

Katarzyna Naliwajek-Mazurek

Tajemnica Mozarta

Palestra 51/3-4(579-580), 141-145

2006

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.

przepisy zabraniały żałobnikom odprowadzania zwłok na cmentarz”. Edytor „Listów” Mozarta przytacza zapisek z dziennika hrabiego von Zinzendorfa: 6 grudnia 1791 r. – „Ciepło, od jakiegoś czasu pojawiło się na niebie parę chmur”.

Konstancja Mozart, chora, nie poszła na pogrzeb męża. Dopiero w siedemnaście lat później, i to za namową męża, wybrała się na cmentarz, żeby odszukać ślad grobu Wolfganga Amadeusza Mozarta. Bezskutecznie. Wcześniej wskutek nieuwagi potłukła gipsową maskę pośmiertną Mozarta – i nie zachowała kawałków, z których można byłoby odtworzyć odlew...



Katarzyna Naliwajek-Mazurek

Tajemnica Mozarta

Postać Mozarta obrosła w mity: mit zniszczenia przez Salierego, mit twórcy piszącego bez skreślenia jednej nuty, unoszonego niepojętym natchnieniem. Mitotwórczą rolę odegrał film Miloša Formana, który Mozarta potraktował instrumentalnie dla potrzeb swojej interpretacji. Interpretacji porywającej, a zarazem drażniącej, prowokującej do pytań; czy rzeczywiście w tak wykreowanej postaci objawia się prawda psychologiczna, czy to „Mozart taki, jakim był”. O Mozarcie, jego życiu i muzyce napisano już niezliczone tomy i powiedziano wiele, studiowanie jego portretów, korespondencji, kolejne interpretacje jego muzyki stanowią wciąż nowe próby zbliżenia się do fascynującej zagadki tego twórcy.

Jedną z jego tajemnic wydaje się to, że jego muzyka, nawet jeśli bywa wyrazem tęsknoty – metafizycznej lub innej, jest zarazem zanurzona w teraźniejszości, jest z gruntu zdrowa. Tęsknota, melancholia nigdy nie przekracza pewnej granicy, nie sięga dna rozpacz, jest stonowana, a co więcej, jest w niej urok i spokojne piękno. Po chwili zastępuje ją czysta radość. Można powiedzieć, że to umiarkowanie i dążenie do zrównoważenia proporcji jest zaledwie cechą stylu, że to jedynie wysoce indywidualna realizacja w ramach klasycyzmu, jednak przemyślenia Mozarta wskazują na to, jak głęboko świadomie realizował swoje zamierzenia estetyczne: „Namiętności, nawet gwałtowne, nigdy nie powinny przekraczać granic dobrego smaku, a muzyka w sytuacji nawet najbardziej koszmarnej nie powinna być przykra dla uszu, przeciwnie – powinna im sprawiać przyjemność, bo muzyka zawsze powinna być muzyką”¹.

¹ Cytat ten zaczerpnęłam z: I. Dembowski (wybór, przekład, komentarze, kalendarium, indeksy), *Wolfgang Amadeusz Mozart. Listy*. Warszawa 1991, s. 381. Inne fragmenty z listów podaję także w tym wirtuozowskim przekładzie.

