alegorie męskie, tak jak *Er ist gekommen*, Schumann zastosował tonację f-moll. Natomiast dla tych odnoszących się do energii kobiecej, jak np. *Ihm schlug beklommen/ Mein Herz entgegen* Schumann używał tonacji A-dur. Boyd zastosowała tę samą metodę analizy do pieśni piątej. Pierwsze cztery jej wersy utrzymane są w tonacji f-moll, a trzy ostatnie w A-dur. Inaczej mówiąc, f-moll/A-dur stały się kolejnym symbolem potrzebnym do analizy płci śpiewaka dla tej suity. F-moll reprezentuje energię męską, a A-dur reprezentuje żeńską¹⁵⁴. Analiza Boyd wykorzystująca tonację jako system semiotyczny prowadzi do podobnych wniosków, jak jej poprzednia analiza wykorzystująca alegorie i metafory – pierwsze cztery wersy pieśni śpiewają mężczyźni, a ostatnie cztery kobiety.

Chociaż metoda Boyd przyniosła nam nową perspektywę rozróżnienia płci śpiewaków dla całej suity, nadal zawiera fatalną wadę, to znaczy, niezależnie od tego, czy wykorzystuje alegorie, czy tonację jako system analizy, zakłada system zdominowany przez dychotomię. W efekcie otrzymuje się zawsze wynik oparty na wyborze między „a” lub „b”. Jednakże, jak wspomniano w poprzedniej analizie natury miłości, oznacza ona zanik granic pomiędzy kochankami. Oznacza to, że jest czymś, co sprzeciwia się dychotomii i dualistycznemu widzeniu świata. Jeśli ponownie przyjrzymy się metodzie analizy semiotycznej Boyd z tej perspektywy, to metodologia ta nie może być dobra dla *Liebesfrühling*, której rdzeniem jest miłość. Ośią rozważań *Liebesfrühling* jest relacja między kochankami a miłością. To jest relacja, w której „ty jesteś we mnie, a ja jestem w tobie”. Innymi słowy, granice między kochankami zacierają się i mogą w siebie przenikać. Robert Schumann wyraził tę myśl najdobitniej w liście do Clary z 22 czerwca 1838 roku: „Publikujemy coś wspólnie pod

¹⁵³ Nina Noeske, „Musikwissenschaftliche Gender Studies”, in: *Lexikon Musik und Gender*, Annette Kreutzinger- Herr und Melanie Unseld (hrsg.) (Bärenreiter-Verlag: Kassel 2010), s. 234–236.

¹⁵⁴ Melinda Boyd, „Gendered Voices: The Liebesfrühling Lieder of Robert and Clara Schumann”, *19th-Century Music* 23, H. 2 (1999), 145–162, s. 151.

nazwiskami dwóch osób. Przyszłe pokolenia będą postrzegać nas jako jedność, jedno serce i duszę, nie wiedząc, co jest twoje, a co moje”¹⁵⁵. To właśnie tego rodzaju relacja stanowi wewnętrzną spójność całej suity i siłę napędową dla jej rozwoju dramatycznego. Jeśli spojrzymy na kwestię płci wykonawcy z takiej perspektywy, niejednoznaczna kwestia płci pokazuje tylko to, że te dwie role są wymienne. Stereotypowe myślenie nakazuje badaczom poszukiwania odpowiedzi na pytanie jaka powinna być płeć śpiewaka dla danego utworu. Podejście uwzględniające zanikanie granic między kochankami zapewnia nową perspektywę współczesnej praktyce wykonawczej: dla rozstrzygnięcia kwestii płci śpiewaków w *Liebesfrühling* być może żadna odpowiedź nie jest najlepszą. Ta zamazana granica płci wyraża dokładnie to, co Schumann chciał przekazać na temat natury miłości.

3.4 *Widmung* i *Aus den Östlichen Rosen* w *Myrthen*

Według badań muzykolog Rebeki Grotjahn, jeden z utworów suity, *Du bist wie eine Blume*, został dedykowany belgijskiej śpiewaczce Elisie Meerti. W owym czasie Schumann nie miał zamiaru komponować suity wokalne. Później, w lutym 1840 roku, w liście do Clary pisał: „Napisałem sześć pieśni artystycznych, ballady i pieśni czteroczęściowe”¹⁵⁶. Tydzień później po raz pierwszy wyraził chęć skomponowania suity w kolejnym liście do małżonki: „Kilka dni temu zaadaptowałem zestaw pieśni artystycznych na podstawie wierszy Heinego. Poza tym planuję także komponowanie na podstawie innej jego ballady, a także *West-Östlichen Divan* Goethego i wierszy Burnsa (Brytyjczyka, którego wiersze rzadko są adaptowane na dzieła muzyczne), a także dwóch wierszy Mosena oraz innych utworów Heinego, Byrona i Göthego. W ten sposób do suity wybrałem siedem utworów z różnych tomików poetyckich”¹⁵⁷. Jednakże Schumann nie wspomniał w tym liście o *Rückercie*.

Jak już wspomnieliśmy, powstanie *Myrthen* wiąże się ze spotkaniem Rückerta i Roberta Schumanna na jego ślubie z Clarą. Do tej suity wokalne Robert Schumann wybrał cztery wiersze Rückerta. Pierwsza pieśń zatytułowana *Widmung* wykorzystuje poezję tego poety. Jednak ze wszystkich wierszy Rückerta, które wybrał Schumann, *Widmung* należy do najbardziej wyjątkowych. Rückert nie nadał temu wierszowi tytułu, a pochodzi on od samego Schumanna. Schumann wykorzystał tę pieśń jako początek całej suity, która nadała ton całemu cyklowi. Analizując *Liebesfrühling* w poprzedniej części niniejszej pracy, Autor

¹⁵⁵ Brief von Robert Schumann an Clara Schumann vom 22. Juni 1839, in: *Jugendbriefe von Robert Schumann: nach den Originalen mitgeteilt*, Clara Schumann (hrsg.) (Bremen: MV-Biography, 2020), s. 301.

¹⁵⁶ Clara Schumann (hrsg.), *Jugendbriefe von Robert Schumann: nach den Originalen mitgeteilt*, s. 309.

¹⁵⁷ Rebecca Grotjahn: „Das Komponieren von Gedichten: Schumanns Liederzyklus *Myrthen*”, in: Scholz, Ute/ Synofzik, Thomas (hrsg.): *Schumann-Studien 11* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 107-130), s.114-116.

wspominał również, że jedną z technik stosowanych przez Schumanna w jego pieśniach artystycznych była anonimowość. Po raz pierwszy użył tej techniki w tytule pieśni *Widmung*. Jest oczywiste, że Schumann ukrył w tytule treść utworu – być może chciał go „zadedykować Clarze” („Widmung an Clara”) lub złożyć w hołdzie swemu ślubowi. Schumann jednak o tym szerzej nie wspominał. Oczywiście z punktu widzenia formy wiersza zaletą jest to, że jego tytuł jest zwięzły, dzięki czemu odbiorca otrzymuje więcej przestrzeni na skojarzenia i własne interpretacje. Od strony merytorycznej Noah Patrick Niland Dunn uważa, że choć cały wiersz koncentruje się na bardzo intymnej relacji między kochankami, to Schumann poprzez taką anonimowość czyni ten opis relacji intymnej uniwersalnym¹⁵⁸.

Jak wspomniano wyżej, w przypadku *Liebsfrühling* ta anonimizacja ma podkreślać poczucie, że miłość jest podmiotem (Subjekt), natomiast w *Widmung* to, co Schumann chce odsłonić ukrywając przedmiot, jest zjawiskiem całkowicie przeciwnym powszechnej miłości, czyli inaczej mówiąc istotą miłości jest intersubiektywność (Intersubjektivität) pomiędzy kochankami. W tym wierszu Rückert dokonuje bardzo intensywnego procesu emocjonalnego. W najbardziej namiętny sposób opisuje bowiem ekstazę miłości. Na przykład kochankiem jest „Welt, in der ich lebe” („Świat, w którym żyję”). Innymi słowy, ukochana mi osoba jest w moim życiu wszystkim. W innym wersie opisuje stan „nieważkości” charakterystyczny dla osób pogrążonych w ekstazie miłości: „Himmel... darein ich schwebe” („Niebo... gdzie unoszę się”). Paradoksalnie, w wierszu używa również najintensywniejszych wyrażań, aby opisać ból po utracie miłości. Na przykład „mein Grab, in das hinab / Ich ewig meinen Kummer gab” („Mój grób, w który się zapadłem / powierzam mu na zawsze swój smutek”). Niezależnie od tego, czy jest to fizyczna strata kochanka, czy też zakończenie relacji, do jej wyrażenia zastosował metaforę „grobu”. „Grób” stał się symbolem przemijania miłości. Jest to oczywiście także wewnętrzna projekcja kochanka, który stracił ukochaną osobę – serce zdaje się być obumarłe. Jednak „grób” to także kolejny symbol powrotu do stanu spokoju. Po doświadczeniu wzlotów i upadków miłosnych emocji „grób” staje się ostatecznym i wspólnym celem „zakochanych”. W „grobie” bowiem panuje wieczny spokój i cisza. Ten błogi stan tworzy cudowną harmonię z radością w niebie (Himmel).

Widzimy tu, że Rückert posługiwał się metaforami i alegoriami bogatymi w obrazy przestrzenne, opisując ekstazę i ból, jakie niesie ze sobą miłość: „Welt”, „Himmel” i „Grab”. Ukochany przedstawiany jest w sposób symboliczny jako przestrzeń „otulająca” zakochanego, czyli w tym przypadku ja liryczne. Z jednej strony ukochany jest obiektem dla zakochanego,

¹⁵⁸ Noah Patrick Niland Dunn: „The singing flowers: the poetical-political self in Robert Schumann's Myrthen”, Master Thesis, Whitman College, s.22.

z drugiej zaś w sposób podmiotowy otacza go i ogarnia. Tego rodzaju metafora przestrzenna odsłania intersubiektywność (Intersubjektivität) reprezentowaną w tym wierszu¹⁵⁹. Pojęcie to ma istotne znaczenie w takich dyscyplinach naukowych jak psychologia, socjologia, antropologia i filozofia. Krótko mówiąc, relacja między ludźmi a światem zewnętrznym i innymi nie jest zaledwie prostą relacją podmiot-przedmiot (Subjekt-Objekt-Relation), ale związkiem opartym na komunikacji i zrozumieniu między podmiotami. Innymi słowy, ludzie muszą wchodzić w interakcje z innymi, aby naprawdę urzeczywistnić wolność i poczucie własnej wartości. W pieśni *Widmung* zarówno Schumann, jak i Rückert zdają sobie sprawę z intersubiektywności w relacji miłosnej. Przykładowo wers „Dass du mich Liebst, macht mich mir wert” („Twoja miłość do mnie nadaje mi wartość”) jest najprostszym odzwierciedleniem tego poglądu. Tutaj ukochany jest nie tylko „przedmiotem” i obiektem miłości kochanka, ale jednocześnie „podmiot” (zakochany) potrzebuje także miłości „przedmiotu” (ukochanego), aby zyskać poczucie własnej wartości. Innymi słowy, „podmiot” (zakochany) jest tutaj zarówno „podmiotem”, jak i „przedmiotem” miłości, przy czym to samo dotyczy „przedmiotu” (ukochanego). Granice między „podmiotem” a „przedmiotem”, między „ukochanym” a „zakochanym”, między „ja” a „on” zacierają się. W miłości wyeliminowana zostaje „relacja podmiot-przedmiot”, która zostaje zastąpiona intersubiektywną relacją pomiędzy „podmiotem” (zakochanym) a „przedmiotem” (ukochanym). Z tego też powodu Rückert przywołuje w swoich wierszach tak wiele obrazów przestrzennych, na przykład „ja” w „świecie”, „ja” w „niebie” i „ja” w „grobie”, które oznaczają, że granice między „ja” i „obiektem miłości” zacierają się.

W 1822 roku Rückert opublikował kolejny zbiór swoich wierszy zatytułowany *Östliche Rosen*, który obejmował również jego przekłady poezji perskiej Hafisa i innych, a także wiersze, które stworzył naśladowując dzieła tego poety. Schumann zaadaptował kolejny wiersz w *Myrthen* i zatytułował go *Aus den 'Östlichen Rosen'*. Wiersz ten w zbiorze Rückerta jest również dziełem bez tytułu¹⁶⁰. W *Widmung* Schumann i Rückert przedstawiają „intersubiektywność” kochanków poprzez metaforę przestrzenności. W *Aus den „Östlichen Rosen”* natomiast kontynuują interpretację tego tematu, jednak za pomocą alegorii natury.

¹⁵⁹ W swoich pracach znani niemieccy filozofowie, tacy jak Hegel, Jürgen Habermas i Edmund Husserl omawiali koncepcję intersubiektywności (Intersubjektivität) w różnych obszarach tematycznych i z różnych perspektyw. Ich nacisk na koncepcję intersubiektywności miał na celu przewyższenie ideologii podmiotowej w historii filozofii zachodniej. Ta filozofia podmiotowości prowadzi bowiem wprost do gniazda egoizmu. Tak egocentryczne podejście uniemożliwia stworzenie relacji społecznych - na przykład omawianej w niniejszej pracy relacji opartej na miłości. Dlatego filozofia podmiotowości uniemożliwia również wyjaśnienie natury miłości.

¹⁶⁰ Anja Manthey, *Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, s.359.

W drugim wersie wiersza („Ich send' ihn an ein Rosenangesicht”) i w czwartym („Ich send' ihn an ein aug voll Frühlingslicht”) znalazły się dwie metafory pochodzące ze świata przyrody: „twarz róży” (Rosenangesicht) i „oko pełne wiosennego światła” (Aug voll Frühlingslicht). Wszystkie reprezentują obraz ukochanego (obiektu miłości). Pierwsze i trzecie zdanie zawiera wiadomości miłosne wymieniane między kochankami, na przykład „Gruss wie Duft der Rosen” („pozdrowienie pachnące różami”) i „Gruss wie Frühlingskosen” („pozdrowienie niczym wiosenna słodycz”). Widać wyraźnie, że obrazy przywoływane w tych czterech wersach są wobec siebie paralelne. Innymi słowy, forma, w jakiej zakochany przekazuje ukochanemu swoje pełne miłości pozdrowienia, jest określona przez „formę” ukochanej osoby. Zakochany porównuje jej twarz do róży, a ukochana odpowiada słowami niosącymi woń kwiatów. Zakochany porównuje oczy ukochanej do wiosny w pełnym blasku, a ta odpowiada wiosenną pieśczętą. Słowo „Frühlingskosen” użyte tutaj przez Rückerta zostało przekształcone ze słowa „Liebskosen”, oznaczającego pieśczęty. Użycie przez Rückerta słowo „Frühlingskosen” nie tylko wyraża intymność zawartą w słowie „Liebskosen”, ale także uaktywnia zdolności poznawcze człowieka. „Frühlingskosen” przywołuje ciepło wczesnowiosennego słońca i zapach rozkwitających kwiatów¹⁶¹. Oznacza to, że pieśczęty są realizowane poprzez zmysł dotyku i węchu. W *Widmung* Schumann i Rückert w celu ukazania intersubiektywności między kochankami kierowali się bardziej filozoficznym podejściem. W *Aus den „Östlichen Rosen”* tę kwestię przywołują w sposób czysto zmysłowy. W tych kilku wersach mamy wzrok, węch i dotyk. Zmysły te zaś stanowią z naturą jedność. Oczywiście oznacza to również zniesienie granic między kochankami, o czym Autor pisał wyżej – dwoje ludzi łączy się w jedną całość.

Niemniej jednak, należy podkreślić, że pierwsze cztery wersy tego wiersza stanowią ostry kontrast z czterema ostatnimi. Jeśli pierwsze cztery wyrażają intymność między kochankami, to ostatnie cztery zwiastują nagły koniec związku. Przywołane obrazy pochodzące z przyrody odgrywają ważną rolę w łączeniu przeszłości i przyszłości, dzięki czemu przejście między tymi stanami nie jest tak nagłe. W piątym i szóstym wersie wiersza dwa obrazy „burzy bólu” („Schmerzensstürmen”) i „oddechu” (Hauch) korespondują ze zmysłem dotyku, podkreślonym w pierwszej części wiersza. Oznacza to również, że słodycz miłości, zawiera łyżkę gorzkiego dziegciu. Gdy przyjrzymy się relacji Schumanna i Clary możemy w niej również dostrzec dramatyczny obrót wydarzeń między kochankami, przedstawiony w tym wierszu. Ojciec Clary martwił się, że małżeństwo stanie na drodze kariery córki, dlatego

¹⁶¹ Ibid., s.359-360.

sprzeciwiał się jej związkowi i małżeństwu z Robertem Schumannem. Późniejsze fakty pokazały, że obawy te nie były bezpodstawne. Po ślubie Clara urodziła łącznie ósemkę dzieci. Jednocześnie musiała stale towarzyszyć mężowi w trasie po Europie. Biorąc pod uwagę ówczesny stan medycyny i warunki podróży, takie życie było wyjątkowo nieprzyjazne i niekorzystne dla kobiety w ciąży. Clara nie tylko porzuciła swoją karierę dla męża, ale musiała także znosić stworzone przez niego ograniczenia finansowe. Podczas częstych podróży jej organizm również z pewnością doznał uszczerbku na zdrowiu. Clara w tym związku z całą pewnością pozostawała w absolutnie niekorzystnej sytuacji i dla męża poświęciła zbyt wiele. Co doprowadziło ją do cierpienia zarówno fizycznego, jak i psychicznego. Tego rodzaju toksyczna relacja naznaczona żalem i bólem nieuchronnie prowadziła do „burzy” między kochankami. Być może Robertowi było w tym związku dobrze, lecz krzywda, jakiej doznała Clara jest niezaprzeczalna. Różne stany obu stron dobrze wyjaśniają punkt zwrotny przedstawiony w tej pieśni. Noah Patric Niland Dunn wyjaśniła związek Roberta Schumanna i Clary w perspektywy feministycznej. Wierzyła, że w społeczeństwie patriarchalnym kobiety były nieustannie uprzedmiotowiane, a ich tożsamość i role postrzegane stereotypowo. W relacjach między mężczyznami i kobietami to od kobiet zawsze wymagało się poświęceń dla mężczyzn. Kobiety były sprowadzane do roli narzędzi, dzięki którym mężczyźni mogli realizować swoje własne potrzeby. Nic dziwnego, że Clara stała się dla męża przedmiotem służącym mu do uświadomienia sobie własnej wartości. We wcześniejszej analizie *Liebesfrühling*, wedle której miłość jest rodzajem doświadczenia samego siebie. Autor podkreślił, że ten wymiar miłości ujawnia egocentryzm i egoizm. Z perspektywy feministycznej odpowiada także egoizmowi Roberta Schumanna w relacji z małżonką. Bezwstydnie zastosował on bowiem swego rodzaju „przemoc” wobec Clary. Taka feministyczna interpretacja miła związek z rodzącym się wówczas orientalizmem¹⁶². Tuska Benes uważa, że chociaż przekłady poezji perskiej i literatury islamskiej dokonane przez Rückerta znacznie poszerzyły w świecie zachodnim wiedzę o Wschodzie, to „upadek władzy zawarty w akcie przekładu towarzyszył podbojowi imperiów europejskich. Iluzja wzajemnej zgodności między językami przesłania skuteczność tłumaczenia jako strategii ograniczania i technik dominacji”¹⁶³. Dlatego sztuka Schumanna i Rückerta miała nierozzerwalny związek z ówczesnymi nastrojami politycznymi. Niezależnie od tego, czy mowa o Robertcie Schumannie i jego podejściu do kwestii płci, czy o stosunkach między Wschodem a

¹⁶² Noah Patrick Niland Dunn: „The singing flowers: the poetical-political self in Robert Schumann's Myrtle”, Master Thesis, Whitman College, s.32.

¹⁶³ Tuska Benes, „Transcending babel in the cultural translation of Friedrich Rückert (1788–1866)”, *Modern Intellectual History* 8 (1), 2011, 61-90, s.62.

Zachodem, wszystkie są naznaczone piętnem hegemonii władzy. Ta cecha wspólna nadaje naszej interpretacji relacji pomiędzy Schumannem i Rückertem nowej perspektywy: sztuka i polityka są ze sobą niezwykle ściśle powiązane. Z powyższej analizy *Liebesfrühling* i *Myrthen*, dwóch suit wokalnych autorstwa Roberta Schumanna do tekstów zaadaptowanych przez niego z poezji Rückerta, widać, że interpretacja miłości Schumanna znacząco odchodzi od interpretacji Hafisa. Rückert również celowo dodał do swojej poezji elementy chrześcijańskie, aby konkurować z elementami pogańskimi w poezji perskiego poety. Chociaż Rückert patrzył na perską sztukę i islam Hafisa z uznaniem, nie godził się na mylenie chrześcijaństwa z pogaństwem. Jednak w wybranych przez Schumanna wierszach nie ma absolutnie żadnego podtekstu religijnego, nawet chrześcijańskiego. W poezji Hafisa miłość świecka i miłość boska mieszają się ze sobą. Doczesna miłość jest podstawowym źródłem ludzkiego cierpienia, choć jednocześnie kultywowanie miłości jest ścieżką duchowego rozwoju. W dokonanym przez Hafisa opisie miłości świeckiej dostrzegamy elementy religijne, takie jak pokuta i asceza. Choć Schumann przedstawiał różne skrajne sytuacje obecne czasem w miłości, nie wybrałby ascezy religijnej jako drogi rozwoju i wyzwolenia. W pieśniach wraz z Rückertem wspólnie odkrywają intersubiektywność będącą istotą miłości. W tego rodzaju związku kochankowie są ze sobą jednością, są w związku, w którym „ty jesteś we mnie, a ja jestem w tobie”. Taka relacja niewątpliwie koresponduje z erotycznym wymiarem miłości, o którym wspomina Hafis: tchnienie Boga jest winem, a ciało ludzkie jest kielichem. Moment, w którym wino trafia do wnętrza kielicha jest metaforą miłości. Kiedy oderwiemy się od ideologii religijnej, odkryjemy, że Hafis i Schumann nadal podzielają podobne rozumienie miłości. Jest to oczywiście ten bardziej pozytywny jej wymiar. Analiza muzyczna Schumanna zawarta w niniejszej rozprawie zawiera również wzmiankę o jego egoizmie w ujęciu feministycznym. Nie ulega wątpliwości, że niezwykle ważnym elementem w miłości jest właśnie egoizm. Miłość jest przez ogół ludzi uważana za skarb, a posiadanie skarbów leży w naturze ludzkiej. Hafis mówiąc o miłości szczególnie zwracał uwagę na zamęt i utratę świadomości w pijaństwie, odnosząc się w ten sposób do ludzi uwięzionych przez pożądanie. Ten rodzaj pożądlivej obsesji jest podobny do zaborczości. Możemy zatem dojść do konkluzji, iż Schumann i Hafis mają podobne poglądy na temat zarówno pozytywnych, jak i negatywnych aspektów miłości.

3.5 Analiza muzyczna *Liebesfruehling*

3.5.1 *Der himmel hat...*

Budowa utworu składa się z jednej pojedynczej części z reprzyzą, kolejno A i A1 (patrz tab. 1).

Introduction			A			A ¹			Coda	
			a	b	b ¹	a ¹	b ²			
1	4		4		5	4		7	4	
G	D		^b B		D	G	D		T	

Tab. 1

Pierwszym utworem suit, jest poruszająca i spokojna pieśń Schumanna. Aby wyrazić swoje bogate emocje, kompozytor użył formy pieśni o skali głosu wynoszącej zaledwie dziesięć stopni. Przed zwróceniem się do łez Schumann skomponował melodię progresywną, używając tylko kilku takich samych tonów (jak widać na przykładzie 1) i używając dynamiki piano do opisanie tła muzycznego, które sprawia wrażenie tonu mowy ludzkiej. Towarzyszą temu niespieszne, synkopowane wzory partii fortepianu płynące powoli. Część A rozpoczyna się w tonacji G-dur i składa się z trzech fraz a, b i b1. Jest to forma nierównoległa, ucieleśniająca personifikację poety, symbolizującą autora i jego ukochaną osobę. Fraza a kończy się na dźwięku D, co nadaje jej otwarte zakończenie.



Zapis nutowy 1

W części B tonacja zostaje zmieniona na B-dur, co podkreśla wzruszenie kompozytora otaczającą go scenerią. Schumann zastosował w tym miejscu różne oznaczenia dynamiki, aby wyrazić falowanie emocji poety: najpierw wylewając łzy czuje ulgę i wdzięczność, czemu odpowiada natężenie pianissimo. Przy słowach „Du sollst nicht vor den Wogen zagen” najwyższe tony b e i zmiany dynamiki stają się coraz bardziej napięte, po czym przywrócony zostaje spokój i stabilizacja, wraz z którą ponownie pojawia się delikatny synkopowany rytm, pozwalający na przejście do kolejnej części z bogatszym bagażem emocjonalnym. Podobnie

jak w przypadku frazy a, ten fragment również kończy się akordem D, eksponując otwarte zakończenie i podkreślając wyobrażenia o miłości podmiotu lirycznego.

W części A1 tonacja powraca do dźwięku G, powtarzając materiał frazy a, po raz kolejny podkreślając, że podmiot liryczny pielęgnuje i docenia swoją miłość. Natomiast we frazie b pojawiają się zarówno nowe, jak i stare materiały, które zostały rozszerzone o dwa takty, co odzwierciedla przemianę emocjonalną poety – od naiwnej wdzięczności do silnego poczucia posiadania miłości. Fraza b2 jest kulminacją całego utworu. Choć Schumann nie skomponował zwartego schematu rytmicznego ani wspaniałego wzorca akompaniamentu, linia wokalna stopniowo wznosząc się buduje napięcie i zmienia się pod względem dynamiki. Punkt kulminacyjny utworu następuje po wysokiej nucie e2. Schumann zdecydował się na powtórzenie tego wersu dla podtrzymania silnych emocji. Wielokrotnie podkreśla w muzyce słowo „reinsten” (jak w przykładzie 2), aby wyrazić pełną patosu pochwałę, a kończy akordem T, stanowiącym zamknięcie.



Zapis nutowy 2

Schumann ukrył w rejestrze basowym fortepianu tzw. „motyw Clary”, który za pomocą symbolu perły przywołuje nieskazitelny obraz jego ukochanej, którą poeta trzyma w ramionach (patrz przykład 3)



Zapis nutowy 3

Na końcu utworu znajdują się dwie rozbudowane frazy, skomponowane przez Schumanna z dźwiękiem a o długości siedmiu i pół taktu (Tropfen). W zapisie nutowym przypomina to łzę przechodzącą w wieczność. Wznosząca się półtonami partia fortepianu przypomina poetę

trzymającego łyżę w dłoniach, jednoczącego się z ukochaną. Melodia muzyki wokalne i fortepianu spotykają się wreszcie w tej samej tonacji. (patrz przykład nutowy 4).



Zapis nutowy 4

Ogólnie rzecz biorąc, pieśń ta ma formę przekrojową, lecz w konstrukcji fortepianu ma strukturę ABA-koda. Przebiega ona też przez całą melodię wokálną. Schumannowi spodobał się efekt zastosowania rosnących progresji chromatycznych, pozwalający muzyce na rozwijanie się. W pierwszych dwóch taktach zakończenia Schumann za pomocą zróżnicowanych i nakładających się na siebie partii fortepianu pozwala muzyce chromatycznie pisać się w górę, przesuując się od C do G i łącząc w zakończeniu g. Linia ta stanowi emocjonalne katharsis. Schuman do zakończenia utworu dodał nowy materiał muzyczny. Zacytował słynną włoską pieśń miłosną *Moja ukochana*¹⁶⁴ i zadedykował ją Klarze. Tego rodzaju zapożyczenie wmieszane w zakończenie utworu jest cechą charakterystyczną twórczości Schumanna. (patrz przykład nutowy 5).

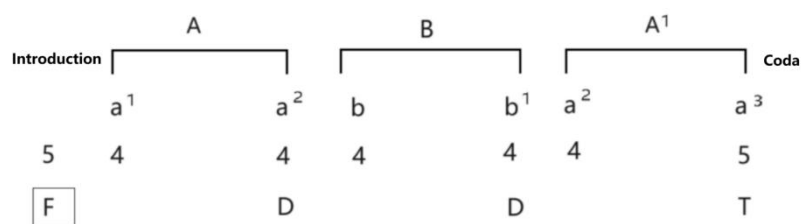


Zapis nutowy 5

3.5.2 *O ihr herren*

Utwór ma budowę dwuczęściową pojedynczą, składającą się z części A, B i zakończenia (patrz tab. 2).

¹⁶⁴ Ta pieśń jest dziełem włoskiego kompozytora Giuseppe Giordaniego (1750-1798). Tekst w wolnym tłumaczeniu brzmi: „Ukochana, przynajmniej we mnie wierzysz. Bez ciebie moje serce będzie więdnąć i więdnąć. Jestem Ci wierny dzień i noc. Zimna i bezduszna, proszę, nie bądź dla mnie taka obojętna!”.



