

INSPIRACJE POEZJĄ ANGLOJĘZYCZNĄ W PIEŚNIACH CHARLESA IVESA

Pieśni Charlesa Ivesa (1874-1954) zajmują bardzo ważną, strategiczną – można by rzec – pozycję w dziejach gatunku. Z jednej strony, jak twierdzą Henry i Sidney Cowellowie, składają się one na „najbardziej oryginalny, nacechowany wyobraźnią i siłą twórczą zbiór muzyki wokalne, jaki otrzymaliśmy kiedykolwiek od amerykańskiego twórcy”¹, z drugiej zaś stanowią istotną przeciwwagę i odpowiedź dla tradycji pieśni europejskiej. Są przy tym niezwykle ważkim komponentem całej twórczości Ivesa, swoistym mikroświatem, w którym można zaobserwować wszystko to, co dla kompozytora idiomatyczne:

- stylistyczną heterogeniczność w obrębie pojedynczych utworów;
- koegzystencję i stałe przeplatanie się czterech tradycji: amerykańskiej muzyki popularnej, protestanckiej muzyki kościelnej, europejskiej muzyki artystycznej i muzyki eksperymentalnej;
- zjawisko „muzyki w muzyce”: cytat funkcjonujący jako źródło znaczeń, budulec struktury utworu i wyznacznik tożsamości narodowej²;
- autobiografizm, poetykę wspomnieniową.

Ponadto pieśni niejako spinają klamrą całą twórczość Ivesa: począwszy od *Slow March* (1887), a skończywszy na *Sunrise* (1926). Dlatego właśnie, jak zauważa H. Wiley Hitchcock, stanowią bardzo dobry punkt wyjścia do badania jego muzyki³.

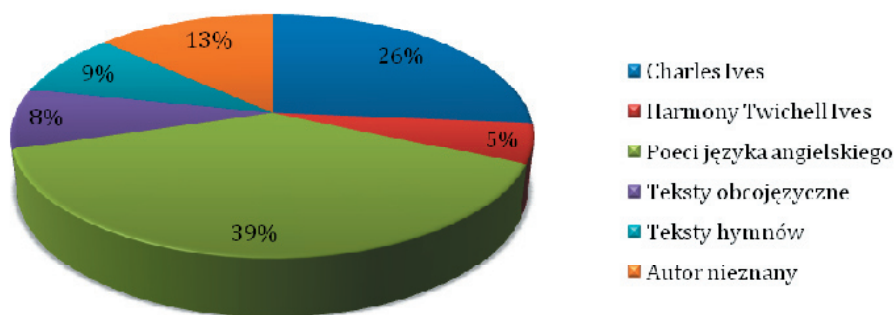
¹ H. i S. Cowell, Ives, przekład zbiorowy z j. angielskiego, PWM, Kraków 1982, s. 85.

² Spostrzeżenia J. P. Burkholdera odnośnie całej muzyki Ivesa, zawarte w wykładzie pt. *Charles Ives and the American and European Music Traditions*, wygłoszonym 7 maja 2009 w ramach *I Ogólnopolskiego Zjazdu Studentów Muzykologii*, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 6-9 maja 2009.

Omawiana twórczość obejmuje około 150 pieśni solowych, ponadto 30 adaptacji z nowym tekstem. Powstawała w latach 1887-1926 (później kompozytor dokonywał już tylko rewizji), przy czym rok 1921 można określić jako szczyt – zrodziło się wówczas 29 utworów. Opróżnienie szuflady, czyli objawienie światu (a w rzeczywistości wąskiemu gronu) długo skrywanego dzieła nastąpiło w roku 1922, wraz z ukazaniem się *114 Songs*⁴. Zbiór ten wydrukował Ives prywatnie, własnym sumptem u Gustava Schrimera w nakładzie 1 500 egzemplarzy i porzucił kopie znajomym oraz wszystkim tym, którzy go o to poprosili.

Pochodzenie tekstów pieśni Ivesa jest niezwykle zróżnicowane: brał on na warsztat fragmenty hymnów czy homilii; teksty własne lub swojej żony, Harmony Twichell; wiersze mało znaczących czy anonimowych autorów, niejednokrotnie napotkane przypadkiem w książkach lub gazetach⁵; wreszcie poezję najwyższej próby. Oprócz przeważających liczebnie opracowań tekstów angielskich napisał sześć pieśni do tekstów niemieckich (dziesięć kolejnych ostatecznie dostosował do tekstów angielskich), cztery pieśni do tekstów francuskich i pół pieśni do tekstu łacińskiego (tj. II cz. pieśni *Two Slants* pt. *Vita*).

Autorstwo tekstów pieśni Ivesa - diagram przedstawiający udział procentowy



³ H. W. Hitchcock, *Ives*, Oxford studies of composers Vol. 14, Oxford University Press, London 1977, s. 9.

⁴ Ch. E. Ives, *114 Songs*, Redding, Connecticut 1922.

⁵ Chodzi tu o teksty pieśni *Charlie Rutlage*, *Religion*, *The Greatest Man*, *Ann Street*, *The Swimmers*, *Tolerance*, *Romanzo di Central Park*, *The White Gulls*, *General William Booth Enters into Heaven*.

Pieśni do tekstów własnych oraz udźwiękowania poezji anglojęzycznej to dwie najliczniej reprezentowane grupy pieśni Ivesa.

Teksty autorstwa kompozytora (ok. 40, co do niektórych nie ma jednak stu-procentowej pewności) są zróżnicowane pod względem stylu, długości i formy. Jak pisze Howard Boatwright (co prawda o Ivesowskiej prozie, ale z powodzeniem można odnieść te słowa i do poezji), pisarstwo Ivesa „nosi wszystkie cechy znamienne dla jego muzyki – idealizm, zapał, humor, luźną organizację, głęboki humanizm, duchowość, brak dyskryminacji i zahamowań, okazjonalnie błyskotliwość, okazjonalnie zamęt oraz jednoznaczny amerykańizm⁶. Część tekstów, zwłaszcza wczesnych, uderza swym konwencjonalizmem i „mdłym sentymentalizmem”⁷ (mowa tu np. o słowach pieśni *An Old Flame, Allegro, My Native Land*); niektóre (np. słowa pieśni *A Christmas Carol, Immortality, There is a Lane, Bercuse*) objawiają talent liryczny; jeszcze inne mają charakter aforystyczny, epigramatyczny, czy wręcz – jak sugeruje Hitchcock – stanowią amerykańskie haiku⁸. Znamienne dla Ivesa-poety jest z jednej strony mocne podkreślanie waloru aktualności, tematyka socjopolityczna, a z drugiej – „podróż” do przeszłości, autobiografizm. Nie da się również odmówić autorowi *The Cage* poczucia humoru oraz zacięcia filozoficznego.

