

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Mariusz Kwiecień

**Dichterliebe, Op. 48 Roberta Schumanna,
czyli muzyczno-poetyckie poszukiwanie miłości w konflikcie serca i umysłu**

Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

promotor: prof. dr hab. Agnieszka Monasterska

Kraków 2022

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Miejscowość, Data Podpis autora

Spis treści

WSTĘP	4
ROZDZIAŁ 1	7
1.1 Życiorys: Schumann kompozytor – Schumann człowiek	7
1.2. Heine	14
ROZDZIAŁ II	18
2.1 Kreatywność a psychopatologia	18
ROZDZIAŁ III	25
3.1 Psychika: Mistrz Raro, Florestan, Euzebiusz czy Robert Schumann	25
3.2 Geneza cyklu	29
ROZDZIAŁ IV	33
4.1 Świat zewnętrzny – oczarowanie	33
4.2 Świat wewnętrzny – rozczarowanie	47
4.3 Świat zewnętrzny – ironia	58
4.4 Świat zewnętrzny – jawa czy sen?	65
PODSUMOWANIE	76
BIBLIOGRAFIA	81
SPIS PRZYKŁADÓW NUTOWYCH	82

WSTĘP

„Muzyka odmalowuje człowiecze uczucia w sposób nadludzki, bowiem przemawia językiem, który możemy jedynie nazwać językiem aniołów.”

– Wilhelm Heinrich Wackenroder

Jak bardzo połączone są sztuka i psychika? Czy to fakt bycia artystą wpływa na psychikę człowieka, czy jest wręcz odwrotnie? Może to pewne cechy osobowości sprawiają, że ktoś jest artystą? Wielu twórców to ludzie o ponadprzeciętnej wrażliwości. Jaka jest więc relacja pomiędzy tą wrażliwością a osobowością artystyczną? Czy ta wrażliwość może skutkować zaburzeniami psychiki, a nawet chorobą? Do szaleństwa może doprowadzić przecież sam fakt bycia artystą, ciągła ekspozycja na krytykę recenzentów oraz na większe lub mniejsze uznanie publiczności i do tego codzienne mierzenie się z trudami tego specyficznego zawodu.

Czym jest zawód artysty – o ile tak tę pełną pasji i głębokich dysonansów drogę życiową można nazwać? Dlaczego sztuka tak bardzo fascynuje ludzi, i to zarówno artystów, jak i jej odbiorców?

Sztuka jest sensorycznym porozumieniem pomiędzy twórcą a publicznością w przestrzeni niedopowiedzianej, ezoterycznej. Im bardziej oryginalna i zmysłowa, tym większe zdobywa uznanie publiczności, gdyż wywołuje uczucia i emocje poza sztuką niewystępujące. Sztuka powinna u odbiorcy wywoływać całe spektrum nastrojów, składających się w rzadko spotykane w życiu kombinacje. Jeden obraz czy utwór muzyczny może wywołać u odbiorcy zarazem radość, strach, nadzieję, smutek czy euforię. Sztuka więc, najprościej mówiąc, wywołuje u publiczności emocje, dlatego można porównać ją do rozmowy, dialogu pomiędzy twórcą a odbiorcą. Jest to pewien spektakl odgrywający się społecznie.

Podobnie się dzieje w przypadku psychiki ludzkiej. Trudno jest w jednoznaczny sposób skonkretyzować, czym jest osobowość. To konsolidacja wszystkich czynników, które otaczają nas na co dzień i oddziałują na nasze emocje. To niezwykle połączenie wszystkich informacji docierających do nas, setek szczegółów, dźwięków, emocji, doznań cielesnych, naszych myśli czy wspomnień. Osobowość jest czymś, co sprawia, że nie gubimy się, stając bezradnie wobec tego ogromu trudnych do opanowania, a czasem sprzecznych doznań. To osobowość pozwala nam wybrać z tygla impresji to, co dla nas jest w danym momencie nadrzędne i decydujące, na co skierować swoją uwagę. To życie tworzy naszą osobowość, tworzy ją nasza historia, wartości, cele, jakie sobie stawiamy, status społeczny, doświadczenia życiowe, a nawet cechy fizyczne. Osobowość jest jak sito pomiędzy naszym światem emocji a światem zewnętrznym, przez które wypuszczamy na zewnątrz i wpuszczamy do środka informacje, łącząc różne sfery naszego życia, a czasem i różne światy. Osobowość jest więc, tak samo jak sztuka, pewnego rodzaju płaszczyzną niezbędną do polemiki ze światem.

Wielcy artyści prawie zawsze wkładają całą swoją duszę w dzieło, ponieważ tylko w ten sposób potrafią zmanifestować w pełni swoje uczucia, doznania i to, co ich w życiu ekscytuje i pochłania.

Wraz z siłą płynącą z niedoścignionych dzieł geniuszy objawiają się także i ciemniejsze strony sztuki. Nierzadko z wielkimi uzdolnieniami łączą się cechy mniej wybitne czy szlachetne. Wielcy artyści to często rozkapryszeni, w sposób histeryczny podchodzący do nawet najdrobniejszych porażek, koszmarni w codziennym życiu, skupieni tylko na sobie egoiści. Być może wraz z geniuszem idzie w parze potargana, rozchwiana emocjonalnie chimeryczna osobowość?

Artyści komunikują się ze światem za pomocą swojej sztuki i to ich odróżnia od „nieartystów”. Gdy przeciętnego człowieka spotyka silne, negatywne przeżycie, wtedy wpada w rozpacz, frustrację, cierpienie. Podobnie przeżywa artysta, lecz oprócz tego wyraża swoje uczucia poprzez sztukę, tworząc nierzadko wielkie dzieła. Manifestuje swój ból świata poprzez sztukę, prawdopodobnie dlatego, że nie potrafi go wyrazić inaczej. Twórca jest więc niewolnikiem swojego języka i przekazując obraz własnego, intymnego świata światu zewnętrznemu, chce, aby go usłyszały i zaakceptowały miliony, pomimo iż ten świat artysty może być dziwny, ekscentryczny czy wręcz chory.

Robert Schumann to nieodgadniony człowiek, błąkający się pomiędzy pięknem sztuki a trudami codziennej egzystencji, genialny twórca, niespełniony pianista, mistrz nastroju i prawdziwie głębokich uczuć wyrażonych w jego wspaniałych dziełach, zwłaszcza

w pieśniach. Prawdziwie doceniony niestety dopiero po śmierci. Tak w dwóch zdaniach można by scharakteryzować sylwetkę kompozytora.

Siłę emocjonalną i formę kompozycji Schumanna tworzą mistycyzm i pewna doza irracjonalności, która emanuje z jego utworów. Jego kompozycje to zagadki, których prawdziwego sensu czasem niełatwo się doszukać. Niezbędne jest sięgnięcie do wewnętrznych przeżyć autora na przestrzeni lat jego niedługiego życia.

Niełatwo jest oceniać wielkiego kompozytora w kategoriach stabilności emocjonalnej bądź jej braku. Nie chodzi tu o diagnozowanie choroby, ale zwrócenie uwagi na niezaprzeczalne wpływy stanów emocjonalnych Roberta Schumanna na jego twórczość. Bardzo trudno jest wychwycić, w którym miejscu zaczyna się patologia, zwłaszcza że mniejsze lub większe dewiacje towarzyszą prawie każdemu człowiekowi.

Witold Gombrowicz kiedyś napisał: „Normalność jest linoskoczkiem nad otchłanią nienormalności”.¹ Schumann nad wyraz często spadał z liny normalności w bezkres szaleństwa, aby w ostatnich miesiącach życia w nim utonąć. Aby odkryć i zrozumieć kompozytora, konieczne jest przyjęcie zaproszenia do jego świata, a konkretnie do podróży przez jego życie, przez świat jego psychiki i w końcu przez jego dzieło: *Miłość poety*.

¹ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Warszawa 1937.

ROZDZIAŁ 1

1.1 Życiorys: Schumann kompozytor – Schumann człowiek

„Łatwo napisać biografię Schumanna – trudno napisać biografię Schumanna”² – ten cytat Karla Lauxa z książki zatytułowanej *Robert Schumann* to najwłaściwsze słowa, jakie przychodzą na myśl podczas studiów nad życiem i twórczością kompozytora.

Na przeszkodzie dla tradycyjnego stworzenia biografii artysty staje złożoność psychiki Roberta Schumanna i jej skomplikowana wewnętrzna struktura. Jest wiele zapisków kompozytora w formie pamiętników czy listów, ale opisać go nie tylko jako artystę, lecz jako człowieka nie jest łatwo.

Urodził się 8 czerwca 1810 w Zwickau, w niewielkim miasteczku na wschodzie Niemiec. Niezwykły, podwójny dar, jaki posiadał – talent muzyczny i literacki, pozostawił niezapomniany ślad w światowej kulturze i sztuce. Jego wrażliwość i krucha osobowość odcisnęły smutne piętno na całym życiu przyszłego kompozytora, dyrygenta, literata, krytyka i nauczyciela. „To, czego nie mogą mi dać ludzie, przynosi mi sztuka, a wszystkie wzniosłe uczucia, nie dające się wprost wyrazić, wypowiada mój fortepian. Kiedy chwyta mnie smutek, myślę o swoich drogich tam, w ojczystym mieście – kochają mnie i ja ich kocham całym sercem. I myślę wtedy o rajskich ogrodach i ukwieconych polach mego dzieciństwa [...] I wtenczas zstępuje do mnie cichy geniusz smutku ze łzami radości w oczach, uśmiecha się tak delikatnie, że chce się płakać. Ach, mamó, jestem zbyt miękkim człowiekiem, czuję to doskonale. A każdemu słabemu człowiekowi przeznaczone jest być nieszczęśliwym”.³ Do liceum uczęszczał w Zwickau, a pierwszych lekcji muzyki udzielali mu matka i Johann Gottfried Kuntsch, organista w rodzinnym mieście. Ukochany ojciec, z racji swej fascynacji literaturą, poezją i muzyką, popierał jego zainteresowania w każdym względzie, dlatego młody Schumann zarówno sięgał po pióro, pisząc opowiadania i fragmenty dziecięcych powieści, jak i wraz z grupą młodych muzyków bawił się w lokalne koncertowanie. Wyobraźnią

² K. Laux, *Robert Schumann*, Verlag Philipp Reclam, Leipzig 1972.

³ H. Swolkień, *Robert Schumann*, Warszawa 1973, s. 24.

nastoletniego Roberta zawładnęły powieści Jeana Paula Richtera⁴ oraz muzyka Franza Schuberta, w której Schumann odnajdywał samego siebie, swoją skłonność do bezpośredniego wyrażania w muzyce wewnętrznego świata.

Od tych najmłodszych lat próbował swoich możliwości, pisząc pierwsze pieśni do słów Byrona, a także komponował pierwsze utwory na fortepian, równocześnie nie zaniedbując, a udoskonalając warsztat i swój talent wirtuozerski.

Jako nastolatka interesowała go zarówno polityka, jak i filozofia. Jeszcze w czasach szkolnych napisał rozprawę „O przypadkowości i nicości sławy”. Jakże wymowny tytuł, zważywszy na późniejsze wydarzenia, które odebrały Schumannowi wszelkie nadzieje na karierę i sławę.

Pomiędzy 1826 a 1828 rokiem Robert Schumann przewodniczył stowarzyszeniu miłośników literatury, pisał poezję i wygłaszał odczyty pod charakterystycznymi tytułami, np. *Wewnętrzne pokrewieństwo poezji i muzyki*. Łatwo tu więc zauważyć nierozzerwalne, silne korelacje właśnie pomiędzy muzyką a poezją, które już od najwcześniejszych lat życia artysty uczestniczyły w jego życiu i miały wpływ na całą jego twórczość.

Przyczyną bardzo silnej emocjonalności kompozytora można częściowo obarczyć tragiczne wydarzenia, których nie przestawał przez całe życie zsyłać na niego los. W 1815 roku, w wieku lat piętnastu, przyszło mu pożegnać zmarłą przedwcześnie, ukochaną, chorą umysłowo siostrę Emilkę. Młody kompozytor pozostawał w ogromnym szoku po jej śmierci. Nie wziął udziału w obrzędach pogrzebowych i zdecydował się pozostać samotnie w domu. Niespełna dziesięć miesięcy po śmierci siostry przyszedł kolejny bolesny cios. W bliżej niewyjaśnionych do dziś okolicznościach, w sierpniu 1826 roku umarł ojciec Schumanna. Wydarzenie to odcisnęło swe piętno na całym późniejszym życiu młodego kompozytora. Rodzina, a także i przyjaciele wspominają ten czas jako bardzo trudny dla Schumanna. Ciężar jego smutku i cierpienia był tak wielki, że od tamtego wydarzenia zaprzestał jakiegokolwiek uczestnictwa w życiu rodzinnym czy towarzyskim i broniąc dostępu do swego wnętrza, na zawsze zamknął się w sobie. Pozostał milczący i skryty. Jedyńm i najwierniejszym powiernikiem sekretów duszy młodego artysty stał się skrupulatnie przez długie lata prowadzony pamiętnik. Jest wielce prawdopodobne, wręcz graniczące z pewnością, iż te

⁴ Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825) – pisarz niemiecki, jeden z głównych prekursorów romantyzmu w literaturze niemieckiej XVIII wieku. Zasłynął jako autor często cytowanych (m.in. w IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza) opowieści niesamowitych o rzekomo autentycznych poszukiwaniach duchów i zjawisk paranormalnych oraz uroczystych i żałobnych fraz; wcześniej autor wierszy satyryczno-ironicznych. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Jean_Paul

smutne i dramatyczne wydarzenia miały duży wpływ na rozwój choroby psychicznej Roberta Schumanna, której pierwsze oznaki badacze datują na rok 1830. Śmierć ukochanych, najbliższych osób była bezpośrednią przyczyną podjęcia trudnej decyzji co do swojej najbliższej przyszłości. Robert Schumann, za namową matki, zdecydował się wyjechać na studia prawnicze. Wybór padł na Uniwersytet w Lipsku, jednak młody artysta nie zapalał miłością ani do miasta, ani kierunku studiów. Poniższy cytat świadczy o tym, jak niechętny studiom prawniczym w Lipsku był kompozytor: „Życie w Lipsku podąża utrapioną, utartą drogą. Wolałbym już raczej znajdować się u diabła na rogach niż tutaj”⁵.

Podczas wycieczki do Augsburga i Monachium poznał osobiście Heinricha Heinego, a znajomość ta poruszyła go do głębi i stworzyła w jego duszy przestrzeń zdeklarowanego romantyka. Do jego poezji później komponował cały szereg pieśni.

Spędził w Lipsku jedynie dwa semestry, spotykając się z kręgami muzyczno-literackimi i pobierając lekcje gry na fortepianie u swego późniejszego teścia Friedricha Wiecka. Następne cztery semestry studiów zdecydował się kontynuować w okolonym górami i piękną przyrodą Heidelbergu, spodziewając się, że będzie to czas najszcześniejszych i beztroskich chwil w jego życiu. Jeden z wykładowców Schumanna w Heidelbergu, profesor Thibaut, wielki miłośnik muzyki, utwierdził młodego Roberta w przekonaniu co do jego artystycznej przyszłości, co zaowocowało nowymi kompozycjami i intensywną pracą nad fortepianem. Zanedbując niemal zupełnie studia prawnicze, coraz bardziej uświadamiał sobie prawdziwe powołanie muzyczne. Jego własna muzyka pochłaniała go bez reszty, wypierając poezję, i stawała się nowym językiem, bardziej subtelnym, bogatszym niż ograniczające w znaczeniu słowa: „Muzyka to wyższy stopień poezji. Aniołowie musieli wypowiadać się przy pomocy dźwięków muzycznych – duchy słowami poezji”⁶. Ostateczną decyzję podjął w lipcu 1830 roku pod wpływem wielkiego wrażenia, jakie wywarła na nim gra dwóch genialnych skrzypków: Niccolò Paganiniego, podziwianego na koncercie we Frankfurcie, i Heinricha Wilhelma Ernsta, którego poznał właśnie w Heidelbergu.

Powróciwszy za czas jakiś do Lipska, w dalszym ciągu uczył się gry na fortepianie i kompozycji pod okiem Friedricha Wiecka. Razem z nim i kilkoma znajomymi założył w 1834 roku czasopismo muzyczne „Neue Leipziger Zeitschrift für Musik”, przemianowane rok później na „Neue Zeitschrift für Musik”, ukierunkowane na walkę z muzyczną tandetą oraz mieszczańsko-akademicką ciasnotą umysłową. Wydawał je do 1844 roku.

⁵ H. Swolkień, op. cit. s. 20.

⁶ Tamże, s. 31.

Pierwszy raz ujawniły się wtedy u niego objawy choroby, której wynikiem było niepokoskromione, wręcz obsesyjne dążenie do doskonałości i perfekcji. Marzył głównie o wirtuozerskim charakterze swojej kariery pianistycznej. Niestety, zbyt intensywne, ciągłe ćwiczenia nad techniką spowodowały najpierw powracające kontuzje, a finalnie paraliż prawej ręki. Nie pomogły zabiegi prądem ani bardzo popularna i w tamtym czasie nowatorska homeopatia. Ku swojej rozpaczce zmuszony był przerwać karierę pianisty i skierować swój talent w stronę kompozycji.

W Lipsku Schumann poznał też córkę swojego nauczyciela – Clarę Wieck i połączyło ich silne uczucie, którego przez długie, późniejsze lata Friedrich Wieck nie akceptował. Mniej więcej w tym samym czasie do Lipska przybył Felix Mendelssohn-Bartholdy w celu prowadzenia orkiestry w Gewandhaus. Pomędzy kompozytorami bardzo szybko nawiązała się długotrwała, szczerza przyjaźń trwająca aż do śmierci Mendelssohna.

Już wtedy Roberta Schumanna zaczęły męczyć depresje i chwile dręczącej troski. Powodów było wiele. Nieustępliwość ojca Clary sprzeciwiającemu się ich małżeństwu, ale też częste z Clarą rozłąki, gdyż ta odnosiła jako pianistka sukcesy w Europie. Dodatkowo na słaby stan psychiki Roberta nałożyła się śmierć matki. Tę kolejną rodzinną tragedię kompozytor znów silnie przeżył. Wszystko to nie wpływało korzystnie na stan psychiczny Schumanna.

Wydarzeniem, które niewątpliwie rozpromieniło na jakiś czas życie artysty, był ślub z Clarą w sierpniu 1840 roku. Pomimo wieloletniego sprzeciwu ojca ukochanej, po upokarzającej rozprawie, kochankowie otrzymali sądowe pozwolenie na zawarcie związku małżeńskiego. Małżeństwo z Clarą wręcz uskrzydlało, wypełniało nowym sensem życia serce i umysł Schumanna, a para doczekała się siedmiorga dzieci. W okresie bezpośrednio po ślubie bardzo szybko powstawały utwory fortepianowe, kwartety smyczkowe, pierwsze symfonie, ale przede wszystkim pierwsze cykle pieśni, między innymi *Dichterliebe*, Op. 48. Robert Schumann otrzymał nawet tytuł doktora honoris causa Uniwersytetu w Jenie, zaś w 1843 roku, dzięki pomocy Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego, został profesorem kompozycji w konserwatorium lipskim. Niestety, jednocześnie z niezwykle twórczymi okresami przychodziły coraz ciężiej odczuwane kryzysy nerwowe. W pewnym momencie oznaki zmęczenia zmusiły go do rezygnacji z prowadzenia pisma „Neue Zeitschrift” i później, w 1844 roku, do opuszczenia Lipska i przeprowadzki do Drezna. Okres po roku 1846 był naznaczony różnymi chorobami Schumanna. Skarżył się na osłabienie nerwów, przewlekłe napięcie i zawroty głowy. Wcześniej nabyta choroba weneryczna też siała spustoszenie w organizmie cierpiącego na problemy emocjonalne kompozytora. Wraz ze śmiercią wiernego przyjaciela

Feliksa Mendelssoona-Bartholdy'ego w 1847 roku stan zdrowia Schumanna pogarszał się do tego stopnia, że miewał on halucynacje i zaburzenia mowy.

W latach 1848-1849 Drezno stało się twierdzą niemieckiego ruchu rewolucyjnego. Gdy 3 maja 1849 roku wybuchło powstanie drezdeńskie, Schumann zdecydował się wraz z rodziną wyjechać z miasta. „Żyjemy tu wygnani przez rewolucję – w spokoju i z chęcią do pracy wciąż rosnącą, jeśli nawet myśli zwracają się ku wielkim wydarzeniom światowym...”⁷

Po stłumieniu rewolucji w 1849 roku Schumannowie powrócili do Drezna, ale nie był to dobry czas dla kompozytora. Ignorowany i nieszanowany przez środowisko muzyczne Drezna, po negatywnych doświadczeniach także i w Lipsku, gdzie tak jak w Dreźnie nie odnalazł się w środowisku muzycznym, postanowił szukać spokoju we własnym wnętrzu, coraz bardziej zamykając się w sobie. Potrzebował, zdawało się, odpowiedniejszego otoczenia. We wrześniu 1850 roku postanowił wraz z żoną przesiedlić się do Düsseldorfu, gdzie dostał propozycję objęcia funkcji dyrektora do spraw muzyki miejskiej. „Jestem bardzo rad z mojej obecnej pozycji i gdybym miał pewność, że moje siły fizyczne na tym zbytnio nie ucierpią, gdyż dyrygowanie jest bardzo męczące, nie życzyłbym sobie niczego innego” – to słowa Schumanna zapisane w jego dzienniku⁸.

Niestety, już w 1853 roku, gdy Schumann często zapadał w stany psychotyczne i permanentne niedyspozycje, po solidnych zarzutach ze strony komitetu stowarzyszenia muzycznego najpierw ograniczono jego obowiązki dyrygenta i dyrektora, a następnie zmuszono do odejścia. Jego kariera dyrygencka stała się przeszłością.

Był zbyt słaby, aby chodzić. Męczyły go częste drżenia i częste wybuchy płaczu. Do tego uporczywa bezsenność nie pozwalała odpocząć. Narzekał na upośledzenie słuchu, co w dokumentacjach muzycznych zapisano jako problemy mające związek z chorobą weneryczną.

