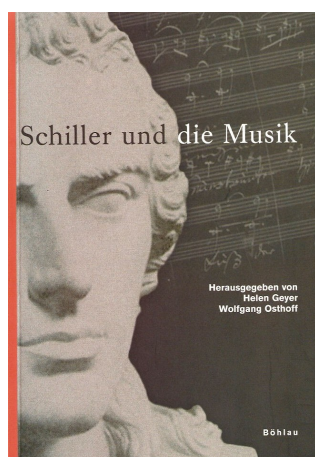


Schiller und die Musik Uwagi i refleksje wokół książki

Maria Stolarzewicz



Schiller und die Musik
Red. Helen Geyer, Wolfgang Osthoff
Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien 2007, 414 s.

Tom *Schiller und die Musik* to zbiór materiałów konferencyjnych powstałych podczas zorganizowanego w 2005 roku w Instytucie Muzykologii w Weimarze (Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar) międzynarodowego sympozjum poświęconego wzajemnym relacjom twórczości Fryderyka Schillera i muzyki. Owa konferencja wpisywała się w obchody 200. rocznicy śmierci weimarskiego klasyka i podjęła zagadnienia, które do tej pory nie znalazły systematycznego ujęcia.

Naukowcy z Niemiec, Włoch, Czech i Francji zastanawiali się nad tym, jakie pytania stawia muzykologii twórczość Schillera. Okazuje się, że jest to szerokie i różnorakie pole badawcze. Obejmuje ono zarówno analizę i interpretację pieśni, oper oraz muzyki symfonicznej zainspirowanych dziełami Schillera, jak i dociekania literaturoznawcze, pytania estetyczno-filozoficzne oraz zagadnienia europejskiej muzycznej recepcji twórczości poety od XVIII do XX wieku.

Poniższa skrótowa prezentacja referatów przedstawia zaledwie fragmentarycznie tę bogatą treściowo i różnorodną tematycznie książkę. W jej układzie dostrzec można pewną chronologię w odniesieniu do powstawania kompozycji do tekstów Schillera, to jest od muzyków jemu współczesnych aż po wiek XX. W pracy dostrzec można także bloki tematyczne, takie jak np. pieśni różnych kompozytorów do wierszy poety, *schillerowskie* opery Verdiego i innych kompozytorów, muzyka symfoniczna inspirowana dziełami klasyka. Dwa referaty koncentrują się wokół aspektów estetycznych, z jednej strony – wokół jego estetyki muzycznej, z drugiej zaś – współczesnego muzycznego rozumienia jego dzieła.

Artykuł **Helmuta Wella** (Weimar-Jena) „Schillervertonungen von Reichardt, Zelter und anderen” przedstawia twórczość pieśniarską do wierszy Schillera kompozytorów współczesnych poecie. Autor stwierdza, że nie ma

szczególnie wielu pieśni inspirowanych dziełami Schillera, gdyż uchodzą za bardzo trudne do muzycznego opracowania. Jednak dość bogaty dorobek pieśniarski do tekstów Schillera kompozytorów, takich jak: Anton Henryk Radziwiłł, Johann Friedrich Reichardt, Carl Friedrich Zelter, zatem autorów w różnym stopniu związanych z Goethem, oraz Friedrich Dalberg, dokumentuje język muzyczny i estetykę pieśni przelomu wieku XVIII i XIX. Pieśni te w istotny sposób przyczyniły się do ukształtowania systemu języka muzycznego Schuberta, który nie zdawia treści wiersza, lecz ją komentuje, interpretuje lub pogłębia.

