

Stefan Münch

Muzyka w służbie osoby

Biblioteka Teologii Fundamentalnej 3, 233-249

2008

Artykuł został 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.

Stefan Münch

Muzyka w służbie osoby

Muzyka w sposób szczególny ubogaca przeżywanie świata i poszerza przestrzenie naszej modlitwy. Już św. Jan Chryzostom zauważył:

„Nic tak bardzo duszy nie podnosi i od ziemi nie wyzwala, i do zamięłowania mądrości nie przywodzi, że się człowiek z tych świeckich rzeczy śmieje: jako wiersze śpiewane i boska pieśń pod liczbą złożona”¹.

Zdaje się to wynikać to z samej natury muzyki, a także z funkcji, jaką wyznaczano jej od czasów wczesnego chrześcijaństwa. Jeżeli odniesiemy do innych dziedzin sztuki podane przez Kwintyliana funkcje mowy (*docere, delectare, movere*), to bez wątplenia stosują się one przede wszystkim do literatury. Realizuje ona funkcję mimityczną, czyli naśladuje stworzoną przez Boga naturę doskonałą (*ut pictura poesis*) i podaje budujące przykłady. Podobnie malarstwo, które od czasów średniowiecza jest wizualizacją treści Pisma Świętego, a za sprawą mistrzów włoskiego renesansu wypełnia także postulat *imitazione della natura*. Poprzez architekturę przemawia powaga i godność Domu Bożego. Muzyka posługuje się odmiennym tworzywem: jest nim dźwięk, niekiedy o charakterze ilustracyjnym, częściej jednak pozbawiony imitacyjnego znaczenia (romantycy mówili w tym przypadku o muzyce absolutnej). Ważnym komponentem utworu muzycznego bywa słowo; relacje pomiędzy muzyką a słowem stanowią od dawna ważny przedmiot dyskusji teoretycznych, które wykraczają poza obszar niniejszych rozważań². Nie ulega więc wąt-

¹ Cyt. za: „L'Osservatore Romano” (wyd. polskie) 2005 nr 3.

² Por. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, *passim*.

pliwości, że muzyka spełnia swe powinności wobec człowieka w odmienny sposób niż poezja czy malarstwo. Zarazem przemawia ona do nas w sposób ściśle indywidualny, jej odbiór, przeżywanie i wartościowanie jest sprawą całkowicie osobistą.

Dość przeczytać uważnie fragment pieśni XII chrześcijańskiej epepei Torquata Tassa *Jerozolima wyzwolona*, w którym opowiada się o pojedynku, jaki stoczył chrześcijański rycerz Tankred z saraceńską księżniczką Kloryndą, przebraną w zbroję, a następnie wysłuchać w skupieniu kompozycji Claudia Monteverdiego *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Być może w trakcie lektury mocno archaiczny przekład Piotra Kochanowskiego wywoła w nas odruch zniecierpliwienia, ale przecież nie tylko z tego powodu oddziaływanie utworu muzycznego wyda się nam o wiele bardziej intensywne, dobitne i bezpośrednie.

Monteverdi umieścił *Combattimento* w VIII księdze swoich madrygałów, której nadał tytuł *Madrigali guerrieri ed amorosi* (to żartobliwa metafora zmagania pomiędzy sercem i atakującą go miłością). W przedmowie objaśnił szczegółowo założenia estetyczne utworu, czego na ogół wcześniej nie czynił. Sięgnął po dzieło literackie, które od wielu lat niezmiennie go fascynowało; odnalazł w tym fragmencie Pieśni XII różnorodność nastrojów – bitewną furję, odwagę, wściekłość, nienawiść, żądzę zabijania, zmęczenie, litość, współczucie, aż po rozpacz, która płynie z rozpoznania ofiary pojedynku. Ta różnorodność i zmienność emocji, skupionych na krótkim odcinku tekstu, pozwoliła Monteverdiemu maksymalnie zróżnicować muzykę. Aby nadążyć za biegiem poetyckiej narracji, muzyka musi zmieniać ciągle przebieg wydarzeń dźwiękowych i operować takimi środkami, które kojarzyć się będą natychmiast z określonymi afektami. Kompozytor wymienił w przedmowie trzy główne afekty: gniew (*ira*), umiarkowanie (*temperanza*) oraz pokorę czy błaganie (*humilta, supplicazione*), „jak to potwierdzają najlepsi filozofowie”. W muzyce afektom tym odpowiada styl wzburzony (*conciatò*), miękki (*molle*) i umiarkowany (*temperato*). Potem kompozytor zauważa, że nigdzie u współczesnych nie mógł odnaleźć stylu wzburzonego, jakkolwiek został on opisany przez Platona (III księga *Państwa*: „zostaw tę tonację, która by przyzwoicie naśladowała głos i akcenty człowieka męznego w prak-

tyce wojennej i w każdym działaniu, które wymaga siły”³). Dalej Monteverdi tłumaczy:

„[...] przeciwieństwa poruszają najbardziej nasze dusze, a wzruszenie jest ostatecznym celem, jaki powinna sobie stawiać zawsze dobra muzyka, jak twierdzi Boecjusz, mówiąc «Muzyka jest z nami związana, obyczaje nasze uszlachetnia lub niszczy», z niemałym nakładem sił i studiów starałem się odszukać ów rodzaj muzyki”⁴.

Warto podkreślić, że Monteverdi skomponował muzykę do oryginalnego tekstu Tassa, nie zaś do libretta, i dlatego najważniejsza jest w *Combattimento* partia narratora (*testo*). Dlatego też utwór sytuuje się pomiędzy madrygałem a oratorium (ale *volgare*, bo po włosku, nie w języku łacińskim). Właśnie partia narratora jest najbardziej nowatorska, jeśli chodzi o dążenie do oddania „stylu wzburzonego”, mowy silnie nacechowanej emocjonalnie (*imitatione delie passioni de l'oratione*).