Po próbie samobójstwa przez utopienie się w Renie zabrano go do sanatorium dla obłąkanych w Endenich pod Bonn, gdzie już nie napisał ani jednej nuty. Tam w samotności i ciszy oczekiwał ze spokojem jedyne ratunku i wyzwolenia, jakim była śmierć. Do końca życia pozostał zamknięty w sobie, przerażony i załamany. Zmarł 29 lipca 1856 roku.

Geniusz Roberta Schumanna stał się jego przekleństwem. Wielki talent i wrażliwość unicestwiało permanentne, wręcz chorobliwe dążenie do własnej doskonałości. Idealizm i perfekcjonizm zdominowały jego pracę, ale też uruchamiały tę drugą naturę, życie w ciągłym

⁷ Tamże, s. 211.

⁸ Tamże, s. 215.

lęku i cieniu choroby. Obydwie te natury walczyły ze sobą, a z czasem uzewnętrzniły się w formie konfliktów, w jakie popadł artysta ze światem i z samym sobą.

Był człowiekiem wysoce obsesyjnym. Od wczesnych lat chłopięcych motorem jego działań było dążenie do sukcesu. Chciał go osiągnąć najpierw jako pisarz, potem pianista wirtuoz, później dyrygent, a w końcu kompozytor. Jednocześnie z tym intensywnym dążeniem do artystycznej nieśmiertelności wykazywał paniczny strach przed śmiercią i zapomnieniem. Melancholia i wewnętrzne rozedrganie targały jego emocjami, podsycając zapewne genetyczną skłonność do depresji.

Postać Roberta Schumanna jest niewątpliwie jedną z najbardziej tragicznych, jakie zapisały się na kartach historii muzyki. Jego niezwykła osobowość była zagadką nawet dla najbliższych przyjaciół kompozytora, a głęboka wrażliwość i przeczucie tragicznego końca, towarzyszące mu przez całe życie oddziaływały z ogromną siłą na cały jego dorobek twórczy.



Rys. 1. Robert Schumann, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert-schumann.jpg>

1.2. Heine

Niemiecki muzyk Robert Schumann i niemiecki poeta Heinrich Heine zmarli w tym samym, 1856 roku. Między innymi *Buch der Lieder*, czyli *Księga pieśni* Heinego połączyła tych dwóch wielkich, niemieckich romantyków, czego emanacją są dziesiątki pieśni dwanaście lat młodszego od Heinego Roberta Schumanna. Wśród nich cykl *Dichterliebe*. Ciekawie splatają się losy obydwu wielkich artystów, którzy dzielą nie tylko rok śmierci, ale też i chorobę, która do niej się przyczyniła.

Heine i Schumann poznali się w Monachium 8 maja 1828 roku. Dzięki listowi polecającemu uzyskanemu od znajomych siedemnastoletni kompozytor spędził wiele dni w towarzystwie Heinego i zaskarbił sobie sympatię poety. Młody artysta pochłonięty myślami o muzyce, poezji, duszy i snach, oraz o tym, jak wszystko to jest ze sobą powiązane, nie ukrywał podekscytowania i podenerwowania w związku z tym spotkaniem. Można odnieść wrażenie, że Heine stał się dla Schumanna poetą genialnym i do jego poezji muzyk tworzył później dziesiątki swych najpiękniejszych pieśni. Niestety było to jedyne spotkanie obu wielkich artystów.

Jeden z najwybitniejszych niemieckich poetów, Christian Johann Heinrich Heine, właściwie Harry Chaim Heine, urodził się 13 grudnia 1797 roku w Düsseldorfie w rodzinie żydowskiej. Początkowo kształcił się we Frankfurcie nad Mennem, chcąc zostać przedsiębiorcą. Zajmował się bankowością, później handlem detalicznym. Z powodu braku zdolności i skłonności kupieckich zawodu kupca nie kontynuował. Dzięki zamożności stryja Salomona Heinego, hamburskiego milionera i bankiera, studiował na wielu uniwersytetach w Bonn, Berlinie czy Getyndze, gdzie uzyskał dyplom prawnika. Podczas studiów oddawał się w znacznej mierze poezji, historii czy literaturze. Pierwsze poetyckie próby pisane pod pseudonimem, a wydane w Hamburgu jako *Hamburgs Wächter* powstały na skutek nieszczęśliwej miłości do kuzynki Amalie. W Hamburgu również powstało pierwsze znaczące dzieło Heinego – *Belsazar*.

Od 1822 roku przez dwa lata Heine zajmował się problemami społeczności żydowskiej. Był członkiem Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden. Jednakże, pomimo niewątpliwej fascynacji chasydyzmem, nie był w stanie w pełni się z nim identyfikować, gdyż antysemickie nastroje tamtych czasów wykluczały go z szeroko pojętego życia kulturalno-społecznego. W 1825 roku dokonał konwersji na wyznanie ewangelickie. Wtedy też tematy żydowskie zeszyły na drugi plan. Krok ten pozwolił mu, poprzez wyjście z duchowej i społecznej

żydowskiej izolacji, w pełni uczestniczyć w życiu publicznym, a zwłaszcza kulturalnym. Sam nazwał konwersję „biletem wstępu do europejskiej kultury”⁹.

W kolejnych latach, między innymi pod wpływem podróży, wydał szereg prac takich jak *Die Harzreise* (1826) czy zbiór *Dreiunddreißig Gedichte* (1824), w skład którego wchodzi jeden z najbardziej lubianych w Niemczech wierszy – *Die Loreley*.

Z racji swojej marzycielskiej natury i dość niesprecyzowanego podejścia do rzeczywistości wszystkie głębsze relacje z kobietami kończyły się niepowodzeniem. Te doświadczenia wywarły niezwykle negatywny wpływ na jego psychikę i zaowocowały powstaniem wierszy zebranych później i wydanych w 1827 roku jako *Buch der Lieder*, czyli *Księga pieśni*. Zbiór ten przyniósł Heinemu ogromny sukces. Autor został nawet okrzyknięty najwybitniejszym poetą młodej generacji.

Wiosną 1831 roku Heine udał się do Paryża, gdzie stał się czołową osobistością literacką, poznając najwybitniejszych ludzi tamtych czasów. Wkrótce jednak twórczość Heinego, poprzez jej upolitycznienie i znaczne sformalizowanie, ostro krytykująca niemiecką myśl intelektualną i literaturę, spowodowała na niego kłopoty ze strony niemieckiej cenzury. W 1835 roku Niemiecki Parlament Federalny próbował nawet wprowadzić ogólnokrajowy zakaz wydawania wszystkich dzieł Heinego.

Interesująca była też bliska znajomość z Karolem Marksem, chociażby dlatego, że komunistyczna ideologia zupełnie nie pasowała do wyznawanej przez poetę rewolucji zmysłowości i radości. Z tego czasu, czyli z roku 1843, pochodzi między innymi epos *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (*Atta Troll. Sen nocy letniej*) czy opublikowany rok później *Deutschland. Ein Wintermärchen* (*Niemcy. Baśń Zimowa*). W obu tych dziełach Heine zgryźliwie opisał panujące w Niemczech stosunki kościelne, państwowe i społeczne.

Po śmierci hojnego stryja poeta walczył o spadek. Niestety, to rodzinie przyznano prawo do cenzury jego utworów, co później przełożyło się na zniknięcie większości pamiątek Heinego.

Cierpiący na chorobę weneryczną, od 1848 roku przykuty do łóżka, sparaliżowany, tracący wzrok i słaby fizycznie, po wyrzeczeniu się swojej wiary w człowieka, a uznaniu Boga, zmarł w 1856 roku. Ostatnie osiem lat życia Heinego to pasmo cierpień fizycznych i psychicznych. Obwiniał Boga za niesprawiedliwe władanie światem. Pochowano go na cmentarzu Montmartre w Paryżu.

⁹ <https://www.biografie-niemieckie.pl/heinrich-heine>

Ironia Heinego, którą charakteryzowało patrzenie na wszystko z dystansu, a zwłaszcza na to, do czego dystans trudno utrzymać, a więc do miłości, śmierci czy do Boga, była prawdopodobnie dobrze odczytywana przez Roberta Schumanna. Dlatego tak bardzo starał się w swych pieśniach do słów Heinego ukryć prawdziwe znaczenie owej ironii, nadając tekstom głębszej wymowy poprzez dramatyzm i prawdziwość komponowanej muzyki. Niektórzy muzykolodzy twierdzą wręcz, że Schumann nie do końca zrozumiał ironię Heinego, który zwykł mówić: „Tworzę małe piosenki z mojego wielkiego bólu”. Dlatego dziwi fakt, że tuż przed małżeństwem z Clarą Wieck, w najszcześniejszym bodaj roku swojego życia, Schumann komponował pieśni do tekstów Heinego o nieszczęściu. Być może jednak kompozytor swą muzyką celowo nadał tekstom ciężaru emocjonalnego, aby zaznaczyć swoją własną opinię o ukrywanym przez Heinego prawdziwym znaczeniu jego własnej poezji. Schumann komponował pieśni dojrzałe, emocjonalnie nieobojętne i uciekał od częstej w tekstach Heinego ironii czy goryczy. Muzyką podkreślał to, co dla niego było fundamentalne. Po skomponowaniu *Dichterliebe* wysłał poecie swoje dzieło – kulminację romantycznej pieśni, ale nie doczekał się odpowiedzi.

Friedrich Nietzsche napisał: „Heinrich Heine dał mi najwyższe pojęcie o tym, czym jest poeta liryczny. Przez tysiące lat na próżno szukałem równie słodkiej i namiętnej muzyki. Posiadał boską złość, bez której nie wyobrażam sobie ideału. A jak Heine radzi sobie z językiem niemieckim!”¹⁰.

Wysoką pozycję Heine zawdzięcza swej poezji lirycznej, w szczególności utworom składającym się na *Księgę pieśni* (1827, wyd. pol. 1880). Do wielu jego utworów muzykę skomponowali Robert Schumann i Franz Schubert.

¹⁰ <https://interlude.hk/heinrich-heines-favorite-song-composer/>
<https://translate.google.com/translate?hl=pl&sl=de&u=https://www.schumann-portal.de/von-boesen-liedern-schumann-und-heine.html&prev=search>



Rys. 2. Heinrich Heine, <https://www.germanpod101.com/lesson/intermediate-lesson-22-heinrich-heine-ich-weis-nicht-was-soll-es-bedeuten/>

ROZDZIAŁ II

2.1 Kreatywność a psychopatologia

„*Nie ma geniuszu bez szczypty szaleństwa*”

– Arystoteles

Opierając się na analizie życiorysów wielu sławnych ludzi, można stwierdzić, że związek między kreatywnością a skłonnością do choroby psychicznej wydaje się bliski i oczywisty. Samo słowo „kreatywność” wywodzi się od pojęcia kreacji (od łacińskiego „*creatio*” – tworzenie), która w starożytności funkcjonowała w ludzkiej świadomości jako wpływ boskiej ingerencji¹¹.

Słynny poeta brytyjski lord Byron mawiał: „My, artyści, wszyscy jesteśmy szaleni. Niektórzy obdarzeni wesołością, inni melancholią, ale każdy mniej lub bardziej pomyłony”¹².

Pierwszym współczesnym badaczem powiązań między ponadprzeciętnymi uzdolnieniami oraz zaburzeniami psychicznymi był Cesare Lombroso (1835-1909), włoski psychiatra, kryminolog i antropolog. Zauważył on silne korelacje pomiędzy zaburzeniami afektywnymi a geniuszem artystycznym.

Prof. Janusz Rybakowski z Uniwersytetu Medycznego w Poznaniu w swojej książce przedstawia historię choroby maniakalno-depresyjnej od czasów starożytnych aż po współczesność. Wskazuje na całe spektrum zależności pomiędzy stanami maniakalnymi – „gdy nie ma rzeczy niemożliwych” i stanami depresyjnymi „gdy życie nie ma sensu”.

Dla procesów kreatywności, zwłaszcza w domenie artystycznej, oprócz oryginalności myślenia, istotne znaczenie ma odpowiednia motywacja do działania oraz intensywne doświadczenie emocjonalne rzeczywistości. Sprzyjają temu elementy psychopatologiczne oraz temperamentalne, związane z chorobami afektywnymi, zwłaszcza z chorobą afektywną dwubiegunową¹³.

¹¹ M. Batey, A. Furnham, *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, 2006; 132 (4): 355–42.

¹² A. Sussman, *Mental Illness and Creativity: A Neurological View of the Tortured Artist*, *Stanford Journal of Neuroscience*, 2007; 1 (1): 21-24.

¹³ J. Rybakowski, *Oblicza choroby maniakalno-depresyjnej*, Termedia, Poznań 2009.

Czym jest „choroba maniakalno-depresyjna”, zwana inaczej cyklofrenią? To stany psychopatologiczne biegunowo przeciwstawne – mania i depresja, które pojawiają się w przebiegu tej choroby w różnych sekwencjach czasowych. Z tego względu choroba nazywana jest właśnie chorobą afektywną dwubiegunową.

Chorzy na chorobę afektywną dwubiegunową żyją między niebem a piekłem. Błąkają się pomiędzy smutkiem a skrajną ekscytacją. Objawy tej choroby psychicznej mogą przyjmować różne formy. Wszystkie wpływają na sposób myślenia, na zachowanie i emocje, a także upośledzają efektywność radzenia sobie na co dzień w nawet najprostszych sytuacjach. Chorobie tej towarzyszą impulsywność, agresja, ale też smutek i ekstrawertyzm, czasem nawet omamy wzrokowe i słuchowe aż po majaczenie i ograniczenie kontaktu ze światem.

Do końca nie wiadomo, co powoduje chorobę psychiczną, która może rozwijać się latami, nie dając żadnych objawów. To kwestia nadzwyczaj indywidualna. Jest to skutek wielu oddziaływań, traumatycznych doświadczeń i tego, jak dajemy sobie z nimi radę, perturbacji rodzinnych, genów i w końcu chemicznych zmian w mózgu. Częstokrotnie problemy psychiczne są dziedziczne. Przykładowo ojciec wybitnego malarza Edwarda Muncha chorował na depresję, a siostra na schizofrenię. Sam malarz zmagał się z depresją i nerwicą, a po którymś z kolejnych załamań poddał się nawet leczeniu. Odzyskał finalnie spokój, ale niestety zatracił też część talentu. Oboje rodzice Roberta Schumanna cierpieli na poważne ataki nerwowe, a przedwcześnie zmarła siostra kompozytora zmagająca się ze stwierdzoną chorobą psychiczną. Robert Schumann przez całe swoje dorosłe życie przechodził przez trudności związane z zaburzeniami psychicznymi i trudnymi do opanowania stanami emocjonalnymi. W jego twórczości cechą nadrzędną jest jej bezpośrednie powiązanie z wewnętrznym odczuwaniem świata. Bardzo często podkreślał, jak kluczowa jest dla niego wyobraźnia i uczuciowość w całym procesie twórczym. Zdumiewający jest fakt, jak intensywnie łączyły się emocjonalność artysty z jego pracą i jak bardzo istotny wpływ na całą twórczość Schumanna miał stan jego umysłu. Proces tworzenia zaczynał się u niego od skomplikowanych przeżyć, odczuwanych jako półsenne doświadczenia słuchowe, a początkom większości zrywów twórczych towarzyszyły permanentne zmiany nastroju.

Źródłem zaburzeń psychicznych są nierozwiązane, nieuświadomione konflikty wewnętrzne, często pomiędzy dążeniami a możliwościami człowieka, pragnieniami a normami społecznymi, marzeniami a rzeczywistością. W przypadku Roberta Schumanna właśnie marzenia o karierze pianistycznej bardzo szybko zrewidowała rzeczywistość. Chory nie jest w stanie normalnie funkcjonować, czasem nie odróżniając, co jest prawdą, a co fikcją. W chorobie afektywnej dwubiegunowej chory bywa niezwykle pobudzony i aktywny, również

kreatywny artystycznie, z mocno zawyżoną samooceną, by w bardzo krótkim czasie przejść na przeciwny biegun emocjonalny i zanurzyć się w depresji, smutku, braku pewności siebie i utraty wszelkich zainteresowań. Po chwilach pobudzenia przychodzi zawsze depresja, stan przygnębienia, gdy chory nie zauważa nic dookoła, jedynie mrok, dno, bezsens, bezwład, bezruch. Nie można spać ani myśleć. Smutek zwycięża i opanowuje głowę.

Robert Schumann pod koniec swojego życia został zdiagnozowany jako pacjent cierpiący na melancholię ze złudzeniem, objawiającą się w postaci częstych wzlotów i upadków stanu świadomości. Trzeźwe myślenie naprzemiennie przechodziło w halucynacje i urojeniowe idee, aby znów powracać do stanu względnie normalnej percepcji. Próby jakiegokolwiek leczenia nie przynosiły jednak oczekiwanych efektów. Oczywiście nie stwierdzono u niego choroby maniakalno-depresyjnej, jednoznacznie ją nazywając. Pierwszych prób nazwania i opisanie tej przypadłości dokonano dopiero w 1854 roku, a więc zaledwie dwa lata przed śmiercią Schumanna, ale do czasów obecnych dokonuje się coraz to głębszych i bardziej precyzyjnych badań, które odsłaniają kolejne nieznane oblicza tej choroby.

Zdrowy człowiek jest wyposażony w mechanizmy obronne, które pozwalają funkcjonować pomimo frustracji i problemów. W depresji te mechanizmy nie istnieją. „Pojawia się hiperrealizm, gdzie chory nie potrafi retuszować rzeczywistości, widzi świat bez klosza ochronnego: jest jak jest, lepiej nie będzie, nie ma co do tego złudzeń” – wyjaśnia dr. hab. Marcin Siwek, kierownik Zakładu Zaburzeń Afektywnych Katedry Psychiatrii UJ CM. – „Chory jest skupiony na sobie, na własnym cierpieniu. Ale to z doświadczeń depresyjnych najczęściej czerpie natchnienie do swojej twórczości.”¹⁴

Znaczna część literatury wysokiej ma ponury, pesymistyczny charakter, a autorzy najczęściej przekazują ból egzystencjalny, którego w swoim życiu doznają.

Badania wskazują, iż wielu pacjentów pozytywnie ocenia połączenie tego piętna społecznego, jakim jest choroba dwubiegunowa i towarzyszące jej negatywne społeczne i osobiste konsekwencje, z pozytywnymi aspektami choroby, jak zwiększona kreatywność i wrażliwość. Kiedyś poecie Rainerowi Maria Rilkemu zaproponowano psychoanalizę, ale ten się nie zgodził, mówiąc: „Nie odbierajcie mi moich demonów, bo z nimi odejdą również anioły.”¹⁵

Badania te zachęciły też do stawiania kolejnych pytań, m.in. czy konkretne objawy psychopatologiczne wpływają na zwiększenie lub zmniejszenie poziomu kreatywności?

¹⁴ <https://plus.echodnia.eu/radomskie/choroba-ktora-laczy-w-sobie-geniuszdepresje-i-szalenstwo/ar/11671288#!>

¹⁵ Tamże.

Czy poszczególne etapy przebiegu choroby zbiegają się ze zmniejszeniem lub spadkiem kreatywności u chorych?

Powiązanie choroby afektywnej dwubiegunowej z kreatywnością wykazują zarówno szczegółowe analizy biografii wybitnych artystów, jak i randomizowane badania kliniczne dotyczące kreatywności wśród osób ze zdiagnozowaną chorobą dwubiegunową. Co ciekawe, badania Louisa A. Sassa z 2001 roku wskazują na istnienie swoistej zależności właśnie między występowaniem choroby dwubiegunowej a kreatywnością głównie wśród artystów¹⁶.

„Artyści bowiem charakteryzują się odmiennym typem kreatywności niż np. inżynierowie czy matematycy”¹⁷. „Zauważa się, że w dużej mierze, oprócz kreatywności, artyści cechują się nonkonformizmem, złożonością zainteresowań. Duże znaczenie przypisują intuicji i niezależności”¹⁸.

Zagadnienie to w swoich pracach rozwija Sass, łącząc korelację między chorobą afektywną dwubiegunową a kreatywnością u artystów z pewnymi konkretnymi predyspozycjami osobowościowymi takimi jak uczuciowość, przykładanie dużego znaczenia do panującej hierarchii społecznej („wyższość odczuwana w manii, poczucie odrzucenia w depresji”)¹⁹. Nancy Andreasen zwraca uwagę, że „nadmierna wrażliwość na otaczające bodźce może także prowadzić artystów do poszukiwania rozwiązań mających na celu złagodzenie silnych wahań nastrojów”²⁰. Wyjaśnić to może skłonność artystów do nadużywania alkoholu, jak również często podejmowane próby samobójcze²¹.

Należy zwrócić uwagę na powiązanie wysokich wartości kreatywności wyłącznie z łagodnymi i umiarkowanymi objawami psychopatologicznymi. „Najwyższa płodność artystyczna brytyjskiej pisarki Virginii Woolf (1882-1941), cierpiącej na chorobę afektywną dwubiegunową, nakładała się w czasie na epizody choroby charakteryzujące się łagodnymi wahaniami nastroju. Ciężkie epizody były z kolei etapem wyraźnego spadku twórczości. Można domniemywać jedynie, że doświadczenia z owych okresów były inspiracją do tworzenia kolejnych dzieł. Zmagania z nawrotem choroby w 1941 r. doprowadziły wybitną

¹⁶ L. A. Sass, *Schizophrenia, Modernism, and the Creative Imagination: On Creativity and Psychopathology*. *Creativity Research Journal*, 2001, 13 (1): 55-74.

¹⁷ N. Andreasen, *Creativity in art and science: are there two cultures? Dialogues in clinical neuroscience*, 2012, 14 (1): 49-54.

¹⁸ J. Rybakowski, op. cit.

¹⁹ L. A. Sass, op. cit.

²⁰ N. Andreasen, *The relationship between creativity and mood disorders. Dialogues in clinical neuroscience*. 2008; 10 (2) 2: 251-255.