Peter Cahn (Frankfurt/Main) zaprezentował kompleks tematyczny „Pieśni Tekli” Schuberta, rozumiejąc swoją pracę jako poszerzenie i uzupełnienie artykułu Wenera Thomasa „Schillergedicht und Schubertlied” (w *Schubert-Studien*, Frankfurt/M. 1990). Z pewnością interesujący jest fakt, że „Pieśni Tekli” obejmują zarówno wersje wiersza Schillera [liryczny monolog Tekli *Der Eichwald brauset* >Szumi dębina< z dramatu *Dwaj Piccolomini*, wiersze *Des Mädchens Klage* >Skarga dziewczyny< oraz *Thekla (eine Geisterstimme)* >Tekla (głos ducha)<], jak i pieśni Schuberta (pieśń do monologu z dramatu, cztery wersje pieśni do wiersza *Des Mädchens Klage* oraz dwie wersje pieśni *Thekla*). Praca nad tematem *Tekli* dokumentuje etapy procesu twórczego obu artystów.

Referat „»Freiheit der Erscheinung«. Ästhetische Reflexion und musikalische Erfahrung in Schillers Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner“ **Adolfa Nowaka** (Frankfurt/Main) to próba całościowej rekonstrukcji muzycznej myśli estetycznej Schillera. Za najważniejszy postulat koncepcji filozoficznej Schillera Nowak uważa rozumienie piękna jako „wolności ukazania się“ (Freiheit der Erscheinung) i postulat ten rozpatruje w kontekście innych pism teoretycznych Schillera, takich jak: *Kallias oder Über die Schönheit (Kallias lub o piękności)*, *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen (Listy o estetycznym wychowaniu człowieka)*, *Über Anmut und Würde (O wdzięku i godności)*, *Vom Erhabenen (O wzniosłości)*, *Über naive und sentimentalische Dichtung (O poezji naiwnej i sentymentalnej)*, *Über Matthissons Gedichte (O wierszach Matthissona)*. Istotne uzupełnienie tych rozważań ogólnych stanowi wymiana myśli zawarta w korespondencji Schillera z Christianem Gottfriedem Körnerem oraz rozprawy Körnera, w których zajmuje się on problematyką muzycznoestetyczną bezpośrednio: *Ideen über Deklamation (Idee o deklamacji)*, *Über Charakterdarstellung in der Musik (O przedstawianiu charakteru w muzyce)*.

Dwa teksty związane są z muzycznym kontekstem tematu *Wilhelm Tell*. **Christine Siegert** (Kolonia) przygotowała porównanie francuskich oper *Guillaume Tell* André-Ernesta-Modeste’a Grétry’ego i Gioacchino Rossiniego z dramatem Schillera. Operę Grétry’ego wystawiono po raz pierwszy w czasie Rewolucji Francuskiej (1791), a zatem 13 lat przed weimarską prapremierą dzieła Schillera, grand opéra Rossiniego powstała w przededniu Wiosny Ludów – w 1829 roku. Zatem kompozycje Rossiniego i Grétry’ego wykazują powiązania, nie wiadomo natomiast, czy Rossini znał dramat Schillera. Tym jednak, co łączy te trzy utwory, są bez wątpienia rewolucyjne idee wolności, równości i braterstwa, ukazujące ideową wspólnotę Paryża i Weimaru. **Sabine Henze-Döhring** (Marburg) przybliżyła natomiast czytelnikowi muzyczną recepcję *Wilhelma Tella*, w tym muzykę sceniczną, oraz opery niemieckie i francuskie powstałe z inspiracji dramatem.

Dwa referaty poświęcono muzycznym reakcjom na dramat *Oblubienica z Messyny*. Hansjörg Ewert (Würzburg) odśladania związku treściowe, strukturalne i estetyczne między utworem Schillera a Uwerturą op. 100 (1850) do *Oblubienicy z Messyny* Roberta Schumanna. Marta Ottlová i Milan Pospíšil (Praga) analizują i interpretują opery *Oblubienica z Messyny* Zdenka Fibicha i Otkara Hostinského. Referat poszerzyli o kalendarium przedstawień dzieł Schillera w Pradze w języku niemieckim i czeskim oraz inscenizacji oper wymienionych wyżej kompozytorów.

