

**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA
CHOPINA**

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Jing Li

**Twórczość pieśniarska Ferenc Liszta – analiza
w kontekście wykonawczym na wybranych przykładach**

*Pace non trovo, Benedetto sia'l giorno, I' vidi in terra angelici costumi,
Oh! Quand je dors, Enfant, si j'étais roi, Die Lorelei,
O lieb', solang du lieben kannst, Die drei Zigeuner*

Streszczenie w języku polskim

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Ryszarda Cieśli, prof. UMFC

Warszawa, 2024

Spis treści

Spis treści	1
Wstęp	1
Rozdział pierwszy	3
Życiorys Liszta	3
1.1 Pierwszy etap: okres paryski i podróże koncertowe (1823 – 1848).....	4
1.2 Drugi etap: okres weimarski (1848 – 1861)	6
1.3 Trzeci etap: okres rzymski (1861 – 1886)	8
Rozdział drugi	12
Muzyka płynąca z serca – wpływ życia muzyka na komponowane przez niego pieśni artystyczne	12
2.1 Paryż i okres podróży: tworzenie muzyki inspirowanej poezją mistrzów literatury..	12
2.1.1 Kompozycje oparte na poezji Petrarce.....	13
2.1.2 Kompozycje oparte na poezji Heinego.....	14
2.1.3 Kompozycje oparte na poezji Wiktora Hugo.....	19
2.1.4 Kompozycje oparte na poezji Goethego.....	22
2.2 Okres środkowy w Weimarze: różnorodność tekstów i poszukiwanie bogactwa melodycznego.....	26
2.3 Od Rzymu do egzystencji w Trójkącie miast: filozofia i duchowość w późniejszych pieśniach.....	36
Rozdział trzeci	44
Franciszek Liszt i jego pieśni – omówienie utworów wybranych do prezentacji artystycznej, geneza powstania, kontekst literacki	44
3.1 <i>Tre sonetti di Petrarca</i> – geneza powstania utworu i kontekst literacki.....	44
3.1.1 <i>Tre sonetti di Petrarca</i> – kontekst powstania utworu.....	44
3.1.2 <i>Pace non trovo</i> – kontekst znaczeniowy.....	46
3.1.3 <i>Benedetto sia'l giorno</i> – kontekst znaczeniowy.....	47
3.1.4 <i>I' vidi in terra angelici costumi</i> – kontekst znaczeniowy.....	48
3.2 <i>Oh ! Quand je dors</i> – geneza powstania utworu i kontekst literacki.....	49
3.2.1 <i>Oh ! Quand je dors</i> – geneza powstania.....	49
3.2.2 <i>Oh ! Quand je dors</i> – kontekst znaczeniowy.....	50
3.3 <i>Enfant, si j'étais roi</i> – geneza powstania utworu i kontekst literacki.....	51
3.3.1 <i>Enfant, si j'étais roi</i> – geneza powstania.....	51
3.3.2 <i>Enfant, si j'étais roi</i> – kontekst znaczeniowy.....	52
3.4 <i>Die Lorelei</i> – geneza powstania utworu i kontekst literacki.....	53
3.4.1 <i>Die Lorelei</i> – geneza powstania.....	53
3.4.2 <i>Die Lorelei</i> – kontekst znaczeniowy.....	54
3.5 <i>O lieb', solang du lieben kannst</i> – geneza powstania utworu i kontekst literacki.....	56
3.5.1 <i>O lieb', solang du lieben kannst</i> – geneza powstania.....	56
3.5.2 <i>O lieb', solang du lieben kannst</i> – kontekst znaczeniowy.....	57
3.6 <i>Die drei Zigeuner</i> – geneza powstania utworu i kontekst literacki.....	58
3.6.1 <i>Die drei Zigeuner</i> – geneza powstania.....	58
3.6.2 <i>Die drei Zigeuner</i> – kontekst znaczeniowy.....	61
Rozdział czwarty	63
Analiza zarejestrowanej koncepcji wykonawczej dzieła artystycznego – szczegółowa interpretacja obrazów emocjonalnych, struktury muzycznej i technicznych aspektów wokalnych	63
4.1 Szczegółowa analiza <i>Tre sonetti di Petrarca</i>	63
4.1.1 Szczegółowa analiza <i>Pace non trovo</i>	64

4.1.2 Szczegółowa analiza <i>Benedetto sia'l giorno</i>	78
4.1.3 Szczegółowa analiza <i>I'vidi in terra angelici costumi</i>	89
4.2 Szczegółowa analiza <i>Oh! Quand je dors</i>	99
4.3 Szczegółowa analiza <i>Enfant, si j'étais roi</i>	108
4.4 Szczegółowa analiza <i>Die Lorelei</i>	118
4.5 Szczegółowa analiza <i>O lieb', solang du lieben kannst</i>	129
4.6 Szczegółowa analiza <i>Die drei Zigeuner</i>	137
Podsumowanie	148
Podziękowania	150
Bibliografia	151
Netografia.....	154

Niniejsze streszczenie obejmuje skrótowe omówienie przedstawionej dysertacji doktorskiej poprzez przywołanie istotnych co do treści i faktów akapitów poszczególnych części oraz załączonej bibliografii.

Wstęp

Pieśni artystyczne Liszta, mimo melodyjności i piękna kompozycji, nie wzbudzają wśród śpiewaków i uczonych takiego zainteresowania jak utwory napisane przez innych wybitnych XIX-wiecznych kompozytorów, takich jak Schubert, Schumann czy Brahms. Ferenc Liszt (1811-1886) to jeden z najbardziej reprezentatywnych pianistów, kompozytorów i pedagogów dziewiętnastowiecznego romantyzmu i muzyk, który miał ogromny wpływ na rozwój muzyki w swoich czasach. Liszt skomponował niezliczoną ilość dzieł, wśród których niezmiernie ważnymi utworami były wokalne pieśni artystyczne, wyróżniające się ze względu na swój unikalny styl kompozycji i poetyckość. Z tego powodu zasługują na głębszą analizę i poświęcenie im większej uwagi, dlatego właśnie autorka zdecydowała się skupić na nich w swojej pracy.

Badania nad pieśniami artystycznymi Liszta pomogły autorce zgłębić rozumienie ich wartości artystycznej. Bogate muzyczne doświadczenie Liszta i jego ciągłe poszukiwania pozwoliły mu wykształcić własną nowatorską technikę kompozytorską, jego pieśni miały wyjątkową strukturę i estetykę tak różną od innych muzyków. W twórczości Liszta możemy zobaczyć ugruntowane już idee romantyzmu. Do tego dochodzi jeszcze znakomite zrozumienie filozofii i literatury epoki, dlatego właśnie pieśni artystyczne Liszta są poetyckie i przepełnione dążeniem do swobodnej ekspresji twórczej. Edwin Hughes, amerykański pianista, pedagog, redaktor muzyczny i kompozytor, a także jeden z założycieli National Music Commission, w swoim artykule *Liszt as Lieder Composer*, opublikowanym w 1917 roku w czasopiśmie naukowym Uniwersytetu Oksfordzkiego, zauważył: „...Co ciekawe, Liszt został ogromnie niedoceniony jako kompozytor pieśni, mimo że jego liryczne kompozycje są zdecydowanie najlepiej skonstruowane w obrębie niemieckiej muzyki.”¹

¹ Hughes, Edwin. *Liszt as Lieder Composer*, Oxford University Press, 1917, s. 394.

Rozdział pierwszy

Życiorys Liszta

W przeciągu długiej i trwającej wieki historii europejskiej muzyki, wraz z rozwojem nowych idei, rozwijały się również różne style muzyczne, charakterystyczne dla konkretnych okresów. W opublikowanej w XIX wieku książce *Muzyka w cywilizacji zachodniej* autorstwa Paula Henry'ego Langa można przeczytać, że: „muzyka czasów średniowiecza, renesansu i baroku nie stanowi już dla nas 'żywej' sztuki. To epoka romantyzmu XIX wieku jest naszym bezpośrednim dziedzictwem.”² Możemy zauważyć, że muzyka romantyzmu bardzo różniła się od muzyki klasycyzmu pod względem stylu kompozycji, idei twórczych i rodzajów utworów. Umysły i serca ludzi pragnęły swoistego uwolnienia, a kompozytorzy zwracali większą uwagę na elementy emocjonalne i kwestię samodzielnego tworzenia sztuki. Dążyli do emocjonalnej ekspresji, wyrażania subiektywnego wewnętrznego świata, poszukiwania ideału. Ten sposób tworzenia osiągnął swój szczyt popularności właśnie w XIX-wiecznym romantyzmie.

Ferenz (Franciszek) Liszt to jeden z najbardziej reprezentatywnych muzyków XIX-wiecznego romantyzmu. Jak wynika z jego życiorysu, pełnił na przestrzeni lat wiele różnorodnych ról: był kompozytorem, pianistą, dyrygentem, edukatorem i krytykiem muzycznym o bogatej wiedzy muzycznej i literackiej. W dzieciństwie uczył się gry na fortepianie u Salieriego i Czernego w Wiedniu. W Paryżu poznał Berlioza i Chopina, obracał się też wśród znanych postaci świata literatury i malarstwa. Występy Paganiniego dały mu inspirację do rozwijania wyobraźni i muzycznych umiejętności. Okres weimarski był dla Liszta epoką twórczą, w której powstawały symfonie, poematy symfoniczne i wiele innych rodzajów utworów. Wydaje się, iż niełatwo jest w pełni zrozumieć Liszta bez odniesienia do kontekstu biograficznego. Liszt rozwijał głębokie i trwałe więzi towarzyskie w Paryżu, Wiedniu, Weimarze, Rzymie, Budapeszcie i innych miejscach, a jego styl muzyczny i pełnione role społeczne były złożone i zróżnicowane. W książce „Historia muzyki zachodniej” Yu Runyanga, czytamy: „Niemieckojęzyczny Węgier stał się Francuzem z prawdziwego zdarzenia, a później, równie naturalnie: kosmopolitą. Jego niezwykle doświadczenia życiowe i duchowość uczyniły go najbardziej niezależnym spośród wszystkich muzyków romantycznych.”³

Dzięki bogatej i głębokiej sieci społecznych relacji Liszt odcisnął w świecie muzyki swoje piętno głębiej niż wielu innych, wybitnych artystów XIX wieku.

W dalszej części wstępu w kolejnych podrozdziałach przywołana zostaje bardziej szczegółowa faktografia omawiająca biografię Franciszka Liszta z podziałem na wyróżnione okresy:

- 1.1 Pierwszy okres (okres paryski i podróże koncertowe) (1823—1848)
- 1.2 Drugi etap okres weimarski (1848—1861)
- 1.3 Trzeci etap okres rzymski (1861—1886)

² Lang, Paweł Henryk. *Muzyka w cywilizacji zachodniej*, Guiyang: Wydawnictwo Ludowe prowincji Guizhou, 2001, s. 810.

³ Yu, Runyang. *Historia muzyki zachodniej*, Szanghaj: Wydawnictwo Muzyczne Szanghaj, 2003, s. 254.