Od czasów Arystotelesa i Platona uważano powszechnie, że muzyka to słowo ożywione dźwiękiem. Zastanawiano się więc, czy muzyka cokolwiek znaczy i jakimi środkami wpływa ona na odbiorców. Od 1416 roku czytano ponownie traktat Kwintyliana *De institutione oratoria* (O uporządkowaniu mowy), w którym podkreślone jest podobieństwo między muzyką a sztuką przemawiania. Pod wpływem znanej powszechnie *Retoryki* Arystotelesa Joachim Burmeister opublikował rozważania o retoryce muzycznej (1606). Co najmniej do połowy XVIII wieku poglądy takie przeważały i w zasadzie dopiero romantycy uznali, że muzyka ma w istocie charakter „absolutny”. Johann Joachim Quantz mówił, że muzyka jest tylko „kunsztowną mową” (a zatem nie ma nic wspólnego z liczbą i proporcjami, jak chcieli pitagorejczycy). Włoscy i niderlandzcy twórcy renesansowych madrygałów umieli już pobudzać wyobraźnię słuchaczy przy pomocy malarstwa dźwiękowego (podobnie jak we francuskiej *chanson* – *vide* słynne *Le chant des oiseaux* i *La Guerre Janequina*). Te efekty zaczęto w XVII wieku rozwijać w celu wzmocnienia wyrazu uczuciowego, ponieważ

³ Cyt. za: E. Obniska, *Claudio Monteverdi. Życie i twórczość*, Gdańsk 1993, s. 319.

⁴ C. Monteverdi, *Lettere, dediche e prefazioni*, Roma 1973, s. 416–417.

silne emocje chciano nie tylko naśladować, ale i wzbudzać u słuchaczy. Retoryka ujmowała afekt w ramy i czyniła go zrozumiałym oraz sugestywnym; na tym oparte było między innymi barokowe kaznodziejstwo. Zauważmy, że wydawane dziś specjalistyczne podręczniki doradzają kompozytorom muzyki filmowej, jakim przebiegiem melodii, rytmem, doborem instrumentów buduje się napięcie, wywołuje u widza określone skojarzenia lub pożądane uczucia. Również w epoce baroku opisywano figury muzyczne, pozwalające „odmalować” określone afekty. Muzyka miała być przecież mową dźwięków. W muzyce wokalne na przykład konwencjonalizacja figur zaszła tak daleko, że były one czytelne dla odbiorców nawet w wersji instrumentalnej, bez tekstu słownego. Trzeba pamiętać, że każdy muzyk uczył się retoryki, a każdy wykształcony człowiek znał zarówno muzykę, jak i retorykę.

Powróćmy jeszcze na chwilę do Monteverdiego. Wczesnobarokowy wynalazek jednogłosowego śpiewu z akompaniamentem instrumentalnym pozwolił na wyrażanie poprzez muzykę silnych emocji. Budziło to zastrzeżenia zwolenników dawnej estetyki. Tym razem jednak nowy styl nie zastąpił dawnego, ale oba funkcjonowały obok siebie, jak to opisał Monteverdi w przedmowie do *Piątej księgi madrygatów* (odpowiadał tam na zarzuty Giovanniego Artusiego). Nowym kryterium wartościowania kompozycji stała się sugestywność przekazywania afektu zawartego w tekście poetyckim. Według Monteverdiego wymaga to odmiennej praktyki. Jej istotą było podporządkowanie muzyki wymaganiom słowa.

Bardzo szybko opozycja *prima prattica* – *seconda prattica* ustąpiła miejsca innej klasyfikacji, która w pełniejszy sposób uwzględniała sytuacje, w jakich muzyka była wykonywana. Marco Sacchi, dyrygent kapeli Władysława IV w Warszawie, wyróżniał już trzy style (podobnie u wielu innych teoretyków) – kościelny, kameralny oraz teatralny. Styl kościelny (w duchu *prima prattica*) charakteryzowało skupienie, powaga oraz sprzyjanie modlitwie i kontemplacji. W istocie chodziło o *stile osservato* Palestriny jako wolny od wpływów muzyki świeckiej, jednak w rzeczywistości w stylu kościelnym pojawiały się ciągle elementy nowoczesne obok tradycyjnych; do tej sprawy przyjdzie jeszcze powrócić. Styl kameralny służył świeckiej muzyce wokalne i tu stosowana była *seconda prattica*. Wreszcie styl

teatralny nastawiony był w sposób szczególnie na wyrażanie afektów. Dla Athanasiusa Kirchera ta klasyfikacja odnosiła się wyłącznie do stylów funkcjonalnych; oprócz nich wyróżniał on jeszcze style indywidualne (te zależały od temperamentu człowieka) oraz narodowe (były trzy – włoski, francuski i niemiecki)⁵. Nikolaus Hamoncourt w swojej książce *Muzyka mową dźwięków* stwierdza:

„Teatralny, indywidualistyczny charakter baroku prowadził do rozwoju i wręcz uzewnętrznienia osobowości – począwszy od jednostki wraz ze wszystkimi jej cechami, aż po eksponowanie, oczywiście w odpowiednim powiększeniu, przymiotów (oraz przywar) typowych dla poszczególnych narodów [...] Zaznaczająca się w XVII wieku coraz wyraźniejsza różnica stylistyczna opierała się przede wszystkim na przeciwstawnej mentalności ekstrawertycznych Włochów, obnoszących się ze swą radością i cierpieniem, spontanicznych, uczuciowych i miłujących bezceremonialność i opanowanych Francuzów, chłodnych, obdarzonych wyjątkową bystrością umysłu, miłośników formy (we wszystkim). Włosi byli praktycznie twórcami stylu barokowego, którego teatralność, nieograniczone bogactwo form, fantastyka i dziwactwa doskonale spletały się z ich charakterem [...] Muzyka barokowa była więc albo muzyką włoską, albo francuską. Przeciwieństwa pomiędzy muzycznymi idiomami tych dwóch narodów uważane były wówczas za nie do przeczygnięcia, i nawet dzisiaj, mimo dzielącego nas dystansu trzech wieków, są one zarysowane dostatecznie wyraźnie, by można było zrozumieć ówczesne spory [...] Przepaść dzieląca obie strony była na tyle głęboka, że muzycy obu narodów żywili dla siebie wzajemnie tylko pogardę, skrzypkowie wyszkoleni w stylu włoskim odmawiali grania muzyki francuskiej – i odwrotnie. Zresztą nawet nie potrafiliby jej zagrać, gdyż różnice stylistyczne dotyczyły zarówno wszystkich subtelności techniki gry, jak i formalnych różnic dzielących same utwory. Muzykę pojmowano wówczas jako mowę dźwięków, nie można więc «wypowiadać się» muzycznie w języku, którym biegle się nie władało i którego się nie lubiło. Muzycy francuscy oburzali się na swobodne włoskie ozdobniki: «nie w smak one były panu Lully, zwolennikowi piękna i prawdy... wygnałby on z orkiestry skrzypka, który przez dodanie rozmaitych, niewłaściwych i lekceważących harmonię figur zepsułby mu koncert»⁶.

⁵ A. Kircher, *Musurgia universalis*, Roma 1650. Por. Sz. Paczkowski, *Teoria afektów Athanasiusa Kirchera*, „Muzyka” 1994 nr 4.

⁶ N. Hamoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. Magdalena Czajka, Warszawa 1995, s. 182–184.

Harnoncourt jest dyrygentem niezwykle zasłużonym dla całego procesu „przywracania” muzyki barokowej i wczesnoklasykistycznej w jej autentycznej postaci i tradycyjnej praktyce wykonawczej. Przywołany fragment jego rozważań pomoże nam lepiej zrozumieć, w czym przejawiał się geniusz Mozarta. Amadeusz (w metryce zapisano łacińską wersję Teophilus), to po polsku Bogumił, czyli umiłowany przez Boga. Wolfgang Amadeusz Mozart, największy kompozytor wszechczasów, Boski wybraniec. Ze wszystkich sławnych kompozytorów to właśnie on najbardziej zawładnął masową wyobraźnią. Najśłynniejsze cudowne dziecko w historii sztuki. Genialny twórca, którego muzykę nierzadko traktowano jako świadectwo Boskiej obecności na ziemi. Bohater największej liczby biografii i opracowań. Jego utwory najchętniej przerabiano jako podstawę transkrypcji, wariacji i pastiszu. Jego *Eine kleine Nachtmusik* znane jest w każdym zakątku świata, do którego dotarła muzyka. Jego *Requiem* najczęściej tworzy oprawę poważnych uroczystości i jego podobizna zdobi słynne czekoladowe kulki, *Mozartkugeln*. Stefan Rieger w swoim inspirującym rocznicowym szkicu przywołuje słowa, które wypowiedział francuski pisarz i scenarzysta Sacha Guitry:

„27 stycznia 1756 roku anioł przyszedł na świat... Żadna inna istota nie przyśłużyła się bardziej idei Boga. Jego dzieło i jego los wydają się cudem znacznie bardziej przekonującym niż większość tych, na jakie powołuje się Kościół. Bernadetta słyszała głosy z Niebios, Mozart był władny dać je nam usłyszeć”⁷.

To zapewne uproszczenie i efektowna hiperbola, ale ten wątek „boskości” dzieła Mozarta powraca na przykład u Hermanna Hessego. Hesse wyznaje na jednej ze stron swego dziennika, że chciałby zapisać tu jedno słowo: słowo jak „świat” lub „słońce”, słowo pełne magii, pełne brzmienia, pełne pełni, pełniejsze niż pełne, bogatsze od bogatego, słowo, które oznaczałoby pełnię doskonałą, doskonałą wiedzę. I znajduje to magiczne słowo: jest nim zapisane wielkimi literami nazwisko Mozart. To oznacza, że świat ma sens i że ten sens możemy uchwycić za pośrednictwem symbolu, jakim jest muzyka⁸.

⁷ Cyt. za: S. Rieger, *Środek ciężkości świata*, „Tygodnik Powszechny” 2006 nr 7.

⁸ Cyt. za: S. Rieger, *Środek ciężkości świata*.

Dodajmy jeszcze, że Mozarta (obok Alberta Wielkiego i Paula Klee) umieścił Hesse wśród wędrowców w swojej *Podróży na Wschód*.

Napisałem bez zastanowienia, że był największym kompozytorem wszystkich czasów. Bo był nim naprawdę, jeżeli nawet nie mamy żadnego „narzędzia” do pomiaru wielkości w sztuce. Nie ma wątpliwości, że był najbardziej uniwersalny. Co to oznacza? Leopold w jednym z listów pisze o Wolfgangu, że potrafi przyjąć i naśladować każdy rodzaj kompozycji, to znaczy umie pisać muzykę w stylu włoskim, francuskim i niemieckim (innych wtedy nie było). To nie wszystko: Mozart poruszał się z równą swobodą i doskonałością po wszystkich obszarach muzyki – kościelnej i świeckiej, instrumentalnej i wokalne.