²¹ A. M. Ludwig, *Creative achievement and psychopathology. Comparison among professions*, w: M. Runco, R. Richards, *Eminent creativity, everyday creativity, and health*, Ablex, Greenwich, 1997.

artystkę do samobójstwa”²². Jest oczywiste, że nie każdy wybitny artysta był chory psychicznie, lecz analizując biografie najwybitniejszych poetów, pisarzy, malarzy czy muzyków, można zauważyć, iż znaczna część z nich dotknięta była chorobą afektywną dwubiegunową.

Profesor Nancy Andreasen z Uniwersytetu w Iowa (USA) przez ponad piętnaście lat obserwowała trzydziestu wybitnych pisarzy i w 1974 roku ogłosiła efekty swoich badań. „Aż 80 procent badanych artystów zdradzało symptomy zaburzeń afektywnych, a u prawie połowy zdiagnozowała chorobę dwubiegunową. Wyniki przeprowadzonych badań wskazują więc, iż związek między objawami psychopatologicznymi a poziomem kreatywności jest najsilniej uwidoczniiony właśnie w chorobie dwubiegunowej”²³.

Dwa lata później kolejna badaczka, Kay Redfield Jamison, profesor psychiatrii na Uniwersytecie Johnsa Hopkinsa w Baltimore, badała 47 członków British Royal Academy. Prawie 40 procent z nich przechodziło leczenie psychiatryczne z powodu gwałtownych zmian nastrojów. Arnold M. Ludwig, wybitny profesor psychiatrii i zachowań ludzkich na Brown University w Providence, Rhode Island, w jednej ze swych publikacji napisał: „Podczas gdy zaburzenia psychiczne mogą zapewnić osobom podstawowe poczucie niepokoju, które wydaje się niezbędne do trwałej aktywności twórczej, zaburzenia te nie są jedynym źródłem wewnętrznego napięcia... Przewlekłe dolegliwości fizyczne mogą dać komuś zwiększone poczucie pilności, aby zostawić ślad na świecie i osiągnąć nieśmiertelność poprzez twórczą wielkość”²⁴.

Robert Schumann panicznie obawiał się faktu, iż mógłby być kiedyś zapomnianym. Od najmłodszych lat miał nieodparte przeczucie swojej wielkiej przyszłości. Młodego artystę zdominowała absolutna pewność, że stanie się sławnym mężczyzną. Nie do końca miał świadomość, kim będzie, ale wiedział, że będzie sławny w każdych okolicznościach. Nie przewidział jednak, jak wiele za tę artystyczną nieśmiertelność trzeba będzie zapłacić. Jak bardzo będzie cierpiął i ile upokorzeń będzie musiał znieść.

Czy można traktować chorobę afektywną dwubiegunową jako efekt uboczny niezwyklej wrażliwości motywującej artystów do ich twórczej pracy? Czy w wybitną twórczość wpisane jest szaleństwo?

Już Arystoteles w 350 roku p.n.e. w swoim dziele *Problemata* pytał, jak to jest, że ci, którzy znają filozofię, sztukę i poezję, są melancholikami? Robert Schumann w czasach najcięższych zmagania z własnym stanem umysłu nie był w stanie wspiąć się na wyżyny swoich

²² J. Rybakowski, op. cit.

²³ M. Runco, *Creativity*, Annu. Rev. Psychol. 2004; 55: 657–87.

²⁴ A. M. Ludwig, *The Price of Greatness: Resolving the Creativity and Madness Controversy*, Guilford Press 1995.

możliwości twórczych, jednakże większość swych wybitnych dzieł stworzył, będąc w stanach maniakałnych.

Nasuwa się tutaj bardzo ciekawa alternatywa, pozwalająca zadać kluczowe pytanie: czy zaburzenia psychiczne stymulują wybitną twórczość, czy to jednak uprawianie sztuki skutkuje zaburzeniami psychicznymi?

Prof. Ruth Richards, autorka książki *Everyday Creativity and New Views of Human Nature: Psychological, Social, and Spiritual Perspectives*, wyszczególnia aż pięć mechanizmów, które jej zdaniem wyjaśniają wzajemne współlistnienie obu tych zjawisk.

- W pierwszym mechanizmie zaburzenia wspomagają twórców, którzy doświadczając pobudzenia, kreują w nim pomysły na całe dzieło, dopiero potem je dopracowując. Tak tworzyli W. A. Mozart czy J. S. Bach.
- W drugim wzorcu twórczość rodzi się z zaburzeń, jest wynikiem arteterapii, a chorzy odkrywają, że ekspresja twórcza uwalnia ich od nagromadzonych emocji.
- Kolejny, trzeci wzorzec unaocznia fakt, że depresja jest kosztem, jaki musi ponieść twórca kreujący dzieło. Gdy zaczyna tworzyć, musi odizolować się od innych, zagubić się i zatracić w tworzeniu, co powoduje, że relacje z bliskimi ulegają osłabieniu.

W czwartym wzorcu to nie sztuka, ale jej odbiór społeczny powoduje depresję. Jeśli to, co stworzymy, spotka się z negatywną oceną, lub przewidujemy, że tak będzie, wtedy czujemy strach i odrzucenie. To może w prostej linii prowadzić do narastania zaburzeń. Robert Schumann nie był uznawany za geniusza w swoich czasach. Publiczność wołała podziwiać dzieła Mendelssohna, czy Beethovena. Dopiero starania J. Brahmsa i żony Schumann Clary Wieck po śmierci kompozytora zaczęły odmieniać jego pozycję wśród krytyków i publiczności. Podobnie Vincent van Gogh, który sprzedał w życiu tylko jeden obraz i niedoceniony przez świat zmarł w nędzy.

Zgodnie z piątym mechanizmem istnieje czynnik, który wpływa zarówno na twórczość, jak i na zaburzenia. Są to geny. „Geny sprawiają, że niektórzy są podatni na zapadnięcie na chorobę psychiczną. Ale nie u wszystkich rozwinię się choroba, gdyż na powstanie zaburzeń psychicznych znaczący wpływ ma też środowisko, w jakim dorastamy, a przeżyta trauma czy inne czynniki stresogenne mogą »wyzwolić« chorobę” – tłumaczy prof. Aleksander Araszkiwicz²⁵. Wtórne skutki choroby mogą objawiać się zaniżonym poczuciem własnej wartości i pragnieniem kompensowania go wybitnymi osiągnięciami, a także nadmiernym

²⁵ Prof. Araszkiwicz wraz z żoną Alicją prowadzi w Bydgoszczy Centrum Zdrowia, Rozwoju i Kultury „Łaźnia Miejska”; <https://www.focus.pl/artykul/czygeniusz-moze-istniec-bez-szalenstwa?page=3>

zaangażowaniem w pracę. Znow Robert Schumann wpisuje się w retorykę takiego rozumowania. Jego dążenie do perfekcji doprowadziło do odwrotnego w zamierzeniach kompozytora skutku. Przeciążona nadmiernym ćwiczeniem ręka uległa kontuzji i uniemożliwiła Schumannowi karierę pianistyczną.

Wielu artystów tworzących na wybitnym poziomie prowadzi też „niehigieniczny” tryb życia. Angażują się całkowicie w dzieło, które właśnie tworzą, a bez kontaktu z rzeczywistością rezygnują na własne życzenie z tego wszystkiego, czym żyją normalni ludzie. Odcinają dostęp do energii życiowej, zapominają o jedzeniu, zaniedbują relacje z rodziną i znajomymi.

Chory nie tylko cierpi, odczuwa lęki i wyniszcza swój organizm permanentnymi zmianami nastrojów. Długotrwałe, uporczywe i częste, bardzo trudne do leczenia stany depresyjne popychają chorujących na nią ludzi do spadku aktywności i wydolności zawodowej, introwertyzmu, a ostatecznie targnięć na własne życie.

Ta choroba obarczona jest chyba największym ryzykiem samobójstwa. Vincent van Gogh cierpiący na chorobę dwubiegunową, autor ponad ośmiuset obrazów, z czego około trzystu namalował tylko w jednym roku podczas okresów maniakałnych, zginął śmiercią samobójczą. Sylvia Plath, autorka autobiograficznej powieści o depresji *Szklany klosz*, wielokrotnie hospitalizowana psychiatrycznie, po kilku próbach samobójczych w końcu osiągnęła swój cel i finalnie nie udało się jej uratować. John Gartner w swojej książce *Hipomaniacyjny skraj* opisuje Krzysztofa Kolumba, Steve’a Jobsa, Teda Turnera, zmagających się z chorobą dwubiegunową afektywną. Autor książki *Dotknięci ogniem*, Kay Redfield Jamison opisuje stricte kreatywną stronę tej choroby, wymieniając Mozarta, Beethovena, van Gogha jako jednych z najwybitniejszych twórców dotkniętych depresją maniakałną. Lista jest dłuższa, bo do tego „elitarnego grona” artystów dołączają: Virginia Woolf, Marilyn Monroe, Janice Joplin, Ernest Hemingway, Stanisław Witkiewicz czy Jerzy Kosiński. Wszyscy wymienieni zakończyli swoje życia samobójstwem, najprawdopodobniej w wyniku zaburzeń psychicznych. Robert Schumann, który został odratowany podczas próby samobójczej, jest tutaj kolejnym przykładem genialnego twórcy nieumiejącego opanować silnych stanów emocjonalnych, które całkowicie zawładnęły jego psychiką.

ROZDZIAŁ III

3.1 Psychika: Mistrz Raro, Florestan, Euzebiusz czy Robert Schumann

O złożoności psychiki Roberta Schumanna może świadczyć fakt, iż używał różnych, ponad trzydziestu pseudonimów artystycznych, odwołując się do swoich wewnętrznych, bardzo odmiennych, a występujących jednocześnie sfer odczuwania. Te najczęściej używane to Mistrz Raro, Florestan i Euzebiusz – trzy odrębne postaci o odmiennych osobowościach tworzące trzy różne *ja* zamknięte w jednym ciele i umyśle. Pseudonimami posługiwał się do przedstawiania różnych perspektyw dzieł. I tak Florestan był ucieleśnieniem namiętnego, a Euzebiusz samodzielnego Schumanna. Mistrz Raro natomiast pełnił niejako funkcję doradcy. Ktoś mógłby pomyśleć, że ma do czynienia z psychicznie odmiennymi osobowościami. Nawet żona Clara nie ukrywała problemów ze zrozumieniem mocno kontrastujących ze sobą zachowań męża. Listy, które pisał do niej jeszcze przed ślubem, zdumiewają swoją antynomicznością. W tych samych wierszach listu potrafił zaskakiwać entuzjazmem i siłą, by za moment przyodziać słowa w chłód i dystans.

Skrajnie biegunowe wydaje się całe życie Schumannów. Miłość kompozytora do Clary ewidentnie wskazuje na uczucie dwubiegunowe. Czysta, silna i piękna namiętność skierowana wręcz do nierealnej, wzniosłej osoby, pod wpływem kontaktu z rzeczywistością absolutnie się zmieniała.

O negatywnych stanach emocjonalnych Schumanna mogą świadczyć fragmenty z listów Clary podczas wspólnej podróży do Rosji: „Robert w łóżku. Stan ciężki, ponieważ czuje się bardzo słaby [...]. Wmówił sobie, że już więcej nie wstanie, że ma gorączkę nerwową i temu podobne. Byłam w okropnym położeniu, musiałam dawać koncerty, pozostawiając Roberta pod opieką naszego woźnicy”²⁶.

²⁶ M. Asikainen, T. Samerek, *Chopin – Schumann. U źródeł romantycznych inspiracji*, Zeszyty Naukowe 32, Akademia Muzyczna w Gdańsku 2000, s. 49.

Kolejne dwa dni podróży sygnalizuje zupełnie odmiennym wpisem: „Robert poczuł się lepiej. Wróciła mu radość życia”. A znów kilka dni później opisuje samopoczucie męża tak: „Robert w apatycznym nastroju – bolały go wszystkie stawy”²⁷.

Amplituda emocjonalna i nieumiejętność zapanowania nad uczuciami była problemem zarówno dla otoczenia, jak i samego Schumanna. Trudno jest żyć w dualizmie emocjonalnym i do wszystkiego mieć stosunek: Kocham i nienawidzę. Schumann walczył o stabilność swoich emocji, bronił się przed uczuciami. Nie było granicy pomiędzy światami zewnętrznym i wewnętrznym, permanentnie świat emocjonalny zachodził na ten zawodowy i odwrotnie. Zupełnie zaskakująco odnotowane wydarzenia rodzinne, emocje i uczucia, jakie wywoływały wizyty bliskich w jednym zestawieniu ze skrupulatnymi rachunkami za posiłki czy fryzjera. Purystycznym dbaniem o ubiór, menu, czy precyzyjną dokładnością zaleceń wydawanych gospodyni kompozytor nie wpisywał się w wyobrażenie artysty epoki romantyzmu. Można odnieść wrażenie, że w tych skrupulatnych czynnościach powtarzanych każdego dnia celowo krystalizował nieujarzmione emocje i lęk przed nieznanym. W liście do Mendelssohna pisał: „Każde wychylenie się poza ustalone normy codziennego życia zbija mnie z tropu i wprowadza w nastrój chorobliwego podniecenia”²⁸.

Schumann miał przeczucie, że to nieznane coś, przed czym się bronił, i tak prędzej czy później nieuchronnie nastąpi. W 1850 roku, gdy Schumannowie przenosili się do Düsseldorfu, kompozytor tak komentował obecność dwóch klasztorów żeńskich i jednego domu dla psychicznie chorych: „Te pierwsze mało mnie obchodzą, ale ten drugi nie jest mi przyjemny”²⁹.

Niepokoje wypełniały go wszelkie wzmianki o problemach psychicznych. Ten niepokój w życiu Schumanna nabrzmiewał systematycznie – od lęku przed nadejściem czegoś nieodwracalnego aż po stan bezpośredniego zagrożenia, gdy to, co nieuniknione, właśnie się spełnia. Ten lęk zdominował wszelkie pozytywne uczucia Schumanna: „Prerażające cmentarzysko unicestwionych marzeń, sen śmierci z krwawymi zjawami, ogród, w którym rosną tylko cyprysy i wierzby płaczące, niemy teatr z płaczącymi postaciami. O Boże, przecież to on, świat!”³⁰.

Takie wyobrażenie rzeczywistości odsuwało jej realność od świadomości kompozytora i popychało go w bliżej nieokreślone istnienie na pograniczu dwóch światów: rzeczywistego i nierealnego. Bardzo dokładnie uwidacznia się to w cyklu pieśni *Dichterliebe*, gdzie starannie

²⁷ Tamże, s. 50.

²⁸ Tamże, s. 50.

²⁹ Tamże, s. 51.

³⁰ H. Swolkień, op. cit., s. 24.

dobrana poezja i z perfekcyjną intencją użyty akompaniament fortepianu ujawniają tę batalię rzeczywistego i urojonego świata w duszy Shumanna.

Rozczarowanie światem realnym pozwalało mu uciekać w ten własny, wewnętrzny byt, który go przecież nie ograniczał i nie przygnębiał, w którym w odróżnieniu od otaczającej rzeczywistości mógł się realizować. Ambicje młodości spełzły na niczym, gdy przekonany o swoim wybitnym talencie przeforsował nieodwracalnie rękę i zamknął przed sobą drogę do wirtuozowskiej kariery. Był to moment ogromnego rozczarowania, o czym świadczy fragment listu do Clary: „[...] Nieszczęśliwy czułem się – właśnie tutaj – z racji mej chorej ręki. Powiem ci, z ręką u mnie coraz gorzej. Często skarżyłem się niebu i pytałem: Boże, czemu mnie to właśnie uczyniłeś”³¹.

Również jako kompozytor Schumann nie miał szczęścia. W pierwszej połowie XIX w. we wszystkich salach koncertowych Europy dominował preferowany lekki i promienny styl brillante. Twórczość Schumanna, głęboka, wysublimowana i intelektualnie wyszukana, zupełnie nie wpisała się w gust odbiorców. Nie dziwi więc fakt, że kompozytor czuł się zupełnie niezrozumiany i odrzucony. Sytuację dodatkowo komplikowała ogromna popularność żony kompozytora, Clary. Jako światowej sławy pianistka brylowała na europejskich salonach, a Schumann niestety musiał zaakceptować rolę zaledwie męża znanej artystki. Dom utrzymywała w zasadzie Clara, a mąż, wydaje się, był dla niej niejednokrotnie po prostu ciężarem, o czym mogą świadczyć jej słowa: „Moja gra znowu odsuwa się na dalszy plan, co zwykle ma miejsce, gdy Robert komponuje. Przez cały dzień nie znajduje się dla mnie ani jednej chwili, abym przynajmniej nie pozostawała w tyle”³².

Problemy kompozytora ze znalezieniem pracy wynikały z jego postępującego oderwania od rzeczywistości. Nie udało mu się uzyskać posady kierownika artystycznego i dyrygenta w Lipsku, a także utrzymać stanowiska kapelmistrza orkiestry w Düsseldorfie, które objął w 1850 roku. Członkowie orkiestry nie akceptowali chwiejności emocjonalnej swojego dyrygenta. Wizje artystyczne, które tworzyła jego cierpiąca psychika, były niezrozumiałe dla muzyków, co powodowało erupcje gniewu i następujące po nich stany apatii zupełnie nieprzynależne do danej sytuacji.

Coraz częściej tracił kontrolę nad stanem świadomości i uciekał w świat komponowania, aby nie mierzyć się z wszelkimi niepowodzeniami. Wycofując się z interakcji emocjonalnych z otoczeniem, uciekał od rzeczywistego świata do własnego, coraz bardziej

³¹ M. Asikainen, T. Samerek, op. cit., s. 51.

³² Tamże, s. 52.

nierealnego i autystycznie niezwykłego. Znow warto zaznaczyć, jak *Dichterliebe* koncentruje w szesnastu kompozycjach tę chwiejność emocjonalną i niepewność uczuciową kompozytora. Idealna miłość w życiu nie istnieje, gdyż możliwa jest jedynie w fikcyjnej, urojonej w sercu artysty krainie.

W lutym 1853 roku u Schumanna nastąpiła nieodwracalna zmiana i światy realny oraz fikcyjny przeniknęły się nawzajem. Clara wspominała: „Mój biedny Robert cierpi straszliwie. Wszystkie hałasy przemieniały się dla niego w muzykę, i to – jak twierdził – we wspaniałą muzykę, z cudownymi instrumentami o brzmieniu nigdy niespotykanym na ziemi. Ale naturalnie podniecało go to niesłychanie. Lekarz oświadczył, że nie jest w stanie mu pomóc. Powtarzał wielokrotnie, że jeśli to nie ustanie, postrada rozum. Zaburzenia słuchowe tak się rozwinęły, że słyszy on obecnie wielkie utwory symfoniczne, jakby były wykonywane przez pełną orkiestrę, od początku do końca, a ostatnia nuta rozbrzmiewa tak długo, dopóki nowy utwór nie zarysuje się w jego wyobraźni. Nadszedł ranek, a wraz z nim przerażająca zmiana. Głosy anielskie przemieniły się w głosy demonów, którym towarzyszyła potworna muzyka. Głosy te upewniły go, że jest grzesznikiem i chciały go zawlec do piekła”³³.

Jego stan zamienił się w prawdziwy kryzys nerwowy. Schumann walczył, uciekając w pracę, lecz ostatecznie z powodu częstych stanów agresji, stając się niebezpiecznym dla otoczenia, a zwłaszcza dla najbliższych, po nieudanej próbie samobójczej udał się na własne życzenie do kliniki dla psychicznie chorych w Eindhoven pod Bonn. Tam w samotności i ciszy oczekiwał ze spokojem jedyne ratunku i wyzwolenia, jakim była śmierć.

Świadoma tego, przez jakie cierpienie jej mąż przechodził, Clara, obecna przy jego śmierci, wspominała: „wszystkimi uczuciami składałam dzięki Bogu za to, że go wreszcie wyzwolił, a gdy klęczałam przy jego łóżku, czułam się jak uświęcona, jakby jego piękna dusza przemknęła obok mnie, ach czemuż nie zabrała mnie ze sobą. Widziałam go dziś po raz ostatni – trochę kwiatów położyłam mu koło głowy – zabrał ze sobą moją miłość”³⁴.

Muzyka stała się dla Schumanna emanacją refleksji, wielowymiarowym sposobem na sformułowanie tego, czego niejednokrotnie słowami określić się nie da. Dawała wolność i skupiała w sobie dwa światy, na pograniczu których żył kompozytor przez całe swoje dorosłe życie – świat realny i ten głęboko schowany w jego psychice. Dlatego trzeba traktować jego kompozycje jako osobiste, emocjonalne wynurzenia, pełne delikatnych drobnych detali, które

³³ Tamże, s 53.

³⁴ Tamże, s 53.

czynią jego sztukę tak bardzo unikalną. Aby w pełni zrozumieć jego muzykę, konieczne jest przeniknięcie do wewnętrznego świata Roberta Schumanna.

Mistrz Raro, Florestan, Euzebiusz to Robert Schumann w jednej osobie. Naprzemiennie biorące władzę nad umysłem jednego człowieka literackie pseudonimy pokazują, z jaką strukturą wrażliwości spotykamy się w przypadku tego artysty. „Choroba nie tworzy talentu, ale może go wyzwolić, spotęgować siły twórcze, nadać mu piętno niepowtarzalnej oryginalności. Sztuka tworzona przez osoby z zaburzeniami psychicznymi odsłania nam nie tylko ów świat przeżyć wewnętrznych ludzi chorych, lecz także część naszego, bardzo intymnego, prywatnego świata magii, absurdalnych myśli, fantazji, marzeń sennych i mechanizmów, do których niechętnie przyznajemy się nieraz nawet wobec siebie samych.”³⁵

Przy pomocy wykrytych u Roberta Schumana paraleli zachowań, z uwzględnieniem stanów psychotycznych, takich jak rozdwojenie osobowości, autyzm, niekoherencja czy labilność uczuciowa, a także korzystając z tekstów biograficznych artysty, przeprowadzę własną analizę cyklu *Dichterliebe*.