Statystyka umuzycznień angielskiej poezji wysokiej – drugiej bardzo licznie reprezentowanej grupy pieśni – wypada u Ivesa zadziwiająco: wśród w przybliżeniu 60 pieśni, które można tu umownie zaklasyfikować, zdołał on wykorzystać twórczość ponad 40 różnych autorów. Co więcej, nawet wśród tych pieśni panuje niezwykła różnorodność tekstów: począwszy od fragmentów dramatów Shakespeare’a i Milтона, poprzez poezję romantycznych wieszczów – Byrona, Shelleya, Keatsa, aż po Whitmana, Emersona, Kiplinga, a nawet klasyczną poezję kowbojską O’Malleya. J. P. Burkholder spekuluje, iż literackie wybory Ivesa były w dużej mierze sterowane przez potężny wpływ, jaki wywarł na niego wykładowca literatury angielskiej i amerykańskiej William Lyon Phelps (1865-1943). Jego inspirujących wykładów słuchał kompozytor przez trzy lata studiów w Yale i – o czym świadczą wpisy w *Memos* – wspominał je z ożywieniem jeszcze 40 lat później. Jak argumentuje Burkholder, wiele tekstów pieśni Ivesa nawiązuje do listy lektur omawianych na zajęciach Phelpsa

⁶ H. Boatwright, *The Songs*, *Music Educators Journal* 61/2, październik 1974, s. 42-47; cyt. za: H. W. Hitchcock, *Wstęp i komentarz krytyczny*, op. cit., s. li.

⁷ Zob.: H. W. Hitchcock, *Wstęp i komentarz krytyczny* [do:] *129 Songs*, op. cit., s. li.

⁸ Por.: H. W. Hitchcock, „*A Grand and Glorious Noise!*”: *Charles Ives as Lyricist*, „*American Music*” Vol. 15 nr 1, wiosna 1997, s. 29.

(np. *A Sea Dirge* wykorzystująca fragment *Burzy* Shakespeare'a, *Evening* – fragment *Raju utraconego* Milтона) lub świadczy o znajomości jego książki *The Pure Gold of Nineteenth Century Literature*⁹ (pieśni do słów Keatsa, Wordswortha, Browninga, Byrona, Shelleya i Tennysona – bohaterów publikacji). Również odwołanie się do poezji R. L. Stevensona, M. Arnolda, W. S. Landora, Kiplinga, Whitmana i Whittiera wypłynęło zdaniem autora bezpośrednio z uczestnictwa w tych zajęciach. Zwieńczeniem rozbudzonych u kompozytora literackich zainteresowań miał być nieukończony projekt cyklu „uwertur reprezentujących literatów”: Browninga, Emersona, Whitmana, Arnolda, Whittiera i Henry'ego Warda Beechera; o wszystkich nich (za wyjątkiem ostatniego) Phelps opublikował eseje lub książki¹⁰.

Do ulubieńców Ivesa należeli Irlandczyk Thomas Moore oraz Amerykanie Robert Underwood Johnson i Rudyard Kipling – dwa pierwsze nazwiska powtarzają się na liście autorów tekstów czterokrotnie, trzecie zaś aż pięciokrotnie. Poza kilkoma wyjątkami, czerpał kompozytor prawie wyłącznie z poezji XIX-wiecznej – wstecz sięgnął zaledwie kilka razy: do twórczości Maniliusa, Ariosta, Shakespeare'a i Milтона, z poezji XX-wiecznej zaś zaczerpnął wiersze Lindsaya i Markhama.

Warto w tym miejscu odnotować, iż Ives zupełnie zignorował niektórych prominentnych, zwłaszcza amerykańskich poetów: Edgara Allana Poe, Julię Ward Howe, Hermana Melville'a, Emily Dickinson, Sidneya Laniera, Edwarda Arlingtona Robinsona, Stephen Crane'a.

Symptomatyczne jest też, że – jak wynika z przedstawionych powyżej wyliczeń – kompozytor nigdy nie trafił na „swojego” poetę, takiego, którego twórczość przemawiałaby do niego w sposób szczególny. Emerson i Thoreau, intelektualni idole i duchowi patroni twórcy *Majority*, najwyraźniej nie przekonali go w tym zakresie. O pierwszym z nich napisał, iż „jest większy (...) jako objawiciel – odkrywca natury – niż jako poeta, filozof lub wieszcz. Choć wielki w poezji i wieszczaniu, większy jest może [bowiem] jako ten, kto dokonał inwazji w nieznaną, największy amerykański eksplorator duchowych bezkresów (...)”¹¹. Wydaje się przy tym, że Ives po prostu nigdy nie szukał nikogo takiego;

⁹ *Czyste Złoto literatury XIX-wiecznej*, Thomas Y. Crowell, Nowy York 1907.

¹⁰ Zob.: J. P. Burkholder, *Charles Ives: The Ideas Behind the Music*, Yale University Press, New Haven & London 1985, s. 74. Por. także: J. Kirkpatrick (red.), *Ch. E. Ives – Memos*, Nowy York 1972, s. 76.

¹¹ Ch. E. Ives, *Essays Before a Sonata*, Nowy York 1920; tłum. pol. *Eseje przed Sonatą*, przeł. P. Graff, „Res Facta” 5, 1971, s. 55.

tym samym wpisał się w wytyczony przez Schuberta i Brahmsa (a w Polsce przez Moniuszkę) nurt traktowania poezji jako środka do wyrażenia własnych myśli, uczuć i przekonań – do wyrażenia siebie¹². Dla podejścia tego typowe jest czerpanie pełnymi garściami z repertuaru dostępnej twórczości poetyckiej, włączając autorów niemal całkowicie nieznanych. W efekcie kompozytor jeszcze mocniej niż kiedykolwiek „tworzy swój własny tekst”¹³ z umuzycznianych wierszy w tym sensie, że „w kręgu kultury nie zaistniały one wcześniej i nie funkcjonowały samoistnie, że zostały przez kompozytora wyszukane i wybrane, stąd więc jak gdyby «za niego» – słowami owych mało znanych poetów – mówiące.”¹⁴ – wyjaśnia Tomaszewski. Przytoczony pogląd wpisuje się w linię wytyczoną przez Edwarda T. Cone’a, który w pracy *The Composer’s Voice* stwierdził: „W wierszu to poeta jest tym, kto mówi, chociaż głosem osoby. W pieśni to kompozytor jest tym, kto mówi, po części poprzez słowa poety.” I dalej: „Ponieważ w pieśni całościowa muzyczna persona obejmuje zarówno wokalny, jak i instrumentalny komponent, persona kompozytora rządzi tu i słowami, i muzyką. To oznacza, że słowa stają się częścią kompozytorskiego przesłania, wypowiedzi jego własnego głosu. W pewnym sensie tworzy on swój własny tekst”¹⁵. W przypadku Ivesa pieśń bardzo dobitnie staje się diariuszem, czyli uzupełnianym codziennie zapisem wydarzeń życia prywatnego i publicznego¹⁶, swoistym appendiksem do życia. Zauważalne jest przy tym u niego odchylenie od uczuć w stronę przekonań i światopoglądu.

Po przeciwnej stronie sytuuje się nurt, w którym kompozytor pod wpływem zachwyty czyjąś twórczością poetycką wyraźnie identyfikuje się z nią. Poezja stanowi tu cel, sacrum, zaś jej udźwiękowanie jest formą hołdu, podniesienia. W nurt ten wpisuje się ze swoimi pieśniami Schumann, wierny propagator Heinego i Eichendorffa, a nade wszystko Wolf, który zbiory swych pieśni tytułował jako zbiory poematów, jedynie przez siebie umuzycznionych (np. *Gedichte von Mörike für eine Singstimme und Klavier*)¹⁷.

¹² Sugestię tę zawdzięczam mojemu promotorowi, Mieczysławowi Tomaszewskiemu.