Trzy artykuły związane są z dziełami scenicznymi inspirowanymi dramatem *Dziewica orleańska*. Prezentują one jednocześnie włoską i rosyjską recepcję tego utworu. **Cristina Ricca** (Frankfurt/Main) omawia dramaturgiczne aspekty utworu Schillera i jego operowość oraz przetworzenie tych zjawisk w libretcie Temistode Solera i muzyce Giuseppe Verdiego. **Mercedes Viale Ferrero** (Turyn) przedstawia balet historyczny *Giovanna d'Arco* Salvatore Viganò wystawiony w tetrze La Scala w 1821 roku i porównuje go z powstałą 1845 roku operą Verdiego. W załączniku do jej tekstu znaleźć można ilustracje zaczerpnięte z muzeum teatralnego La Scali ukazujące projekty scenograficzne obu przedstawień. **Sofia Khorobrykh** (Würzburg) przygotowała natomiast szczegółową analizę opery Czajkowskiego *Dziewica Orleańska*. Praca ta zawiera porównanie libretta, które napisał kompozytor z oryginalnym tekstem poety, porównanie tekstu kompozytora z rosyjskim przekładem dramatu autorstwa Żukowskiego oraz interpretację zamierzeń artystycznych w tym powstałym 20 lat po tragedii Schillera i jednego z najistotniejszych dzieł scenicznych Czajkowskiego.

Związki muzyki i słowa w poemacie symfonicznym Franciszka Liszta *Idealy* zainspirowanym wierszem Schillera o tym samym tytule przedstawił **Detlef Altenburg** (Weimar-Jena). Autor podkreślił rolę literatury w twórczości Liszta, który był przekonany o tym, że mistrzowskie dzieła muzyki znajdują łączność z mistrzowskimi dziełami literatury. Sposób odczytania tekstu wiersza *Idealy* przez kompozytora uwidacznia się nie tylko w formie partytury utworu, lecz także w tym, jakie wybrał ustępy z wiersza i umieścił w poszczególnych odcinkach symfonicznego poematu. Jest to zatem rodzaj filologii wiersza Schillera.

O IX Symfonii Beethovena i Schillerze napisał **Wolfgang Osthoff** (Würzburg). Wątpliwości natury estetycznej zarówno Schillera wobec tekstu *Do radości*, jak i Beethovena wobec finałowej części IX Symfonii tworzą punkt wyjściowy artykułu. Schiller ocenił że *Do radości* nie jest wartościowym pod względem artystycznym wierszem, a jedynie pamiątką przyjaźni. Także Beethoven uważał ustęp wokalny swojej symfonii przez pewien czas za problematyczny. Również Liszt traktował ten odcinek symfonii za najmniej udany. A jednak ów finał symfonii stał się jednym z najbardziej znanych dzieł Beethovena. Dokumenty historyczne wskazują na to, że Beethoven znacznie wcześniej przed stworzeniem IX Symfonii interesował się wierszem Schillera.

Autor stawia trzy istotne pytania odnośnie do finału IX Symfonii: Dlaczego Beethoven zdecydował się na wokalne zakończenie utworu? Dlaczego umieścił ten wiersz w zakończeniu? Jak go użył? Na pierwsze pytanie nie można satysfakcjonująco odpowiedzieć. IX Symfonia nie jest jedynym utworem instrumentalnym, do którego Beethoven wprowadza wokalny odcinek. Już w Fantazji fortepianowej op. 80. pojawia się chór. Także w planowanej kolejnej symfonii Beethoven chciał użyć chóru. Dlatego teza Wagnera, że IX Symfonia to przejście od muzyki instrumentalnej do wokalnej, nie jest historycznie uzasadniona. Interesujący jest natomiast fakt, że Beethoven od ok. 1817 niezwykle cenił dzieła oratoryjne Händla. Odpowiedzi na kolejne dwa pytania są również jedynie próbą zbliżenia się do zagadnienia. Autor wskazuje na to, że użycie tej całkowicie diatonicznej i poruszającej się prawie wyłącznie krokami sekundowymi melodii *Do radości* stanowi punkt rozpoczynający coś zupełnie nowego. W przejściu od odcinka czysto instrumentalnego do wokalno-instrumentalnego melodia ta brzmi w znaczących punktach, to jest zaraz po pojawieniu się współbrzmienia, które Wagner nazwał „fanfara przerażenia”. Najpierw występuje jako motyw czysto instrumentalny, tworząc najdłuższy, 24 taktowy, odcinek symfonii wykonywany unisono. Z kolei pierwszą

intonację tego motywu głosem człowieka poprzedza najsilniejszy dysonans symfonii, w którym wszystkie dźwięki tonacji D-dur rozbrzmiewają jednocześnie.