Rozdział drugi

Muzyka płynąca z serca – wpływ życia muzyka na komponowane przez niego pieśni artystyczne

Rozdział drugi rozwija omówienie działalności twórczej Franciszka Liszta wskazując na istotne momenty życiorysu kształtujące wrażliwość artystyczną, wykształcenie muzyczne, styl kompozytorski, wreszcie inspiracje literaturą z podziałem na okresy istotne co do miejsca pobytu i rozwoju artystycznego.

2.1 Paryż i okres podróży: tworzenie muzyki inspirowanej poezją mistrzów literatury

Liszt uzyskał wysoką pozycję w świecie muzycznym dzięki swoim wyjątkowym umiejętnościom pianistycznym i unikalnemu stylowi gry, który – urzekając swoim pięknem i energią – był na najwyższym poziomie, niezmiernie trudny do naśladowania i przewyższenia. Skomponowane przez niego etudy stały się swojego rodzaju sprawdzianem dla koncertujących pianistów. Muzyka Liszta nie wpasowywała się idealnie w niemieckie trendy, a to ze względu na jego wyjątkowe pochodzenie: mimo że matka Liszta była Niemką, to sam kompozytor był Węgrem, i tę swoistą egzotykę (połączenie węgierskiego pochodzenia i niemieckiej kultury) daje się wyczuć w jego repertuarze. Przez pewien czas zajmował się nawet studiowaniem muzyki rzymskiej. Ponadto, ogromny wpływ na myślenie i styl kompozycji Liszta, a także ich wykonanie, wywarł pobyt w Paryżu. Możemy zauważyć, że większość jego licznych pieśni artystycznych posiada tekst pochodzący z poezji francuskiej. Mieszanka kultur i stylów ukształtowała unikalny i różnorodny świat muzyczny Liszta.

Lata spędzone przez Liszta w Paryżu, szczególnie podczas rewolucji lipcowej w 1830 roku, również wywarły głęboki wpływ na jego twórczość artystyczną. W tym okresie we Francji rozkwitały twórcze idee romantyzmu, którego reprezentantami byli tacy artyści, jak Hiller i Berlioz, z którymi to Liszt nawiązał bliskie kontakty, co miało wpływ na kompozycje i style artystów. Relacje między Lisztem i Berliozem były szczególnie bliskie, ponieważ dzielili oni podobnie wysoki poziom gustu artystycznego i inspirowali się wzajemnie swoją twórczością i stylami. W zakresie pieśni artystycznych, Liszt w 1838 roku w Wiedniu zaczął adaptować utwory Schuberta, ukazując swoje głębokie zrozumienie dla muzyki i umiejętności związane z rekompozycją, co doprowadziło do szybkiego rozwoju jego twórczości artystycznej w tym okresie.

2.1.1 Kompozycje oparte na poezji Petrarcki

W tym czasie Liszt dalej kierował się intencją doskonalenia i wzbogacania swojego warsztatu wykonawczego i kompozytorskiego, podróżując i poznając obce kultury. W tym okresie powstała suita wokalna *Tre sonetti di Petrarca*. Liszt skomponował ten utwór na tenor i fortepian w latach 1838-1839⁴ i stał się on częścią jego *Années de pèlerinage*⁵.

⁴ Szczegóły dotyczące czasu utworzenia zostaną omówione w rozdziale trzecim.

⁵ *Années de pèlerinage* (S.160, S.161, S.162, S.163) to zestaw trzech suit na fortepian solowy autorstwa Franciszka Liszta. Większość z nich wywodzi się z wcześniejszego dzieła *Album d'un voyageur*, jego pierwszej opublikowanej suity fortepianowej, skomponowanej w latach 1835-1838 i opublikowanej w 1842 roku. *Années de pèlerinage (Lata pielgrzymki)* są powszechnie uważane za arcydzieło i podsumowanie twórczości fortepianowej Liszta, jego stylu muzycznego, szczególnie trzecia część to przykład jego stylu komponowania w późniejszym okresie, jako mniej wirtuozyjny, lecz bardziej eksperymentalny w zakresie harmonii.

*Sonety do Laury*⁶ Petrarcki to wybitny zbiór poezji lirycznej, który powstawał 21 lat i składa się z 366 wierszy. Dotyczą one legendarnej już historii, związanej z jego (Petrarki) zauroczeniem Laurą, którą spotkał w kościele w Wielki Piątek 1327 roku. Okrzyknięto je jednym z najwybitniejszych dzieł poetyckich we Włoszech i całej Europie. To nie tylko historia nieodwzajemnionej miłości Petrarcki do Laury, ale przede wszystkim dialog poety z samym sobą i eksploracja wewnętrznego świata i duszy. Laura, piękna i czarująca kobieta, była żoną rycerza. Odkąd Petrarcka spotkał ją po raz pierwszy w wieku 23 lat, na stałe zagościła w jego sercu. W ponad trzystu wierszach wyraził swoją miłość, podziw do ukochanej, ukazując niemal obsesyjne zaangażowanie emocjonalne.

Liszt poświęcił temu dziełu wiele uwagi i twórczej pasji. Było ono później kilkakrotnie adaptowane w 1846 i 1861 roku, co zaowocowało pięcioma wersjami, w tym wersją fortepianową i wokalną z akompaniamentem fortepianu. Warto zauważyć, że to głównie pierwsza wersja jest obecnie wykonywana podczas koncertów.

2.1.2 Kompozycje oparte na poezji Heinego

W Paryżu Liszt i Heine, pomimo różnicy wieku, charakteru i skłonności artystycznych, znaleźli wspólny język podczas wymiany poglądów na temat sztuki, wiary i filozofii. Ich dzieła - muzyka Liszta i utwory Heinego – dają wgląd w głąb dusz artystów połowy XIX wieku, a także ich działań i wpływu na społeczeństwo i kulturę.

W relacji dwóch artystów możemy zaobserwować pewną złożoność: byli oni zbliżeni do siebie na poziomie duchowym, lecz zupełnie różni na poziomie artystycznym. Mimo że oboje byli zwolennikami saintsimonizmu, istniały między nimi znaczne różnice dotyczące ekspresji artystycznej. Unikalny styl muzyczny Liszta różnił się od podejścia jemu współczesnych, co również mogło skutkować trudnościami Heine'a w jego pełnym zrozumieniu czy zaakceptowaniu. Ta relacja, podobnie jak muzyka i życie Liszta, to połączenie harmonii i konfliktu, zrozumienia i nieporozumień i ukazuje złożoną i głęboką paletę ludzkich emocji i artystycznej twórczości.

Artystyczna interakcja między Lisztem i Heine w XIX-wiecznej muzyce europejskiej ukształtowała niezapomnianą podróż artystyczną. Liszt wybrał wiersze Heinego jako podstawę dla swoich kompozycji, umiejętnie łącząc ich głęboką poezję z muzyczną ekspresją. W tych utworach artyzm Liszta i Heinego łączą się i budują fascynujący dialog między dźwiękiem i poezją. Powstałe w ten sposób pieśni nie tylko stają się swoistym hołdem dla tych wierszy, ale także odsłaniają poprzez muzykę więcej warstw emocji i znaczenia. Zainspirowani przez siebie nawzajem, twórcy eksperymentowali na własnych ścieżkach artystycznych, ujawniając głęboką ekspresję emocjonalną i tworząc nowy, charakterystyczny styl.

Poezja Heinego dotyczy szerokiego wachlarza emocji: miłości, ideałów, rozpacz, bólu, a to wszystko rezonuje z doświadczeniami Liszta podczas artystycznych poszukiwań, a także w jego życiu osobistym. Liszt wykorzystał swój talent muzyczny, aby rozwinąć emocje i tematy zawarte w poezji Heinego, kształtując barwne muzyczne obrazy i sposoby wyrazu.

⁶ *Sonety do Laury* (wł. II *Canzoniere*), pierwotnie zatytułowany *Rerum vulgarium fragmenta* (to zbiór wierszy skomponowanych przez włoskiego poetę i pisarza humanistycznego Francesco Petrarke. Skomponowany kilkakrotnie za życia poety (żył w latach 1304-1374), *Śpiewnik* zawiera 366 utworów poezji włoskiej i jest jednym z najważniejszych dzieł literatury włoskiej pod względem głębi języka, myśli i cierpienia. Wyznacza również wzór włoskiej poezji literackiej na przestrzeni wieków.

W pieśniach artystycznych Liszta możemy nie tylko doświadczyć uroku poezji Heinego, ale także poczuć wyjątkowe ich zrozumienie przez Liszta, docenić umiejętne zastosowanie poezji w muzyce.

2.1.3 Kompozycje oparte na poezji Wiktora Hugo

Głęboka przyjaźń i wpływ, jaki wywierali na siebie nawzajem Liszt i Hugo, miały swoje odzwierciedlenie w muzyce tego pierwszego. Obaj opowiadali się za duchową wolnością i innowacyjnością. Ze względu na tę przyjaźń, Liszt zdecydował się użyć poezję Hugo jako tekstów swoich pieśni artystycznych, przekształcić jego utwory w muzyczne arcydzieła.

Niektóre pieśni francuskojęzyczne Liszta miały właśnie tekst lirycznej poezji Hugo, a po dodaniu do nich oprawy muzycznej, powstawały piękne i przepełnione emocjami dzieła, odzwierciedlające romantyczne nastroje i ideały, ukazujące głębokie zrozumienie twórczości Hugo przez Liszta. Jedną z takich pieśni jest *Oh! Quand je dors*, utwór miłosny, demonstrujący talent muzyczny Liszta i jego romantyczny styl.

W latach 1842-1844 Liszt wybrał wiersze Hugo do stworzenia siedmiu pieśni artystycznych. Pieśni te odzwierciedlają głęboką inspirację Liszta poetycką twórczością Hugo i jego niezwykle talent do wyrażania romantycznych emocji i piękna w muzyce. Zajmują one ważne miejsce we wczesnym dorobku pieśni artystycznych i ukazują wyjątkowy styl i kreatywność Liszta jako kompozytora.

2.1.4 Kompozycje oparte na poezji Goethego

Liszt i słynny niemiecki klasyk Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) byli nierozdzielnie związani z Weimarem. Uważa się, że Liszt był kulturalnym i duchowym następcą Goethego w Weimarze. Dzieła literackie Goethego zdobyły popularność na długo przed osiedleniem się Liszta w Weimarze w 1848 roku. Liszt uwielbiał czytać dzieła współczesnych sobie twórców literackich, a w latach 1842-1844 wykorzystał trzy wiersze Goethego do swoich pieśni artystycznych.

Pieśni te, skomponowane na podstawie wybranych przez Liszta wierszy Goethego, to zarówno wyraz muzycznej ekspresji kompozytora, jak i jego własna interpretacja wybranych dzieł literackich. Teksty, wypełnione zmiennymi emocjami, od radości po smutek, od tęsknoty po strach, a także sprzeczne uczucia dotyczące miłości, zostały żywo odzwierciedlone w muzyce. Liszt wykorzystał w tych utworach bogate harmonie i struktury muzyczne, sprawiając, że zyskały one charakter emocjonalny, ale także wirtuozowski.

