Michał Lewicki

Ballady Johanna Rudolfa Zumsteega jako źródło inspiracji dla młodego Franza Schuberta

Michał Lewicki

Ballady Johanna Rudolfa Zumsteega jako źródło inspiracji dla młodego Franza Schuberta

Johann Rudolf Zumsteeg był kompozytorem działającym na dworze księcia stuttgarckiego Karla Eugena w drugiej połowie XVIII wieku. Mimo iż w swoim czasie należał do grona popularnych artystów, dzisiaj jego utwory są niemal całkowicie zapomniane i nieobecne w życiu muzycznym. Zumsteeg funkcjonuje w historii muzyki jako twórca gatunku wokalno-instrumentalnej ballady niemieckiej, a pamięta się o nim przede wszystkim dzięki wpływowi, jaki wywarł na późniejszych kompozytorów, między innymi Carla Loewego, a przede wszystkim Franza Schuberta. Można by w pewnym uproszczeniu stwierdzić, że przekomponowane ballady Zumsteega, obok strofi cznej berlińskiej „pieśni w tonie ludowym", stanowiły jeden z dwóch przeciwstawnych modeli formalnych, z których narodziła się niemiecka pieśń romantyczna. Wyrazicielami takiego poglądu jest wielu badaczy, między innymi Carl Dahlhaus i Mieczysław Tomaszewski[1].

O wpływie utworów stuttgarckiego kapelmistrza na młodego Schuberta informują nas liczne źródła, w szczególności wspomnienia przyjaciół kompozytora, jak np. ten fragment z notatek Josefa von Spauna: *Miał przed sobą* [Schubert] *kilka plików zumsteegowskich pieśni i powiedział mi, że te pieśni głęboko go poruszają. „Proszę posłuchać", powiedział, „pieśni, którą mam tutaj", i zaśpiewał mi na pół łamiącym się głosem „Colmę", potem pokazał mi „Die Erwartung" („Maria Stuart"), „Ritter Toggenburg" etc. Powiedział,*

[1] C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980. M. Tomaszewski, *Schubert Franz*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 9, red. E. Dziębowska, Kraków, PWM, 2007.

że mógłby całe dni rozkoszować się tymi pieśniami. Temu upodobaniu z lat młodości zawdzięczamy również kierunek, który Schubert obrał i to, w jak niewielkim stopniu był naśladowcą oraz jak samodzielna była droga, którą podążał (…) *Już wtedy zmierzył się z kilkoma pieśniami, jak np. „Hagars Klage". Chciał opracować w inny sposób pieśń Zumsteega, która mu się bardzo podobała*[2]. Jednak najbardziej wyrazistym świadectwem wpływu stylu Zumsteega na młodego Schuberta są utwory tego drugiego wzorowane na konkretnych kompozycjach pierwszego, wykorzystujące te same teksty poetyckie. Muzykolodzy wskazują 6 tytułów pieśni napisanych przez Schuberta w latach 1811-1816, które są wzorowane na utworach Zumsteega do tych samych tekstów: *Hagars Klage*, *Lied der Liebe*, *Nachtgesang*, *Ritter Toggenburg*, *Die Erwartung*, *Skolie*[3].

W moim artykule przedstawię sposób, w jaki Schubert ustosunkował się do twórczości Zumsteega. Wskażę te elementy, które przejął w swojej twórczości, jak również te, które zmodyfikował lub zupełnie odrzucił. Postawię hipotezy dotyczące przyczyn jego wyborów artystycznych. Aby w możliwie najbardziej wyraźny sposób uwydatnić zależności stylistyczne pomiędzy twórcami, porównam utwory napisane przez obu kompozytorów do tego samego tekstu, a mianowicie do wspomnianego wcześniej wiersza *Ritter Toggenburg* Friedricha Schillera. Wszystkie te kompozycje, zarówno Schuberta, jak i Zumsteega, zostały wydane w serii dzieł wszystkich Franza Schuberta *Neue Schubert Ausgabe*[4]).

