

Bohdan Pociąg

Miłość co dźwięki porusza

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (14), 86-105

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bohdan Pocij

Miłość co dźwięki porusza



Monteverdi: początek 4 strofy arii „Possente sprito”
z Orfeusza

Otóż zważyć trzeba, że w każdym z nas dwie jakieś mieszkają istoty, władczyni i przewodniczki, za którymi idziemy w tę lub inną stronę. Jedna z nich wrodzona to pragnienie rozkoszy; druga to nabyty rozsądek, który się do tego zwraca, co najlepsze. I czasem się te potęgi w nas zgadzają, a bywa, że się i różnią. I raz jedna z nich, a innym razem druga panuje.

Platon: *Fajdros* (przeł. W. Witwicki)

1. Między „niebem” a „ziemią”

„Pieśń ludowa głosiła, że rycerz Tannhäuser, pragnąc poznać najwyższe rozkosze miłości, udał się do wnętrza góry, gdzie mieszkała sama Wenus — pisze o Wagnerowskim bohaterze Jachimecki — po roku jednak znużyły go szaleńcze miłosne, sumienie nie dawało mu spokoju; opuścił Wenus i jako pokutnik wybrał się do Rzymu”.

Między
Wenerą
a Rzymem

Temat erotyzmu w muzyce i przez muzykę rodzi się z realności napięcia między „duszą” a „ciałem”. Panuje między nimi wieczna niezgoda. Erotyzm jest czymś, co zjawia się jako trzecia siła — nie jako mediator jednak, lecz przeciwnie — jako jątrzący. Zrodzony z biologicznych głębin i głodów ciała instynkt płci mający u swego podłoża, rwie się do światła, pragnie się zespolic, utożsamić z tym, co

w człowieku estetyczne. Jest więc w erotyzmie nieustanne dążenie do sublimacji. Dążenie do osiągnięcia stanu miłości „czyste”, najwyższej, duchowej. Lecz równocześnie jest w erotyzmie coś — i to „coś” także należy do jego istoty — co ściąga go raz po raz ze złudnych wyżyn na samo dno upadku (gdyż erotyzm zdaje się nieustannie ulegać największemu ze złudzeń ludzkich: złudzeniu całkowitego duchowego zespolenia z kimś drugim w miłosnej pełni). W samej naturze i dynamice aktu płciowego widziano przecie symbol upadku ducha na dno cielesności. I tak w swych dążeniach, błędzeniach napotyka erotyzm dziedzinę sztuki. W szczególności zaś napotyka muzykę, to, co muzyczne. Muzyka właśnie okazuje się najbardziej idealnym medium erotyzmu. Inne bowiem sztuki — malarstwo i rzeźba, poezja i teatr, od zarania atakowane przez erotyzm, nie są zdolne wyrażać go bezpośrednio, samą swą materią. Potrzebują zawsze pośrednictwa: słów, pojęć, obrazów. Literatura czy malarstwo mogą więc stany i sytuacje erotyczne tylko opisać, odegrać, przedstawić, inaczej mówiąc — pokazać. A w tym odgrywaniu i przedstawianiu zawiera się już coś wulgarnego, co nieustannie grozi najsztubtelniejszej nawet poezji erotycznej: niebezpieczeństwo ześlizgnięcia się w pornografię.

Jedynie w muzyce — muzyce prawdziwej — pornografia jest niemożliwa. Jeśli bowiem spotykamy muzykę „zaangażowaną” w erotyzm, to jest to zaangażowanie totalne. Dzieje się tak dlatego, że muzyka jest ze wszystkich sztuk najbliższa biologicznym korzeniom i uczuciowemu żywiołowi człowieka. Rytm i przepływ muzyki wywodzi się z naszych wewnętrznych rytmów, z naszego poczucia i przeżywania czasu: jej wewnętrzne napięcia są jakby odbiciem napięć egzystencjalnych samego życia. A angażując się tak w erotyzm, muzyka równocześnie erotyczny żywioł sublimuje i uwzniaśla. To jest prawdziwa misja muzyki — może największa.

Pornografia
niemożliwa
w muzyce

Można by powiedzieć, że erotyzm szuka muzyki jako swego usprawiedliwienia i oczyszczenia. Szuka muzyki jako przesublimowanej „mowy uczuć” i jako czystej ekspresji miłości. Muzyka symbolizuje tu i w jakimś sensie ucieleśnia „niebo miłości” — idealny cel erotyzmu.

Erotyzm wymknął się dziś normom i systemom etycznym, świeckim i religijnym. Podobnie jak w sztuce współczesnej: fałszywa świadomość wolności jest tu główną przyczyną dezintegracji i chaosu. Erotyzm, tak wyraziście i dotkliwie obecny w naszym życiu, nie pozwala nawet określić dziś swego miejsca i roli. Nie wiemy właściwie kiedy buduje, a kiedy niszczy.

Ideał harmonii

A przecież istniał niegdyś klasyczny wzorzec osoby ludzkiej jako osoby duchowej. Ideał harmonii między duchowością a cielesnością znała Grecja, znały kultury Wschodu, zwłaszcza Indie, rozwinęła go i do pełni doprowadziła myśl chrześcijańska wieków średnich. Przejmowały go także nieraz kierunki i postawy materialistyczne.