Użycie w zakończeniu symfonii wiersza Schillera wiąże autor z chórem finalnym opery *Fidelio*. Oba utwory niosą wychodzącą poza ramy kompozycji ideę wspólnoty. W symfonii jest jeszcze tekstualnie wyrażony aspekt braterstwa. Zakończenie IX Symfonii niesie również symbol wolności ukryty w słowach „sanfte Flügel” („błogi lot” lub „błogie skrzydła”) radości, a eksponowany w stretcie: „Alle Menschen werden Brüder,/ wo dein sanfter Flügel weilt“ („Braćmi cały świat się staje/ kędy błogi lot twój sięga). Dla Schillera skrzydła, dzięki którym ptak przełamuje ciężar swojego ciała, siłę przyciągania ziemskiego i wznosi się do lotu, są metaforą wolności.

Poza *Joanną d'Arc* w twórczości Verdiego znajdują się też inne opery inspirowane dziełami niemieckiego dramaturga. **Gilles de Van** (Paris) omówił np. operę *Luiza Miller* napisaną wg dramatu *Intryga i miłość*, **Birgit Schmidt** (Würzburg) porównała ekspozycję *Zbójców* i opery *Masnadieri*, a **Daniela Goldin Folea** (Padwa) przybliżyła postać Elżbiety z *Don Carlosa*. Uzupełniające uwagi do twórczości Verdiego (*Otello* i *Simon Boccanegra*) w kontekście *Zbójców* i *Sprzysiężenia Fieska z Genui* wniósł Wolfgang Osthoff (Würzburg).

Helen Geyer (Weimar-Jena) przygotowała szczegółową analizę recepcji dramatu *Maria Stuart* w operze *Maria Stuarda* Donizettiego. W operze Donizettiego akcja koncentruje się wokół postaci Marii. Autorka porównuje sceny, w których występuje Maria w dramacie Schillera ze scenami w operze Donizettiego. Na przykład scena w ogrodzie (III, 1), pochodząca z operowej tradycji (por. *Nina ossia la pazza per amore*), gdzie początkowa idylla przekształca się w katastrofę, jest w dramacie Schillera momentem, kiedy Maria oddaje się iluzorycznej wizji wyzwolenia. Struktura tekstu ma charakter arii i została muzycznie opracowana przez Johanna Rudolfa Zumsteega. Autorka zestawia tekst Schillera umuzyczniony przez Zumsteega z taką samą sceną u Donizettiego. Okazuje się, że Maria Donizettiego widzi swoją sytuację w jej całym tragicznym realizmie. Postawa ta pozwala jej potem wznieść się ponad swoją rezygnację i aktywnie przyjąć swój los.

Autorka wskazuje także na kilka zjawisk towarzyszących przetwarzaniu tekstu dramatycznego w operę. Są one natury ogólnej. Uproszczenie, skrócenie tekstu, zmniejszenie liczby dramatis personae i w związku z tym redukcja wielu aspektów, i przesunięcie punktów ciężkości – to zjawiska występujące przy przekształcaniu dramatu w libretto. Towarzyszy im aspekt społeczno-polityczny związany z osobą bądź instytucją zamawiającą operę, co pociąga za sobą eksponowanie lub niwelowanie pewnych tematów. O wpływie cenzury także nie należałoby zapominać. Wskutek tych wszystkich oddziaływań można mieć wrażenie, że transformacja dramatu mówionego w operę niesie ze sobą trywializację jego treści. Jednak tę tendencję do uproszczenia i jednocześnie kondensacji treści można także widzieć w innym świetle, bo w operze przecież poza tekstem, który łatwo poddać zabiegom cenzury, jest sfera muzyki. Kompozytor może tworzyć muzykę zgodną z intencją tekstu, może wszakże podjąć charakterystykę niezależną od libretta, a nawet wejść na pozycję przeciwną treści. Dyskusję z tekstem umożliwiają małe, lecz znaczące, załamania stylistyczne języka muzycznego, na przykład, jeśli muzyczna *semplicità*, wyraz czystości, prostoty i prawdy, połączona jest z wielką gestyką pochodzenia oratoryjnego (pożegnanie Marii) albo jeśli scena szaleństwa lub scena ombra nabiera charakteru ekstatycznego, który wydaje się odchodzić w nierealną dal (scena, w której Maria otrzymuje wyrok śmierci). Także na poziomie libretta może dochodzić do załamania stylu. W scenie konfrontacji Elżbiety i Marii język