Oprócz szerokiego wykorzystania w swoich utworach tekstów wielkich i znanych poetów, wczesne dzieła pieśni artystycznej Liszta miały również często stosunkowo niszowe teksty, których wykorzystanie również zaowocowało powstaniem dzieł o pięknych melodiach, takimi jak wysoko ceniona seria *Liebesträume*.

Liebesträume składa się z trzech pieśni artystycznych. Pierwsza z nich, *Hohe Liebe* (Najwyższa miłość) to drugi wiersz w zbiorze Uhlanda. To krótki ośmiostrofowy utwór poruszający temat świętej, religijnej miłości która czeka w niebie po wyrzeczeniu się miłości świeckiej, w życiu doczesnym. Być może ten motyw życia i śmierci zainspirował Liszta do skomponowania swojej pięknej lirycznej pieśni. Podobnie sprawa ma się z drugim utworem autorstwa Uhlanda pt.: *Seligster Tod* (Błogosławiona śmierć), (znanym jako *Gestorben war ich*

– Byłem umarły), w którym pojawia się analogia śmierci i miłości („umarłem w ekstazie miłości, byłem pochowany w jej ramionach, zmartwychwstałem po jej pocałunku”), tak więc dwa wiersze bardzo dobrze do siebie pasują. Trzeci wiersz *O lieb', so lang du lieben kannst* (Oh kochaj, jak długo będziesz mógł) to jeden z najbardziej znanych utworów z cyklu *Liebesträume*, zarówno jako pieśń artystyczna, jak i wersja fortepianowa. To jedna z najpopularniejszych melodii Liszta, a wiersz został napisany przez Ferdinanda Freiligratha. On również porusza temat miłości i śmierci, opisując miłość wzniosłą i głęboką, prawdziwą, piękną. Akompaniament fortepianu w tym utworze jest trochę bardziej wyraźny i melodyjny niż w dwóch poprzednich utworach. Trzy wiersze o miłości i śmierci w interpretacji Liszta eksplodowały niczym fajerwerki i zapisały się w historii jako niesamowicie piękny cykl *Liebesträume*.

Kolejnym utworem, który wyróżnia się na tle twórczości Liszta, jest *Le juif errant* (Wędrujący Żyd). To ostatnia pieśń skomponowana przez Liszta przed przeprowadzką do Weimaru, gdy kończył swój okres podróżniczy. Utwór powstał podczas podróży do Lwowa w 1847 roku.

Wczesne lata twórczości Liszta charakteryzują się dużą różnorodnością, szczególnie dzieła stworzone podczas pobytu w Paryżu. Był wtedy nastolatkiem, a potem młodym człowiekiem dopiero wkraczającym w dorosłość, zdobywającym sławę w świecie muzycznym dzięki swojej wyjątkowej muzykalności. Jednak wraz z końcem epoki napoleońskiej w XIX wieku i ewolucją myśli romantycznej, francuska pieśń artystyczna zaczęła być stopniowo wypierana przez pieśń niemiecką.

Później rozpoczęły się lata podróży kompozytora. W latach 1838-1847 przemierzył on tysiące kilometrów, od Konstantynopola przez Gibraltar do Lizbony i Sankt-Petersburga na północny wschód. To właśnie w tym okresie, w każdym odwiedzanym miejscu, coraz bardziej rosła jego sława, dzięki której mógł później przenieść się do pracy na dworze weimarskim.

Kompozycje wczesnego romantyzmu nie odchodziły jeszcze zbyt daleko od „umiarkowanego” stylu kompozycji klasycystycznej, lecz Liszt znacznie wyprzedził je pod względem stylistycznym i gatunkowym, stawiając im poprzeczkę. Teksty wczesnych pieśni artystycznych Liszta zaczerpnięto z najlepszej poezji wielkich mistrzów literatury, mają one dużą wartość literacką. Należy zaznaczyć, że liryczny i dramatyczny styl wczesnych pieśni artystycznych Liszta różnił się od stylu innych kompozytorów. Z jego wczesnych dzieł jasno wynika, że próbował wyrwać się z ograniczeń tradycyjnych stylów muzycznych, a także eksplorować i wprowadzać innowacje: widać to także w jego późniejszych utworach z okresu weimarskiego.

2.2 Okres środkowy w Weimarze: różnorodność tekstów i poszukiwanie bogactwa melodycznego

Liszt kończy swoją karierę jako wirtuoz i decyduje się powrócić do spokojnego Weimaru w 1848 roku. Zamierzał poświęcić się muzyce, kierowany radą księżnej Karoliny von Seins-Wittgenstein, a także poszukiwać na własną rękę nowych możliwości ekspresji emocji. Po przybyciu do Weimaru romantyczny artysta, który wciąż tworzył głównie utwory fortepianowe, stworzył także rewolucyjny poemat symfoniczny na orkiestrę, wprowadził też nową koncepcję dramaturgii do kompozycji pieśni artystycznych, tworząc krótkie, charakterystyczne motywy. Zmieniały się one – nie tracąc swojego ogólnego charakteru – podczas trwania utworu, aby pokazać treść i emocje zawarte w poezji. Dzięki tej technice powstało wiele wybitnych dzieł muzycznych.

Weimar, małe miasto z długą historią, zostało w czasie odrodzenia po rewolucji francuskiej ukształtowane przez Johanna Wolfganga von Goethego i Johanna Christopha Friedricha von Schillera w miejsce przepelnione *klasyką weimarską*⁷. W oczach Liszta miasto było nie tylko miejscem, w którym poszukiwał spokoju ducha, ale także centrum kultury i sztuki. Pragnął przywrócić Weimarowi jego dawną świetność poprzez muzykę i unowocześnić ją, zbudować pomost między literaturą i muzyką.

Niestety, mimo że romantyczny styl muzyki Liszta wyróżniał się nawet na tle najwybitniejszych kompozytorów i trudno byłoby znaleźć między nimi podobieństwa, to rozwój „nowej muzyki weimarskiej” jego autorstwa nie przebiegał bez przeszkód. W połowie XIX wieku udało mu się rozpowszechnić swoją muzykę w różnych regionach dzięki wykorzystaniu swojej pozycji w Weimarze. Zanim jednak dzieła te zdołały wybić się w świecie muzycznym, przeszkodziło im w tym pojawienie się niemieckiego mistrza romantyzmu, Johannes Brahmsa (1833-1897), zwolennika muzyki klasycznej (orędownicy tego kierunku opierali się na tradycjach wiedeńskiego klasycyzmu Haydna i Schumanna, podkreślającego szacunek dla formy muzycznej i struktury tonalnej, podążającego za normami kompozytorskimi i ekspresją muzyki historycznej). Założenia muzyki komponowanej przez Brahmsa kontrastowały z innowacyjnymi pomysłami Liszta i Wagnera. Oni byli bowiem zwolennikami muzyki programowej, wierzyli, że powinna ona współdziałać ze sztuką, poezją i literaturą, aby przesunąć granice tonu i formy.

W 1859 roku Karl Franz Brendel (1811-1868) jako pierwszy użył terminu *Neudeutsche Schule* (Nowa Szkoła Niemiecka) na spotkaniu muzyków w Lipsku z okazji 25-lecia magazynu *Neue Zeitschrift für Musik* (Nowy dziennik muzyczny)⁸. Czołowym trio tej „nowej szkoły” stali się Liszt, Wagner i Berlioz, znani ze swoich nowatorskich rozwiązań.

⁷ *klasyką weimarską* (niem. *Weimarer Klassik*) odnosi się w literaturze niemieckiej do okresu po pierwszej podróży Johanna Wolfganga von Goethego do Włoch w 1786 roku, klasycyzm weimarski trwał do około 1810 roku. Termin czasami używany jest w odniesieniu do okresu twórczości Goethego i Schillera. Pisarzy łączyła bliska przyjaźń, która rozpoczęła się w 1794 roku i zakończyła w 1805 roku. Klasycyzm weimarski był połączeniem idealizmu i optymizmu oświecenia oraz indywidualizmu nurtu Sturm und Drang. Przewycięzył jednostronność obu ruchów i dążył do harmonii.

⁸ Karl Franz Brendel, *Neue Zeitschrift für Musik* nr 50 (1859), Nowa Szkoła Niemiecka to termin ukuty przez Franza Brendela w 1859 roku w celu opisanie pewnych trendów w muzyce niemieckiej. Chociaż termin ten jest często używany w esejach i książkach na temat historii muzyki XIX i początku XX wieku, jego jasna definicja jest skomplikowana. Panuje powszechna zgoda co do tego, że Franz Liszt i Richard Wagner są najwybitniejszymi przedstawicielami Nowej Szkoły Niemieckiej. Wśród badaczy panuje również zgoda co do tego, że Johannes Brahms w niej nie uczestniczył.

W Weimarze wierni zwolennicy Liszta promowali i bronili jego filozofię dotyczącą sztuki i muzyki, co doprowadziło do powstania zrzeszającego ich „koła weimarskiego”.

Zwolennicy bardziej tradycyjnej muzyki znaleźli natomiast oparcie w Brahmsie, który w 1860 roku wraz ze skrzypkiem Josephem Joachimem zainicjował powstanie szkoły neo-germańskiej, która krytykowała i sprzeciwiała się rozwojowi nowych form muzyki. Zapoczątkowany przez Brahmsa ruch nie wyparł jednak Liszta ze świata muzycznego, a jego utwory symfoniczne i fortepianowe szybko rozprzestrzeniały się w Niemczech. Jednocześnie, co ciekawe, Liszt jest przy tym wszystkim wyraźnie niedoceniany jako autor pieśni. Jeśliby spytać młodych muzyków w Niemczech, dowiedzielibyśmy się, że rzadko, jeśli w ogóle, wykonują oni pieśni artystyczne Liszta. Poza niektórymi bardziej znanymi utworami, takimi jak *Die Loreley*, *Oh! Quand je dors*. pieśni artystyczne Liszta z okresu weimarskiego są niestety mało znane.

Pomimo trendu tzw. „klasycyzmu weimarskiego” w połowie XIX wieku, z literackimi mistrzami takimi jak Goethe i Schiller na czele, sytuacja w Weimarze w tym okresie była pewnym wyzwaniem dla Liszta. Ponieważ koncepcja *Neudeutsche Schule* (Nowej Niemieckiej Szkoły Muzycznej) pojawiła się dopiero w 1859 roku, atmosfera kulturalna Weimaru była w tym czasie nadal konserwatywna i skłaniała się ku klasycyzmowi. Jednakże, pomimo przebywania w takim środowisku kulturowym, Liszt nadal traktował literackich mistrzów z wielkim szacunkiem i sprytnie kształtował ten szacunek w swojej muzyce. Utwór rozpoczyna długi i dramatyczny wstęp fortepianowy. Liszt składa w ten sposób swoisty hołd takim twórcom jak Wieland, Herder, Schiller, Goethe i inspirował mieszkańców tego miasta do kontynuowania nowej ery sztuki poetyckiej.