W *Uczcie* — zwłaszcza w partiach końcowych dialogu — rysuje się już wyraźnie to, co podejmie chrześcijaństwo: teoria wznoszenia się po stopniach miłości do transcendentnego celu, od rzeczywistości pozornej (ziemskiej) do bytu idealnego. Ta droga równoznaczna jest z osiąganiem coraz to wyższej świadomości piękna. Także w średniowieczu wszelka, nawet najbardziej niedoskonała miłość ziemska partycypuje w miłości boskiej:

„sama nienasyconność ludzkich pożądań posiada znaczenie pozytywne i tłumaczy się tym, że pociąga nas dobro nieskończone. Przesyt, jaki wywołuje w człowieku każde poszczególne dobro, jest tylko odwrotną stroną nurtującego go głodu całkowitego dobra. (...) W tym znaczeniu zagadnienie miłości w takiej postaci, w jakiej się nam przedstawia w filozofii chrześcijańskiej, przebiega ściśle równoległe do zagadnienia poznania. Dzięki intelektowi dusza jest zdolna do poznania prawdy. Dzięki miłości jest ona zdolna posiąść dobro. Wewnętrzna jej męka wynika z tego,

że szukając dobra sama nie wie, iż tego właśnie dobra szuka, a zatem szuka nie wiedząc, gdzie go należy szukać. Rozpatrywany w tym aspekcie, problem miłości może być albo nierozwiązalny, albo też już z góry rozwiązany. Dopóki się staramy rozwiązać go w płaszczyźnie natury, jest nierozwiązalny, bo niepodobna tym, co stworzone, zaspokoić nieokreślonego pragnienia nieskończoności. Jeśli natomiast założymy, że przesył światem jest już nieuświadomioną miłością Boga, to problem jest rozstrzygnięty, gdyż rozumiemy wtedy tę miłość i jej klęskę. Rozumiemy, że sama ta klęska świadczy o możliwości zwycięstwa" (E. Gilson: *Duch filozofii średniowiecznej*).

Platońsko-chrześcijańska koncepcja miłości w perspektywie transcendentnej określała zatem miejsce erotyzmu w sferze ludzkiej osobowości. Był — i jest — tedy erotyzm jakby sługą miłości, istniejącym zasadniczo dla niej i ze względu na nią. Tylko miłość zdolna jest usprawiedliwić i odkupić erotyzm, tylko miłość może nadać energii erotyzmu sens pozytywny. Pozbawiony miłości, erotyzm niszczy i rozkłada osobowość, jest ciągle ponawianym upadkiem.

Wszelako w swej „służebności” wobec miłości erotyzm podobny jest również do postaci Kundry-kusicielki z Wagnerowskiego *Parsifala*, Kundry usługującej pobożnym rycerzom świętego Graala.

Miłość co
erotyzm
ku dobru
porusza

2. Stopnie zbliżenia

Kiedy erotyzm poznaje muzykę? Można by mniemać iż, „poznanie” dokonuje się już w średniowieczu trubadurów i truwerów na południu Europy, owym łatyńsko-galijskim Południu, zarażonym herezją katarów, przenikniętym szczególną religią miłości. W istocie erotyzm — ów ciemny nurt w człowieku, jedną ze swoich stron stale otwarty na światło miłości — poznaje tu (poznaje na nowo, gdyż poznania takie odbywały się niejednokrotnie w greckiej i rzymskiej starożytności) przede wszystkim poezję. To, co muzyczne — mu-

Słodkie
dźwięki z
Prowansji

zyka czysta (bezsłowna) w naszym dzisiejszym pojęciu — jest jeszcze całkowicie słowu podległe, zależne od słowa. Muzyka przydaje poezji miłosnej dźwięczności, powabu, podkreśla też ową jakość naczelną liryki prowansalskiej: *douce* — słodycz, miękkość, tkliwość, czułość.

Tak więc mamy tutaj pierwszą, jeszcze nie całkiem autonomiczną cechę erotyzmu sublimującego się w muzyce. Cechę ukrytą i na wpół tylko ujawnioną w samej melodyce (współczesne interpretacje liryki prowansalskiej podkreślają jeszcze tę cechę przez odpowiednią instrumentację: np. powierzanie linii melodycznej instrumentom smyczkowym rekonstruowanym według wzorów średniowiecznego instrumentarium).

Oprócz tej ogólnej, nie zróżnicowanej ekspresji czułości, zaznacza się tu jeszcze jakość inna: ton ekstatycznego uniesienia we wschodnich jakby melizmatach melodii. Są to na pewno dotknięcia zaledwie samej muzyki przez sferę uczuć, dotknięcia za pośrednictwem słów, opisujących, wyrażających, mówiących o stanach miłosnych. Niemniej — są to dotknięcia bardzo istotne: coś tu się mianowicie w muzyce nowego zaczyna, jakkolwiek to coś rozwinię się w pełni dopiero po upływie paru wieków. Czułość i ekstatyczność to dwa bieguny uczuciowości, z sublimującym się erotyzmem ściśle związane. Czułość — to biegun przesubtelnionej zmysłowości. Ekstatyczność — to biegun duchowości, a więc zniesienie erotyzmu, jego samounicestwienie, spalenie we własnym ogniu.