Niemiecka artystyczna ballada literacka powstała na początku XVIII wieku w Getyndze, z inspiracji poezją ludową[5]. Pierwszym znaczącym utworem w tym gatunku była *Lenore* autorstwa Gottfrieda Augusta Bürgera. Na przełomie wieków XVIII i XIX najwybitniejsze dzieła w gatunku stworzyli Friedrich Schiller i Johann Wolfgang von Goethe, dużą ich część publikując w wydawanym przez Schillera roczniku „Musen-Almanach". Wkrótce po pojawieniu się poetyckich utworów balladowych zaczęły powstawać ich muzyczne opracowania. Początkowo większość z nich miała postać zbliżoną do „pieśni w tonie ludowym", czyli stroficzną. Jednak wiersze balladowe różniły się zasadniczo od typowych wierszy lirycznych: miały często znacznie większe rozmiary, dochodzące do kilkudziesięciu zwrotek, a ich treść cechowały liczne zmiany wyrazu i nastroju, wynikające z konstruowanej na sposób epicko-dramatyczny akcji. Skomponowanie pieśni stroficznej do takiego tekstu nastręczało co najmniej dwa poważne problemy. Po pierwsze: trudno

---

[2] *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, red. O.E. Deutsch, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1966, s. 148-149.

[3] G. Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs Und ihr Verhältniss zu Schubert*, Göppingen 1971, s. 196.

[4] F. Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, seria IV: *Lieder*, t. 10, red. W. Dürr, Kassel, Bärenreiter, 2002.

[5] Informacje na temat ballady literackiej według: Z. Ciechanowska, *Wstęp* [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, red. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963, s. III-CX.

jest skonstruować jedną strofę muzyczną, która byłaby adekwatna do treści wszystkich strof takiego wiersza. Po drugie: utwór, w którym jedna krótka muzyczna strofa jest powtarzana kilkadziesiąt razy, staje się dla słuchacza nużący. Te trudności stanowiły dla kompozytorów impuls do poszukiwania nowych rozwiązań, zarówno formalnych, jak i wyrazowych. Twórcą, który jako jeden z pierwszych z powodzeniem uwolnił się od owych problemów, był Zumsteeg.

Ballady Zumsteega, pisane do tekstów między innymi Schillera, Goethego, Bürgera czy Stolberga, były często utworami długimi, których wykonanie mogło trwać nawet do pół godziny[6]. Składały się z szeregu odcinków, a nierzadko wręcz niezależnych od siebie części, stanowiących opracowania kolejnych fragmentów wiersza, które odpowiadały najczęściej jego strofom. Poszczególne segmenty formy kontrastowały między sobą w zakresie różnych parametrów muzycznych, przede wszystkim tonacji, melodyki (która wahała się pomiędzy recytatywną a ariosową), faktury partii fortepianowej (w której nierzadko pojawiały się efekty onomatopei i malarstwa dźwiękowego) czy też obsady (pomiędzy odcinkami wokalno-instrumentalnymi zdarzały się też czysto instrumentalne). Owe kontrasty były konsekwencją dokonanej przez kompozytora interpretacji treści kolejnych strof wiersza. Forma jego ballad nawiązywała do wieloodcinkowej budowy barokowej kantaty, stąd określa się ją często jako balladę „kantatową”[7]. Muzyczna treść ballady, jej architektonika i użyte środki techniczne wynikały przede wszystkim z potrzeby stworzenia muzyki adekwatnej do treści tekstu poetyckiego. W związku z tym muzyczna konstrukcja ballad Zumsteega, która być może pozwalała na drobiazgowe zilustrowanie oraz zinterpretowanie zawartości i przesłania utworu poetyckiego, często nie stanowiła całości logicznej pod względem czysto muzycznym.