Od tamtego czasu Liszt aktywnie działał jako dyrektor na dworze i aby móc promować weimarską kulturę muzyczną, od 1849 do 1855 roku dalej budował swoją karierę. Powrócił do komponowania kolejnych utworów fortepianowych i symfonicznych. Mimo że odbiór jego utworów był podzielony, on pozostawał otwarty na krytykę i komponował dalej z pewnością siebie i uporem. Większość jego dzieł powstała właśnie w Weimarze, w tym poemat symfoniczny.

Liszt był wielokrotnie krytykowany w kwestii swojej twórczości muzycznej, zwłaszcza przez zwolenników stylu muzyki klasycznej, a jego dzieła często postrzegano za prowokację. Jednak zawsze stawiał czoła tym wyzwaniom z optymistycznym nastawieniem i niezachwianą kreatywnością.

Liszt wycofał się z pracy w weimarskiej operze na lata 1853-54, dzięki czemu mógł się poświęcić innym rzeczom. Ukończył już swoje cztery poematy symfoniczne – *Festklänge*, *Orfeusz*, *Les Préludes* i *Tasso*. Skomponował także *Sonatę fortepianową h-moll*. Jak informuje Alan Walker: „W tym czasie rozwijała się też jego kariera dyrygenta w ważnych ośrodkach poza Weimarem, takich jak Karlsruhe, Peszt, Wiedeń, Berlin i Akwizgran.”⁹ Ponieważ Weimar miał długą historię muzyki organowej, Liszt skomponował tam w latach 1850-1855 dwa ze swoich najwybitniejszych dzieł organowych – *Ad nos, ad salutarem undam* oraz *Präludium und Fuge über das Thema B-A-C-H*.

⁹ Walker, Alan. *Franz Liszt (Volume 1) — The Weimar Years, 1848-1861*, New York: Alfred A. Knopf, 1989, s. 755, eBook, <https://zlibrary-east.se/book/5940004/731b5b/franz-liszt-vol-2-the-weimar-years-18481861.html>, accessed March 8, 2023.

Twórczość Liszta w połowie okresu weimarskiego odzwierciedla jego głęboką i innowacyjną eksplorację pieśni artystycznych. Był on aktywnym uczestnikiem i przywódcą *Neudeutsche Schule*, a także był zaangażowany w promowanie awangardowego stylu, który mocno różnił się od tego tradycyjnego. Kompozytor był praktykiem ścisłej integracji poezji i muzyki, a jego utwory obejmowały szeroki zakres tematów i stylów, jeśli chodzi o wybór tekstów. W swoich kompozycjach muzycznych był odważny, wciąż poszukiwał bardziej barwnych i melodyjnych wrażeń, nie trzymał się kurczowo tradycyjnych formuł i technik. Pieśni artystyczne i poematy symfoniczne Liszta (np. *Prometheus*) ujawniają jego twórczego ducha, który konfrontuje się z tradycją i patrzy w przyszłość. Liszta możemy nazwać zdecydowanym przeciwnikiem formalizacji twórczości artystycznej i tradycyjnych form muzycznych: promował on wolne i niezależne awangardowe środki artystyczne, jednocześnie szukając uznania publicznego. Mit o *Prometeuszu*¹⁰, symbolizujący pełne nadziei, ale nieosiągalne marzenie, odzwierciedla rozczarowanie Liszta niepowodzeniem promowania nowej kultury muzycznej w Weimarze, a także jego własne niezłomne dążenie do muzycznej innowacji.

Mimo że Liszt jako pianista wywarł bardzo duże wrażenie w Europie, to jednak postanowił wybrać trudniejszą i bardziej wyboistą ścieżkę, by poświęcić się tworzeniu i promowaniu idei muzycznych. Pieśni artystyczne Liszta skąpane były w świetle myśli romantycznej, za ich pomocą kompozytor z właściwą sobie silną wolą i determinacją promował rozwój muzyki romantycznej. W barwnej karierze muzycznej Liszta znajdziemy zarówno sprawy świeckie, jak i zadumę nad przyszłością. Był przeczystym aniołem, przynoszącym piękno, lecz także diabłem tajemnicy i sprzeczności. Jego pieśni charakteryzują się unikalną strukturą i techniką: jest on odważnym innowatorem, który dążył do prawdy, nie bał się rzucać wyzwań i próbować nowych rzeczy.

2.3 Od Rzymu do egzystencji w Trójkącie miast: filozofia i duchowość w późniejszych pieśniach

W ostatnich godzinach lipca 1887 roku, w bawarskim mieście Bayreuth, pewien staruszek o poszarzałej twarzy spędził wiele godzin samotnie w swoim łóżu. Umierał. W jego gorączkującej głowie pojawił się mglisty obraz przeszłości, która przewijała się niczym slajdy: widział minione wydarzenia, sukcesy i rozczarowania, zyski i straty, miłość i rozstanie, niezrealizowane wizje muzyczne. Liszt odszedł z tego świata w ciszy, z uczuciem żalu i melancholii, podczas zgiełku i hałasu Festiwalu Wagnerowskiego.

Ale przed tymi ostatnimi latami życie i kariera Liszta były pełne wzlotów i upadków oraz emocji. Wyjazd Liszta z Weimaru w 1861 roku był wydarzeniem nietrudnym do przewidzenia: w 1853 roku zmarł popierający go książę Karol Fryderyk, a jego następcą został książę Aleksander. Książę ten nie wspierał działalności kompozytorskiej i artystycznej Liszta na dworze weimarskim w takim stopniu jak poprzedni książę i zostawił Liszta bez wsparcia finansowego, którego ten potrzebował do swoich koncepcji rozwoju muzycznej kultury Weimaru. Z drugiej strony, w latach 60. XIX wieku twórczość i występy Liszta napotkały liczne wyzwania. Ówczesne czasopisma muzyczne często krytykowały jego dzieła, uznając je za pozbawione logiki i zbyt awangardowe. Oprócz kontrowersji wokół jego

¹⁰ *Prometeusz* stał się postacią reprezentującą ludzkie dążenie do osiągnięcia konkretnych celów (zwłaszcza związanych z nauką) i chęć do ryzykowania czy ponoszenia niezamierzonych konsekwencji swoich czynów. W epoce romantyzmu postrzegano go jako ucieleśnienie samotnego geniuszu, a w czasach współczesnych jest symbolem postępu technologicznego i rosnącej dominacji człowieka nad naturą.

twórczości, życie prywatne Liszta również spotkało się z dezaprobatą społeczną i religijną, szczególnie jego związek z zamężną księżniczką Karoliną. Dodatkowo, w 1858 roku, jego syn Daniel w wyniku choroby, co było dla Liszta ogromnym ciosem. Te czynniki, razem wzięte, wywierały ogromną presję psychiczną w późnym okresie jego życia w Weimarze. Był to dla niego czas zarówno wyczerpujący fizycznie, jak i pełen wyzwań oraz cierpień.

W 1861 roku Liszt zdecydował się opuścić Weimar i poszukać duchowego ukojenia w Rzymie, gdzie miał dołączyć do księżnej Karoliny von Sayn-Wittgenstein. Niestety, z powodów zarówno religijnych, jak i majątkowych, małżeństwo nie mogło dojść do skutku. Kariera muzyczna Liszta również nie rozwijała się w Rzymie tak, jak planował, nie zyskał takiego uznania, na jakie liczył. Gdy zarówno w życiu zawodowym, jak i prywatnym, nie układało się zbyt dobrze, spadł na kompozytora kolejny cios: w 1862 roku zmarła córka Liszta - Blanding. Dla kompozytora był to ostatni gwóźdź do trumny. W tej sytuacji zwrócił się w stronę religii, potem zdecydował się zamieszkać w klasztorze franciszkanów w Rzymie, gdzie w 1865 roku otrzymał niższe święcenia kapłańskie. Poszukiwał wewnętrznego spokoju i zwrot w kierunku religii i duchowości stał się w późniejszym okresie jego życia bardzo istotną kwestią.

Na szczęście, Liszt został ciepło przyjęty w rodzinnych Węgrzech. 15 sierpnia 1865 roku pod jego dyktando, wykonano w Budapeszcie po raz pierwszy jego oratorium pt. *Die Legende von der Heiligen Elisabeth*. Występ okazał się wielkim sukcesem i dodał Lisztowi pewności siebie. Wtedy też niemieccy arystokraci zaczęli się odnosić do jego występów z niejakim entuzjazmem. Po długim namyśle powrócił w 1869 roku do Weimaru i rozpoczął tam nauczanie, regularnie podróżował między Weimarem, Rzymem i Budapesztem. W latach 1861-1870 nie skomponował żadnych pieśni artystycznych. Utwory powstałe w tym okresie miały głównie tematykę religijną i obejmowały muzykę symfoniczną, fortepianową, sakralną (msze, w tym mszę żałobną – requiem) i oratoryjną. Ich tematy oscyływały wokół religii, fantazji tanecznych i natury.

Chociaż twórczość Liszta była w tamtym czasie bardzo źle oceniana przez prasę i krytyków, nigdy nie przestał komponować. Pozostał oddany swoim muzycznym poszukiwaniom i kompozycjom, wykazując się godną podziwu niezłomnością, szczególnie w ostatnich latach swojego życia. Liszt musiał wiele razy wybierać między tworzeniem a życiem, a jego kompozycje często zgłębiały relacje między jednostką a społeczeństwem czy Bogiem, co bardzo przypomina stosunek bohatera *Tristesse*, poety, do swojej tożsamości.

Przez resztę swojego życia Liszt z wielką pracowitością komponował, występował i edukował w całej Europie. W tym okresie stworzył wiele ważnych dzieł, takich jak *Années de pèlerinage* (trzy części), *Weihnachtsbaum*, *Historische Ungarische Bildnisse* (siedem utworów), *Fantazje węgierskie* (trzy utwory) i *Rapsodie węgierskie* (cztery utwory). Styl kompozycji Liszta stopniowo nabierał nowego odkrywczego charakteru, zmierzając w bardziej głębokim, religijnym kierunku. W dziedzinie edukacji muzycznej Liszt wykazał się wielkim entuzjazmem i poświęceniem: podróżował z Weimaru w Niemczech do Budapesztu na Węgrzech i do Rzymu we Włoszech, gdzie aktywnie angażował się w różne działania związane z edukacją muzyczną. Szczególnie w trakcie nauczania w Weimarze, Liszt przyciągnął do siebie wielu młodych muzyków z całego świata, uczył ich profesjonalnych technik, zapoznawał z nowymi ideami dotyczącymi gry na fortepianie, komponowania muzyki.

