

Constantin Floros

Hamburg

Przesłania muzyki upublicznione i prywatne

I

Wszyscy ludzie będą braćmi
Friedrich Schiller

Czym jest muzyka? Jaką funkcję winna pełnić? Nawet jeśli bardzo się postaramy, odpowiedzi ogólnej i wiążącej na te pytania nie znajdziemy. Wedle starej tradycji muzyka wiąże się z magią, czarami, zaklinaniem – z arkanami sfery tajemnej. Już starożytni sławili jej oddziaływanie wychowawcze, etyczne i terapeutyczne. Przyznawali jej władzę sterowania siłami psychicznymi, poruszeniami duszy słuchaczy – ku dobremu. Poruszająca jest legenda o śpiewaku Arionie z Lesbos napadniętym przez piratów, którzy – nim wrzucili go do morza – pozwolili mu spełnić ostatnie życzenie, mianowicie zaśpiewać i zagrać pieśń pożegnalną. Zwabione czarem jego muzyki delfiny zaniósły go na swych grzbietach ku górzystym brzegom. Legenda ta powinna figurować jako motto każdego podręcznika muzykoterapii.

Zaiste, godne jest uwagi, że określone poglądy na temat istoty muzyki pozostają żywe przez całe stulecia. Wedle klasycznej retoryki przemowa ma potrójne zadanie: zabawiać, sławić i uczyć. Ujęcie to przeszło do estetyki i określiło na wiele stuleci poglądy niezliczonych artystów na temat funkcji sztuki. A jednak żadna próba sprowadzenia całej historii sztuki do jednej formuły nie może się powieść, gdyż sztuka i muzyka, a także myślenie o muzyce, podlegają nieustannej metamorfozie. Przykład: holenderski filozof kultury, Johan Huizinga, doszukiwał się źródeł kultury w ludzkim popędzie gry. W poczytnej książce *Homo ludens*¹ przytoczył na rzecz tej tezy wiele dowodów pochodzących ze wszystkich epok historii ludzkości. Ale kulturą gry, zdaniem Huizingi, jest przede wszystkim kultura wieku XVIII. Teza to fascynująca – wystarczy pomyśleć o sztuce rokokowej, ale też o rozkwicie koncertu jako gatunku, który miał miejsce właśnie w XVIII wieku. Natomiast formuła „sztuka jako gra” w odniesieniu do wieku XIX stosuje się już tylko w bardzo ograniczonym zakresie. Rewolucja Francuska postawiła ludzkość wobec problemów zupełnie nowych – zrodziło się też zupełnie nowe odczucie życia. Muzyka wieku XIX wchodzi – jeśli wolno to ująć w ten sposób – w ścisły związek z omalże wszystkimi duchowymi prądami epoki. Wielu kompozytorów oddało swą muzykę w służbę idei literackich, religijnych, społecznych i politycznych. Próbowali oni – wraz z pisarzami, filozofami i politykami – wyznaczyć nową orientację. Rzecz osobliwa, że to właśnie w owym stuleciu głębokich przeobrażeń zjawiała się idea muzyki absolutnej i znalazła obrońców dysponujących wielką mocą słowa. Wiedeński papież muzyki, Eduard Hanslick, definiował sztukę dźwięku jako „grę form dźwięcznie poruszonych”. Sformułował estetykę tego, co specyficznie muzyczne i zwalczał z zapałem nie tylko Richarda Wagnera i Antona Brucknera, lecz także zwolenników muzyki programowej, która właśnie w XIX wieku przeżywała swój rozkwit.

Po pierwszej wojnie światowej muzyka programowa wyszła z mody a nawet okryła się niesławą. Począwszy od lat dwudziestych na fali nastrojów antyromantycznych omalże wszędzie zapanował ideał muzyki absolutnej. I choć wielu znanych kompozytorów wciąż pisało muzykę programową, wyrok w sprawie tego gatunku został wydany: uznano go za

1 Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, Bd. 21), Rowohlt, Hamburg 1956 [pierwsze wyd. polskie: J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967].

przestarzały, typowy produkt wieku XIX i – co za tym idzie – za synonim muzyki miernej. Nie kto inny, tylko sam Ferruccio Busoni przekonywał, że „muzyka jest muzyką w sobie i dla siebie i niczym innym”².