Owe dotknięcia przez czułość i ekstazę w czasach trubadurów, truwerów, minnesingerów nie odnoszą się jeszcze do głównego nurtu muzyki. Wszak z jednej strony panuje tu chorał gregoriański jako najwyższe ukonkretnienie w muzyce obiektywnej ekspresji *sacrum*, z drugiej zaś — muzyka pojęta jako intelektualna konstrukcja polifoniczna.

I tak będzie właściwie do drugiej połowy wieku

XVI: sfera uczuciowa, trwając w stanie na pół jeno rozbudzonym, nie będzie się właściwie w samej muzyce rozwijać. Przełom przychodzi wraz ze schyłkiem XVI stulecia. Przygotowały go rzesze kompozytorów włoskich, francuskich, angielskich, hiszpańskich, niderlandzkich; lecz dokonuje się on głównie za sprawą pierwszego geniusza i twórcy muzyki nowożytnej: Klaudiusza Monteverdiego.

Tu dotykamy kwestii głównego podziału w historii muzyki Zachodu. Podział to robiony grubą krechą, niemniej — konieczny i znajdujący swoje uzasadnienie w charakterze samej muzyki. Kryterium podziału sprowadza się do określenia tego, co muzykę w najbardziej zasadniczy sposób porusza (jej głównego motoru rozwoju), powołuje do życia jej formę.

Otóż do Monteverdiego tym głównym motorem (*spiritus movens*) muzyki jest myśl, to, co intelektualne. Pomysł muzyczny rodzi się dzięki pewnemu szczególnemu napięciu umysłu, następnie zaś poddany jest pracy myśli działającej według apriorycznych reguł (praw) kompozytorskiego postępowania. Uczucia, emocje mają tu naturalnie swój udział, nie sposób ich zresztą od ruchu i pracy myśli oddzielić, ich rola jest tu jednak podrzędna. To, co uczuciowe — pierwiastek emocjonalny — w muzyce jest jeszcze ogólne, pod względem jakości i odcieni nie zróżnicowane i całkowicie podporządkowane rygorom intelektu.

Ten średniowieczny model muzyki — jako sztuki uczonej i symbolizującej sobą, swymi dziełami, swoją istotą porządek wszechświata, kosmos, kosmiczny ład — kruszy się, załamuje wraz z naporem kultury baroku. Ruch intensywny, ruch i taniec opanowuje muzykę. A całą jej materię, substancję („ciało”) przenika teraz żywioł uczuć. To, co emocjonalne, po raz pierwszy muzykę opanowuje. I za sprawą owego „żywiołu” w twórczości Monteverdiego (madrygały, opery, *Vespro*) mu-

Do baroku
przewodzi
intelekt

Druga
inwazja
erotyki

zyka powstaje odnowiona we wszystkich swoich jakościach: w melodii, harmonii, wzajemnym ruchu głosów, w rytmie i barwie brzmienia, w dźwięku czystym.

Przeobrażona uczuciowo muzyka otwiera się również na to, co erotyczne. Następuje drugie w historii (po epoce trubadurów) zbliżenie erotyzmu i muzyki. Nierównie pełniejsze niż przed trzema czy czterema wiekami. Terenem tego zbliżenia jest renesansowy madrygał, pieśń (liryczna, solowa), dramat muzyczny, miniatura lutniowa. Zbliżenie to pokazuje dobitnie, jak bardzo uszlachetniającym i sublimującym medium dla erotycznego żywiołu jest muzyka.

Zważmy bowiem miejsce i rolę erotyzmu, owej zmysłowej maskarady miłości w kulturze renesansu. Jest on w sztuce obudowany konwencjami — formą i metaforą, aluzją, symbolem i alegorią. Ale w życiu, w obyczajowości, jest jawny. Erotyzmem, szczególną formą hedonizmu, przeniknięta jest świadomość przeciętnego człowieka włoskiego zwłaszcza renesansu. Jako forma użycia maksymalnego jest erotyzm — już wtedy — dopełnieniem, a zarazem koniecznym warunkiem „pełni życia”. Renesansowy umiar jest tylko pewnym ideałem intelektualnej elity.

Z kolei barok — jako prąd kultury zrodzony również na południu — nie temperuje bynajmniej erotyki, ani nie pomniejsza jej roli w obyczajowości, w życiu codziennym. Jej miejsce nie jest już jednak tak jednoznaczne. W poezji i sztukach plastycznych erotyzm przybiera — obok jaskrawych form cielesnej zmysłowości, jak u Rubensa — postaci bardziej wyrafinowane, kunsztowne. Przenika również do sztuki religijnej.

W muzyce przełomu stuleci, u Monteverdiego, u madrygalistów angielskich, w muzyce wyrastającej z tradycji renesansu, ale natchnionej już kulturą baroku, odnajdujemy najszlachetniejszą eks-