Istniejąca w jego muzyce równowaga pochodzi między innymi z mistrzowskiego wyważenia przejściowych momentów formy i momentów substancjalnych – przykuwających uwagę swoim wyrazem na tle bardziej stonowanego otoczenia. Stąd nie jest możliwe znużenie wynikające z eksploatacji przez kompozytora jednego konceptu czy jednego typu ekspresji; umysł stale przechodzi od momentu relaksu ku momentowi w pełni angażującemu uwagę, jest wciąż aktywny, lecz na różne sposoby. Fascynująca jest lektura chociażby jednej z sonat fortepianowych Mozarta – kolejne pomysły zaskakują, są wręcz szokujące – jak porywające modulacje, nagłe zmiany dynamiki, przejścia od brawurowych akordów do fragmentów lirycznych, przesyconych słodyczą czy melancholią. Kompozytor uwielbiał zaskakiwać słuchaczy, manipulować ich uwagą i odczuciami. Był bardzo krytyczny wobec wszelkiej nudy i sztampowości, szukał tego, co interesujące, zachowując granice dobrego smaku, lecz także niejednokrotnie przelamując konwencję epoki. Komponując *Urowadzenie z seraju* opisywał ojcu w liście z września 1781 r. swoją koncepcję tercetu kończącego akt I: „...początek jest krótki; do tekstu, który bardzo mi się podoba, napisałem ładną rzecz na trzy głosy. A zaraz potem wchodzę w D-dur *pianissimo*, żeby móc zrobić na końcu dużo hałasu. To doskonale pasuje do finału aktu, bo im głośniej, tym lepiej i im krócej, tym lepiej. Ludzie nie powinni mieć czasu ochłonąć, zanim nie zaczną klaskać”. Uwerturę opisuje następująco: „Jest bardzo krótka i nieustannie skacze od *piano* do *forte*. Przy *forte* zawsze wraca muzyka turecka, co wprowadza klimat takiego podniecenia, że nikt na pewno nie zaśnie, nawet jeśli przez całą noc nie zmrzył oka”². Kiedy w Paryżu w lipcu 1778 r. wykonywano jego *Symfonię D-dur* (stąd zwaną „Paryską”), źle oceniał na próbach grę orkiestry, i zdenerwowany, z niepokojem oczekiwał koncertu, lecz jego wrażenia były nadspodziewanie dobre: „W środku początkowego *allegro* jest taki pasaż, który powinien się podobać. Zachwyceni słuchacze nagrodzili go oklaskami. Wiedziałem, że zrobi wrażenie i na końcu części pierwszej powtórzyłem go znowu *da capo*. *Andante* także się podobało, ale najbardziej – końcowe *allegro*. Wiedziałem, że tutaj końcowe *allegro* zaczynają tak samo jak początkowe – od *tutti* całej orkiestry, na ogół *unisono*. Ale ja pierwszych osiem taktów zacząłem *piano*, tylko z dwoma skrzypcami, a potem nagle *forte*. Słuchacze krzywni się na *piano* (spodziewałem się tego). Lecz oto niespodziewanie zagrzmiało *forte*... Czy się słyszy *forte*, czy burzliwe oklaski, to jedno i to samo. Nie posiadając się ze szczęścia poszedłem po symfonii do Palais Royal, kupiłem sobie lody, odmówiłem różaniec, jak to sobie wcześniej obiecałem i wróciłem do domu”³.

Dlaczego wielu wykonawców, którzy są jego muzyki bardzo blisko, zagłębiając się w najdrobniejsze detale jego muzycznego myślenia i ekspresji, mówią o tej muzyce jako o muzyce boskiej, jako o przejawie elementu boskiego na ziemi. Otóż jest w tej muzyce ucieleśniona w dźwiękach Arkadia, jednak nie jest to raj sielankowy, lecz miejsce szczęśliwości wynikającej z obcowania z nieskazitelnym, mie-

² *Ibidem*, s. 382.

³ *Ibidem*, s. 248.

niącym się różnymi odcieniami Pięknem. Dlatego człowiek zanurzający się w nią doświadcza uczucia zachwytu, lekkości, pogody. Dlatego też tak trudno jest ją grać. Każda niedoskonałość wykonania jest natychmiast widoczna, prostota jest pozorna i zwodnicza. Idealnie przezroczysta faktura sprawia, że wszystko jest słyszalne, niedoskonałość na tle doskonałości staje się szczególnie wyrazista. Jasność, naturalność, równowaga – oto cechy trudne do uzyskania przez kompozytora (znów listy Mozarta są kopalnią wiedzy na temat krytycznych jego poglądów na muzykę, która nie spełnia tych wymogów), ale także przez wykonawcę.