W tej właśnie tradycji tkwiliśmy przez dziesięciolecia, w niej dorastaliśmy. Pamiętam okres moich studiów, kiedy samo postawienie pytania o hermeneutyczny wymiar muzyki uznane by zostało za akt profanacji. Etykieta dobrego tonu przez wiele lat wymagała od muzykologów, by precyzyjnie i czysto oddzielali życie kompozytora od jego dzieła, biografię wewnętrzną od twórczości. Dzieła sztuki należało rozpatrywać niezależnie od osobowości ich twórców.

Muzyka – a przynajmniej „znacząca” muzyka – jest jednak nie tylko formą, strukturą i grą dźwiękową, lecz czymś więcej. Przekazuje ona doświadczenia psychiczne i duchowe, przeżycia i odczucia osobiste, elementy autobiograficzne. Tak więc Gustav Mahler był zdania, że w muzyce wypowiada się cały człowiek: czujący, myślący, oddychający, cierpiący człowiek³. Uważał też, że muzyka zawiera również pierwiastek refleksyjny. Zwraca się do całego człowieka, jest ekspresją całego człowieka. Taka postawa jest policzkiem dla formalizmu.

Pojęcie „przesłania” zjawia się na ustach wielu kompozytorów XX wieku, którzy chcą jakoś wyrazić i zarazem objaśnić swe intencje⁴. Na przykład Arnold Schönberg jasno wyrażał swe przekonanie, że prawdziwie znaczące dzieła sztuki przekazują przesłania prorocze – wskazujące na formy dalszego rozwoju ludzkości. Zaś Hans Werner Henze wyznał, że jego muzyka, od roku 1965 począwszy, staje się coraz bardziej klarowna i określona, stanowiąc nośnik przesłania i treści dających się precyzyjnie zwerbalizować. Może to zabrzmieć osobiście, lecz jest przecież prawdą: wiele dzieł muzycznych otoczonych szczególną aureolą swą sławę zawdzięcza w znacznym stopniu humanistycznym przesłaniom, jakie dzieła te zwiastują.

Z tego punktu widzenia da się przeprowadzić jedną linię wiodącą od *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, od *Fidelio* i *IX Symfonii* Beethovena przez dramaty muzyczne Wagnera i symfonie Mahlera do takich dzieł

-
- 2 Ferruccio Busoni, *Junge Klassizität* [w:] F. Busoni, *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen*, Hesse, Berlin 1922, s. 275-279.
 - 3 Gustav Mahler do Bruno Waltera, latem 1904 r. Zob. Gustav Mahler, *Briefe*, Neuausgabe, erweitert und revidiert von Herta Blaukopf, Zsolnay, Wien-Hamburg 1982, s. 293 i nast.
 - 4 Constantin Floros, *Musik als Botschaft*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1989, s. 11-18.

jak *Wozzeck* Albana Berga czy *Żołnierze [Die Soldaten]* Bernda Aloisa Zimmermanna. Wszystkie te dzieła można traktować jako apele do ludzkości – apele do wszystkich ludzi całego świata, zainteresowanych sprawami ducha i sztuki.

Ludwig van Beethoven jest najbardziej wyrazistym przedstawicielem muzyki zaangażowanej początku XIX wieku. Jego duchowy świat zakotwiczony był w niemieckim idealizmie, choć nie był też on niewrażliwy na ducha Rewolucji Francuskiej. W jej centrum znajdują się idee humanizmu, wolności politycznej, wolności wewnętrznej, idea nadziei a także idee religijne. Kompozytor głęboko czcił Goethego, lecz bliski był mu także Friedrich Schiller. Beethovena fascynował jego waleczny duch i dążenie do wolności. Poza tym twórca, głęboko wierzący w moralną misję muzyki, przyswoił sobie etyczne maksymy Immanuela Kanta.