Balladę *Ritter Toggenburg* napisał Schiller w roku 1797 i opublikował rok później w czasopiśmie „Musen-Almanach”[8]. Akcja utworu ma miejsce w czasach średniowiecznych. Główny bohater, Rycerz Toggenburg, pozostaje wierny kobiecie, którą kocha, mimo że ona odrzuca jego uczucie. Aby o niej zapomnieć, wyrusza na wyprawę krzyżową, jednak gdy to nie pomaga, postanawia powrócić do domu. Kiedy wraca, okazuje się, że ona wstąpiła do zakonu. Wtedy Toggenburg porzuca swoje dotychczasowe życie i zamieszkuje samotnie w wybudowanej przez siebie chatce w pobliżu murów zakonu, pod oknem swojej

---

[6] Informacje na temat Zumsteega i jego ballad według: G. Meier, op. cit. oraz: G. Maier, *Zumsteeg, Johann Rudolf* [w:] *The new Grove dictionary of music and musicians*, t. 27, red. S. Sadie, J. Tyrrelt, London 2001, s. 883-885.

[7] Por. A. Dürr, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Wilhelmshaven 1984, s. 184.

[8] Współczesne niemieckie wydanie: F. Schiller, *Sämtliche Werke*, t. 1, *Gedichte; Dramen I*, red. G. Fricke, wyd. 8, poprawione, München, C. Hanser, 1987, s. 373-375; polski przekład, autorstwa Kazimierza Brodzińskiego został wydany współcześnie w: *Niemiecka ballada romantyczna*, red. Z. Ciechanowska, Wrocław, Ossolineum, 1963, s. 165-168.

ukochanej, w które wpatruje się całymi dniami, aby móc zobaczyć ją chociaż przez chwilę z daleka. W końcu, wciąż spoglądając w okno, umiera.

Utwór Schillera, składający się z 10 strof, wyraźnie dzieli się na dwie 5-zwrotkowe części, kontrastujące ze sobą charakterem: pierwsza, przedstawiająca odrzucenie miłości rycerza, jego udział w wyprawie krzyżowej, powrót do domu i wiadomość o wstąpieniu ukochanej przez niego kobiety do klasztoru, ma charakter epicko-dramatyczny; druga, opisująca samotnię rycerza pod murami zakonu, jego tęsknotę i wytrwałość w wierności, zawiera zdecydowanie więcej elementów lirycznych.

Pieśń Zumsteega napisana do tekstu ballady *Ritter Toggenburg* powstała prawdopodobnie w roku 1798, niedługo po opublikowaniu wiersza. Schubert skomponował pieśń do tego samego tekstu w dwóch wersjach. Pierwsza z nich pochodzi z roku 1816, natomiast co do daty powstania wersji drugiej nie ma informacji. W dalszym ciągu, kiedy będę mówił o utworze Schuberta bez precyzowania, o którą wersję chodzi, oznacza to, że opisywany przeze mnie element w obu wersjach posiada taką samą postać.

Pod względem budowy formalnej muzyczne opracowanie ballady *Ritter Toggenburg* dokonane przez Zumsteega dzieli się na dwie części (patrz: tabela 1). Pierwszą z nich, mającą charakter epicko-dramatyczny, skonstruował kompozytor w sposób przekomponowany, opracowując każdą strofę tekstu jako osobną całość, w wyniku czego powstała forma złożona z szeregu niezależnych odcinków. Nie ma między nimi żadnych powtórzeń ani wyraźnych powiązań motywicznych. Muzyka skomponowana do tekstu drugiej części ballady ma budowę strofi czną: opracowanie muzyczne każdej strofy jest takie samo. Źródeł takiego sposobu ukształtowania formy całej kompozycji doszukiwać należy się w tekście poetyckim: pierwsza, epicko-dramatyczna część wiersza, zawierająca w sobie wiele kontrastów, sprowokowała Zumsteega do jej przekomponowania, natomiast druga, mająca charakter liryczny – a co za tym idzie również bardziej jednolity – skłoniła kompozytora do użycia budowy strofi cznej.