3.2 Geneza cyklu

W najpiękniejszym miesiącu, maju 1840 roku, Robert Schumann przystąpił do komponowania cyklu pieśni, który zaledwie tydzień później ukończył i zatytułował *Dichterliebe* (*Miłość poety*). Jest to dzieło o miłości nieszczęśliwej, choć kompozytor stworzył je w roku dla siebie bardzo szczęśliwym – w roku małżeństwa z ukochaną Clarą Wieck. „Temat dość nieoczekiwany, jak na czas, w którym został podjęty [...]. W czasie wielkich nadziei na szczęście z ukochaną żoną – wybór pada na teksty ze sfery lęku”³⁶. Przypuszcza się, że ów tytuł został zaczerpnięty z wiersza Friedricha Rückerta: „Miłość poety bywa zazwyczaj dotknięta nieszczęściem. Bogowie! Pozwólcie mi mieć nadzieję!”³⁷. Ale to tylko przypuszczenia. Niewątpliwie natomiast jest to, że erupcja twórczości pieśniarskiej Schumanna nastąpiła nagle i między lutym a grudniem 1840 roku powstało prawie 150 pieśni. Skomponował wtedy wszystkie swoje cykle wokalne. Pieśni pisał i przed 1840 rokiem i po, ale żadne z nich nie doścignęły szlachetności pieśniarstwa tych napisanych właśnie w 1840 roku.

³⁵ Tamże, s 66.

³⁶ D. Fischer-Diskau, *Robert Schumann. Wort und Music. Das Vokalwerk*, Stuttgart 1981 s. 80.

³⁷ Fragment wiersza F. Rückerta ze zbioru *Liebesfrühling*: „Dichterliebe hat eigenes Unglück stets betroffen, / Hohe Götter, lasset mich das Beste hoffen!”

Dziwi fakt tak niezwyklej płodności artystycznej Schumanna w jednym tylko roku, jej nagłość i rozmiar. Z pewnością nastąpił jakiś impuls, który być może spowodowały silne emocjonalnie wydarzenia w życiu kompozytora. „Ach Klaro, cóż za błogość pisać pieśni; tak długo obywałem się bez tego. Jakże łatwo mi to wszystko przychodzi, trudno mi to wyrazić, a także to, jak bardzo jestem przy tym szczęśliwy [...]. Jest to muzyka zupełnie inna niż ta, która jest niesiona wpierw przez palce; znacznie bardziej melodyjna i bezpośrednia”³⁸

Kompozytor w swoisty dla siebie sposób wybrał teksty z cyklu 65 wierszy *Lyrisches Intermezzo* Heinricha Heinego z 1823 roku, które wchodziły później w skład *Księgi pieśni*³⁹. Schumann odczytał i zinterpretował teksty Heinego w bardzo specyficzny i osobisty sposób. Pomiął szereg wierszy, które nie przypadły mu do gustu, a w tych wybranych próżno by szukać tych traktujących o mniej lub bardziej jawnej erotyce czy jakichkolwiek scenach drastycznych.

W rękopisie, inaczej niż w pierwszym wydaniu, znajdowało się dwadzieścia całkowicie skomponowanych pieśni, z których to kompozytor wybrał szesnaście i wydał pod wspólnym tytułem *Dichterliebe*. Między pieśnią czwartą *Wenn ich in deine Augen seh* a piątą *Ich will meine Seele tauchen* znajdowały się dwie z pominiętych pieśni: *Dein Angesicht, so lieb und schön*⁴⁰ oraz *Lehn deine Wang*⁴¹. W pierwszej z nich znajdujemy słowa o „krwistych ustach ukochanej, które śmierć scałuje niebawem z krwi” oraz o „niebiańskiej iskrze, która niebawem zgaśnie w nabożnych oczętach”. W drugiej spokojnie można się dopatrzeć metafory aktu seksualnego.

Kolejne dwie z usuniętych finalnie z cyklu kompozycji znalazły swoje miejsce pomiędzy dwunastą a trzynastą pieśnią. Tuż po przejmującej *Ich hab im Traum geweinet* trzeba by według rękopisu wykonać dodatkowo *Es leuchtet meine Liebe*⁴², balladę o zabitym przez olbrzyma na oczach ukochanej rycerzu, oraz *Mein Wagen rollet langsam*⁴³ o balladowo-scherzoidalnym charakterze.

Wszystkie cztery dodatkowe utwory, jak się ogólnie twierdzi, nie wyróżniały się same w sobie niczym szczególnym i być może dobrze się stało, że ostatecznie zabrakło ich w cyklu, gdyż tworzyłyby redundancję.

³⁸ List kompozytora do Clary Wieck, 1840; cyt. za: D. Fischer-Diskau, op. cit., s.41.

³⁹ *Buch der Lieder*, wydana po raz pierwszy w 1827 roku w Hamburgu.

⁴⁰ Pieśń wydana jako op. 127 nr 2, Drezno 1854.

⁴¹ Pieśń wydana jako op. 142 nr 2, Leipzig 1858.

⁴² Pieśń wydana jako op. 127 nr 3, Drezno 1854.

⁴³ Pieśń wydana jako op. 142 nr 3, Leipzig 1858.

Szesnaście tekstów *Dichterliebe* dramaturgicznie stanowi odrębne dzieło stworzone przez kompozytora, choć złożone z poetyckich miniatur Heinego. Schumann wybrał teksty tak, aby na bazie powoli płynącej fabuły przedstawić odsłaniającą się konkluzję, w kilku momentach nabierającą jakby dodatkowych emocjonalnych barw, ale sprowadzającą się do dwóch słów: odrzucenie miłości.

Cały cykl ma strukturę jednowątkową, monodyczną i de facto skupia się na opisie przeżyć skrajnych „lirycznego ja”. Po euforii następuje depresja, po uprzytomnieniu sobie obecności kogoś następuje strata. Naturalność i bezpośredniość tego, co pozytywne i przepełnione spontanicznością⁴⁴, zestawiona jest z odsłanianymi z trudem, dopiero w kulminacji poszczególnych utworów, ciemnymi momentami⁴⁵.

Dlaczego Schumann wybiera właśnie te pieśni z *Lyrisches Intermezzo* Heinego? Teksty te prawdopodobnie najpełniej odzwierciedlają wnętrze kompozytora, targane skrajnymi emocjami, a podniecane dodatkowo chorobą, która od wczesnych lat młodzieńczych uprzykrza życie artyście.

W *Dichterliebe* Schumann dąży do uchwycenia nieuchwytnego momentu, błysku, wrażenia, które przez moment trwało i w sekundzie znikło, odeszło. Jak ujął to historyk pieśni R. Stricker, niektóre z pieśni Schumann „są jak rzut oka, jak krzyk. Jak łańcuch chwil (*l'enchainement de l'instant a l'instant*). Każda z nich – sama dla siebie”⁴⁶.

W pierwszych czterech pieśniach cyklu wszystko wydarza się w przestrzeni zewnętrznej. Kolejno przechodzimy przez cztery etapy percepcji tego, co przeżywa podmiot liryczny. Pierwszy etap jest pełnym nadziei i oczarowania wspomnieniem, przeżywanymi ponownie wspaniałymi chwilami. To euforia i poetycki zachwyty wiosną, miesiącem majem, ptakami i kwiatami (*Mai, Vögeln, Blumen*).

Kolejna faza i kolejne cztery utwory to wnętrze poety. Drastyczna polaryzacja emocjonalna. Uprzytomnienie sobie swoich uczuć spotyka się w sposób drastyczny ze świadomością bycia odrzuconym. Wielkie rozczarowanie, cierpienie duszy i serca to stwierdzenia powtarzane na przemian ze słowem *miłość* (*Seele, Herz, Liebe*).

Następny etap to znów ucieczka od skrytego głęboko w duszy niepokoju do świata zewnętrznego w prozaiczną codzienność. Poprzez ironiczne spojrzenie na wydarzenia podmiot liryczny próbuje przykryć ból i nostalgię za tym, co minęło, a słowa *dziewczyna, młodzieniec*,

⁴⁴ Por. np. pieśń nr 1, *Im wunderschönen Monat Mai*, lub nr 5, *Ich will meine Seele tauchen*.

⁴⁵ Por. np. pieśń nr 7, *Ich grolle nicht* lub pieśń nr. 8, *Und wüssten die Blumen die kleinen*.

⁴⁶ R. Stricker, *La melodie e le lied*, Paryż 1975, s. 33.

wesele, taniec z innym (*Mädchen, ein Jüngling, Hochzeitreigen*) jedynie podkreślają świadomość straty ukochanej osoby.

Ostatnia część to utwory z pogranicza jawy i snu z pewnego rodzaju finalnym katharsis, w którym to podmiot liryczny świadomie rozstaje się z niespełnioną wizją odwzajemnionej miłości. Słowa: *kraina szczęścia, sen (Wunderland, Traum)* mieszają się ze słowami: *miłość i cierpienie (Liebe und Schmerz)*.

Te wszystkie szesnaste pieśni to podróż wraz z kompozytorem przez krainę naiwnej nadziei, przez utratę złudzeń, później dystans i ucieczkę w absurdałny oniryzm, by na koniec powrócić do dobrze znanej codziennej rzeczywistości.

Bardzo ciekawe jest ustosunkowanie Schumanna do tych momentów liryki Heinego, w których poeta posuwa się do ironii. Przykładowo w szóstej pieśni w cyklu zatytułowanej *Im Rhein* oraz ostatniej *Die alten, bösen Lieder*, w których u Heinego pojawia się ton ironiczny, Schumann ucieka w persyflaż, sarkazm i udawany patos, który nie przynależąc do jednolitości stylu *Dichterliebe*, niczym maska dystansuje prawdziwe emocje kompozytora do opisanej rzeczywistości. Te emocje, którymi kompozytor operuje w swoim dziele, możemy podzielić na cztery kategorie: intymność, nastrojowość, ingresywność i ulotność⁴⁷.

⁴⁷ *Cykle pieśni ery romantycznej 1816-1914: interpretacje* pod red. Mieczysława Tomaszewskiego, Kraków, AM 1989, s. 38.

ROZDZIAŁ IV

4.1 Świat zewnętrzny – oczarowanie

Każda z szesnastu kompozycji tworzących cykl *Dichterliebe* ma swoją odrębną formę i niepowtarzalną charakterystykę zarówno emocjonalną, jak i stylistyczną. Cykl można podzielić na cztery części emocjonalne: intymność, nastrojowość, ingresywność, oraz ulotność⁴⁸, a także na cztery stany świadomości: świat zewnętrzny – oczarowanie, wnętrze poety – rozczarowanie, rzeczywistość – ironiczna nostalgia oraz pogranicze jawy i snu, prowadzące do finalnego katharsis. To dość bogate spektrum uczuć i emocji jak na jeden cykl pieśni.

Schumann szczególnie sugestywnie maluje słowne nastroje przy pomocy stylistycznej roli fortepianu, nierzadko zastępującego głos w przewodniej roli narracyjnej pianistyczną narracją w pieśniach. Nie dziwi ten fakt, zważywszy na niespełnione, pianistyczne pragnienia kompozytora. Wydawać by się mogło, że tekst poetycki w nie dość wystarczającym emocjonalnie stopniu satysfakcjonuje Schumanna i ten, przy pomocy fortepianu, zmuszony jest dopowiedzieć głębszą nastrojowo historię, wchodząc w ten sposób prosto w najintymniejsze, w mniemaniu samego kompozytora, zakamarki psychiki człowieka. Intymność przejawia się w poszczególnych pieśniach tego cyklu jako bezpretensjonalna i naturalna szczerść wypowiedzi. Można z ogromną dozą pewności stwierdzić, że *Dichterliebe* jest osobistym wyznaniem kompozytora, ujawnieniem jego własnych uczuć w sposób otwarty, subtelny i nienachalny. Sama poezja Heinego nie byłaby w stanie tak silnie i głęboko przemówić, jak wersja wzbogacona o muzykę i zaproponowana przez Schumanna jako cykl. Ta „intymność muzycznego wyrazu [...] stoi w bezpośrednim związku z osobistym stosunkiem kompozytora do muzyki. Tak pojmowana i tak przekazywana muzyka odbija podmiot. W tym aspekcie muzyka nie jest już do pomyślenia jako rzemiosło”⁴⁹. Do takiego wniosku dochodzi August Gerstmeier w monografii pieśni Schumanna.

⁴⁸ Tamże, s. 38.

⁴⁹ A. Gerstmeier, *Die Lieder Schumanns*, Tutzing 1982, s. 51.

Skomponowanie wszystkich pieśni zajmuje Schumannowi zaledwie tydzień, a dokonuje tego w maju 1840 roku. Jakiż inny miesiąc może być wybrany na stworzenie silnej emocjonalnie, romantycznej kompozycji niż maj? Ciekawe, czy kompozytor miał w głowie pomysł na *Dichterliebe* już wcześniej i czekał na nadejście maja, czy tytuł pierwszej pieśni cyklu jest zupełnym przypadkiem. Na podstawie wielu badań wiadomo, że nic w sztuce Schumanna nie było przypadkowe i zapewne ów majowy czas powstania *Dichterliebe* był zainspirowany tekstem rozpoczynającej cykl kompozycji.

Od pierwszych taktów *Im wunderschönen Monat Mai*, czyli pierwszej pieśni cyklu, poprzez czwartą kompozycję *Wenn ich in deine Augen seh*, a także trzynastą *Ich hab im Traum geweinet*, po kończące całość dzieła ostatnie takty *Die Alten bösen Lieder* pojawia się głęboka wrażliwość i romantyczna intymność. Kompozytor zarówno rozpoczyna, jak i zamyka swoje dzieło pętlą dźwięków pełnych kameralnej, subtelnej delikatności, tempami osadzonymi i powściągniętymi, ściszaną dynamiką i naturalnością brzmień. „U Schumanna intymność nie jest więc konstytuowana ani przez funkcję typowo estetyczną utworu – autoteliczną, ani przez czysto ekspresywną, lub apelatywną, lecz przede wszystkim przez funkcję fatyczną”⁵⁰.

Skupiając się na utworach, które szczerze, zarówno poeta, jak i kompozytor obdarowali romantyczną intymnością, postaram się je scharakteryzować i ocenić, aby lepiej zrozumieć intencje Schumanna w doborze poezji, środków wyrazu i takiej, a nie innej kolejności utworów w cyklu.

Dichterliebe rozpoczyna bardzo niewinna i prosta pieśń *Im Wundershönen Monat Mai* (*W cudownym miesiącu maju*). Jest to pieśń zwrotkowa, a zatem najprostszy znany rodzaj pieśni, gdzie każda ze zwrotek wiersza opracowana została w ten sam muzyczny sposób, a dodatkowo kompozytor używa tego samego rodzaju akompaniamentu w pierwszej i drugiej zwrotce. Podkreśla w ten sposób prostotę i niewinność tematu poruszanego w tekście pieśni. Nieskazitelność i świeżość pierwszych miłosnych uniesień opisanych w wierszu wzbogacona jest tu prostą, lecz urzekająco piękną melodią. Wiersz przedstawia motyw rozkwitu uczuć kochanka w cudownym miesiącu maju, w którym cała przyroda budzi się do życia.

*W prześlicznym miesiącu maju,
Gdy tryska kwiat z ziemi łona,
I w sercu mojem zakwitły
Pierwszej miłości nasiona...*

⁵⁰ Cykle pieśni ery romantycznej 1816-1914, op. cit., s. 39.

*W prześlicznym miesiącu maju,
Gdy ptaszę śpiewa z zapalem,
I ja mych uczuć wybrance
Wszystkie pragnienia wyznałem...*⁵¹

Z uwagi na tematykę, gdzie liryczne ja wyznaje miłość swojej ukochanej, charakter tego tekstu jest niezwykle konfesyjny i osobisty.

Już na wstępie zadziwia fakt, że kompozytor rozpoczyna cały cykl tonem nieharmonicznym, jakby chciał odsłonić woal jakiejś fikcyjnej, dziejącej się poza światem realnym rzeczywistości. Ta irrealna rzeczywistość jest cechą charakterystyczną całej twórczości Schumanna, ale tutaj, w połączeniu z odpowiednio dobraną poezją, jasno widać, jak bardzo kompozytorowi zależało na stworzeniu tego iluzorycznego stanu świadomości, zawieszenia w nierzeczywistym bycie i poszukiwaniu idealnego, lecz nieistniejącego świata. Schumann opóźnia osadzenie tego utworu w konkretnej tonacji, aż po moment wejścia głosu solowego. To niezdecydowanie tonalne aż do wejścia głosu solowego jest znamienne. Czyżby kochanek nie był pewny tego, co chce powiedzieć? Wstęp pieśni wprowadza celowo subtelny niepokój emocjonalny po to, by głos solowy upewnił siebie i słuchacza w prawdziwej intencji lirycznego ja. „W pierwszym, trzecim i piątym takcie dominuje tonacja b-moll, w drugim i czwartym fis-moll, dopiero w szóstym takcie to linia wokalna pewnie zarządza tonację A-dur na tekście *Monat Mai*, poprzez pasaż fis-gis-a⁵²”.

Od pierwszych nut Schumann wprowadza naprzemienne arpeggia harmoniczne, które potęgują owo poczucie nierzeczywistości. Także szczególne zastosowanie na końcach frazy wiodącego tonu E, co skłania poprzedzające go G i F do naturalnego rubata (przykład nutowy 1), nadaje frazom niewymuszonego, marzycielskiego klimatu, potęgowanego przez użycie rytmicznych antycypacji w prawej ręce fortepianu.

⁵¹ [https://pl.wikisource.org/wiki/Intermezzo_\(Heine,_t%C5%82um._Kraushar\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Intermezzo_(Heine,_t%C5%82um._Kraushar))

H. Heine, *Intermezzo*, tłum. Aleksander Kraushar. W mojej analizie korzystam z tłumaczenia A. Kraushara we wszystkich szesnastu pieśniach.

⁵² W. Apel, *Pitch*, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, 1955.

Langsam, zart.

Singstimme.

Piano

Im

Piano

Ped.

Przykład nutowy 1⁵³. Pieśń nr I – *Im wunderschönen Monat Mai*, takty 1-4.

Tym samym subtelnie aranżuje romantyczny akcent, zanim jeszcze głos rozpocznie swoją frazę. Partia głosu wyróżnia się przyjemną, wręcz piękną melodyką, a płynącą kantylenę dodatkowo podkreśla spokojny, melancholijny i intymny nastrój wiersza Heinego. Szczególnie zwraca uwagę rola appoggiatur w obydwu zwrotkach, użyta w celu zaakcentowania poszczególnych słów (*Herzen – serce, aufgegangen – urzeczywistnić, gestanden – wyznaczyć i Verlangen – pożądanie*) (p. nut. 2). Appoggiatury nadają lekkości i zmuszają wokalistę do znalezienia dodatkowego, jakby jaśniejszego koloru w głosie.

Przykład nutowy 2. Pieśń nr I – *Im wunderschönen Monat Mai*, takty 8-12.

Fortepian w umiarkowanym tempie kontynuuje arpeggiowy akompaniament, aczkolwiek niewielkimi, celowo wprowadzonymi dysonansami, subtelnie, lecz bardzo

⁵³ Wszystkie przykłady nutowe podane w niniejszej pracy naukowej dotyczą cyklu 16 pieśni pt. *Dichterliebe*, op. 48 Roberta Schumanna. Wydawnictwo Leipzig: C. F. Peters, n.d. (1844). Plate 2867 a, b.

konsekwentnie odróżnia nastrój akompaniamentu od tego wprowadzonego przez głos. Czy to możliwe, że Schumann zapowiada od pierwszych taktów mające nastąpić już wkrótce rozczarowanie miłosne? Ciekawi fakt, że w partii fortepianu tonacja nie jest ewidentnie określona przez cały czas trwania utworu. Raz tendencyjnie zmierza w kierunku fis-moll, w innych momentach pewnie brzmi jako A-dur. Kompozytor celowo nie decyduje się na konkretne umiejscowienie utworu w tonacji aż do samego końca, podtrzymując w akompaniamencie nastrój niepewności i nierealności. Głos natomiast, od samego początku poruszając się w tonacji A-dur, ewidentnie zaprzecza melancholicznemu niepokojowi partii fortepianu.

Ten brak przejrzystej tożsamości emocjonalnej w utworze dodatkowo potęguje tajemnicze zakończenie pieśni w pewnym tonalnym zawieszeniu. Tę pierwszą z szesnastu pieśni cyklu kompozytor kończy słowami *Sehnen und Verlangen*, co oznacza „tęsknotę i pragnienie”, i zawiesza je, posługując się dominantą fis-moll, a następnie rozpoczyna ku zaskoczeniu kolejną pieśń w A-dur. Owo *Sehnen und Verlangen* jest teraz wokalnym echem appoggiatury z pianistycznego otwarcia pieśni. I tak samo jak zawieszony zostaje tok harmoniczny i melodyczny, gdyż kompozytor unika powrotu na tonikę, tak i nierozwiązany, niedopowiedziany pozostaje tekst wiersza. Kompozytor robi to w sposób zamierzony, a brak wyraźnego zakończenia pieśni ewokuje niejako pojęcie nieskończoności. Nieubłagany, permanentnie trwający przepływ czasu zamienia się w nieokreślone trwanie. Schumann podkreśla nastrój zawieszenia w jakiejś niepewności, chcąc zmusić do oczekiwania na to, co się dalej wydarzy (p. nut. 3).

The image shows a musical score for the song 'Im wunderschönen Monat Mai'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has lyrics: '-langen. ri - tar - dan - do'. The piano part features a complex harmonic structure with a 'Ped.' marking and an asterisk at the end.

Przykład nutowy 3. Pieśń nr I – *Im wunderschönen Monat Mai*, takty 23-26.

Najciekawszą i niezwykłą cechą charakterystyczną kolejnej pieśni, *Aus meinen Tränen sprießen* (Z łez moich kwiatek wyrasta), jest fakt, że Schumann nie daje szansy głosowi zakończyć żadnej z czterech fraz, z których ten utwór się składa. Pierwsze trzy frazy kończy fortepian, powtarzając identyczną figurę rytmiczno-muzyczną jak w poprzedzającym takcie, skracając jedynie ostatnią ćwierćnutę do szesnastki, aby zacząć od przedtaktu nową frazę (p. nut. 4).

The musical score shows the vocal line and piano accompaniment for the first eight measures. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *pp*, and *p*.

Przykład nutowy 4. Pieśń nr II – *Aus meinen Tränen sprießen*, takty 1-8.