Symptomatyczny był dobór tekstów umuzycznionych przez Beethovena. Wszystkie one krążą wokół wspomnianych idei. W librecie *Fidelia* oraz w schillerowskiej *Odzie do radości* ogniskują się centralne treści jego światopoglądu. Całe pokolenia odbierały *Fidelia* jako płomienny protest przeciw przemocy, uciemieniu i temu, co nieludzkie, całe pokolenia rozumiały *IX Symfonię* jako proroczą zapowiedź państwa opartego na idei braterstwa i radości. Schönberg miał zapewne na myśli także to dzieło, kiedy mówił o profetycznych przesłaniach ogłaszanych za pomocą medium muzyki.

IX Symfonia – dzieło epokowe, rozstrzygające bieg nowszej historii muzyki – nie jest ani absolutna ani programowa, lecz stanowi prototypowy przykład muzyki traktowanej jako przesłanie. Przesłanie to zawarte jest w samej esencji *Ody do radości*, która głosi, że „wszyscy ludzie będą braćmi”.

Oda Schillera opublikowana została w roku 1786 i głęboko poruszyła młodego Beethovena. Już jako 23-latek planował jej umuzycznienie. Jakieś 20 lat później wpadł na pomysł uwertury, której częścią miała być oda. Jednak swój plan zrealizował dopiero w *IX Symfonii*. Strofy, jakie wybrał z długiego wiersza Schillera, a szczególnie sposób, w jaki je umuzyczył, pomagają nam zrozumieć, że przede wszystkim dwie kwestie poruszone przez Schillera były dlań najważniejsze: zapowiedź niebiańskiej, upojnej radości duszy oraz życzenie-marzenie o braterskim związku:

O Radości, iskro Boża,
Elizejskich córo dróg,
W naszych oczach ognia zorza,
Gdy twój przekraczamy próg.
Twoje czary łączą ludzi,
Których dzieli mody kłam;
Wszechbraterstwo tam się budzi,
Gdzie twój jasny stoi chram.
Uścisk dla was, miliony!
Ucałować cały świat!⁵

Tekst ten podłożył Beethoven pod obydwa tematy główne finału, traktowane na sposób podwójnej fugi. Temat pierwszy intonuje w pierw baryton. Później – w *Andante maestoso* – chór wprowadza temat drugi, o całkiem innej strukturze. Uroczysty charakter tego miejsca podkreślają trzy puzony. Wreszcie w przedostatnim odcinku finału – *Allegro energico* – obydwa tematy zostają kontrapunktycznie splecione. Muzyka nabiera tu cech dytyrambicznych.

Jakkolwiek paradoksalnie może to zabrzmieć: historię muzyki XIX wieku można, częściowo przynajmniej, traktować jako twórcze zmaganie się wielu kompozytorów ze spuścizną Beethovena i z jego *IX Symfonią*⁶. W roku 1916 pisał Ferruccio Busoni – kompozytor o mentalności prawdziwie europejskiej – w jego poczytnym *Zarysie nowej estetyki muzyki*:

Apostołowie *Dziewiętej Symfonii* wymyślili w muzyce pojęcie głębi. Posiada ono jeszcze swą pełną wartość zwłaszcza w krajach germańskich⁷.

Przesłanie, jakie w *IX Symfonii* Beethoven kierował do całej ludzkości, prędko przekroczyło wąskie granice świata niemieckojęzycznego. Intencje Beethovena odgadli Czajkowski i Debussy, choć wątpili, czy jego wysniona wizja – utopia braterstwa ludzkości osiągniętego poprzez radość – urzeczywistni się w nieodległym czasie. Édouard Herriot, premier rządu