Tab. 2

Jest to najkrótszy utwór zestawu, lecz mimo to pozostaje bardzo interesujący. Na początku utworu pod względem zastosowania technik kompozytorskich Schumann pozostaje konserwatywny, a układ akompaniamentu części A składa się z akordów harmoniczych, które są stosunkowo sztywne. Wraz z przejściem do części B, opisującej miejsce, w którym słowik ma nadzieję zamieszkać, liryczna i elastyczna melodia służy ukazaniu różnic pomiędzy dwoma fragmentami utworu, zaś zakończenie nawiązuje do słowika skrytego w cieniu i śpiewającego piękną piosenkę, która daje ludziom szczęście.

Część A rozpoczyna się w tonacji G-dur, która jest jednocześnie tonacją główną dla całego utworu. Składa się z dwóch fraz a i a¹, które są frazami czterotaktowymi. Są one także równoległe. Melodia powtarza się dwukrotnie i ożywa rytmem marszowym oraz zabawnym tonem mowy. Następnie melodia fortepianu opada wraz z szesnastkowymi arpeggio (jak widać na przykładzie 6), przedstawiając słowika zlatującego na gałąź. Motyw ten pojawia się także w kodzie, co oznacza, że słowik znalazł miejsce do życia, co symbolizuje obietnicę poety, że odzyska ukochaną. Sekcja A kończy się akordem T, odzwierciedlającym poczucie przynależności ptaka, gdy w końcu powraca do własnego domu.



Przykładowy zapis nutowy 6 (8-9)

Po wejściu do części B układ akompaniamentu zmienia się z progresji akordów harmoniczych na poziome linie, symbolizujące słowika opowiadającego o pragnieniach swego serca. Schumann skomponował w tym miejscu serię szesnastkowych grup figuracyjnych, ukrytych w środkowej części partii fortepianu, by przypominać słuchaczowi o śpiewie słowików w lesie. (patrz przykład nutowy 7).



Przykładowy zapis nutowy 7 (10-13)

W części B pojawia się nowy temat c, jest on jednak połączeniem starych i nowych materiałów muzycznych w jedną frazę. Schumann zastosował półtony dla wzbogacenia kolorystyki, zwłaszcza w przedostatnim takcie części B, gdzie tonami pomocniczymi podkreślił imię swojej ukochanej Clary (patrz przykład nutowy 8). Zakończenie kończy się na T, co sprawia, że utwór zbiega się w jedną całość.



Przykładowy zapis nutowy 8 (14-17, ramka 232)

Całość utworu charakteryzuje się ożywioną atmosferą, a motoryka grup szesnastkowych sprawia, że muzyka rozwija się jakoby za jednym zamachem.

3.5.3 Ich hab in...

Utwór ten ma budowę trzyczęściową pojedynczą A, B oraz A1 (patrz tab. 3).

Introduction	A		B		A ¹		Coda
	a ¹	a ²	b	b ¹	a ²	a ³	
5	4	4	4	4	4	5	
F		D		D		T	

Tab. 3

Pieśń ma formę A-B-A. Część otwierająca A opisuje wiosenną scenerię, która odurza poetę. W części B przytula się do ukochanej i cieszy się prostym cichym szczęściem. Kiedy

część A pojawia się ponownie w formie reprzyzy, w tekście autor wspomina o onirycznej wiośnie. Konstrukcja poezji i muzyki jest spójna, jakby muzyka płynęła wraz z rzeką wezbraną po zimowych roztopach. W partii fortepianu preludium odgrywa wiodącą rolę w prezentowaniu materiałów użytych przez Schumanna w tym utworze, w tym krótkich wzorów chromatycznych, ósemek z kropkami, rytmów synkopowanych, przedłużonego basu i artykulacji staccato (patrz przykład 9), przy czym struktura akompaniamentu jest starannie skonstruowana. Pod względem harmonicznym cały utwór opiera się na tonacji F-dur. Schumann w wielu miejscach użył progresji chromatycznej oraz oznaczeń wznoszenia i opadania. Tonacja utworu jest rozmyta. Schumann zbudował ją naprzemiennie, gdy idzie o partię basu, na tonice III stopnia i dominancie.



Przykładowy zapis nutowy 9 (1-5)

W pierwszej połowie części A linie fortepianu układają się poziomo, opisując wewnętrzny świat poety. Na początku frazy a partii wokalne, w akompaniamentcie powtarza się fragment preludium. Natomiast aby popchnąć rozwój muzyki do przodu, Schumann od razu nałożył na początek frazy a1 nową melodię fortepianu. W drugiej połowie mamy do czynienia z barwnym opisem tła, a akompaniament fortepianu postępuje krótkimi krokami i przechodzi w artykulację staccato, by przekazać radość płynącą z serca. Część A rozpoczyna się w tonacji F-dur, która jest tonacją główną całego utworu. Składa się z dwóch fraz a i a1, każda po cztery takty. Kończy się akordem D i ma charakter otwarty. Schemat melodii wokalne jest mniej więcej taki sam przez cały utwór, z krótką linią melodyczną ukazującą żywy i radosny nastrój. Często pojawiają się rytmy synkopowane i krótkie pauzy, dzięki czemu rytm muzyki sprawia wrażenie nieprzerwanego.

Kulminacyjny punkt części B Schumann oznaczył terminem *diminuendo*, podkreślając słowem „sehnet” nastrój poety. W pierwszej połowie części B prawa ręka fortepianu wykonuje krótki temat składający się z serii nut, których pochod przebiega w sposób chromatyczny co dwie nuty. Natomiast w lewej ręce znalazł się krótki motyw gamy rosnącej, który doskonale łączy się z partią prawej ręki i został zaprojektowany w przedłużonym rejestrze basowym (patrz przykład 10). Część B składa się z dwóch fraz: b i b1. Podobnie jak w przypadku części A, jest to część o schemacie równoległym, zakończona akordem D

w sposób otwarty. W drugiej połowie części B fortepian gra krótkie, stopniowo opadające nuty z dynamiką pianissimo (p), także zgrupowane po dwie, będące symbolem wezbranej po wiosennych roztopach rzeki płynącej żwawym nurtem w sercu poety. (patrz przykład nutowy 11).



Przykładowy zapis nutowy 10 (14-17)



Przykładowy zapis nutowy 11 (18-21)

W tym momencie utworu następuje reprzyza części A. Aby wyrazić silne emocje skryte w sercu poety i pieśń wychwalającą jego ukochaną, Schumann wykorzystał dynamikę forte. Pierwsza połowa akompaniamentu stanowi ponowne pojawienie się preludium, przy czym dynamika drugiej połowy narasta, a przedłużone brzmienie oktawy pojawia się w rytmie synkopowanym, by wreszcie opaść w krótkiej skali chromatycznej, wykorzystującej pełną lekkości artykulację staccato i uspokoić wzburzony nastrój utworu. W zakończeniu zastosowano także krótki opadający po skali chromatycznej motyw i przedłużoną oktawę basową, połączoną z dynamiką piano, symbolizującą zanurzenie się poety we śnie o wiosnie i powrót w głąb własnego serca. (patrz przykład nutowy 12).



Przykładowy zapis nutowy 12 (ostatnie dwa takty)

3.5.4 *Liebste, was...*

Utwór ma budowę dwuczęściową pojedynczą, składającą się z części A, B i zakończenia (patrz tab. 4).

A		B	Coda	D.C.
a	a ¹	b		
4	8	4	2	
F	D	T		

Tab. 4

Utwór jest co do zasady duetem sopranu i tenora, choć partii stricte duetowych nie ma w nim zbyt wiele. Jest prowadzony głównie z perspektywy poety, który jest przekonany o tym, że nic na świecie nie jest w stanie zachwiać uczuciem łączącym go z ukochaną. Utwór ten dzieli się na zwrotki. Struktura czterech wersów wiersza została z grubsza oddana, a niektóre zdania są dokładnie takie same. Rytm na osiem lub sześć taktów oddaje radość i determinację poety w stawianiu czoła miłości.

Już na początku części A Schumann stopniowo zwiększa dynamikę każdej frazy, a najwyższy dźwięk nieustannie rośnie. Układ rytmiczny na początku każdej frazy stopniowo staje się co raz krótszy, przechodząc od ósemek z kropkami do szesnastek, co ma na celu ukazanie ekscytacji (patrz przykład 13). Część A zaczyna się od fraz a i a¹, które nie są względem siebie równoległe. Druga połowa rozciąga się z mniejszą dynamiką, a wzór dźwiękowy stopniowo opada, niczym obietnica szepta na ucho kochankowi. Nagły skok interwałowy w górę zatrzymuje się na najwyższej nucie całej pieśni, tj. e² i stanowi drugi akcent (patrz przykład 14). Słowu „sein” również towarzyszy długi dźwięk, co tłumaczy,

dlaczego kochanków nie można rozdzielić i dlatego ich miłość będzie trwać wiecznie. Wreszcie kończy się akordem D, tworząc zakończenie zamknięte.

1. Lieb-ste, was kann denn uns scheiden? Kann's das Mei-den?
 2. Lieb-ste, was kann denn uns scheiden? Wald und Hei-den?
 3. Lieb-ste, was kann denn uns scheiden? Glück und Lei-den?
 4. Lieb-ste, was kann denn uns scheiden? Hass und Nei-den?

Przykładowy zapis nutowy 13 (1-4)

1. un-ge-schie-den, un-ge-schie-den wol-len wir im Her-zen sein.
 2. un-ge-schie-den, un-ge-schie-den wol-len wir im Him-mel sein.
 3. un-ge-schie-den, un-ge-schie-den soll mein Los von dei-nem sein.
 4. un-ge-schie-den, un-ge-schie-den wol-len wir auf e-wig sein.

Przykładowy zapis nutowy 14 (9-12)

Jeśli chodzi o partię fortepianową, w tym utworze nie ma w niej preludium ani zakończenia, co różni się od innych utworów Schumanna. Na partyturze można wyraźnie wyróżnić dwie różne formy akompaniamentu. W drugiej połowie linia melodyczna towarzyszy melodii wokalu. Schumann stosuje opadającą progresję akordów w ascetycznym rytmie, krótkich wartości, a następnie zastosował progresję rosnącą, aby ściśle nawiązać do muzyki wokalne. Linia melodyczna w najniższej części przeplata się z partią wokalną i trwa aż do najwyższej nuty całego utworu, a po podtrzymaniu przedłużonego dźwięku, fortepian powraca do prostej sekwencji akordów. (patrz przykład nutowy 15).

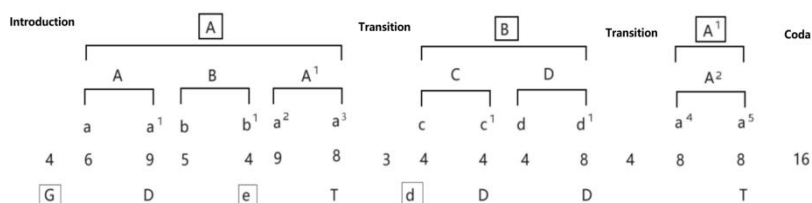
1. Lieb-ste, was kann denn uns scheiden? Kann's das Mei-den? 1. Kann uns Mei - den schei - den? zu (Nein,
 2. Lieb-ste, was kann denn uns scheiden? Wald und Hei - den? 2. Kann die Fern' uns schei - den? zwei; Nein.
 3. Lieb-ste, was kann denn uns scheiden? Glück und Lei - den? 3. Kann uns bei - des schei - den? Nein.
 4. Lieb-ste, was kann denn uns scheiden? Hass und Nei - den? 4. Kann die Welt uns schei - den? Nein.

Przykładowy zapis nutowy 15 (1-6)

Całość utworu utrzymana jest w jednej harmonii, jednak tonacja jest bogata i kolorowa, bowiem ma na celu podkreślenie przeciągającej się pogawędki z Clarą. Schumann użył głównie akordów pomocniczych, dominanty septymowej i zmniejszonych akordów septymowych, aby podkreślić ważne słowa i frazy lub nadać tonacji różnorodnej kolorystyki. Schumann użył zmniejszonego akordu septymowego, aby podkreślić słowo „scheiden”, a w przypadku dwóch kluczowych rozszerzeń Schumann wypełnił trzystopniowy akord F-dur i pozostałe akordy dodatkowe, nadając im jasną tonację A-dur. Ponadto wiele ważnych słów w pieśni, takich jak „un-geschieden” i „Liebste/Liebster” zostało podkreślone przez dominanty septymowe.

3.5.5 Flügel !...

Budowa utworu zawiera powtórzenie i składa się z części A, B oraz A1 (patrz tab. 5).



Tab. 5

Pieśni artystyczne Schumanna charakteryzują się powściągliwością i szczerymi emocjami, ale ten utwór wyróżnia nieodłączne napięcie.

Spośród całej suity, to właśnie ten utwór stawia największe wymagania techniczne i ma najrozleglejszą tessiturę. Użycie skrzydeł jako symbolu ilustruje niespełnione pragnienia poety i żale, jakie żywił w przeszłości. W porównaniu do innych pieśni z tej suity, techniki twórcze użyte w tym utworze są bardziej złożone. Przede wszystkim w potężnej uwerturze Schumann umieścił partię wokálną „Flügel! Flügel!” ze zmniejszonymi akordami

septymowymi i dominantami septymowymi, tworząc w utworze poczucie niepewności tonalnej.

(patrz przykład nutowy 16).



Przykładowy zapis nutowy 16 (1-4)

Wraz z przejściem do części A, melodia lewej ręki opada o oktawę w odwrotnym kierunku niż muzyka wokalna. Napięcie w muzyce narasta błyskawicznie. W pierwszej połowie muzyka mocno faluje. Towarzyszy temu tonacja G-dur, która następnie przechodzi do powiązanej z nią e-moll, tak aby „Leben” śpiewane było w towarzystwie tonacji molowej. Część A składa się z trzech fragmentów A, B oraz A1, co czyni ją formą trzyczęściową pojedynczą. Część A1 jest połączeniem materiału starego i nowego materiału muzycznego, a na jej zakończenie przypada punkt kulminacyjny, co dosyć charakterystyczne, bowiem zwykle przypada on na część środkową B. Niemniej jednak, Schumann pod tym względem zechciał odróżnić się od innych kompozytorów i wyrazić swoją miłość do Klary właśnie w taki sposób.

W części B temat realizowany jest przez akompaniament. Fortepian i wokół tworzą duet w formie kanonu, poszukując równowagi pomiędzy wzlotami i upadkami melodii. Melodia przeskakująca o oktawę jest niczym pragnienie serca poety, aby „rozwinąć skrzydła i ruszyć na poszukiwania kraju wolności”. W rejestrze basowym grana jest długa, ciągła oktawa, będąca rozwinięciem i wariacją materiału części A. Ponadto, w tym fragmencie wielokrotnie pojawia się „temat Clary”, a Schumann wielokrotnie przywołuje imię swojej kochanki-żony. Jeśli chodzi o konstrukcję tonalną, Schumann przypisał cały fragment do dominanty drugiego stopnia (e-moll w tonacji d-moll), aby wprowadzić słuchaczy w błąd w ocenie tonacji. Dopiero we fragmencie D tonacja ulega wyraźnej zmianie na a-moll, by opisać tajemniczą i odległą atmosferę panującą w wierszu.

Przy słowach „Aus dem Land, wo Nebel wallen, ihnen nachzuziehn!” ponownie pojawia się humorystyczny i skoczny schemat rytmiczny. Oprócz zwiększenia długości cyklu, na słowach „Flügel! Flügel!” grane są także podrzędne i dominujące akordy septymowe, co

potęguje wrażenie niepewności tonalnej. Jednocześnie, jakoby przesuwając się w czasie i przestrzeni, poeta eksploruje swój wewnętrzny świat. Muzyka utrzymana jest w tempie ritard., a metrum 4/4 mocno kontrastuje z poprzednią częścią.

We fragmencie C tessitura fortepianu jest stosunkowo niewielka, a pomiędzy fragmentami zastosowano różne techniki, mające na celu ukazanie piękna różnych koncepcji artystycznych. Partia fortepianu, posługując się rytmem synkopowanym, wyraża pragnienie poety do życia w izolacji. Po drugiej stronie wygnania, zatapiając się we wspomnieniach, Schumann oznaczył słowo „Krone” akcentem, jakby w odludnym miejscu bardziej tęsknił za rodzinnymi stronami. Wraz ze słowem „Freiheit”, rozpoczyna się fragment recytatywny, opowiadający o procesie dojrzewania. Zmniejszony akord septymowy i niemiecki wzmocniony akord szósty zostały użyte na początku frazy, aby nadać jej dramatyzmu (patrz przykład 17). Na końcu tego fragmentu Schumann użył technik muzycznych i malarskich, aby opisać znaczenia skryte w wierszu. Rozciągnięty ton partii fortepianu odzwierciedla użycie barw muzycznych do opisanie barw obrazu, a zakończenie na tonice wyraża płacz i tęsknotę Schumanna za rodzinnymi stronami oraz przywołuje na myśl porażkę Ikar. Ta technika malowania dźwiękiem pojawia się szeroko w pieśniach artystycznych Schumanna, była to więc lubiana przez niego technika. Jest to jednocześnie punkt kulminacyjny całego utworu, z najwyższą nutą całego utworu f2 (patrz przykład 18). Niemniej jednak, w porównaniu z intensywnymi liniami wokalnymi, partia fortepianu nadal schodzi w dół i pozostaje w rejestrze średnio-basowym, jakby sugerując, że Ikar wkrótce poniesie porażkę. W ostatniej części partia fortepianu odgrywa temat dziewiątego utworu Rose, Meer und Sonne, sugerując związek między obydwojema utworami (czerwona ramka).



Przykładowy zapis nutowy 17 (Strona 101, t. 10-16)

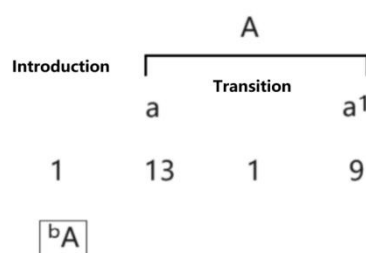
Przykładowy zapis nutowy 18 (ostatnie cztery takty na stronie 101, ramka fa, ostatni takt akompaniamentu fortepianu zaznaczono czerwoną ramką)



Następnie, przechodząc do taktu 86, melodia powraca do części A. W tym momencie partia fortepianu staje się bardziej ponagląca. Natomiast przy słowach „Mir enträufeln seh ich’s wieder an des Morgens Luft” temat akompaniamentu i wokalu przebiega w odwrotnych kierunkach, nadając mu nowy wymiar. Jeśli chodzi o tonację, Schumann kontynuował zmiany różnorodnych brzmień, aż do pojawienia się słów „Sonnenbrand den Fitticch schmelzet”, przy których tonacja stabilizuje się na a-moll, z fortepianem wspierającym linię wokalną. W ostatnim zdaniu „Und der Sinne Brausen wälzet überm Geist sich her” Schumann po raz kolejny posłużył się techniką muzyczno-malarską, aby przedstawić scenę wpadania Ikara do morza. Konstrukcja zakończenia opiera się na materiale poszczególnych części utworu, a rytm nadal posuwa się do przodu, budując dramaturgię i doskonale oddając emocje związane z wpadnięciem Ikara w morską toń. Za pomocą akcentu, stworzone zostaje silne napięcie.

3.5.6 *Schon...*

Budowa utworu składa się z zaledwie jednej pojedynczej części A (patrz tab. 6).



Tab. 6

Środki muzyczne użyte w utworze są stosunkowo proste. Pod względem konstrukcji rytmicznej partia fortepianu uwypukla linie wokalne. Przez cały utwór przebiegają ósemki i rytm synkopowany, a pomiędzy nimi przeplatają się szybkie szesnastki, mające na celu ożywienie warstwy muzycznej. Schumann często posługiwał się kropkowanymi schematami,

które są typowymi układami rytmicznymi dla marszu. Pod względem harmonii, całość utrzymana jest w tonacji $\flat$ A-dur, jednak w kolorystyce tonalnej wciąż występują zmiany. Przy reprzyzie tematu tonacja opiera się na akordzie IV stopnia, $\flat$ D-dur z dźwiękiem w dominancie septymowej, wyrażając stratę i niechęć. Ostatnie zdanie, utrzymane w kolorze wzmocnionych akordów szóstego stopnia, przywołuje szczęście i radość z przeszłości.

Akompaniament fortepianu jest utrzymywany głównie w rejestrze średnio-basowym, tworząc żywą i ciepłą atmosferę. Do momentu reprzyzy tematu, fortepian gra w wyższych oktawach, ze zmienną dynamiką i poszerzonym rejestrem, aby zaakcentować partie wokalne. Melodia fortepianu nakłada się na linię tenorową, osłabiając efekt, w którym dominował dotychczas pojedynczy głos. Trzy różne linie są ze sobą ściśle powiązane, prezentując zupełnie nowy spójny efekt (patrz przykład 19). Akompaniament fortepianu jest rozwijany w partii basowej, ujawniając przemyślenia Schumanna.

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves. The top two staves are for vocal parts (soprano and tenor), and the bottom staff is for the piano accompaniment. The piano part is highlighted with a red box. The lyrics are: 'Ta - ge drei. Hast du ein Lieb, bekränzt es mit Hast du ein Lieb, bekränzt es mit Ro - - sen, eh sie'.

Przykład 19 (partia akompaniamentu fortepianowego, ramki 6-8)

3.5.7 *Rose, Meer und Sonne*

Utwór ten ma budowę ronda, składającą się z części A, B, C, A (patrz tab. 7).

Introduction	A		B		C		A ¹		B ¹		C ¹		A ²		B ²		C ²		A ³		Coda
	a	a ¹	b	c	e	c ¹	a ²	a ³	b ¹	c ²	e ¹	c ³	a ⁴	a ⁵	b ²	c ⁴	e ²	c ⁵	a ⁶	a ⁷	
	2	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	6	12
	A		D		f		A		D		f		A		D		f		A		

Tab. 7

Ta pieśń jako jedyna w zestawie przyjmuje formę ronda i składa się z jedenastu fragmentów. Naturalna sceneria - róża, ocean i słońce symbolizują wizerunek ukochanej osoby. Melodia części A służy wychwalaniu ukochanej, a obraz tego szczęścia jest głęboko osadzony w życiu poety, natomiast części B i C przedstawiają odmienne sceny. Schumann często stosował tę technikę, aby nadać zmianom spójności, zdefiniować stylu utworu i nadać całości aury radości.

Analizując różne motywy występujące w muzyce Schumanna, dla partii fortepianu najpowszechniejsze są szybko opadające arpeggia, będące techniką często stosowaną przez Schumanna do przedstawiania naturalnej scenerii. (patrz przykład nutowy 20).



Przykładowy zapis nutowy 20 (1-4)

Ponadto otwierająca melodia wokalna, z wznoszącymi się arpeggio partii fortepianu, oddaje radość wędrowki w naturalnej scenerii. Powszechny w akompaniamencie fortepianu ruch kwint w dół w pieśniach Schumanna był często używany do opisu kwiatów, zwłaszcza róż i zwykle pojawia się, gdy w wierszach wspomina się o różach, co oznacza patrzenie na piękną scenerię. (patrz przykład nutowy 21).



Przykładowy zapis nutowy 21 (15-18)

W kulminacyjnym momencie utworu Schumann umieścił w akompaniamencie dominantę septymową. Wielu badaczy sugeruje, że Schumann używał w swoich utworach fortepianowych kwint opadających, leżących zwykle u podstawy akordu, by przekazać Klarze wyrazy miłości. Stanowiło to rodzaj sekretnej komunikacji między małżonkami¹⁶⁵. Jak widać na poniższym przykładzie, mamy do czynienia z interwałem kwintowym #A-#D-#G. (patrz przykład nutowy 22).



Zapis nutowy 22

Tonacja całego utworu zmienia się w zależności od poszczególnych fragmentów, zaczynając od A-dur, przechodząc do D-dur w melodii części B, a następnie przechodząc do f-moll w części C, by kolejno powrócić do oryginalnej tonacji A-dur w części A, przy czym modulacje te pozostają ze sobą ściśle powiązane. Przejście między tonami zmienia kolorystykę muzyki. Melodia części A jest często powtarzana w całym utworze. Dlatego tonacja jest mocno osadzona w A-dur, co pozwala na uzyskanie jednolitego efektu. W warstwie melodii utwór ten wyraża pochwałę i podziw dla ukochanej. Za pomocą stopniowo narastającego napięcia muzyki, świat przedstawiony wypełnia się płomieniami,

¹⁶⁵ Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann* (London: Ernst Eulenburg Ltd, 1975), 22.

zapachami i melodią śpiewu. Schumann w genialny sposób zaaranżował partię fortepianu, zaczynając od pochodłu prostych nut płynących niczym cienki strumień wody, który następnie rozwija się w tercje i kwarty nabrzmiałe niczym rwąca rzeka. Na końcu umieścił progresję akordów, które opadają z siłą wodospadu. Natężenie dynamiczne utworu również stopniowo narasta, ujawniając coraz to silniejsze emocje. Schemat rytmiczny i melodia całego utworu są uporządkowane i stabilne. Dopiero w końcowej kulminacji Schumann powtórzył zdanie „fasst mein ganzes Leben sein” i zastosował dwa kolejne zwolnienia, aby maksymalnie zwiększyć napięcie utworu. W powtórzonej frazie wykorzystano najwyższy dźwięk w utworze #f2, przy słowie „całość” oraz zastosowano specjalną technikę Schumanna: dodanie do melodii wokalne instrumentalnego ozdobnika. (patrz przykład nutowy 23).



Zapis nutowy 23

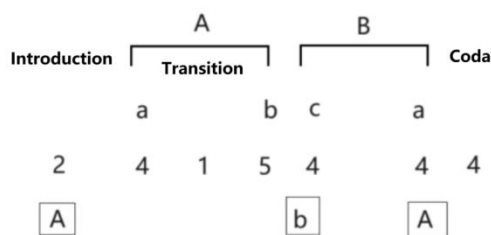
Zakończenie utworu jest stosunkowo długie, zostało także wyposażone w nowy temat i motyw, odmienny od reszty utworu. Dodano do niego również synkopowany schemat rytmiczny. Powtarzana linia melodyczna w końcowej części została obniżona o oktawę i grana od serca. Melodia ulega stałemu rozciągnięciu, symbolizując obraz poety wpatrującego się w piękną scenerię przed sobą i w ciszy, i w zadumie pielęgnującego w swoim sercu uczucie radości i szczęścia. Ponadto Schumann umieścił w tym miejscu także tzw. „motyw Clary” w rejestrze basowym, po raz kolejny za pomocą muzyki udowadniając małżonce, że jego jestestwo jest głęboko wpisane w jej życie i że ich miłość zostanie zapisana w muzyce na wieczność. (patrz przykład nutowy 24).



Zapis nutowy 24

3.5.8 O Sonn, o Meer, o Rose

Budowa utworu składa się z dwóch pojedynczych części, kolejno A i B.



Utwór ten zawiera wiele elementów wspólnych z poprzednią pieśnią. Należą do nich m.in.: metrum, tonacja, tempo, oznaczenia nastroju, zakończenie. Część motywu melodii jest również ta sama, a rytm jest równie żywy i wciąż posuwa się do przodu. W ten sposób Schumann ściśle połączył oba te utwory.

Na początku utworu frazy takie jak wstęp i westchnienia radośnie celebrują temat główny. Schumann zastosował tę samą wysokość dźwięków i rytm, co na początku preludium, wyraźnie ustalając tonację akordem tonicznym. Ze względu na fakt, iż liczba słów i sylab w trzech zwrotkach wiersza była zmienna, Schumann zastosował różne metrum, aby zachować zgodność z poetyckim znaczeniem utworu. Zwykle umieszczał rzeczowniki lub sylaby akcentowane na ciężkich miarach taktu, zachowując płynny i szybki rytm oraz wyraźnie zarysowaną strukturę. (patrz przykład nutowy 25).



Zapis nutowy 25

Pod względem wykorzystania motywów melodia wokalna również wznosi się wraz z *arpeggio*, symbolizując szczęśliwy stan ducha w obliczu piękna natury. Melodia w części A jest głównie progresywna, z niewielkimi wahaniami *tessitury*, natomiast w części B występuje skok o interwał septymowy i jest to również fragment o największym napięciu w całym utworze. „Motyw Klary” zaś został ukryty w najniższym rejestrze interludium. Pod względem rytmicznym Schumann wyznaczył rytm synkopowany na lekkich miarach taktu, co

przywołuje skojarzenia z marszem i ma na celu podkreślenie męskiej energii obecnej w utworze.

Pod względem dynamiki utwór od początku jest pełen witalności, opisując słońce, rzeki i wszechobecną zieleń. W kulminacyjnym punkcie części B Schumann zdecydował się na dynamikę piano w partii wokalne, przenosząc w głąb serca zewnętrzną radość i odczuwanie momentu kontaktu z ukochaną. Natomiast niepohamowany entuzjazm pojawia się ponownie w części A, a przeżycia wewnętrzne zostają uwolnione na zewnątrz.