presję miłości. Oto pierwsza wielka manifestacja miłości w muzyce — *Orfeusz* Monteverdiego (1607). W sławnej arii z koncertującymi instrumentami (kolejno: skrzypce, kornety, harfy), w której Orfeusz sztuką pięknego śpiewu zaklina moce podziemne, czułość i ekstatyczność, dotknięte przed wiekami przez trubadurów, rozjarzają się nagle niesamowitym światłem. A przestrzeń między nimi wypełnia — namiętność. Namiętność szlachetna i wzniosła, ale także — śmiertelna. Przywędrowała ona, być może, do jasnej muzyki Monteverdiego z mrocznej legendy o miłości Tristana i Izoldy. W każdym razie tu właśnie, po raz pierwszy w historii, miłosna „choroba na śmierć” przenika tkankę muzyki. Ekspresja śmiertelnej namiętności emanuje z melodii-śpiewu, z gry-towarzyszenia instrumentów. Jest to już jakby profetyczna wizja Wagnerowskiego Tristana. Miłość mówi tutaj pełnym głosem, nie tylko słowem (pojęciem), ale dźwiękiem, barwą, rysunkiem melodii. Mówi uczucie szlachetne a namiętne, rozpięte między światłem radości a mrokiem smutku i rozpacz. Jest też ono — przy całej swej intensywności — tak u Monteverdiego wysubtelnione, że miłosne uniesienie utożsamia się niemal z religijną ekstatycznością: przekonuje o tym porównanie dwu fragmentów, końcowego duetu z *Orfeusza* oraz Duo Seraphim z *Vespro*.

Jednak po Monteverdiowskim wybuchu odmieniona muzyka uspokoi się, utemperuje. Wybujała ekspresja układać się pocnie w systemy konwencji. Muzyczna mowa afektów zapragnie bowiem usystematyzować swój język, uczynić go uniwersalnym językiem muzycznej ekspresji. Muzyka będzie teraz miała ważniejsze rzeczy do rozwiązania niż wyrażanie miłosnych uczuć. Otworzą się przed nią — jako dziedziną w pełni autonomiczną — ogromne możliwości wszechstronnego rozwoju formy całościowej i poszczególnych jej elementów: melodii i rytmu, harmonii i polifonii, instrumentacji i dra-

Namiętny
Orfeusz
Montever-
diego

maturgii (wewnętrznej). I dziedzina bardzo istotna: religijnego życia muzyki.

Sfera ekspresji miłosnej i wysubtelnionego erotyzmu zostanie zredukowana do paru konwencjonalnych figur: czułości, tkliwości, łagodnego smutku. Nie w tego rodzaju afektach tkwić będzie siła rozległej jak kosmos muzyki baroku! Będą w niej również wyspy uczuciowości bardziej subtelnej, bliższej poruszeniom serca: klawesyniści francuscy z pierwszej połowy XVIII w. później nieco, po wygaśnięciu wielkiego stylu barokowego, solowe i kameralne utwory stylu *galant*...

Odrodzenie
Mozartowskie

Dopiero jednak u Mozarta nastąpi pełne odrodzenie uczuciowości w muzyce. A uczucie miłości zjawia się znowu jako naczelne, wiodące, jako centrum kręgu uczuć. Myślmy tu głównie o dziełach najpełniejszych z ostatniego okresu życia, zwłaszcza o operach: *Wesele Figara*, *Così fan tutte*, *Don Juan* i *Czarodziejski flet*. (Ten „erotyczny” aspekt sztuki Mozarta odkrył po raz pierwszy Kierkegaard w swym genialnym studium na temat *Don Juana*. A R. Rolland poświęca temu problemowi kilka niezwykle pięknych i trafnych kart w jednym ze swoich szkiców.)

Mozartowskie odkrycie uczuć w muzyce pokrewne jest w jakimś sensie odkryciu dokonanemu przez Monteverdiego blisko dwa wieki wstecz. Różnica dotyczy przede wszystkim gleby; stosunku do tego, co sztukę obydwu mistrzów poprzedza, i z czego wyrastają — tradycji.

Monteverdi wyrósł, jeśli tak można powiedzieć, ze skrzyżowania, zetknięcia dwóch — epokowo różnych — koncepcji muzyki: muzyki „uczzonej” (intelektualnej) i muzyki „natchnionej”, uczuciowej.

Mozart wyrósł ze stylu „przejściowego” (styl *galant*, *Empfindung-Stil*), którego kanonem była konwencja ludyczno-zdobnicza: muzyka powinna bawić i wzruszać, niezbyt silnie jednak, powinna

uświećniać i dyskretnie („dwornie”) towarzyszyć. Była więc muzyka — również muzyka młodego Mozarta — pewną sferą zewnętrzną, muskającą jedynie dziedzinę uczuć ludzkich, nie sięgającą jednak jej wnętrza.

I oto Mozart w swych późnych dziełach przełamuje ten stan rzeczy. Jakości emocjonalne, które tu odnajdujemy, mają smak, świeżość i blask zjawisk nowych. Otwiera się cały szeroki wachlarz odcieni. Kilka arii, duetów, ensembli starczy za przykłady. Budzenie się najwcześniejszych uczuć miłosnych w arii Cherubina z *Wesela Figara*, duet Zuzanny i Hrabiny z tejże opery; uwodzicielski duet don Juana i Zerliny, czułe arietki Zerliny z *Don Juana*; pierwsza aria Tamina, duet Paminy i Papagena, duet Papagena i Papageny z *Czarodziejskiego fletu*. Oto przykłady różnych odcieni ekspresji miłości. Sugerowane są nam one — niezależnie od tekstu słownego — przez sam charakter, jakość, postać struktur dźwiękowych. Przez rysunek linii melodycznej przede wszystkim — jej wygięcia i załamania; szybkość jej ruchu, zmiany i wahania tempa; jej zwinność i kapryśność; lub przeciwnie, jej spokój i charakterystyczną rozlewność.