Jeśliby szukać prostych, uniwersalnych odniesień – odnajdujemy tu radość i mądrość, czułość i błyskotliwe poczucie humoru, ale też powagę dumnego i świadomego swego geniuszu artysty⁴, któremu jednak wszelka pompatyczność jest obca, jest na to zbyt przenikliwy i autoironiczny. Jego myślenie o Bogu i śmierci jest przeniknięte ideami masońskimi. Mozart nie tylko rozmyślał nad muzyką („Wie papa doskonale, że muzyka pochłania mnie bez reszty, że wypełnia cały mój czas. Lubię o niej rozmyślać, lubię ją studiować i się nad nią zastanawiać”⁵), ale myślał też na sposób filozoficzny. Wiele zastanawiał się nad śmiercią (dość przywołać znów jego słowa: „Kiedy kładę się spać, zawsze pomyślę, że choć jeszcze jestem młody, już jutro może mnie nie być, a przecież nikt, kto mnie zna, nie może powiedzieć, że w towarzystwie jestem posępny albo mrukliwy, i właśnie za to codziennie dziękuję Stwórcy, i tego też z całego serca życzę moim bliźnim”⁶), a jego muzyka śmierć obłaskawia. Zdarza się jednak, że czyni więcej – ratuje życie: życie duchowe podczas muzykoterapii i życie jako byt fizyczny. Czyż nie jest kolejną tajemnicą Mozarta, dotyczącą tym razem etycznego wymiaru jego sztuki, iż to między innymi aria Sarastro *In diesen heiligen Hallen* z *Czarodziejskiego fletu* przyczyniła się w czasach nieludzkich do uratowania życia? Dramatyczne okoliczności, w jakich do tego doszło, zostały opisane przez śpiewaka Zdzisława Skwarę w jego wspomnieniach z czasu okupacji⁷. Gestapowiec

⁴ Mozart pisał do ojca w lutym roku 1778: „Ponieważ nasze pochodzenie jest podłe, niskie i biedne, bogata żona nie jest nam potrzebna. Bo nasze bogactwo jest w nas, w naszej głowie i umiera wraz z nami. Dlatego nikt nie może go nam odebrać, chyba że utną nam głowę..., ale wtedy już i tak niczego nie będziemy potrzebowali. (...) Ja jestem kompozytorem i urodziłem się, aby być kapelmistrzem. Nie mogę więc zmarnować talentu, którym Bóg w swojej dobroci tak hojnie mnie obdarował (mogę to powiedzieć bez pychy, ponieważ czuję to bardzo mocno)”. *Ibidem*, s. 219.

⁵ *Ibidem*, s. 269.

⁶ *Ibidem*, s. 495–496.

⁷ Z. Skwara, *Z piosenką i pistoletem przez wojnę*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2004, s. 120–122: „Swoją zwykłą dzień miałem wypełniony niemal od rana do wieczora. Na lekcje do profesora Kazury jeździłem prosto z pracy. Brałem z Piaseczna najnowsze numery „Biuletynu Informacyjnego”, wkładałem do albumów operowych i czym prędzej udawałem się na Okólnik – tam odbywały się zajęcia praktyczne. Potem trzeba było dojść na ul. Sienkiewicza, gdzie mieliśmy wykłady z teorii. Po lekcjach jechałem na Starówkę i rozprowadzałem podziemną prasę. Tego popołudnia po skończonych zajęciach wokalnych szybko ubrałem się i razem z Karolkiem poszedłem na lekcję włoskiego. Pani Kazurowa bardzo nie lubiła spóźnień. Idziemy zatem energicznym krokiem ul. Ordynacką tak bardzo pochłonięci rozmową o przed chwilą skończonej lekcji, że zatraciliśmy instynkt obronny i zupełnie zapomnieliśmy o