Po wprowadzeniu frazy b długa melodia zostaje uzupełniona dynamiką pianissimo, aby wzmocnić efekt dramatyczny. Projekt dwóch interludium przewiduje melodię wokálną. Partia wokalna i fortepianowa przeplatają się wzajemnie, wprowadzając do utworu nowe obrazy. „Motyw Klary” pojawia się w interludium raz po raz, jak gdyby postać ukochanej co jakiś czas pojawiała się w sercu podmiotu lirycznego, zlewając się z piękną scenerią przyrody rozciągającą się przed nim. Wraz z przejściem do części B Schumann zastosował bardziej zwarty rytm, powtarzając ostatnią zwrotkę i z frazy a1 i bezpośrednio przechodząc do frazy końcowej. (patrz przykład nutowy 26).

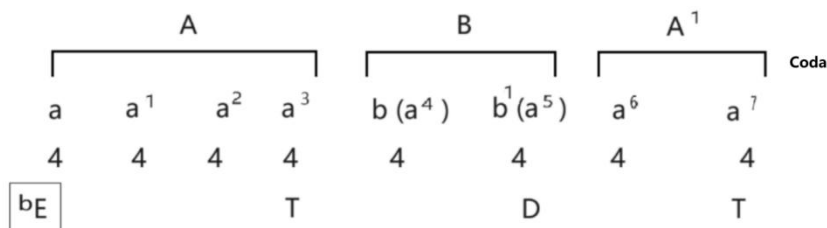


Zapis nutowy 26

Zakończenie, poza frazą B, jest takie samo, jak zakończenie poprzedniego utworu. Podsumowując, utwór ten w zakończeniu łączy w sobie nastrój i dynamikę muzyki wokalne. Kontynuuje ciepłe emocje zawarte w pieśni i jest pełne energii, w przeciwieństwie do roli, jaką odegrało zakończenie poprzedniego utworu, czyli „spoglądanie na piękną scenerię przed sobą”. Tutaj muzyka toczy się dalej, a podmiot liryczny cieszy się nią, przy czym „motyw Klary” jest tutaj bardziej wyraźny.

3.5.9 *So wahr die Sonne scheint*

Budowa utworu składa się z trzech pojedynczych części, kolejno A, B oraz A¹.



Schumann kończy suitę prostym duetem. Słońce, chmury, płomienie i wiosna symbolizują wszystko to, co żywe. Poeta nie ma w zasięgu niczego, co mógłby w pełni uchwycić. Tworzy to mocny kontrast z jego emocjami. Utwór ten nawiązuje do pierwszej pieśni, czyniąc to dzieło pełniejszym.

Pomimo zastosowania skomplikowanych technik kompozytorskich, utwór ten wykorzystuje bardzo spójne materiały, a fortepian wykorzystuje progresje akordów harmoniczných zsynchronizowanych z partią wokalną, płynnie interpretując emocje zawarte w wierszu. Jeśli chodzi o rytm, Schumann na początku zastosował lżejszy wzorec, by odnaleźć jego regularność w kolejnych zwrotkach. Odnośnie motywu, w pierwszej mierze taktu zastosowano dłuższą wartość taktu, tworząc cykl „długi-krótki-krótki”, przy czym Schumann umieścił ważne słowa na ciężkich uderzeniach, a słowa w naturalny sposób unoszą się nad liniami wokalnymi podczas śpiewania. (patrz przykład nutowy 27).



Przykładowy zapis nutowy 27 (1-4)

Jeśli chodzi o tonację, Schumann często używa akordów dodatkowych, aby stworzyć różnorodną barwę tonalną, gdzie część A w formule dwuczęściowej znajduje się w tonice b E-dur, część B wędruje pomiędzy tonacją względną (b A-dur) a dominantą (b B-dur). Pomiedzy dwoma częściami występuje niewielka różnica w nastroju. Pełen jasności i beztroski świat przyrody przedstawiony w części A jest zgodny z oczekiwaniami poety,

podczas gdy w części B obecne jest wahanie, lecz wraz z przejściem do części A1, całość powraca do toniki, z zachowaniem optymistycznego i pozytywnego nastawienia do miłości.

Rozdział IV

Kindertotenlieder Mahlera i Rückerta

W niniejszym rozdziale omówione zostaną *Kindertotenlieder* Mahlera. Mahler w 1901 roku przeżył jeden z najgorszych kryzysów zdrowotnych w swoim życiu, niemalże tracąc życie z powodu krwotoku. Można powiedzieć, że było to najbliższe mu wówczas doświadczenie śmierci. To właśnie po tym zdarzeniu zwrócił uwagę na zbiór wierszy *Kindertotenlieder* Rückerta. Rückert napisał te utwory po śmierci na szkarlatynę swoich dwóch ukochanych synów. Co prawda, córka Mahlera zmarła dopiero po ukończeniu cyklu pieśni *Kindertotenlieder*, lecz można powiedzieć, że większość dzieł Mahlera miało charakter „proroczy”, bowiem napisał to wielkie dzieło pchany lękiem przed przyszłością¹⁶⁶. Ponadto śmierć jest głównym tematem prawie każdego dzieła Mahlera. Na twórczość poetycką Rückerta duży wpływ wywarł Rumi. Chociaż suficki poeta i dwaj niemieckojęzyczni artyści żyli w zupełnie innej kulturze, czasie i przestrzeni, to Rumi również miał doświadczenie ze śmiercią partnera. Związane z tym przykre przeżycia znajdują odzwierciedlenie w jego twórczości i refleksjach. W tym rozdziale to właśnie śmierć będzie głównym wątkiem łączącym tych trzech artystów. Rozdział został podzielony na następujące części: 1) Poglądy Rumiego na śmierć; 2) Śmierć i twórczość symfoniczna Mahlera. Chociaż nie ma źródeł wskazujących, że koncepcja śmierci Mahlera pozostawała pod bezpośrednim wpływem Rumiego, w tym podrozdziale Autor dokona próby porównania koncepcji śmierci obu artystów; 3) *Kindertotenlieder* Mahlera i *Kindertotenlieder* Rückerta; 4) Wpływy myśli Wschodu na *Kindertotenlieder* Mahlera; 5) Analiza muzyczna *Kindertotenlieder* o tematyce śmierci.

4.1 Rumi i idea życia po śmierci

W ostatniej fazie życia Rumi uczynił swoją misją nauczanie nauk islamu. Miał w zwyczaju mianować jednego ze swoich przyjaciół zastępcą do sprawowania opieki nad związkiem uczniów. Salah ad Din Zarkub był pierwszą osobą, którą wybrał na miejsce Schamsa¹⁶⁷. Ujrzał w nim jego duchowego następcę, który przywróci ukojenie duszy Rumiego. Wydał swoją córkę za syna Salaha ad Dina Zarkuba i zadedykował mu *Großen Divan*. Po dekadzie przyjaźni i więzi rodzinnych Salah ad Din Zarkub nagle zapadł na

¹⁶⁶ Bernd Sponheuer, Wolfram Steinbeck, *Mahler Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010, s.210.

¹⁶⁷ Opis relacji między Rumim a Schamsem można znaleźć w podrozdziale 2.2 niniejszej pracy.

chorobę i wkrótce zmarł. Był to kolejny cios dla Rumiego po śmierci Schamsa. Ku pamięci Salaha ad Dina Zarkuba stworzył *Masnawi*. Pracując i mieszkając z Schamsem, Rumi zagłębiał się w nauki sufickie i myśl mistyczną. Natomiast pod wpływem Borhana ad-Din Termeziego wkroczył na drogę mistycyzmu miłosnego i poezji. Podczas pobytu u Salah ad Din Zarkuba zainteresował się jego duchowością i to tam mistyczne i religijne elementy osobowości Rumiego połączyły się w zjednoczoną „osobowość mistyczno-religijną”¹⁶⁸. Śmierć kilku najważniejszych towarzyszy życiowych wpłynęła nie tylko na styl twórczy Rumiego, ale także na jego poglądy na temat śmierci. W niniejszym rozdziale Autor przytoczy pokrótce najważniejsze refleksje Rumiego w tej kwestii.

Wielu ludzi nie dopuszcza do siebie myśli o śmierci. Zdaniem Rumiego śmierć nie jest strasznym wydarzeniem, a przeciwieństwem tego, co zwykle wzbudza w nas strach. Głosił, że w rzeczywistości ludzie nie boją się śmierci, ale samych siebie. Jego zdaniem śmierć danej osoby odpowiada jej sposobowi życia. Droga życia i śmierci jest swego rodzaju lustrzanym odbiciem człowieka. Śmierć jest zwierciadłem, które pokazuje tylko jego prawdziwe oblicze, lecz lustro tego nie można zobaczyć oczami. Rumi powiedział kiedyś: „Kiedy ktoś jest piękny, zwierciadło pokazuje piękno, a kiedy ktoś jest brzydki, zwierciadło pokazuje brzydotę”¹⁶⁹. Rumi dzielił racjonalność na szczególną lub ułomną, a także racjonalność ze wszech miar doskonałą – bowiem oświeconą blaskiem wiary. Na tej podstawie doszedł do wniosku, że szczególna racjonalność budzi w ludziach strach przed śmiercią. Według nauk Koranu, ten kto posiadał doskonały rozum, nie obawia się śmierci¹⁷⁰. Rumi porównywał ciało do czegoś na kształt muszli zawierającej perłę duszy. Twierdził, iż w chwili śmierci tylko ta zewnętrzna powłoka zostaje uszkodzona: „Nikt nie może odkryć prawdziwej natury serca, które jest szczere i czyste. Serce bowiem jest w rękach Boga. Tak więc wraz ze śmiercią uszkodzana jest nasza doczesna skorupa, czyli ciało, a nie dusza”¹⁷¹. Rumi wierzył, że po śmierci czeka nas dalsze życie: „Wszyscy są przed nami. Jeśli przeczytasz ten werset sercem, zrozumiesz, że słowo *teraz* nie jest używane w odniesieniu do kogoś, kto nie istnieje. Musisz więc uwierzyć w wieczność duszy”¹⁷². W innym tekście Rumi argumentował również, że istnienie życia wiecznego jest kamieniem probierczym śmierci. Świat bez życia po śmierci przypomina rynek, po którym krążą prawdziwe i fałszywe monety – tylko inteligentna osoba potrafi je rozróżnić: „Kamień probierczy jest ukryty przed ludźmi tego świata. Ty, podróbko, ukaż się!

¹⁶⁸ Franklin D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West: The life, Teaching and poetry of Jalal Al-Din Rumi* (London: Oneworld Publication Limited, 2008), s. 98.

¹⁶⁹ Jalal ad-Din Mohammad Maulavi, *Masnawi*, Heft 3, Teheran, 1993, s.3441-3443.

¹⁷⁰ Ibid., Heft 2, s. 197.

¹⁷¹ Ibid., Heft 1: s. 3453-3496.

¹⁷² Ibid., Heft 4: s.444 f.

Teraz kamień probierczy zniknął i dlatego ludzie mylnie cię uwielbiają. W każdej chwili fałszywa moneta może powiedzieć do prawdziwej: Nie jestem mniej warta niż ty. Lecz wówczas, prawdziwa złota moneta odpowie: poczekaj no, szybko nadejdzie czas na sprawdzenie tego. Właśnie dlatego śmierć fizyczna jest wielkim darem dla Mistrza Tajemnicy. Bowiem czyste złoto nie może zostać uszkodzone przez kamienie probiercze śmierci¹⁷³. Jeśli nie ma życia po śmierci, ludzie będą czcić śmierć, to konkluzja tej myśli.

W jednej ze swoich alegorii, Rumi porównuje śmierć do rozbicia łupiny orzecha włoskiego: „Kiedy orzech jest dojrzały i ma jądro, nie należy się bać. Śmierć jest niczym obieranie granatu lub jabłka. Dzięki niej widocznym staje się wnętrze”¹⁷⁴. W innej przypowieści śmierć jest z kolei porównywana do nowych narodzin. Zarówno dobrzy, jak i źli, po śmierci chcą dowiedzieć się, do której grupy należeli. Kiedy człowiek umiera, rodzi się na nowo, a kiedy wraca w zaświaty, spory między wszelkimi grupami się kończą¹⁷⁵. Z innego punktu widzenia, można powiedzieć, że świat jest dla wierzących niczym więzienie, a w chwili śmierci odzyskują wolność. Dusza chce wydostać się z więzienia i być wolna. Więzienie jest przyczyną jej smutku i bólu. Natomiast życie po śmierci to właśnie opuszczenie więzienia duszy: „Zobaczysz szerokość życia ostatecznego i zostaniesz uwolniony od ciasnoty tego świata. Niektórzy ludzie zamknęci są w więzieniu. Myślą, że tak jest dobrze, więc zapominają o radości płynącej z ulgi. Kiedy jednak zostają uwolnieni, nagle zdają sobie sprawę, w jakim piekle spędzili swoje noce i dni. Dla niemowląt kołyska jest przytulnym miejscem, lecz dla dorosłych jest ciasna niczym więzienie”¹⁷⁶. Rumi postrzegał świat fizyczny jako przyczynę fragmentacji i pęknięć. Jego zdaniem to śmierć prowadzi nas do świata absolutnej jedności: „To są mury, które zawężają świat. Życie po życiu jest rozległe, bezkresne i stanowi absolutną jedność”¹⁷⁷. Zdaniem Rumiego, śmierć nadaje życiu ważność, ponieważ bez niej człowiek zawsze tkwiłby w błędnym kole życia: „Mówi się, że gdyby śmierć nie istniała, świat byłby pięknym i szczęśliwym miejscem. Ktoś obalił te stwierdzenia, mówiąc, że bez śmierci życie doczesne nie miałoby żadnej wartości”¹⁷⁸.

Według Rumiego śmierć to nie to samo, co nieistnienie. Życie i śmierć są w rzeczywistości tym samym. Egzystencja jest niczym bezkresne morze, w którym wszyscy unoszą się na falach tam i z powrotem. Śmierć oznacza jedynie zmianę stanu, po której człowiek może zbliżyć się do wiecznego Boga. Dlatego śmierć nieodłącznie wiąże się

¹⁷³ Ibid., Heft 4: s.1674-1681.

¹⁷⁴ Ibid., Heft 1: s.710-713.

¹⁷⁵ Ibid., Heft 1: s.3528-3532.

¹⁷⁶ Ibid., Heft 1: s.3562-3567.

¹⁷⁷ Ibid., Heft 3: s.3321-3323.

¹⁷⁸ Ibid., Heft 5: s.1761 f.

z Transcendencją. Należy przyjąć ją z entuzjazmem, ponieważ po niej rodzi się prawdziwe życie. Rumi ostro potępiał tych, którzy ignorują śmierć: „Śmierć woła i mówi donośnym głosem: *idę do ciebie*, ale ludzkie ucho nie chce słyszeć tego dźwięku, nie chce go odbierać”¹⁷⁹. Rumi uważał, że najgorszą rzeczą w życiu jest przekonanie, że to, co błędne, jest prawdą. Głosił, że śmierć jest panaceum w ciemności. Osoba, która tęskni za śmiercią, jest po prostu spragniona, a jej pragnienia nie ugasi picie zwykłej wody. Jedyne czego pragnie spragniony człowiek, to znalezienie wody¹⁸⁰. Według Rumiego śmierć jest niezbędnym doświadczeniem potrzebnym do przejścia na wyższy poziom życia. Życie doświadcza kilku śmierci w swoim cyklu, a śmierć jest także świadkiem różnych etapów rozwoju życia: „Najpierw człowiek jest materią, a potem umiera. Po śmierci staje się rośliną, następnie zwierzęciem, a na końcu człowiekiem. Dlatego nie należy się bać poszczególnych etapów cyklu życia i ich ścieżek, ponieważ wszystko ma swój rozwój. Teraz muszę osiągnąć wyższy poziom, poziom aniołów. Muszę ciężko pracować, aby go dostąpić. Tak jak jest napisane w Koranie. Wszystko zostaje zniszczone oprócz Boga. Człowiek ma dostąpić boskości. Dlatego umrę, gdy osiągnę poziom aniołów. W takim przypadku osiągnę najwyższe stadium rozwoju i na powrót stanę u boku Boga”¹⁸¹. Innymi słowy, Rumi wierzył, że między różnymi życiami nie ma ścisłego podziału, a wręcz przeciwnie istnieją między nimi kanały transformacji. Śmierć zaś jest właśnie takim kanałem.

Ponadto, w koncepcji śmierci Rumiego pojawia się również bardzo szczególna idea, a mianowicie śmierć dobrowolna. Nazywał ją również małym dżihadem. Śmierć dobrowolna następuje przed śmiercią naturalną. Nazywana jest też odrodzeniem. Oznacza poddanie się Bogu. Ludzie nabierają prawdziwej siły witalnej żyjąc w Bogu. Zrealizowanie dobrowolnej śmierci wymaga zwycięstwa w „świętej wojnie” z własnymi pragnieniami i dążeniami. Rumi uważał, że „mały dżihad” przeciwko własnym pragnieniom jest ważniejszy niż dżihad przeciwko niewiernym, a ignorowanie Boga i bycie niewolnikiem własnych pragnień to najgorsza z możliwych śmierci. Bowiem dobrowolna śmierć jest rzeczą ludzką, przewyciężeniem pragnień doczesnych, mających na celu oczyszczenie duszy. Jeśli ktoś nie doświadczył dobrowolnej śmierci, to w rzeczywistości jest już martwy, chociaż wciąż oddycha. W obliczu naturalnej śmierci istoty ludzkie i zwierzęta są równe. Natomiast śmierć dobrowolna jest doświadczeniem unikalnym wyłącznie dla człowieka. Jest ona także niezwykle trudnym do osiągnięcia stanem, którego nie każdy może dostąpić. Mistycy nazywali tę śmierć „małym zmartwychwstaniem”.

¹⁷⁹ Ibid., Heft 6: s.778 ff.

¹⁸⁰ Ibid., Heft 3: s.3907-3914.

¹⁸¹ Ibid., Heft 3: s.3903-3908.

Powyższy tekst stanowi zaledwie wprowadzenie do refleksji Rumiego nad tematyką śmierci. Chociaż jego poglądy na temat przemijania były różnorodne, perspektywa śmierci nigdy nie była dla niego bolesnym doświadczeniem. Była natomiast nieuniknioną drogą do wyższego poziomu życia. Rumi i jego zwolennicy nazywali siebie samych „szczęśliwymi dziećmi”, ponieważ uważali, że śmierci nie należy traktować z żalem czy goryczą. Na pogrzebie swojego towarzysza Rumi zatańczył specjalny taniec pożegnalny. Uważał, że jego ciało powinno odejść z tego świata, nie z żałobą, ale z radością. Ze względu na fakt, iż taniec ówczesnie nie był przyjętą praktyką funeralną, stał się obiektem sprzeciwu społecznego. Rumi bronił się wówczas słowami: „Wyznawca Koranu biorący udział w pogrzebie dokonuje potwierdzenia wiary zmarłego, tancerz natomiast zapewnia, że zmarły jest zarówno wierzącym, jak i bliską mu osobą”¹⁸². Pożegnalna ceremonia w formie tanecznej odbyła się również na pogrzebie samego Rumiego.

4.2 Śmierć w muzyce Mahlera

Chociaż doświadczenia życiowe artysty niekoniecznie zawsze znajdują odzwierciedlenie w jego twórczości, nierozsądnym byłoby zaprzeczanie jakimkolwiek związkowi między nimi. W szczególności, gdy mowa o twórczości Mahlera, głupotą byłoby ignorowanie wpływu doświadczeń życiowych na jego twórczość. Można wręcz powiedzieć, że twórczość Mahlera jest odbiciem jego życiowych doświadczeń. 17 grudnia 1895 r. Mahler napisał w liście do Maxa Marschalka: „Równoległy związek między życiem a muzyką może być głębszy niż możemy teraz prześledzić”¹⁸³. Mahlera przez całe życie wyraźnie nawiedzały myśli o śmierci¹⁸⁴. Jeden ze stałych tematów twórczości – śmierć, pojawia się niemal w każdym jego dziele. Według psychoanalityka Stuarta Federa Mahler doświadczał „chorobliwego lęku przed śmiercią”¹⁸⁵. Zanim Autor przejdzie do omówienia *Kindertotenlieder*, chciałby najpierw w tym podrozdziale pokrótce przedstawić doświadczenia śmierci w życiu kompozytora i treści z nią związane obecne w jego utworach symfonicznych.

Już po samych datach śmierci rodzeństwa i rodziców Mahlera można zauważyć, jak doświadczanie niemal corocznych zgonów w najbliższej rodzinie oddziaływało egzystencjalnie na psychikę młodego kompozytora¹⁸⁶. Mahler już w dzieciństwie i młodości był świadkiem śmierci swoich braci i siostr. Spośród trzynastorga rodzeństwa aż siedmioro

¹⁸² Franklin D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West: The life, Teaching and poetry of Jalal Al-Din Rumi*, s. 623.

¹⁸³ Stuart Feder, *Gustav Mahler: A Life in Crisis* (New Haven: Yale University Press, 2010), s.222.

¹⁸⁴ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, trans. Stewart Spencer (New Haven: Yale University Press, 2013), s.330.

¹⁸⁵ Stuart Feder, *Gustav Mahler: A Life in Crisis*, s.158.

¹⁸⁶ Michael Kennedy, *Mahler* (London: Dent & Sons, J. M., 1974), s.6.

zmarło w okresie niemowlęcym. To jednak nie wszystko, Mahler towarzyszył swojemu najdroższemu bratu Ernstowi w walce z długotrwałą chorobą. Długo po śmierci Ernsta Mahler wciąż uczył się żyć z tą niepowetowaną stratą. Siostra Mahlera, Leopoldine, zmarła w wieku 26 lat, a jego młodszy brat Otto popełnił samobójstwo w wieku 22 lat. Dla Mahlera i jemu ówczesnym, śmierć i jej makabryczne szczegóły były codziennością. Jednocześnie w Wiedniu panował wówczas istny „kult śmierci”, gloryfikacja przemijania, która dziś może wydawać się nam dziwna. Doskonałym przykładem jest Cmentarz Centralny (Zentralfriedhof)¹⁸⁷, który był wówczas jednym z najważniejszych miejskich projektów budowlanych w Wiedniu. Po śmierci Mahlera w 1911 roku środowisko wiedeńskie urządziło mu pogrzeb porównywalny pod względem skali do pochówku Mozarta. Niewątpliwie dodaje to jego śmierci estetycznego wymiaru. Swoisty etos tamtych czasów znalazł swoje odzwierciedlenie także w życiu i twórczości Mahlera. Stuart Feder uważał, że w życiu i muzyce Mahlera śmierć ma wymiar estetyczny, prowadził on swoisty „romans ze śmiercią”¹⁸⁸. Pokazuje to rdzeń twórczości Mahlera.

Śmierć i cierpienie pojawiają się niemal w każdym jego utworze, poczynsz od „I Symfonii”. Jej trzecia część to słynny marsz żałobny, którego cechy wydają się groteskowe i ironiczne, a melodia pusta i przeszywająca. Kompozytor maluje w nim muzycznie cierpienie i nędzę świata. Podstawową ideą symfonii Mahlera jest jednak transcendencja cierpienia. Finałowa część zaczyna się „nagłym wybuchem serca zranionego w najczulszym miejscu”, a kończy się hymnicznym i wesołym „Tutti gesang”. Już „I Symfonia” zawiera wiele elementów typowych dla języka muzycznego Mahlera. Wykorzystanie melodii ludowych, sarkastyczne wyobcowanie, kolażowe nawarstwianie się tematów, a czasem nagły powrót do jednego z nich. Hanslick, najsłynniejszy wówczas krytyk muzyczny, uważał, że „nowa symfonia należy do gatunku, który nie jest dla mnie muzyką”¹⁸⁹. Twierdził też, że intencją muzyczną Mahlera jest nic innego, jak skupienie na sobie większej uwagi młodych ludzi.

II Symfonia może być rozumiana jako kontynuacja i pogłębienie *I Symfonii*. Jej początek posiada cechy marsza żałobnego, co wydaje się przywoływać *I Symfonię* niczym echo. Jednak Mahler ujawnił główną ideę utworu w libretto, które stworzył na okoliczność premiery: „Jednocześnie jest to również odwieczne pytanie: dlaczego żyjesz? Czy to wszystko to tylko jeden wielki, okropny żart? Czym jest życie i śmierć? Czy istnieje dla nas jakaś ciągłość? Czy to wszystko

¹⁸⁷ Charles Youmans, *Mahler in Context* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020), s.226.

¹⁸⁸ Stuart Feder, *Gustav Mahler: A Life in Crisis*, s.274.

¹⁸⁹ Eduard Hanslick, „Artikel in *Neue freie Presse*, 20. November 1900“, in: Renate Ulm, *Gustav Mahlers Symphonien* (Kassel: Barenreiter Verlag, 2021.), s.70.

to tylko sen szaleńca, czy życie i śmierć mają sens?”¹⁹⁰. Odpowiedzi Mahlera na pytania o śmierć i nieśmiertelność w tej symfonii prowadzą do chrześcijaństwa, ale jednocześnie paradoksalnie od niego odchodzą. Mahler skomponował „*Dies Irae*” i umieścił je w końcowej części *II Symfonii*. Fragment ten wyewoluował z chorału gregoriańskiego. Pewnym jest jednak, iż Mahler nie tworzył w otoczeniu chrześcijańskiej eschatologii zgodnej z założeniami tradycji kościelnej. Bardziej skłaniał się ku teorii wiecznego powrotu. Mahler sprzeciwiał się idei Sądu Ostatecznego, „ponieważ wiara i Kościół stworzyły sobie sąd, poza tym życiem”. „Wtem rozbrzmiało wielkie wezwanie: zmarli powstałi z grobów, a wszystko, czego się spodziewano, nie nadeszło; nie ma sądu z nieba, ani przebaczenia, ani potępienia; nie ma dobra, nie ma zła, nie ma nawet sędziego!”¹⁹¹ – wszystko się zatrzymało. W tej części symfonii Mahler wspomina tylko o Zmartwychwstaniu - „Aufersteh'n, ja aufersteh'n”. Mahler zaczerpnął swoje przemyślenia na temat odkupienia z „I Listu do Koryntian” 15:36 („O, niemądry! Przecież to, co siejesz, nie ożyje, jeżeli wprzód nie obumrze”) – „Jestem gotów umrzeć, aby żyć”. Mahlerowskie rozumienie życia wiecznego nie było związane z Sądem Ostatecznym. Było raczej przesiąknięte ideą panteizmu – myślą, że wszechobecna boska miłość rządzi tym światem. Boska istota przenika całą ziemię, dlatego Bóg zstępuje także w duszę człowieka. Oczyszczenie duszy jest dla Mahlera znakiem życia wiecznego. Jest to dobry trop do zrozumienia, że podążał za mottem: „Jestem gotów umrzeć, aby żyć”. Śmierć starej duszy oznacza narodziny nowej. W muzyce Mahlera często pojawiają się dzieci będące symbolem oczyszczonej duszy. Czwarta część *Drugiej Symfonii* to „Urlicht”, w której Mahler wyraża pokutę dziecięcej pobożnej duszy w dążeniu do życia wiecznego. „„Urlicht” to przykład kwestionowania i zmagania się duszy z Bogiem i jej wrodzoną boską egzystencją poza życiem doczesnym¹⁹². „Potrzebowałem do tego dziecięcego głosu i prostych wyrażen, bo duszę w niebie wyobrażałem sobie przy brzęku dzwoneczków, gdzie musi zacząć wszystko od nowa jak dziecko w domku dla lalek”¹⁹³.

III Symfonia Mahlera przesiąknięta jest ideą wniebowstąpienia świata. W tej symfonii występuje także słynny chór dziecięcy. Jednak to, co Mahler chce tu pokazać, to nie tylko sublimacja ludzkiej duszy, ale przede wszystkim sublimacja świata: od materii nieożywionej przez kwiaty, zwierzęta, ludzi i anioły, po miłość Boga jako najwyższą rzeczywistość. Pod

¹⁹⁰ Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984), s.43-44.

¹⁹¹ Donald Mitchell, *The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries* (Woodbridge: The Boydell Press, 2005), s.183-184.

¹⁹² Peter Andraschke, Gustav Mahlers "Der Abschied": Semantische Überlegungen, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68. Jahrg., H. 3. (2011): 195-204, s.199.

¹⁹³ Donald Mitchell, *The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*, s.201.

przewodnictwem fauna, który reprezentuje kosmologiczny charakter symfonii, dzika przyroda oczyszcza się i dociera do świata duchowego.