¹³ E. T. Cone, *The Composer’s Voice*, U. of California Press, Berkeley 1974, s. 18.

¹⁴ M. Tomaszewski, *Pieśni Brahmsa w perspektywie filozoficznej* [w:] *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1997, s. 124.

¹⁵ E. T. Cone, *The Composer’s Voice*, op. cit. Podkreślenie: Ilona Iwańska.

¹⁶ Por.: *Słownik języka polskiego*, PWN.

¹⁷ Por.: M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, op. cit., s. 21-23 i 25.

Biorąc na warsztat utwór poetycki, Ives nie obchodził się z nim jak z nienaruszalną świętością, lecz dostosowywał go do własnych potrzeb artystycznych i upodobań. Jak pisze Hitchcock, kompozytor nie tylko redagował cudze teksty, niejako nimi manipulował, traktował je wybiórczo, ale też powodował ich metamorfozy¹⁸. Bywało, że wybierał pojedyncze wersy z dzieła większych rozmiarów i kompilował z nich tekst pieśni (jak to miało miejsce w przypadku *The Housatonic at Stockbridge* do słów R. Underwooda Johnsona). Stosował także zabiegi takie jak powtórzenia i opuszczenia wyrazów, zamiana kolejności słów lub podmiana słów na inne, okazjonalnie – rezygnacja z oryginalnego tytułu. Nie ma w tej postawie nic dziwnego, zważywszy że Ives po pierwsze sam podejmował próby literackie, a po drugie często miał do czynienia z twórczością na pół amatorską (choćby swojej żony), wymagającą ingerencji. To nauczyło go traktować każdy umuzyczniany wiersz dosłownie jak środek do celu – spekuluje R. C. Friedberg¹⁹.

Jak już odnotowano wcześniej, głównym obszarem inspiracji poetyckiej była dla Ivesa twórczość XIX-wieczna: począwszy od Williama Wordstwortha, którego *Ballady liryczne* [*Lyrical Ballads*, 1798], zawierające także kilka wierszy S. T. Coleridge'a, odegrały w Anglii rolę analogiczną do *Ballad i romansów* Mickiewicza w Polsce²⁰, a skończywszy na Vachelu Lindsay'u i Rupercie Brooke'u. Skalę i rodzaj tejsze inspiracji ukazuje poniżej lista poetów, uszeregowanych w porządku chronologicznym według dat urodzenia; w dalszej zaś kolejności – krótki przegląd wymienionych autorów oraz ich wierszy wraz z selektywnym uwzględnieniem zjawiska rezonansu muzycznego²¹.

Poeci Ivesa

1. Shakespeare William (1564-1616)
2. Milton John (1608-1674)
3. Percy Thomas (1729-1811)
4. Wordsworth William (1770-1850)
5. Landor Walter Savage (1775-1864)
6. Moore Thomas (1779-1852)

¹⁸ H. W. Hitchcock, *Wstęp i komentarz krytyczny*, op. cit., s. xlix- l.

¹⁹ Por.: R. C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. I: *America Comes of Age*, The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, New York & London 1981, s. 45.

²⁰ Por.: H. Zbierski, *Historia literatury angielskiej*, Oficyna Wydawnicza Atena, Poznań 2002, s. 140.

²¹ Sformułowanie powtórzone za M. Tomaszewskim, zob.: *Poeci i ich muzyczny rezonans: od Petrarki do Tetmajera. Studia*, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1994.

7. Hunt James Henry Leigh (1784-1859)
8. Byron George Gordon (1788-1824)
9. Cooper James Fenimore (1789-1851)
10. Sprague Charles (1791-1875)
11. Schelley Percy Bysshe (1792-1822)
12. Keats John (1795-1821)
13. Coleridge Hartley (1796 -1849)
14. Bulwer-Lytton Edward George (1803-1873)
15. Emerson Ralph Waldo (1803-1882)
16. Longfellow Henry Wadsworth (1807-1882)
17. Whittier John Greenleaf (1807-1892)
18. Tennyson Alfred (1809-1892)
19. Holmes Oliver Wendell Sr. (1809-1894)
20. Browning Robert (1812-1889)
21. Thoreau Henry David (1817-1862)
22. Whitman Walt (1819-1892)
23. Arnold Matthew (1822-1888)
24. Meredith George (1828-1909)
25. Rossetti Christina Georgine (1830-1894)
26. Meredith Owen (1831-1891)
27. Aldrich Thomas Bailey (1836-1907)
28. York Case Elizabeth (1840?-1911)
29. Stevenson Robert Louis (1850-94)
30. Markham Edwin (1852-1940)
31. Underwood Johnson Robert (1853-1937)
32. Peterson Frederick (1859-1938)
33. Kipling Rudyard (1865-1936)
34. Symons Arthur William (1865-1945)
35. O'Malley Dominick John (1867-1943)
36. McCrae John David (1872-1918)
37. Peveril Turnbull Monica (1879-1901)
38. Lindsay Vachel (1879-1931)
39. Bellaman Henry (1882-1945)
40. Untermeyer Louis (1885-1977)
41. Brooke Rupert Chawner (1887-1915)
42. Collins Anne T. (?-1930)

Na poniższej tabeli kolorem jaśniejszym oznaczono poetów brytyjskich, kolorem ciemniejszym – poetów amerykańskich oraz Kanadyjczyka J. D. McCrae; kolor biały oznacza, że kraj pochodzenia poety nie jest znany.

Lp.	Autor tekstu	Tytuł pieśni	Data powstania	Oryginalny tytuł tekstu	Źródło tekstu ²²
1.	Shakespeare W.	<i>The Sea Dirge</i>	1925	– (Akt I, Scena 2)	<i>The Tempest</i> (Londyn 1623)
2.	Milton J.	<i>Evening</i>	1921	– (ks. 4, w. 598-604)	<i>Paradise Lost</i> (Londyn 1667)
3.	Percy T.	<i>Harpalus</i>	1902	<i>Harpalus</i> (ballada; strofy 12-15 z 26-ciu)	<i>Reliques of Ancient English Poetry</i> , cz. II (Londyn 1765)
4.	Wordsworth W.	<i>I travelled among unknown men</i>	adaptacja 1901	<i>I Travelled Among Unknown Men</i> (1801)	<i>Poems in Two Volumes</i> (London 1807)
5.		<i>The Rainbow</i>	adaptacja 1921, rew. 1933	<i>My Heart Leaps Up</i> (1802)	<i>Poems in Two Volumes</i> (London 1807)
6.	Landor W. S.	<i>Aeschylus and Sophocles</i>	1922-ca 1924, rew. 1935	<i>Aeschylus and Sophocles</i> (w. 20-30)	<i>Scenes Greek and Roman nr 11</i> [w:] <i>Imaginary Conversations</i> (1824-53)
7.	Moore T.	<i>Canon</i>	ca 1895-6, rew. ca 1935	<i>Love's Young Dream</i> (strofa I, w. 1-9)	<i>A Selection of Irish Melodies</i> vol. II (Londyn 1807)
8.		<i>Those Evening Bells</i>	adaptacja? 1907	<i>Those Evening Bells</i>	<i>A Selection of National Popular Airs</i> , cz. I (Londyn i Dublin 1818)
9.		<i>A Night Thought</i>	adaptacja ca 1914-1916 rew. ca 1933	<i>A Night Thought</i>	<i>The Poetical Works of the Late Thomas Moore</i> (Londyn 1901)
10.		<i>A Night Song</i>	adaptacja ca 1920	<i>The Young May Moon</i> (strofa I)	<i>A Selection of Irish Melodies</i> vol. V (Londyn 1813)

²² W kolumnie tej zamieszczono tytuły dzieł, zbiorów i periodyków, w których opublikowane zostały pierworzory tekstów poszczególnych pieśni. Podane tutaj edycje nie zawsze można utożsamiać z bezpośrednimi źródłami kompozytora; często czerpał on bowiem z antologii pt. *Golden Numbers: A Book of Verse for Youth* autorstwa K. D. Wiggins i N. A. Smitha (Doubleday, Nowy York 1909) lub też wypatrywał wierszy w czasopiśmie.