-
- 5 Fragmenty wiersza Schillera podaję w przekładzie Witolda Hulewicza z jego książki *Przybłęda Boży. Beethoven – czyn i człowiek* (1926, kilkakrotnie wznawianej). Sławna parafraza Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, choć poetycko doskonała, znacząco zmienia treść i formę oryginału. Istnieje też przekład Andrzeja Lama, wierniejszy od Gałczyńskiego. Jednak przytoczony tu fragment najdosłowniej oddaje Hulewicz, mimo że stylistyka jego wersji nosi ślady młodopolszczyzny [przyp. tłumacza].
 - 6 Por. C. Floros, *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1977.
 - 7 F. Busoni, *Zarys nowej estetyki muzyki*, spolszczyła E.G. [w:] „De Musica”, vol. I-III, Rhythmos, Poznań 2006, s. 28.

francuskiego, widział w Beethovenie apostoła braterstwa, niezrównanego twórcę, „który uczy nas zarazem oddania sztuce, dążenia ku moralnej doskonałości i żarliwej pasji dla pokoju”⁸.

Muzykę naszego stulecia cechuje godny uwagi pluralizm kierunków. Muzykę uważa się za technologię, za naukę, za ideologię i za mistyczną filozofię zbawienia. Podczas gdy jedni kompozytorzy zainteresowani są głównie technicznymi aspektami muzyki i wyprowadzają skrajne konsekwencje z zasady *l'art pour l'art*, dla innych muzyka ma sens tylko jako sztuka zaangażowana i jako uzasadnienie egzystencji. Wstrząsy, jakie wywołała druga wojna światowa u wielu twórczych ludzi, przyniosły nieprzewidziane skutki także dla rozwoju muzyki. Wielu kompozytorów oddaje swą sztukę w służbę idei humanitarnych, wielu protestuje przeciw przemocy, uciemieniu i temu, co nieludzkie. Za twórców sztuki zaangażowanej chcą uchodzić tacy kompozytorzy jak Arnold Schönberg i Luigi Dallapiccola. To samo można powiedzieć o wielu dziełach Luigiego Nono i Hansa Wenera Henzego.

Dobitnym przykładem opisanej tu tendencji jest powstała w roku 1942 *Oda do Napoleona Bonaparte* op. 41 Schönberga. Wiele wskazuje na to, że decydujący impuls twórczy i decyzja o umuzycznieniu ody lorda Byrona zrodziły się ze wstrząsu, jakiego doznał Schönberg na wieść o japońskim ataku na port floty amerykańskiej Pearl Harbor w grudniu 1941 roku. Planował to dzieło – jak sam objaśniał⁹ – jako protest przeciw zbrodniom wojennym, przeciw tyranii i ideologii narodowosocjalistycznej. Przyjęcie zdecydowanej postawy wobec tyranii było – jego zdaniem – obowiązkiem moralnym całej inteligencji, która powinna pójść śladem Mozarta w *Weselu Figara*, Schillera w *Wilhelmie Tellu*, Goethego w *Egmoncie* i Beethovena w *Eroice*. W roku 1948 Schönberg pisał do Hansa Heinza Stuckenschmidta:

Lord Byron, który zrazu bardzo Napoleona podziwiał, był jego prostą abdykacją tak rozczarowany, że wylał nań najostrzejsze obelgi: tego właśnie aspektu, jak sądzę, w swoim utworze nie przeoczyłem¹⁰.

Końcowy fragment tego dodekafonicznego dzieła, określony *Maestoso* i najwyraźniej przeniknięty strukturami tonalnymi, służy gloryfikacji

8 Édouard Herriot, *La Vie de Beethoven (Vies des hommes illustres, N° 30)*, Gallimard, Paris 1930, s. 11. Wydanie niemieckie: *Beethoven*, Frankfurt am Main 1930, s. 13.

9 Arnold Schönberg, *How I Came to Compose the Ode to Napoleon*, faksimile, „Journal of the Arnold Schoenberg Institute”, 1977, Vol. 2, No. 1, s. 55-57.

10 Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Bärenreiter, Kassel 1959, s. 51.

Jerzego Waszyngtona, bohatera demokratycznego i fikcyjnego przeciwnika Napoleona¹¹. *Oda* przeznaczona jest na kwartet smyczkowy, recytatora i fortepian. Prawykonano ją w wersji na orkiestrę smyczkową, recytatora i fortepian, 23 listopada 1944 roku w Nowym Jorku, pod dyrekcją Artura Rodzińskiego.