Swoją muzyką Mozart sugeruje nam odcienie miłości jasne — czułość, słodycz, świeżość, zapał, uniesienie, delikatność i płochliwość. Smutek w tej sferze czarodziejskiej jest czymś przejściowym i nie-trwałym; rozpacz i ciemna, śmiertelna namiętność w ogóle nie są znane — tak jakby zapomniano o ich istnieniu. Akcenty dramatyzmu, tragizmu i grozy, odcienie przejmującej nostalgii w późnych dziełach Mozarta (*Don Juan*, *Requiem*, *Symfonia g-moll*) nie są natury erotycznej, lecz metafizycznej.

A przecież to właśnie Mozart swoim niezwykłym muzycznym pobudzeniem sfery uczuć otwiera drogę do największego i najpełniejszego w historii zbliżenia erotyki i muzyki — tym razem w płaszczyż-

Jasne
barwy
miłości

Totalny
emocjonalizm
romantyzmu

nie metafizycznej, w metafizycznym odczuciu świata. Zbliżenia romantycznego.

Na czym to zbliżenie polega?

Jest ono totalne, wszystkie elementy i wszystkie jakości muzyki obejmujące. Muzyka otwiera się maksymalnie na to, co w człowieku uczuciowe, a z czym związane są również: myśl, wola, duch.

W hierarchii zaś uczuć miłość — ta ziemia obiecana (czy też „niebo”) erotyzmu — jest uczuciem najwyższym, najważniejszym, najbardziej pełnym. Smutek, rozpacz, tęsknota, gniew, melancholia, nadzieja, radość, czułość — wszystkie te jakości emocji (i szereg innych jeszcze, nie nazwanych), które odczytać możemy z muzyki w epoce romantyzmu, skupiają się wokół miłości, miłość mają na celu lub w tle, w podtekście, do miłości się odnoszą. Miłość ziemską i miłość boską; piekło i otchłań miłości i jej niebo. Albowiem w świadomości człowieka romantycznego miłość, wyznaczająca najwyższe szczyty uczuć, równocześnie wyznacza ich najgłębsze przepaście. Jest czymś błogosławionym i świętym, będąc zarazem czymś przeklętym. Jest szczęściem i nieszczęściem, radością i rozpaczą, zdrowiem i chorobą, najsilniejszą rozkoszą i najdotkliwszym bólem, życiem i śmiercią. A skoro wyznacza nieustannie tak skrajne bieguny ludzkiej egzystencji — jest pełnią.

Rzec by można, że w romantycznym pojęciu i odczuciu miłości (odczytać je możemy chociażby z Mickiewiczowskich *Dziadów*) skoncentrowała się i spotęgowała cała tradycja, wszystkie pojęcia, odczucia i idealizacje miłości w kulturze europejskiej — od czasów Platona począwszy.

Miłość porusza tedy muzykę romantyzmu. Z jednej strony owa Tomaszowo-Dantejska „miłość, co gwiazdy porusza i słońce” („biegun ekstatyczny” — u trubadurów!). Jej najwspanialszym, niedoścignionym w swej żarliwej ekstatyczności przejawem jest Beethovenowska *Missa solemnis*, zwłasz-

cza *Benedictus* z tej *Mszy*. Z drugiej — miłość mająca na celu zespolenie całkowite z drugą istotą ludzką, zespolenie — poprzez czułość i tkliwość (biegun *douce* u trubadurów).

Spytać by teraz należało, jak porusza? I co przez te poruszenia my, perceptorzy muzyki, otrzymujemy; jak je dzisiaj, w dobie zaniku uczuć w sztuce (wszelkich uczuć — miłosnych i „metafizycznych”) odczytujemy?

Dotykamy tu jednej z zasadniczych niemożności estetyki. Mówić bowiem, że określona ekspresja miłosnego uczucia jest funkcją takiego to a takiego, czasowo-przestrzennego, sukcesywno-symultatywnego układu dźwięków i barw brzmieniowych — to mówić mniej więcej to samo, że życie w swych wyższych psychicznych i duchowych formach jest funkcją takiego to a takiego układu atomów, cząsteczek i takiej, a nie innej kombinacji związków chemicznych.

Bo jest przecież raczej tak, że to, co wyższe duchowo, poszukuje tego, co niższe, materialne, aby się w nim ugruntować i poprzez materię właśnie, przez jej konkretność w pełni przemówić i stać się powszechnie zrozumiałe. Duch poszukuje materii jako znaków dla swego języka — dla Logosu.

Zastosujmy to samo rozumowanie do muzyki epoki romantyzmu (u jego podłoża jest jedna, powszechna, wielka intuicja metafizyczna istnienia jako istnienia w perspektywie transcendentnej, wszelkie istnienie przekraczającej) — od Beethovena i Schuberta aż po Gustawa Mahlera.

To, co uczuciowe — żywioł, kosmos uczuć — w całej swej rozległości i głębi dąży do wcielenia w układy, konstrukcje i przebiegi dźwiękowe. Na metaforyczny termin „wcielenie” kładziemy tu specjalny nacisk. Ów żywioł uczuć nie dąży bowiem zasadniczo do stworzenia nowych, z gruntu nowych form. (Zważmy, iż w epoce romantyzmu, przez cały wiek XIX, nie powstała żadna nowa for-

Słowo
porusza
materię...