Lp.	Autor tekstu	Tytuł pieśni	Data powstania	Oryginalny tytuł tekstu	Źródło tekstu
11.	Hunt L.	Romanzo (di Central Park)	? 1900 lub ca 1911	<i>A Love Song</i>	<i>Rhyme and Reason</i> (esej), „ <i>The Liberal: Verse and Prose From the South</i> ” 1 (Londyn, paź. 1922)
12.	Byron G.	A Farewell to Land	ca 1909- 1910, rew. ?1925, 1935	<i>Childe Harold's Good Night</i> (1-sza z 10-ciu strof)	<i>Childe Harold's Pilgrimage</i> (Londyn 1812)
13.		The Incantation	aranżacja 1921, rew. 1933	– (A. I, Sc. I, w. 192-201)	<i>Manfred</i> (Londyn 1816, Nowy York 1909)
14.	Cooper J. F.	Afterglow	1919	<i>Afterglow</i>	„Yale Literary Magazine” 76 (kwiecień 1911)
15.	Sprague Ch.	The Indians	aranżacja 1921	<i>Centennial Ode</i> (strofa XIX, w. 1, 3-6 i 9-10)	<i>An Ode: Pronounced Before the Inhabitants of Boston September The Seventeenth, 1830</i> (Boston 1830)
16.	Shelley P. B.	The World's Wan- derers	ca 1898-9	<i>The World's Wanderers</i> (w. 1-8)	<i>Posthumous Poems</i> (Londyn 1824)
17.		Rough Wind	adaptacja 1902	<i>A Dirge</i> (1822)	<i>Posthumous Poems</i> (Londyn 1824)
18.	Keats J.	Like a Sick Eagle	aranżacja 1920, rew. ca 1933	<i>On Seeing the Elgin Marbles</i> (1817; sonet, w. 1-5)	„The Examiner” i „Champion” (9 III 1817)
19.	Coleridge H.	Song	ca 1897	<i>Song</i>	<i>Poems by Hartley Coleridge</i> (Leeds 1833)

Lp.	Autor tekstu	Tytuł pieśni	Data powstania	Oryginalny tytuł tekstu	Źródło tekstu
20.	Bulwer-Lytton E. G.	<i>When stars are in the quite skies</i>	adaptacja ca 1899-ca 1900	<i>Night and Love</i> (4 strofy z 5)	<i>Night and Love</i> [z:] Ernest Maltravers (powieść, Londyn 1837)
21.	Emerson R. W.	<i>Two Slants: a. Duty</i>	aranżacja 1921	<i>Voluntaries</i> (ost. 4 wersy cz. III)	<i>Poems by Ralph Waldo Emerson</i> (Boston 1904)
22.	Longfellow H. W.	<i>The Children's Hour</i>	ca 1912-13	<i>The Children's Hour</i> (strofy 1-3 z 10- ciu)	<i>Tales of a Wayside Inn</i> (Boston 1863)
23.	Whittier J. G.	<i>The Light That is Felt</i>	adaptacja ? 1903-4 lub ? 1907, rew. ca 1919-20	<i>The Light That is Felt</i> (1884; strofy I-II)	<i>The Complete Poetical Works of John Greenleaf Whittier</i> (Boston 1895)
24.		<i>Serenity</i>	aranżacja 1919	<i>The Brewing of Soma</i> (1872; strofy XIV, XVI)	„Atlantic Monthly” 29 (kwiecień 1872)
25.	Tennyson A.	<i>Amphion</i>	adaptacja 1896 (lub później)	<i>Amphion</i> (strofa IV w. 1-4 oraz VII w. 5-8)	<i>Poems vol. II</i> (Londyn 1842)
26.	Holmes O. W.	<i>The Last Reader</i>	aranżacja 1921	<i>The Last Reader</i> (1836; strofa 1 i 3 z 8-miu)	„The American Monthly Magazine”, nowa seria vol. 1 (kwiecień 1836)
27.	Browning R.	<i>Paracelsus</i>	aranżacja 1921	<i>Paracelsus</i> (fragm. Sceny V)	<i>Paracelsus</i> (Londyn 1835)
28.	Thoreau H. D.	<i>Thoreau</i>	aranż. 1915 lub ca 1920, rew. 1933	rozdz. pt. So- unds (fragm.)	<i>Walden, or Life in the Woods</i> (Boston 1854)
29.	Whitman W.	<i>Walt Whitman</i>	aranż. ? 1920, rew. ca 1933	<i>Song of Myself</i> (strofa XX, w. 1-5)	<i>Leaves of Grass</i> , ks. III (Brooklyn 1855)
30.	Arnold M.	<i>West London</i>	aranż. 1921, rew. ca 1933	<i>West London</i> (sonet)	<i>New Poems by Matthew Arnold</i> (Londyn 1867)
31.	Meredith G.	<i>Night of Frost in May</i>	adaptacja ca 1920	<i>Night of Frost in May</i> (strofa VII, w. 1-10)	<i>Poems: the Empty Purse</i> (Londyn 1892)

Lp.	Autor tekstu	Tytuł pieśni	Data powstania	Oryginalny tytuł tekstu	Źródło tekstu
32.	Rosetti Ch. G.	<i>Mirage</i>	adaptacja 1902	<i>Mirage</i> (1862; w. 1-4)	<i>Goblin Market, and Other Poems</i> (Londyn i Cambridge 1862)
33.	Meredith O. ²³	<i>Omens and Oracles</i>	ca 1902	<i>Omens and Oracles</i>	[w:] <i>Marah</i> , cz. II (Nowy York 1892)
34.	Aldrich T. B.	<i>Maple Leaves</i>	1920	<i>Maple Leaves</i>	<i>The Poems of Thomas Bailey Aldrich</i> (Boston 1882)
35.	York Case E.	<i>Religion</i>	adaptacja ca 1910-1911, rew. 1920	<i>There Is No Unbelief</i> (strofa 7)	[cyt. w:] J.T. Bixby, <i>Modern Dogmatism and the Unbelief of the Age</i> [esej w:] <i>The New World and the New Thought</i> (Nowy York 1902)
36.	Stevenson R. L.	<i>Requiem</i>	1911, rew. 1933	<i>Requiem</i>	<i>Underwoods</i> (Londyn 1887)
37.	Markham E.	<i>Lincoln, the Great Commoner</i>	ca 1919-1921	<i>Lincoln, the Man of the People</i> (w. 24-26, 29, 33-42)	<i>Lincoln and Other Poems</i> (Nowy York 1901)
38.	Underwood Johnson R.	<i>Luck and Work</i>	aranżacja ca 1919-1920	<i>Luck and Work</i>	<i>The Winter Hour and Other Poems</i> (Nowy York 1892)
39.		<i>At Sea</i>	aranżacja 1921	<i>At Sea</i>	<i>The Winter Hour and Other Poems</i> (Nowy York 1892)
40.		<i>Premonitions</i>	aranżacja 1921	<i>Premonitions</i>	<i>Poems</i> (Nowy York 1902)
41.		<i>The Housatonic at Stockbridge</i>	? 1908 lub 1914; rew. ? 1921	<i>The Housatonic at Stockbridge</i> (w. 1-2, 29-30, 45-48, 59-60, 63-66)	<i>Songs of Liberty and Other Poems</i> (Nowy York 1897)
42.	Peterson F.	<i>At Parting</i>	1889, rew. ca 1897-1900	<i>To Sigfride</i>	<i>Poems and Swedish Translations</i> (Buffalo 1883)

²³ Nazwisko autora tekstu nie było znane Ivesowi.