W 1878 roku Liszt był już człowiekiem wielu wcieleń, nauczycielem, kompozytorem, dyrygentem i krytykiem muzycznym. Poza swoją działalnością między miastami Rzym, Weimar i Budapeszt, od czasu do czasu podróżował do Wiednia, Paryża i Brukseli. Wiele energii poświęcił Królewskiej Akademii Muzycznej i nauczaniem na kursach, a w Budapeszcie cieszył się wielkim szacunkiem i uprzejmością władz miejskich i szlachty. Uczestniczył też w jak największej ilości koncertów, mając nadzieję, że da to inspirację tamtejszym artystom. Przyzwyczyił się już do życia między tymi trzema miastami, a z książki Walkera wynika, że Liszt właściwie wcale nie musiał, gdyby chciał, między nimi podróżować. W rzeczywistości ten sposób życia miał związek z wymaganiami, które stawiali przed nim inni:

„W Weimarze było to upewnianie Karola Aleksandra i jego dworu w jego artystycznej dumie. W Budapeszcie, chodziło o pomoc raczkującej Królewskiej Akademii Muzycznej; w Bayreuth należało pomóc w promowaniu wielkiej wizji Wagnera. Do Rzymu jeździł z lojalności do księżnej Wittgenstein. Gdy pozbędziemy się tych powodów, zobaczymy, że Liszt właściwie nie miał żadnych powodów, by tak podróżować. Bywanie w tych miejscach nie łączyło się dla niego z żadnymi korzyściami pieniężnymi i materialnymi, a ponieważ zawsze płacił za podróże swoje i swoich służących, często opłacał wszystko z własnej kieszeni. Nieraz musiał wysyłać pilne prośby do kuzyna Edwarda w Wiedniu, aby mu przelał pieniądze: jak nie 500 florinów, to 100 marek czy kilkadziesiąt franków, wszystko by opłacić poniesione koszty”.¹¹

W lutym 1883 roku Liszt pisał do przyjaciół: „Jestem bardzo smutny, a ten smutek musi wybuchać w wielu miejscach mojej muzyki. Od młodości uważałem, że śmierć jest znacznie prostsza od życia.”¹² Wydaje się, że to samo dotyczy jego stanu emocjonalnego w późniejszych latach, on sam zresztą nie ukrywa swojego rozczarowania i samotności w późnych kompozycjach, takich jak pieśni *Verlassen, Einst i Tristesse*; oraz późnych utworach fortepianowych *Nuages Gris* (Szare chmury), *Gondola żałobna (La Lugubre Gondola)*, *Unstern! Sinistre, Disastro* (Pech! Wrogość, katastrofa). Są one pełne przygnębiających, smutnych emocji.

Podsumowując, późne utwory artystyczne Liszta były komponowane trochę inaczej niż wcześniejsze. Po pierwsze, tematyka nie dotyczyła już podniosłych tematów, takich jak hołd składany wielkim postaciom czy opowieści wzięte z mitologii: Liszt przedstawiał raczej naturę, życie codzienne, skupiał się też na wątkach religijnych. Pod względem technicznym, w utworach tych stopniowo rozwijała się koncepcja „rozmytej” tonalności, z niekonwencjonalnymi układami akordów, śmiałymi tonacjami i kreatywnymi efektami harmonicznymi, które nadawały kompozycjom pewnego rysu impresjonistycznego. Ta transformacja nie tylko odzwierciedla ciągle innowacje Liszta w jego muzycznych poszukiwaniach, ale także zmiany w jego życiu osobistym i odczuwanych przez niego emocjach. Właśnie dzięki temu jego późniejsze dzieła są tak pełne unikalnych barw i emocjonalnej głębi.

Życie Liszta, które obejmowało swoją długością zdecydowaną większość XIX wieku, to swoisty mikrokosmos pełnej dramaturgii interakcji między muzyką a życiem. Jego twórczość muzyczna jest nie tylko sztuką, ale także to obraz rywalizacji między sercem artysty a jego przeznaczeniem.

¹¹ Walker, Alan. *Franz Liszt (Volume 3) — The Final Years, 1861-1886*, New York: Alfred A. Knopf, 1996, s.1233, eBook, <https://zlibrary-east.se/book/2937270/8b4f7c/franz-liszt-vol-3-the-final-years-18611886.html> accessed March 18, 2023.

¹² La Mara (Ed.). *Franz Liszt's Briefe, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, s. 348.

Rozdział trzeci

Franciszek Liszt i jego pieśni – omówienie utworów wybranych do prezentacji artystycznej, geneza powstania, kontekst literacki

W trzecim rozdziale autorka omawia pieśni wybrane do prezentacji artystycznej (zarejestrowane na załączonej płycie CD), przywołując istotne okoliczności związane z genezą powstania utworów oraz analizuje konteksty literackie wybranej przez kompozytora poezji. Omówienie uwzględnia przywołanie tekstów poetyckich i ich tłumaczeń.

3.1 *Tre sonetti di Petrarca* – geneza powstania i kontekst literacki

3.1.1 *Tre sonetti di Petrarca* – kontekst powstania utworu

Francesco Petrarca (1304-1374) jest prawdopodobnie największym włoskim poetą lirycznym i pionierem *Humanizm*¹³. Nazywa się go ojcem humanizmu, gdyż jako pierwszy opowiadał się za większą popularyzacją czytania, gromadzenia tekstów klasycznych i historycznych. Jest również znanym na całym świecie poetą, a jego *Il Canzoniere (Sonety do Laury)*¹⁴ uznaje się za jeden z najlepszych zbiorów poezji lirycznej w całej literaturze włoskiej i europejskiej. Zawiera on 366 wierszy, w tym 317 *Sonetów*, 29 *Canzona*, 9 *Sekstyn*, 7 *Ballad* i 4 *Madrygały*. Szczególnie forma sonetu Petrarcki (nazwanych jego imieniem) odegrała wielką rolę w rozwoju poezji w Europie i Anglii. W 1527 r. angielski poeta Sir Thomas Wyatt (1503-1542) po raz pierwszy wprowadził sonety do literatury angielskiej, a później zostały jeszcze bardziej udoskonalone przez mistrza literatury Szekspira, którego sonety były pochwałami miłości, uczuć, przyjaźni, służyły do opisywania kwestii społecznych i ludzkich pragnień. Sonety Petrarcki mają również bardzo dużą wartość literacką.

3.1.2 *Pace non trovo* – kontekst znaczeniowy

Jest to jeden z najśłynniejszych wierszy Petrarcki, przyjmujący strukturę sonetu (osiem wersów w pierwszej części i sześć w drugiej). Poeta posługuje się silnie kontrastującymi ze sobą słowami, aby wyrazić swoje głębokie uczucia wobec ukochanej osoby, której nie może osiągnąć. Strach kontrastuje z oczekiwaniem, ogień z mrozem, zniszczenie z przetrwaniem. To wszystko generuje obecne w wierszu silne poczucie konfliktu, przedstawiając postać kochanka walczącego z przeciwnościami, podkreślając jego głęboką miłość do Laury. Poeta wydaje się wykorzystywać swoje wykwintne techniki poetyckie, aby przedstawić walczącą w jego sercu świeckość, miłość i religię.

Najprawdopodobniej i z tym wierszem utożsamiał się Liszt, nie tylko jeśli chodzi o uczucia, ale także dlatego, że poeta wyrażał w nim psychologiczny stan emocjonalnego zagubienia i próby ucieczki od rzeczywistości. W tym czasie Liszt uciekł do Szwajcarii z Marie d'Agoult, a następnie udał się do Como we Włoszech, aby uniknąć krytyki i potępienia ze strony innych ludzi. Jak wspomniano wcześniej, Liszt stał przed wyborem między dwoma powinnościami: miłością i moralnością. Jego gwałtowne poczucie sprzeczności w sercu i wyrażone w wierszu emocje są jednak w doskonałej harmonii. Radość

¹³ *Humanizm* to system teorii, który ma na celu dbanie o ludzi, koncentruje się na zachowaniu godności istot ludzkich, opowiada się za tolerancyjną świecką kulturą, wolnością, równością i poczuciem własnej wartości, sprzeciwia się przemocy i dyskryminacji. Rozwinął się w nurt filozoficzny i światopogląd.

¹⁴ *Il Canzoniere, Sonety do Laury* (pierwotnie zatytułowany *Rerum vulgarium fragmenta* to zbiór wierszy stworzony przez włoskiego poetę i pisarza humanistycznego Francesco Petrarę.

miłości i ból moralności przeplatają się w pieśni artystycznej Liszta, wypełnionej dramatycznymi kontrastami.

3.1.3 *Benedetto sia'l giorno* – kontekst znaczeniowy

Jest to wzorcowy sonet, podzielony na dwie części: pierwsza opisuje źródło miłości autora do Laury, a druga: wpływ tej miłości na samego poetę. Na początku wiersza wyjaśniono, że on i Laura byli błogosławieni w każdej minucie, w której się spotkali. Później rozwinięto temat błogosławieństwa związanego z ukochaną. W drugiej i trzeciej strofie można wyczuć wewnętrzny niepokój poety. Chociaż czuje się szczęśliwy, ma w sobie również dużo zmartwień, smutku i tęsknoty. Następnie podmiot liryczny stwierdza, że radość i ból związane z miłością są błogosławione. Pod koniec wiersza oświadcza natomiast, że Laura jest jedyną kobietą, która może rozjaśniać jego myśli - podkreśla to w ostatnich dwóch wersach, co ukazuje znaczenie Laury w jego życiu. Autorka uważa, że utwór ten można analizować na dwa sposoby: na pozór jest to liryczny wiersz wyrażający miłość poety. Może mieć jednak także głębsze znaczenie: poeta przekształca niematerialne i abstrakcyjne rzeczy w „piękną młodą kobietę” i być może nawet ta „piękna młoda kobieta” nie może rozróżnić, czy emocje wyrażone w poezji Petrarke są adresowane do niej samej, czy też tak naprawdę poeta opisuje wyłącznie swój miłosny ból duszy, mękę pożądania i napotykaną go w życiu problemy.

3.1.4 *I' vidi in terra angelici costumi* – kontekst znaczeniowy

Ten sonet Petrarke odzwierciedla głębokie emocjonalne przywiązanie poety do Laury i ma senny, lekki wydźwięk. Wykorzystuje perspektywę podmiotu lirycznego, by opisać niemal niebiańską scenerię. Laura to w tym utworze anioł o pięknych oczach, których zazdrości jej słońce. Głos anioła jest tak potężny, że może on za jego pomocą podnosić góry i okiełznać morze. Głos sprawia też, że liście na gałęziach kołyszą się i wydzielają słodki zapach. Wiersz jest nie tylko prostym hołdem na cześć piękna Laury, napisanym przez Petrarke, ale także jego szczerą pochwałą i podziwem dla wszystkiego co piękne. Petrarke w swoim utworze zapisuje radość i ból, jakie przyniosły mu wszystkie widziane piękne krajobrazy, aby w trzecim akapicie wyjaśnić, że miłość, mądrość, wartości, pobożność i smutek to antidotum na każdy ból. Opisuje on anielską postać i niebiańską scenerię, doświadczając radości i bólu poety. Okazując podziw Laurze, ukazuje nam jak doświadczać piękna za pomocą naszej wyobraźni.