Dobrze, więc inni kompozytorzy, jak Bach i Händel, nie byli uniwersalni? Twórczość Bacha, imponująca różnorodnością (tylko oper nie pisał, bo w Lipsku nie miał okazji ich wystawiać) wyrasta z jednego źródła, które nieustannie pobudzało jego wyobraźnię – z organowej polifonii. Händel, podziwiany w całej Europie mistrz oratorium, opery i concerto grosso, czerpał z wokalizmu, monumentalnej arii włoskiej. Z kolei w XIX wieku brak uniwersalności był uderzający. Zamykająca okres klasycyzmu twórczość Beethovena to przede wszystkim muzyka instrumentalna – genialna i ponadczasowa, ale niewymagająca słów. Chopin był poetą fortepianu, podobnie Liszt. Wagner i Verdi, arcymistrzowie opery, bez tekstu są bezradni. A Mozart? Trudno byłoby nam powiedzieć, gdzie jest lepszy, w czym bardziej genialny: w *Larghetto* z *Koncertu c-moll*, wstępnej części *Eine kleine Nachtmusik* czy w motecie *Exsultate, jubilate*. Co zawiera w sobie większy ładunek uczucia – sopranowa aria *Et incarnatus est* z niedokończonyj Mszy c-moll czy *Più docil io sono, e dico di si*, przebaczenie Hrabiny w finale *Wesela Figara*? Mogłoby się nam wydawać, że ten wybrany przez Boga artysta był powszechnie podziwiany, opływał w dostatki i miał mnóstwo zamówień na nowe utwory. Nic bardziej mylnego.

Dzięki sumiennym biografom doskonale jest nam znana historia nieudanych starań Mozarta o otrzymanie stałej posady. Stałej, a do tego zgodnej z jego oczekiwaniami i ambicjami, bo przecież od młodych lat był zatrudniony na dworze księcia arcybiskupa Salzburga.

Tam jednak nie było opery, a na tym Wolfgangowi najbardziej zależało. Przez wiele lat arcybiskupem był Zygmunt Schrattenbach, który przychylnie odnosił się do rodziny Mozartów i udzielał Leopoldowi, swojemu wicekapelmistrzowi, zgody na artystyczne podróże z utalentowanymi dziećmi⁹. Potem jednak rządy w diecezji objął Hieronim Colloredo, syn kanclerza cesarstwa, człowiek świątły i wykształcony, który nie chciał przymykać oka na wielomiesięczne nieobecności Mozarta w pracy. Jego właśnie chętnie obwinia się o dręczenie i poniżanie Wolfganga. Symbolem tej osiemnastowiecznej odmiany *mobbingu* miało być posadzenie Mozarta przy stole dla służby, ubieranie go w liberię i zmuszanie do przeróżnych „świadczeń” muzycznych. Jednak w tamtej epoce nie było zwyczaju uprzywilejowanego traktowania genialnych artystów: kompozytor, śpiewak, aktor czy malarz byli po prostu zaliczani do służby domowej. Arcybiskup Salzburga, jak wszyscy ówczesni książęta, posiadał niewielką, ale kompletną strukturę „etatów”, w skład której wchodziła orkiestra. Ponieważ wszyscy dobrze się znali i tworzyli raczej niewielkie środowisko, dystans przestrzenny między nimi był mały, ale społeczny – ogromny¹⁰.

Świadectw genialności Mozarta zachowało się mnóstwo. Oto jedno z nich: czternastoletni Wolfgang i jego ojciec słyszą w Kaplicy Sykstyńskiej łacińskie *Miserere* Gregoria Allegriego, słynny utwór przeznaczony dla tamtejszego chóru na prawach całkowitej wyłączności (nie wolno go było drukować ani nawet zapisywać, podczas wykonywania, pilnowali tego gwardziści). Po powrocie do zajazdu Wolfgang zapisuje z pamięci tę arcytrudną, dziewięciogłosową kompozycję, by następnie podczas audjencji wręczyć rękopis papieżowi. Sam też podobno tak komponował: całe utwory, serenady, koncerty, symfonie, niemalże opery, ułożone w głowie do ostatniego szczegółu, spadały deszczem nut na pięciolinię. Nie potrzebował szkiców, fragmentów, wariantów: od razu miał całość w jednym rzucie, bez skre-

⁹ Por. J. Skorek-Münch, *Młodzieńcze opery Mozarta*, „Zeszyty Naukowe KUL” 49(2006) nr 4, s. 21 i *passim*.

¹⁰ Por. N. Elias, *Mozart. Portret geniusza*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 2006, s. 18–29.

śleń i poprawek. Innym tak łatwo to nie przychodziło; kapiące na klawiaturę fortepianu krople potu kompozytora, szlifującego swój utwór, to wcale nie przesada.

Tworzona z taką łatwością muzyka jest łatwa czy trudna? Wybitny pianista Artur Schnabel miał pewnie rację, kiedy mówił, że Mozart jest za łatwy dla dzieci i za trudny dla dorosłych. Uzdolnione dziecko może powiedzieć, że jest tam „niewiele nut”, ale dorosły muzyk boi się tego, co ma w tych nutach.