Lp.	Autor tekstu	Tytuł pieśni	Data powstania	Oryginalny tytuł tekstu	Źródło tekstu
43.	Kipling R.	<i>The Only Son</i>	? 1898	<i>The Only Son</i> (wiersz-nagłówek rozdz. X)	<i>The Light that Failed</i> (powieść, 1890)
44.		<i>The Song of the Dead</i>	? 1898	<i>The Song of the Dead</i>	<i>The Seven Seas</i> (Londyn 1896)
45.		<i>The Love Song of Har Dyal</i>	ca 1899-1900, ca 1902-1903	-	[z:] <i>Beyond the Pale</i> [opubl. w:] <i>Plain Tales from the Hills</i> (Londyn 1888)
46.	Kipling R.	<i>Tarrant Moss</i>	ca 1902-3	<i>Tarrant Moss</i>	[z:] <i>Wressley of the Foreign Office</i> [opubl. w:] <i>Plain Tales from the Hills</i> (Londyn 1888)
47.		<i>Tolerance</i>	aranż. ? 1913, rew. ? 1921 i 1933	<i>The Fires</i> (strofa 7 z 10-ciu)	<i>Collected Verse of Rudyard Kipling</i> (Garden City 1907)
48.	Symons A. W.	<i>On Judges' Walk</i>	ca 1901-1902	<i>On Judges' Walk</i>	„Black and White” 3 (11 VI 1892)
49.	O'Malley D. J.	<i>Charlie Rutlage</i>	1920 lub 1921	<i>A Cowboy's Death</i>	„Stock Growers' Journal”, Miles City (Montana), 11 lipca 1891
50.	McCrae J. D.	<i>In Flanders Fields</i>	? 1917, rew. 1919	<i>In Flanders Fields</i>	„Punch, or the London Charivari” (8 grudnia 1915)
51.	Peveril Turnbull M.	<i>Pictures</i>	1906	3 wiersze z cyklu <i>Pictures: The Cornfield, The Sea, The Moor</i> oraz wiersz <i>Night</i>	<i>A Short Day's Work</i> – zbiór wierszy, tłumaczeń i esejów (London 1902)
52.		<i>Where the eagle cannot see</i>	adaptacja ca 1906	<i>Heaven</i> (w. 1, 3, 7-8, 11-12)	<i>A Short Day's Work</i> (London 1902)
53.	Lindsay V.	<i>General William Booth Enters Into Heaven</i>	aranż. 1914, rew. 1933	<i>General William Booth Enters Into Heaven</i>	„Poetry: A Magazine of Verse” (Vol. 1/4, styczeń 1913)
54.	Bellaman H.	<i>Peaks</i>	? 1923-1924	<i>Peaks</i>	„Poetry” (Vol. 19/2, paź. 1921)
55.		<i>Yellow Leaves</i>	? 1923	<i>October</i>	<i>Cups of Illusion</i> (Boston 1923)

Lp.	Autor tekstu	Tytuł pieśni	Data powstania	Oryginalny tytuł tekstu	Źródło tekstu
56.	Untermeyer L.	<i>Swimmers</i>	1915, rew. 1921 i ca 1933	<i>Swimmers</i> (w. 19-23, 29-34)	„Yale Review”, New Series, vol. 4, (lipiec 1915)
57.	Brooke R.	<i>Grantchester</i>	1920	<i>The Old Vicarge, Grantchester</i> (strofa 3 z 7-miu, w. 1-16)	<i>The Collected Poems of Rupert Brooke</i> (Londyn 1918)
58.	Collins A. T.	<i>The Gratest Man</i>	1920	<i>The Gratest Man</i>	„Evening Sun” (Nowy York, 7 VI 1921)

Tabela 1. Poeci Ivesa oraz pieśni skomponowane do ich tekstów. Źródła: J. B. Sinclair, *A Descriptive Catalogue of The Music of Charles Ives*, Yale University Press, New Haven and London 1999; H. W. Hitchcock, *Wstęp i komentarz krytyczny* [do:] Ch. Ives, *129 Songs*, op. cit.

Świat przedromantyczny reprezentują wśród ivesowskich poetów przede wszystkim William Shakespeare i John Milton. Z twórczości obu tych wielkich autorów zaczerpnął kompozytor fragmenty dzieł sztandarowych: 8-wersową pieśń Ariela z *Burzy* [*The Tempest*] oraz 8 wersów opisujących zachód słońca z *Raju utraconego* [*Paradise Lost*]. Fragment wzięty z Shakespeare’a udźwiękowiło poza Ivesem około dwudziestu innych kompozytorów, w tym Frank Martin (*Cinq chants d’Ariel* nr 2 na 4-głosowy chór *a cappella*, 1950) i Igor Strawiński (*Three Songs from William Shakespeare* nr 2, 1953). Oprócz tego odwołał się Ives do kluczowego dzieła angielskiego preromantyzmu: *Zabytków dawnej poezji angielskiej* [*Reliques of Ancient English Poetry*], wydanych przez Thomasa Percy’ego w oparciu o znaleziony przypadkiem rękopis pochodzący z 1650 roku. Antologia ta, zawierająca m. in. szereg średniowiecznych ballad, stała się istotnym punktem odniesienia i niewyczerpanym źródłem inspiracji – zarówno w zakresie tematycznym, jak i formalnym – dla Waltera Scotta, W. Wordswortha i S. T. Coleridge’a. Przyczyniła się także w znacznym stopniu do zmiany optyki myślenia o średniowieczu oraz pobudziła zainteresowanie folklorem²⁴.

W angielskiej poezji romantycznej zainspirowały Ivesa zarówno nazwiska wielkie – Wordsworth, Byron, Shelley, Keats, jak i mało znane, czasem nieroz-

²⁴ Por.: H. Zbierski, op. cit., s. 131-132.

poznawalne poza kręgiem kultury anglosaskiej, tj.: Walter Savage Landor, Thomas Moore, Leigh Hunt, Hartley Coleridge (najstarszy syn słynnego Samuela Tylora). Do poezji Wordswortha – jednego z trzech „poetów jezior”, panteisty i największego filozofa wśród angielskich pisarzy romantycznych²⁵ odwołał się Ives dwukrotnie – na początku i przy końcu swojej twórczej aktywności, w obu przypadkach biorąc na warsztat wiersze reprezentacyjne. Pierwszy z nich, *I Travelled among Unknown Men* [Błąkałem się wśród nieznanomych, tytuł w tłumaczeniu Z. Kubiaka] pochodzi z cyklu *Lucy Poems*, wspominających z melancholią postać tajemniczej damy Lucy Gray, która straciła życie wskutek burzy śnieżnej; drugi, *My Heart Leaps Up* [Serce się we mnie zrywa, tytuł w tłum. S. Barańczaka] jest wyrazem transcendentalistycznego uwielbienia natury²⁶.