Także *IV Symfonia* jest kontynuacją tematów z dwóch pierwszych symfonii. Mahler scharakteryzował symfonię jako muzykę o „radości z istnienia obcego nam wyższego świata”¹⁹⁴. Nazywał ją „psotą połączoną z najgłębszym mistycyzmem”¹⁹⁵, podkreślając przy tym, że: „Jeżeli nie staniecie się niczym dzieci, nie wejdziecie do królestwa niebieskiego”¹⁹⁶. Kiedy Mahler komponował *V Symfonię*, wyczuwał pierwsze zwiastuny schyłku cywilizacji europejskiej. Symfonia tak jak w poprzednich przypadkach rozpoczyna się marszem żałobnym. Niewątpliwie tematyka porusza śmierć i żałobę. Można jednak interpretować doświadczenie „śmierci” jako dotyczącego nie tylko jednostki, ale i całej cywilizacji. Filozof Theodor W. Adorno sądził, że w pierwszej części symfonii rozpoznaje marsz pogrzebowy z pola bitwy, będący przepowiednią nadchodzącej wojny i Holokaustu¹⁹⁷. Według Bruno Waltera, asystenta Mahlera z Hamburgu, był on człowiekiem głęboko „metafizycznym”: „Pytania o Boga, o sens i cel naszego istnienia oraz o przyczynę wszechobecnego i niewypowiedzianego cierpienia rzucały cień na jego duszę”¹⁹⁸. Choć Mahler obciążał swoje serce głęboką metafizyczną refleksją, nadal pozostawał osobą empatyczną, pełną współczucia dla otaczających go ludzi i świata.

V Symfonia powstawała w najbardziej burzliwych latach życia Mahlera. W 1901 roku otarł się o śmierć z powodu rozległego krwotoku. To doświadczenie przywołało wspomnienia rodzeństwa, które zmarło w jego dzieciństwie. W tym też roku zaczął komponować swoje pieśni artystyczne na podstawie zbioru wierszy Rückerta *Kindertotenlieder* (cykl ten został szczegółowo opisany w następnym rozdziale). Najszczęśliwszym rokiem w życiu Mahlera był 1902, w którym poślubił Almę. Poważna choroba przypadająca na początek 1901 roku mogła podsyć pragnienie Mahlera założenia rodziny jako sposobu na odparcie wiszącego się nad nim fatum śmierci. Lata 1901-1902 były świadkiem całego procesu tworzenia *V Symfonii*, a także ważnym punktem zwrotnym w życiu kompozytora. Nie ulega wątpliwości, że to dzieło potwierdza poważne zmiany, których doświadczył. Od smutnego *marsza żałobnego* w pierwszej części, przez słynne *Adagietto*, po wesołe *Rondo-finale* – proces ten można rozumieć jako muzyczno-poetycką interpretację łacińskiego aforyzmu „per aspera ad astra” – „przez ciernie do gwiazd”.

¹⁹⁴ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, trans. Stewart Spencer, s. 336.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Theodor W. Adorno: *Mahler: Eine musikalische Physiognomik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971), s. 98.

¹⁹⁸ »Die ihn geliebt haben, sind Teil seines Wesens geworden.« Menschen um Mahler, <https://www.berliner-philharmoniker.de/stories/menschen-um-mahler/>

W ciągu trzech pierwszych lat małżeństwa, Mahler ukończył *VI Symfonię*. Alma nazwała ją „najbardziej osobistym i proroczym z jego dzieł”¹⁹⁹. Mahler podczas prawykonania utworu w Wiedniu w 1907 roku oficjalnie zatytułował symfonię słowem „Tragedia”, tak jakby mógł przewidzieć, co spotka go w niedalekiej przyszłości. Według Almy trzy ciężkie ciosy młotem w finałowej części opisują „upadek” Mahlera lub, jak on sam później to ujął, „upadek jego bohatera”. Rok 1907 był bezsprzecznie najtragiczniejszym rokiem w życiu Mahlera. 12 lipca, jego najstarsza córka, Maria Anna, zmarła na dyfteryt w wieku czterech i pół roku. Wkrótce potem otrzymał diagnozę zawału serca. Następnie, w związku z narastającą falą antysemityzmu, złożył rezygnację z posady dyrektora Opery Wiedeńskiej. Życie Mahlera polegało na „tworzeniu dzieł proroczych”. Można powiedzieć, że świadczy o tym nie tylko *VI Symfonia*, ale także *Kindertotenlieder*.

VIII Symfonia była uważana przez samego Mahlera za najważniejsze dzieło jego życia, które pozostawało w ścisłym związku z jego żoną i małżeństwem. Choć Alma uwielbiała męża za bycie kompozytorem i dyrygentem, ostatecznie nie mogła uczestniczyć w jego muzyce. Bardzo szybko poczuła się zaniedbywana przez męża, który całkowicie pogrążył się w swojej twórczości. Dodatkowo, Mahler otwarcie zakazał swojej żonie komponowania. Nieszczęśliwa Alma z roku na rok pogrążała się w co raz cięższej depresji, w efekcie czego popadła w alkoholizm. Ze względu na swoje zaburzenia natury psychicznej, kilkakrotnie trafiała do uzdrowisk. Latem 1910 roku w Tobelbadzie Alma poznała Waltera Gropiusa. Niedługo później mężczyzna wyjawiał Mahlerowi swój romans z jego małżonką. Wówczas kompozytora dotknął najgorszy z życiowych kryzysów. Błagał Almę o powrót, nawet do punktu, w którym się przed nią poniżał, lecz jego wysiłki w tej materii pozostały bezskuteczne. Postanowił więc odwiedzić Zygmunta Freuda w Lejdzie 26 sierpnia 1910 roku. Dzięki psychoanalizie, Mahler był wreszcie w stanie przygotować się do premiery *VIII Symfonii*, zaplanowanej na wrzesień w Monachium. Jednak jego nastrój wciąż pozostawał chwiejny: „Almschli (pseudonim jaki Mahler nadał Almie), gdybyś mnie wtedy opuściła, zgasłbym niczym pochodnia bez powietrza”²⁰⁰. W tym momencie życia Mahler zwracał się ku religijnej transcendencji i odkupieniu. Uważał, że w tamtym momencie odnalazł drogę do zjednoczenia Boga i własnego szczęścia.

Podobnie jak *Parsifal* Wagnera, *VIII Symfonia* Mahlera jest jednym z najważniejszych pomników religijnych w sztuce. Podczas gdy Wagner zapożyczał elementy biblijne takie jak

¹⁹⁹ Bernd Sponheuer, Wolfram Steinbeck, *Mahler Handbuch* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010), s.291.

²⁰⁰ Helmut Hoping, „Sehnsucht und Unsterblichkeit: Musik und Religion bei Gustav Mahler” *Herder Korrespondenz*, Heft 5/2011, 260-265, s.264.

odślonięcie Świętego Graala, chrzest czy komunie, Mahler odważnie połączył hymn zielonoświątkowy *Veni Creator Spiritus* z finałową sceną z drugiej części *Fausta* Goethego. Mahler odnajduje w twórczości Goethego „wieczną” postać kobiecą, w której dopatruje się „tajemniczej mocy, która wpływa na wszystkich z nas” i prowadzi nas do „innego świata” „wyższych królestw”. Chrześcijaństwo nazywa ten stan „wieczną szczęśliwością”²⁰¹. Był to dla niego punkt styczny miłości i religii.

To, jaki rodzaj śmierci podjął Mahler w *VIII Symfonii*, zawsze było tematem dyskursu akademickiego czy realizuje tam wizję śmierci, która wykracza poza tradycję judeochrześcijańską? Mahler zawsze interesował się teorią reinkarnacji Gustava Theodora Fechnera, który uważał, że po śmierci człowiek wiecie niezależne życie duchowe, aż do znalezienia nowego ciała. Ponadto Mahler w ostatnim okresie swojego życia studiował także myśli Eduarda von Hartmanna. Hartmann uważał, że w całej przyrodzie istnieje życie duchowe²⁰². Wszystkie te poszukiwania pozwoliły Mahlerowi wypracować dalece niechrześcijańską wizję życia po śmierci: człowieka, którego esencja może przetrwać śmierć doczesnego ciała. Według kompozytora Ferdinanda Pfohla: „Transcendencja i nieśmiertelność stanowiły centrum myśli Mahlera. [...] Ukojenie znajdował w wierze w życie pozagrobowe, które w ciągłym rozmyślaniu nad rzeczami ostatecznymi stało się dla niego absolutnym pewnikiem, a ostatecznie także Alfą i Omegą jego życia i twórczości”²⁰³.

Goethe dokonał czegoś podobnego w *Fauście*. Chociaż Gretchen umiera pod koniec pierwszej części historii, pamięć Fausta i jego miłość do niej powstrzymały go przed poddaniem się Mefisto i skłoniły go do dalszej walki o lepszy świat. Faust bowiem także wierzy, że po śmierci duchowa esencja Gretchen nadal żyje poza jej ciałem. Myśl ta daje mu siłę. Być może jest to też jeden z powodów, dla których Mahler wybrał fabułę *Fausta* do skomponowania *VIII Symfonii*. W poprzednim omówieniu poglądu Rumiego na śmierć, wspominał on również o życiu po śmierci, chociaż objaśniał je z perspektywy konkretnych nauk islamu. Jego punkt widzenia nie był tożsamy z koncepcją reinkarnacji. Rumi wierzył, że dobrowolna śmierć jest „małym dżihadem”, tj. przewyciężeniem własnych pragnień i samooczyszczeniem duszy przed Bogiem. Poprzez śmierć pragnień, dążeń i żądy człowiek rodzi się na nowo – zmartwychwstaje. To czysto duchowe rozumienie życia po śmierci jest kluczowe dla myśli Rumiego.

Ostatnie trzy symfonie Mahlera, *Das Lied von der Erde*, *IX Symfonia* oraz *X Symfonia*, dotyczą przemijania. Dlatego są one również znane jako „trylogia o śmierci”. Wieloletni

²⁰¹ Donald Mitchell, *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death: Interpretations and Annotations*, s.604-614.

²⁰² Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, trans. Stewart Spencer, s.686-687.

²⁰³ Ferdinand Pfohl: *Gustav Mahler Erinnerungen und Eindrücke aus den Hamburger Jahren* (Lulu Verlag, 2016), s.75.

asystent Mahlera, dyrygent Bruno Walter, powiedział, że *Das Lied von der Erde* powstało w cieniu własnej śmierci Mahlera²⁰⁴. Mahler przeczuwał bardziej niż kiedykolwiek, że jego kolejna praca może być jego ostatnią i że „myśli i postrzeganie śmierci, które niegdyś prowadziły go w tajemnicze miejsca, teraz nagle pojawiły się tuż przed nim”²⁰⁵. Mahler pracował szybciej niż zwykle i nie pozwalał już, by stworzenie jednego dzieła zajmowało go dłużej niż na jedno lato. Zmiana w postrzeganiu śmierci doprowadziła również bezpośrednio do zmiany stylu kompozytorskiego Mahlera – nagłego odejścia od monumentalnego stylu w kierunku bardziej osobistym. Ten okres twórczości znany jest jako „późny styl” Mahlera. Mahler natknął się na zbiór wierszy Hansa Bethge pt. *Die chinesische Flöte*. Kilka z nich wybrał jako libretto do utworu symfonicznego *Das Lied von der Erde*. Podstawowym tematem tego dzieła jest umiłowanie natury i życia oraz nicość wszechrzeczy, a zwłaszcza człowieka. Libretto i kolor tej symfonii są głęboko melancholijne. Ostatnia część nosi tytuł *Abschied*. To jedna z najbardziej przygnębiających kompozycji muzycznych Mahlera. Według Bruno Waltera „Tytuł ostatniej części *Der Abschied* może stanowić początek *IX Symfonii*”²⁰⁶. Według dyrygenta Willema Mengelberga utwór ten był „jego pożegnaniem z tym, co kochał, pożegnaniem ze światem, swoją sztuką, życiem i muzyką”²⁰⁷.

26 czerwca 1912 Bruno Walter w roli dyrygenta poprowadził premierę *IX Symfonii* Mahlera w Wiedniu. Zmarły 18 maja 1911 Mahler nie mógł w niej uczestniczyć. Symfonia była kontynuacją tematu „Pożegnania” z *Das Lied von der Erde*. Oryginalny motyw Mahlera (Urmotiv) w pierwszej części tej symfonii wyrażał się w słowie „pożeganie” (Leb Wohl). Ponadto przypomina melodię *Sonaty fortepianowej op. 81a* Beethovena. Alban Berg w pierwszej części wyczuwa poczucie zbliżającej się śmierci nawiedzające Mahlera: „Fragment ten wyraża bezprecedensową miłość do tego świata, pragnienie życia w pokoju na tym skrawku ziemi. Chciał cieszyć się nią i przyrodą, zanim dosięgnie go śmierć. W zasadzie cała ta część opiera się na przecuciu śmierci. Jest to deklarowane raz za razem. Wszystkie ziemskie dążenia osiągnają w niej swój punkt kulminacyjny”²⁰⁸. Mahler rozpoczął pracę nad swoją niedokończoną *X Symfonią* latem 1910 roku. Doświadczwszy kryzysu małżeńskiego, w trakcie komponowania swojego jak się okazuje ostatniego utworu, wykazywał objawy schizofrenii. W części pierwszej umieścił słynny, katastrofalny akord 9. (Neuntonakkord). Pod koniec szkicu roboczego trzeciej części Mahler napisał: „O Boże! O Boże! Dlaczego mnie opuściłeś?”.

²⁰⁴ Bruno Walter, *Gustav Mahler*, trans. James Galston, New York, 1973, s. 123.

²⁰⁵ Ibid., s. 54.

²⁰⁶ Ibid., s. 124.

²⁰⁷ Ibid., s. 126.

²⁰⁸ Renate Ulm(ed.), *Gustav Mahlers Symphonien*, s. 288.

Przy czwartej części zaś: „Diabeł tańczy razem ze mną! Zniszcz mnie, spraw bym zapomniał kim jestem! Pozwól mi odejść!”. Ostatnią stronę partytury opatrzył następującymi słowami: „Tylko ty wiesz, co to znaczy. Pożegnanie! Pożegnanie! Pożegnanie! Pożegnanie! Oh! Oh!”²⁰⁹ Mahler zakończył swoje życie z niedokończoną symfonią.

Mahler był człowiekiem targanym przez rozmaite tęsknoty, Jego muzyka zawsze musi zawierać w sobie tęsknotę, tęsknotę za czymś, poza tym światem. Tęsknota i nieśmiertelność – te dwa kluczowe słowa mogłyby przekroczyć niespokojne i pełne poświęcenia dla sztuki życie tego kompozytora. Tak wyglądało życie muzycznego geniusza i cierpiącego mistyka. Po powrocie z czwartej podróży do Stanów Zjednoczonych 18 maja 1911 roku Mahler zmarł na atak serca w wiedeńskim uzdrowisku. Został pochowany obok swojej ukochanej córki. Na nagrobku widnieje lakoniczna sentencja: „Ci, którzy mnie szukają, wiedzą, kim jestem, inni nie muszą wiedzieć”.

4.3 Mahler, Rückert i *Kindertotenlieder*

4.3.1 Dlaczego Rückert? Dlaczego *Kindertotenlieder*?

Na tle historii muzyki, w XX wieku Rückert przeżył małe odrodzenie. Wznowiono wówczas nakład kilku tomików jego wierszy. Jednak poezja Rückerta była postrzegana przez ówczesne kręgi literackie bardziej jako eksperyment i próbę integracji literatury Wschodu i Zachodu z twórczością poetycką. Mahler również zaczął zwracać uwagę na tego poetę na początku XX wieku. Skupienie się na Rückercie wyzwoliło w nim impuls do stworzenia swoich największych dzieł²¹⁰. Po pierwsze, musimy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Rückert? Oprócz samych *Kindertotenlieder*, również inna suita wokalna Mahlera pt. „Rückert-Lieder” opierała się na wierszach tego poety. Wiersze Rückerta były najczęściej wybieranymi przez Mahlera utworami w procesie komponowania pieśni artystycznych. Dlaczego Rainer Maria Rilke czy Hugo Hofmann von Hofmannsthal oraz inni ówcześni poeci nie stali się jego pierwszym wyborem?

Mahler szczególnie faworyzował Rückerta z dwóch zasadniczych powodów. Pierwszym był język jego poezji. W 1905 roku powiedział Antonowi Webernowi: „Po Des Knaben Wunderhorn mogę adaptować i pisać tylko do tekstów Rückerta, ponieważ to on jest pierwszorzędny, a wszystko inne jest drugorzędne”²¹¹. Pociągała go prostota i bezpretensjonalny język Rückerta,

²⁰⁹ Programmheft vom Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, <https://www.br-so.de/media/2.-Abo-D-Webversion-Nezet-Seguin.pdf>, 2023.5.4, 20:30.

²¹⁰ Charles Youmans, *Mahler in Context*, s.230.

²¹¹ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, trans. Stewart Spencer, s.130.

jego wrodzona niewinność. W języku jego poezji Mahler odnajdywał „cegiełki, z każdej z których można coś ukształtować”, które są wytworami „natury i życia”. Dzięki temu wiersze te mogły inspirować do tworzenia muzyki idealistycznej. Mahler faworyzując Rückerta i wybierając go w pierwszej kolejności do adaptacji pieśni artystycznych, pokazywał również jak bardzo różnił się od innych ówczesnych kompozytorów pod względem wycucia estetycznego. Kompozytorzy jego czasów mieli obsesję na punkcie m.in. symbolizmu, ekspresjonizmu, secesji i dekadencji. Mahler zaś był pod wrażeniem konkretnego i naturalnego stylu artystycznego Rückerta. Chociaż żył w „Wiedniu końca wieku”, rdzeniu ruchu Art Nouveau, potrafił zachować krytyczny dystans wobec ówczesnych trendów, co jest szczególnie godne pochwały.

Drugi powód to religijność zawarta w poezji Rückerta. Theodor Fechner stwierdzał autorytatywnie: „wśród współczesnych poetów nie znam nikogo, kto lepiej niż Rückert wyraża obecność Boga we wszystkich indywidualnych twórcach i naturze”²¹². Chociaż Rückert pozostawał pod silnym wpływem islamu, nadal ściśle przestrzegał rozróżnienia między chrześcijaństwem a pogaństwem czy herezją. To, co do dziś wciąż wyrażone jest w jego wierszach, to rodzaj esencji chrześcijańskiej duchowości. Jednak myśl chrześcijańska Rückerta wciąż pozostaje zabarwiona orientalnym kolorytem. Mahler uważał, że Theodor Fechner i Rückert należeli do tego samego obozu, którego również on sam był wyznawcą: „dziwne jest, że poglądy i myśli Fechnera są tak podobne do Rückerta. To bardzo bliskie sobie postacie. I są to ludzie, którzy są w tym samym obozie co ja. Niewiele osób zauważa oba te elementy jednocześnie”²¹³. Należy dodać, że ani Theodor Fechner, ani Mahler nie byli zbyt żarliwymi katolikami, choć Alma wspomniała niegdyś, iż: „on (Mahler) był osobą wierzącą i z pewnością nie przyjął chrztu wyłącznie ze względu na stanowisko dyrektora Wiedeńskiej Opery Dworskiej”²¹⁴. Alma, ze swoją fascynacją na punkcie filozofii Schopenhauera i Nietzschego, krytykowała chrześcijaństwo. Mahler natomiast bronił nauk wiary. Według Almy było „to paradoksalne, że Żyd zaciekle broni Chrystusa przed chrześcijanką”²¹⁵. Omawiając wyżej koncepcję śmierci Mahlera, Autor wspomniał o towarzyszącej kompozytorowi idei reinkarnacji (na którą wpływ miał Theodor Fechner). Na tej podstawie można dojść do wniosków, iż myśl religijna Mahlera była mieszanką wykładni chrześcijańskiej i pogańskiej. To nieoczekiwane połączenie pewnych sprzecznych idei jest również jednym z powodów, dla których Mahler faworyzował Rückerta.

²¹² Ibid., s.397.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Ibid., s.392.

²¹⁵ Ibid., s.392.

Jednakże to, dlaczego Mahler zaczął komponować ten cykl pieśni w 1901 roku, pozostaje zagadką. W 1901 roku Mahler ukończył pierwsze trzy utwory, a w 1904 skomponował pozostałe dwa. Niemniej jednak, jego żona uważała, że na te właśnie lata przypadał najwspanialszy i najszczęśliwszy okres w jego życiu. Z jednej strony jego kariera w Operze Wiedeńskiej szła pełną parą. Z drugiej zaś, w 1902 roku poślubił Almę Schindler, najważniejszą wiedeńską pannę do wzięcia. Po ślubie w 1902 i 1904 roku urodziły się ich dwie córki, Maria Anna i Anna Justina. Wobec Mahlera komponującego te niezwykle smutne utwory w najlepszym okresie swojego życia, Alma odniosła się w swoich wspomnieniach: „rozumiałabym, gdyby nie miał dzieci lub gdyby je wówczas stracił i komponował takie straszne rzeczy. Ale nie mogę zrozumieć kogoś, kto może śpiewać o śmierci dziecka, które pół godziny wcześniej radośnie i w pełni zdrowia tuliło się do niego i całowało. Natychmiast powiedziałam mu wówczas *na litość boską, narysuj od razu diabła na ścianie!*”²¹⁶. Powszechnie przyjmuje się wy tłumaczenie, iż ten cykl pieśni Mahlera jest hołdem ku czci jego zmarłego rodzeństwa, a zwłaszcza jego ukochanego brata Ernsta. Natomiast jego konfrontacja ze śmiercią przewijała się jako powracający wątek przez cały okres życia i twórczości. W rzeczywistości, dziś możemy się jedynie domyślać, gdyż prawdziwa przyczyna pozostaje niewyjaśnioną zagadką psychologiczną.

Ponadto Edward Kravitt zwrócił uwagę, iż aspekt „dzieci” implikuje niezwykle unikalne poglądy Mahlera na życie i śmierć, tj. przewyciężenie śmierci poprzez narodziny kolejnego pokolenia: „1) Kryzys Mahlera podsunął mu pomysł splodzenia własnych dzieci jako *bramy do nieśmiertelności*; 2) Jego burzliwe zaloty do Almy wynikały z pragnienia posiadania dzieci; 3) Łagodził konflikt ciągłego zainteresowania śmiercią w myśli, sztuce i życiu, przyjmując ideę przewyciężenia śmierci przez narodziny nowego życia; 4) Jego pragnienie posiadania dzieci w *Kindertotenlieder* zostało przedstawione w postaci rodzica pogrążonego w żałobie, symbolu, który również w jakiejś mierze odzwierciedla ideę przewyciężenia śmierci przez narodziny”²¹⁷. Oznacza to, że narodziny dziecka są właściwie rewersem śmierci – narodziny oznaczają bowiem śmierć samej śmierci. Na przełomie lutego i marca 1901 roku Mahler doznał ciężkiego krwotoku i chyłkiem wymknął się śmierci, przeżywszy największe zagrożenie życia, któremu lekarze z trudem sprostali. W okresie rekonwalescencji po operacji latem 1901 roku oficjalnie rozpoczął pracę nad *Kindertotenlieder*. Wcześniej tego samego lata ukończył *Der Tambour's sell* z cyklu *Des Knaben Wunderhorn*. Pieśń ta jest lamentem chłopca z bębenkiem, który oczekuje na szubienicę. Przejście od *Des Knaben Wunderhorn* bezpośrednio do

²¹⁶ Constantin Floros: *Gustav Mahler Band 2* (München: C.H. Beck, 2010), s.59.

²¹⁷ Edward Kravitt, “Mahler’s Dirges for his Death: February 24, 1901” *The Musical Quarterly*, Vol. 64, No. 3, July 1978, 329-353, s.333.

Kindertotenlieder można w jakimś stopniu postrzegać jako przewyciężenie śmierci przez narodziny dziecka. Jakby nie było, śmierć zawsze drażyła umysł Mahlera, nieustannie przeplatając się z narodzinami nowego życia. Stąd też nie powinno nikogo dziwić, iż po narodzinach dziecka, przystąpił do komponowania melodii śmierci.

Co więcej, Henry-Louis de La Grange, znany badacz Mahlera, uważał, że kompozytor zdecydował się na dokończenie tego cyklu pieśni przede wszystkim ze względów praktycznych. W kwietniu 1904 roku kompozytorzy Arnold Schönberg i Alexander von Zemlinsky wspólnie założyli „Stowarzyszenie Tworzących Artystów Muzyków” (Vereinigung schaffender Tonkünstler), którego Mahler został honorowym przewodniczącym. Na 1905 rok zaplanowali duży koncert dzieł orkiestrowych, którego utwory miały pochodzić spod pióra muzyków przynależących do Stowarzyszenia. To właśnie z tej okazji Mahler ukończył *Kindertotenlieder*²¹⁸.

Pisanie trenów ku pamięci zmarłych dzieci ma w literaturze niemieckiej wielowiekową tradycję. Barokowy poeta Paul Fleming napisał dla swoich dzieci *Auf den Tod eines Kindes*, co upatruje się jako źródło tejże tradycji. Friedrich Hölderlin i Ludwig Uhland również napisali utwory o tym samym tytule. Joseph von Eichendorff napisał cykl wierszy pt. *Auf meines Kindes Tod* ku pamięci 2-letniej córki, która zmarła z powodu choroby. Hermann Hesse jest autorem *Auf den Tod eines kleinen Kindes*. Nawet dadaista Hans Arp napisał *Du lächelst, um nicht zu weinen*. Bez wątpienia wybitnym przykładem tej tradycji jest także *Kindertotenlieder* Rückerta. Hans Wollschläger nazwał zbiór wierszy Rückerta „największą elegią w historii literatury światowej”. Utwory te były postrzegane jako część kontr-trendu i buntu przeciwko panującym wówczas ideologiom. W pewnym sensie odslaniają granice estetyki, traktując o emocjach tak osobistych, że forma przestaje mieć znaczenie. Z pewnością ta charakterystyczna dla nich cecha dystansuje je od ekstrawaganckiego „kultu śmierci” ówczesnego Wiednia²¹⁹.

Na koniec tego podrozdziału, autor chciałby również wspomnieć, iż zainteresowanie Mahlera Rückertem nie ograniczało się do utworów o tematyce funeralnej i przemijania, ale także wierszy miłosnych, które również zaadaptował. Latem 1901 roku Mahler rozpoczął komponowanie cyklu *Kindertotenlieder*, w tym samym czasie pracował także nad zestawem *Rückert-Lieder*, zręcznie przeplatając miłość i śmierć w swojej twórczości. Dwa zawarte w cyklu utwory pochodzą ze zbioru wierszy Rückerta pt. *Liebesfrühling*, gdzie pierwszym

²¹⁸ Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler (Band 2), Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)* (Oxford: Oxford University Press, 1995), s.356-357.

²¹⁹ Charles Youmans, *Mahler in Context*, s.229.

jest *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, a drugim *Um Mitternacht*, które rzucają na ludzką śmierć spojrzenie przez pryzmat reinkarnacji. Jak wspomniano wyżej, *Liebesfrühling* to wiersz Rückerta, który zyskał najwięcej adaptacji muzycznych. W *Rückert-Lieder* Mahlera znajduje się utwór pt. *Liebst du um Schönheit*. Co ciekawe, Clara Schumann również dokonała adaptacji tego wiersza na pieśń artystyczną. Pieśń ta jest jedyną, a zarazem ostatnią spośród *Rückert-Lieder* po poznaniu Almy. Oprócz portretowania śmierci, w poezji Rückerta interesowały Mahlera także intymność i tęsknota za towarzystwem. *Liebesfrühling* Rückert napisał przed śmiercią dziecka, w okresie „miodowym” swojego związku. Wkrótce później, doświadczył śmierci dziecka i w jednej chwili jego piękny świat legł w gruzach. Dwa zbiory wierszy, *Liebesfrühling* oraz *Kindertotenlieder*, kreślą złożoną mapę mentalną Rückerta – poeta w traumie oscyluje między normalnością, rozpaczą i wspomnieniem szczęścia. Mahler przeżywał podobne wstrząsy emocjonalne w latach 1901-1904, kiedy komponował *Rückert-Lieder* i *Kindertotenlieder*. Również doświadczył słodczy miłości, radości z narodzin dziecka, a jednocześnie doświadczył sam na sobie lęku przed śmiercią. Jak wspomniano powyżej ani muzykolodzy, ani Alma nie mogli zrozumieć, dlaczego Mahler napisał dzieło tak ponure jak *Kindertotenlieder* w najwspanialszym momencie swojej kariery i życia. Być może to głębokie zaangażowanie w życie i twórczość Rückerta pozwoliły mu na skomponowanie utworu tak przepełnionego cierpieniem, w czasie, gdy praktycznie go nie odczuwał.

4.3.2 *Kindertotenlieder* Mahlera

Spośród wszystkich 428 wierszy ze zbioru *Kindertotenlieder* opublikowanych przez Rückerta, Mahler wybrał pięć z nich: są to wiersze nr 47, 56, 69, 83 i 115 z pierwszego wydania zbioru. Mahler adaptował je w następującej kolejności 115 jako pierwszy, 69 jako drugi, 56 jako trzeci, 47 jako czwarty oraz 85 jako ostatni. Dokonał również niewielkich zmian niektórych wersetów poszczególnych wierszy. W tej części Autor przeanalizuje najpierw dwie ważne cechy *Kindertotenlieder*, a mianowicie twórczość na wzór muzyki kameralnej oraz spójność i integralność cyklu. Po drugie, w niniejszym podrozdziale Autor omówi podstawowe idee wyrażone w pieśniach oraz ich związek z myślą Rückerta. Celem tego będzie przygotowanie czytelników do analizy muzycznej zawartej w kolejnym rozdziale.