Jego muzyka „opowiada ludziom o ludziach, nie potępiając i nie osądzając” – mówi znakomity dyrygent Riccardo Muti. Jak nikt inny, Mozart potrafił wnikać głęboko w psychikę swoich bohaterów. Uniwersalność jego muzyki polega i na tym, że nie jest ona włoska, francuska ani niemiecka; wznosi się ona ponad wszelkie różnice narodowe, językowe, stylistyczne i wyraża wyzwolenie oraz pojednanie. Płyne ona prosto z serca, z umiłowania świata, z akceptacji człowieka takiego, jakim jest. „Muzyka Mozarta, od pierwszej do ostatniej nutki, jest miłością” – stwierdził pianista Edwin Fischer. Zaś Stefan Rieger w swoim szkicu o Mozarcie w „Tygodniku Powszechnym” pisze:

„[Ta muzyka] stwarza wrażenie, jakby ona sama się grała, bez żadnej zewnętrznej interwencji, rozwijając się naturalnie, w sposób nieuchronny. Lecz On tam gdzieś jest, nie na zewnątrz, ale w środku: zawieszony między niebem harmonii a ziemskim teatrem życia, w «stałym punkcie wirującego świata», pociąga z miłością za wszystkie sznureczki, dyrygując kosmicznym baletem nutek i przemieniając chaos w piękno”¹¹.

Mozart był bez wątpienia wybitnym kompozytorem kościelnym, jednak dla następnego pokolenia nie było to wcale oczywiste. Romantyczny mediewizm odkrył nie tylko piękno *chanson de geste*, gotyckich katedr i malarstwa prerafaelitów, ale również tego, co uważał za średniowiecze w muzyce: kompozycji Lassa i Palestriny. Dla muzyki kościelnej Haydna i Mozarta nadeszły wtedy trudne czasy. Otto Jahn, autor pierwszej kompetentnej biografii Mozarta, zmuszony był polemizować z ocenami Antona Friedricha Justusa

¹¹ Rieger, *Środek ciężkości świata*

Thibaud, autora książki pod znamienym tytułem *Über die Reinheit der Tonkunst* z roku 1824. Zdaniem Thibaud, osiemnastowieczne kompozycje mszalne „zdegenerowały się w rodzaj czysto miłosny i namiętny”, na podobieństwo oper, zaś Mozart miał pisać dla Kościoła wyłącznie na zamówienie, bez wewnętrznej potrzeby¹². To nieprawda: na zamówienie powstały tylko dwa jego dzieła, uroczysta *Msza c-moll KV 139* na konsekrację Weisenhauskirche przy Rennweg w Wiedniu oraz *Requiem c-moll*. Ale i w wieku XVIII nie brakowało purystów, którzy gorszyli się „wystawnością” katolickiej muzyki sakralnej, zwłaszcza gdy chodziło o *Kyrie* i *Agnus Dei*. Johann Bahr, koncertmistrz dworski w Weissenfels, zauważał na przykład, że *Kyrie* to *textus lamentabilis*, a gdyby „opuścić trąbki, to i tak większość *Kyrie* skomponowano z tak wesołymi *fugis, tematibus* etc., że są raczej wspaniałe niż pokorne, raczej wesołe niż smutne; *in summa* podobniejsze do tańca niż do skarg Jeremiasza”¹³.

Ten zarzut godzi też i w Bacha, niemniej jednak nie da się przeprowadzić dowodu na to, że pobożność i muzyczny splendor pozostają w sprzeczności. Narzekania romantyków i przedstawiciele ruchu cecylińskiego brały się z kolei z ich niedostatecznej znajomości renesansowej polifonii. Gdyby znali oni lepiej muzykę świecką czasów Lassa i Palestriny, musieliby zapewne odrzucić także utwory kościelne tych kompozytorów jako nazbyt podobną do świeckiej. Granica pomiędzy *sacrum* a *profanum* była w tamtej epoce nieostra, a utwory sakralne sięgały do świeckiej symboliki wyrazowej. Mozartowi nieobce były zasady *stile osservato*, stylu „ścisłego” (nakazywały one między innymi opracować polifonicznie niektóre ustępy tekstu Mszy św., jak *Cum Sancto Spiritu* czy *Et vitam venturi*). Wydaje się jednak, że jego muzyka kościelna – od młodzieńczych mszy salzburskich poprzez nieukończoną *Mszę c-moll KV 427* do *Requiem* są pobożne w wyższym sensie, mianowicie jako arcydzieła. Jan Paweł II w *Liście do artystów* zdefiniował powołanie artysty następująco:

¹² Por. A. Einstein, *Mozart – człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Kraków 1983², s. 321–322.

¹³ Cyt. za: Einstein, *Mozart – człowiek i dzieło*, s. 324.

„W «twórczości artystycznej» człowiek bardziej niż w jakikolwiek inny sposób objawia się jako «obraz Boży» i wypełnia to zadanie przede wszystkim kształtując wspaniałą «materię» własnego człowieczeństwa, a z kolei także sprawując twórczą władzę nad otaczającym go światem. Boski Artysta, okazując artyście ludzkiemu łaskawą wyrozumiałość, użycza mu iskry swej transcendentnej mądrości i powołuje go do udziału w swej stwórczej mocy. Udział ten nie umniejsza oczywiście nieskończonego dystansu między Stwórcą a stworzeniem, na co zwracał uwagę kardynał Nicola Cusano: «Sztuka twórcza, którą człowiek ma szczęście gościć w duszy, nie jest tożsama ze sztuką w znaczeniu istotowym, czyli z Bogiem, ale jest jedynie sposobem jej przekazywania i udziałem w niej»¹⁴.