Schubert przejął od Zumsteega koncepcję architektoniczną dzieła, nieznacznie ją modyfikując. Pierwsza część ballady, u Zumsteega będąca sekwencją niezależnych pod względem muzycznym odcinków, została przez Schuberta zamknięta poprzez wprowadzenie na końcu, przy opracowaniu drugiej połowy piątej strofy wiersza, fragmentu muzycznego użytego wcześniej przy strofie pierwszej (A’ – w tabeli 1). Ponadto kompozytor w drugiej wersji utworu zmodyfikował formę drugiej części, poprzez odmienne opracowanie ostatniej strofy (F1 – w tabeli 1).

	Część przekomponowana						**Część stroficzna**				
Strofa wiersza	I	II	III	IV	V		VI	VII	VIII	IX	X
Zumsteeg	A	B	C	D	E		F	F	F	F	F
Schubert I	A	B	C	D	E	A’	F	F	F	F	F
Schubert II	A	B	C	D	E	A’	F	F	F	F	F1

Tabela 1. Budowa architektoniczna umuzycznień ballady *Ritter Toggenburg* F. Schillera autorstwa J. R. Zumsteega i F. Schuberta (dwie wersje).

Pod względem tonalnym każdy z omawianych utworów można podzielić również na dwie części. W balladzie Zumsteega część pierwsza nie ma określonego centrum tonalnego – kompozytor „wędruje” poprzez różne tonacje (między innymi G-dur, D-dur, d-moll, F-dur), kończąc w tonacji innej niż ta, od której wyszedł. Zupełnie inaczej jest w drugiej części, która, jako że skomponowana została stroficznie, utrzymana jest w całości w jednej tonacji (As-dur).

Schubert jakby odchodzi od zumsteegowskiego schematu tonalnego. Jest to bezpośrednio związane z dokonanymi przez niego modyfikacjami w zakresie architektoniki formy. Powtórzenie fragmentu z początku pierwszej części w jej zakończeniu, skutkuje domknięciem jej również pod względem tonalnym. Część druga u Schuberta utrzymana jest, odmiennie niż to miało miejsce w utworze Zumsteega, w tonacji molowej (w pierwszej wersji utworu: b-moll). Z kolei ostatnia strofa w drugiej wersji utworu, która, jak już wspomniałem, ma inny kształt muzyczny niż pozostałe strofy, utrzymana jest w jednoimiennej tonacji durowej (B-dur). Druga wersja pieśni Schuberta jest w stosunku do pierwszej przetransponowana o sekundę wielką w dół.

Przyczyn formalnego i tonalnego domknięcia przez Schuberta pierwszej części utworu można doszukiwać się w tekście poetyckim, bowiem fragmenty wiersza, przy których opracowaniu użył kompozytor tych samych środków muzycznych, są jedynymi w całej balladzie monologami, poza tym przedstawiane w nich sytuacje mają analogiczny, dramatyczny charakter. Mógł więc Schubert chcieć podkreślić tę analogię. Można by także tłumaczyć ten zabieg dbałością o muzyczną formę dzieła, o jej „logikę”. Jednak w tym wypadku nasuwa się pytanie, dlaczego kompozytor nie trzymał się tej logiki w całości utworu i część drugą zakończył w tonacji odmiennej niż część pierwszą.

Opracowanie przez Schuberta drugiej części ballady w tonacji molowej – wyraźnie kontrastujące z utworem Zumsteega, który wprowadza tutaj tonacją durową – świadczy, moim zdaniem, o odmiennym sposobie odczytania tekstu literackiego: o uwrażliwieniu Schuberta na jego sentymentalno-liryczny charakter. To, że kompozytor w późniejszej wersji utworu zmienił tonację ostatniej strofy utworu na durową, może świadczyć o zmianie w spojrzeniu Schuberta na Rycerza Toggenburga, który, umierając z tęsknoty za ukochaną kobietą, odnosi wewnętrzne zwycięstwo: pozostaje mimo wszystko wierny do końca.