Również Byrona umuzyczniał kompozytor dwa razy: w pieśni *A Farewell to Land* [Pożegnanie z krajem] sięgnął po pierwszą strofę jego *Childe Harold's Good Night* [Dobranoc Childe Harolda] – romantycznie posępny fragment, który doczekał się kilkunastu innych opracowań muzycznych; do pieśni *The „Incantation”* [Zaklęcie] wydobyl jedną, ekspresyjną strofę z Manfreda. Dwa wiersze Shelleya, *The World's Wanderers* i *A Dirge* zostały zaadaptowane do melodii wcześniej istniejących w pieśniach *The World's Wanderers* oraz *Rough Wind*. Oba umuzyczyli oprócz Ivesa kilku innych kompozytorów; w obu także funkcjonuje jako środek wyrazu poetycka animizacja – analogiczna do głęboko zakorzenionych u Ivesa inklinacji transcendentalistycznych i wykorzystana przez niego w wielu własnych tekstach (najmocniej w *On the Antipodes*). Z Keatsa zaczerpnął kompozytor znany sonet *On seeing the Elgin Marbles* [Gdy ujrzałem marmury Elgina], w którym „tradycyjnie romantyczna melancholia” styka się ze „świadomością walki o to, co nieosiągalne”²⁷.

Spośród wymienionych wyżej satelitów wielkich twórców romantycznych na uwagę – w kontekście Ivesa i całej XIX-wiecznej pieśni amerykańskiej – zasługuje bezsprzecznie Thomas Moore, poeta-muzyk, który wniósł do kultury anglojęzycznej 10-tomowy zbiór *Irish Melodies*²⁸: kanon pieśni o nieprzemijającej popularności. W dziele swym zamieścił Moore tradycyjne melodie irlandzkie wraz z harmonizacjami i tekstami własnego autorstwa; teksty te

²⁵ Zob.: R. Dyboski, *Wielcy pisarze amerykańscy*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1958, s. 126.

²⁶ Por.: Ph. E. Newman, *The songs of Charles Ives (1874-1954)*, University of Iowa 1967, s. 215-216.

²⁷ Por.: ibidem, s. 213 i 207.

²⁸ Wydany wraz z muzykiem J. Stevensonem w latach 1808-1834.

– mające niemały oddźwięk wśród kompozytorów – wyrażały najczęściej nostalgicę za utraconą, lepszą przeszłością²⁹. Sięgali po nie m. in.: Berlioz, Bruch, Britten i Hindemith. Ives opracował cztery teksty Moore’a (w tym dwa z *Irish Melodies*). Najciekawszym z nich – ze względu na rezonans – jest *Those Evening Bells* [*Tamte wieczorne dzwony*], który był kilkakrotnie podejmowany zarówno w oryginale, jak i w przekładach: po rosyjsku w tłumaczeniu Iwana Kozłowa (np. przez Rachmaninowa), po niemiecku oraz po polsku – przez Moniuszkę³⁰. To ostatnie nie dziwi, zważywszy że – jak zauważa Przemysław Mroczkowski – w Polsce podziwiano Moore’a bardziej niż współczesnych poetów angielskich, czego wymiernym wskaźnikiem jest liczba przekładów: wśród kilkudziesięciu polskich tłumaczy poezji Moore’a znaleźli się m. in. Niemcewicz, Słowacki, Mickiewicz i Kasprówicz³¹.

Na liście poetów Ivesa odnaleźć można nazwiska niemal wszystkich czołowych angielskich twórców wczesnowiktoriańskich: Alfreda Tennysona, Roberta Browninga, George’a Mereditha – autora przełomowego cyklu sonetów *Modern Love* [*Nowoczesna miłość*] oraz prerafaelitki Christiny Georginy Rossetti (siostry słynnego Dante Gabriele’go Rossettiego). Spośród wszystkich tych autorów największym rezonansem muzycznym cieszy się poetka wymieniona jako ostatnia: udźwiękowieniu poddanych zostało ponad 170 jej wierszy – to przeszło dwa razy więcej niż w przypadku Tennysona i przeszło trzy razy więcej niż w przypadku Browninga. Również wiersz, który wybrał Ives – pesymistyczny w wydźwięku i nieco ironiczny *Mirage* doczekał się dziesięciu opracowań. Z twórczości Browninga, któremu kompozytor poświęcił wcześniej utwór instrumentalny (*Robert Browning Overture*, ca 1912-1914), wzięty został fragment dramatu o renesansowym uczonym, w którym tak ważne dla Ivesa uniwersalne pytanie o relację między człowiekiem a Bogiem zyskało znaczącą pozycję³².

Twórcy wiktoriańscy o mniejszym znaczeniu, których teksty znalazły oddźwięk u autora *Majority* to: Edward George Bulwer-Lytton, Matthew Arnold

²⁹ Por.: H. W. Hitchcock, *Music in the United States. A Historical Introduction*, Prentice-Hall, New Jersey 2000, s. 70.

³⁰ *Pieśń Wieczorny dzwon* (1852 lub 1854); tłumaczenie z wersji rosyjskiej Kozłowa (*Wieczernij zwon*) autorstwa S. A. Lachowicza.

³¹ Por.: P. Mroczkowski, *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 373 oraz *Poeci języka angielskiego*, t. 2, [przekł. z j. ang.], wybór i oprac. H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 250.

³² Por.: Ph. E. Newman, op. cit., s. 205.

(jego sonet *West London* podejmuje istotną dla Ivesa tematykę społeczną) i Owen Meredith – publikujący pod pseudonimem syn Edwarda George’a Bulwera-Lyttona. Muzyczny rezonans tych poetów poza twórczością Ivesa jest znikomy.

Twórczość Roberta Louisa Stevensona, szkockiego powieściopisarza reprezentującego m. in. nurt przygodowo-awanturyczny w powieści wiktoriańskiej (przykładem głośna *Wyspa skarbów*), okazała się niezwykle inspirująca dla kompozytorów kręgu anglojęzycznego. Ponad 100 tekstów poety doczekało się muzycznych opracowań. Udźwiękowione przez Ivesa *Requiem* znalazło aż 30 amatorów. Końcowe wersy owego wiersza, będącego wyrazem pogodzenia się ze śmiercią, na prośbę poety wyryto na jego nagrobku³³.

Korowód poetów angielskich zamykają u Ivesa Rudyard Kipling, Arthur William Symons oraz Rupert Chawner Brooke. Pierwszy z nich, znany przede wszystkim jako powieściopisarz, autor m. in. *Księgi dżungli* (1894), zainspirował swą twórczością powstanie rekordowej, jak na Ivesa, ilości pieśni: pięciu. Trzy z nich są przypuszczalnie jedynym muzycznym oddźwiękiem mało znanych wierszy, dwie zaś (*The Love Song of Har Dyal*, *The Song of the Dead*) stanowią jedne z kilku istniejących opracowań. Spośród udźwiękowionych przez Ivesa tekstów Kiplinga najbardziej charakterystycznym dla poety jest *Tarrant Moss*, w którym połączenie dramatyzmu z romantyzmem dopełnia męski język³⁴. Symons – jeden z pierwszych angielskich poetów nowoczesnych i Brooke – poeta „wojenny”, poeta-kombatant zostawili u Ivesa ślad w postaci pojedynczych pieśni.