Te słowa odnieść można bez wahania do muzyki Mozarta, nie tylko zresztą sakralnej – jego wielkość objawia się także w operze, gdzie muzyka połączona ze słowem zaświadcza głęboką znajomość natury ludzkiej. Nie dajmy się zwieść jego sławnemu powiedzeniu, że w operze „słowa muszą być niewolnikami muzyki”: to co najwyżej efektowny paradoks. Choć możemy i często pragniemy odbierać tę muzykę jako „czystą”, jest to zawsze dzieło wielkiego dramaturga. W *Don Giovannim* – jak mówi Rene Jacobs, jeden z nielicznych dyrygentów mających dziś rękę do Mozarta – nie ma jednej ćwiartki, jednej pauzy, jednej modulacji, która nie byłaby bezwzględnie podporządkowana wymaganiom dramatu.

Un cavalier' estremamente licencioso, kawaler nadmiernie swobodny – to określenie tytułowego bohatera *Don Giovanniego* – jedynej opery Mozarta, która nie kończy się żadnym odkupieniem, pojednaniem i przebaczeniem. Jednak cena, jaką płaci za ów nadmiar swobody, jest wysoka – to strącenie do piekła bez żadnej szansy ratunku. Przypomnijmy krótko okoliczności narodzin tego zdumiewającego dzieła.

W drugiej połowie XVIII wieku Praga była ważnym ośrodkiem życia kulturalnego monarchii habsburskiej. W 1781 roku hrabia Nostic wystawił własnym sumptem budynek teatralny, który od samego początku traktowany był jako scena narodowa, a od 1799 stał się oficjalnie teatrem Stanów Czeskich. Miejsce wydawało się na tyle prestiżo-

¹⁴ Jan Paweł II, *List do artystów* (4 IV 1999), nr 1.

we, że Mozart nie tylko przyjechał do Pragi, ale dał się skłonić do napisania opery na następny sezon. Jeżeli nawet przyjmujemy, że z porażającą innych szybkością potrafił zapisywać spadające z nieba nutki, to jednak napisanie opery wymagało czasu, skupienia, a także zadowolającego libretta. Mozart nie był już cudownym dzieckiem, które posłusznie komponowało zgrabną muzykę do byle jakich tekstów. Nade wszystko chciał mieć gwarancję, że jego praca nie pójdzie na marne, a nowo powstała opera pojawi się na scenie. To akurat mógł mu obiecać Pasquale Bondini, przedsiębiorca teatralny, który dzierżał wtedy teatr Nostica (w latach 1789–1791 widzimy go w Warszawie, gdzie jednak w wystawieniu *Don Giovanniego* ubiegł go Domenico Guardasoni). Bondini miał w pamięci całkiem świeży a bezprzykładny sukces *Wesela Figara* (grudzień 1786), z całą pewnością musiał słyszeć o bardzo dobrym przyjęciu *Uprowadzenia z seraju* (1783). Wiedział, że Mozart ma tu dobrą passę, i postanowił to wykorzystać, proponując mu napisanie opery, która miałaby premierę właśnie w Pradze (dwie poprzednie zaprezentowano najpierw w Wiedniu). Mozart przebywał w Pradze wraz z Konstancją od 11 stycznia przez sporą część lutego 1787 roku i chyba specjalnie się nie zastanawiał nad podpisaniem kontraktu z Bondinim. Przyjęcie *Wesela Figara* w Wiedniu nie było oszałamiające i to pomimo świetnej obsady. W konsekwencji Mozart nie otrzymał nowej propozycji; dopiero po dwóch latach, kiedy wznowiono *Figara* z pewnym powodzeniem, cesarz Józef II zaszczylił go zamówieniem opery buffa – była to *Così fan tutte*.

Umowa z Bondinim została podpisana. Teraz należało wybrać temat. Mozart i jego librecista Lorenzo da Ponte rozpoczęli energiczne poszukiwania, bowiem czasu było niewiele, a da Ponte pracował już równocześnie nad dwoma innymi utworami. Wybór padł na nową wersję tematu, który w literaturze teatralnej funkcjonował od dawna, a właśnie zyskał nowe opracowanie. Był to *Kamienny gość* (*Il convitato di Pietra*) Giovanniego Bertatiego, dopiero co wystawiony jako druga karnawałowa opera w Wenecji, z muzyką Giuseppe Gazzanigi. Można podejrzewać, że da Ponte miał nadzieję wykorzystać coś z wersji Bertatiego, ale też i wiek osiemnasty miał zupełnie inne pojęcia, dotyczące własności intelektualnej. Mimo wszystko wybór tego tematu uważam za akt sporej odwagi.

Zrozumiemy to dokładniej, jeśli odłożymy na bok rozważania Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna, Sørensa Kierkegaarda lub uczniów Zygmunta Freuda (ci akurat dorabiali tej postaci przeróżne interpretacje), a posłuchamy, co o Don Juanie sądzono w XVIII wieku. Tradycja tej postaci sięga od literatury hiszpańskiej (Tirso de Molina) przez francuską (Molier, Tomasz Corneille) po włoską (Onofrio Giliberto, Giacomo Melani – autor pierwszego libretta, Carlo Goldoni). To Goldoni z ubolewaniem opowiada o „tej lichej sztuce hiszpańskiej”, że oglądał ją ze zgrozą i nie mógł pojąć, „jakim sposobem mogła się utrzymywać tak długo, przyciągać tłumy widzów i być tak ulubioną sztuką w kraju cywilizowanym”¹⁵.