Marii schodzi z poziomu *seria* do poziomu żargonu niższych klas społecznych. Zabieg ten niesie wieloznaczne skutki dla interpretacji, z pewnością jednak odbiera Marii królewskie dostojeństwo i wzniosłość.

Czeskie zainteresowanie niedokończonym dramatem *Dymitr* przedstawia **Magalena Havlová** (Brno), uwypuklając zagadnienia, takie jak: żądza władzy, posiadanie władzy oraz jej utrata, wokół których zogniskowała swoje libretto Marie Červinková-Riegrová w operze *Dimitrij* skomponowanej przez Antoniego Dworzaka. Także w twórczości Bedřicha Smetany znajdują się ślady lektury dzieł Schillera. Inspirowany wzorcami stworzonymi przez Franciszka Liszta poemat symfoniczny *Obóz Wallensteina* jest tematem wypowiedzi **Clausa Oefnera** (Eisenach).

Armin Koch (Lipsk) przedstawił studium kompozycji Feliksa Mendelssohna-Bartoldy'ego *Festgesang an die Künstler* (*Uroczysty śpiew na cześć twórców*) op. 68. napisanej do wiersza *Die Künstler* (*Twórcy*) z okazji niemiecko-flamandzkiego święta śpiewaczego w 1846 roku. Artykuł uzupełnia pierwsza w historii publikacja listów Mendelssohna do Komitetu Centralnego Niemiecko-Flamandzkiego Związku Śpiewaków.

Thomas Rösch (Monachium) zajął się cyklem pieśni chóralnych Carla Orffa z orkiestrą *Dytyramby* (1956). Zdaniem autora, pieśni do słów Schillera tylko z pozoru mają znaczenie marginesowe w twórczości słowno-muzycznej Orffa. Wiersze o tematyce antycznej *Die Sängler der Vorwelt* (*Śpiewacy minionego świata*), *Nänie* (*Nenia*) i *Dithyrambe* (*Dytyramb*) w opracowaniu muzycznym Orffa reprezentują tę samą estetykę, co jego opery *Antygona* i *Edyp*, które są nowoczesnymi, to znaczy – wg pojęć Schillera – „sentymentalnymi” muzycznymi ujęciami mitologicznych tematów.

Fridhelm Brusniak (Würzburg) omawia pieśni chóralne a-cappella Ryszarda Straussa op. 34,1 (*Der Abend, Wieczór*) oraz Hansa Pfitznera (*Columbus, Kolumb*) – wszystko w kontekście działalności niemieckich związków i towarzystw chóralnych w latach 1895-1905.

Constantin Floros (Hamburg) interpretuje pieśń Brahmsa *Nänie* (*Nenia*) op. 82. jako słowno-muzyczne upamiętnienie Anselma Feuerbacha, przedwcześnie zmarłego, zapomnianego malarza, którego kompozytor niezwykle cenił. Słowa w pieśni Brahmsa *I piękność ginąć musi* interpretować można nie tylko jako dzieło Schillera, lecz także jako artystyczny komentarz do śmierci innego artysty. Floros przedstawia w związku z tym credo artystyczne Feuerbacha i porównuje pieśń Brahmsa z pierwszym umuzycznieniem tekstu Schillera, którego dokonał Hermann Goetz.