Jedynym wyjątkiem jest końcowa sekwencja, gdzie kompozytor pozwolił głosowi harmonicznie zakończyć frazę, ale fortepian i tak powtarza ostatnie dwie nuty z partii głosu i to dopiero kończy całą pieśń (p. nut. 5).

The score shows the final measures of the piece. The vocal line concludes with a fermata and the instruction 'ritard.'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, ending with a 'Prel.' marking and an asterisk.

Przykład nutowy 5. Pieśń nr II – *Aus meinen Tränen sprießen*, takty 12-17.

Kompozytor przez taki zabieg literalnie oddaje fortepianowi funkcję cenzora słów poezji. Znów nieodparcie pojawia się Schumann jako pianista, który nie do końca chce oddać głosowi śpiewającemu słowa wiersza wyrażenie właściwej intencji w nim zawartej.

*Z łez moich kwiatek wyrasta,
Świeżuchny jak ranna rosa...*

*A z moich westchnień ulata
Słowików chór pod niebiosami...*

*Jeśli mnie kochasz aniele
Kwiatków ci moich użyję —
A nad twym oknem — co rano
Usłyszysz chóry słowicze...*

Ciekawa jest również pojawiająca się niepewność wyrażona użyciem zdania warunkowego: *Und wenn du mich lieb hast, Kindchen (I jeśli mnie kochasz, aniele)*. Czyżby poeta nie był do końca pewien, że ukochana darzy go uczuciem? Niewątpliwym warunkiem do zaistnienia sytuacji obdarowania ukochanej kwiatami i śpiewnym chórem ptaków jest jej miłość. Schumann nie jest tej miłości pewien i nie pozwala w nią do końca uwierzyć uważnemu słuchaczowi.

Zarówno pod względem tekstu, jak i harmonicznie pieśń jest zaskakująco nieskomplikowana, z akompaniamentem poruszającym się w niezwykle wąskim spektrum skali, najmniejszym ze wszystkich pieśni cyklu. Przez takie restrykcyjne użycie skali w akompaniamentcie głos i fortepian brzmią niecodziennie ubogo jak na oczekiwania względem romantycznej pieśni artystycznej. Takie, a nie inne użycie środków wyrazu przez kompozytora ukazuje jego wrażliwość na tekst i całkowite skupienie się na właściwym kolorycie i emocjonalności utworu. Tę emocjonalność Schumann podkreślił kilkoma drobnymi westchnieniami lewej ręki akompaniamentu, wyrażonymi pod postacią opadającego pasażu w pierwszym, piątym i dziewiątym taktach pieśni (p. nut 6).

The image shows a musical score for a song. The top staff is for the voice (Singsstimme) and the bottom two staves are for the piano (Pianoforte). The tempo is marked 'Nicht schnell.' The lyrics are: 'Aus meinen Thränen sprießen, viel blühende Blumen hervor, und meine Seufzer werden, ein Nachtigallen-chor, und wenn du mich lieb hast'. The piano part features a descending passage in the left hand in measures 1, 5, and 9.

Przykład nutowy 6. Pieśń nr II – *Aus meinen Tränen sprießen*, takty 1-9.

Niewielkim, lecz ważnym detalem jest zastosowanie w partii głosu, w jednym jedynym momencie utworu figury rytmicznej ósemka z kropką – szesnastka podkreślającej słowo *deinem* (*twoim*) we frazie *und vor deinem Fester soll klingen – a nad twem oknem co rano* (*usłyszysz chóry słowicze*). Kompozytor wyróżnił słowo *twoim*, aby było klarowne, do kogo poeta adresuje swoją miłość poprzez tę słowiczą piosenkę (p. nut. 5).

Po dwóch początkowych, wolniejszych w tempie i utrzymanych w melancholijnym i nieco dwuznacznym wyrazowo klimacie pieśniach wręcz zaskakująco pojawia się pełen charakteru, szybki i króciutki utwór *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* (*Róża i lilia, gołąbek i słońce*).

Róża i lilia, gołąbek i słońce:

To były ongi mej miłości gońce...

Już ich nie kocham — lecz kocham jedynie

Piękną, milutką, mych marzeń boginię,

Bo ona sama jest miłości szczytem...

Jest różą, lilią, gołąbkiem i świtem...

Tempo tej pieśni jest szybsze niż którejkolwiek innej w cyklu, co pozwala dostrzec, jak duże znaczenie dla kompozytora ma detal i precyzja. To, co buduje formę pieśni *Die Rose, die Lilie...*, to stały rytmiczny motyw. Poprzez dynamikę, artykulację i sposób prowadzenia frazy kompozytor uzyskuje niezwykłą lekkość i uczucie ulotności. Fortepian prowadzony jest w ruchu szesnastkowym, gdzie lewa ręka uzupełnia i kontrapunktuje głos solowy (p. nut. 7).

Munter.

Singstimme. *mf*

Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Sou - ne, die

Pianoforte. *mf*

liebt ich einst al - le in Lie - bes - wa - ne, ich lieb' sie nicht mehr, ich

Przykład nutowy 7. Pieśń nr III – *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne*, takty 1-5.

Początkowe takty pełne niemal filigranowych, drobno wykonywanych nut, prowadzących linię w ruchu sekundowym, opowiadają pokrótce o dawnej rozkosznej miłości poety do kwiatów, ptaków i promieni słonecznych oraz o odejściu owego uczucia na rzecz tej najlepszej, najczystszej, najdroższej, jedynej kobiety. Ona teraz jest obiektem jego wszystkich westchnień. Po ośmiu taktach odchodzi dziecięce zauroczenie światem, a pojawia się dojrzałe uczucie nie chłopca, a mężczyzny. Zmienia się wtedy charakter akompaniamentu i gdy tekst wiersza oznajmia, kim jest ukochana dla poety *aller Liebes Wonne (jest miłości szczytem)*, drobny akompaniament w lewej ręce z szesnastek zmienia się na bardziej osadzony, ósemkowy, wraca w niższe, pełniejsze brzmienia i sekwencyjnie schodzi w dół. W końcowych taktach akompaniamentu prawa ręka kontynuuje temat zapoczątkowany przez głos, a lewa po owym sekwencyjnym zejściu w niskie rejestry kończy ten króciutki utwór efektem bijących z oddali dzwonów w basie. Wszystko to sprawia wrażenie pośpiesznego oświadczenia radości

i szczęścia. Jest to błysk momentu, uchwycenie nieuchwytnego, muzyka chwili. Dietrich Fischer-Diskau tak opisał ten utwór: „Krótkie wyznanie szczęścia wyrażone bez tchu”⁵⁴.

Niektórzy wokaliści starają się wręcz wykonać tę króciutką pieśń na zaledwie jednym oddechu. Chcą oddać charakter trochę żartobliwy, a trochę niemożliwy do zrealizowania.

Forma i rytm są nie bez znaczenia w cyklu *Dichterliebe*. Czterowiersz Heinego, zwany przez teoretyków wersyfikacji strofą Heinego, którego poeta bez wyjątku użył we wszystkich wierszach *Lyrisches Intermezzo*, ewidentnie zainspirował Schumanna do stworzenia opisywanego przeze mnie cyklu muzycznego w analogicznym stylu. Kompozytor oparł formę cyklu na czterofazowości, polegającej na „oczarowaniu i rozczarowaniu oraz ironii i onirii”⁵⁵.

W skład każdej z czterech faz wchodzi cztery pieśni:

1. Każda pierwsza z kolejnych czterech grup jest formą wprowadzenia odpowiednio w sferę wiosny, uczuć, rzeczywistości i marzenia sennego.
2. Każda druga pieśń każdej z czterech grup pełni niejako funkcję dopełnienia wobec tej pierwszej. Choć wszystkie mają raczej zróżnicowany charakter, to współgrają intermedialnie z resztą czterowierszy.
3. Wszystkim trzecim pieśniom kompozytor nadał szczególny charakter. Spontaniczna i ekspresyjna *Die Rose die Lilie* (nr 3), impulsywna i pełna dramatu *Ich grolle nicht* (nr 7), sarkastyczna, z nutą wręcz agresywnej ironii *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (nr 11) oraz nadrealistyczna *Aus alten Märgen* (nr 15).
4. Każda czwarta pełni niejako funkcję epilogu, rozstania z daną sferą i, z wyjątkiem ostatniej pieśni cyklu, przejścia do kolejnej fazy.

Schumann tak pisał o powiązaniach poszczególnych tonacji z charakterem tekstu pieśni: „Proste uczucia otrzymują tonacje proste, uczucia złożone dzieją się raczej w tonacjach obcych, które ucho zazwyczaj słyszy rzadziej. [...] Fis zdaje się być punktem najdalszym, szczytem. [...] Można więc w biegnącym kole kwintowym obserwować wznoszenie się i opadanie uczuć”⁵⁶.

Wenn ich in deine Augen seh (Kiedy patrzę w twoje oczy) to ostatnia z czterech pierwszych pieśni o charakterze spontanicznego wyznania.

⁵⁴ D. Fischer-Diskau, op. cit., s. 30.

⁵⁵ *Cykle pieśni ery romantycznej 1816-1914: interpretacje*, op. cit., s. 44.

⁵⁶ R. Schumann, *Charakteristik der Tonarten*, w: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, s. 182.

*Gdy się w twe cudne oczy wpatruję,
 Nikną wnet moje cierpienia,
 A gdy usteczka twoje całuję,
 Boleść ma — w rozkosz się zmienia.
 Gdy cię aniele tulę do siebie...
 Rajską się poję słodyczą...
 Lecz kiedy szepczesz: ja kocham ciebie
 Ach! Wtedy płaczę z goryczą.*

W pierwszej frazie pieśni, po słowach *Augen seh* (*twoje oczy*), fortepian powtarza za głosem w uproszczonym kanonie jak echo tę samą melodię. Powoduje to po raz kolejny poczucie tak bardzo charakterystycznej dla twórczości Schumanna pewnej baśniowości, która istnieje tylko w świadomości podmiotu lirycznego. W całej pieśni dominują krystaliczne, harmonijne akordy, a jednolite melodyjne kształty fraz dają poczucie nietypowej jak do tej pory w cyklu przewidywalności, widocznej także w nastroju wiersza, w którym poeta doznaje uzdrowienia, całując usta kobiety czy kładąc głowę na jej piersi.

Melodramatycznie załamuje się nastrój w słowach *doch wenn du sprichst: ich liebe dich!* (*lecz kiedy szepczesz: ja kocham ciebie!*). Jest to pierwszy moment w cyklu, kiedy to zarówno słowa wiersza, jak i akompaniament dobitnie zauważają istnienie konkretnej osoby, w domyśle – kobiety, jako w pełni świadomego uczestnika całego romansu. Następuje zmiana w akompaniamentcie z bardzo ciekawej, antyfonalnej polemiki z głosem na zunifikowany w intencji dialog, w którym to fortepian stwarza delikatną poduszkę harmoniczną dla głosu. Dodatkowo kompozytor stosuje w głosie i zdwaja w fortepianie *appoggiaturę* na słowie *liebe* (*kocham*), wyróżniając to miejsce jako kulminację całej pieśni (p. nut. 8).

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "last, doch wenn du sprichst: ich lie-be dich, so mass ich". The piano accompaniment consists of two staves. The word "ritard." is written above the voice staff and below the piano staff, indicating a ritardando. The score is in G major and 4/4 time.

Przykład nutowy 8. Pieśń nr IV – *Wenn ich in deine Augen seh*, takty 12-14.

Następuje tu spotkanie dwojga wykonawców pieśni: głosu i fortepianu, w którym to głos ma pełne wsparcie fortepianu i późniejsze wyznanie poety, że będzie „płakać gorzko” – *so muss ich weinen bitterlich*, jest wzruszająco zilustrowane w fortepianie przez tłumione, niby drżące akordy symulujące szloch (p. nut. 9).

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, with the lyrics "weinen bit - ter - lich." written below it. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a series of chords and melodic lines. Dynamic markings include *p*, *rit.*, and *pp*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Przykład nutowy 9. Pieśń nr IV – *Wenn ich in deine Augen seh*, takty 15-21.

Takie akordy towarzyszą głosowi przez całą pieśń, jednakże w ostatnich taktach znajdują dosłowne i empiryczne osadzenie w kontekście.

Pierwsze cztery pieśni cyklu zdecydowanie odnoszą się poetycko i muzycznie do kameralnej sfery uczuć kochanka. W ostatnich słowach i taktach tej czwartej pieśni spontaniczne wyznania pierwszych trzech nabierają gęstości i koloru.

Melancholia, delikatność, ulotność, dziecięca wręcz naiwność w rozumieniu uczuciowości, prostota formy poetyckiej i genialnie dopasowana do niej swoboda i prawdziwość formy muzycznej to atrybuty pierwszych czterech pieśni cyklu *Dichterliebe*. Rozedrgana emocjonalnie wrażliwość kompozytora i niewymuszona siła poezji Heinego wprowadzają do świata zawieszzonego między rzeczywistością a fantazją. W poszczególnych pieśniach zarysowują się niczym fatamorgana obrazy z jednej strony klarowne, a z drugiej – pozbawione możliwości faktycznego istnienia. Te utwory są jak barwna tęcza, kusząca obserwatora abstrakcyjnym, chwilowym urokiem barw. Dobitnie podkreśla to Schumann w swych celowo niedokończonych, zawieszonych akompaniamentach, w lekkości frazy zaznaczanej dynamiką jedynie w kilku momentach kluczowych z punktu widzenia tekstu poetyckiego. Te cztery pierwsze pieśni są preludium, namiastką emocji, którymi Schumann przygotowuje do kolejnego etapu cyklu.

Dichterliebe.

LIEDER-CYCLUS

aus dem

Buch der Lieder von Heinrich Heine

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt und

Frau Wilhelmine Schröder-Devrient

zugeeignet von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 48.

Heft I. 1 Thlr.

- | | |
|---|--------|
| No. 1. Im wunderschönen Monat Mai | 5 Ngr. |
| - 2. Aus meinen Thränen spruessen | 5 " |
| - 3. Die Rose, die Lilie, die Taube | 5 " |
| - 4. Wenn ich in deine Augen seh' | 5 " |
| - 5. Ich will meine Seele tauchen | 5 " |
| - 6. Im Rhein, im heiligen Strome | 5 " |
| - 7. Ich grolle nicht | 5 " |
| - 8. Und wüsten's die Blumen | 7½ " |

Heft II. 1 Thlr. 5 Ngr.

- | | |
|--|---------|
| No. 9. Das ist ein Flöten und Geigen | 7½ Ngr. |
| - 10. Hör' ich das Liedchen klingen | 5 " |
| - 11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen | 5 " |
| - 12. Am leuchtenden Sommermorgen | 5 " |
| - 13. Ich hab' im Traum geweinet | 5 " |
| - 14. Allnächtlich im Traume | 5 " |
| - 15. Aus alten Märchen winkt es | 7½ " |
| - 16. Die alten bösen Lieder | 7½ " |

Eigenthum des Verlegers.

Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Entf. Stat. Kaff.

Leipzig & Berlin.

C. F. PETERS, Bureau de Musique.

2867. 4255.

Dieselben Lieder für eine tiefe Stimme.

- No. 7. „Ich grolle nicht“ im Original für tiefe Stimme (Cdur) transponirt für Sopran (Esdur) 5 Ngr.

Druck von C. G. Naumann in Leipzig.



Rys. 4. Rękopis: Robert Schumann "Im wunderschönen Monat Mai",
https://www.omifacsimiles.com/brochures/schum_dich.html

4.2 Świat wewnętrzny – rozczarowanie

W kilku pieśniach cyklu *Dichterliebe* – *Ich will meine Seele tauchen* (nr 5), *Und wüssten's die Blumen* (nr 8), *Hör ich das Lidchen klingen* (nr 10), czy *Am leuchtenden Sommermorgen* (nr 12) – można zauważyć chyba najbardziej typową dla epoki romantyzmu kategorię emocjonalności – nastrojowość. Charakteryzuje ją poetyczność, rozmarzenie, oniryzm, a stan zawieszenia, wycofania dynamiki i pewna jednostronność fakturalna bardzo często wprowadzają w nierealny świat.

Pod względem muzycznym wśród cech charakterystycznych Mieczysław Tomaszewski wymienia: „cofanie się w dół koła kwintowego, preferencja dla subdominantowości; rozbicie wartości rytmicznych i ich bezpośrednio wielokrotne powtarzanie, dojście do rozproszenia, rozdrobnienia, rozpylenia dźwięków przy ich równoczesnej monochroniczności [...]; płynność zmian harmoniczných: przechodzenie z akordu na akord ze zmianą jednego dźwięku”⁵⁷.

Schumann, rozpoczynając kolejną grupę czterech pieśni w utworze *Ich will meine Seele tauchen* (*Kielichom lilii marzącej*), serwuje swoiste *déjà vu*. Podobnie jak w rozpoczynającej cały cykl pieśni *Im wunderschönen Monat Mai*, gdzie kompozytor powstrzymał się od jasnego określenia tonacji utworu w pierwszych taktach, tak i tutaj mamy do czynienia z zaskoczeniem w postaci akordu dominantowego rozpoczynającego pieśń (p. nut. 10).

⁵⁷ Cykle pieśni ery romantycznej 1816-1914: interpretacje, op. cit., s. 39.

Leise.

Singstimme. *p*

Ich will mei - ne See - - le tau - - - chen in den

Pianoforte. *ppp*

Ped.

Kelch der Li - lie hin - ein, die Li - lie soll klin - gend

Przykład nutowy 10. Pieśń nr V *Ich will meine Seele tauchen*, takty 1-5.

Czy ta analogia ma jakieś wytłumaczenie? Być może Schumann buduje tu nastrój, zaczynając od nowa tę samą opowieść, jednakże na zupełnie innym poziomie emocjonalnym. Analogicznie jak w *Im wunderschönen Monat Mai* fortepian wprowadza melancholijny niepokój, na którego tle głos płynie przyjemną, piękną kantyleną. W odróżnieniu jednak od pierwszej pieśni cyklu, która finalnie osadza utwór w tonacji durowej A-dur, tutaj nastrojowość wzmocniona jest tonacją b-moll.

Kielichom lilji marzącej

Tchnienia mej duszy udzię;

A kwiatek lilji wydzwoni

Piosnkę o moim aniele...

Piosnka ta rzewna, liljowa,

Jak całus w błękit popłynie,

Całus mi dany przed laty —

W najśłodziej z życia godzinie...

Pieśń ta jest wspomnieniem stanu, uczucia, emocji, które już nigdy nie wrócą. Ewidentnie użyty czas przeszły *den sie mir eins gegeben* (*Całus mi dany przed laty*) podkreśla nieodwracalność tego, co kiedyś było, lecz już przeminęło.

Kompozytor miłosiernie „otula” głos ciekawie zastosowaną formą akompaniamentu. Utwór śmiało mógłby zostać uznany za tercet, gdzie oprócz głosu współbrzmia jako osobne podmioty dwie linie melodyczne w fortepianie. Jednej kompozytor przyporządkował najniższe, a drugiej najwyższe tony. Pomiędzy nimi została umiejscowiona linia głosu, która harmonicznie „otulona”, niekiedy jedynie dubluje fortepianową wyższą linię melodyczną, nigdy jednak nie wychodzi ponad nią.

Trudno wyjaśnić, dlaczego z ponad sześćdziesięciu wierszy *Buch der Lieder* Heinego wśród tych wybranych przez Schumanna do cyklu znalazł się *Im Rhein, im heiligen Strome*. Nie jest to tekst w pełni adekwatny do miłosnego tematu reszty wierszy użytych w cyklu. Jedynie w ostatnich słowach pieśni tekst kieruje uwagę w stronę ukochanej kobiety. Schumann jednak i tu konsekwentnie ucieka strukturą i nastrojem od charakteru pierwszych czterech pieśni *Dichterliebe*, odwołując się do katedry w Köln – majestatycznej potęgi i ceremonialnej magii niemieckiej barokowej tradycji. Kompozytor buduje swoją muzyczną scenerię na rzeczywistej prawdzie historycznej, która uznaje katedrę w Köln za pierwszą z diatoniczną sekwencją muzyczną dzwonów. Najprawdopodobniej było to oczywiste odniesienie fonetyczne dla publiczności z czasów Schumana. Stąd zapewne doniosłe oktawy w basie imitujące dzwony, które przeplatają się z formami na kształt bachowskiej fugi organowej. Być może kompozytor chciał w ten sposób podkreślić dobitniej majestat gotyckiej świątyni – symbolu narodowego. Nie zmienia to jednak faktu, że najważniejszą informacją, jaką przekazuje, wspierając się jedynie dostojnością katedry, jest kolejna metafora dotycząca straconej na zawsze ukochanej.

Gdzie Renu z licem iskrzącem

Wstęga rozwija się kręta...

Tam stoi z wieżyc tysiącem

Kolonia wielka i święta...

Tam, nad cherubów obłokiem,

Świeci Madonna ze złota,

Nieraz mi w burzach żywota

Świeciła swoim urokiem...

*Madonny cudne oblicze
Zdobią kwieciste opony,
Podobne wdzięki dziewicze
Ma anioł mój ubóstwiony...*

Tekst Heinego przytacza konkretny obraz znajdujący się w katedrze w Köln, w którym poeta zauważa podobieństwo w twarzy na obrazie *unsre liebe Frau (naszej drogiej Pani)* do swej ukochanej. Na tekście *die Augen, die Lippen, die Wänglein* (oczy, usta, policzki) kompozytor stosuje opóźnione sekwencje słowne z melodią identycznie brzmiącą jak rozpoczynające każdą frazę fortepianowe fragmenty. Figura ta znów brzmi jak kanon, przypominając czwartą pieśń cyklu *Wenn ich in deine Augen seh*, gdzie instrument podążał za głosem. Tutaj natomiast to głos jest echem fortepianu. Instrument prowadzi zagubionego w potężze katedry i świętego obrazu poetę i po skończeniu melodii przez głos to właśnie fortepian finalizuje utwór niczym naturalnie wygasające bicie potężnych dzwonów.