Wstrząs drugiej wojny światowej nadszarpnął najwyższe ideały wielu ludzi. W roku 1947 – pięć lat po powstaniu *Ody do Napoleona* – Tomasz Mann ukończył na amerykańskim wygnaniu powieść *Doktor Faustus*. Kazał w niej Adrianowi Leverkühnowi ogłosić odebranie *IX Symfonii*, odebranie radości i nadziei. W jednym z ostatnich rozdziałów tej powieści chory kompozytor czyni kluczowe wyznanie swemu przyjacielowi, Serenusowi Zeitblomowi:

- Znalazłem już – powiedział. – To być nie może.
- Co, Adrianie, być nie może?
- To, co dobre i szlachetne – odparł – to, co nazywa się ludzkim, mimo że dobre jest i szlachetne. To, o co ludzie walczyli, w imię czego szturmowali bastyle, to, co z uniesieniem zapowiadali natchnieni duchem, to być nie może. To zostanie odebrane. Ja to odbiorę.
- Nie całkiem cię rozumiem, mój drogi. Co chcesz odebrać?
- *Dziewiątą symfonię* – odparł. A potem już nic, choć dalej czekałem¹².

Ta wypowiedź odnosi się nie tylko do kryzysowej sytuacji nowej sztuki, lecz także do końca pewnej epoki. Tymczasem podczas szczególnie uroczystych okazji ciągle grywa się *Dziewiątą*, jakby dając do zrozumienia, że ludzkość odzyskała wiarę w swe ideały.

Co znaczy dziś Beethoven? Na tak postawione pytanie niepodobna wypracować konsensusu. Zbyt wielkie są rozbieżności zdań. Podczas gdy niektórzy znużeni nim muzycy Europy domagali się wpisania Beethovena na listę zabytków chronionych, by w ten sposób bronić go przed efektem zużycia, to narody pozaeuropejskie Beethovena odkryły i czerpią siłę z jego muzyki. I podczas gdy niektórzy krytycznie nastawieni intelektualiści ostrzegają przed idealizacją jego postaci, całe narody niewzruszenie i z całym przekonaniem się z nim identyfikują.

11 Zob. C. Floros, *Zum Beethoven-Bild Schönbergs, Bergs und Weberns* [w:] *Beethoven und die Zweite Wiener Schule (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 25)*, Universal Edition, Wien-Graz 1992, s. 8-24, zwłaszcza s. 17-22.

12 T. Mann, *Doktor Faustus*, przeł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994, s. 859.

II

Muzyka jest wyższą potencjalnością poezji
Robert Schumann

Gdyby przeprowadzić sondaż dotyczący wyobrażenia ludzi o funkcji muzyki, wyniki mogłyby zaskoczyć. Bo różni ludzie mają wobec muzyki różne oczekiwania. Jednym służy za rozrywkę; powinna przyczynić się do relaksu, przynosić estetyczne zadowolenie. Dla innych jest mową serca, odczucia, sztuką wnętrza człowieka, esencją poetyckości. Zdaniem niektórych kompozytorów, zwłaszcza w naszych czasach, muzyka jest rodzajem nauki – nauki kompozycji. Eduard Hanslick ujmował muzykę jako „grę form dźwięcznie poruszonych” i zainicjował dość jednostronny, formalistyczny pogląd. Jednak pewien szczególny rodzaj muzyki coś przekazuje, coś znaczy a przez swe oddziaływanie chce osiągnąć jakiś cel. Obok dzieł niosących przesłania powszechnie dostępne są też takie, których przesłanie jest „prywatne”. Mowa o dziełach dedykowanych przyjaciołom, mecenasom lub osobom blisko z kompozytorami związanym. W wielu przypadkach dzieła tego rodzaju zawierają „prywatne” przesłanie, które zrazu jedynie jego adresat potrafi rozszyfrować. Osobisty związek adresata z kompozytorem, szczególna wiedza, jaką taki adresat dedykacji posiada, dają mu tę uprzywilejowaną pozycję, która umożliwi odczytanie owego przesłania.