Goldoni, który przyczynił się do powstania marnego libretta *La finta semplice*, chciał jakoś ulepszyć tę nieszczęsną historię o sewilskim uwodzicielu. W jego wersji posąg Komandora nie przemawia, nie chodzi i nie przybywa na ucztę do Don Juana, gdyż każdy rozsądny człowiek wie, że to niemożliwe. Dokładnie z tego samego powodu Jean-Francois Ducis, a w ślad za nim Bogusławski, z przekładu *Hamleta* usunęli Ducha Ojca i samobójstwo Ofelii. Nie ulega wątpliwości, że wątek Don Juana nie był traktowany jako szczególnie ambitny (w Hiszpanii należał na przykład do „komedii płaszcza i szpady”). Powiedzmy otwarcie: była to literatura popularna o sensacyjnym zabarwieniu, wymieszanym z religijnym patosem: bohater okazywał się tak występny, że ludzka sprawiedliwość nie mogła sobie z nim poradzić, karę wymierzały więc niebiosy przy pomocy posągu zamordowanego Komandora. Tym sposobem Don Juan był w stanie zaspokoić rozmaite upodobania publiczności, operował bowiem ostentacyjną swawolą i programowym immoralizmem bohatera, groteskowością jego służącego Leporella i nastrojem grozy związanym z pojawieniem się posągu – a ileż technicznych możliwości kryło się w scenie strącenia grzesznika do piekła! Goldoni uważał jednak, że schlebia to mało eleganckim gustom i zapewne nie był w takiej opinii odosobniony.

Trzeba było zręczności librecisty i geniuszu Mozarta, aby w oparciu o taką historię stworzyć w niedługim czasie znakomitą operę.

¹⁵ Por. Einstein, *Mozart – człowiek i dzieło*, s. 434.

Hermann Hesse widział w niej „ostatnie arcydzieło w dziejach muzyki Zachodu”.

Niemiecki uczony Gustav Engel, który był jednocześnie filologiem i śpiewakiem, kiedyś z okazji stulecia premiery *Don Giovanni* poddał tę operę analizie matematyczno-harmonicznej. Dowodził, że to dzieło nie tylko zaczyna się w D-dur i powraca do D-dur, ale powraca dokładnie do punktu wyjściowego absolutnej wysokości dźwięków, jeśli przykładać do niego miarę czystego, nietemperowanego stroju. W tych obliczeniach pominął recytatywy; gdyby je bowiem uwzględnić, opera w sposób nieunikniony – przy wykonaniu w nietemperowanym stroju – musiałaby się kończyć mniej więcej o kwartę niżej. Wprawdzie Brahms uważał tę próbę Engela za jeden z najokropniejszych wyskoków muzykologii, ale można ją potraktować jako dowód na to, że Mozartowi pod względem akustycznym niczego nie można zarzucić. Przy okazji można zauważyć, jak mały krąg tonacji wystarcza Mozartowi w wielkiej operze, która dotyka skrajności uczuć – od błżeństwa i bufonady do „ciemnej strony mocy”. W kierunku tonacji bemolowych Mozart nie wychodzi poza Es-dur, z tonacji po przeciwnej, jaśniejszej stronie, używa dwukrotnie A-dur i tylko raz (w scenie na cmentarzu) E-dur. Nie można osiągnąć bardziej intensywnego wyrazu przy użyciu skromniejszych środków. W arii Donny Elwiry „w stylu händlowskim” *Ah fuggi il traditor* akompaniują tylko smyczki – nic tu nie krępować Mozarta w dopasowaniu tonacji do intensywności afektu, ale pozostał przy tonacji D-dur. Ona w zupełności mu wystarcza, by nadać konieczną stanowczość natarczywej, gwałtownej groźbie. Libretto da Pontego nosi podtytuł „wesoły dramat” (*dramma giocoso*); sam Mozart określił *Don Giovanni* jako „opera buffa in due atti” i w istocie jest to opera buffa z dwiema *parti serie* (Donna Anna i Don Ottavio) i czterema *parti buffe*. Ale taki podział byłby w tym przypadku zbyt prosty. Trzy postacie kobiece to trzy style z historii opery. Donna Anna wywodzi się z opery *seria* – barokowej, ale przeistoczona klasycznie. Zerlinę z jej „chciałabym i nie chciała” (*vorrei e non vorrei*) można wyprowadzić z tradycji *commedia dell'arte*. Natomiast Donna Elwira utrzymana jest w osobnym i niepowtarzalnym stylu dramaturgicznym i wokalnym, który odpowiada traktowaniu jej mu-

zyki jako „charakteru muzycznego”. Sama postać Elwiry nie ma nic wspólnego z kategorią „typu”, jaką reprezentuje na przykład Masetto. Jeszcze w swoich dziecięcych latach Mozart tworzył opery *buffa*, w których grupa solistów składała się z typów, a rzeczą kompozytora było te typy uwzględnić. Nie miało to nic wspólnego z komedią muzyczną, psychologią postaci, charakterystyką; chodziło tylko o utrafienie w muzyczne typy: sprytną służącą, amanta i amantki, zazdrosnego opiekuna. Z tego powodu w owym czasie komponowano seryjnie opery do tego samego libretta¹⁶.

Bo to na epokę Mozarta przypada odkrycie „charakteru muzycznego”, a jego udział w tym dokonaniu jest ogromny. Jeżeli ktoś przypuszcza, że sopran Elwiry jest za ciężki w porównaniu z innymi soprانami, że jest na przykład zbyt ciemny, to nie rozumie, iż Elwira jest postacią z innej estetyki niż pozostałe dwa soprany.

Głównego bohatera muzyka objaśnia inaczej, niż pozostałe postacie. Nie jest on postacią, nie jest nawet typem; jest siłą, przenikającą całą muzykę tej opery, „jest wcieleniem (na scenie) czegoś, co jest istotą allegro mozartowskiego, co właśnie ośwładnęło wszystkim, wszystkimi postaciami, też Mozartem, nami również. Allegro D-dur tej opery. Każdy słuchacz je czuje”¹⁷.