Obaj kompozytorzy przy opracowywaniu tych samych fragmentów tekstu Schillera posłużyli się zazwyczaj podobnymi, ale zróżnicowanymi w ramach utworu rodzajami melodyki: od recytatywu i melodyki deklamacyjnej do kantyleny. W każdej z omawianych ballad tylko raz występuje *recitativo secco* i to w tej samej sytuacji w piątej strofie (choć nie dokładnie przy tych samych wersach), kluczowej dla całego utworu, kiedy rycerz, po powrocie z wyprawy krzyżowej, dowiaduje się, że jego ukochana wstąpiła do zakonu (patrz: przykład nutowy nr 1).

Przykład nutowy nr 1:

a) J. R. Zumsteeg, *Ritter Toggenburg*, t. 93-100.



b) F. Schubert, *Ritter Toggenburg*, t. 83-87.



W obu utworach odnaleźć można także analogicznie kształtowane frazy (patrz: przykład nutowy nr 2) i obecność bardzo podobnych motywów.

Przykład nutowy nr 2: a) J. R. Zumsteeg, *Ritter Toggenburg*, t. 53-56; b) F. Schubert, *Ritter Toggenburg*, t. 48-51.



Jednak widoczne są także istotne różnice. Pomimo podobnych kontrastów melodycznych w obrębie poszczególnych utworów zestawienia sumaryczne interwałów w nich użytych wskazują na wyraźny kontrast: melodie Schuberta są zdecydowanie bardziej śpiewne niż melodie Zumsteega, które to z kolei, z uwagi na większy udział repetycji dźwięków, są bardziej deklamacyjne. Poza tym melodyka Schuberta jest motywicznie zdecydowanie bardziej jednolita (Przykład nutowy nr 3), podczas gdy Zumsteeg wykazuje tendencję do wprowadzania wciąż nowych pomysłów motywicznych.

Przykład nutowy nr 3: Wielokrotne użycie tego samego motywu w partii głosu wokalnego w utworze *Ritter Toggenburg* F. Schuberta.



W balladach obu kompozytorów występują odcinki instrumentalne bez udziału głosu wokalnego. U Zumsteega stanowią one całości bardziej niezależne od fragmentów wokalno-instrumentalnych i dłuższe niż w kompozycjach Schuberta, u którego z kolei łączą się one zazwyczaj w całości z odcinkami z udziałem głosu wokalnego, tworząc większe wokalno-instrumentalne *continuum*. Widać to szczególnie wyraźnie, gdy spojrzy się na wprowadzony przez obu kompozytorów odcinek instrumentalny o charakterze marsza (Przykład nutowy nr 4), stanowiący muzyczną ilustrację wyprawy krzyżowej, o której mowa w tekście ballady. U Zumsteega jest on bardziej rozbudowany i wewnętrznie rozczłonkowany. W następującym bezpośrednio po nim odcinku wokalno-

instrumentalnym kompozytor wykorzystuje jedynie 2 pierwsze takty marsza. Marsz Schuberta jest krótszy, zdecydowanie bardziej jednolity pod względem motywicznym i zostaje w kolejnym fragmencie wykorzystany w całości.

Przykład nutowy nr 4:

a) J. R. Zumsteeg, *Ritter Toggenburg*, t. 34-46.



b) F. Schubert, *Ritter Toggenburg*, t. 33-41.



Dokonana przeze mnie analiza umożliwia bliższe spojrzenie na ważny etap w kształtowaniu się warsztatu kompozytorskiego i artystycznej dojrzałości młodego twórcy. Schubert, umuzyczniając balladę *Ritter Toggenburg*, nie miał zamiaru stworzyć utworu w pełni oryginalnego, własnego, ale chciał, jak to określił Josef von Spaun, *opracować w inny sposób* pieśń Zumsteega. Było to więc swego rodzaju uczenie się od starszego mistrza, poprzez kopiowanie pewnych stworzonych przez niego wzorców. Takim wzorcem, stanowiącym najwyraźniejsze zumsteegowskie piętno w utworze Schuberta, jest forma przekomponowana, budowana poprzez zestawianie ze sobą odcinków będących opracowaniami kolejnych fragmentów tekstu poetyckiego. Można także przypuszczać, że samo zainteresowanie tekstami balladowymi, w szczególności zaś utworami Schillera, które po Schubercie w zasadzie przestały być używane przez kompozytorów jako podstawa do komponowania pieśni[9] zostało wzbudzone w młodym wiedeńczyku przez