Literatura amerykańska odcisnęła w twórczości Ivesa trwałe ślady, nie tylko w postaci poszczególnych wierszy, lecz w sensie całego ukierunkowania filozoficzno-ideowego. Warto przy tym odnotować, że prawie połowa poetów, którzy natchnęli autora *The Cage*, to dziś figury całkowicie nierozpoznawalne, praktycznie nieobecne w krwiobiegu kultury i leksykonach literatury powszechnej, tj.: Thomas Bailey Aldrich, Elizabeth York-Case, Robert Underwood Johnson (*nota bene* autor tekstów do czterech pieśni Ivesa), Frederick Peterson, Dominick John O’Malley (poeta kowbojski), John David McCrae, Henry Bellaman, Louis Untermeyer. Co ciekawe, dwóch spośród wymienionych poetów wywołało zauważalny rezonans muzyczny: Aldrich, którego 34 wiersze były

³³ Ibidem, s. 214.

³⁴ Ibidem, s. 208.

opracowywane w sumie 85 razy oraz Untermayer, którego 16 wierszy zainspirowało powstanie ponad 20 pieśni. Na liście poetów Ivesa znaleźli się także dwaj pionierzy literatury amerykańskiej: James Fenimore Cooper – pierwszy powieściopisarz oraz Charles Sprague – jeden z pierwszych poetów. Cooper zasłynął jako autor pięcioksięgu o tematyce indiańskiej, przedstawiającego przygody starego myśliwego Skórzanej Pończochy (*Pionierzy, Ostatni Mohikanin, Preria, Tropiciel śladów, Pogromca zwierząt*). Opowieści o Skórzanej Pończosze nazwano „biblią Amerykanów”, jako że opisuje ona „wielki historyczny proces stopniowego opanowania amerykańskiej ‘ziemi obiecanej’ przez ‘wybrany naród’ anglosaski”³⁵. Ives umuzyczniał pełen zadumy wiersz Coopera – *Afterglow*.

Większa część poezji Sprague’a powstała, by upamiętnić różne wydarzenia publiczne. Napisana w 1830 roku *Centennial Ode*, sławiąca setną rocznicę założenia Bostonu, poruszyła Ivesa swym uznaniem dla amerykańskich autochtonów oraz przepowiednią cierpień, czekających ich ze strony ludzi białych. W pieśni *The Indians*, swoistemu *requiem* dla zaginionej rasy, kompozytor dał wyraz swemu „silnemu poczuciu sprawiedliwości społecznej” oraz „zanurzeniu w amerykańskiej przeszłości”³⁶.

Kluczowe znaczenie dla kształtu nie tylko twórczości pieśniowej Ivesa, ale całej jego osobowości miał amerykański transcendentalizm: ruch filozoficzno-religijny skupiający głównie pisarzy i publicystów z Bostonu i okolic, który w początkowej swej fazie był silnie związany z działalnością The Transcendental Club³⁷. Wyrósłszy na gruncie u n i t a r i a n i z m u, transcendentalizm z jednej strony kontynuował go, z drugiej zaś – negował. Założenia obu nurtów zgadzały się co do postawy poznawczej wobec świata, tj: „wiary w niezależność umysłu w dochodzeniu do prawdy, poczucia dystansu w stosunku do autorytetów, prawa do samodzielnego myślenia i indywidualnego wyboru” – pisze Zbigniew Skowron. Jednak unitariański racjonalizm spotkał się z odrzuceniem ze strony transcendentalistów, którzy pod wpływem idealistycznej filozofii niemieckiej Kanta i Fitchego – zastąpili go romantycznym mistycyzmem³⁸.

³³ Ibidem, s. 214.

³⁴ Ibidem, s. 208.

³⁵ R. Dyboski, op. cit., s. 38.

³⁶ R. C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, op. cit., s. 59.

³⁷ „Klub Transcendentalistów”, założony w 1836 roku przez George’a Ripleya, do 1843 działał w Bostonie, po 1843 zaś – w Concord w stanie Massachusetts (zob.: Z. Skowron, *Nowa muzyka amerykańska*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 19 oraz R. Dyboski, op. cit., s. 123).

³⁸ Zob.: Z. Skowron, op. cit., s. 20.

W myśl filozofii idealistycznej transcendentaliści wierzyli, że poza rzeczywistością percypowalną zmysłami istnieje jeszcze utajona rzeczywistość duchowa, udostępniana człowiekowi niezależnie od jego życiowego doświadczenia za sprawą intuicji³⁹. Główną władzą poznawczą była wedle tych założeń wyobraźnia, przeciwstawiana rozumowi i logicznemu osiągnięciu wiedzy. Jej dowartościowanie wzmacniało jeszcze koncepcję indywidualizmu, wyrażaną ideami „światła wewnętrznego” (*inner light*) i polegania na sobie samym (*self-reliance*)⁴⁰. Konsekwencją wynoszenia treści duchowej ponad materię stał się antagonizm wobec tradycyjnych dogmatów, organizacji i instytucji, w tym samym wobec kościoła protestanckiego. Byli zatem transcendentaliści (podobnie jak przedstawiciele powstałej wówczas sekty unitariańskiej) zwolennikami liberalizmu religijnego: natchnieni „romantycznym duchem mistycyzmu” wyznawali panteistyczną wiarę w duchową jedność świata. Transcendentalizm wywarł przy tym ogromny wpływ na życie społeczne, stając się wedle słów Romana Dyboskiego „potężnym czynnikiem w ukształtowaniu psychiki narodu: weszło w nią i coś z tego żywiołowego optymizmu, który wynikał z panteistycznej koncepcji świata, i coś z owego radykalnego indywidualizmu, który przeciwstawiał się tradycyjnym autorytetom i ustalonej hierarchii”⁴¹ – wyjaśnia autor.

Duchowym przywódcą kierunku był Ralph Waldo Emerson – pisarz i esejista, filozof-moralista. Inspirował się pismami Goethego, romantyczną poezją angielską (głównie utworami Wordswortha, S. T. Coleridge’a i Thomasa Carlyle’a, z którymi zetknął się w czasie podróży po Europie w 1832 roku) oraz filozofią Kanta i Swedenborga. Naczelne doktryny transcendentalizmu sformułował w krótkiej książeczce pt. *Natura*⁴². Ives napisał jedynie pół pieśni do jego tekstu (tj. *Duty*, I część pieśni *Two Slants*).

Autorem najważniejszej książki nurtu transcendentalistycznego był Henry David Thoreau – „beżenny kochanek myśli i natury”⁴³, jak napisał o nim Emerson. *Walden, or Life in the Wood* [*Walden, czyli życie w lesie*, 1854] – dzie-

³⁹ Sami transcendentaliści używali określenia „zdrowy rozsądek”, jednak zdaniem Dyboskiego współczesny termin „intuicja” lepiej oddaje sens omawianego zjawiska. Również Z. Skowron pisze o „poznaniu intuicyjnym” transcendentalistów, nie wspominając już ani słowem o „zdrowym rozsądku”. Zob.: R. Dyboski, op. cit., s. 123 oraz Z. Skowron, op. cit., s. 20.