3.2 *Oh ! Quand je dors* – geneza powstania utworu i kontekst literacki

Słynny wenezuelsko-francuski kompozytor Reynaldo Hahn (1874-1947), jeden z czołowych twórców pieśni artystycznych w okresie romantyzmu, stwierdził kiedyś podczas swojego wykładu, że „słowa, przepełnione emocjami i przemyśleniami, nadają większe znaczenie melodii, dają jej więcej mocy i precyzji, co oddziałuje na nasze umysły i nasze dusze. Jeśli mamy zdecydować, co odgrywa wiodącą rolę – słowa czy melodia, bez wątplenia są to słowa.”¹⁵ Jego wypowiedź ukazuje nam, jak istotne miejsce zajmowała literatura w twórczości kompozytorów w okresie romantyzmu.

Tekst pieśni *Oh! Quand je dors* (Och! Kiedy śnię) pochodzi z dwudziestego siódmego wiersza w zbiorze Victora Hugo pt *Les Rayons et les Ombres* (Światła i cienie), który został

¹⁵ Hahn, Reynaldo. *On Singers and Singing: Lectures and an Essay*, Amadeus Press, 1990, s. 27-28.

opublikowany w 1840 roku. Wersja utworu z muzyką Liszta ukazała się po raz pierwszy w 1844 roku. W latach 1849-1859 kompozytor naniósł pewne poprawki, po czym utwór został ponownie opublikowany w 1959. Później Liszt stworzył solową transkrypcję na fortepian, która ukazała się w 1885 roku.

3.3 *Enfant, si j'étais roi* – geneza powstania utworu i kontekst literacki

Enfant, si j'étais roi (Dziecię, gdybym był królem) to dwudziesty drugi wiersz ze zbioru poezji Victora Hugo z 1831 roku *Les Feuilles d'automne* (Jesienne liście). Wiersz pierwotnie nosił tytuł *A une femme* (Do pewnej kobiety). Zbiór ten nie tylko pokazuje rodzący się talent Hugo jako liryka, ale jest również przykładem reprezentowanego przez niego stylu literatury romantycznej, w którym rytm i barwa ukazują jego melancholijne uczucia i głębokie przeżycia. Zainspirowany pierwszym wersem, Liszt użył go jako tytułu własnego utworu muzycznego.

Enfant, si j'étais roi Liszta to wyjątkowy utwór, wyróżniający się na tle jego innych pieśni i ich poprawionych wersji. Jego pierwsza wersja została napisana w latach 1841-1842 pod numerem (S.283). Później, w 1849 roku, Liszt postanowił dokonać w niej pewnych zmian i opublikował ją ponownie w 1859 roku. Ponadto, w 1847 roku, poszedł o krok dalej i zaadaptował pieśń do wersji na fortepian solo, którą wydano w 1985 roku pod numerem (S.537). Porównując te dwie wersje, najbardziej uderzające różnice dotyczą rytmicznych i strukturalnych zmian dokonanych przez Liszta: oryginalne metrum 3/4 zostało zmodyfikowane do 4/4, oryginalne Andante moderato zostało zmienione na tempo zbliżone do Allegro, a ogólna długość utworu została skrócona z 88 do 66 taktów. To właśnie na tej wersji z 1849 roku autorka skupia się w tej pracy.

3.4 *Die Lorelei* – geneza powstania utworu i kontekst literacki

Pieśń o *Die Lorelei* jest czymś typowym dla twórczości Liszta, bowiem w ciągu dwudziestu lat, od 1841 roku, kiedy to po raz pierwszy skomponował do niej muzykę, do 1861 roku, Liszt pozostawał tak urzeczony potęgą tej baśni, że kilkakrotnie powracał do swojego pierwotnego pomysłu, wybierając do interpretacji wciąż ten sam wiersz. W 1843 roku stworzył wersję na fortepian, w 1856 roku ukazała się ponownie wersja na sopran i tenor, w 1860 roku adaptacja na orkiestrę. W 1861 roku natomiast Liszt poprawił i ponownie opublikował wersję fortepianową. Świadczy to o głębokim twórczym przywiązaniu do tematu i melodii pieśni.

Na przestrzeni lat, wielu znanych poetów tworzyło wiersze nawiązujące do legendy Loreley, na przykład niemiecki pisarz późnego romantyzmu Clemens Brentano (1778-1842) czy niemiecki pisarz romantyczny Joseph von Eichendorff (1788-1857). Motyw pojawił się także w wielu dziełach niemieckich poetów romantycznych, takich jak Otto Heinrich von Loeben (1785-1825). Jednak najsłynniejszym utworem, w którym pojawia się Loreley, jest poemat narracyjny *Die Lorelei* autorstwa niemieckiego mistrza literatury klasycznej Heinricha Heinego (1797-1856). Poemat powstał w 1824 roku i stał się jednym z jego najbardziej reprezentatywnych dzieł. Odkąd niemiecki kompozytor Friedrich Silcher (1789-1860) przemienił narracyjną poezję Heinego w pieśń w 1835 roku, stała się ona popularną pieśnią ludową, a takich pieśni powstało ponad trzysta.

3.5 *O lieb', solang du lieben kannst* – geneza powstania utworu i kontekst literacki

O lieb', solang du lieben kannst (Kochaj tak długo, jak tylko będziesz mógł) jest jednym z najbardziej reprezentatywnych utworów suity fortepianowej Liszta *Liebsträume* (Sen o miłości). Tak naprawdę, na samym początku jego seria suit fortepianowych była właściwie trzema pieśniami artystycznymi, a nie utworami na fortepian. Omawiana pieśń artystyczna została skomponowana przez Liszta do tekstu poetyckiego autorstwa niemieckiego poety Ferdinanda Freiligratha (1810-1876). W 1845 roku Freiligrath i Liszt spotkali się w Szwajcarii, które to spotkanie natchnęło kompozytora twórczo. Postanowił wykorzystać napisany w tym samym roku wiersz Freiligratha *O lieb', solang du lieben kannst* jako tekst do komponowanej przez siebie pieśni artystycznej. W tym samym czasie Liszt wykorzystał również tekst niemieckiego poety Johanna Ludwiga Uhlanda (1787-1862) do skomponowania dwóch pieśni o tych samych tytułach *Hohe Liebe* (Szlachetna miłość) i *Seliger Tod* (Święta śmierć). Pieśni miały charakter religijny. Pięć lat później stworzył na podstawie tych trzech pieśni utwory fortepianowe i opublikował je pod nazwą *Liebsträume*.

3.6 *Die drei Zigeuner* – geneza powstania i kontekst literacki

Analizując twórczość Liszta, nie można nie wspomnieć o jego muzycznym dorobku związanym z serią *Rapsodii węgierskich*¹⁶, która stała się jego artystycznym „znakiem rozpoznawczym”, podobnie jak walce Straussa czy symfonie Beethovena. Liszt nawiązywał do ducha tych utworów w swoich późniejszych pieśniach artystycznych, w tym w utworze *Die drei Zigeuner*, który można nazwać „wokalną wersją *Rapsodii węgierskiej*”¹⁷. Utwór odzwierciedla obserwacje i refleksje Liszta na temat życia Romów.

Tekst tej pieśni opiera się na wierszu austriackiego poety Nikolausa Lenaua o tym samym tytule *Die drei Zigeuner*. Wiersz został napisany „przed końcem października 1837 roku lub między styczniem a marcem 1838 roku”¹⁸, i opublikowany w 1838 roku w zbiorze wierszy *Neuere Gedichte* (Nowe wiersze).

Kulturowy wizerunek Cyganów składa się z cech postrzeganych zarówno pozytywnie (jak umiłowanie wolności) jak i negatywnie (pełne ryzyka życie na krawędzi). Jako historyczni wędrowcy, utożsamiali się z ideami wolności i solidarności, uosabiającymi „pierwotną” życiową energię i szczerość. Jednakże ta ciągła wędrówka, brak stabilności, jeśli chodzi o tożsamość, zmuszały ich do oszustw, kradzieży i utrzymywania się głównie z wróżbiarstwa, które usprawiedliwiali swoim unikalnym systemem wartości i pochodzeniem, które łączyli z mitologią.

Powyższa charakterystyka stanowi doskonały materiał dla twórczości literackiej, dzięki czemu obraz Cyganów w literaturze jest niezwykle różnorodny. „Hugo, Puszkina, Gorki, a także Matthew Arnold, opisywali w swojej twórczości Cyganów jako ludzi w pewien sposób „przewyższających” świat rzeczywisty, ludzi stanowiących pewnego rodzaju ideał dla współczesnych

¹⁶ Jest to zbiór dwunastu utworów na fortepian opartych na węgierskich motywach ludowych, stworzonych przez Franza Liszta w latach 1846-1853. Później, w 1882 i 1885 roku, Liszt skomponował wersje dla orkiestry, duetu fortepianowego i trio fortepianowego. Oryginalna wersja fortepianowa słynie ze swojej trudności.

¹⁷ Chen, Jing. *Reprezentacyjny styl narracyjny w pieśniach artystycznych Liszta na przykładzie Trzech Cyganów*, Muzyka i życie, 2009, s. 82.

¹⁸ Papp, Julia. *The reception of the allegorical poem The Three Gypsies by Nikolaus Lenau in the Fine Arts during the nineteenth century*, Acta Historiae Artium: Academiae Scientiarum Hungaricae, vol. 59, no. 1, annual 2018, s. 234.

uczonych.”¹⁹ W twórczości literackiej nie brakuje jednak także odwoływania się do złożonej natury Romów. Przykładowo, w *Katedra Notre-Dame* ich opis skupia się na walce, którą muszą toczyć pozostając na marginesie społeczeństwa. Natomiast w historii o *Carmen* pojawia się postać odważnej i kochającej wolność Cyganki Carmen. XIX-wieczne społeczeństwo zachodnie podchodziło do Romów w złożony sposób. Z jednej strony zazdrozczono im poczucia wolności i swobody, z drugiej krytykowano ich za taki właśnie sposób życia. Lenau dostrzegał pozytywne aspekty beztroskiego stylu życia Romów, kontrastujące z rozpowszechnionym wtedy (przecież także i dziś) pełnym pośpiechu, materialistycznym stylem życia.

¹⁹ Li, M. *Obraz Cyganów w literaturze zachodniej XIX wieku*, W: Materiały z 27, Seminarium Jingchu. Wydział Sztuki, Uniwersytet Hubei. 2019, s. 71.