4.3.2.1 Spójność i integralność *Kindertotenlieder* Mahlera

Przed wszystkim *Kindertotenlieder* diametralnie różni się od tworzonych w tym samym czasie dzieł symfonicznych Mahlera. W technikach kompozytorskich zastosowanych do

stworzenia *Kindertotenlieder* dominują techniki kameralistyczne – ogromną i skomplikowaną orkiestrację zastępuje przezroczysta faktura. Chociaż Mahler wprawdzie używał dużej orkiestry w całym cyklu pieśni, nadal potrafił stworzyć atmosferę właściwą dla muzyki kameralnej. Ograniczył bowiem jej użycie i rzadko korzystał z *unisono* (zwłaszcza w pierwszych czterech pieśniach). Jens Malte Fischer określił tonację w stosunku do śmierci w *Kindertotenlieder* „żałobą w spokoju i łagodności”²²⁰. Niewątpliwie kameralny język muzyczny Mahlera jest najlepszym środkiem do stworzenia tego typu atmosfery. Z wyjątkiem ostatniego utworu z zestawu, pozostałe cztery wyrażają ból w sposób powściągliwy i spokojny. Jedyne didaskalia dotyczące emocji utworu to „z pełnym żalu westchnieniem”, „bez ekspresji emocjonalnej” oraz „z melancholią”. Najważniejszym elementem w tworzeniu kameralnego klimatu w całym cyklu jest orkiestracja. Mahler wyraźnie stosuje kameralne podejście do poszczególnych instrumentów, zwłaszcza instrumentów dętych. Są całkowicie odizolowane i wyróżniają się w opuszczeniu (jak ojciec, który stracił dziecko), grając melancholijną melodię. Do przykładów tego zabiegu należą partie oboju i waltorni na początku pierwszego utworu pt. *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*, oraz fletu w trzecim utworze *Wenn dein Mütterlein*. Chociaż wszystkie rodzaje instrumentów dętych odgrywają ważną rolę w *Kindertotenlieder*, to obój jest instrumentem, który stanowi najlepsze medium ekspresji „cierpienia”. Ponadto kompozytor z wielką starannością posługiwał się w tym utworze instrumentami perkusyjnymi. Mahler naniósł w didaskaliach określenie artykulacji „z entuzjazmem” jedynie w orkiestrowym interludium przed ostatnią częścią *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*. Wybuchy ekspresji orkiestry pojawiają się dopiero w pierwszej połowie ostatniego utworu *In diesem Wetter, in diesem Braus*. Jednakże pod koniec zamieniają się w „kołysankę”, zanikając wraz z towarzyszącymi im dźwiękami niosącymi komfort i ukojenie. Forma ta przywodzi na myśl utwór *Schöner Müllerin* Schuberta, gdzie potok śpiewa ostatnią kołysankę dziecku młynarza. Powściągliwe zastosowanie dźwięków nadaje tym pieśniom muzyczną i emocjonalną intymność, wręcz ascetyczną refleksję. Romantyczna tonacja „Des Knaben Wunderhorn” ustąpiła tu miejsca realizmowi psychologicznemu²²¹. Ostrożne i powściągliwe obchodzenie się z dźwiękiem pozwala na najdoskonalsze wyrażenie emocji.

Po drugie, największą cechą cyklu pieśni Mahlera jest jego spójność i integralność. Pierwszą stroną swojej partytury, kompozytor opatrzył następującymi słowami: „Zawarte w niniejszym cyklu pięć pieśni stanowi jednolitą i niepodzielną całość, dlatego koniecznym jest

²²⁰ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, trans. Stewart Spencer, s.412.

²²¹ Constantin Floros: *Gustav Mahler Band 2*, s.75.

zachowanie ich ciągłości (w tym unikania przerw na aplauz na końcu którejkolwiek z nich)”²²². Ich integralność znajduje odzwierciedlenie przede wszystkim w tonacji, która została rozmieszczona w obiegu i symetrii. Pierwsza pieśń utrzymana jest w tonacji d-moll, druga i trzecia w c-moll, czwarta w Es-dur, a ostatnia ponownie w d-moll. Widać, że tonacja pierwszej i ostatniej pieśni stanowi klamrę kompozycyjną. Muzykolog Peter Revers pisał: „Jeśli udręka w pierwszym utworze była fikcją, którą starał się ukryć, w ostatnim utworze staje się ona rzeczywistością. Utwór ten rozpoczyna się w tonacji d-moll, by w ostatnim takcie przejść ostatecznie do tonacji durowej: bowiem w tym miejscu spełnia się zapowiedź pierwszej pieśni”²²³. W kodzie ostatniego utworu tonacja ulega zmianie z c-moll na wariację w tonacji durowej. Chociaż w drugiej i czwartej pieśni z zestawu zastosowano inną tonację, obie również łączy pewne pokrewieństwo. Mimo, że zarówno trzeci jak i drugi utwór utrzymane są w tonacji c-moll, *Wenn dein Mütterlein* daje poczucie oderwania od „ziemskiego świata” i traktując o zaświatach, znacząco różni się od pozostałych czterech pieśni. Można zauważyć, że stawiając trzeci utwór w centrum, całość zestawu prezentuje swoistą symetrię. Natomiast sekwencja aranżacji tonalnych Mahlera dla całego cyklu ma kształt łuku.

W pierwszej pieśni *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n* kompozytor zastosował zmiany molowo-durowe. Pierwsze dziesięć zwrotek utworu utrzymane jest w tonacji molowej, po której następuje modulacja do tonacji durowej. W kompozycji zastosowana została także harfa, która symbolizuje jasność i ciepło. Oś utworu stanowi fragment „als sei kein Unglück die Nacht geschehen”. W ten sposób Mahler od samego początku nadaje ton stawiania czoła nieszczęściu całemu zestawowi. Pierwsze trzy pieśni kończą się tonacją molową, a oś środkową przypada na pocieszającą i kojącą pieśń trzecią *Wenn dein Mütterlein*. W całym zestawie znalazła się tylko jedna pieśń całkowicie utrzymana w tonacji czysto durowej (Es-dur) *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen*, która wyraża całkowity spokój. Rzecz jasna, stanowi ona również przygotowanie do pokaźnej modulacji tonacji w ostatnim utworze, które stanowi również ostateczne pojednanie. Kiedy patrzymy na złożoność orkiestracji ostatniej pieśni, powinniśmy zawsze być świadomi wagi, jaką przykładał do niej sam Mahler.

Czas trwania pierwszych czterech utworów jest wyraźnie krótszy od piątego. Mahler w ostatniej pieśni zastosował w orkiestracji styl symfoniczny, przełamując kameralną manierę pierwszych czterech. Do kompozycji piątej pieśni Mahler dodał piccolo, kontrafagot, dwie dodatkowe waltornie, tam-tamy i czeleste. Bogata orkiestracja i mocne brzmienie tworzą

²²²<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP231849-SIBLEY1802.18532.7e9c-39087012001949score.pdf>

²²³ Peter Revers: *Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer*, s.98.

efekt dźwiękowy, który daje wrażenie nagłego zerwania się wiatru i deszczu. Kielkujący w całym cyklu antagonizm żalu i nadziei osiąga tutaj swój punkt kulminacyjny. Efekt dramatyczny wielkoformatowej orkiestracji silnie kontrastuje z zakończeniem w formie kołysanki, podkreślając ostateczne pogodzenie się z losem. Zgiełk ogromnej orkiestry nagle milknie, ustępując miejsca fletowi, dzwonkom i harfie, których melodia brzmi niczym z innego świata. Harmonijna muzyka zdaje się przebijać przez bariery tego świata i zstępować na ziemię z niebios. Na samym końcu, pośród cichej i spokojnej atmosfery kreowanej przez flet, skrzypce i czeleste, człowiek odnajduje drogę do zbawienia – „In diesem Wetter, in diesem Saus, in diesem Braus,/ sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,/ von keinem Sturm erschreckt,/ von Gottes Hand bedeckt”. Radykalny eskapizm jest bardzo ważnym dla całego cyklu obrazem i niesie za sobą konotacje religijne – piękno bowiem nie jest światem przeciwnym światu cierpienia, a wieczną szczęśliwością. W jednym ze swoich listów do Almy, Mahler pisał: „Wieczna siła kobiecości niesie nas naprzód. Dotarliśmy, odpoczęliśmy, posiadliśmy wszystko to, do czego możemy aspirować lub dążyć na Ziemi. Chrześcijanie głoszą *wieczną szczęśliwość*, a w mojej przypowieści użyłem tej pięknej, w pełni mitycznej koncepcji – i jest to najbardziej akceptowalna koncepcja naszych czasów”²²⁴.

Podobnie jak dzieła symfoniczne Mahlera, *Kindertotenlieder* również jest dziełem wskazującym na ostateczne pojednanie. Cierpienie, którego prorocstwo pojawia się w pierwszej pieśni, w ostatnim utworze ulega muzycznemu i emocjonalnemu wzmocnieniu. Niemniej jednak, Mahler wypełnia ideę odkupienia i pojednania kołysanką w C-dur. Z perspektywy muzyki, spójność i integralność tonacji faktycznie odzwierciedlają proces od konfliktu do pojednania.

Oczywiście spójność i jedność *Kindertotenlieder* odnosi się nie tylko do aspektów muzycznych i tonalnych, ale także do spójności narracyjnej. Dobór pięciu wierszy pozwolił Mahlerowi zachować balladowy styl narracji. Chociaż w całym cyklu podmiot liryczny jest pierwszoosobowym „ja”, Mahler zachował wobec niego pewien dystans poprzez przedstawianie obiektywnych faktów. Cykl pieśni opowiada o matce, która „w taką pogodę, w taką burzę” zaniedbuje swoje dziecko i pozwala mu umrzeć. Pod względem prowadzonej narracji, pierwsze cztery wiersze przedstawiają refleksyjny obraz bezgranicznych wyrzutów sumienia z powodu nieodwracalnego nieszczęścia, do którego doprowadziła swym działaniem kobieta. Treść ostatniej pieśni opisuje natomiast proces wewnętrzny od historycznych wyrzutów sumienia do pozbycia się wcześniej odczuwanego żalu. W ostatniej pieśni Mahler wykorzystuje obraz burzy i to dwojako. Pierwszy to burza w prawdziwym

²²⁴ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, trans. Stewart Spencer, s.406.

świecie szalejąca tuż za drzwiami, a drugi to burza wewnętrzna rozgrywająca się w udręczonej duszy. Pod względem muzycznym, Mahler w tym utworze, jak już wspomniałem, zastosował techniki, które są zupełnie inne niż w pierwszych czterech pieśniach, takie jak ekspresyjne *vibrato*, upiorne *pizzicato* i ostre akcentowanie, tworząc atmosferę nie do zniesienia, a także zapewniając podstawę dla końcowego punktu zwrotnego i ostatecznego pojednania. Ostatniej kołysance towarzyszą słowa: „W tę pogodę, w tę wichurę, w tę wietrzną burzę, / odpoczywają jak w domu swojej matki: / nie boją się burzy, / chronione ręką Boga”. W utworze nie ma już ani strachu, ani burzy. Można zaobserwować, iż Mahler zarówno za pomocą środków muzycznych takich jak tonacja, jak i narracja, pokazuje nam wewnętrzny proces od konfliktu do pojednania.

4.3.2.2 Wybrane myśli *Kindertotenlieder*

1) W tym miejscu, należy powrócić do wspomnianej już wcześniej relacji między Rückertem, Mahlerem i Theodorem Fechnerem. W *Kindertotenlieder* jest kilka miejsc, w których sam Mahler dostrzegał związek między Rückertem a Fechnerem. Przykładowo, w czwartej pieśni *Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen* padają słowa: „Po prostu wyprzedzili nas / I nie będą prosić o powrót do domu. / Wyprzedzimy ich na tych wzgórzach / W słońcu dzień jest piękny”. Syn wyszedł z domu i już nie wrócił. Tego rodzaju narracja wyraźnie niesie za sobą ideę nieśmiertelnej duszy. W drugiej pieśni *Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen* zawarta jest podobna refleksja: „To, co dla ciebie jest teraz tylko oczami, / W nadchodzących nocach będzie tylko gwiazdami”, a śmierć określana jest jako „podróż na wzgórze”. Są to bardzo typowe przejawy fechnerowskiego panteizmu. Według Fechnera cały świat przyrody posiada nieśmiertelną duszę. Fechner stawiał czoła tajemnicom życia z głębokim szacunkiem, a jego myśli obejmowały zarówno zwierzęta, jak i rośliny. Nie ma wątpliwości, że Fechner mocno wierzył, iż cały naturalny świat został stworzony przez Boga i jest wypełniony jego boskością²²⁵. Dlatego objaśniając tajemnicę śmierci, łączył nieśmiertelność duszy z naturą. W kilku wersach swoich wierszy, Rückert pozwolił nam zobaczyć, że nieśmiertelna dusza zmarłego dziecka rzutowana jest na „gwiazdy” i „góry”. Mahler umyślnie cytuje te fragmenty z Rückerta w *Kindertotenlieder*. Z jednej strony ma to ujawnić związek między Rückertem a Fechnerem, z drugiej zaś Mahler w ten sposób wyraża swoje własne przemyślenia poprzez poezję Rückerta, zgadzając się jednocześnie z ideą religii Fechnera. Mahler w bardzo młodym wieku przeczytał *Zend-Avesta* Fechnera i wcześniej

²²⁵ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler*, s.398.

zafascynował jego myślą. W jednym ze swoich listów do Almy pisał, że świat duchowy Fechnera jest uderzająco podobny do świata Rückerta. Mahler zaś był „uderzająco podobny” do nich obu. Uważał jednak, że niewielu ludzi zdawało sobie z tego sprawę. Filozofia Fechnera obejmowała panteizm i panpsychizm. Dlatego można powiedzieć, że mimo nawrócenia na chrześcijaństwo, Mahler fascynował się dalece niechrześcijańskimi ideami.

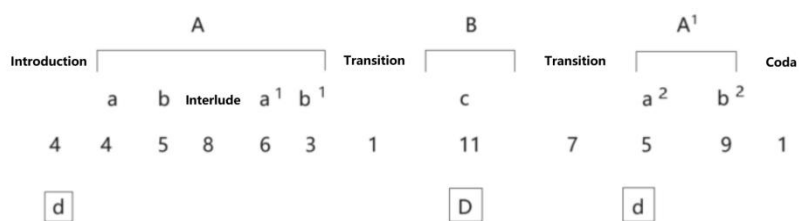
2) W związku z tym, poglądy religijne wyrażane przez Mahlera w *Kindertotenlieder* należy interpretować również w tym kontekście. Najbardziej religijnym elementem w *Kindertotenlieder* jest niewątpliwie ostatni wers ostatniej pieśni „osłonięte ręką Boga” – dotyczy on zmarłego dziecka. Niemniej jednak, na przestrzeni całego zestawu, Mahler prowadzi do ostatniego momentu odkupienia. Można powiedzieć, że całość prowadzonej narracji była kierowana wiarą i poglądami religijnymi. Poza trzecią pieśnią, kilka innych niesie ze sobą intencję nadziei, która symbolizuje bardzo ważne wartości religijne. Do przykładów należą następujące fragmenty: “ew'ge Licht” i “Freudenlicht der Welt” w pierwszej pieśni, “dorthin, wannen alle Strahlen stammen” i “künft'gen Nächten” w drugiej oraz “Sie sind uns nur vorausgegangen” i “Wir einholen sie auf jen Höh'n / Im Sonnenschein” w czwartej. W zacytowanych słowach Mahler projektuje boskość i wieczność na przyrodę i świat wszechrzeczy. Jak wspomniano powyżej, poglądy religijne Mahlera mają w sobie nutę herezji i pogaństwa, na które wpływ miał panteizm i panpsychizm Fechnera.

Podsumowując, *Kindertotenlieder* jest dziełem bardzo ważnym dla zrozumienia myśli religijnej Mahlera. Nie ma wątpliwości, że na jego wiarę wpłynęło w dużej mierze chrześcijaństwo, pomimo iż w dzieciństwie zetknął się z judaizmem. Wpierw zatem odszedł od korzeni judaistycznych by potem dystansować się od chrześcijaństwa poprzez idee na wskroś pogańskie. Nie był ani, jak życzyłaby sobie Alma, Żydem niezdolnym do ucieczki przed swoją własną wiarą, ani chrześcijańskim czy katolickim mistykiem. Podobnie jak Goethe, Mahler inspirował się mistycyzmem katolickim nie jako wierzący, ale jako artysta. A swoją wiarę w nieśmiertelność duszy zbudował opierając się na lekturach Fechnera, Lotzego, Jeana Paula i Dostojewskiego,

4.4 Analiza muzyczna *Die Kindertotenlieder*

4.4.1 *Nun will...*

Budowa utworu składa się z trzech pojedynczych części, kolejno A, B oraz A1 (patrz tab. 1).



Tab. 1

Wstęp charakteryzuje faktura polifoniczna, powolne tempo oraz tonacja oparta na d-moll. Część A składa się z czterech fraz, kolejno: a, b, a' i b'. Wszystkie cztery frazy charakteryzują się tożsamymi zdaniami jeden i trzy, oraz odmiennymi zdaniami dwa i cztery. Tworzy to cechy polifonii. Po części A następuje łącznik, posiadający typową fakturę polifoniczną, z wieloma liniami melodycznymi przebiegającymi niezależnie od siebie, co uosabia również cechy muzyki kontrapunktowej. Część B składa się z jednej frazy, która ma cechy progresji. Melodia faluje w sposób nieznaczący i przede wszystkim zbudowana jest na kolejnych stopniach skali. Po ośmiotaktowym interludium, utwór przechodzi do reprzy A'. Część A' jest reprzyą skróconą, bowiem powtórzeniu ulegają wyłącznie dwie frazy, które w zasadzie są takie same jak dwie pierwsze frazy części A. Dwa ostatnie takty zakończenia pełnią rolę uzupełniającą i podtrzymującą.

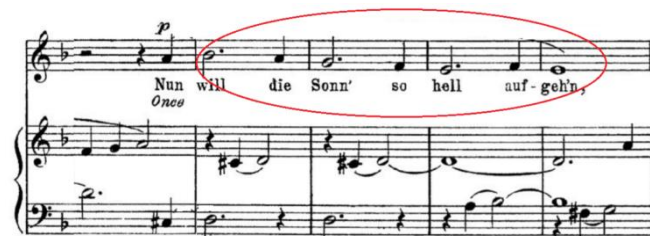
Jeśli chodzi o harmonię i tonację tego utworu, harmonia stabilnie utrzymuje się w tonacji molowej, choć w kompozycji muzycznej wielokrotnie przeplata się tonacja durowa z mollową. Sekwencja chromatyczna czysto instrumentalnego łącznika jest również bardzo ciekawym zabiegiem (patrz przykład nutowy 1). W dziełach muzycznych Mahlera często przypisuje się tonacji szczególne wskazówki interpretacyjne lub znaczenia, bowiem kompozytor ten często używa określonej tonacji, aby wyrazić konkretne emocje. Tonacja durowa użyta w utworze daje wrażenie „szerokości i przejrzystości”, która symbolizuje „raj, boskość i afirmację”. Tego rodzaju metafory znajdują szerokie zastosowanie w symfoniach Mahlera, jak np. użycie tonacji durowej w *III Symfonii* czy w *V Symfonii*. Szczególnie w pierwszej części *III Symfonii* można zauważyć naprzemienne użycie tonacji molowej i durowej, co jest bardzo podobne do zabiegów zastosowanych w *Nun will...*. Zgodnie z autorytetami w dziedzinie teorii muzyki, wyjaśnieniem tych zabiegów jest argumentacja, że „tonacja durowa to nie tylko pokonanie tonacji mollowej, reprezentującej mroźną zimę, ale także wyrażanie i afirmowanie ostatecznej miłości Boga”²²⁶.

²²⁶ Stanley Sadie & John Tyrrell, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 20 (Oxford: Oxford University Press, 2001), s. 518



Zapis nutowy 1

Jeśli chodzi o motyw melodii tego utworu, najważniejszą jej cechą jest wznoszenie się i opadanie w ramach sekundy małej. Takie odejście o sekundę pokazuje także wewnętrzną wędrówkę i smutek podmiotu. Natężenie dynamiczne oznaczono w większości miejsc na *p* i *pp*, a tempo również jest powolne. Frazy często mają układ równoległy (patrz przykład nutowy 2).



Zapis nutowy 2

Cztery takty pierwszej frazy eksponują główny materiał melodyczny. Melodia najpierw wznosi się, a potem stopniowo opada, aż w końcu osiada na dominancie. Druga fraza zaczyna się wznosić ulegając przy tym gradacji, a po osiągnięciu najwyższego punktu stopniowo wraca do toniki. W rozwoju drugiej frazy progresja chromatyczna staje się ważnym materiałem dla zbudowania wysokości dźwięku w melodii, a pojawienie się alteracji znacznie poprawia koloryt muzyki.

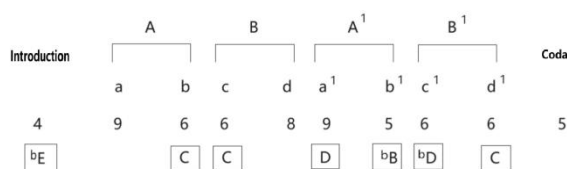
Z punktu widzenia orkiestracji, ogólnie charakteryzuje się ona spokojną i czystą barwą, z delikatnym kontrastem dynamiki. Partia wokalna niejednokrotnie wprowadza kontrapunkt wobec partii oboju i waltorni. W śpiewie wykorzystano dwa lub trzy instrumenty dęte, które na zmianę odtwarzają wzorce tonalne służąc jako akompaniament. Najbardziej oczywista jest charakterystyka tła budowanego przez harfę. Nadaje to całości utworu waloru spokoju. Ogólna budowa tego utworu przypomina swym kształtem owal, a całość wykonania zmierza do momentu kulminacyjnego. Warto również wspomnieć o zastosowaniu dzwonków (niem. Glockenspiel), których dźwięk pojawia się kilkukrotnie, zwłaszcza w końcówce utworu.

Ostatnie cztery uderzenia sprawiają, że ludzie czują się, jakby słyszeli dźwięk wzywającej duszę skały, który swym brzmieniem symbolizuje „śmierć i niebo”.

Z tego utworu widać, że emocjonalny wyraz pieśni artystycznych charakteryzuje subtelność i delikatność, co nieco odbiega od wymiaru okresu klasycznego i romantycznego. Style różnych kompozytorów pochodzących z tego samego okresu zwykle są jednak różne. Na przykład śpiewanie dzieł Schumanna w stylu twórczości Schuberta dałoby nieco monotony efekt. Z drugiej strony śpiewanie dzieł Schuberta w stylu Schumanna wywołałoby u ludzi zbyt duże emocje. Mahler zaś jest reprezentatywnym kompozytorem późnej szkoły romantycznej. W porównaniu ze stricte romantycznym Schubertem i Brahmssem jego ekspresja emocjonalna jest znacznie bogatsza, a techniki wyrazu bardziej zróżnicowane. Wymiar wykonawczy jego dzieł będzie szerszy, ale nie może być też nieuzasadniony czy przesadzony, bowiem winien bezwzględnie trzymać się wewnętrznie określonej ekspresji. Stwierdzenie to jest szczególnie prawdziwe w przypadku tego właśnie utworu. Zwłaszcza dwie pierwsze części muszą być zaśpiewane bardzo cicho i spójnie, bowiem winny ukazywać pustkę i strach w sercu zrozpaczonej matki. Należy więc zwrócić uwagę na dwa odmienne nośniki emocji w muzyce: tonację durową i mollową.

4.4.2 *Nun seh ich...*

Budowa utworu składa się z dwóch pojedynczych części, kolejno A, B oraz A' i B' (patrz tab. 2).



Chociaż podział na poszczególne fragmenty utworu jest wyraźny i wydaje się, że ma on budowę dwuczęściową pojedynczą z powtórzeniami, materiał muzyczny części A' i B' jest taki sam jak części A i B, przy czym to tonacja jest odmienna. Pozostaje to w niezgodzie z charakterystyką utworów o takiej budowie, dlatego pozostawia to pewne niejasności co do struktury i teorii podziału na dwie części. Harmonia preludium również wykazuje cechy niejednoznaczności tonalnej. Temat melodyczny części A ma wyraźną tonację, którą jest Es-dur. Część A składa się z dwóch kontrastujących ze sobą fraz. Obie dzielą pewne podobieństwa w przebiegu melodii, lecz tonacja przesunięta jest w stronę C-dur. Motyw muzyczny części B jest lustrzanym odbiciem motywu muzycznego frazy a części A. Część B

również zbudowana jest z dwóch kontrastujących fraz, choć tonacja opiera się już na c-moll. Następnie części A i B ulegają rozwinięciu i zmianom, głównie w zakresie zmiany tonacji, która sukcesywnie przechodzi przez D-dur-B-dur-bD-dur-c-moll. Zmienia się również barwa muzyki z jasnej i ostrej na płaską i ciemną.

Jeśli chodzi o harmonię i tonację tego utworu, najbardziej widoczną ich cechą jest niestabilność tonalności, przy czym harmonia i tonacja wykazują złożone zmiany. C-moll jest natomiast tonacją, po którą Mahler sięgał bardzo często. Znalazła ona np. szerokie zastosowanie w *II Symfonii*, gdzie symbolizuje „śmierć, tragedię, piekło”. Wracając do analizy pieśni, w pierwszej części przedstawiono modulację w zależności chromatycznej. W tym utworze widzimy również, że w ramach tonacji zastosowanie harmonii chromatycznej i tonów nieakordowych skutkuje częstymi modulacjami, co zwykle jest cechą nowoczesnego stylu muzycznego (patrz przykład nutowy 3).

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a red circle around a chromatic passage. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a red circle around another chromatic passage. The score includes markings like 'scorrevole fließend' and 'rit.'.

Zapis nutowy 3

Na przykładzie 3 można zaobserwować sekwencję zgodną z tradycyjną harmonią funkcjonalną. Tonacja utrzymana jest w c-moll, a w harmonii mamy schemat z D7-tsVI-Db7/s-I sII, przy czym pojawiają się akordy tonizowane i modyfikowane, które mają służyć tonom nieakordowym. Można zauważyć, że zmiany tonalne obejmują tutaj przeplatanie tonacji durowej i mollowej oraz tonacji równoimiennej, co sprawia, że rozwój akordów wydaje się bardziej skomplikowany, a tendencja do chromatyzacji bardziej wyraźna.

Jeśli chodzi o motyw melodyczny tego utworu, jego struktura ma formę pojedynczą dwuczęściową z reprzyzą. Tonacja jest wyjątkowo niestabilna, a oznaczenia w didaskaliach bardzo liczne. Melodia porusza się w tym samym kierunku, co w pierwszym utworze.

Granice pomiędzy frazami nie są wyraźne, zdają się mieszać ze sobą. Natężenie dynamiczne drugiego utworu jest nieco większe niż w przypadku pierwszego. Ponadto, możemy zauważyć wiele zmian dynamiki, które w ciągu zaledwie kilku zdań przechodzą od *crescendo* do *decrescendo*. Częste zmiany dynamiki powodują pasjonującą ekspresję emocjonalną. W powiązaniu z tekstem, kompozytor odczuwał w tym fragmencie większe poruszenie. W tym utworze użyto wielu równoległych fraz (patrz przykład nutowy 4).



Zapis nutowy 4

Chociaż obie frazy nie dzielą tego samego początku, uważna ich obserwacja może ujawnić nieodłączny związek między nimi. Materiał motywu w pierwszej frazie przechodzi w górę od dźwięku bB do dźwięku E, a następnie opada w dół; początek drugiej frazy natomiast charakteryzuje się linią najpierw opadającą, a następnie rosnącą. Obie frazy mają podobny początek. Ponadto pojawienie się w rozwoju frazy muzycznej alteracji ma określone znaczenie. Przywrócone pierwotne B w pierwszej frazie ma cechy dźwięku pomocniczego. Choć przywrócone E we frazie drugiej również jest alteracją, skupia się ono bardziej na tendencji dźwięku z E do F.

Z punktu widzenia orkiestracji, w utworze tym mamy do czynienia z kontynuacją wzorca harfy pojawiającej się w tle pierwszej pieśni jako akompaniament partii wokalne. Jednocześnie wzmocnieniu uległo wykorzystanie partii smyczkowych. Natomiast pięciotonowy wzór w partii wiolonczeli obecny w całym utworze jest bardzo charakterystycznym szczegółem odróżniającym dzieło to od pozostałych. Warstwa harmonii dzieli się na partię skrzypiec i partię instrumentów dętych drewnianych. W utworze wielokrotnie zastosowano także kombinację partii smyczkowych i wokalnych, aby wzmocnić ekspresję śpiewu za pomocą silnego kontrastu dynamicznego ze smyczkami.