Im Rhein, im heiligen Strome to prawdopodobnie najbardziej odróżniająca się pieśń od reszty w cyklu, zarówno harmonią, jak i tekstem, oraz linią melodyczną prowadzoną przez głos. Ale nie tylko to indywidualizuje opisywaną pieśń w sposób sekretny i nieodgadniony. 27 lutego 1854 roku, a więc niespełna 14 lat po skomponowaniu *Dichterliebe*, następuje zastanawiająca decyzja samobójcza Schumanna. Pomimo iż obserwowany dzień i noc przez żonę, dzieci czy lekarza, niepostrzeżenie wychodzi z domu, kieruje się w stronę mostu pontonowego Oberkasseler, wspina się po poręczy i po uprzednim wrzuceniu obrączki do wody rzuca się w nurt Renu. Zostaje jednak uratowany przez nieznaną mężczyznę, którzy zaprowadzają go do domu. Rzeka Ren połączyła zatem *Dichterliebe* z kompozytorem zarówno artystycznie, jak i biograficznie, piętnując jego życie także tym mniej doniosłym epizodem.

„Komponować do tekstów słabych napawałoby mnie wstrętem”⁵⁸ – to motto przyświecało Schumannowi przy wybieraniu tekstów do swych pieśni.

Często bywa, że słowa nie pełnią u Schumanna najważniejszej roli w kompozycji i zostają zepchnięte na drugi plan wobec muzyki kompozytora, który powierza fortepianowi zasadniczą rolę narracyjną. Jednakże w pieśni *Ich grolle nicht (Nie szemrę już)* wymowa tekstu spleta się niezwykle intensywnie z przeżyciami samego Schumanna. Można się pokusić

⁵⁸ H. Swolkień, op. cit. s. 143.

o stwierdzenie, że jest to najbardziej osobiste wyznanie ze wszystkich pieśni do słów Heinego, niezwykle buntownicze i ekspresyjne w swym wyrazie.

*Nie szemrzę już — choć serce pęka moje,
Straciłem Cię — lecz gniew już przycichł we mnie,
Choć jak dyament, niecisz blasków zwoje,
Nie wnika promień w twego serca ciemnie...*

*Wiem to od dawna. Wszak Ciem widział we śnie...
I noc widziałem, co ćmi serca rany,
I wężam widział, co cię gryzł boleśnie...
Widziałem luba los twój oplakany...*

Heine odsłonił swoje emocje pod wpływem osobistego zawodu miłosnego, a Schumann wykorzystał je, budując strukturę emocjonalną pieśni na bazie własnych przeżyć z lat, gdy Friedrich Wieck nie zgadzał się na jego związek ze swoją córką Clarą. Być może właśnie dlatego w akompaniamencie pieśni *Ich grolle nicht* tyle prawdziwego wyrazu i siły.

Pieśń *Ich grolle nicht*, co w tłumaczeniu prof. Stanisława Tomaszewskiego brzmi *Nie rzucam klątw*, składa się z dwóch, bardzo związanych tekstowo czterowersowych zwrotek. W pieśni tej następuje jakiś punkt zwrotny, swego rodzaju moment uświadomienia sobie zakończenia pewnego etapu w miłości. Odrzucenie i gorycz stają się tu momentem przełomowym i zmieniają kierunek dalszej lirycznej opowieści całego dzieła. Pieśń umieszczona jest na pozycji 7, czyli niemalże w połowie cyklu. U Heinego w *Buch der Lieder*, zbiorze pochodzącym z *Lyrisches intermezzo*, wiersz *Ich grolle nicht* otrzymuje pozycję 18 na 65, a więc usytuowany jest bliżej początku dzieła. Uwidacznia to, jak późno Schumann chciał zademonstrować ostateczną diagnozę gorzkiej prawdy narratora o swojej ukochanej. Wprawdzie już w pierwszej i piątej pieśni w akompaniamencie fortepianu zauważyć można pewną wątpliwość czy niepewność w stosunku do sformułowanego na tekście muzycznym tekstu poetyckiego. Jednakże dopiero w siódmej kompozycji cyklu, *Ich grolle nicht*, to rozpoznanie prawdy o kochanej kobiecie w pełni i uderzająco dramatycznie wybrzmiewa.

U Heinego zatem dłużej w świadomości kochanka współistnieją te czułe uniesienia miłosne i kontrastujące z nimi racjonalnie przytomne oskarżenia kierowane w stronę ukochanej. Schumann czeka z tym oświadczeniem niemalże do połowy cyklu, tak jakby dłużej chciał mieć swoje serce wizją nieskalanej, czystej i odwzajemnionej miłości.

Nie rzucam klątw w tłumaczeniu Tomaszewskiego, ale również *Nie gniewam się*, *Nie narzekam*, czy – tak jak to formułuje w pięknych tłumaczeniach poetyckich użytych przeze mnie w tej pracy Aleksander Kraushar – *Nie szemrzę już* to powszechne tłumaczenia tytułu siódmej pieśni cyklu *Dichterliebe*. Deklaracja ta otwiera i zamyka każdą strofę wiersza, silnie ukazując cierpienie, smutek i żal, które to zmuszają poetę do swoistego pogodzenia się z losem. Jego wnętrzem targają sprzeczne emocje. Obraz pięknej ukochanej osoby, pełnej urody i blasku – *in Diamantenpracht (w diamentach lśniesz)* – zostaje zestawiony z tym, co się dzieje we wnętrzu kochanka, w jego wyobrażeniu dotyczącym wielbionej osoby: *die Nacht in deines Herzens Raume (mrok, co w sercu twoim jest)*, *deines Herzens Nacht (twojego serca noc)*, *die Schlang', die dir am Herzens frisst (wąż, co twoje serce ssie)*. Bardzo jasno wybija się trzykrotnie powtórzone słowo *Herz (serce)*, które jest kluczem do interpretowania całego tekstu i do zrozumienia, że to właśnie ono jest miejscem najważniejszych uczuć i wartości. To mroczne serce przynależące do ukochanej osoby pełne jest jadu. Wąż, który w tekście dosłownie pożera jej serce, równocześnie zatruwa je swoim jadem, czyniąc je bezwartościowym, martwym, niemogącym kochać. Można by tu nawet na siłę odnaleźć analogię do biblijnej Ewy ulegającej szatańskiemu kuszeniu, ale to być może zbyt daleko idąca hipoteza.

Zaskakująca jest nagła transformacja po tej pierwszej deklaracji. Otóż w piątym wersie wiersza pojawia się stwierdzenie *Ich sah dich ja im Traume (Widziałem ciebie w śnach)*, które informuje nas o tym, że poeta dowiaduje się tych wszystkich mrocznych rzeczy o obiekcie swoich westchnień we śnie. Znowu nierealne, ezoteryczne środowisko towarzyszące poecie i jego miłości. Wie o tym już od dawna (*Das weiß ich längst* dosłownie znaczy *Wiem to od dawna*). Oznacza to, że najstraszniejszy jest fakt, iż rozpoznanie zła, które czai się w sercu ukochanej, jest od długiego czasu poecie znane i skrywane w jego własnej świadomości. Świadczy o tym choćby kolejny fragment: *Ewig verlornes Lieb (Na zawsze stracona miłość)*.

Naprzemienne czucia miłości i pogardy do ukochanej rozniecają serce kochanka. Nawet w ostatnim wersie wiersza kobieta nazywana jest „ukochaną” (*mein Lieb*), by ostatecznie określić ją jako „nędzną i nieszczęsną” (*wie sehr du elend bist*). Jednak nie to przepęlnia poetę strachem, że serce ukochanej jest przesiąknięte złem, lecz to, że pomimo pełnej świadomości tych cech utracona na zawsze osoba nadal pozostaje dla niego tą najukochańszą. Dlatego niestety nieustannie rani jego serce. Najlepiej byłoby dokonać swoistej ekstrakcji uczuć do niej, ale nie jest on w stanie tego uczynić. Ton rezygnacji i rozgoryczenia stoi w dużym dysonansie do samego tytułu i wielokrotnie powtarzanej deklaracji *Ich grolle nicht (Nie gniewam się)*. Zwątpienie zatem nie dotyczy samej ukochanej, bo chłód jej serca „znany był już od dawna”,

ale samego poety, odkrywającego prawdę poprzez sny i nieumiejącego uporać się z dręczącymi go koszmarami. Czy więc prawda u poety jest możliwa do zaistnienia tylko w nierealnym śnie? Czy stać go na konfrontację również i na jawie?

W oczywistej sprzeczności do tekstu pozostają też podstawowe cechy muzyczne pieśni. Jak opisuje Fischer-Dieskau: „radosna tonacja zasadnicza C-dur, a więc tonacja ‘jasna’ i ‘prosta’ – wobec sytuacji dramatycznej, ponurej i skomplikowanej”⁵⁹.

Parzyste, marszowe metrum 4/4 i tempo „nicht zu schnell” („nie za szybko”), które łagodzi te marszowe skłonności, sprawia, że cały utwór ma charakter bardzo monumentalny. Jest raczej jak hymn czy oda na czyjąś cześć, a nie bolesne, pełne cierpienia i dramatu wyznanie.

W akompaniamencie słyszymy powtarzane pełne akordy, statyczne repetycje tercji, a więc trójdźwięku tonicznego, gdzie najwyższym i zarazem najlepiej słyszalnym dźwiękiem jest ten, który decyduje o trybie i ewidentnie oznacza tonację durową.

Począwszy od drugiego wersu tekstu *Ewig verlornes Lieb* w pieśni pojawiają się progresje polegające na iteracji w coraz wyższym rejestrze identycznych lub bardzo podobnych motywów melodycznych (p. nut. 11).

The image shows a musical score for the song 'Ewig verlornes Lieb'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line has lyrics: 'E_wig verlor_nes Lieb, e_wig verlor_nes Lieb, — ich'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords, with some notes marked with accents (>). The bass line provides a simple harmonic foundation with chords.

Przykład nutowy 11. Pieśń nr VII – *Ich grolle nicht*, takty 5-8.

Również tytułowe słowa *Ich grolle nicht* są powtarzane aż do końca zwrotki, ale i one wygaszają opadającym motywem melodycznym całe napięcie zbudowane wcześniejszą progresją.

Początek drugiej strofy i koniec całej pieśni to kolejne powtórzenia słów *Ich grolle nicht*, co daje wrażenie bardzo klarownego zamysłu kompozycyjnego i stworzenie niejako

⁵⁹ D. Fischer-Dieskau, op. cit. s. 82.

refrenu potwierdzającego pogodzenie się z tym, o czym wiersz traktuje. W ten sposób, aż sześciokrotnie używając słów tytułowych, kompozytor spłyca możliwe interpretacje samego tekstu, jakby chciał ukryć prawdziwy sens słów. *Nie rzucam klątw*, powtarzane tak wiele razy, staje się absolutnym zaprzeczeniem dosłownego znaczenia tego tekstu.

Do tego dochodzi ewidentna zmiana dynamiki, a konkretnie stopniowe narastanie do *forte* we frazie *Ich sah dich ja im Traume* (*Wszak ciem widział we śnie*) na początku drugiej zwrotki. Jest to muzyczny opis sfery snu jako miejsca, gdzie nastąpiło poznanie prawdziwej, złej duszy swojej ukochanej. Dalej fraza prowadzi do właściwej kulminacji pieśni, narastającą dynamiką aż do *forte* i znów progresywnie wznosząc melodykę do wyższych rejestrów, a w kulminacji zwalniając tempo do niemal skandowanych najwyższych nut (p. nut. 12).

Przykład nutowy 12. Pieśń nr VII – *Ich grolle nicht*, takty 19-30.

Po tej dynamicznej, rytmicznej i emocjonalnej supremacji odżywa smutna prawda o marności swojej ukochanej i utwór nie wraca już do poprzednio żywego tempa. Następuje dwukrotne powtórzenie frazy *Ich grolle nicht*, ale wykonane wolniej, jakby z rezygnacją i z melodią opadającą do toniki.

W dysonansie do siebie stoją dwa fakty – to, że utwór w warstwie akompaniamentu brzmi niemal jak majestatyczny hymn, oraz to, że wokalnie jest daleki od tej implikowanej akompaniamentem powagi. W kulminacji utworu kompozytor wykorzystuje wręcz efekt krzyku, stosując aż pięciokrotnie skoki kwintowe (p. nut. 12).

Mamy tu do czynienia z celowo użytym przez kompozytora manifestem złych emocji, których oryginalnie w wierszu Heinego próżno by szukać. Niewątpliwie Schumann wybrał taką interpretację tekstu, która pozwoliła mu dać swoisty upust własnym uczuciom. Pieśń ta staje się punktem zwrotnym w całym cyklu, gdzie miłosny wątek zostaje jasno zakwestionowany, a w słowach wiersza definitywnie słychać pierwsze rozczarowanie.

Und wüssten's die blumen die kleinen (Gdyby kwiateczki wiedziały) to ostatnia z drugiego, czteropięśniowego segmentu cyklu *Dichterliebe*.

*Gdyby kwiateczki wiedziały
Jak serce moje strapione,
Balsam by z łez swych przyniosły,
Na piersi moje zranione...*

*Gdyby słowiki wiedziały
Jak straszną znoszę ja mękę,
Zbiegłyby do mnie — by nucić
Najmilszą moją piosenkę.*

*Gdyby choć gwiazdki wiedziały
Jak cierpi serce me młode,
Zeszłyby do mnie z niebiosów
I miałbym cierpień osłodę...*

*Ach! Nikt mych cierpień nie widzi!
Lecz ona — bóle zna moje,
Wszak ona sama rozdarła,
Rozdarła pierś mą na dwoje...*

Znów właściwa tonacja pieśni a-moll objawia się dopiero w drugim takcie, a pierwszy takt wprowadza słuchacza do zasadniczej tonacji. Trzy identycznie ustrukturyzowane wersety wymieniają różne elementy świata przyrody, które mogą współczuć cierpieniu poety. Falujący akompaniament odzwierciedla płynący potok, strumień, na którego nurcie słowa układają się we frazy. Można się tu dopatrzeć odwołań do pieśni *Die Forelle (Pstrąg)* lub powstałego na jej bazie koncertu fortepianowego A-dur op. 114, zwanego potocznie *Kwintetem pstrąga*. Obydwa utwory skomponował jeden z najbardziej cenionych przez Schumanna kompozytorów, Franz Schubert.

Głos prowadzony jest w schemacie schodzących, rozedrganych pasaży, służących do wyrażenia smutku i rozpacz, na bazie podobieństwa do naturalnych ludzkich westchnień.

Ta trójwersowa skarga kończy się w czwartym wersie dość niespodziewanie poprzez pasaż modulacyjny z a-moll do D-dur. Kompozytor przeprowadza błyskawiczną zmianę nastroju i po pięciu taktach modulacji następuje otrzeźwienie zmysłów i oskarżenie kochanki o to, że rozdarła poecie serce (*zerrissen, zerrissesn mir das Herz*). Cała przyroda, którą notabene sam Schumann tak kochał, nie jest w stanie pomóc podmiotowi lirycznemu, ponieważ te kwiaty, ptaki i gwiazdy na niebie nie znają pojęcia bólu towarzyszącego poecie. Ten ból zrozumieć może jedynie ukochana osoba. Fortepian z melancholijnego tremolo nagle przeobraża się w narradora, który po onomatopeicznym, agresywnym wybrzmieniu na spółgłoskach „z” „rr” i „ss” w powtarzonym dwukrotnie słowie *zerrissen* (p. nut. 13) kontynuuje emocjonalną eksplozję, kończąc pieśń kadencją z kaskadowych sextupletów. Dodatkowo utwierdza agresywny charakter akompaniamentu kropkowanymi ósemkami (p. nut. 13).

Ei - ne kennt mei - nen Schaeerz; sie hat ja selbst zer -

ris - sen, zer - ris - sen mir das Herz.

ritard.

a tempo

ritard.

Przykład nutowy 13. Pieśń nr VIII – *Und wüßten's die Blumen, die kleinen*, takty 27-37.

Jest to jeden z najbardziej emocjonalnych momentów w całym cyklu. Schumann przejrzysto łączy te dwie podgrupy utworów, kończąc kategorię subiektywnego odczuwania bardzo płynnym przejściem w kolejną podgrupę, tym razem otwierającą gorzkniejącego poetę w kierunku ironicznego postrzegania zaistniałych stanów emocjonalnych.

Und wüßten's die blumen die kleinen to pierwsza z pieśni cyklu, w której Schumann nie dostosowuje się do kolejności, jaką przedstawia w *Buch der Lieder* Heine. Ta umiejscowiona na pozycji ósmej pieśń w zbiorze wierszy poety znajduje się tuż za dziewiątą. Schumann celowo zmienia więc kolejność tych dwóch utworów.

4.3 Świat zewnętrzny – ironia

*Toż mi dopiero huk dzielny!
Trąby i bębny brzmią w koło...
Wszak to swój taniec weselny
Ma luba tańczy wesolo...*

*Fanfary, kotły, wciąż brzęczą...
Dźwięk ten sumienie twe głuszy...
I tylko z cicha coś jęczą
Dobre aniołki twej duszy...*

Już same słowa poezji Heinego zapowiadają charakter kolejnego etapu w podróży zwanej *Dichterliebe*. To dopiero dziewiąta pieśń cyklu, a już dawno w niepamięć odszedł spokój i sentymentalizm pierwszych jego utworów. Od pięknego miesiąca maja i miłości do wybranki niczym do róży czy lilii, poprzez podobieństwa do ukochanej odnalezione w majestacie obrazu Madonny z Katedry w Köln, aż po klątwy, których rozżalony kochanek nie chce rzucać, w pieśni siódmej, a które w rzeczywistości niszczą piękną, lecz wymaginowaną impresję na temat ukochanej. Następuje ciąg dalszy tej miłosnej opowieści, lecz w zupełnie odmienionym tonie.

Pieśń *Das ist ein Flöten und Geigen* rozpoczyna fortepian lekkim, lecz w swym brzmieniu złowieszczym, podszytym nutą ironii walcem weselnym, utrzymanym w mollowej tonacji. Jest on tłem do rozpaczliwego scenariusza wokalnego, w którym podmiot liryczny obserwuje wesele swojej ukochanej. Poeta jest jedynie cierpiącym obserwatorem i nie ma możliwości żadnego z nią kontaktu. Głos wznosi się wysoko w tessiturze w momencie, gdy tekst traktuje o trąbach grzmiących w głębi (*Trompeten Schmettern darein*) oraz dzwonieniu i ryku bębnow (*Klingen und drönen*). Frazy te wręcz prowokują nie tyle do śpiewania ich, ile do bardziej ekspresyjnego deklamowania. W skrajnej sprzeczności stylistycznej kompozytor stawia akompaniament fortepianu i walczący z nim, a może precyzyjniej: tonący w radosnym um-pa-pa walca głos poety, który wręcz szaleńczo próbuje przebić się przez dźwięki instrumentu ze swoją rozpaczą.

Prawa ręka w fortepianie od pierwszego do ostatniego taktu porusza się w szesnastkowym strumieniu nut, co kreuje zapętłony, pełen niepokoju klimat. Lewa ręka ma

za zadanie monotonnie wybijać, niczym emocjonalnie bijące serce, rytm szalonego, acz kontrolowanego w emocjach walca (p. nut. 14).

The image shows a musical score for the song 'Das ist ein Flöten und Geigen' by Robert Schumann. It features two staves: a vocal line (Singsstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The tempo is marked 'Nicht zu rasch.' and the dynamics range from piano (p) to forte (f). The lyrics are 'Das ist ein Flöten und Geigen, Trompeten'.

Przykład nutowy 14. Pieśń nr IX – *Das ist ein Flöten und Geigen*, takty 1-9.

Schumann intensyfikuje desperację nieszczęśliwego kochanka i słowa *lieblichen Engelein* (dobre aniolki) kończące pieśń zawiesza na septymie, pozwalając w ten sposób fortepianowi dokończyć utwór za całkowicie pograżonego w amoku poetę.

Jak już było wspomniane, w kilku pieśniach cyklu *Dichterliebe* można zauważyć typową dla epoki romantyzmu kategorię emocjonalności – nastrojowość. Tonem głównym, tłem całego cyklu jest ten nadany przez *Blumenlieder*, nazywane tak ze względu na swoją nastrojowość, intymność, wycofaną dynamikę czy jednostronność fakturalną⁶⁰.

Jest ich co najmniej sześć w cyklu *Dichterliebe* i, począwszy od *Im wunderschönen Monat Mai* (1), to one utwierdzają sfery marzenia i delikatności. Dominuje w nich kameralność, która świadczy o skierowaniu emocji na wewnętrzne skupienie, cofnięcie się w głąb swojej duszy. Być może dlatego większość tych miniatur wokalnych utrzymana jest w dynamice od *piano pianissimo*, przez *piano*, do *mezzo forte*. U Schumanna jakością nadrzędną jest ta nadana przez nastrój, prawdopodobnie dlatego, że sam ulegał częstym zmianom nastroju. Najlepszym dowodem tej niestabilności nastrojowej kompozytora jest to, co dzieje się emocjonalnie zwłaszcza w drugiej połowie cyklu.