[9] Por. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad niemiecką pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 20.

kontakt z twórczością stuttgarckiego kapelmistrza (należy tutaj wspomnieć, że Zumsteeg i Schiller znali się od czasów szkolnych i przyjaźnili aż do śmierci tego pierwszego w 1802 roku).

Pomimo znacznych podobieństw trudno nie zauważyć wyraźnych różnic w języku muzycznym obu kompozytorów. Utwór Schuberta cechuje większa dbałość o muzyczną logikę dzieła oraz większa oszczędność tematyczna, przyczyniająca się do wzrostu jego motywicznej jednolitości. Cechy te można interpretować jako modyfikowanie stosowanego przez Zumsteega sposobu kształtowania dzieła, polegającego na szeregowaniu odcinków stanowiących zazwyczaj zamknięte i niepowiązane ze sobą muzycznie całości („ballada kantatowa") w kierunku myślenia o formie właściwego dla epoki klasycyzmu. Schubert spędził prawie całe swoje życie w Wiedniu, gdzie miał szanse zetknięcia się z muzyką czołowych twórców tego okresu, przede wszystkim trzech klasyków wiedeńskich. Nie mogło to pozostać bez wpływu na jego język muzyczny.

Wyraźny kontrast dotyczy także melodyki w dziełach obu twórców. Zdecydowanie większa śpiewność partii głosu wokalnego u Schuberta jest zapewne jego indywidualną cechą stylistyczną, wynikającą być może z uwrażliwienia kompozytora na wybrane typy ekspresji. Liryzm jest jedną z najczęściej przypisywanych muzyce Schuberta cech, czasami uważany jest wręcz za jej najważniejszą właściwość[10], natomiast wierszowi *Ritter Toggenburg* nie brak rysów sentymentalnych, które zostały przez Schuberta zaakcentowane zdecydowanie wyraźniej niż przez Zumsteega.

Model zumsteegowskiej ballady stanowił dla młodego Schuberta alternatywny dla prostej pieśni stroficznej wzór pisania utworów pieśniowych, a tym samym stał się jednym z ważnych czynników leżących u źródeł niemieckiej pieśni romantycznej.

[10] Zagadnienie to doczekało się nawet osobnej monografii: T. Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1969.

Bibliogtafia

Źródła:

Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke*, T. 1, *Gedichte; Dramen I*, red. Gerhard Fricke, wyd. 8, poprawione, C. Hanser, München 1987.

Schubert, Franz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, seria IV: *Lieder*, t. 10, red. Walther Dürr, Bärenreiter, Kassel 2002.

Niemiecka ballada romantyczna, red. Zofia Ciechanowska, Ossolineum, Wrocław 1963.

Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, red. Otto Erich Deutsch, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1966.

Opracowania:

Ciechanowska, Zofia, *Wstęp*, [w:] *Niemiecka ballada romantyczna*, red. Zofia Ciechanowska, Ossolineum, Wrocław 1963, s. III-CX.

Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980.

Dürr, Alfred, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Noetzel, Wilhelmshaven 1984.

Georgiades, Thrasybulos, *Schubert. Musik und Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1969.

Maier, Gunter, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs Und ihr Verhältniss zu Schubert*, Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen 1971.

Maier, Gunter, *Zumsteeg, Johann Rudolf*, [w:] The new Grove dictionary of music and musicians, t. 27, red. Stanley Sadie, John Tyrrelt, Macmillan Publishers, London 2001, s. 883-885.

Tomaszewski, Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad niemiecką pieśnią romantyczną*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997.

Tomaszewski, Mieczysław, *Schubert Franz*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 9, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 2007, s. 141-166.