...a uczucie
kosmos
dźwięków

ma w zasadniczym znaczeniu tego pojęcia; wszystkie podstawowe wzorce muzycznego kształtowania — fuga, rondo, sonata, wariacje — powstały w epokach poprzednich.) Przeciwnie — łaknie form, wzorców starych, ustalonych, powszechnie zrozumiałych, aby je maksymalnie wypełnić, intensywnie rozszerzyć. I pragnie tym samym coraz więcej muzyki — coraz więcej jej materii, substancji, ciała, cielesności.

Ta cielesność to przede wszystkim harmonika, dąży więc żywioł uczuć do wcielania się w coraz to nową współbrzmienia i kombinacje akordów. Uczuciowe, emocjonalne pobudzenie harmoniki to wielkie odkrycie romantyzmu; w szczególności odkrycie dokonujące się w muzyce Chopina.

Impuls uczuciowy, w węższym sensie: impuls erotyczny — nie ogranicza się więc jak niegdyś do samej melodii, choć pozostanie ona przez cały romantyzm głównym nośnikiem uczuć, lecz sięga głębiej do tego, co melodię otacza, co jej towarzyszy, do tego, z czego melodia również wynika.

Akord barwiony specyficznym, pogłębiającym i ekscytującym dysonansem (akord „chopinowski”, akord „tristanowski”); charakterystyczne ugięcia i załamania; niespodziewane, zwodnicze rozwiązania akordów — funkcji harmoniczej; szczególne ciepło emanujące ze współbrzmień konsonansowych, z tercji i sekst — wszystko to również podstawowe „słowa”, zwroty z uczuciowego, emocjonalnego (także więc — erotycznego) języka muzycznego romantyzmu.

Na miłosny żywioł romantyzmu — dla którego muzyka jest symbolicznym językiem i który przejawia się przez specjalnie intensywne piękno — patrzeć można dwojako: systematyzująco i ewolucyjnie. Systematyzując — wznosimy się po stopniach sublimacji uczucia, nad którego muzycznym przejawem czuwa zawsze myśl kompozytorska.

Erotyczny
język
muzyki:

Nazwijmy więc kolejno jakości określające stopnie miłości w muzyce:

a) prostą czułość, tkliwość i słodycz — głównie melodii — w pieśniach Schuberta (*Piękna młynarka*), Schumanna, w Schumannowskich miniaturach i nokturnach Chopinowskich; lecz także — w wielu pieśniach Brahmsa; lecz również — w niejednej pieśni i melodii Mahlera;

...tkliwość
i słodycz...

b) namiętność erotyczną i miłosną — aby się wypowiedzieć, domaga się ona barwy dźwięku, koloru instrumentalnego szczególnie intensywnego, nawet jaskrawego (Berlioz w *Symfonii fantastycznej*, Wagner w *Tannhäuserze*), a wypowiada się poprzez ruch — gwałtowny, zaskakujący, sprężany i przyspieszany;

...namiętność...

c) miłosną tęsknotę (Schubert i Schumann w pieśniach; Berlioz w symfonii *Romeo i Julia*) — jeszcze jednak nie „śmiertelną”; specjalnego rodzaju bezsłowną miłosną rozmowę lub też monolog, spotykaną właściwie tylko u Chopina (w *Etiudzie cis-moll* z op. 25 sam charakter linii melodycznej basu stwarza dziwną sugestię intymnej, nasyconej uczuciem a równocześnie refleksyjnej — mowy);

...tęsknota...

d) smutek miłości i jej rozpacz (Czajkowski);

e) wzniosłość miłości i jej ekstazy (Beethoven — Chopin — Mahler);

...ekstaza...

f) miłość jako namiętność wzniosłą i śmiertelną.

Tu już z najwyższych szczytów romantyzmu przechodzimy na jego drugą stronę: i od Chopina, od jego *Etiudy es-moll* i *Preludium a-moll* poczynając, dochodzimy do Wagnerowskiego *Tristana*.



Tristan i Izolda — wstęp

...śmierć
i miłość

W tej frazie i w tym akordzie — słynnym akordzie „tristanowskim”, od którego poczyną się już generalny kryzys języka muzycznego, przesila się nie tylko muzyka, ale i cała miłość jako wielowiekowe zjawisko w kulturze, w sztuce i myśli Zachodu. Przeogromny jest ciężar i nieogarniona głębia tej muzyki: nigdy nie jest dość się w nią wsłuchiwać. Dawniejsi słuchacze odczytywali tu jedynie motyw miłosnej tęsknoty. My dziś słyszymy tu i czujemy więcej: czujemy mianowicie ciężar (ciężar metafizyczny) namiętności znużonej, namiętności przetrawionej przez myśl — intelekt, obciążonej ogromną tradycją. To znużenie nie jest zwykłym ludzkim znużeniem pojedynczego człowieka: jest to znużenie pokoleń całych, znużenie historii, znużenie i wyczerpanie kultury. Kultury, w której obumiera zdolność prostych, świeżych i silnych uczuć miłosnych. Nie jest to więc motyw miłosnej tęsknoty, lecz raczej nieskończonej tęsknoty do miłości (jako wzniesłego pojęcia, idei), do miłości jako najwyższego progu istnienia, po osiągnięciu i przekroczeniu którego nastąpi ucieszenie i spokój — śmierć. Rysuje się tu więc (czy odradza?) mroczna idea unicestwienia życia przez miłość (przeczuwał ją już Chopin — ów genialny, wysubtelniony chorobą nadwrażliwiec, i dawał jej wyraz w niektórych swoich szczególnie „mrocznych” i pokretną chromatyką nasyconych utworach...). Miłość dopełnia się i wyczerpuje w samej sobie; znika jej perspektywa transcendentna. Metafizyczny horyzont wypełnia się nicością, unicestwieniem ludzkiego bytu.