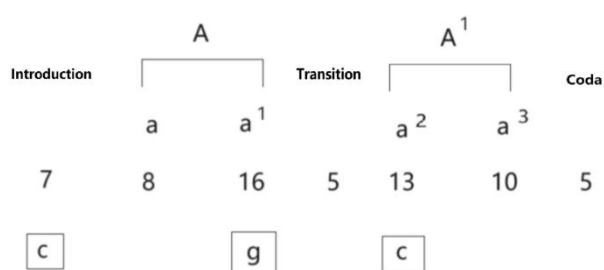
Dzięki analizie muzycznej możemy stwierdzić, że w porównaniu z pierwszą pieśnią tonacja tego utworu jest bardzo niestabilna, rytm stale się zmienia i występuje bardzo wyraźny wzorec „sforzando - forte piano”. Bogactwo zastosowanych oznaczeń naniesionych w didaskaliach i szerokie użycie zmniejszonych akordów septymowych, a także tonacji molowej symbolizującej „śmierć, tragedię i piekło” ilustruje wewnętrzne zmagania

emocjonalne matki w procesie stopniowego przebudzenia jej umysłu. Te emocje nie są zaledwie rozdzierającym serce krzykiem, ale wzruszającym niepokojem kobiety. Dlatego śpiewając należy opanować tę „gradację”. To „rozdzierające serce” uczucie jest bowiem emocją niewygodną i trudną. Choć emocje te są przytłaczające, nie mogą wszystkie naraz wylać się gwałtownym strumieniem. Przypominają bardziej porę monsunową w południowych Chinach, kiedy to powietrze jest gorące i duszne, a ludziom brak tchu.

4.4.3 *Wenn dein...*

Budowa utworu składa się z jednej pojedynczej części, kolejno A i A¹ (patrz tab. 3).

Tab. 3



Struktura muzyczna tego utworu jest zgodna z formą pieśni podzielonej na zwrotki. Powtarzające się fragmenty są podobne do dwóch zwrotek tekstu o tej samej melodii. W tym utworze część A¹ jest wariacją części A. Preludium wykazuje cechy polifonii trzygłosowej. Zależność pomiędzy dwiema górnymi partiami można opisać jako: „ty słuchasz, ja idę; ty idziesz, ja stoję”. Rejestr basowy pełni głównie rolę stabilizacji metrum. Tonacja utrzymana jest w c-moll. Część A składa się z dwóch fraz. Obie są względem siebie równoległe i dzielą ten sam początek, lecz inny koniec. Tekstura akompaniamentu utrzymuje polifoniczną fakturę preludium. Fraza a¹ jest progresją w górę frazy a. Interludium następujące po części A ma tę samą fakturę co preludium, a część A¹ tylko nieznacznie zmienia zawartość części A. Koda ostatecznie kończy się na dominancie c-moll, dając odbiorcom przestrzeń do własnej interpretacji.

Jeśli chodzi o harmonię i tonację tego utworu, harmonia eksponowana jest na naprzemiennym wykorzystaniu tonacji c-moll i g-moll. Podział utworu również opiera się także przeplataniu obu tych tonacji. Na początku utworu widać wyraźnie, że linie melodyczne pozostają w zależności względem linii harmoniczných (patrz przykład nutowy 5).



Zapis nutowy 5

Przebieg harmoniczny utworu jest bardzo wyraźny i zwięzły. W przykładzie tworzy typową progresję pionową, a następnie w dwóch kolejnych taktach występują atonalne progresje skali sześciostopniowej i dominanty, które są odpowiednie do wprowadzenia nadchodzącej melodii wokalne zarówno pod względem wysokości dźwięków, jak i dynamiki. To właśnie na tle tak wyraźnego przebiegu harmonicznego i kojącego rytmu kompozytor wykorzystuje ruch na boki, aby wzmocnić kontrast między nimi i ukazać otwarty i szeroki obraz muzyczny, nadając jednocześnie muzyce płynności. W pierwszych dwóch taktach widocznych na przykładzie jako pierwsza wchodzi linia melodyczna rejestru sopranowego, a w trzecim takcie linia ta stopniowo przechodzi w rejestr środkowy o gradacji opadającej, a nad nią dodana została kolejna linia wokalna. W czwartym takcie widać, że dwie poprzednie linie coraz bardziej oddalają się od siebie pod względem rejestru, a pomiędzy nimi wchodzi kolejna linia kontrapunktu. Warto dodać, że te linie, które wydają się mieć wyraźne cechy polifonii, wciąż dokładnie uwzględniają klarowność akordów w kombinacji pionowej.

Jeśli chodzi o motyw melodii utworu, melodia przewodnia jest frazą równoległą (jak widać na przykładzie nutowym 6), o asymetrycznej strukturze zdań górnego i dolnego. Wewnątrz przeplatanych jest więcej progresji chromatycznych, które w kolejnej frazie przechodzą do toniki. Tego rodzaju zabieg podkreśla nowoczesność utworu. Postęp melodii odbywa się w interwałach sekundy dużej i sekundy małej, podobnie jak w poprzednich dwóch utworach. Utwór kończy się dominantą i otwartym zakończeniem, co świadczy o dynamicznym rozwoju muzyki. Kontrastem względem poprzednich części jest niestabilność rytmu. Zmiany rytmu są tutaj bardzo wyraźne, a naprzemienne metrum 4/4 i 2/3 tworzy nieregularność budującą niepokój, co jest najbardziej charakterystyczną cechą tego utworu.



Zapis nutowy 6

Z punktu widzenia orkiestracji, do trzeciego utworu dodano róg angielski, który nadaje całości specyficznej dla tego instrumentu barwy. Jego nosowe brzmienie buduje smutną atmosferę i trafnie oddaje nastrój kompozytora. Ponadto utwór ten nie kontynuuje barwy harfy i unika najważniejszej barwy smyczków z drugiego utworu, zamiast tego wykorzystuje barwę instrumentów dętych drewnianych jako główne tło. W większości przypadków partie smyczkowe grają tylko w rejestrze basowym lub w tle. Partie wokalne nakładają się na siebie, tworząc wyraźny kontrast barwowy z dwoma poprzednimi utworami. Kontrapunkt do głosu ludzkiego grany jest przez jeden lub dwa instrumenty dęte drewniane. Ponadto kontrast barwy w tym utworze jest bardziej wyraźny niż we wcześniejszych dziełach. Na przykład w t. 19-22 linie harmoniczne wspólne dla rożku i fagotu odgrywają bardzo istotną rolę w podziale barwy instrumentów dętych drewnianych.

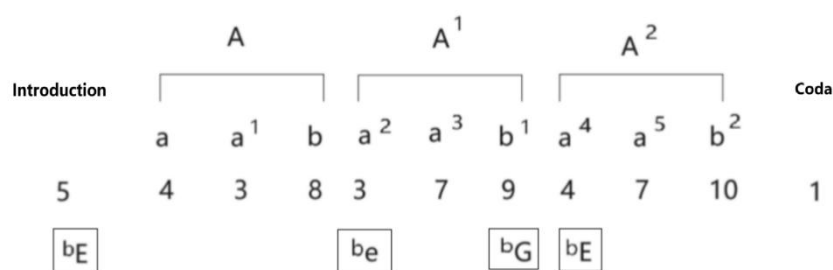
Niemniej jednak największą zmianą w tym utworze jest przemiana podmiotu lirycznego. Perspektywa zmienia się z matki na ojca, do czego kompozytor był już wcześniej przygotowany. Jak wspomniano wyżej, w orkiestracji dodano róg angielski, a użycie nosowej barwy tego instrumentu odpowiednio odzwierciedla powściągliwy i zachowawczy sposób wyrażania emocji przez ojców. Stanowi to ostry kontrast w stosunku do dwóch pierwszych pieśni, w których dźwięki harfy i smyczków wyrażają delikatne i subtelne emocje charakterystyczne dla kobiet. Oznaczenie chromatyczne tego utworu pozostaje niezmiennie od początku do końca, a modulacja jest stosunkowo prosta. Przedłużone tony toniki i dominanty służą głównie do wsparcia tonacji. Potwierdza to również naszą wcześniejszą analizę dualizmu Mahlera. Nie potrafił on wyrażać swoich uczuć w sposób bardzo ekstrawertyczny, dlatego za pomocą tej metody interpretował swoje rozumienie miłości ojca. Treści tego utworu wyrażane są w sposób niebezpośredni, kompozytor „nie mówi wprost” o miłości do córki, lecz wyraża ją poprzez przywołanie szczegółów życia codziennego. Nie oznacza to, że ojciec nie jest pogrążony w smutku, lecz że do wyrażenia swoich emocji wykorzystuje

„pożyczone” przedmioty i sceny, co bardziej odpowiada mahlerowskiemu rozumieniu obrazu figury ojca.

4.4.4 *Oft denk ich...*

Budowa utworu ma formę wariacji i składa się kolejno z części A, A¹ oraz A² (patrz tab. 4).

Tab. 4



Utwór ten nosi w sobie pewne podobieństwa do utworu drugiego, układa się bowiem w strukturę podobną do pieśni zwrotkowej. Tonacja preludium oparta jest na Es-dur. Część A składa się z trzech fraz, kolejno: a, a' i b. Melodia frazy a jest głównym czynnikiem gradacji opadającej po skoku w górę o sekstę. Frazy a' i a mają ten sam początek i koniec. Materiał muzyczny frazy b i frazy a jest podobny pod względem kierunku melodii, ale nieco się różni, bowiem fraza b została obdarzona łagodniejszą melodią. Następnie pojawiają się dwie wariacje lub powtórzenia części A. Chociaż część A jest zasadniczo podobna do części A' pod względem tematu muzycznego, istnieją między nimi pewne różnice w akompaniamencie. Tonacja pozostaje w bE-dur od początku do końca, a zakończenie konsoliduje tonację końcową w formie uzupełniającej kadencji.

Pod względem harmonii i tonacji, cechą charakterystyczną brzmienia tego utworu jest kontynuacja zastosowania kontrastu tonalnego. Tym razem zachodzi ona głównie w trzech tonacjach: bE, be i bG, wśród których bE-dur i be-moll mają tę samą tonikę, tak jak b-moll i Ges-dur. Tonacje Es-dur i Ges-dur przechodzą przez b-moll. Co więcej, na początku trzeciej pieśni zastosowano tonację durową, co ostro kontrastuje z tonacją molową wcześniejszych utworów. W t. 1-8 tego utworu harmonia funkcjonalna zostaje wzbogacona i zmodyfikowana liniowo (patrz przykład nutowy 7).



Zapis nutowy 7

Na powyższym przykładzie nutowym widać pełne wykorzystanie przez Mahlera zabiegu przetwarzania linii w oparciu o wyraźną progresję harmoniczną. W tym utworze wyraźnie widoczna jest równoległa linia sekstowa, zlokalizowana w rejestrze sopranowym akompaniamentu instrumentalnego, która w miarę jej postępu staje się ważną jego częścią. W późniejszej części tej równoległej seksty w partii basowej akordy rozkładają się na synkopowane wzory, tworząc wyraźną i szeroką rytmiczną progresję harmoniczną w obszarze basu. Z pozoru taka równoległa linia niewątpliwie opiera się na wyraźnym przebiegu harmonicznym partii basu. Wyczuwalna jest także wyraźna tendencja tonów nieakordowych do brzmienia jak te wewnątrz akordu. Jednak to właśnie te tony w połączeniu sekstą i rejestrem basowym również dają fałszywe akordy. Ogólnie rzecz biorąc, jest oczywiste, że równoległe linie sekstowe tworzone tutaj przez liczne tony spoza akordu mają na harmonię wpływ modyfikujący i wzbogacający, co wynika zarówno z analizy teoretycznej, jak i z rzeczywistego odsłuchu.

Jeśli chodzi o motyw melodyczny tego utworu, największą różnicą między nim a poprzednimi utworami jest to, że ma on tylko dwa tony tematu, a zmiany powtarzają się dwukrotnie. Strukturalnie można powiedzieć, że składa się z dwóch materiałów i sześciu głównych fraz. Melodia mocno faluje i odznacza się dużymi skokami, co mocno odróżnia ten utwór od pozostałych. Faktura partii muzycznej orkiestry ulega częstym zmianom. Kontynuuje to zastosowaną technikę rytmu naprzemiennego, którego długość jest jednak o wiele krótsza niż w poprzednim utworze. Kontrast barwy jest tu bardzo wyraźny i jest to najważniejszy fragment orkiestracji we wszystkich czterech utworach.

Z punktu widzenia orkiestracji w pierwszych trzech utworach kompozytor zastosował czystsze barwy instrumentów dętych drewnianych lub smyczkowych, łącząc je ze sobą.

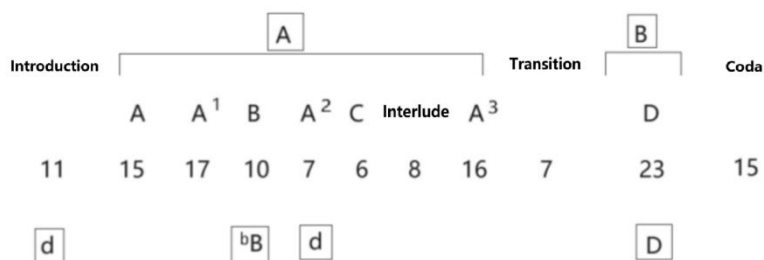
W trzecim utworze szeroko wykorzystano mieszankę instrumentów dętych drewnianych i smyczkowych. W porównaniu z poprzednimi utworami, zastosowano odmienną barwę, a co więcej, zdywersyfikowano ją w ramach jednego utworu, co w oczywisty sposób pokazuje wykorzystanie barwy jako środków budowania kontrastu. Co więcej, w trzecim utworze podkreślono kontrast pomiędzy czystą barwą instrumentów dętych drewnianych a czystą barwą instrumentów smyczkowych, jak np. t. 24-35, a także kontrast pomiędzy czystą i mieszaną barwą pomiędzy kolejnymi fragmentami.

Budowa tego utworu jest stosunkowo prosta, powstała w wyniku zmian zachodzących w jednej części, a trzy warstwy pozostają w stopniowej i progresywnej relacji. Obowiązkiem śpiewaków jest dobre uchwycenie tego rozwarstwienia. Kluczem do wykonania tego dzieła jest przejście od prostego opisu znajdującego się na początku do oddania późniejszych zmian emocjonalnych.

4.4.5 *In diesem...*

Budowa utworu składa się z dwóch złożonych części, kolejno A i B (patrz tab. 5).

Tab. 5



Utwór ten jest największym w zestawie i przyjmuje wielkoskalową formę muzyczną o złożonej dwuczęściowej strukturze. Tego rodzaju forma choć jest charakterystyczna dla instrumentalnej muzyki romantycznej, to jest rzadkością dla muzyki wokalne. Preludium jest szybkie, gęste wzory rytmiczne w fakturze akompaniamentu i modulacja melodii sprawiają, że emocje są dobrze oddane w muzyce. Tonacja utworu oparta jest na tonacjach durowych i molowych. Pierwsza część utworu ma formę rondo zbudowanego w strukturze: A, A', B, A'', C, A'''. Melodia części A zaczyna podkreślać powtarzalność homofonów, za pomocą muzyki budując niepokój. Następnie muzyka rozwija się w dół. Część A' jest powtórzeniem i modyfikacją części A, a tonacja części B przesuwają się do bB-dur. Materiał muzyczny również kontrastuje z częścią A, po czym pojawia się ponownie w A'', gdzie tonacja powraca

do tonacji głównej, po czym wprowadzony zostaje nowy temat C. Ma on pewien związek z tematem B i jest jego odbiciem lustrzanym. W zakończeniu utwór powraca od tematu A w części A'''. Całość tworzy pięcioczęściowe rondo. Druga część utworu składa się z pojedynczego fragmentu D, który jest stosunkowo krótki, gdyż tonacja przesuwa się do D-dur, czyli tonacji głównej, a przejście z trybu molowego do trybu durowego stwarza większy kontrast barwowy. Natomiast melodia fragmentu D podkreśla progresję melodii na akordach rozłożonych. Zakończenie jest powiązane ze wstępem pod względem materiału muzycznego, tworząc klamrę kompozycyjną. Harmonia zakończenia przebiega aż do końca w postaci głównego, przedłużonego tonu.

Utwór ten, pod względem harmonicznym i tonalnym, dzieli się na dwie części w oparciu o kulminację całej suity, część pierwsza utrzymana jest w tonacji d-moll, część druga rozpoczyna się w tonacji D-dur, a między nimi następuje krótki przerywnik w B-dur i d-moll, po czym dźwięk D powraca do tonacji durowej. Należy dodać, że kompozytorem kierowała zasada kontrastu harmonicznego oparta na tonacjach durowych i molowych tej samej toniki. Jest to również kontynuacja tonalnego kolorytu pieśni trzeciej i czwartej. Tonacja molowa oddaje smutny i wzburzony nastrój kompozytora, a ostateczny powrót do „szerokiej i wyraźnej” tonacji durowej nawiązuje do tonacji zastosowanej w pierwszej części suity, co sublimuje i spaja także koncepcję artystyczną całości. Ogólna harmonia jest wysoce chromatyczna, gdzie wszystkie elementy składają się z półtonów. W pełni oddaje to napięcie i efekt tego rodzaju zabiegów kompozytorskich oraz szczegółowo opisuje burzliwe tło oraz intensywne emocje i smutek w sercach bohaterów. Kontrast tonacji jest ważnym zabiegiem zastosowanym pomiędzy utworami, a nawet w obrębie jednego utworu. Większość z nich operuje trybem molowym, nawiązując do smutnego nastroju kompozytora. W środku znajdują się dwa miejsca, w których zastosowano tonację durową, która wynika z potrzeby stworzenia kontrastu tonalnego, a także wyrażenia ostatniej nadziei, co spaja koncepcję artystyczną całej suity. Progresja chromatyczna jest bardziej wyraźna w t. 50-53 (patrz przykład nutowy 8).



Zapis nutowy 8

Na tym przykładzie nutowym tendencja do chromatyizacji jest bardziej wyraźna i nie podkreśla już funkcjonalności harmonii tonalnej. Zdaje się, że kontrola nad muzyką odbywa się poprzez harmonię chromatyczną. Z obserwacji kształtu faktury przedstawionej na przykładzie nutowym 11 wynika, że w partii akompaniamentu orkiestry rejestry wysokie i niskie są chromatyizowane, natomiast rejestr środkowy pozostaje niezmienny. Oznacza to, że rejestr środkowy pozostaje nieruchomy, podczas gdy sopranowy i basowy poruszają się w tym samym kierunku. Następnie w melodii partii wokalne tonacja sprawia wrażenie szczególnie wyraźnej, z progresją kwartową w górę, co sugeruje, że jest to g-moll.

Pod względem melodycznym ten utwór jest ostatnim w całej suicie i zarazem tym, który budzi największe emocje. Bez względu na strukturę, fakturę czy wykorzystanie materiałów, jest to najlepszy utwór *Kindertotenlieder*. Szybki i intensywny emocjonalnie wstęp, a także szerokie wykorzystanie trylu w alteracjach dźwięków zapowiadają emocjonalny wydzźwięk utworu.

Pierwsza część składa się z czterech fraz, co stanowi ostry kontrast z drugą częścią zarówno pod względem tempa, dynamiki, faktury, jak i emocji. Nacisk na podtrzymanie dominaty sprawia, że podstawowa tonacja całego utworu jest bardzo wyraźna. Ze względu na fakt, iż ten utwór jest największym utworem w suicie, kompozytor zastosował dużą liczbę niezależnych od siebie fraz (patrz przykład nutowy 9).



Zapis nutowy 9

Pierwsze dwa takty są homofoniczne i powtarzają się w tym samym układzie rytmicznym. Kolejne dwa rozszerzają tessiturę w górę w oparciu o motyw początkowy. Muzyka zaczyna progresować w górę, a po osiągnięciu najwyższej nuty D stopniowo schodzi w dół i ostatecznie powraca do toniki.

Z punktu widzenia orkiestracji, ze względu na rozkład punktu kulminacyjnego całej suity, wkrótce po jej rozpoczęciu wykorzystano pełną orkiestrację. Ponadto zakres wokalny również został znacznie rozszerzony. Efekt niepokoju wywołany został przez tremolo smyczków i opadającą chromatyczną progresję złożoną z czterech dźwięków. Układ punktu kulminacyjnego nie jest zbyt jasny, lecz można przyjąć, że punktem kulminacyjnym jest cały fragment od t. 1 do t. 91. Techniki takie jak rytm krokowy, gra orkiestry tutti i tremolo bardzo dobrze oddają nastrój utworu. Warto dodać, że użycie dzwonków (niem. Glockenspiel) w t. 93-100 jest echem barwy pierwszego fragmentu, a także powoduje, że odbiorcy są stymulowani do przyjrzenia się własnym emocjom i przygotowania do punktu kulminacyjnego. Użycie barw kontynuuje metody obecne w pieśni czwartej. Układ wykorzystania instrumentów rozpoczyna się skromnie od zaangażowania małej ich ilości, stopniowo zwiększając skład, by wszystkie spotkały się razem w wykonaniu tutti. Estetyka całości jest bardzo dopracowana. Rozwój utworu jest wielowymiarowy pod względem rytmu, tonacji, rejestru, kontrastu harmonicznego, kontrastu dynamicznego, czy też orkiestracji. Ponadto zastosowanie technik kontrastujących jest również bardzo oszczędne.

Nastrój pierwszej połowy jest niezwykle emocjonalny, wręcz histeryczny, lecz śpiewak nie może do końca otworzyć się, zarówno pod względem technicznym, jak i emocjonalnym. Powinien zonglować napięciem i rozluźnieniem, bowiem zbyt mocne wykonanie sprawi, że odbiorca może dojść do wniosku, iż całość nie ma sensu. Pięść musi zostać wycofana, aby

wymierzyć potężny cios. Druga połowa to właściwie sublimacja całej suity. Śpiewak musi odnaleźć w sobie odczucie dźwięku pochodzącego wprost z nieba. Tak jakby już dostąpił wniebowstąpienia, a jego dusza opuszczała ciało.

Nikt nie może potwierdzić, że w los Mahlera był naznaczony śmiercią, lecz *Kindertotenlieder*, nad którym tak ciężko pracował, sprowadziło na niego nieszczęście. W utworze otwierającym pt. *Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n*, specjalnie dla „ciemnej nocy” napisał pełen smutku mroczny motyw, a następnie celowo połączył go z radosnym i żywym dźwiękiem towarzyszącym muzycznemu opisowi wschodu słońca znajdującym się na końcu utworu. Pod koniec suity wokalne temat ten pojawia się ponownie, powodując, że cały zestaw powraca do początku. Tego rodzaju motywy muzyczne oraz tematy pełne sprzeczności i niejasności stały się ważnym symbolem późniejszej twórczości Mahlera. Poprzez motywy muzyczne łączył nieszczęście i błogosławieństwo, ciemność i światło, śmierć i życie na modłę Wschodu, nadając temu zbiorowi tragicznych dzieł nieskończenie wzruszające i ciepłe zakończenie z odrobiną nadziei i empatii.

Rozdział V

Ullmann und sein *Liederbuch des Hafis*

5.1 Życie Viktora Ullmanna

Viktor Ullmann urodził się w Cieszynie 1 stycznia 1898 roku. Cieszyn należał wówczas do Śląska wchodzącego w skład Cesarstwa Austro-Węgierskiego, a obecnie dzieli się na Cieszyn po stronie polskiej i czeskiej (Český Těšín). Oboje jego rodzice pochodzili z rodzin żydowskich, jednak przed narodzinami Viktora przeszli na wiarę katolicką, aby otworzyć przed sobą więcej możliwości pracy w Europie. Jako Żyd nawrócony na katolicyzm, jego ojciec, Maximilian Ullmann, mógł zostać zawodowym oficerem wojskowym. W czasie I wojny światowej został awansowany do stopnia pułkownika i otrzymał tytuł szlachecki. Ullmann od 1909 roku uczęszczał do gimnazjum w Wiedniu. Naukę gry na fortepianie rozpoczął pod okiem Eduarda Steuermanna, a w 1914 roku rozpoczął studia teoretyczne u ucznia Arnolda Schönberga – Josefa Polnauera. Wkrótce później jego talent muzyczny został odkryty przez Schönberga i jego uczniów²²⁷. Bezpośrednio po ukończeniu gimnazjum zgłosił się jako ochotnik do służby wojskowej. Do końca wojny w 1918 roku służył na froncie w dolinie rzeki Isonzo. Z biegiem czasu dosłużył się stopnia porucznika i został odznaczony Medalem Odwagi za „nieustraszoną, odważną i wzorową pracę na froncie”. W czasie wojny Ullmann, zmęczony bezsensownymi walkami, oddawał się pasji czytelniczej. W tym przypadku literatura służyła nie tylko do radzenia sobie z przeciwnościami losu, ale także do stymulowania fizycznego i psychicznego rozwoju. To właśnie przeczytana w tym okresie życia *Antropozofia* Rudolfa Steinera zasiała w nim ziarno do dalszych poszukiwań²²⁸.

Po odbyciu służby wojskowej Ullmann rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Wiedeńskim. Na początku października 1918 roku został przyjęty na seminarium kompozycji Schönberga i zaczął uczyć się od samego mistrza wiedzy z zakresu formy, kontrapunktu i orkiestracji. Chociaż Ullmann nie miał ambicji zostania zawodowym pianistą, to właśnie na lekcjach kompozycji Schönberga odkryto jego talent do gry na tym instrumencie. Po roku ożenił się ze swoją koleżanką z klasy Martą Koref i przeniósł do Pragi. Tam podjął się pracy jako dyrygent chóralski i dyrektor wokalny w Neues Deutsches Theatre w Pradze²²⁹. Podczas

²²⁷ Michael Steinberg, "Steuermann, Edward," *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy1.lib.uwo.ca/subscriber/article/grove/music/26729>.

²²⁸ Marna Pease, *Music in the Light of Anthroposophy* (London: Anthroposophical Pub. Co., 1925), s. 9-10.

²²⁹ Gwyneth Bravo, "Viktor Ullmann," The OREL Foundation, http://orel.foundation.org/index.php/composers/article/viktor_ullmann/, accessed June 27, 2016, 20:21.

pobytu w teatrze ściśle współpracował z Aleksandrem Zemlinskim, ówczesnym dyrektorem muzycznym opery.

Uczeni są zgodni, że okres od 1929 do 1931 był najbardziej znaczącym okresem w muzycznej karierze Ullmanna. W 1929 roku na festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Genewie, Franz Langer wykonał drugą wersję kompozycji Ullmanna *Variationen und Doppelfuge ueber ein kleines klavierstueck von Shoenberg* op. 3. To właśnie to dzieło skupiło na Ullmannie międzynarodową uwagę²³⁰. W tym samym roku został także mianowany dyrygentem i kompozytorem Opery w Zurychu. Badaczka muzyki Gwyneth Bravo twierdzi natomiast, że był to dla Ullmanna również czas wielkiego osobistego zamieszania: „W tym okresie Ullmann nie tylko został poddany psychoanalizie w Zurychu, ale także kontynuował zgłębianie różnych mistycznych ścieżek wiedzy, w tym chińskiej „Księgi Przemian”, masonerii i antropozofii”²³¹.

Ze względu na swoje zainteresowanie antropozofią Ullmann prowadził przez dwa lata (1931-1933) księgarnię antropozoficzną *Novalis* w Stuttgarcie. W 1933 roku, ze względu na problemy z prowadzeniem swojego biznesu, uciekł z powrotem do Pragi²³². Ingo Schultz uważa, że po powrocie do Czech Ullmann przeżył swoją drugą wiosnę kompozytorską – „zbadanie tego, co pozostało do odkrycia w dziedzinie tonalnej harmonii funkcjonalnej, czy też wypełnienie luki między romantyczną a atonalną harmonią”²³³ były cechami charakterystycznymi dla jego twórczości. Inna muzykolog, Rachel Bergman, przedstawia ciekawszy pogląd na tę kwestię. Uważa, że próba pogodzenia tonalności i atonalności przez Ullmanna jest związana z jego zainteresowaniem antropozofią, bowiem podstawowym założeniem antropozofii jest jedność dualizmu²³⁴. Najbardziej reprezentatywnym dziełem tego okresu jest opera *Der Sturz des Antichrist*, którą skomponował w 1935 roku. Była to adaptacja sztuki autorstwa pisarza antropozoficznego Alberta Steffena pod tym samym tytułem.

W 1938 roku przejście rządów przez ruch narodowego socjalizmu i proklamowanie w tym samym roku Protektoratu Czech i Moraw oznaczało również oficjalną kontrolę rządu niemieckiego nad Czechosłowacją. Równocześnie w Czechosłowacji weszły w życie „ustawy norymberskie”. W konsekwencji władze okupacyjne działające poprzez marionetkowe rządy Protektoratu wprowadziły ustawodawstwo jawnie antysemickie, które ostatecznie usunęło

²³⁰ Schott Verlag, Schott Music Publishing Company's description of *Ullmann's Variationen und Doppelfuge* op. 3a, <https://en.schott-music.com/shop/variationen-und-doppelfuge-no38982.html>, 2022.10.12, 19:19.