Po co umuzyczniać Schillera? - pyta w odniesieniu do muzyki początku XX wieku **Albrecht von Massow** (Weimar-Jena). W porównaniu z twórczością dziewiętnastowieczną kompozytorzy wieku XX nieczęsto wybierali jako źródło inspiracji utwory Schillera. Można tu wymienić wśród nielicznych *Zbójców* czy *Dziewczynę z Dorémy* Giselhera Klebe lub *Intrygę i miłość* Gottfrieda von Einema. Zastanawiając się nad muzyczną recepcją Schillera w XX wieku, autor stawia pytania – o tematykę, jaką wybierali twórcy tego czasu, i czy myśl Schillera zgodna jest z duchem tamtych czasów. Jeśli weźmie się pod uwagę trzy znaczące opery szkoły wiedeńskiej, okaże się, że poruszają one tematy biblijne (*Mojżesz i Aron*) lub społeczne (*Wozzek, Lulu*). W kontekście radykalnej awangardy związanej Pierre'em Boulezem czy Karlheinzem Stockhausenem trudno jest w ogóle mówić o wyborze tematyki kompozycji, gdyż struktura tej muzyki nie umożliwia opracowania tekstu literackiego.

Autor śledząc ten trop, stawia pytanie o „muzyczną zawartość materiału”, czyli pytanie ogólne: jaką muzykę można łączyć z jakimi tekstami literackimi. Chodzi tu o semantyczną i syntaktyczną adekwatność obu elementów. Bo choć istnieją kompozycje muzyczne z różnych epok inspirowane jednym tekstem, np. tematyką Fausta, język muzycznej kompozycji współistnieje jedynie z wybranymi aspektami dzieła Goethego i złożonej osobowości protagonisty. I tak naprawdę ten samotny myśliciel, naukowiec wędrujący między racjonalizmem a alchemią, nie znalazł w języku muzycznym XVIII i XIX wieku trafnej charakterystyki.

Wobec relacji muzyki i tekstu w wieku XX von Massow proponuje odwrócić pytanie: do jakiej muzyki pasują jakie teksty. Razem z tym pytaniem wprowadza nowe pojęcie i przeciwstawia znanemu terminowi „umuzycznienia” miano „utekstowienia”, czyli poszukiwania tekstów odpowiadających estetyce muzycznej danego czasu.

Na zakończenie autor zastanawia się nad kwestią znaczenia twórczości Schillera dla dzisiejszych odbiorców i stwierdza, że obchody rocznicowe w sposób jedynie powierzchowny inspirują do zainteresowania spuścizną myślową weimarskiego klasyka.

Lektura omówionej powyżej książki sugeruje kilka spostrzeżeń. Po pierwsze, trzeba zauważyć, że pytanie o aktualność i współczesną recepcję myśli Schillera jest dziś, na początku roku obchodzącego 250. rocznicę urodzin pisarza, tak samo ważne jak cztery lata temu. A przecież choćby w kontekście zaostrzonych kontroli na lotniskach, stałej obserwacji danych przepływających przez Internet, ocieplania się klimatu, nieprzewidywalnych skutków globalnego kryzysu, dominacji mediów elektronicznych i obniżania się poziomu edukacji obywatelskiej, pytanie o wolność człowieka, tak istotne w myśli Schillera, jest teraz jak najbardziej ważne.

Po drugie, omówiony tom stawia przed polskim muzykologiem pytanie o to, czy istnieje polska muzyczna recepcja Schillera. Kongres weimarski ukazał kompozycje włoskie, francuskie, rosyjskie i czeskie inspirowane twórczością klasyka. Jak było i jest w Polsce?

Po trzecie, zauważyć trzeba, że książka *Schiller und die Musik* to rodzaj testamentu naukowego zmarłego w lipcu 2008 roku Wolfganga Osthoffa. Rozprawa o finale IX Symfonii Beethoven pozostanie jedną z ostatnich jego publikacji. Nie odszedł *bezdźwięcznie do świata podziemnego*.