Rozdział czwarty

Analiza zarejestrowanej koncepcji wykonawczej dzieła artystycznego - szczegółowa interpretacja obrazów emocjonalnych, struktury muzycznej i technicznych aspektów wokalnych

Rozdział poświęcony jest wokalnemu aspektom nagrań ośmiu wybranych pieśni artystycznych Liszta, omówione są istotne cechy struktury muzycznej, korelacja partii fortepianowej z partią wokalną, wreszcie kluczowe kwestie związane z przyjętą koncepcją wykonawczą decydującą o wyrazie artystycznym przedstawionego dzieła. Każda z pieśni w wyjątkowy sposób przekazuje subtelne uczucia, a głównym zadaniem solistki/solisty jest „uchwycenie” tych emocji i ich wyrażenie. Celem tego rozdziału jest zbadanie, w jaki sposób wiernie odtworzyć artystyczny zamysł utworu w śpiewie, ale też w jaki sposób wykonawczynie zrealizowała własną koncepcję wykonawczą. Autorka dokona tego poprzez analizę emocjonalnego tła każdego utworu i elementów dzieła muzycznego, odnosząc się do kontekstów literackich, omawiając zastosowane rozwiązania wokalne dla rozwiązania problemów natury technicznej i wyrazowej.

Wykonywanie pieśni artystycznych to nie tylko demonstracja języka i techniki śpiewu, ale także głębokie połączenie emocji i sztuki. Podczas występu, śpiewacy nie tylko pokazują swoje znakomite umiejętności, ale także starają się przekazać emocjonalną treść utworu. Samo dążenie do technicznej perfekcji i zaniedbanie ekspresji emocjonalnej spowoduje, że utwór przestanie rezonować z publicznością. Dlatego śpiewacy muszą znaleźć równowagę między techniką i ukazywaniem emocji w taki sposób, aby – poza technicznym mistrzostwem – wyrażać również bogactwo emocji, dzięki czemu wykonywany utwór zyskuje urok i głębię.

Niniejsza analiza opiera się na istotnym zrozumieniu struktury utworu, analizie tekstu i precyzyjnym wykorzystaniu technik wokalnych. To kompleksowe podejście pomoże ukazać emocjonalne bogactwo i techniczną złożoność każdej pieśni, podkreślając znaczenie, jakie niesie ze sobą uwzględnienie i zrównoważenie wielowymiarowych aspektów w wypracowaniu pełnowartościowej koncepcji wykonawczej. Autorka analizuje, w jaki sposób można wzmocnić ekspresję emocjonalną poprzez barwę dźwięku, kontrolę nad głośnością i rytmiką. W analizach wzięto pod uwagę cechy charakterystyczne i wymagania interpretacyjne każdego z ośmiu utworów zgodnie z ich chronologią powstania. Uzasadniając szczególne rozwiązania techniczne lub interpretacyjne w swojej koncepcji wykonawczej autorka odwołuje się też do konkretnych mistrzowskich wykonania.

Następnie w dysertacji zostaje przedstawiona szczegółowa analiza nagranych utworów wg wzoru omówionego na wstępie, w kolejności wskazanej spisem treści:

- 4.1 Szczegółowa analiza *Tre sonetti di Petrarca*
 - 4.1.1 Szczegółowa analiza *Pace no trovo*
 - 4.1.2 Szczegółowa analiza *Benedetto sia'l giorno*
 - 4.1.3 Szczegółowa analiza *I'vidi in terra angelici costumi*
- 4.2 Szczegółowa analiza *Oh! Quand je dors*
- 4.3 Szczegółowa analiza *Enfant, si j'étais roi*
- 4.4 Szczegółowa analiza *Die Lorelei*
- 4.5 Szczegółowa analiza *O lieb', solang du lieben kannst*
- 4.6 Szczegółowa analiza *Die drei Zigeuner*

Podsumowanie

Dysertacja analizuje pieśni artystyczne Liszta, skupiając się przede wszystkim na ich muzycznych cechach i strukturze partii wokalnych, mając na celu zinterpretowanie jego (Liszta) wyjątkowej, charakterystycznej dla muzyki romantyzmu estetyki i jej znaczenia w dziedzinie śpiewu artystycznego. Praca skupia się na wybranych ośmiu utworach z różnych okresów, z tekstami w różnych językach. Autorka dokonuje szczegółowej analizy tekstów i muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem technik wokalnych. Niniejsza analiza nie tylko ukazuje, w jaki sposób Liszt łączył w swoich dziełach różnorodne elementy muzyczne, ale także odkrywa dokonany przez niego unikalny wybór poezji, który odzwierciedla kompozytorską wolność, istniejącą poza klasycznymi ramami literackimi.

Mimo że twórczość Liszta bez wątpienia pełna jest innowacyjności i zaciekawia słuchacza, nie można zignorować pewnych jej braków, w tym braku równowagi w niektórych aspektach. Podczas wybierania utworów do nagrań, autorka zauważyła, że wiele pieśni artystycznych Liszta charakteryzuje się zmiennymi melodiami i rytmami oraz pewnym nadmiernym dążeniem do różnorodności harmoniczej, co czasami odwraca uwagę od poczucia formy, jedności i ogólnego piękna dzieła. Te unikalne cechy muzyczne, mimo że nadają dziełom Liszta nieporównywalny urok i nowatorstwo, mogą również być jednym z powodów, dla których są one rzadziej wybierane do wykonywania na koncertach.

Autorka zbadała również, jak powyższe cechy wpłynęły na praktykę wykonywania utworów. Techniki wokalne i wyrażanie emocji w tradycyjnych pieśniach artystycznych różnią się od tych w operowych ariach. Dramatyzm operowy wymaga od śpiewaków wyrażania emocji postaci i utrzymywania stanu przepełnionego energią, by w lepszy sposób harmonizować z muzyką symfoniczną. Pieśni artystyczne stanowią przeciwieństwo tego dramatyzmu – większość z nich charakteryzuje się subtelnością, delikatnością, romantyzmem, a także lirycznością.

Pieśni artystyczne Liszta posiadają również swój wyjątkowy styl wokalny, co zostało dogłębnie przedstawione w analizie ośmiu utworów, znajdującej się w czwartym rozdziale niniejszej pracy. W całości *Oh! Quand je dors* kompozytor stworzył mglistą i pełną gracji atmosferę, lecz w pozostałych siedmiu utworach (mimo że każdy z nich zawiera łagodne, liryczne fragmenty) pojawiły się również fragmenty recytatywne i pełne dramatyzmu kontrasty muzyczne, ukazujące złożoność i głębię emocjonalną, które mogą być porównywalne z siłą wyrazu arii operowych. Te cechy wymagają od śpiewaczki niemal operowej siły ekspresji wokalne.

Należy podkreślić, że teksty pieśni artystycznych Liszta obejmują wiele języków, co dodatkowo zwiększa złożoność ich wykonawstwa. Śpiewacy muszą nie tylko dogłębnie rozumieć muzykę i literaturę, ale także dokładnie oddawać każdy język i znać ogólny styl artystyczny każdej pieśni, aby w kreatywny i żywy sposób przekazać ducha muzyki i jej esencję.

Na samym końcu niniejszego podsumowania, autorka pragnie podkreślić, że główny cel badania w tej pracy pieśni artystycznych Liszta to nie tylko zainspirowanie uczniów śpiewu do głębokiego zrozumienia i artystycznego wykonania jego dzieł, ale także zachęcenie kręgów muzycznych do ponownej oceny i przeanalizowania postaci Liszta jako wszechstronnego artysty. W swoich przyszłych badaniach, autorka ma zamiar kontynuować

analizę różnic w wykonawstwie pieśni artystycznych Liszta w kontekście wielokulturowym, a także ich zastosowanie i znaczenie w nowoczesnej edukacji wokalne.

Bibliografia

1. Armbruster, Carl. *Thirty Songs by Franz Liszt For High Voice*, New York: Dover Publications, 1985, s. 11.
2. Bekker, Paul. *Liszt and his critics*, Oxford University Press, 1936, s. 283.
3. Charnin Mueller, Rena. *The Lieder of Liszt in The Cambridge Companion to the Lied*, ed. James Parsons, Cambridge University Press, 2004, s. 209.
4. Chen, Jing. *Reprezentacyjny styl narracyjny w pieśniach artystycznych Liszta na przykładzie Trzech Cyganów*, Muzyka i życie, 2009, s. 82.
5. Cooper, Martin. *Liszt as a Song Writer*, Music & Letters, Vol 19, no. 2, Apr.1938, s. 179.
6. Dalmonte, Rossana. *Rethinking the Influence of Italian Poetry and Music on Liszt The Petrarca Sonnet 'Benedetto Sia 'l Giorno'*, Studia Musicologica, vol. 54, no. 2, 2013, s. 189.
7. Fields, Victor Alexander; Li Weibo (Tłum.). *Trening głosu śpiewającego*, Szanghaj: Shanghai yinyue chubanshe, 2003, s. 182, 209.
8. Liszt, Franz; Yu, Renhao (Tłum.). *Wybór pism muzycznych*, Wydawnictwo Muzyczne Ludowe, marzec 1996, s. 139.
9. Guan, Boji (Tłum.). *Wybór Listów Liszta (część czwarta)*, Biuletyn Akademii Muzycznej Xinghai, 1988, s. 57.
10. Guan, Boji (Tłum.). *Wybór Listów Liszta(dokończenie)*, Biuletyn Akademii Muzycznej Xinghai. 1991, s. 90.
11. Grimes, Nicole. *A critical inferno? Hoplit, Hanslick and Liszt's Dante Symphony*, Journal of the Society for Musicology in Ireland,2011. s. 3.
12. Gutman, J. A.; Haraszti, E. *Franz Liszt--Author despite Himself: The History of a Mystification*, The Musical Quarterly, 33(4), 490-516. Oxford University Press. 1947, s. 490.
13. Hinson, Maurice (Ed.). *Liszt Liebesträume: For the Piano (Nocturne No.3)*, Alfred Music Publishing Company Inc., 2005, Foreword.
14. Hahn, Reynaldo. *On Singers and Singing: Lectures and an Essay*, Amadeus Press, 1990, s. 27-28.
15. Heine, Heinrich; O. G. Sonneck and Frederick H. Martens. *Heinrich Heine's Musical Feuilletons [Concluded]*, The Musical Quarterly, vol. 8, no. 3, 1922, s. 436.
16. Hughes, Edwin. *Liszt as Lieder Composer*, Oxford University Press,1917, s. 394, 395.