– meloman, jakich było wielu, został zwyciężony mocą *Czarodziejskiego fletu*, w którym chodzi przecież o opartą na filozofii masońskiej rozgrywkę dobra ze złem. Jak pisał w swoim subtelnym szkicu Jean Starobinski⁸, Sarastro – wielki kapłan Mądrości i zasady słonecznej – mówi w tej arii o tym, że „pod tym świętym sklepieniem” nie jest znana zemsta (*Kennt man die Rache nicht*); „wtajemniczony wyrzeka się tej woli (tej pasji), żeby służyć miłosierdnemu i bezinteresownemu prawu”. Dobro reprezentowane przez Sarastro zwycięża ze złem ucieleśnionym w jego wrogach – oszałamiającej pięknem królowej Nocy i okrutnym Maurze Monostatosie – „wcieleniu perfidii i ciemnej żądz, jaka budzi się w tym, któremu użyczona jest władza”.

Być może dla samego Mozarta jego muzyka była tajemnicą. O *Czarodziejskim flecie* pisał do żony: „Kiedy siadam do fortepianu, żeby zaśpiewać coś z mojej opery, to zaraz muszę przerwać – zbyt wielkie to robi na mnie wrażenie”. Na łożu śmierci prosił, co przypomina Starobinski, „by zaśpiewano mu tchnące życiem arie Papage-na”. A skoro tak – skoro sam twórca tej genialnej muzyki pozostaje wobec niej w najważniejszym wymiarze w pewnym sensie bezradny, to nieustający w swoich wysiłkach egzegeci (do których od tego momentu zalicza się niestety i autorka powyższej próby), dążący do rozwikłania jej licznych tajemnic, mogą jedynie zbliżać się do ich poznania bądź od nich oddalać, dokonywać różnego stopnia przybliżeń.

Aby zakończyć te skazane na niepowodzenie usiłowania, chciałoby się powiedzieć parafrazując Mozarta⁹: „no i teraz brak już miejsca na coś bardziej inteli-

czujności. A był to jeden z okresów po zamachach na funkcjonariuszy gestapo, kiedy na ulicach Warszawy było aż rojno od patroli niemieckich. Dokładnie u zbiegu ulic Kopernika i Ordynackiej (...) otoczył nas patrol. Niemcy wyszli na ul. Kopernika od strony Tamki. Krzyczeli: *Halt! Halt! Hände hoch!* My jednak zagadani nie usłyszeliśmy. Jeden z nich uderzył mnie tak mocno, że spadła mi z głowy czapka kolejarska. Gestapowcy nie pozwolili jej podnieść tylko z coraz większą wściekłością krzyczeli ręce do góry! Nastąpiła rewizja. Obszukali nas bardzo dokładnie, sprawdzając, czy przypadkiem nie mamy broni. Pamiętam, że oficer tego patrolu mówił zupełnie niezłe po polsku. – Dokumenty! – wrzasnął. (...) Niemiec wyciąga album z ariami operowymi Mozarta. Przegląda i na chybił trafił otwiera na arii Sarastro z *Czarodziejskiego fletu*. – Śpiewaj! – rozkazał. Śpiewam więc po niemiecku *In diesem Heiligen...*, on zaś odwraca następną stronę i każe śpiewać kolejną arię. Proszę bardzo, tym razem śpiewam po włosku fragment z *Wesela Figara*, zaczynający się od słów *Non più andrai farfolone amoroso*. Gestapowiec nie dał jeszcze za wygraną. Zaśpiewałem więc fragment arii katalogowej z *Don Juana*. Niemiec był prawdopodobnie muzykalny, nawet niektóre utwory nucił wraz ze mną. Zamknął wreszcie album, wrzucił do teczki i wrzasnął – *Raus!!!* Dwa razy nie trzeba było nam powtarzać. Podniosłem czapkę, wcisnąłem ją na głowie i szybkim krokiem z Karolką ruszyłem w kierunku Nowego Świata. (...) Kiedy przyszyliśmy na ul. Sienkiewicza, usiedliśmy na marmurowych schodach (...), aby choć trochę się uspokoić. Wyjąłem wtedy drugi album, w którym znajdowały się najnowsze numery „Biuletynu Informacyjnego”. Karolek, jak je zobaczył, wprost zzieleniał z przerażenia. Gdyby Niemiec wyciągnął tamten właśnie album, a nie ten z partyturami Mozarta wylądowalibyśmy na Pawiaku, a później w gestapo. I tak Mozart uratował nam życie”.