Po rozedrganej i pełnej dramatycznej niemocy narracji pieśni *Das ist ein Flöten und Geigen* Schumann na zupełnie odmiennym biegunie nastrojowości stawia kolejny utwór, pieśń *Hör ich das Liedchen klingen* (Gdy słyszę piosnkę). Jakże drastycznie kontrastuje emocje nagromadzone w poprzednich pieśniach z tą delikatną, przepełnioną smutkiem, unoszącą się

⁶⁰ Za *Blumenlieder* można uznać pieśni: *Im wunderschönen Monat Mai* (1), *Aus meinen Tränen spriessen* (2), *Die Rose die Lilie* (3), *Ich will meine Seele tauchen* (5), *Und wüssten's die Blumen* (8), *Hör ich das Liedchen klingen* (10), *Am leuchtenden Sommermorgen* (12). Również postludium fortepianowe ostatnie pieśni, *Die alten bösen Lieder* (16), utrzymuje charakter *Blumenlieder*.

wręcz w niebycie piosnką. Po delikatnym harmonicznie wstępie głos rozpoczyna swoją pełną rozgoryczenia opowieść:

*Gdy słyszę piosnkę tę smutną,
Którą mi luba nuciła,
Pierś mi z boleści nabrzmiwa
Jak gdyby strzała w niej tkwiła...*

*Tam — po nad świerki ponure,
Tęsknota myśl mą porywa...
Pierś na wspomnienie mej straty
Gorzkimi łzy się zalewa...*

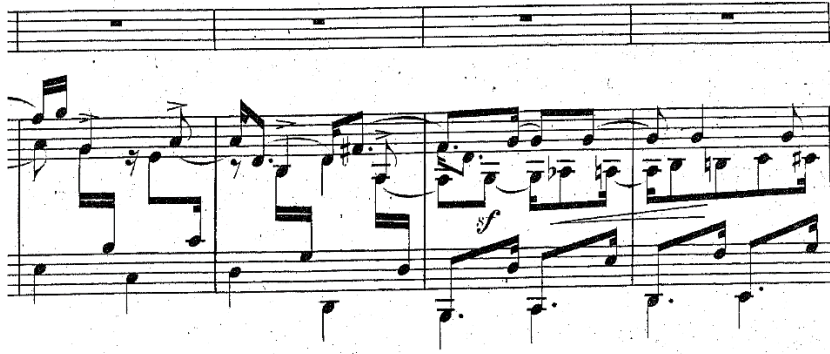
Symplistyczna harmonia i spokojne tempo *langsam* aranżują introspektywny, wręcz medytacyjny klimat, jednakże w akompaniamencie utrzymuje się napięcie i wrażenie osobliwego konfliktu wyrażone poprzez wiele, a dokładnie trzynastę delikatnych zawieszek w taktach 9-12, 19-23, 25, 27 i 29 (p. nut. 15).



Przykład nutowy 15: Pieśń nr X – *Hör' ich das Liedchen klingen*, takty 9-12.

Nastroj przygnębienia sugeruje permanentnie falujący charakter akompaniamentu, kontynuowany przez większość utworu w sekwencji opadającej, imitującej łkanie, co suplementarnie potęguje smutek, ból i zrezygnowanie w świadomości poety. Dodatkowo, po ostatnich słowach tekstu *mein über grosses Weh* (mój straszliwy ból), fortepian spokojnie kontynuuje akompaniament pełen wspomnianych już zawieszek w melancholijnym klimacie,

na moment jakby zatrzymując się ze swoim dojmującym smutkiem w taktach 24 i 25 (p. nut. 16). Można to odczytać jak ostatnie spojrzenie kochanka za utraconą bezpowrotnie miłością. Po tym fragmencie opadający pasaż spokojnie spływających nut akompaniamentu nie pozostawia złudzeń co do finalnej, smutnej konkluzji.



Przykład nutowy 16. Pieśń nr X – *Hör' ich das Liedchen klingen*, takty 22-25.

Po tak dojmującym smutku kompozytor decyduje się na kolejny ekstremalny krok i zaprasza do bodajże najbardziej ironicznego momentu w całym cyklu. Skoczny i zalotny akompaniament niespełna czterotaktowego wstępu wprowadza w dziwny nastrój pewnej dezorientacji, zwłaszcza po głęboko smutnych tonach poprzedzającej pieśni. Dopiero tekst wiersza Heinego *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (Młodzieniec kocha dziewczynę) ułatwia zrozumienie użytych przez Schumanna skocznych i wesołych rytmów we wstępie:

*Młodzieniec kocha dziewczynę,
Ja — inny chłopiec rozmarza...
Lecz chłopiec ten — inną kocha
I staje z nią u ołtarza...*

*Dziewczę zaślubia na przekór,
Byle którego młokosa,
Co się nawinął pod rękę...
Młodzian szle żale w niebiosy...*

*Stara to, stara historia,
O nowej niezmiennie treści,*

*A gdy się komu przytrafia,
Serce mu pęka z boleści...*

Cała historia opowiedziana w pieśni jest lekka, a synkopowany akompaniament dodatkowo podkreśla jej sarkastyczny charakter. Konkluzja w ostatnim wersie sprowadza jednak do smutnego morału. Młodzieniec kocha dziewczynę, lecz ta kocha drugiego, a ten znów żeni się z inną. Zrozpaczona dziewczyna wychodzi za pierwszego lepszego chłopca, który pojawia się na jej drodze, a młodzieńcowi, który ją wciąż kocha, serce pęka na pół. Znów zawód miłosny, lecz rozlany szerzej, bo tu cierpiących jest więcej niż tylko jedna osoba. Czy to jedynie epoka romantyzmu, czy też własne doświadczenia życiowe determinują kompozytora do takiej, a nie innej selekcji wierszy, refleksja jest ewidentna. U Schumanna jaskrawo miłość musi współistnieć z cierpieniem. Nie ma innej możliwości. Smutna puenta pozostawia ironiczne rozgoryczenie, po którym niezbędne jest odprężenie myśli, ochłonięcie, które kompozytor natychmiast wprowadza w kolejnym utworze, *Am leuchtenden Sommermorgen*.

Podczas studiów w Lipsku Schumann bardzo tęsknił do minionego, szczęśliwego dzieciństwa i przyrody, lasu pełnego elfów, wrózek i gnomów, w którym każdy śpiewający ptak magicznie przepowiada przyszłość. W Lipsku odczuwał tęsknotę do obcowania z przyrodą, co również odnalazło miejsce jako zapiski w jego pamiętnikach: „Ponieważ kwiaty żyją i śpią, zapewne także śnią jak dzieci i zwierzęta. Wszystkie zatem istoty żyjące śnią”.⁶¹ Ten cytat z zapisków kompozytora doskonale ilustruje klimat i emocje umiejscowione w ostatniej z czterech pieśni w kategorii ironicznej ekspresji podświadomości.

Świetlisty poranek i gród pełen szepczących do poety kwiatów, zwracających się doń z pożądaniem i prośbą, by nie gniewał się na ukochaną. Określają poetę słowami *du trauriger blasser Mann* (młodzieńcze smutny i blady). Ileż w tej pieśni odbicia Schumannowskiego wnętrza! Piękny, słoneczny dzień, ogród i on sam widzący siebie oczyma kwiatów jako smutny i blady człowiek. Depresyjna wizytówka własnej egzystencji.

*W ogrodzie kwitły liście majowe,
Poranek świecił gorący,
Kwiateczki wszystkie wiodły rozmowę,
Ja jeden byłem milczący...*

⁶¹ H. Swolkień, op. cit., s 23.

*I chyląc główki przed wiatru wiewem,
Szeptaly dając mi rady:
„Do naszej siostry nie palaj gniewem,
„Młodzieńcze smutny i blady...”*

Schumann użył całej gamy środków wyrazu w celu muzycznego zintensyfikowania nastroju przepelniającego tekst. Kompozytor zastosował w akompaniamencie stałe akcentowania pierwszej nuty w każdej z szesnastkowych grup w celu stworzenia konsekwentnego pulsu, na którym prowadzi w całej pieśni określony w dynamice *piano* i *piano pianissimo* głos.

Często ulotność muzyki Schumanna przejawia się, oprócz lekkości, wysokim rejestrem głosu i fortepianu. Przykładowo pieśń *Und wüssten's die Blumen* (nr 8) wydaje się jakby zawieszona na wyższych wibracjach, nie dotykająca ziemi, na co wpływa fakt praktycznie nieistniejącego użycia niskich rejestrów, z dynamiką głównie *piano*. Podobnie w *Am leuchtenden Sommermorgen*, o której końcowych dźwiękach Gerald Moore⁶², znakomity brytyjski akompaniator, napisał: „Należy je nie tyle zaśpiewać, co chuchnąć dźwiękiem”⁶³.

Ciekawie kompozytor kończy pieśń. Po ostatnich, smutnych słowach kwiatów, terminujących wokalną część utworu, fortepian romantycznie przekształca się w narratora i dopowiada to, czego w tekście już nie znajdziemy. Cała pieśń nie jest długa, lecz jedną trzecią kompozycji stanowi owo fortepianowe postludium, które ze względu na wyraz i piękno mogłoby też być zakończeniem całego cyklu.

Schumann, w związku z zastosowaną zmianą proporcji pomiędzy akompaniamentem fortepianu i śpiewakiem, uważany jest za twórcę nowego typu pieśni. Rola akompaniamentu fortepianowego w cyklu *Dichterliebe* jest nie tylko nastrojotwórcza, poprzez budowanie wtórnych zjawisk harmoniczych, ale partnerska na pełnoprawnych zasadach, czasem wręcz dominująca nad głosem solowym. Począwszy od drugiego tetraksysu cyklu kompozytor używa fortepianu jako narratora dopełniającego i doprowadzającego emocjonalnie do końca niemal każdą z pieśni (p. nut. 17).

⁶² Gerald Moore (1899-1987) – znakomity brytyjski akompaniator, współpracował m.in. z takimi artystami jak D. Fischer-Dieskau, Elisabeth Schumann, Hans Hotter, Elisabeth Schwarzkopf, Victoria de los Angeles czy Pablo Casals.

⁶³ G. Moore, „*Poet's Love*” and *Other Schumann Songs*, Londyn: Hamish Hamilton 1981. s. 36.

ritard.
trau - riger blas - - ser Mann!

Przykład nutowy 17. Pieśń nr XII – *Am leuchtenden Sommermorgen*, takty 19-30.

H. J. Moser tak to opisuje: „Schumann kończy śpiew na dźwiękach najczęściej nierozwiązanych, dopiero fortepianowi przydzielając owo rozwiązanie. Muzyk więc doprowadza do końca wypowiedź tyczącą tego, o czym poeta zdołał ledwo napomknąć, by zamilknąć”⁶⁴. Te fortepianowe postludia są dokończeniem tego, czego nie zdołał wyrazić tekst. Można by zaryzykować stwierdzenie, że u Schumanna w pieśniach to fortepian ma ostatnie słowo.

⁶⁴ H. J. Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart*, Berlin, Zürich, 1937. s. 165.

4.4 Świat zewnętrzny – jawa czy sen?

Po niezwykle nastrojowym i po prostu pięknym postludium wieńczącym dwunastą kompozycję cyklu kompozytor, za pomocą utworu *Ich hab im Traum geweinet* (*Plakałem we śnie*), wprowadza nową formę strukturalną. W tej pieśni, podobnie jak w czwartym utworze cyklu, Schumann znów oddaje dramaturgię tekstu antyfonalnej formie, wprowadzając jednak utrzymany w bardzo surowej strukturze dialog pomiędzy śpiewakiem a fortepianem. Ta ostatnia czteropieśniowa część całego cyklu *Dichterliebe* to utwory z pogranicza jawy i snu z pewnego rodzaju finalnym katharsis, w którym to podmiot liryczny świadomie rozstaje się z niespełnioną wizją odwzajemnionej miłości. Tę tezę potwierdza znamienne użycie słów: *kraina szczęścia* (*Wunderland*), *sen* (*Traum*), które naprzemiennie mieszają się ze słowami: *miłość* (*Liebe*) i *cierpienie* (*Schmerz*).

Tekst poetycki, przepełniony bólem i niepokojem, w znakomitej większości śpiewany a capella, przerywany jest krótkimi odpowiedziami fortepianu, podkreślającymi sepulkralny i dramatyczny sens tekstu (p. nut. 18).

Przykład nutowy 18. Pieśń nr XIII – *Ich hab' im Traum geweinet*, takty 4-8.

Następuje tu zwrot ku nierealnym częściowo na jawie, częściowo we śnie dziejącym się wydarzeniom.

Plakałem we śnie, o luba ma!
Śniłem: żeś w grobie leżała,
Zbudziłem się — i jasna łza
Po moich licach spływała...

*Plakałem we śnie, o luba ma,
Niewierną widziałem Cię w snach,
Zbudziłem się — ale ból trwa,
Boleść skąpana we łzach...*

*Plakałem we śnie, o kwiatku mój,
Śniłem — że miłość mą znasz,
Zbudziłem się — ale łez zdrój
Oblewa ciągle mą twarz!...*

W piątym i szesnastym takcie kompozytor uwypukla znaczenie słów odpowiednio *lägest – leżała* (w grobie), oraz *verliessest – odeszłaś* (niewierna ode mnie), stosując na tych słowach harmoniczne obniżenie nuty o pół tonu, nadając jeszcze bardziej wymownego w smutku charakteru. Z kolei na słowach *Ich wachte auf – zbudziłem się* kompozytor podwyższa nutę o pół tonu, nadając słowu krótkotrwałego, bardziej optymistycznego koloru, związanego z faktem przebudzenia się i kontrastującego z poprzedzającym przebudzenie depresyjnym snem.

Dopiero w 25 takcie następuje integracja obydwu uczestników dialogu, tj. głosu i fortepianu, prowadząca w prostej linii do muzycznej i emocjonalnej kulminacji. Całości dopełnia charakterystyczny rytm i emocje oczywiście utrzymane w dynamice *pianissimo*. Warto zauważyć, że po raz pierwszy w całym *Dichterliebe* to linia głosu dominuje nad fortepianem, kontrolując tonację pieśni, a akompaniament pełni tu rolę wspomagającą.

Tak jak w poprzedniej kompozycji, tak i w kolejnej – *Allnächtlich im Traume* (*W sennym cię widzę marzeniu*) tekst unaocznia rozczarowanie kochanka różnicami pomiędzy snem a tym, co rzeczywiste. We śnie ukochana wciąż go namiętnie kocha i wręcza mu kwiat cyprysu, lecz gdy się nagle budzi, znika kwiat, a jej czułe słowa giną w zapomnieniu.

*W sennem cię widzę marzeniu,
Blady, znędzniały, jak trup...
I z łkaniem — długo tłumioném
Do twoich rzucam się stóp...*

*Patrzysz się na mnie boleśnie,
Twarzyczka śmieje się twa —*

Lecz widzę jak po twych licach

Powoli toczy się ła...

Szepczesz mi z cicha słóweczko

Wianuszek dajesz mi z róż...

Budzę się — ale bez wianka

A słówko — znikło mi już...

Kompozytor posługuje się w głosie pauzowanymi krótkimi wypowiedziami, jak gdyby poeta z trudem mógł wypowiadać poszczególne słowa. Dzieje się tak prawdopodobnie ze względu na wzruszenie, jakie towarzyszy wypowiedzanym frazom, przez co zarówno linia melodyczna głosu nie jest prowadzona tak gładko jak w innych pieśniach, jak i cała płynność utworu jest mniej stała. Schumann pięciokrotnie używa w pieśni appoggiatur po to, aby muzycznie uwypuklić poszczególne sylaby, na których zaznaczeniu najwyraźniej mu zależało (p. nut. 19).

Singstimme. *p*

All - nächtlich im Traume seh' ich dich und

Pianoforte. *p*

sehe dich freundlich, freundlich grüssen, und laut aufweinend stürz' ich mich zu

ritard.

dei - nen süs - sen Füßen. Du siehest mich

The image shows a musical score for a song. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (Singstimme) and a piano accompaniment (Pianoforte). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first system starts with a piano dynamic marking (p). The second system ends with a double bar line and a 3/4 time signature change. The third system begins with a 'ritard.' (ritardando) marking. The lyrics are in German and describe a dreamlike scene of seeing someone in a dream and then rushing towards them in reality.

Przykład nutowy 19. Pieśń nr XIV – *Allnächtlich im Traume*, takty 1-14.

Aus alten Märchen (Dziwnie piękna bajeczka) to najdłuższa ze wszystkich pieśni w cyklu i najbardziej nieprawdopodobna w tematyce. Tekst traktuje o cudownej, utopijnej krainie, gdzie poeta wolny jest od wszystkich smutków i trosk.

Dziwnie piękna bajeczka

W uszach moich wciąż dzwoni...

I śpiewa mi i gwarzy,

O czarownej ustroni...

Gdzie kwiateczki wzdychają,

W świetle gwiazd tajemniczem,

I na siebie się patrzą,

Rozkochanych obliczem...

*Gdzie drzew starych chór śpiewa,
Jasność świeci słoneczna,
Gdzie szmer źródeł tak dźwięczy
Jak muzyka taneczna...*

*Jakże byłbym szczęśliwym
Gdybym tam się mógł dostać,
Rzucić ziemskie siedlisko
I ptaszyny wziąć postać!*

*Ach! Ów kraj czarodziejski
Duszę moją porywa...
Lecz gdy jutrznia nadchodzi,
W mgłę się szarą rozplywa.*

Pierwsza część utworu to aż sześćdziesiąt cztery takty opowieści o cudownościach krainy fantazji, o której podmiot liryczny marzy, w której chciałby żyć. Kolejne dwadzieścia taktów opowiada o wyzwoleniu kochanka od problemów w tej wspaniałej enklawie szczęśliwości. Na sam koniec, niestety, przychodzi poranek i pierwszymi promieniami słońce przerywa sen o kraju cudowności, który niczym piana rozmywa się w blasku dnia.

W miejscu, gdzie poeta opowiada o nadejściu poranka, tj. w takcie dziewięćdziesiątym szóstym, akompaniament, dotychczas podążający stylistycznie i melodycznie za linią głosu, krzepnie. Zamiast krótkich ósemek i kropkowanych ćwierćnut pojawiają się długie półnuty z kropką, a na ich bazie głos również rozciągniętymi wartościami nut, przywraca poecie smutną realność rzeczywistego świata. Wszystko *rozplywa się jak piana (zerfliesst's wie eitel Schaum)* w nicości.

Jak daleko stąd emocjonalnie do pierwszych, pozornie beztroskich utworów cyklu! Jakaż dramatyczna transformacja nastąpiła w pojmowaniu i definiowaniu szczęścia, miłości, świata! Dusza i serce pogubionego i bardzo nieszczęśliwego poety nie osiągnęły wyczekiwanego stanu ukojenia i radości, lecz pograżyły się w smutku, zagubiły w pragnieniach i utknęły na rafie bezradności.

Wspomagając stracone nadzieje na osiągnięcie szczęścia marzeniami sennymi, poeta z rezygnacją konkluduje swoją podróż przez wszystkie stany emocjonalne, jakie mu

towarzyszyły w ciągu całego *Dichterliebe*. Muzycznie Schumann idealnie przedstawił tekst Heinego, ale i pokazał swoje własne pojmowanie miłości, która, nie wiedzieć dlaczego, zawsze, nawet w roku własnego ślubu z ukochaną kobietą, nie może być miłością szczęśliwą i spełnioną.

Ostatnia już pieśń cyklu, *Die alten, bösen Lieder* – *Stare, złe pieśni* w dosłownym przełożeniu lub – jak to poetycko tłumaczy w swoim romantycznym przekładzie Aleksander Kraushar – *Przebrzmiał wiek marzeń*, a szczególnie tekst użytego w niej wiersza jest emanacją tej rozpaczliwej transformacji na przestrzeni wszystkich szesnastu utworów.

*Przebrzmiał wiek marzeń daleki,
Pieśni zapalne i dumne
Pogrześć potrzeba na wieki...
Przynieście kamienną trumnę!*

*Tam złoży myśl ma dziecinna
Wszystko co dusza prześniła...
Lecz trumna — większą być winna
Niż Heidelbergaska baryła...*

*Niechaj posłańcy wyruszą
I wielkie sprowadzą mary...
Mary te — długie być muszą,
Dłuższe niż Reński most stary...*

*Sprowadźcie także olbrzymów,
Silnych jak mur kamienicy!
Niech wezwą w pomoc pielgrzymów,
Z sieni Kolońskiej kaplicy...*

*Mary te — orszak mój wierny
Do morskiej spuści mogiły...
Gdyż dla tej trumny niezmiernej,
Piaskowej zbrakłoby bryły...*

*Wiecież dla czego wybrałem
Tak wielką trumnę z kamienia?
Tam — miłość swą pochowałem
I wszystkie moje cierpienia...*

Deklamujący styl pieśni od samego początku aranżuje specyficzny z muzycznego punktu widzenia charakter utworu, będący w całkowitej symbiozie ze słowami poety – kochanka, który chciałby przy pomocy dwunastu gigantów utopić trumnę w morzu. Co w tej trumnie chciałby zamknąć, nie jest odkryte aż do ostatniej śpiewanej frazy tej pieśni, kończącej cały cykl. Ta ostatnia śpiewana fraza, którą poeta przyodziął w charakter i tempo *adagio*, jest pełnym smutku wyznaniem oddającym skalę i rozmiar bólu, jaki kochający poeta nagromadził w swoim sercu. Nie tylko bólu poeta chce się pozbyć, ale i miłości: *Ich senkt' auch meine Liebe und meinen Schmerz hinein (Tam miłość swą pochowałem i wszystkie moje cierpienia)*. Chcąc się ich pozbyć, poeta musi je umieścić w trumnie, do której przeniesienia i wrzucenia do morza użyje pomocy owych dwunastu gigantów, gdyż trumna wypełniona jego miłością i bólem jest ogromna i niezwykle ciężka.

Akompaniament fortepianu odzwierciedla doskonale nastrój tworzony przez tekst, nie tylko harmonicznie, ale i poprzez rozwiązania techniczne użyte przez kompozytora. Trzytaktowy wstęp brzmi niczym fanfary zapowiadające jakieś ostateczne podsumowanie wszystkiego, co zostało zaprezentowane w cyklu. Bardzo osadzone tempo pieśni i regularna figura w akompaniamentcie niosą tekst w formie oficjalnego komunikatu, przerywanego jedynie stylistycznie, dla podkreślenia słów, trzykrotnymi progresjami. Pierwsza z nich jest w takcie szesnastym z przedtaktem w piętnastym na tekście: *der Sarg muss sein noch grösser (trumna musi być jeszcze większa)* (p. nut. 20).

was. Der Sarg muss sein noch grö - ser wie's Hei - delber - ger Fass. Und

Przykład nutowy 20. Pieśń nr XVI – *Die alten, bösen Lieder*, takty 15-19.

Kolejna w takcie dwudziestym czwartym z przedtakterem w dwudziestym trzecim na słowach: *auch muss sie sein noch länger* (muszą /nosze⁶⁵/ być dłuższe) i ostatnia w takcie trzydziestym drugim z przedtakterem w trzydziestym pierwszym, gdzie poeta opisuje, jak silni muszą być giganci, by unieść wielką trumnę: silniejsi *od św. Krzysztofa* – *als wie der starke Christoph* (z katedry w Köln⁶⁶) (p. nut. 21).

fest, auch muss sie sein noch län - ger als wie zu Main die Brück. Und

(...)

sein, als wie der star - ke Chri - stoph im Dom zu Cöln am Rhein, die

Przykład nutowy 21: Pieśń nr XVI – *Die alten, bösen Lieder*, takty 23-27 i 31-35.