²³¹ Gwyneth Bravo, "Viktor Ullmann," The OREL Foundation, http://oreloundation.org/index.php/composers/article/viktor_ullmann/, accessed June 27, 2016, 20:21.

²³² Ingo Schultz, *Viktor Ullmann: Leben und Werk*, (Stuttgart: Matzler, 2008), S.137-8.

²³³ Ingo Schultz, s.v. "Ullmann, Viktor," Grove Music Online. Oxford Music Online.

²³⁴ Rachel Bergman, "Musical Language," s.28.

Żydów z życia publicznego i ich funkcji pełnionych w instytucjach państwowych. Po nazistowskiej agresji na Polskę 1 września 1939 roku, opracowano plany masowego exodusu Żydów z terenów okupowanych²³⁵. Ostatecznie, we wrześniu 1942 roku Ullmann trafił do obozu koncentracyjnego Theresienstadt. Ingo Schultz uważa, że trzeci okres jego twórczości kompozytorskiej (1942-1944) miał na celu zaspokojenie zapotrzebowania ze strony Theresienstadtu. Skomponował liczne utwory muzyki użytkowej (Gebrauchsmusik) i rekreacyjnej (Freizeitgestaltung). Muzyka ta zaspokajała potrzeby internowanych w obozach koncentracyjnych. Ullmann wyjaśniał swoją twórczą potrzebę rozwoju w obozie koncentracyjnym następującymi słowami: „Theresienstadt było i jest dla mnie namacalną szkołą. Dawniej, gdy ludzie nie odczuwali wpływu i ciężaru życia materialnego, łatwo było tworzyć piękne formy. Jednak na co dzień w Theresienstademie biedę materialną trzeba przezwyciężać piękną formą, przy czym cała ta muzyka kontrastuje z otoczeniem: to naprawdę świetna szkoła. W żadnym razie nie siedzimy płacząc nad rzeką Babilonu, nasze starania w sztuce są proporcjonalne do naszej woli życia”²³⁶.

SS przyzwalało na rozkwitanie kultury żydowskiej w obozach koncentracyjnych, ponieważ wiedziało, że Żydzi i tak prędzej czy później zostaną straceni, więc nie widzieli nic złego w umożliwieniu im tego efemerycznego procesu²³⁷. Ponadto było to również dobre dla ich propagandy i dlatego też uczynili Theresienstadt wzorem dla wszystkich niemieckich obozów koncentracyjnych. Życie codzienne w obozach koncentracyjnych zostało udokumentowane podczas zaaranżowanej wizyty Czerwonego Krzyża w 1944 roku, w wyniku czego większość świata przyjęła fałszywą propagandę za prawdę. W tym okresie Ullmann skomponował najśłynniejsze dzieło swojego życia – operę *Der Kaiser von Atlantis*. Do dziś jest ona często wystawiana w wielu teatrach operowych w Niemczech. Treścią tej opery jest satyra na Hitlera²³⁸. Gdy tylko członkom SS udało się nakryć muzyków podczas prób, niezwłocznie nakazano przeniesienie Ullmanna i wielu innych zaangażowanych w operę (w tym Pavela Haasa, Hansa Krásę, Gideona Kleina i Siegmunda Schula) do Auschwitz. Wkrótce później zostali straceni w komorach gazowych tamtejszego obozu koncentracyjnego²³⁹.

²³⁵ Ingo Schultz, s.v. „Ullmann, Viktor,” *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

http://www.oxfordmusiconline.com.proxy1.lib.uwo.ca/subscriber/article/grove/music/28733?q=Ullmann&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, 2022.12.12, 15:48.

²³⁶ Lily E. Hirsch, *A Jewish Orchestra in Nazi Germany: Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League* (Ann Arbor, Mich: University of Michigan Press, 2010), s. 263.

²³⁷ Rachel Bergman, „Musical Language,” s.33.

²³⁸ Lily E. Hirsch, *A Jewish Orchestra in Nazi Germany: Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League*, s.209.

²³⁹ Joža Karas, *Music in Terezín: 1941-1945* (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1985), s.164.

5.2 Ullmann i *Liederbuch des Hafis*

Skomponowanie *Liederbuch des Hafis* jest ściśle związane z zainteresowaniem antropozofią Ullmanna. W *Steiner Research Album* Robert McDermott wyjaśnia: „Antropozofia łączy ideę człowieka (anthropos) z boską kobiecą mądrością (sophia). Słowo antropozofia odnosi się do wiedzy duchowej zdobytej poprzez świadomą integrację trzech zdolności: myślenia, odczuwania i woli. Antropozofia obejmuje badania ezoteryczne i praktyki duchowe”²⁴⁰. Antropozofia zakłada, że ekspresja artystyczna jest próbą przezwyciężenia materii poprzez formę, przy czym owa materia odnosi się do każdej namacalnej bądź plastycznej dziedziny sztuki, w tym m.in. malarstwa, rzeźby, fotografii. Forma natomiast odnosi się do artystycznych intencji inteligentnej, twórczej, duchowej i boskiej istoty lub z punktu widzenia antropozofii – jest wyrazem rozwiniętej ludzkiej świadomości. Muzyka to nienamacalna forma artystyczna, która nie podlega materialnym ograniczeniom. Z perspektywy antropozofii jest ona najwłaściwszym wyrazem boskości. Dlatego pogoń za sztuką, zwłaszcza muzyką, może działać jak katalizator kultywowania lub rozwijania ludzkiej świadomości w kierunku boskości, której przykładem są wyżej wymienione cechy²⁴¹.

Ullmanna przyciągnęła twórczość Hafisa, ponieważ jego poezja ucieleśniała dwa najczęstsze napięcia obecne także w większości dzieł Ullmanna. Pierwszym jest napięcie między ideami realizmu i mistycyzmu, które tak ukochali romantycy. Związane z tym napięcie w twórczości Ullmanna wyrażało się już w doborze materiału źródłowego – od romantycznych przekładów sufickiej poezji mistycznej Hafisa dokonanych przez Hansa Bethge po libretto operowe. Do *Der Kaiser von Atlantis* wybrał tekst teologa Petera Kiena, a *Der Sturz des Antichrist* powstał na podstawie sztuki Alberta Steffena. Tego rodzaju napięcie między sacrum a profanum, rajem a człowiekiem zostało obszernie omówione w *Antropozofii* Rudolfa Steinera²⁴², a egzemplifikacja tego napięcia ma miejsce w *Liederbuch des Hafis* Ullmanna. W rzeczywistości w cyklu tym bada on romantyczne napięcie między nakazami religijnymi lub normami społecznymi a rzeczywistymi doświadczeniami jednostek.

Drugie napięcie znajduje odzwierciedlenie w sposobie, w jaki Ullmann kontynuuje techniki kompozytorskie Albana Berga, tj. metodzie łączenia tonalności i atonalności. Ta fuzja technik była wyraźnym zamiarem twórczym Ullmanna, który przez pewien czas był wielbicielem Albana Berga. Według Gwyneth Bravo „Ullmann próbował znaleźć język muzyczny, który jak wyjaśniał w swoim liście do Reinera, będzie oparty na tonacji z systemem

²⁴⁰ Robert McDermott, *The New Essential Steiner* (Great Barrington, MA: Lindisfarne Books, 2009), s.1.

²⁴¹ Marna Pease, *Music in the Light*, s.11

²⁴² Marna Pease, *Music in the Light of Anthroposophy*, s.7.

dwunastotonowym (podobnym do sposobu łączenia tonów durowych i molowych)”²⁴³. Eksploracja tych napięć przez Ullmanna została doskonale wyrażona w dziele *Liederbuch des Hafis*.

Cykl pieśni *Liederbuch des Hafis* powstał w 1940 roku. Teksty pochodziły z twórczości Hafisa²⁴⁴ w przekładzie na język niemiecki Hansa Bethge. Tytuły zawartych w nim pieśni artystycznych to: *Vorausbestimmung* (Los), *Betrunknen* (Pijaństwo), *Unwiderstehliche Schönheit* (Nieodparte piękno) i *Lob des Weines* (Pochwała wina). Chociaż opery *Der Sturz der Antichrist* i *Der Kaiser von Atlantis* były często wystawiane, a zawarta w nich muzyka często poddawana badaniom przez muzykologów i teoretyków muzyki, to publikacja krytycznego wydania *Lieder* z 2004 roku, zwróciła uwagę świata na artystyczne pieśni Ullmanna²⁴⁵. W odróżnieniu od innych pieśni artystycznych skomponowanych przez Ullmanna, te są wyjątkowe, ponieważ kompozytor nie tylko wykorzystał tonalne i atonalne techniki kompozycyjne do ich stworzenia, ale także użył podobnej do Kurta Weila harmonii obecnej we współczesnej muzyce kabaretowej²⁴⁶.

Liederbuch des Hafis Ullmanna to wspaniałe połączenie poezji i muzyki. Przekład Hansa Bethge jest zarówno ironiczny, jak i liryczny, dobrze oddając esencję oryginalnych utworów Hafisa. Muzyka jest tonalna i rytmiczna, pozostając w zgodzie z charakterystyką tekstu. Muzyka kabaretowa i harmonia jazzowa przewijające się przez cały cykl są odświeżające dla ucha i przyjemne do wykonywania. Mówiąc dokładniej, podobnie jak w przypadku większości muzyki atonalnej, pieśni nie posiadają sygnatury tonacji, chociaż pierwszy, trzeci i czwarty utwór osadzony jest mocno w Es-dur, podczas gdy drugi obraca się wokół skali C. Wszystkie pieśni, z wyjątkiem ostatniego utworu, zawierają wstępy fortepianowe i kody o różnej długości. Jedynym wyjątkiem jest to, że zakończenie trzeciego utworu nawiązuje do jednonutowego wprowadzenia czwartego utworu.

W *Vorausbestimmung* można zaobserwować metodę Ullmanna polegającą na łączeniu technik tonalnych i atonalnych oraz tonacji durowej i molowej. Marsz zawarty w tym utworze przypomina rytm jazzowy. W celu osiągnięcia tego efektu, kompozytor dodał do trójdźwięków molowych, durowych i pomniejszych septymy i nony. Wykorzystał również brzmienia całotonowe i relacje trzytonowe, aby podkreślić dramatyczne elementy narracji. *Betrunknen* uderzająco różni się od *Vorausbestimmung*. To ostatnie sprawia wrażenie

²⁴³ Gwyneth Bravo, "Viktor Ullmann," The OREL Foundation, http://oreloundation.org/index.php/composers/article/viktor_ullmann/, accessed June 27, 2016, 20:21.

²⁴⁴ Haleh Pourafzal and Roger Montgomery, *Spiritual Wisdom of Haféz: Teachings of the Philosopher of Love Haleh* (Rochester, Vermont: Inner Traditions, 1998)

²⁴⁵ Viktor Ullmann, *Liederbuch Des Hafis Op. 30 Sämtliche Lieder Für Singstimme Und Klavier*, ed. Axel Bauni and Christian Hoesch. (London: Schott, 2004).

²⁴⁶ John Eckhard, "Music and Concentration Camps," trans. by Ernest F. Livingstone, *Journal of Musicological Research* 20 (2001): s. 293.

kabaretowej igraszki, która wykorzystuje głównie harmonię funkcjonalną, podczas gdy w *Betrunken* kompozytor użył technik atonalnych, takich jak ćwierćtonowe i całotonowe brzmienia. *Vorausbestimmung* posiada swobodny, podobny do mowy rytm, podczas gdy w *Betrunken* jest on sztywny i powtarzalny, przez co przywołuje na myśl pewnego rodzaju porywczy charakter. Poniżej autor szczegółowo przeanalizuje cztery wybrane i nagrane utwory ilustrując je konkretnymi przykładami z partytur.

5.3 Analiza muzyczna

5.3.1 *Vorausbestimmung*

W *Vorausbestimmung* widać, że Ullmann łączył tonalność i atonalność, a także skale durową i mollową. Osiągał w ten sposób strukturę melodii przypominającą jazz. Ullmann, aby uzyskać taki efekt do triad durowych, molowych i zmniejszonych dodawał wiele septym i non. Wykorzystywał również brzmienia nonowe (E9) i relacje trzytonowe, aby podkreślić dramatyczne elementy narracji.

Jak widać na tab. 1 budowa utworu jest dwuczęściowa pojedyncza, a jego osią jest tonacja bE (es).

Tab. 1

A						B			Coda
Introduction	Transition		Transition						
a		b		c	d	a ¹	a ²		
2	6	2	6	2	6	4	6	3	5

Na początku utworu znajduje się dwutaktowy wstęp, a partia fortepianu wykorzystuje akordy harmoniczne, aby za pomocą muzyki wprowadzić element narracji. Zaczynając od taktu trzeciego, utwór przechodzi do części narracyjnej, która składa się z sześciu taktów, w takcie 8. Ullman zastosował znak akcentu, aby wyrazić uwielbienie Hafisa do Boga i swoje wątpliwości co do samego siebie (patrz il. 1).



Il. 1

Fragmenty a i b na początku części A zawierają po sześć dźwięków, co jak wkrótce zauważymy, tworzy interesującą symetrię. Części A i B dzielą podobny wzór rytmiczny: obie posiadają dwutaktowe łączniki, a akcent partii fortepianu raz po raz pada na powtarzającą się frazę tekstową: „ach, was soll ich tun?”. Osią tematu fragmentów a i b jest stwierdzenie, iż wszystko jest wolą Allaha. Zarówno fragment a, jak i b kończą się tym samym pytaniem: „Ach, was soll ich tun?", tj. „Co powinienem uczynić?”. Podobieństwa te tworzą stabilną podstawę rytmiczną i tematyczną dla tekstu i muzyki. Pytanie to wymagało wyróżnienia w partyturze, być może w postaci wskazówki dotyczącej cykliczności pytań Hafisa. Ullmann doskonale zintegrował wszystkie te detale w swojej muzyce.

Początek frazy c Ullmann rozpoczyna kwintą czystą i septymą małą, podkreślając, że Hafis chciał wyrazić swoją miłość do wina porównując ją do silnej więzi zwierząt z naturą.

Decyzja Ullmanna o zastosowaniu w podstawie basowej partii fortepianu sekwencji I-IV-I, zamiast silniejszego elementu dominującego tonalnie, stwarza wrażenie niekompletności lub swoistego rodzaju niezrównoważenia muzyki, co ma na celu wskazanie pijaństwa poety.

Rdzeniem utworu jest wysokość dźwięku bE widoczna w części A. Część B natomiast jest utrzymana w tonacji B-dur. Chociaż pojawia się wiele odchyień od typowego języka harmonicznego, zasadniczo w rejestrze basowym występuje układ tonika-subdominanta-tonika. Na przykład ma to miejsce w taktach 1-4 (zaznaczonych na czerwono na il. 2 poniżej). Ullmann również opóźnił powrót do rdzenia tonalnego bE, jak np. w takcie 11 (zaznaczonym na niebiesko na il. 2 poniżej). Spadek o półton w temacie w t. 8-9 zwiastuje powrót do wysokości dźwięku bE.

Commodo ed amabile (♩ ca. 88)

Al - les ist vor - aus - be - stimmt

durch die gro - ße Gü - te Al - lahs, ach was soll ich tun?

Ich bin län - ge vor - aus - be - stimmt

Figure 2: "Vorausbestimmung" from *Liederbuch des Hafis*, mm. 1-12 ¹²²

II. 2

Następnie podobny materiał powtarza się w t. 9-10, przesuwając się o oktawę w górę i zatrzymując ponownie na $\sharp E$. Kiedy w takcie 11 wreszcie pojawia się silnie odczuwalne E -dur, a rejestr basowy jest o pół tonu niższy niż $\sharp E$ w poprzednim takcie, zacierając opadającą do E linię. Dzięki temu poczuciu spadku od $\sharp E$ w muzyce wytwarza się napięcie pasujące do dramaturgii wiersza. Wzmacnia to także cykliczność narracji Hafisa, a pełne napięcia pytanie „ach, was soll ich tun” przenosi słuchacza z powrotem do tonacji E z początku utworu. Ten sam schemat pojawia się również w części B, choć jej materiał muzyczny znacząco różni się od części A, czego można by się spodziewać już po samej analizie i interpretacji wiersza. Ullmann zaczyna od tonacji $\flat E$ przechodząc następnie do $\sharp B$. W taktach 16-19 występuje zaś mocne powtórzenie toniki $\sharp F$, (zaznaczonej na czerwono na il. 3 poniżej). Duże, wzmocnione przejście kwintowe od E do $\sharp B$ skutecznie oddziela tonację B od A, co pozostaje w zgodzie z treścią wiersza.

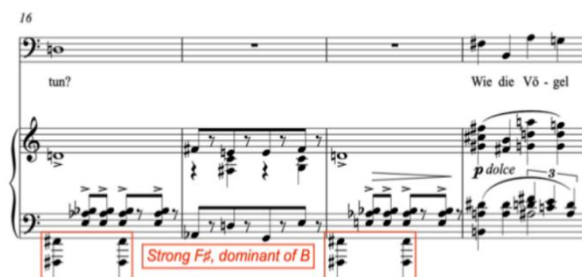


Figure 3: "Vorausbestimmung" from *Liederbuch des Hafis*, mm. 16-19¹²⁴

II. 3

Ullmann używa rytmu krzyżowego złożonego z trój- i dwudźwięków (t. 19-22), aby wprowadzić do muzyki wrażenie niestabilności obecne w wierszu (patrz il. 4 poniżej).



Figure 4: "Vorausbestimmung" from *Liederbuch des Hafis*, mm. 19-22¹²⁶

II. 4

Oczywiście skala diatoniczna jest dobrze znana ze swojej zdolności wywoływania mistycznych lub transcendentnych odczuć. Kompozytor intensyfikuje ten efekt za pomocą przeplatającego się wzorca rytmicznego dopiero w drugiej połowie t. 19-21. Druga połowa taktów 19-21 i całość taktu 22 zbliżają nas do punktu kulminacyjnego, który rozgrywa się w t. 29-32 przy słowach „Alles ist vorausbestimmt Durch die große Güte Allahs” (il. 5).



II. 5

Jednak tak jak w wierszu Hafisa, gdzie kolejne argumenty padają z odpowiednią cyklicznością, punkt kulminacyjny pojawia się i błyskawicznie znika, nie pozostawiając po sobie żadnego rozwiązania. W t. 31-32 partia wokalna spada z D4 do $\sharp F2$ na przestrzeni zaledwie sześciu miar taktu i po raz pierwszy nie ma wsparcia rytmicznego. Ostatnie dwa dźwięki, triola pomiędzy C3 i $\sharp F2$, podkreślają wewnętrzny konflikt Hafisa. W t. 31-32 mieszają się ze sobą tonacje durowe i molowe dźwięku B, powodując dalsze zamieszanie harmoniczne. Ponadto eksklamacja Hafisa kończy się na trzeciej i czwartej mierze taktu 32, któremu towarzyszy mocny akord nonowy C-D-E-F $\sharp$ -Bb (A $\sharp$) akompaniamentu fortepianu (zaznaczony na czerwono na il. 6).

Il. 6

Całość tworzy kompletny muzyczny obraz Hafisa, który kurczowo łapie kolejne oddechy po wykrzyczeniu swoich namiętności. Jest to także dobry przykład tego, co w poezji i muzyce można zrobić, aby oddzielić części A od B.

Postludium tego utworu jest podobne do preludium, bowiem powraca do pierwotnej tonacji Es-dur. Ullmann do prawej ręki fortepianu przeniósł melodyczną wariację „Ach was soll ich tun” z t. 37-42 (patrz il. 7 poniżej).

Figure 7: "Vorausbestimmung" from *Liederbuch des Hafis*, mm. 33-42¹³⁰

Il. 7

Jednocześnie w partii wokalne pozostawił „Ach, was soll ich tun”, które wyrażone zostało długim diminuendo, a naprzemienny rozkład lewej i prawej ręki fortepianu przedstawia Hafisa idącego chwiejącym się krokiem przez noc. Głośność i faktura stają się coraz bardziej miękkie i jaśniejsze, na co wskazuje terminy *sempre dim.* i *ppp* naniesione przez Ullmana w didaskaliach. Najbardziej zwięzłą i być może najlepszą ilustracją podejścia kompozytora do dylematu Hafisa jest sposób, w jaki skomponował on ostatnie trzy takty. Jak dotąd większa część akompaniamentu jest stosunkowo powściągliwa, ledwie wychodząc poza pięciolinię w partii prawej ręki. Ostatni akord to triada b-dur z sekstą i noną. To iście komiczne zakończenie, w którym Ullmann stara się powiedzieć nam, że może poglądy Hafisa wcale nie są takie straszne.

5.3.2 *Betrunken*

Betrunken uderzająco różni się od *Vorausbestimmung*. W *Vorausbestimmung* kompozytor zastosował funkcjonalność tradycyjnej harmonii. Natomiast w *Betrunken*, aby osiągnąć swoje cele kompozycyjne, użył skali chromatycznej. Wzorował się bowiem na dodekafonii Arnolda Schönberga, w której poszczególne dźwięki są oznaczane liczbami, co odnosi się do jego (Schoenberga) podejścia do analizy szeregów w skali dwunastodźwiękowej. Ta metoda była jednym z najważniejszych osiągnięć XX wieku w teorii muzyki i kompozycji. Dzięki niej sposób kompozycji muzyki został rozszerzony z tradycyjnej tonalności na bardziej rozległy system atonalny²⁴⁷. Schönberg uporządkował wszystkie wysokości dźwięków z 12-stopniowej skali chromatycznej (C, C#, D, D#... B) w określonej kolejności, którą nazwał szeregiem (porządkiem lub serią). Każdy dźwięk w szeregu można oznaczyć liczbą, zwykle od 0 do 11, odpowiadającą jego wysokości np.: C = 0, C# = 1, D = 2, ..., B = 11.

W omawianym utworze zastosowano następującą serię podstawową: C (0), Eb (3), F (5), G (7), Ab (8), B (11), D (2), F# (6), A (9), C# (1), E (4), G# (8).

Vorausbestimmung charakteryzuje bardziej swobodny rytm, podczas gdy w *Betrunken* jest on sztywny i powtarzalny, co zarówno w mowie, jak i śpiewie wywołuje wrażenie swoistej manii prześladowczej. Muzycznie w *Betrunken* kompozytor użył dźwięków C i E jako tonacji głównej, przy czym C pojawia się w częściach A i A', a E w części B. Tessitura obejmuje jedną oktawę i tercję, od B3 do E5. W całym utworze widoczne są także relacje tercjowe, zarówno pomiędzy partią wokalną a fortepianem, jak i w samym akompaniamencie.

²⁴⁷ Arnold Schoenberg Fundamentals of Music Composition (阿诺德·勋伯格:作曲基本原理) Shanghai Yinyue Chubanshe, Szanghaj2005

Utwór ten ma budowę dwuczęściową pojedynczą z repryzą A' (patrz tab. 2).

Introduction	A					Transition	A ¹			B		Coda
	a	a ¹	a ²	b	c		a ³	a ⁴	a ⁵	d	e	
3	4	4	8	5	11	4	3	3	6	3	4	9

Tab. 2

Sam wiersz ma formę akcentowaną, w której poszczególne wersy są ograniczone liczbą sylab lub akcentów, lub jednym i drugim. Podobnie jak w *Vorausbestimmung*, Ullmann prawdopodobnie świadomie włączył te elementy wiersza do muzyki.

Symetria między wierszem a muzyką polega na tym, że jeśli liczby 3, 5, 7 i 9 przełożymy na skale muzyczne {3, 5, 7, 9} lub D# (bE) , E# (F) , G, A, to otrzymamy skalę diatoniczną. Chociaż jest to z pewnością koncepcja nieco abstrakcyjna, całkowicie logiczne jest, że Ullmann dostrzegał tę skalę złożoną z całych tonów i z rozmysłem włączał ją do swoich kompozycji.

Od pierwszego taktu wykorzystał w omawianej pieśni motywy rytmiczne i powtarzalną tonację, aby zapewnić kompozycji strukturę i jednolitość. Główny rytm, czyli motyw „pijaństwa”, jest elementem ujednoliciającym cały utwór (fragment ten zaznaczono na czerwono na il. 8 poniżej).

Allegro scherzando $\text{♩} = 138$

Establishes pitch centricity around C

Allegro scherzando $\text{♩} = 138$

p staccato

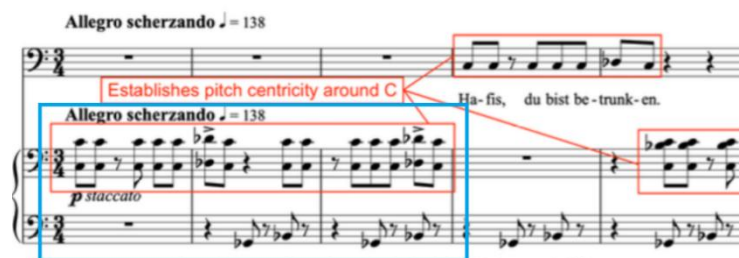
Ha-fis, du bist be-trunk-en.

Figure 8: "Betrunknen" from *Liederbuch des Hafis*, mm. 1-5¹³⁶

Il. 8

Powtarza się on regularnie w całości utworu. Interesująca jest również trójdźwiękowa relacja między partią wokálną a akompaniamentem fortepianu, tworząca napięcie w muzyce i tło dla stanu psychicznego Hafisa. Ponadto, Ullmann ilustruje stan upojenia poety na dwa sposoby: po pierwsze, umieszczając pauzę po motywie, tworząc wrażenie metrum 5/4 w pierwszych trzech taktach; a po drugie, komponując partię wokálną i fortepianową w formę kanonu, aby stworzyć rytmiczny kontrapunkt (fragment ten zaznaczono na niebiesko na il. 9). Ullmann stworzył wyraźną asymetrię pomiędzy wejściem partii wokálnej a motywem

rozpiętym na pięciu taktach. W całym utworze pojawiają się również ciekawe wzorce rytmiczne, takie jak ten przedstawiony poniżej:



Il. 9

Dominującą pozycję w całym utworze zajmuje cała nuta i dla Ullmanna logiczne jest użycie właśnie jej do wyrażenia konfliktu formy z materią, czy też dobra ze złem. Takty 35-37, pokazane na il. 10 poniżej, to tylko jeden przykład, w którym grupa tonów oscyluje pomiędzy dwoma cyklami, najpierw w każdym takcie, a następnie w każdym półtaku

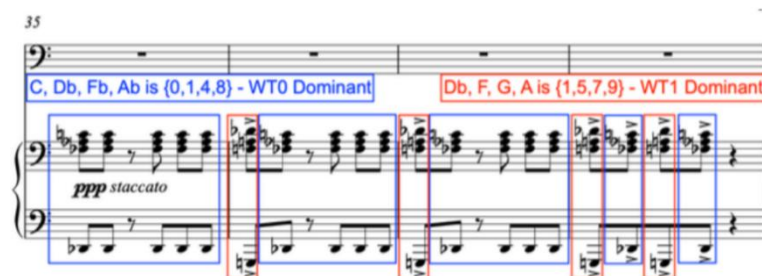


Figure 10: "Betrunk-en" from *Liederbuch des Hafis*, mm. 35-38¹⁴⁴

Il. 10

Ullmann był także wyraźnie zainteresowany mieszaniem tonacji durowej i molowej. Subtelnym sposobem zastosowania tego efektu było użycie harmonii bazującej na skali diatonicznej. Czasami jednak kompozytor wyraża się bardziej dosadnie, jak w trzeciej i czwartej mierze taktu 25 (patrz il. 11 poniżej).



Figure 11: "Betrunk-en" from *Liederbuch des Hafis*, mm. 25-26¹⁴⁵

Il. 11

Tego rodzaju wzór durowo-mollowy jest często używany w harmoniach jazzowych i bluesowych i jest bezpośrednim przykładem zastosowania tego efektu przez Ullmanna. Kolejnym ciekawym elementem jest użycie harmonii zbudowanej w strukturze czterech głosów wokalnych, co dzięki różnorodności pozwala na wykreowanie obrazu cienia, który idąc chwiejnym krokiem potyka się i stara wrócić do pionu. Dobrym przykładem zastosowania harmonii czterogłosowej jest druga połowa t. 26, gdzie czterogłosowy akord rozpoczynający się w Ges zbudowany jest na szeregu kwart czystych.

5.3.3 *Unwiderstehliche Schönheit*

Budowa tego utworu ma formę trzyczęściową pojedynczą (patrz tab. 3).

A				B		A1			
Introduction	Transition			Transition		Transition			Coda
a		b		c	c1	a2	d		
9	5	7	3	3	3	7	8	5	5 8

Tab. 3

Ullmann na różne sposoby wmieszał do muzyki cechy wybranego przez siebie wiersza. Po pierwsze, na początku utworu znajduje się nietypowe oznaczenie tempa. Muzyka Ullmanna przez cały czas płynie równym, powolnym rytmem, przedstawiającym długie kroki fokstrotu. Kompozytor osadził utwór w czterotaktowym wstępie fortepianu, utrzymując metrum przez cały utwór. Krótkie przerwy pomiędzy każdym taktem doskonale ilustrują nastrój libretto, podkreślając skojarzenie z fokstrotem, a także funkcjonalnie służą do pośredniczenia w innych kluczowych elementach.