3. Zmierzch uczuć

Ewolucja uczuciowości romantycznej (miłosnej) w muzyce w najbardziej generalnym zarysie przebiega następująco: u Beethovena

mamy jej wybuch i wzlot; u Schuberta — rozkwit i wysublimowanie; u Schumanna — kwitnienie i jakby ueterycznienie (a także pewne — przesłodzenie); u Chopina — szczyt najwyższy, bogactwo i pełnię (z samej Chopinowskiej melodyki, melodyki powiedzmy samych nokturnów, wyeksplikować można szczególnie język uczuć — zasób „słów” i „zdań”, zwrotów, formuł, figur wyrażających, symbolizujących wszystkie odcienie, niuanse miłości jako uczucia), a równocześnie prorocze symptomy przesilenia; u Berlioza jeszcze wielką prężność, świeżość i rozmach, jakkolwiek już również przesilające się. Wagner jest genialnym zwiastunem kryzysu, lecz jego muzyka ma dość innej niż uczuciowa tylko siły — ducha, materii, myśli — aby gorować, panować nad całą drugą połową stulecia. Liszt, Brahms, Czajkowski, Bruckner — wszyscy oni czują jakoś, każdy na swój sposób, ów kryzys uczuć romantycznych. A ponieważ wyrażenia tych uczuć w muzyce pragną, więc zwracają się do melodycznych źródeł: nawiązują do pieśniarstwa z pierwszej połowy stulecia, sięgają do pieśni ludowej, zapuszczają się sporadycznie w rejony muzyki epok dawniejszych — do baroku, do średniowiecza. Kryzysu nie dostrzegają tylko Verdi i Musorgski; lecz ci geniusze muzyki dramatycznej czerpią ze zgoła innych — specyficznie narodowych — źródeł.

Muzyka u schyłku stulecia, bogata w barwy, gęsta, przerafinowana i obfita, wypełniana różnorodnym dzianiem się — pozbywa się jakby stopniowo pierwotnej siły — siły uczuć, ich romantycznej świeżości. Poznać to nawet u twórców tak emocjonalnej muzyki, jak Mahler i Debussy.

U Gustava Mahlera (1860—1911) w *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1884) mamy emocjonalność romantyczną, czystą miłość w Schubertowskiej niemal postaci. Tej świeżości i intensywności uczuć nie zatrać bynajmniej Mahler w dalszych swoich utworach — cyklach pieśni i symfoniach. Emocjonalizm

Dynamika
romantyzmu

Koniec
wieku

Wędrowka
Mahlera ku
Tajemnicy

łączyć się tu będzie tylko z coraz większym wyrafinowaniem i przesubtelnieniem muzycznej materii. W Mahlerowskiej odnowie uczuć — u której podłoża jest pieśń, idea pieśni romantycznej (i ludowej) — bierze bowiem udział cała muzyka: głosy, instrumenty, barwy, linie, czas i przestrzeń. Jest to nowy kosmos miłości w muzyce — jak niegdyś u Monteverdiego. Może więc uznać należy Mahlera za trzeciego — po Monteverdim i Mozarcie — wielkiego rewolucjonistę uczuć i odnowiciela emocji w muzyce? Jeśli nawet tak, to przecież „rewolucja” Mahlerowska niczego w twórczości muzycznej nie otwiera, do niczego nie prowadzi, wyczerpuje się w samej sobie. Jest to eksplozja, pożar, rozjarzenie się uczuć przed ich ostatecznym upadkiem.

Mahlerowski „kosmos uczuć” przechyla się również na drugą stronę. To, co się dzieje w jego muzyce — przetworzenia, uwodzące piękności melodii, czarodziejstwa instrumentacji, ekstatyczne uniesienia — nie uczucie samo ma na celu, lecz poprzez rozmaite odcienie miłości (pojawiające się jako reminiscencje czasów romantycznych bezpowrotnie minionych) prowadzi nas ku ostatecznej Granicy. Poprzez całą świeżość uczuć — mylącą, jeśli będziemy traktować ją na sposób Schubertowski — przeziera stale metafizyczna obecność Wielkiej Tajemnicy.

Drugi z wielkich odnowicieli uczuć, Claude Debussy (1862—1918), odżegnywał się programowo od wszelkiej metafizyki. W istocie jednak jego największe i najbardziej niezwykle dzieło — *Peleas i Melizanda* (1902) — oparte na symbolicznym dramacie Maeterlincka, podszyte jest również stałą obecnością śmierci. A o całej niezmiernie jednolitej muzyce dramatu powiedzieć można, że przeniknięta jest ona miłością, że jest jednym wielkim przepływem uczucia — jego falowaniem, drganiem, narastaniem i uciszaniem. Debussy'owskie odnowienie uczuć dokonuje się poprzez arcykunsztowną prostotę i naturalny jakby ruch muzyki, przez poddanie się realnemu upływo-

wi czasu. W tym odnowieniu nie sięga Debussy do tradycji romantycznych, a jeżeli do jakichś sięga, to do francuskich tradycji dyskretnego wyrażania namiętności: jak silne by one nie były, muszą przejść drogę sublimacji przez piękno i formę.