Robert Schumann jest z pewnością najważniejszym przedstawicielem poetyckiej muzyki XIX wieku. Był bardzo odczytany, wielbił Jean Paula, który wywarł nań wpływ decydujący. Poezja jest dla nich obu najwyższą instancją estetyczną: poetyckość jest właściwą dziedziną sztuki. Schumann definiował muzykę jako „wyższą potencjalność poezji”. Niezmordowanie powtarzał, że kompozytor powinien być „poetą” i dążyć do „poetyckiej świadomości”. Liczne jego utwory noszą poetyckie tytuły, które winny kierować fantazję słuchacza na określone tory¹³.

Kto chce głębiej zrozumieć muzykę Schumanna – ale także Hectora Berliozą, Franza Liszta, Wagnera, Richarda Straussa i Mahlera – ten powinien pamiętać, że łączy się ona ściśle z wszelkimi duchowymi prądami owego czasu. A zatem Schumann uważał, że przełamane zostały wszelkie tradycyjne granice między sztuką a polityką, muzyką i wydarzeniami epoki. I dodawał, że wiele jego kompozycji zrodziło się z impulsów pozamuzycznych. 13 kwietnia 1838 roku pisał do Clary Wieck:

¹³ Por.: C. Floros, *Musik als Botschaft* (przypis 4), rozdział X i XI.

Dotyka mnie wszystko, co wydarza się w świecie – polityka, literatura, ludzie; o tym wszystkim rozmyślam na swój własny sposób, potem szuka to ujścia w muzyce. Stąd wiele moich kompozycji tak trudno zrozumieć, gdyż odwołują się do oddalonych sytuacji [*Interessen*], często w znaczący sposób, skoro wszystko, co godne uwagi w tych czasach porusza mnie, a ja muszę to potem wypowiedzieć muzycznie¹⁴.

Nie dziwi więc, że w wielu dziełach Schumanna tkwi ogrom znaczeń pozamuzycznych oraz ogrom „prywatnych” przesłań. Wielka część utworów fortepianowych napisana została dla Clary, koncentruje się na niej, nawet jeśli dedykacja nie została *explicite* wyrażona. Namiętna miłość do Clary, jego własny stosunek do niej stanowi temat wielu utworów. Sam Schumann potwierdza to w liście do swego byłego nauczyciela, Heinricha Dorna:

Z całą pewnością coś z tych wszystkich bojów o Clarę, które musiałem prowadzić, weszło do mojej muzyki i z pewnością także Pan zdoła to pojąć. Koncert, sonata, *Dauidsbündlertänze*, *Kreisleriana* i *Novelletten* – wszystko to powstało prawie wyłącznie z jej powodu¹⁵.

Spośród trzech wielkich sonat fortepianowych *Pierwsza*, w tonacji fis-moll, jest *explicite* dedykowana Clarze Wieck. *Trzecia Sonata* – nazywana też „koncertem bez orkiestry” – zawiera wariacje na temat skomponowany przez Clarę. Schumann nadaje swej muzyce sens pozamuzyczny za pomocą anagramów i kryptogramów, liter-dźwięków w różnorodnych kombinacjach, cytatów i wszelakich aluzji.

Oto przykład. *Fantazja* op. 17 na fortepian – napisana w roku 1836 – należy do najbardziej osobistych dzieł Schumanna. Została dedykowana Lisztowi. Mottem tego trzyczęściowego dzieła są wersy autorstwa Friedricha Schlegla:

Durch alle Töne tönent	Wskroś wszystkie tony dźwięczy
Im bunten Erdentraum	w stubarwnym ziemskim śnie
Ein leiser Ton gezogen	cichutki ton wpleciony
Für den der heimlich lauschet.	dla tego, kto nasłuchuje skrycie ¹⁶ .