Don Giovanni jest owocem niezwykle głębokiej znajomości ludzkiej psychiki, w której ulegają złączeniu wielkość i nikczemność, tragizm i błazeństwo, patos i śmieszność, zmysłowość i spirytualizm, życie i śmierć we wszystkich ich postaciach. A jakie jest przesłanie całości? Próbowano snuć różne interpretacje i przykładowo niektóre mówią o pustce duchowej bohatera. To prawda, ale czy można być ukaranym za pustkę? Należy zwrócić uwagę na dwa momenty kluczowe. Pierwszy pojawia się na samym początku opery: popełnione zostało morderstwo (to nowy w historii opery chwyt kompozycyjny). Jest to wydarzenie „graniczne”, to znaczy zawiera w sobie absolutną nieodwołalność. Opera opowiada o tej nieodwołalności, o nieuniknionym objęciu bohatera przez siłę spoza codziennego świata, bez

¹⁶ Por. J. Skorek-Münch, *Młodzieńcze opery Mozarta*, s. 24.

¹⁷ M. Bristiger, „*Don Giovanni*” w *Warszawie. Roztrząsanie*, „De Musica” 2004 vol. 4.

względu na to, w jaki sposób wiąże się ona z karą. Tradycyjnie, to znaczy od czasu premiery w Pradze, tą karą było strącenie do piekła. Libretto Lorenza da Ponte nie pozostawia w tym względzie żadnych wątpliwości: „*Il foco cresce, Don Giovanni si sprofonda*”¹⁸. W sensie czysto teatralnym było to kwestią pomysłowości inscenizatorów, używających chętnie zapadni. W bliższych nam czasach pojawiają się jednak często rozwiązania niejednoznaczne. Marek Weiss-Grześniński (Teatr Wielki w Warszawie, 1998) zaplanował finałowy sekstet w obecności Don Giovanniego, który tymczasem siedzi na krawędzi otchłani, w którą przed chwilą się zapadł. U Mariusza Trelińskiego (Teatr Wielki, 2002) finałową karę zapowiadają dwa elementy symboliczne. Jest to wielka klepsydra z przesypującym się piaskiem; ten piasek postaci finałowego sekstetu rozsypują dokoła, gdy klepsydra została rozbita. To także postać małej baleriny, która w trakcie całego spektaklu wprowadza smugę jasności. Tajemniczość tej postaci otwiera perspektywę transcendencji. Z kolei Matej Kušej (Salzburger Festspiele, 2006) nie wprowadza na scenę żadnego posągu; jego Komandor jest starszym panem w smokingu, siedzącym za stolikiem. Nie ma też otchłani – Kondor powoli odchodzi w kierunku otwierającej się w tle intensywnie złotej przestrzeni, a Don Giovanni popełnia samobójstwo.

Pozostaje jeszcze kwestia dwóch zakończeń. W wersji prapremierowej Leporello, dotychczas zapatrzony w swego pana, jest teraz pełen najgorszych przeczuć, uważa, że miara się przebrała: „Ach, panie, wszyscy jesteśmy zgubieni” (*Ah, padron! Siam tutti morti*). Gdy Komandor zaprasza Don Giovanniego do złożenia mu rewizyty, Leporello wykrzykuje – spod stołu, pod którym się schował – „Odpowiedz nie!” (*Dite di no!*). Bohater ma jeszcze szansę uratowania się, o ile będzie żałował swoich niecznych występków. Komandor i Leporello namawiają go do tego. Giovanni jednak trzykrotnie odmawia i dlatego zjawia ponuro zapowiada mu: „Ach, nie ma już czasu” (*Ah tempo più non v'è*). Wreszcie niepoprawnego libertyna, do końca wyzywającego boski Majestat, pochłaniają płomienie. Oca-

¹⁸ W. A. Mozart, *Don Giovanni*, w: *Mozarts italienische Texte*, t. 4, Kassel 1977, s. 182.

lały Leporello opowiada o tym pozostałym postaciom ku przestrodze, choć należy wątpić, czy inni naprawdę rozumieli, co tu się wydarzyło. Mogą tylko wyśpiewać bez przekonania pocieszającą, z lekka podszytą fałszem moralizatorską sentencję: „To jest koniec tego, co czyni zło, / I śmierć łotrów / Zawsze jest taka, jak ich życie”. Życie Don Giovanniego dobiegło kresu, a zarazem ustało działanie motywacji nadprzyrodzonej. Świat, w którym spotykają się osoby będące w orbicie jego działań, staje się na powrót zwyczajny i funkcjonuje w oparciu o nadwerżony do niedawna ład moralny. W filmowej wersji opery, którą reżyserował Joseph Losey, ten finałowy sekstet rozgrywa się na tle sielankowego ogrodu. Ale w takim razie dlaczego lokaj, który zamyka drzwi do opustoszałego pałacu Don Giovanniego (w filmie jest to akurat słynna palladiańska Villa Rotonda), uśmiecha się ironicznie? Mozart najwyraźniej nie był wcale pewien, czy rzeczywiście świat powraca do normy. Dlatego w późniejszej, wiekańskiej premierze tej finałowej sceny już nie było.

Ewokowane poprzez muzykę prawda, dobro, piękno to trzy klasyczne kategorie, którymi chłoniemy zarówno Rzeczywistość Nie-stworzoną – Boga jak i rzeczywistość stworzoną – stworzenia. Dla Mozarta, jak i dla innych prawdziwie wielkich kompozytorów, kluczem do odczytywania wszelkiej rzeczywistości pozostaje zawsze osoba.