17. Johnson, Graham; Stokes, Richard. *A French Song Companion*, New York: Oxford Press, 2000, s. 289.
18. Kravitt, E. F. *The Influence of Theatrical Declamation upon Composers of the Late Romantic Lied*, International Musicological Society, 1962, s. 18.
19. La Mara (Ed.). *Franz Liszt's Briefe, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, s. 348, 403.
20. La Mara (Ed.); Bache, C. (Trans.). *Letters of Franz Liszt Vol. I — From Paris to Rome: Years of Travel as Virtuoso*, New York: Charles Scribner's Sons, 1894, s. 6, 8, 440.
21. La Mara (Ed.); Bache, C. (Trans.). *Letters of Franz Liszt Vol. 2 — From Rome to the end*, New York: Charles Scribner's sons, 1894, s. 8.
22. Lang, Paweł Henryk. *Muzyka w cywilizacji zachodniej*, Guiyang: Wydawnictwo Ludowe prowincji Guizhou, 2001, s. 810.
23. Ledin, Marina A.; Ledin, Vicotr. *Franz Liszt Complete Piano Music Volume 10 Jeno Jando (Piano)*, Recorded at Clara Wieck Auditorium, Sandhausen, Germany, September 1995, Catalogue No: 8.553595. Published by Naxos in 1995, CD-ROM.
24. Li, Jiayi; Yu Lu. *Kilka przemyśleń na temat porównawczych badań fonetycznych języka chińskiego i francuskiego*, Studia Francuskie (Etudes Francaises), 2011, s. 76, 80.
25. Li, M. *Obraz Cyganów w literaturze zachodniej XIX wieku*, W: Materiały z 27. Seminarium Jingchu, Wydział Sztuki, Uniwersytet Hubei. 2019, s. 71.
26. Lindley, Mark; Uberti, Mauro. *Techniki wokalne we Włoszech w drugiej połowie XVI wieku*. Early Music, tom 9, nr 4, październik. Oxford University Press, 1981, s. 492.
27. Malina, L. *The Vocal Aspects of the Lieder of Franz Liszt in Liszt, the Progressive*, trans. Starkey, D., Joseph Haydn Conservatory, 2011, s. 92.
28. Marafioti, P. Mario; Lang, Yuxiu (Tłum.). *The Art of Singing – Enrico Caruso: The Scientific Culture of the Voice*, Wydawnictwo Muzyczne Ludowe, opublikowane w 2000, s. 52, 105, 130.
29. Merrick, Paul. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge University Press, 1987, s. 99.
30. Miller, Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*, Schirmer Books, A Division of Macmillan, Inc., 1986, s. 40-41, 71, 119, 142.
31. Miller, Richard; Chen, Xiaolun (Tłum.). *Trening głosów sopranowych*, wydawnictwo Uniwersytetu Tianjin i Renmin Music Publishing House, 2015, s. 142.

32. Morrison, Bruce; Lai, Ciyun (Tłum.). *Liszt, Wielcy Kompozytorzy Zachodu*, Wydanie klasyczne OMNIBUS. Wydawnictwo Ludowe Jiangsu, 1999, s. 121-122, 141.
33. Morrison, Bruce. *Liszt (The Illustrated Lives of the Great Composers)*, Omnibus Pr & Schirmer Trade Books press. 1989, s. 255.
34. Moiseyevich Tsy-pin, Gennady; Jiao, Dongjian/Dong, Moli (Tłum.). *Psychologia działalności muzycznej: teoria i praktyka*, Zhongyang Yinyue xueyuan chubanshe, 2008, s. 149.
35. Neumeyer, David. *Sonetto 104 del Petrarca Liszta: Duch romantyzmu i prowadzenie głosu*. Indiana Theory Review, vol. 2, nr 2, Indiana University Press na rzecz Wydziału Teorii Muzyki, Zima 1979, s. 2.
36. Niecks, Frederick. *Modern Song Writers. II. Franz Liszt. The Musical Times and Singing Class Circular*, 25(501), 625-629. Musical Times Publications Ltd, 1884, s. 627.
37. Nachalianko; Wang, Qizhang (Tłum.). *Sztuka śpiewu*, Pekin: Wydawnictwo Muzyczne Ludowe, 2002, s. 20.
38. Papp, Julia. *The reception of the allegorical poem The Three Gypsies by Nikolaus Lenau in the Fine Arts during the nineteenth century*, Acta Historiae Artium: Academiae Scientiarum Hungaricae, vol. 59, no. 1, annual 2018, s. 234, 235.
39. Piotrowska A. G. *Liszt and the issue of so-called Gypsy music*, Interdisciplinary Studies in Musicology. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM & PTPN, 2013, s. 138.
40. R, Ivana. *'Fast gesprochen': Franz Liszts Liedästhetik und das Melodram des 19. Jahrhunderts*, In: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, 2011, s. 11, 12.
41. Sabor, Erks; Dai, Mingyu (Tłum.). *Twórczość późna Liszta*, Wydawnictwo Qi Lu Yi Yuan, Shandong, 1987, s. 54.
42. Szitha, Tünde. *Liszt's 'Unknown' French Songs*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, vol. 29, no. 1/4, JSTOR, 1987, s. 260, 261.
43. Wheeler, J.H., *Vocal Physiology, Vocal Culture and Singing*, New England Conservatory of Music, 1883, s. 51-52.
44. Wojtczak, Ziemowit. *Between Opera and the Lied — Tre sonetti di Petrarca by Franz Liszt*, PTPN & Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 61, 62.
45. Watzatka, Á. Pusztá. *Husaren und Zigeunermusik — Franz Liszt und das Heimatbild von Nikolaus Lenau*, Studia Musicologica, vol. 55, no. 1/2, Jun. 2014, s. 112.
46. Yang, Zhen; Liu, Xuefeng. *Wielka kolekcja klasycznej muzyki: Liszt*, Pekin: Wydawnictwo Muzyczne Ludowe, 2005, s. 4, 5.

47. Yu, Runyang. *Historia muzyki zachodniej*, Szanghaj: Wydawnictwo Muzyczne Szanghaj, 2003, s. 254, 256.
48. Zandrini, Bruno. *Petrarca e Laura: studio*, Milano. Tipografia Lombardi press, 1875, s. 48.

Netografia

1. Battle, Kathleen — *Liszt: Enfant, si j'étais roi 04 / 18*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=lp5KnSOdnMo>, accessed January 15, 2024.
2. Bertelsmann Stiftung — *NEUE STIMMEN 2015 - Final: Elsa Dreisig sings C'est des contrebandiers ...*, *Carmen*, *Bizet*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=r44EgKfAzrs>, accessed January 20, 2024.
3. Bonney, Barbara — *Liszt: Enfant, si j'étais roi*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=w1DeaE5AbiE>, accessed January 21, 2024.
4. Caruso, E.; Tetrizzini, L. *On the art of singing*, The Project Gutenberg eBook (Originally published by Metropolitan Company, New York, 1909.), 2006, s. 319, <https://www.gutenberg.org/ebooks/20069>, accessed August 6, 2023.
5. Damrau, Diana — *I vidi in terra angelici costumi*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Lzh3O3gwbEY>, accessed January 2, 2024.
6. Damrau, Diana — *Die Lorelei S 273/2*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=P2STtMfkCm0>, accessed February 2, 2024.
7. Damrau, Diana — *Die Drei Zigeuner S320*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=OVj3q-oyhm0>, accessed February 10, 2024.
8. Fassbaender, Brigitte — *Die drei Zigeuner S 320 - Drei Zigeuner fand ich (2003 Remastered Version)*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=tiqeQIqA-2g>, accessed February 10, 2024.
9. Fischer-Dieskau, Dietrich — *Liszt: Die drei Zigeuner S. 320 - Drei Zigeuner fand ich einmal*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=863xCDzKGqs>, accessed February 10, 2024.
10. Han, Paul. *Principles of Appoggio: The Interrelationship Between Theory and Practice for Today's Young Opera Singers*, Jacobs School of Music, Indiana University, Doctoral dissertation, 2018, s. 11. <https://scholarworks.iu.edu/iuwrrest/api/core/bitstreams/7a4de808-0e7f-4236-89fb-bfac2956bb64/content> accessed October 2, 2023.

11. Janowitz, Gundula — *Die Loreley; Franz Liszt*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=VaUJspj3k3I>, accessed February 2, 2024.
12. Kaufmann, Jonas — *3 Sonetti del Petrarca, S. 270.2: I' vidi in terra angelici costumi (Sonetto 123)*, at YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=7sjqp_7OYDk, accessed January 2, 2024.
13. Kennedy, Andrew — *Enfant, si j'étais roi*, at YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=tWcwp9_vN4s, accessed January 21, 2024.
14. Kleiter, Julia — *Enfant, si j'étais roi, S283 Second version*, at Hyperion Records, https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W16933_GBAJY2023504, accessed January 21, 2024.
15. Malina, L.; Starkey, D.(Trans.). *The Vocal Aspects of the Lieder of Franz Liszt in Liszt, the Progressive*, Joseph Haydn Conservatory, 2011, s. 92. http://www.haydnkons.at/wp-content/uploads/2018/03/liszt_the_progressive_2011_klein.pdf, accessed January 15, 2024.
16. Pavarotti, Luciano — *Liszt: Tre Sonetti di Petrarca, S. 270 - 3. I' vidi in terra*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=mb2YGcrJu54>, accessed January 2, 2024.
17. Pongrácz, Ferencz — *Trzej Cyganie, olej na płótnie.1836*, currently located at the Hungarian National Gallery. https://4.bp.blogspot.com/_ID_jj9Lb4js/ShAqJXJgAI/AAAAAAAAAGI8/zLJD4zOG7FU/s1600-h/Pongr%C3%A1cz+F_Heged%C3%BCI%C5%91+cig%C3%A1ny.jpg, accessed December 15, 2023.
18. Schönna, Aloisa — *Rastende Zigeuner*, created in 1860. Link to image: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alois_Sch%C3%B6nna_-_Rastende_Zigeuner.jpg#file, accessed January 15, 2024.
19. Scotto, Renata — *Three Petrarch Sonnets, I' vidi in terra angelici costum*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=zms-xGUFPIU>, accessed January 2, 2024.
20. Te Kanawa, Kiri — *Enfant, si j'étais roi*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=SfqO3Qow8BM>, accessed January 15, 2024.
21. Te Kanawa, Kiri — *Liszt, Die Loreley, S. 273*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=1IK2SFDgS2Y>, accessed February 2, 2024.
22. Tracz, Ewa — *Franz Liszt, Benedetto sia 'l giorno (Ewa Tracz/Aleksander Chodacki) 3 Sonetti di Petrarca (live)*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=-F88w8Fc0tw>, accessed December 29, 2023.

23. Walker, Alan. *Franz Liszt (Volume 1) — The Virtuoso Years, 1811–1847*, New York: Alfred A. Knopf, 1983, s. 523, 1230, eBook, <https://zlibrary-east.se/book/5940005/359183/franz-liszt-vol-1-the-virtuoso-years-18111847.html>, accessed March 2, 2023.
24. Walker, Alan. *Franz Liszt (Volume 2) — The Weimar Years, 1848–1861*, New York: Alfred A. Knopf, 1989, s. 755, eBook, <https://zlibrary-east.se/book/5940004/731b5b/franz-liszt-vol-2-the-weimar-years-18481861.html>, accessed March 8, 2023.
25. Walker, Alan. *Franz Liszt (Volume 3) — The Final Years, 1861–1886*, New York: Alfred A. Knopf, 1996, s. 1233, eBook, <https://zlibrary-east.se/book/2937270/8b4f7c/franz-liszt-vol-3-the-final-years-18611886.html>, accessed March 18, 2023.
26. Warner Classics — *Ah! je ris de me voir si belle (The Jewel Song)*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=DIUFg1L3XoM>, accessed January 20, 2024.
27. Ziesak, Ruth — *Die drei Zigeuner, S. 320*, at YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=JkJwTZTK7xg>, accessed February 10, 2024.