W roku 1838 Schumann pisał do Clary:

- 14 Clara Schumann (Hrsg.), *Jugendbriefe von Robert Schumann*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910, s. 282.
- 15 *Robert Schumanns Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Friedrich Gustav Jansen, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1886, s. 146 i nast.
- 16 Michalina i Stefan Jarocińscy tłumaczą inaczej, być może z przekładu angielskiego: „Spośród wszystkich tonów/ Barwnej wizji świata/ Usłszy cichy ton ten, / Kto wsłucha się w siebie” (Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, PWM, Kraków 1983, s. 222) [przyp. tłumacza].

Poza tym ukończyłem *Fantazję* w trzech częściach, którą w czerwcu 1836 naszkicowałem szczegółowo. Jej pierwsza część jest z pewnością najbardziej namiętną rzeczą, jaką kiedykolwiek napisałem – głęboka skarga o Tobie¹⁷.

Wypowiedź ta stanie się lepiej zrozumiała, kiedy odkryjemy, że w wielu fragmentach tej części cytowana jest pieśń Beethovena, i to z cyklu *Do dalekiej ukochanej* op. 98. Nieprzypadkowo chodzi tu o zwrot: *Nimm sie hin denn, diese Lieder* [„Przyjmij więc te pieśni”].

Im intensywniej zajmujemy się muzyką XIX i XX wieku, tym częściej odkrywamy, że wielu kompozytorów pisze utwory posiadające jakiś przemilczany program. Inspirują się przeżyciami osobistymi, wizjami i ideami światopoglądowymi, wierszami, opowiadaniem, eposami czy też dramata literatury powszechnej tudzież dziełami sztuk plastycznych, które leżą u podstaw kompozycji *de facto* programowych, choć publiczność nie zostaje o tych programach poinformowana. Wielu kompozytorów wyczerpująco opisało swe pozamuzyczne intencje w listach i rozmowach, choć unikają oni starannie nawet najdrobniejszej oficjalnej wzmianki o tym wszystkim. Carl Maria von Weber, Bedřich Smetana, Anton Bruckner, Piotr Czajkowski, Gustav Mahler, Ferruccio Busoni, Arnold Schönberg, Anton Webern, Leoš Janáček, Alban Berg – wszyscy oni pisali taką właśnie muzykę. Niebawem publiczne zainteresowanie wywołało niedawno odkrycie, że wszystkie dojrzałe dzieła instrumentalne Albana Berga bazują na szczegółowych, ukrytych programach. Były one po części do tego stopnia osobiste, że Berg nie zdecydował się ich zdradzić.

Zarówno *Koncert kameralny* jak i *Suita liryczna* oraz *Koncert skrzypcowy* mają odniesienia biograficzne. *Suita liryczna* opowiada historię jego miłości do Hanny Fuchs-Robettin, siostry Franza Werfla i żony praskiego przemysłowca, w którego domu spędził Berg w roku 1925 kilka dni. Była to miłość patetyczna i wzajemna, ale od samego początku pozbawiona perspektyw, bo Hanna nigdy nie brała pod uwagę możliwości opuszczenia męża i ich dwojga dzieci. Bardzo szybko uczucia dla Hanny pogrzyły Berga w ciężkim kryzysie. Przez wiele lat listy miłosne szły z Wiednia do Pragi. A jako pocztynioni miłości [*Postillons d'amour*] służyli Theodor Adorno i inni przyjaciele.

¹⁷ C. Schumann (Hrsg.), *Jugendbriefe von Robert Schumann...*, s. 278.

Sądząc wedle zewnętrznych pozorów *Suita liryczna* wydaje się muzyką absolutną. W rzeczywistości opiera się na tajemnym programie. Na podstawie analizy semantycznej, którą sporządziłem na początku lat 1970-tych, mogłem wyprowadzić wniosek, że sześć części tego dzieła opowiada historię miłosną, która zaczyna się niewinnie a kończy tragicznie – śmiercią miłosną¹⁸. Półtora roku po opublikowaniu mego artykułu George Perle¹⁹ dokonał w Stanach Zjednoczonych sensacyjnego odkrycia: w spuściznie Hanny Fuchs-Robettin odnalazł egzemplarz pierwszego wydania *Suity lirycznej* z odręcznymi uwagami Berga, które tajemny program tego kwartetu smyczkowego dość szczegółowo rozszyfrowują.