Twórczością Mahlera i Debussy'ego zamykają się wielowiekowe dzieje miłości w muzyce.

Na dalsze dzieje muzyki (przy wszystkich jej nowych, mnożących się wartościach, bynajmniej tych wartości nie umniejszając) patrzeć można jako na historię gaśnięcia i zupełnego zaniku romantycznego pierwiastka uczuciowego. A co za tym idzie — degeneracji żywiołu erotycznego w muzyce. Trzy widzimy przede wszystkim przejawy owej uczuciowości schyłkowej, pozbawionej już pierwiastka miłości, dekadentckiej — wszystkie równie intensywne.

Gasnące
uczucia

1. Swego rodzaju mistycyzm (czy też pseudomistycyzm) ostatnich utworów Aleksandra Skriabina (*Ekstaza, Prometeusz*). Jest to muzyka idei raczej — wzniosłej zresztą i fascynującej — niż bezpośredniego przeżycia; i tym różni się intelektualna ekstazytność Skriabinowska od ekstazytności emocjonalnej Beethovena i Mahlera. Genialna reżyseria formy dźwiękowej stwarza tu wrażenie kosmicznego amorficznego żywiołu, wzbierającego falami, wznoszącego się ku ekstazytności pełni. Jest to godna najwyższego podziwu demonstracja — w muzyce właściwie jedyna — mistycznego żaru. Lecz my podziwiać możemy jedynie blask, żaru natomiast nie odczuwamy zupełnie.

2. Odwrotnie u Szymanowskiego. Tu znowu mamy — *I Koncert, III Symfonię, Mity* — pewne spęczenie emocjonalizmu i w efekcie szczególną bujność ekspresji. A ekscytująca intensywność tej muzyki — przy jej charakterystycznej kobiecej jakby miękkości — także jej dynamika, jej przebieg sprawiają, iż jej ekspresję skłonniśmy odczytywać jako wyraz stanów erotycznych. Właśnie erotycznych przede wszystkim a dopiero później ewentualnie miłosnych.

Tylko
zmysłowość
i estetyka

Nie jest to muzyka najwyższych stanów duchowych ani też głębokich poruszeń serca; nie znajdziemy w niej jakości metafizycznych (olśniewająco rozrzutna w swym „wschodnim” bogactwie muzyka *III Symfonii* to raczej sceneria, oprawa dla „mistycznego spektaklu duszy”, a nie bezpośredni wyraz stanów mistycznych). Jest to natomiast muzyka zmysłowości czystej. Jej żar jest żarem wyłącznie jakości zmysłowej. To, co erotyczne, splata się z tym, co estetyczne w nierozdzielalną jednię (a u podłoża muzyki jest zapewne owa swoista religia miłości, którą Szymanowski w tym okresie wyznawał; ona jest głównym poruszycielem muzyki; miłość zaś znaczy tutaj po prostu przeestetyzowany erotyzm). Erotyzm dąży do sublimacji. Lecz nie jest to dążenie wzwyż — jak w romantyzmie. Jest to raczej szukanie dźwiękowych mediów maksymalnie estetycznych, w których ukonkretniłoby się (przerafinowało) samo zmysłowe piękno. Takim medium są dla Szymanowskiego instrumenty smyczkowe — skrzypce, ze swym dźwiękiem, jak w żadnym innym instrumencie podatnym na zmysłowe, dotykowe kształtowanie.

3. Trzeci wreszcie przejaw uczuciowości schyłkowej — ten najbardziej „przyszłościowy”! — polega na deformowaniu, przerysowaniu i brutalizacji efektu i wyrazu erotycznego. Skierowany jest więc przeciw temu, co w erotyzmie uczuciowe (miłosne) lub do uczucia dążące.

Ów ciemny prąd brutalizacji uczuć romantycznych ma swe niewątpliwe źródła w muzyce Wagnera (w tetralogii *Pierścień Nibelungów*). Rozkwitł zaś prawdziwie na gruncie teatralnego i malarskiego ekspresjonizmu. Jako najznakomitsze przykłady podamy opery Ryszarda Straussa — *Salome*, *Elektrę* — dalej *Cudownego mandaryna* Beli Bartoka, *Wozzecka* i *Lulu* Albana Berga. Dla demonstracji ciemnych stron erotycznego żywiołu uruchomiony tam został przebogaty zasób instrumentalnych, orkiestrowych i wokalnych środków ekspresji — wszak wymienione

utwory należą do najbardziej odkrywczych partytur naszego stulecia! To co w erotyzmie gwałtowne, ostre, niszczące i nie pohamowane — zostaje teraz podkreślone: śpiewem-krzykiem, ostrym rozdzierającym współbrzmieniem, jaskrawym, palącym efektem instrumentalnym. A przez ciągle eksponowanie efektów ciemnej siły niszczy się programowo to, co w erotyzmie delikatne. Unicestwia się całą odwieczną grę czułości. Tęskniący do światła Eros spada znowu na dno ciemności.

Przygoda erotyzmu z muzyką, rozpoczęta niegdyś w tak pięknej i podniosłej aurze — w czasach trubadurów — od czułości i ekstazy, w naszym stuleciu kończy się gwałtem.

Reszta jest
gwałtem