Ullmann zwykle umieszcza partie wokalne w dolnej części tessitury, gdzie większość dźwięków oscyluje pomiędzy A2 a #F3. Zdarzają się też przypadki zejścia niżej aż do G2 i F2. Sceneria stworzona przez Ullmanna wydaje się odpowiednia, gdyż wiersz, jak trafnie wskazuje tytuł, opisuje nieodparte piękno włosów, policzków i oczu przedmiotu lirycznego oraz jak uwiodły one Hafisa, tudzież słowika.

Wyjątkowość tej kompozycji polega na tym, że *Unwiderstehliche Schönheit* jest utworem tonalnym. Chociaż czasami w analizie utworu pomocnym jest przyjrzenie się zbiorowi skal, w tym przypadku jeszcze lepsze może okazać się pomyślenie o utworze z perspektywy harmonii tonalnej lub być może nawet harmonii jazzowej. Chociaż tonacja utworu nie jest oznaczona, zaczyna się on i kończy w tonacji Es-dur (patrz il. 12).



II. 12

Na powyższym przykładzie mamy do czynienia z następującymi elementami charakterystycznymi: kanon (zaznaczony na czerwono); pełnotonowy rejestr basowy (zaznaczony na zielono); obecność prawie wszystkich dźwięków z wyjątkiem C i E (zaznaczona na niebiesko); a także synkopa skutkująca zmianami wysokości dźwięku i rozmyciem harmonii.

Takty 38-39 są interesujące nie tylko dlatego, że występują w nich prawie wszystkie wysokości tonów, ale także dlatego, że Ullmann przedstawia los słowika za pomocą nakładających się na siebie tonów słabnących w decrescendo (patrz il. 13 poniżej).



II. 13

Ten wzór złożony z trzech planów partii fortepianowej (basowego, środkowego i sopranowego) ze zmniejszającym się natężeniem dynamicznym decrescendo daje efekt ogólnego rozchwiania. Struktura tworzy efekt dźwiękowy chwiejnego i kołyszącego się ruchu pomiędzy trzema osłabionymi planami fortepianu: w niskim, środkowym i wysokim rejestrze fortepianu. Efekt ten nadaje wrażenie mocnego rytmu i zwiększa napięcie. Ullmann wykorzystuje tę muzykę również do przedstawienia walki słowika próbującego wzbić się w powietrze.

Kolejną częścią utworu jest krótkie interludium fortepianowe, przechodzące od G-dur do e-moll. Następnie w t. 50 następuje powrót do bE-dur poprzez długą sekcję wcześniejszej toniki występującej w taktach 45-49.

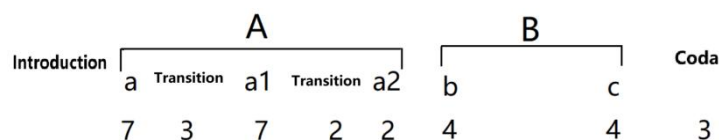
Punktem kulminacyjnym tej pieśni jest t. 61, który jest muzycznym opisem upadku Hafisa, analogicznym do niezdolności słowika do wzniesienia się ku niebiosom (patrz t. 61-62 na il. 14 poniżej). Dźwięk pozostaje na wysokim D4, a następnie przy słowach „klar is sein Seelenuntergang” spada z des4 do b2.

Il. 14

5.3.4 *Lob des Weines*

Chociaż kompozycja Ullmanna została nazwana na cześć wiersza Bethgego, kompozytor zmienił tytuł ostatniego utworu. Bethge zatytułował swój wiersz po prostu *Schwung*, co oznacza energiczny zamach, ruch lub, jak przetłumaczono powyżej, potężny impuls. Nie jest jasne, dlaczego Ullmann zdecydował się zatytułować swój utwór inaczej, choć sformułowanie *Lob des Weines* jest z pewnością ściśle związane z tematyką tekstu.

Utwór ma budowę dwuczęściową pojedynczą. (patrz tab. 4).



Tab. 4

Sama muzyka jest pełna energii i witalności, a zwrotki i przerywniki są pełne ruchu i rytmu. Pierwszy wers wybranego wiersza utrzymany jest w tej samej tonacji, co *Unwiderstehliche Schönheit*, czyli Es-dur. Brak zmian w tonacji może sprawić, że odnalezienie początkowej wysokości tonu będzie wyzwaniem. Jak widać na il. 15 znajdującej się poniżej, dźwięk Es wybrzmiewa samodzielnie tylko przez chwilę w lewej ręce partii fortepianu, bowiem wkrótce wchodzi partia wokalna o tej samej wysokości.

Andante con fuoco (ca. 92)

Gebt mein-en Be - cher! Seht, er ü - ber

Motif in canon

Eb major-seventh (0158)

Bb minor major-seventh (0148)

Il. 15

Następnie utwór w fazę modulacji, wyprowadzanych z tonacji podstawowej.

często z dysharmonicznymi, stopniowymi krokami o kolejne półtony. Na il. 16 poniżej przedstawiono jeden z najlepszych przykładów ciągłego pochodzenia chromatycznego prowadzącego do punktu kulminacyjnego utworu.

animando

"Gibt meinen Becher" rhythm fragment in retrograde

tan - zen-den Sphä - ren auf mit mäch-tem Schwung!

Whole Tone Fragment

poco ritardato

a tempo, animato molto

Descending chromatic movement in bass

Ich bin der Herr der Welt!

Muzyczna niezależność partii wokalne i fortepianowej stanowi dla pianisty i śpiewaka kolejne wspólne wyzwanie. W pewnym momencie dzielą się wysokością dźwięków i rytmem, po czym natychmiast rozchodzą się każde w swoją stronę, by ponownie połączyć się kilka taktów później. Takie zbliżanie się i rozjeżdżanie jest obecne na przestrzeni całego utworu. Jak widać na il. 18, materiał rytmiczny linii wokalne kontrastuje z szybką strukturą triolową w akompaniamencie fortepianu w takcie 24. Choć wysokość melodii wokalne jest taka sama jak partii fortepianu, szczególnie w lewej ręce, trudno się na niej opierać, bowiem jest bardzo gęsta i ciasna. Następnie partia lewej ręki fortepianu i partia wokalne łączą się na krótko w pierwszej mierze taktu 26. Choć dzielą wspólną tonację F i wzorec rytmiczny, pod względem materiału tonalnego są różne.

Podsumowanie

Poezja Friedricha Rückerta niesie ze sobą złożoną i wielowarstwową treść: nie tylko wyraża bogactwo silnych emocji i subtelnych przeżyć wewnętrznych, ale i wartość filozoficzną. Wiersze, które stworzył Rückert poruszają tematy takie jak miłość, przyroda, samotność i transcendencja. Jednak tematy te nie są jedynie wyrazem osobistych doświadczeń, ale wręcz przedstawiane są w formie filozoficznej kontemplacji. Rozważania Rückerta na temat życia, śmierci i ducha jednostki nadały jego poezji dodatkowej głębi. To właśnie te cechy odegrały kluczową rolę w jego dialogu z nieubłagany biegiem czasu, a także wpłynęły na wiele przyszłych dzieł muzycznych.

Emocjonalna głębia poezji Rückerta szczególnie pociągała kompozytorów romantycznych, nie tylko ze względu na estetykę języka, ale także dlatego, że dobierane przez niego słowa były bogate w symbolikę i poetycką dwuznaczność, pozostawiając duże pole do interpretacji. Te cechy charakterystyczne jego twórczości znajdowały dalsze rozwinięcie w sztuce muzycznej, czyniąc z jego poezji pole do duchowej i filozoficznej ekspresji kompozytorów romantycznych. Zwłaszcza Mahler i Schumann czerpali inspirację z różnych aspektów poezji Rückerta i rozszerzyli emocjonalne treści jego wierszy o wymiar muzyczny. *Rückert Lieder* Gustava Mahlera poprzez warstwy emocjonalne i zmiany harmoniczne uwydatnia „filozofię introwertyczną” zawarte w poezji Rückerta, czyli wyobcowanie ze świata doczesnego, eksplorację indywidualnej świadomości i pragnienie samotranscendencji. *Ich bin der Welt abhanden gekommen* jest typowym tego przykładem: ta pieśń nie tylko oddaje poczucie samotności, ale także tworzy poprzez muzykę spokojną sprzyjającą medytacji atmosferę, pozwalając słuchaczowi głęboko odczuć walkę jednostki w obliczu milczącego transcendentu, które odczuwamy, oddalając się od świata doczesnego. Mahler wyraził transcendentny spokój poprzez rodzaj „muzycznej ciszy”. Użył powolnej, harmonijnej melodii i struktur harmoniczych, dzięki czemu pieśni przestały być prostą adaptacją poezji i stały się głęboką refleksją nad stanem psychicznym jednostki.

Styl muzyczny Mahlera w wyjątkowy sposób łączy romantyczną wrażliwość z jego osobistym doświadczeniem nowoczesności, szczególnie widocznym w tym utworze. Owa nowoczesność polega na tym, że nie tylko ukazywał samotność, ale także wyrażał nieopisaną stratę i złożone przeżycie emocjonalne poprzez niestabilność harmonii i niepewność melodii. W *Um Mitternacht* stworzył nocną atmosferę ciszy i niepokoju poprzez nałożone na siebie harmonie, wyrażające wewnętrzną walkę poety. Pieśń ta nie tylko ukazuje filozoficzne

rozważania zawarte w poezji Rückerta, ale także odzwierciedla osobisty pogląd Mahlera na muzykę, tj. muzyka jest nie tylko ekspresją emocji, ale także bezpośrednim przejawem wewnętrznej walki i indywidualnej egzystencji jednostki.

Artystyczna interpretacja poezji Rückerta dokonana przez Roberta Schumanna jest przeciwieństwem interpretacji Mahlera. Chociaż Schumann nie skomponował niezależnego zbioru pieśni opartych wyłącznie na poezji Rückerta, jego ekspresja emocjonalna i sposób narracji w innych pieśniach artystycznych nadal były inspirowane cechami romantycznej poezji Rückerta. Głębokie przedstawienie emocji przez Schumanna oraz jego psychologiczna ekspresja w melodii i harmonii czynią jego muzykę klasyką romantycznych pieśni artystycznych. Dramat emocjonalny, jaki pokazał w *Liebesfrühling*, to nie tylko wyidealizowany wyraz miłości, ale również głęboka eksploracja emocjonalnych sprzeczności. Ta emocjonalna złożoność jest wyjątkową cechą Schumanna. W swoich utworach nieustannie rozwijał różne stany emocjonalne poprzez muzykę, stymulując słuchaczy w warstwie psychologicznej.

„Dramat romantyczny” w twórczości Schumanna nie jest zwykłą zmianą nastroju, ale rodzajem głęboko przemyślanego napięcia emocjonalnego, wpisującego się w ekspresję emocjonalną charakterystyczną dla poezji Rückerta. Utwory artystyczne Schumanna opierają się na precyzyjnym połączeniu nut i tekstu w formie pieśni. Podobnie jak w *Miłości poety*, poprzez subtelą obróbkę muzyczną tworzy on efekt dialogu, dramatyzując emocjonalne zmagania poety. Podejście to współbrzmi z emocjonalnym kontrastem i filozoficznym dyskursem występującymi w poezji Rückerta. Chociaż obaj twórcy różnili się stylem, w pewien sposób osiągnęli wspólne dążenie artystyczne na polu chęci zbadania psychiki i stanów emocjonalnych człowieka.

Artystyczne interpretacje wierszy Rückerta dokonane przez Mahlera i Schumanna odzwierciedlają odpowiednio różne aspekty muzyki romantycznej: pierwszy skupił się na wewnętrznej duchowej medytacji i samooświeceniu, drugi zaś na wyrażaniu bogactwa indywidualnych emocji i dramatu psychologicznego. Mahler przenosił samotność i oderwanie od świata obecne w poezji Rückerta w filozoficzną eksplorację, zwłaszcza poprzez niestabilność harmonii i niepewność melodii, tworząc efekt muzycznej medytacji. W ten sposób za pomocą muzyki sublimował indywidualną świadomość i wewnętrzne zmagania w wieczne „duchowe oderwanie”, które jest nie tylko wyrazem treści poezji, ale także jego refleksją na temat relacji między nim samym a światem.

Z kolei Schumann włączył poezję Rückerta do swoich artystycznych przedstawień romantycznej miłości i straty. Poprzez dramatyczny rozwój emocjonalny w dziełach takich jak *Liebesfrühling* do granic możliwości wzmocnił emocjonalne uwikłanie obecne w poezji Rückerta, tworząc psychologiczną interpretację romantycznego ducha. Ta interpretacja nawiązuje do „emocjonalnego dialogu” w poezji Rückerta, czyniąc muzykę Schumanna nie tylko powierzchowną ekspresją emocji, ale także głębokim procesem psychologicznym, który stopniowo odkrywa każdą warstwę emocji w poezji.

Filozofia i emocje zawarte w poezji Rückerta stanowią mocny duchowy fundament twórczości artystycznej Mahlera i Schumanna. W swojej twórczości wyrażali odmienne rozumienie konotacji poezji poprzez muzykę: Mahler wniósł medytacyjny obraz poezji w kontemplację autofilozofii, podnosząc samotność jednostki odizolowanej od świata zewnętrznego do poziomu duchowego doświadczenia; Schumann Poprzez dramatyczny, emocjonalny rozwój muzyki wyraża wielowarstwowe rozumienie miłości i straty, doprowadzając napięcie emocjonalne romantyzmu do skrajności.

Choć dzieła Mahlera i Schumanna wykazują odmienne cechy muzyki romantycznej, to poprzez poezję Rückerta budują dialog muzyczny: dialog ten wykracza poza warstwę libretto i staje się rezonansem języka muzycznego. Każdy z nich w inny sposób odpowiadał na podstawowe pytania dotyczące indywidualnej świadomości, emocji i istnienia w epoce romantyzmu. Mahler robił to w sposób medytacyjny, Schumann zaś psychologiczny. Ta różnorodna interpretacja muzyczna nie tylko poszerza emocjonalny wymiar poezji Rückerta, ale także ożywia romantyczne pieśni artystyczne.

Bibliografia

Publikacje książkowe:

- [1] Adorno, Theodor W.: *Mahler: Ein musikalische Physiognomik*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971)
- [2] Almond, Ian: *The History of Islam in German Thought*, (London: Routledge, 2010)
- [3] Arberry, A.J.: *Sufism: An Account of the Mystics of Islam*, (Mineola: Courier Dover Publications, 2001)
- [4] Awn, Peter J. : *Satan's Tragedy and Redemption: Iblis in Sufi Psychology*, (Leiden: BRILL, 1983)
- [5] Bauer, Thomas & Neuwirth, Angelika(ed.): *Ghazal as World Literature I. Transformations of a Literary Genre*, (Wuerzburg: Ergon Verlag, 2005)
- [6] Bell, Gertrude Lowthian: *Teachings of Hafiz*, (London: Octagon Press, 1979)
- [7] Bobzin, Hartmut(ed.): *Der Koran in der Übersetzung von Friedrich Rückert. Mit erklärenden Anmerkungen von Wolfdietrich Fischer*, (Würzburg: Ergon Verlag, 1995)
- [8] Bouyges, M. (ed.), *Risalat fī'l-'aql (Letter on the Intellect)*, (Beirut: Imprimerie Catholique, 1938)
- [9] Browne, Edward G.: *A Literary History of Persia: Volume Three: Tartar Dominion 1265-1502*, (Bethesda: Ibex Publishers, 1997)
- [10] Brown, Jonathan A.C., *Misquoting Muhammad: The Challenge and Choices of Interpreting the Prophet's Legacy*, (London: Oneworld Publications, 2014)
- [11] Cândida-Pacheco, M. and Francisco-Meirinhos J.(eds): *Intellect et Imagination dans la Philosophie Médiévale*, (Brepols, 2006)
- [12] Chittick, William C.: *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi*, (Albany: State University of New York Press, 1983)

- [13] Demirkiviran, Sine: *Friedrich Rückerts Texte im Spannungsfeld von Philologie. Übersetzung und Dichtung*, (Berlin: Logos Verlag, 2020)
- [14] Downes, Stephen C.: *Szymaowski as Post-Wagnerian: The Love Songs of Hafiz, Op. 24*, (New York: Garland Publishing, Inc., 1994)
- [15] Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, (München: Fink Verlag, 1994)
- [16] Feder, Stuart: *Gustav Mahler: A Life in Crisis*, (New Haven: Yale University Press, 2010)
- [17] Fischer, Jens Malte: *Gustav Mahler*, (New Haven: Yale University Press, 2013)
- [18] Fischer, Wolfdietrich & Gömmel, Rainer: *Friedrich Rückert. Dichter und Sprachgelehrter in Erlangen. Referate des 9. interdisziplinären Colloquiums des Zentralinstituts*, (Neustadt an der Aisch: Degener Verlag, 1990)
- [19] Floros, Constantw: *Gustav Mahler Band 2*, (München: C.H. Beck, 2010)
- [20] Forssman, Bernhard: *Von Friedrich Rückert bis Karl Hoffmann 150 Jahre Indogermanistik in Erlangen*, (Erlangen: FAU University Press, 2020)
- [21] Ghazvini, Mohammada & Ghani, Ghassem(ed.): *The Complete Ghazals of Hafez*, (Bethesda: Ibex Publishers, 2017)
- [22] Hallmark, Rufus: "The Rückert Lieder of Robert and Clara Schumann", w: *19th-Century Music* 14, H. 1 (1990).
- [23] Helmut, Prang: *Friedrich Rückert Geist und Form der Sprache*, (Schweinfurt: Selbstverlag der Stadt 1963)
- [24] Hirsch, Lily E.: *A Jewish Orchestra in Nazi Germany: Musical Politics and the Berlin Jewish Culture League*, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010)
- [25] Hoping, Helmut: „Sehnsucht und Unsterblichkeit: Musik und Religion bei Gustav Mahler“, w: *Herder Korrespondenz*, nr 5 (2011): 260-265
- [26] Jafri, Maqsood: *The gleam of wisdom*, (Wilmslow: Sigma Press, 2003)
- [27] Kanda, K.C.: *Masterpieces of Urdu Ghazal from the 17th to the 20th Century*, (Greater Noida: Sterling Publishers, 1992)
- [28] Karas, Joža: *Music in Terezín: 1941-1945*, (Hillsdale: Pendragon Press, 1985)

- [29] Kennedy, Michael: *Mahler*, (London: Dent & Sons, J. M, 1974)
- [30] Killian, Herbert: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, (Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1984)
- [31] Kreutziger-Herr, Annette & Unseld, Melanie(ed.): *Lexikon Musik und Gender*, (Kassel: J.B. Metzler, 2010)
- [32] La Grange, Henry-Louis de: *Gustav Mahler (Band 2), Vienna: The Years of Challenge (1897–1904)*, (Oxford: Oxford University Press, 1995)
- [33] Lewis, Franklin D.: *Rumi: Past and Present, East and West: The life, Teaching and poetry of Jalal Al-Din Rumi*, (London: Oneworld Publication Limited, 2008)
- [34] Lewisohn, Leonard(ed.): *Hafiz and the Religion of Love in Classical Persian Poetry: Iran and the Persianate World*, (London: Bloomsbury, 2010)
- [35] McDermott, Robert: *The New Essential Steiner*, (Great Barrington: Lindisfarne Books, 2009)
- [36] Mahmoud, Alali-Huseinat: *Rückert und der Orient. Untersuchungen zu Friedrich Rückerts Beschäftigung mit arabischer und persischer Literatur*, (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1993)
- [37] Mitchell, Donald: *The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*, (Woodbridge: The Boydell Press, 2005)
- [38] Katharina Mommsen, *Goethe und der Islam*, (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2016)
- [39] Manthey, Anja: *Die Rezeption der Gedichte Friedrich Rückerts im Kunstlied der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, (Bonn: Goethe & Hafis Verlag, 2021)
- [40] Maulavi, Jalal ad-Din Mohammad: *Masnavi*, (Teheran: 1993)
- [41] Nauhaus, Gerd(ed.): *The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann: From Their Wedding Day through the Russia Trip*, (Boston: Northeastern University Press, 1993)
- [42] Nicholson, Reynold Alleyne: *THE MATHNAWI OF JALĀL-UD-DĪN RŪMĪ Four Volumes: Translation And Commentary*, (Book Corner: 2007)
- [43] Nicholson, Reynold Alleyne: *The Mystics of Islam*, (Ancient Wisdom Publications, 2007)

- [44] Pease, Marna: *Music in the Light of Anthroposophy*, (London: Anthroposophical Pub. Co, 1925)
- [45] Pfohl, Ferdinand: *Gustav Mahler Erinnerungen und Eindrücke aus den Hamburger Jahren*, (Hamburger: Lulu Verlag, 2016)
- [46] Pourafzal, Haleh & Roger, Montgomery: *Spiritual Wisdom of Haféz: Teachings of the Philosopher of Love Haleh*, (Rochester: Inner Traditions, 1998)
- [47] Revers, Peter: *Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer*, (München: C.H.Beck, 2000)
- [48] Riethmüller, Albrecht: *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung (= Spektrum der Musik. 5)*, (Laaber: Laaber-Verlag, 1999)
- [49] Schimmel, Annemarie: *Sufi Literature*, (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975)
- [50] Schimmel, Annemarie: *Mystical Dimensions of Islam*, (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2011)
- [51] Schimmel, Annemarie: *Sufismus: Eine Einführung in die islamische Mystik*, (München: C.H.Beck, 2014)
- [52] Schimmel, Annemarie: Friedrich Rückert: Lebensbild und Einführung in sein Werk, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2015)
- [53] Schumann, Clara(ed.): *Jugendbriefe von Robert Schumann: nach den Originalen mitgeteilt*, (Bremen: MV-Biography, 2020)
- [54] Seebode, Gottfried(ed.): *Archiv für Philologie und Pädagogik Bd. 3*, (MV-Pädagogik Verlag, 2021)
- [55] Sharif, Mian Mohammad: *A History of Muslim Philosophy: With Short Accounts of Other Disciplines and the Modern Renaissance in Muslim Lands*, (Allgauer Heimatverlag, 1963)
- [56] Trimingham, J. Spencer, *The Sufi Orders in Islam*, (Oxford: Oxford University Press, 1998)

- [57] Sperl, Stefan & Shackle, Christopher(ed.): *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa. Band 1: Classical Traditions and Modern Meanings*, (Leiden: Brill, 1997)
- [58] Sponheuer, Bernd & Steinbeck, Wolfram(ed.): *Mahler Handbuch*, (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010)
- [59] Tadday, Ulrich (ed.): *Schumann Handbuch*, (Stuttgart: Verlage J.B. Metzler, 2006)
- [60] Thielićke, Helmut: *Goethe und das Christentum*, (München: Piper Verlag, 1985)
- [61] Ullmann, Viktor: *Liederbuch Des Hafis Op. 30 Sämtliche Lieder Für Singstimme Und Klavier*, (London: Bauni, Axel & Hoesch, Christian, Schott, 2004)
- [62] Ulm, Renate: *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung - Deutung - Wirkung*, (Kassel: Barenreiter Verlag, 2021)
- [63] Walter, Bruno(ed.): *Gustav Mahler*, (New Yorker: Greystone Press, 1973)
- [64] Youmans, Charles: *Mahler in Context*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2020)

Prace dyplomowe:

- [1] Boyd, Melindę: *Gendered voices: the Liebesfrühling Lieder of Robert and Clara Schumann*, (Praca magisterska: University of British Columbia, 1996)
- [2] Dunn, Noah Patrick Niland: *The singing flowers: the poetical-political self in Robert Schumann's Myrthen*, (Praca magisterska: Whitman College, 2021)
- [3] Jacobi, Renate: „Die Anfänge der arabischen Gazalpoesie: Abu Du'aib al-Hudali, w: Der Islam; Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients, Vol.61, 1984, 218-250.
- [4] Eckhard, John: Music and Concentration Camps”, w: *Journal of Musicological Research* nr 20 (2001), 269-323.
- [5] Lorenz, Barbara: *Der Liebesbegriff in der islamischen Mystik*, (Masterarbeit an der Karl-Franzens- Universität Graz, 2016)
- [6] Natel-Khanlari, Parviz: *A Critical Study of Persian Prosody and the Development of the Persian Ghazal*, (University of Tehran, 1948)

Publikacje w czasopismach:

- [1] Andraschke, Peter: „Gustav Mahlers "Der Abschied": Semantische Überlegungen“, w: *Archiv für Musikwissenschaft* 68. Jahrg, H. 3. (2011): 195-204
- [2] Benes, Tuska: “Transcending babel in the cultural translation of Friedrich Rückert (1788–1866)”, w: “Modern Intellectual History” 8 (1), 2011, 61-90
- [3] Grotjahn, Rebecca: „Das Komponieren von Gedichten: Schumanns Liederzyklus Myrthen“, w: *Scholz, Ute & Synofzik*
- [4] Thomas (ed.): *Schumann-Studien 11*, (Würzburg: Königshausen & Neumann, 107-130)
- [5] Hösle, Vittorio: „The Search for the Orient in German Idealism“, w: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Vol. 163, Nr 2 (2013), 431-454
- [6] Kravitt, Edward: “Mahler’s Dirges for his Death: February 24, 1901”, w: *The Musical Quarterly*, Vol. 64, Nr 3, 1978, 329-353.
- [7] Link, Martw: *Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus Liebesfrühling*, w:
- [8] Grotjahn, Rebecca & Jaeschke, Nina (ed.) *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 - 1*, 201-210.
- [9] Meyer, Christoph: *Vergesst Goethe, lest Rückert*, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/150-todestag-von-friedrich-rueckert-vergesst-goethe-lest-rueckert-1.2842772> [data dostępu: 31.01.2016]
- [10] Qureshi, Regula: “Tarannum: The Chanting of Urdu Poetry”, w: *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 3 (1969), 425-468.

Podziękowania

Wiem, że moja pełna wyzwania i satysfakcji przygoda na Uniwersytecie Muzycznym im. Chopina w Polsce, żyznym gruncie muzycznych i akademickich marzeń, wraz z obroną rozprawy doktorskiej dobiega końca. Doświadczenie to niewątpliwie będzie najpiękniejszym rozdziałem w mojej życiowej podróży. W tym miejscu, przede wszystkim pragnę wyrazić głęboką wdzięczność mojemu promotorowi, profesorowi Ryszardowi Cieśli. Jego ogrom wiedzy, sposób nauczania, wnikliwość i troska o studentów nie tylko wskazały kierunek moich badań, ale także dały mi wsparcie emocjonalne. Każda rozmowa z nim przyniosła mi wiele korzyści. Jego prowadzenie postępów pisania pracy i cenne uwagi były niczym latarnia oświetlająca moją drogę naprzód. W tym miejscu ponownie pragnę wyrazić mój najwyższy szacunek i najszczerzą wdzięczność wobec profesora. Następnie chciałbym podziękować kierownictwu Teatru Hagen w Niemczech, w którym pracuję, za okazane mi największego wsparcia, dzięki któremu po pracy mogłem poświęcić się nauce w Polsce. Szczególne podziękowania kieruję także do mojej akompaniatrix fortepianowej, pani Xizhe Zhang. Jej profesjonalizm i bezinteresowne poświęcenie umożliwiły mi pomyślne ukończenie tego trudnego zestawu nagrań doktoranckich, a także sprawiły, że moja droga badawcza nie była tak samotna. Każda próba i każda dyskusja, którą wspólnie przeżyliśmy, na zawsze będzie dla mnie cennym wspomnieniem i nieodzowną częścią mojego rozwoju akademickiego. Ponadto chciałbym szczególnie podziękować mojej rodzinie i przyjaciołom. Dzięki Waszemu zrozumieniu i wsparciu mogłem bez zmartwień realizować swoje akademickie marzenia. Za każdym razem, gdy napotykam niepowodzenia i trudności, to właśnie rodzina i przyjaciele dają mi siłę i odwagę, by iść dalej. Zdaje sobie sprawę, iż ukończenie pracy doktorskiej to nie tylko podsumowanie dotychczasowych efektów kształcenia, ale także punkt wyjścia do przyszłych poszukiwań akademickich. Nie mogę się doczekać, aby zastosować to, czego się nauczyłem w praktyce i wnieść swój własny wkład w dziedzinę muzyki. Jednocześnie mam świadomość, że w moich badaniach mimo starań występują braki i ograniczenia, dlatego chętnie przyjmę krytykę i uwagi ze strony ekspertów i badaczy. Będzie to dla mnie źródłem motywacji do ciągłego postępu na drodze samodoskonalenia. Jeszcze raz dziękuję wszystkim, którzy pomogli mi i wspierali podczas studiów doktoranckich. Wasze towarzystwo i motywacja sprawiły, że moja dotychczasowa droga była pełna ciepła i światła. Z tym poczuciem wdzięczności wyruszę w nową podróż i będę dalej poszukiwać nieskończonych możliwości muzyki i nauki.