⁶⁵ Przepis własny.

⁶⁶ Przepis własny.

Te trzy progresje brzmią same w sobie niczym kolejne fanfary. Nie oznajmniają jednak tryumfu, lecz pełnią funkcję alarmującą i informacyjną, mającą na celu zbudowanie odpowiedniego nastroju przed ostatecznym ujawnieniem gorzkiej prawdy. Po ostatniej, trzeciej progresji kompozytor zmienia charakter akompaniamentu na jeszcze cięższy i osadzony na ćwierćnutowym, marszowym rytmie. Znakomicie koreluje to z tekstem: *Die sollen den Sarg forttragen* (*Muszą ten sarkofag odnieść*) w takcie trzydziestym piątym. Kolejna duża transformacja w akompaniamentcie fortepianu następuje już w trzydziestym dziewiątym takcie. Gdy tekst opisuje, jak wielki grób, w tym wypadku głębiny morskie, potrzebny jest na tak ogromną trumnę. Fortepian przez kolejne trzy takty osadza się ciężko na półnutowych wartościach, dodatkowo jeszcze akcentowanych, po czym następuje pięciotaktowe przygotowanie do konkluzji wokalne, pełne synkopowanych, płynących spokojnie ćwierćnut (p. nut. 22).

Rhein, die sollen den Sarg forttragen, und senken in's Meer hinab; denn
solchem grossen Sarge gebührt ein grosses Grab.

Przykład nutowy 22. Pieśń nr XVI – *Die alten, bösen Lieder*, takty 35-43.

W ostatnich śpiewanych czterech taktach, w tempie oznaczonym *adagio* i dynamice *piano*, linia głosu została tak skomponowana, aby przy pomocy akompaniamentu wznieść się siłą wyrazu na poziom nierealny, wręcz ezoteryczny. Kompozytor celowo też zawiesza ostatnią śpiewaną nutę na septymie, a fakt, że głos kończy swoją linię przed kulminacją w kadencji, pozwala wątpić w to, że poeta – kochanek – kompozytor – Schumann rzeczywiście zamknął swój ból i swoją miłość w trumnie i wrzucił w głębiny morza (p. nut. 23).

The image shows a musical score for the song 'Die alten, bösen Lieder' by Robert Schumann. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics are 'piano' (p). The lyrics are: 'sank' auch mei - ne Lie - be und mei - nen Schmerz hin - ein!'. The vocal line is written in a soprano clef and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score shows four measures of music.

Przykład nutowy 23. Pieśń nr XVI – *Die alten, bösen Lieder*, takty 48-52.

Resztę podróży do końca pieśni kontynuuje już sam fortepian w niezwykle ważnym postludium. Tempo zmienia się z *adagio* na *andante espressivo*, a metrum z 4/4 na 6/4. Jest całkowicie zrozumiałe, dlaczego Schumann kończy cykl długim, fortepianowym postludium, gdyż jego podstawowym medium używanym do wyrażenia emocji jest fortepian. Ostatnie piętnaście taktów cyklu to ewidentna emanacja miłości Schumanna do instrumentu.

W swoich dystynktywnych postludiach kompozytor nie czuł się związany ekspresją w wielu przypadkach narzuconą przez tekst. Utrzymywał nastrój poszczególnych pieśni, często wykorzystując w postludiach linie melodyczne głosu, ale też uwalniał w nich autonomiczną refleksję korelującą, a często wręcz uzupełniającą zawartość artystyczną danego utworu poetyckiego.

Muzycznie w postludium następującym po ostatniej pieśni cyklu *Dichterliebe* dominuje piękna linia melodyczna zaprezentowana w dwóch sekcjach. Pierwsze sześć taktów charakteryzuje pewna nieregularność rytmiczna i arpeggiowe zobrazowanie odpływającej emocji nagromadzonej w trakcie całego cyklu. Po nich następuje krótki, lecz zupełnie autonomiczny fragment postludium, w którym kompozytor wprowadza odmienny modus, tempo i styl, aby je odpowiednio silnie skontrastować w celu zaznaczenia jego indywidualnej

cechy i stylistycznej wagi w cyklu. To jakby siedemnasta pieśń ściśle połączona z szesnastą, lecz zupełnie od niej niezależna. Przenosząca słuchacza w świat niedopowiedzeń, nierealnych i niespełnionych marzeń, oraz niewybrzmiałych do końca emocji. To kwintesencja twórczości Roberta Schumanna, artysty kompletnego, lecz człowieka wybitnie wrażliwego i do końca, chyba nawet przez samego siebie, nieodgadnionego.

PODSUMOWANIE

Osobowość Schumanna to cały zbiór niecodziennych cech, które w połączeniu z geniuszem muzycznym, jakim obdarzyła go natura, spowodowały eksplozję talentu, jednakże obarczoną defektem w postaci zaburzeń psychicznych. Cechą nadrzędną jego całej twórczości było nierozzerwalne połączenie z subiektywnym, wewnętrznym postrzeganiem i rozumieniem świata. Podkreślał niejednokrotnie, że uczucia i wyobrażenia są nierozłączną częścią procesu twórczego, a emocjonalność ściśle łączy się z jego pracą.

Pod koniec 1833 roku kompozytor przechodził załamanie nerwowe. Nękały go omamy, złudzenia i pomysły samobójcze, które nazwał w swoim pamiętniku „najstraszliwszą melancholią”⁶⁷.

Czas, w którym jego praca twórcza osiągała najpełniejszą postać, kiedy tworzył zawrotną liczbę kompozycji, to czasy względnej stabilizacji życiowej. Trzyletni okres od 1840 do 1842 roku obfitował w najwybitniejsze dzieła wokalne, kameralne i symfoniczne. Był to również chyba najszcześniejszy okres w życiu Schumanna, tuż przed zawarciem małżeństwa i w pierwszych latach wspólnego życia z Clarą Wieck. Niestety stan jego umysłu mocno ograniczał, a pod koniec życia praktycznie uniemożliwiał jakąkolwiek pracę artystyczną. Niezależnie od tego, czy było to komponowanie, dyrygowanie, czy inne działalności w dziedzinie sztuki.

W 1844 roku kompozytor przeszedł bardzo poważne załamanie nerwowe, co całkowicie wyłączyło go z pracy. Przez kilka miesięcy nie skomponował ani jednego utworu. Lata pięćdziesiąte przyniosły zupełny kryzys psychiczny, a halucynacje zdominowały jego zdolność postrzegania rzeczywistości. Schumann nie był już w stanie zapisać niczego oprócz tych kompozycji, które non stop brzmiały w jego głowie. Permanentny hałas przemieniał się w muzykę, która później zamieniała się w potworne, demoniczne głosy, a te, jak twierdził, chciały go zabrać do piekła.

W twórczości wokalnej, a więc w pieśniach, najpełniej przejawiał się związek Schumanna z jego uczuciowością. Na przykładzie liryki wokalnej zaskakuje niezwykła

⁶⁷ R. Schumann, *Dzienniki*, tom 1, 1827–1838, wyd. Georg Eismann, Lipsk 1971, s. 421.

zawiłość jego psychiki, uwidoczniła w często skrajnych uczuciach wyrażonych w toku jednego utworu.

Choroba Schumanna i okoliczności, w jakich przebywał w Endenich, owiane są mgiełką niedopowiedzeń. W dziennikach kompozytora niewiele można znaleźć na ten temat. Z pomocą przysłała Clara Wieck, a dokładnie jej pamiętniki. W biografii Clary Schumann autorstwa Bertholda Litzmanna znajdują się jej zapiski z okresu od 21 do 26 lutego 1856 roku, a więc około pół roku przed śmiercią kompozytora. Litzmann twierdzi, że uzyskał dostęp do pamiętnika od najstarszej córki Schumannów, Marie⁶⁸. Można z nich wyciągnąć interesujące wnioski. Otóż Clara twierdzi, iż Robert Schumann zawsze uważał siebie za „przestępcę”, który mógłby skrzywdzić żonę: „Zawsze mówił, że był przestępcą i powinien zawsze czytać Biblię [...] W nocy często miał chwile, kiedy prosił mnie, żebym go zostawiła, bo mógłby mnie skrzywdzić! [...] Nagle o 9 1/2 rano wstał z Sopha i chciał ubranie. Powiedział, że musi udać się do azylu, ponieważ nie jest już w stanie używać zmysłów i nie może wiedzieć, co robi w nocy”⁶⁹.

W 2006 roku oficjalnie opublikowano akta medyczne z kliniki dotyczące leczenia Schumanna. Diagnoza brzmiała: „melancholia ze złudzeniem”. Później nieznaną ręką dopisano: „paraliż”⁷⁰. Jednak ani lekarze, ani muzykolodzy do końca nie byli pewni co do wiarygodności tego materiału. Wyniki sekcji zwłok również wskazały na „paralysie générale” – ogólny paraliż⁷¹. Jednakże w klinice, w której przebywał Schumann, nie praktykowano żadnej terapii w kierunku porażenia czy paraliżu, a dostępne były terapie na melancholię ze złudzeniami. W klinice nie używano żadnych środków przymusu wobec pacjentów, lecz w przypadku Schumanna w dokumentach istnieją informacje o tym, że kilkakrotnie włożono go w kaftan bezpieczeństwa⁷².

W codziennych zapiskach lekarze dostrzegają częste wzloty i upadki stanu psychicznego Schumanna. Dręczyły go naprzemiennie występujące trzeźwe myślenie i halucynacje oraz stany urojeniowe. Na dwa lata przed śmiercią żył już praktycznie w samoświadomości, pomimo iż miał pozwolenie na spacer po Bonn w obecności strażnika, czy że grał w szachy i w domino⁷³.

⁶⁸ B. Litzmann, *Clara Schumann. Życie artysty. Według pamiętników i listów*, t. 1, Lipsk 1902, przedmowa.

⁶⁹ B. Litzmann, *Clara Schumann. Życie artysty. Według pamiętników i listów*, t. 2, Lipsk 1905, s. 298.

⁷⁰ B. R. Appel (red.), *Robert Schumann w Endsich (1854-1856). Dokumentacja medyczna, zaświadczenia listowe i współczesne raporty*, Verlag Schott, Mainz 2006, zdj. str. 497.

⁷¹ Tamże, zdj. str. 401 i ast..

⁷² Tamże, rys. 96

⁷³ Tamże, s. 32.

5 maja 1855 roku napisał swój ostatni list do żony, zapowiadając kolejny, bardziej szczegółowy, ale tego zamiaru już nie udało mu się zrealizować.

Schumann często rozmawiał sam ze sobą i z wyobrażonymi osobami. Cierpiał z powodu wspomnień o swoim niemoralnym postępowaniu w przeszłości i zauważalnych zmianach wywołanych syfilisem.

Z powodów medycznych Clarze Schumann od samego początku odmawiano odwiedzin w Endenich. Dopiero dwa dni przed śmiercią, gdy ewidentnie widać było zbliżający się koniec życia kompozytora, pozwolono jej spotkać się z mężem.

Niezwykła kombinacja ogromnego talentu i wrażliwości w połączeniu z chorobą psychiczną zaowocowały stworzeniem większości dzieł muzycznych Schumanna, które do dziś podziwiamy. Artysta uważał, że interpretacje każdego dzieła powinny być ściśle powiązane z tym, czego chciał kompozytor, bez zbędnych ornamentacji lub ingerencji w ogólny, od początku zaplanowany kształt dzieła. Twierdził, iż interpretator dzieł wielkich kompozytorów ma za zadanie należyte odtworzenie tego, co napisał twórca, a technika powinna służyć jedynie temu zadaniu. Każda próba zmiany lub nadinterpretacji tego, co zostało już stworzone, jest niczym innym jak karykaturą.

Studiując wszystkie szesnaście pieśni wchodzących w skład cyklu *Dichterliebe*, nie sposób nie odnieść wrażenia, że każda napisana fraza i nuta ma ścisły sens, wagę i cel, który kompozytor przemyślał i zastosował w swoim dziele, licząc na dokładnie takie, jak zaplanował, zinterpretowanie przez wszystkie kolejne pokolenia grające i śpiewające jego dzieła. Przejrzystość formy, wrażliwość na styl i skromność w użytych środkach wyrazu, a zarazem ich niebywała siła są charakterystyczne dla opisywanego cyklu Roberta Schumanna. Szczęśliwy Schumann, który napisał ów cykl w roku zaślubin z Clarą Wieck, i nieszczęśliwy poeta, którego spotykamy po analizie dzieła, to wielka zagadka *Dichterliebe*. Cztery fazy cyklu: intymność, nastrojowość, ingresywność i ulotność nie uwzględniają choćby krótkiego momentu radosnego uniesienia, szczęścia, nie mówiąc już o euforii płynącej z miłości do drugiego człowieka. Można odnieść wrażenie, że Schumann wybrał z Heinego jedynie tę poezję, która wpisywała się w jego rozumienie uczuciowości, a ta była mocno zachwiana. Być może Schumann i Heine mają inny sekret, którym nigdy nie podzielili się ze światem i zabrali ze sobą do grobu? Ich szorstka relacja, a zarazem zachwyty Schumanna nad dziełami Heinego i dziesiątki pieśni skomponowanych właśnie do jego poezji zastanawiają. Pewna ironia Heinego w traktowaniu słów silnych i poruszaniu trudnych zagadnień nie została uznana przez Schumanna i w *Dichterliebe* kompozytor ciężiej i głębiej interpretuje tematy zdrady, smutku, żalu i cierpienia, nadając im fundamentalny cel całej kompozycji. Schumannowskie

ujęcie poezji Heinego nie daje miejsca na pozytywne konkluzje płynące z faktu darzenia drugiej osoby gorącym uczuciem. W jego przypadku każde silne uczucie nie ma szans na szczęśliwe momenty. Tym miłosnym uniesieniom zawsze towarzyszy cień porażki, rozczarowania i odrzucenia.

Zaciekawia fakt zawarcia w cyklu szesnastu pieśni o miłości tej jednej, jedynej nie do końca pasującej do całości dzieła. *Im Rhein*, bo o niej mowa, łączy cykl ze smutnym wydarzeniem w życiu Schumanna, który nadszedł kilkanaście lat po napisaniu dzieła. Schumann usiłował odebrać sobie życie skokiem z mostu do Renu. Jeden fakt zastanawia szczególnie. Próba samobójcza została poprzedzona ściągnięciem i wrzuceniem obrączki ślubnej do rzeki. Po tym akcie Schumann dokonał nieudanej finalnie próby samobójczej. Dlaczego zdjął obrączkę żony, nigdy się nie dowiemy.

Interpretując każdą z pieśni cyklu *Dichterliebe*, odnosi się wrażenie niesłychanego braku czasu na wypowiedzenie w swej interpretacji wszelkich uczuć, które chciałoby się wyrazić głosem. Każda pieśń zdaje się zbyt krótka na pełną interpretację. Dlatego trzeba według wskazań samego Schumanna zaufać kompozytorowi i jedynie wykonać to, co zapisał w nutach. Od samego początku każdego z szesnastu utworów konieczne jest zdecydowane zaakcentowanie emocjonalnego charakteru i kierunku prowadzenia fraz.

Bardzo wielu młodych wokalistów na początku swej drogi kształcenia głosu wybiera pieśni z cyklu *Dichterliebe* jako jedne z pierwszych utworów, które wykonuje. Należy pamiętać o wszystkich głębokich treściach i wszelkich okolicznościach towarzyszących powstaniu tych utworów. Błędne interpretacje z pewnością nie wypełniają intencji towarzyszących Schumannowi, ale i Heinemu podczas powstawania najpierw poezji, a później muzyki i samego cyklu pieśni.

Z pozoru łatwe melodie, nieskomplikowana ani tessiturowo, ani harmonicznie całość jest często błędnie interpretowana w nazbyt szkolny sposób. To piękne i smutne ujęcie tematyki miłości połączone z nienachalną i subtelną muzyką jest dziełem dwóch znamienitych geniuszy swoich czasów – Heinricha Heinego i Roberta Schumanna.

Obaj artyści wiedli życie pełne emocjonalnych rozedrgań i walczyli, każdy w swoim środowisku, o społeczne uznanie, akceptację i szczęście. Obaj, z winy Schumanna, są twórcami unikalnego dzieła, jakim jest cykl pieśni *Dichterliebe*. Obaj zmarli w tym samym roku, chorowali na tę samą chorobę, co w smutny, ale szczególnie sposób zwiędziło ich wspólne losy. Zostawili po sobie wiele znamienitych artystycznie dzieł, wśród których urokiem i siłą wyrazu błyszczy cykl pieśni *Dichterliebe*, *Op. 48*.



Rys. 5. Clara Schumann i Robert Schumann, <https://interlude-cdn-blob-prod.azureedge.net/interlude-blob-storage-prod/2019/09/clara-schumann-and-robert-schumann.jpg>

BIBLIOGRAFIA

- Andreasen Nancy, *Creativity in art and science: are there two cultures? Dialogues in clinical neuroscience*, 2012, 14 (1).
- Andreasen Nancy, *The relationship between creativity and mood disorders. Dialogues in clinical neuroscience*, 2008, 10 (2).
- Apel Willi, *Pitch*, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1955.
- Appel Bernard R. (red.), *Robert Schumann w Endsich (1854-1856). Dokumentacja medyczna, zaświadczenia listowe i współczesne raporty*, Verlag Schott, Mainz 2006.
- Asikainen Matti, Samerek Tadeusz, *Chopin – Schumann. U źródeł romantycznych inspiracji*, *Zeszyty Naukowe* 32, Akademia Muzyczna w Gdańsku 2000.
- Batey Mark, Furnham Adrian, *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, 2006; 132 (4).
- Fischer-Dieskau Dietrich, *Robert Schumann. Wort und Music. Das Wokalwerk*, Stuttgart 1981.
- Gerstmeier August, *Die Lieder Schumanns*, Tutzing 1982.
- Heine Heinrich, *Buch der Lieder*, Hamburg 1827.
- Laux Karl, *Robert Schumann*, Verlag Philipp Reclam, Lipsk 1972.
- Litzmann Berthold, *Clara Schumann. Życie artysty. Według pamiętników i listów*, t. 1, Lipsk 1902.; t. 2, Lipsk 1905.
- Ludwig Arnold M., *The Price of Greatness: Resolving the Creativity and Madness Controversy*, Guilford Press 1995.
- Ludwig Arnold M., *Creative achievement and psychopathology. Comparison among professions*. W: Runco M., Richards R., *Eminent creativity, everyday creativity, and health*, Ablex, Greenwich, 1997.
- Moore Gerald, *„Poet's Love” and Other Schumann Songs*, Londyn: Hamish Hamilton 1981.
- Moser Hans Joachim, *Das deutsche Lied seit Mozart*, Berlin, Zürich, 1937.
- Runco Mark A., *Creativity*, *Annu. Rev. Psychol.* 2004;
- Rybakowski Janusz, *Oblicza choroby maniakalno-depresyjnej*, Termedia, Poznań 2009.
- Sass Louis A., *Schizophrenia, Modernism, and the Creative Imagination: On Creativity and Psychopathology*. *Creativity Research Journal*, 2001, 13 (1): 55-74.
- Schumann Robert, *Dzienniki*, tom 1, 1827–1838, wyd. Georg Eismann, Lipsk 1971.
- Schumann Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Lipsk 1854.
- Stricker Remy, *La melodie e le lied*, Paryż 1975.

Sussman Adrienne F., *Mental Illness and Creativity: A Neurological View of the Tortured Artist*, Stanford Journal of Neuroscience, 2007; 1 (1).

Swolkień Henryk, *Robert Schumann*, Warszawa 1973

Tomaszewski Mieczysław (red.), *Cykle pieśni ery romantycznej 1816-1914: interpretacje*, Kraków, AM 1989.

PRZYKŁADY NUTOWE

4.1 Świat zewnętrzny – oczarowanie

1. Pieśń nr I – *Im wunderschönen Monat Mai*, takty 1-4.
2. Pieśń nr I – *Im wunderschönen Monat Mai*, takty 8-12.
3. Pieśń nr I – *Im wunderschönen Monat Mai*, takty 23-26.
4. Pieśń nr II – *Aus meinen Tränen sprießen*, takty 1-8.
5. Pieśń nr II – *Aus meinen Tränen sprießen*, takty 12-17.
6. Pieśń nr II – *Aus meinen Tränen sprießen*, takty 1-9.
7. Pieśń nr III – *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne*, takty 1-5.
8. Pieśń nr IV – *Wenn ich in deine Augen seh*, takty 12-14.
9. Pieśń nr IV – *Wenn ich in deine Augen seh*, takty 15-21.

4.2 Świat wewnętrzny – rozczarowanie

10. Pieśń nr V *Ich will meine Seele tauchen*, takty 1-5.
11. Pieśń nr VII – *Ich grolle nicht*, takty 5-8.
12. Pieśń nr VII – *Ich grolle nicht*, takty 19-30.
13. Pieśń nr VIII – *Und wüßten's die Blumen, die kleinen*, takty 27-37.

4.3 Świat zewnętrzny – ironia

- 14. Pieśń nr IX – *Das ist ein Flöten und Geigen*, takty 1-9.
- 15: Pieśń nr X – *Hör' ich das Liedchen klingen*, takty 9-12.
- 16. Pieśń nr X – *Hör' ich das Liedchen klingen*, takty 22-25.
- 17. Pieśń nr XII – *Am leuchtenden Sommermorgen*, takty 19-30.

4.4 Świat zewnętrzny – jawa czy sen?

- 18. Pieśń nr XIII – *Ich hab' im Traum geweinet*, takty 4-8.
- 19. Pieśń nr XIV – *Allnächtlich im Traume*, takty 1-14.
- 20. Pieśń nr XVI – *Die alten, bösen Lieder*, takty 15-19.
- 21: Pieśń nr XVI – *Die alten, bösen Lieder*, takty 23-27 i 31-35.
- 22. Pieśń nr XVI – *Die alten, bösen Lieder*, takty 35-43.
- 23. Pieśń nr XVI – *Die alten, bösen Lieder*, takty 48-52.