⁴⁰ Por.: Z. Skowron, op. cit., s. 20.

⁴¹ Zob.: R. Dyboski, op. cit., s. 123-124.

⁴² Por.: ibidem, s. 128.

⁴³ Zob.: ibidem, s. 147.

ło, o którym mowa, było wynikiem pustelniczego życia autora przez okres 2 lat w szałasie nad stawem Walden. Właśnie z tej książki zaczerpnął Ives tekst do swojej pieśni, będącej wyrazem inspiracji „Thoreau’owską bliskością duchową z naturą: w szczególności przypadkowym symultanizmem widzianych i słyszanych zjawisk, takich jak szeleszczące drzewa, echa, mgła oraz ich różnorodne intensywności”⁴⁴. Duchowy i intelektualny wpływ transcendentalistów na Ivesa został najpełniej wyrażony w *Sonacie „Concord”* (około 1916-1919) oraz poprzedzających ją *Esejach* (1920) – zarówno Emersonowi, jak i Thoreau poświęcono tutaj osobne części.

Twórcą ideowo zbliżonym do transcendentalistów, podobnie jak oni – panteistycznym idealistą, był Walt Whitman: „wieszcz wszechżycia i wszechbra-terstwa”⁴⁵. Naczelny obiekt jego twórczości to gloryfikacja zwykłych ludzi, których transcendentaliści co prawda wywyższali na gruncie filozoficznym, ale nigdy nie portretowali artystycznie⁴⁶. Owa adoracja człowieczeństwa jawi się jako wspólny rys postawy Whitmana i Ivesa.

Autor *Pieśni o sobie samym* jest twórcą trudnym do zaklasyfikowania, jako że uprawiał poezję snującą się swobodnie, niezrytmizowaną, mającą swe źródło w starotestamentowych Psalmach. Sam porównywał ten styl do niekończącej się melodii Wagnera i szumu oceanu. Najsilniejszą nutą w jego twórczości jest indywidualizm, kontemplacja własnego ciała i umysłu (*Song of Myself*) – elementy zasadniczo sprzeczne z wyznawanym panteizmem transcendentalnym. *Leaves of Grass* [Żdźbła trawy] uznawane są za „epokowe zjawisko w literaturze amerykańskiej”⁴⁷, a fragment wyjęty przez Ivesa z dzieła stanowi czytelną egzemplifikację Whitmanowskiego pytającego tonu i kategori- cznych stwierdzeń⁴⁸.

Henry Wadsworth Longfellow i Oliver Wendell Holmes to pisarze zajmujący przeciwległy biegun w stosunku do transcendentalistów, reprezentujący twórczość akademicką, związaną z Uniwersytetem Harvarda w Cambridge. Ich twórczość odróżnia się od transcendentalizmu wytwornością i starannością stylu oraz erudycyjnym, a więc i wtórnym charakterem⁴⁹. Wraz z Whittie-

⁴⁴ H. Nathan, *United States of America [w:] A History of Song*, red. D. Stevens, Hutchinson & Co Ltd, London-Melbourne-Sydney 1960, s. 436-437.

⁴⁵ R. Dyboski, op. cit., s. 155.

⁴⁶ R. C. Friedberg, op. cit., s. 64.

⁴⁷ R. Dyboski, op. cit., s. 161-162, 165 i 170.

⁴⁸ Por.: Ph. E. Newman, op. cit., s. 215.

⁴⁹ R. Dyboski, op. cit., s. 208.

rem, Bryantem i Lowellem tworzą grupę pierwszych amerykańskich poetów uznawanych za granicą. Jakkolwiek ich znaczenie jest drugorzędne, każdy z nich napisał kilka ważnych dla XIX-wiecznej Ameryki wierszy.

Longfellow, najwybitniejszy z grupy harwardzkiej, reprezentujący typ poety-uczonego, wyróżnia się także rozmiarem rezonansu muzycznego, który w jego przypadku przekracza liczbę 150 udźwiękowionych wierszy i jest porównywalny z rezonansem Whitmana. Po jego wiersze sięgali (wśród wielu innych): Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Schumann, Weber, Wolf, Gounod, d'Indy, Elgar i Britten.

Z Whittierem – jedynym wiodącym poetą amerykańskim, którego Ives umuzyczniał dwa razy, połączyły kompozytora głębokie uczucia religijne. Dwukrotnie wybrał z jego twórczości, obfitującej w udane wiersze odzwierciedlające życie nowoangielskiego farmera z połowy XIX wieku, traktujące o naturze lub dzieciństwie – teksty wyrażające zaangażowanie religijne. Obaj twórcy znali się osobiście, jako że poeta był przyjacielem teścia Ivesa⁵⁰.

W sferze literatury transcendentalizm pobudził w XX wieku tzw. renesans amerykański: „najbardziej doniosły w owych czasach zryw literacki w Ameryce, stopniowo prowadzący do jej całkowitego uniezależnienia od Europy – jej historii i hegemonii kulturalnej”⁵¹. Jednym z pięciu przedstawicieli odrodzenia poetyckiego był Vachel Lindsay, twórca nacechowany według słów Dyboskiego „połączeniem reklamarskiej krzykliwości z misjonarskim patosem moralnym”⁵². Do swoich wierszy wprowadzał on osobistości i wydarzenia ze współczesnego życia amerykańskiego – przykładem udźwiękowiony przez Ivesa *General Booth Enters Into Heaven* [*Generał Booth wkracza do nieba*] czy *Abraham Lincoln Walks At Midnight* [*Abraham Lincoln chodzi o północy*]. Przeciwstawiał się krzywdom i nieprawościom społecznym; zdobył także wielką popularność wśród szerokich mas. Wsławił się tym, że publicznie prezentował swoje wiersze: recytacja przechodziła w śpiew z akompaniamentem i chóralnym refrenem, a wszystko utrzymane było w stylu modnej wówczas muzyki jazowej i pieśniarstwa murzyńskiego⁵³. Historia generała Bootha, twórcy Armii Zbawienia, poruszyła najpierw poetę, który napisał wiersz w rytmie hymnu,

⁵⁰ Por.: R. C. Friedberg, op. cit., s. 50.

⁵¹ A. Kopcewicz, M. Siennicka, *Historia literatury Stanów Zjednoczonych w zarysie. Wiek XVII-XIX*, PWN, Warszawa 1983, s. 240.

⁵² R. Dyboski, op. cit., s. 536.

⁵³ Ibidem, s. 537-540.

a później kompozytora – poprzez zaledwie kilka wersów przedrukowanych w lokalnej gazecie.

Wpływ literatury angielskiej i amerykańskiej na kształt twórczości pieśniewej Ivesa był niewątpliwie przemożny. W pozornie chaotycznych wyborach kompozytora można odnaleźć pewne preferencje, zwłaszcza tematyczne. Źródłem natchnienia i przyczynkiem do powstania licznych pieśni stawały się przede wszystkim wiersze o tematyce filozoficzno-egzystencjalnej, społeczno-politycznej, religijnej; ważną rolę stymulującą odgrywała także utrwalana w poezji przyroda. Zastanawia, że w tak potężnym korpusie twórczości lirycznej, romantycznego przecież duchem Ivesa, próżno szukać pieśni miłosnych.