⁸ J. Starobinski, *Światła i władza w „Czarodziejskim flecie”*, esej zawarty w zbiorze 1789. *Emblematy rozumu*. Przekład M. Ochab (Czytelnik, Warszawa 1997), s. 91–108.

⁹ Nieco zmieniony cytat pochodzi z listu Mozarta do jego kuzynki (*Wolfgang Amadeusz Mozart. Listy*, op. cit., s. 178). Ten króciutki list, złożony zaledwie z dwóch akapitów, zaczyna się słowami: „A to ciekawe! Mam napisać coś sensownego, a nic inteligentnego nie przychodzi mi do głowy”. Drugi i końcowy

gentnego, chociaż pisanie wyłącznie rzeczy inteligentnych może przyprawić o ból głowy. Zresztą ten tekst pełen jest rzeczy mądrych i uczonych”...

Nota o Autorce

Katarzyna Naliwajek-Mazurek, muzykolog; przygotowuje pracę doktorską poświęconą twórczości Konstantego Regameya na UW. Współpracowała z pismami „Studio”, „Canor”, „Ruch Muzyczny” oraz z II Programem Polskiego Radia. Opublikowała artykuły dotyczące twórczości Pawła Szymańskiego („Muzyka” i „Przegląd Muzykologiczny”). Zainteresowania jej koncentrują się przede wszystkim na muzyce XX w. i muzyce nowej.

akapit brzmi zaś następująco: „No i teraz brak już miejsca na coś bardziej inteligentnego, chociaż pisanie wyłącznie rzeczy inteligentnych może przyprawić o ból głowy. Zresztą mój list pełen jest rzeczy mądrych i uczonych. Jeśli go już przeczytałaś, to musisz to przyznać, a jeśli nie przeczytałaś, proszę, żebyś to wnet uczyniła. Będziesz miała z tego spory pożytek i już po przeczytaniu kilku wierszy uronisz gorzkie łzy”.



Adam Redzik

Polski Mozart

Dnia 5 grudnia 1791 r. zmarł w Wiedniu Wolfgang Amadeusz Mozart – geniusz, o którego muzyce Alfred Einstein¹ napisał, że jest w niej „pierwiastek boski”. Nieco ponad cztery miesiące wcześniej, 26 lipca 1791 r., przyszedł na świat jego najmłodszy syn. Na chrzcie nadano mu imiona Franz Xaver Wolfgang. Niemal od dzieciństwa posługiwał się on jednak imionami swojego sławnego ojca. Do historii przeszedł jako Wolfgang Amadeusz junior, lub „lwowski Mozart”. Wynikało to stąd, że ogromna część życia tego jednego z dwóch synów wielkiego Mozarta upłynęła we Lwowie (drugi syn, Karol Tomasz, żył w Mediolanie). Tam komponował, koncertował i organizował życie muzyczne.

Występy muzyczne młody Mozart rozpoczął w wieku lat pięciu, odgrywając w Pradze arię „Papagena” z opery ojca „Czarodziejski flet”. Następnie pobierał nauki u znanych wiedeńskich muzyków, jak: Sigismund Naukonn, Johann Andreas Streicher, Georg Joseph, Johann Georg Albrechtsberger, Antonio Salieri i Johann Nepomuk Hummel. Nad całością edukacji czuwała matka Konstancja oraz sławny Joseph Haydn z baronem Gotfrydem van Swieten – założycielem Towarzystwa Muzycznego w Wiedniu. W 1804 r. Wolfgang Amadeusz junior wystąpił po raz pierwszy jako pianista na scenie teatru wiedeńskiego.

¹ Alfred Einstein (1880–1952) wybitny muzykolog niemiecko-amerykański.