Wprost nie do wiary, jakie tajemnice wplótł Berg w *Suitę liryczną*. Muzyka staje się mową sekretną, zrozumiałą w pełni tylko dla wtajemniczonych. Szyfry dźwiękowe, liczby, cytaty, sugestie, aluzje – wszystko ma głębsze, ukryte znaczenie. Dźwięki-litery *A* i *B* oznaczają Albana Berga. Szyfry dźwiękowe *H* i *F* są inicjałami Hanny Fuchs. Dominującą rolę w planie konstrukcyjnym dzieła odgrywają liczby 23 i 10. 23 była dla Berga liczbą przeznaczenia, 10 jest liczbą Hanny. Obie liczby określają tektonikę i agogikę, tj. rozmiary i proporcje części a nawet same wskazówki metronomiczne²⁰.

Berg, z jednej strony, pracował niczym średniowieczny mistrz budowlany, który, wznosząc katedrę, oblicza wszystko aż do najdrobniejszego detalu. Z drugiej strony wprowadza do muzyki ekspresję w stopniu najwyższym. Semantyzuje swą partyturę nie tylko za pomocą hieroglifów dźwiękowych i liczb, lecz także poprzez użycie różnorodnych cytatów. Tak oto cytuje wagnerowskiego *Tristana*, dzieło, które gorąco kochał, i *Symfonię liryczną* Alexandra Zemlinsky'ego – kantatę do słów Rabindranatha Tagore. W kwartecie znajdziemy ponad

18 C. Floros, *Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg. Eine semantische Analyse*, „Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft“, 1975, Bd. 1, s. 101-145.

Częściowo skrócona a częściowo rozszerzona wersja artykułu [w:] *Alban Berg. Kammermusik I (Musik-Konzepte 4)*, München 1978, s. 5-48. Artykuł ten ukazał się też w przekładzie włoskim i japońskim.

19 George Perle, *Das geheime Programm der Lyrischen Suite...*, s. 49-74.

20 Wnikliwsze badania *Suity lirycznej*, uwzględniające szkice, zawiera moja książka *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1992, s. 235-291. Jeszcze dalej prowadzą rozważania Hartmuta Kronesa [w:] Hartmut Krones, *Alban Berg, Hanna Fuchs und Charles Baudelaire. Die Konzertarie Der Wein* [w:] *Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 65*), Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2011, s. 682-698.

dwadzieścia miejsc, w których Berg opracowuje i parafrazuje cytaty z Zemlinsky'ego. Z tego też wnioskowałem, że jako program trzech części *Suity lirycznej* posłużył wiersz miłosny Tagorego. Wiersz ów brzmi następująco:

Jesteś chmurą wieczorną, przepływającą w niebie mych marzeń.
Nadaję ci coraz to nowe barwy i kształty mocą swoich miłosnych pragnień.
Jesteś moja, moja własna, mieszkanko tych nieskończonych snów.

Stopy ci zarumienił żar mych pragnień serdecznych, ty,
co zbierasz pokłosie pieśni mych o zachodzie słońca!
Wargi twoje są gorzko-słodkawe od smaku, jaki ma wino mych cierpień.
Jesteś moja, moja własna, mieszkanko moich samotnych snów.

Cieniem namiętności mojej pociemniłem twe oczy, ty, która
nawiedzasz głębinę mego zapatrzonego spojrzenia.
Schwytałem cię i oplątałem, kochana, w swą sieć muzyczną.
Jesteś moja, moja własna, mieszkanko mych nieśmiertelnych snów²¹.

Za *Adagio appassionato* – czwartą częścią *Suity lirycznej* – kryje się wyobrażenie namiętnego dialogu miłosnego, który ostatecznie „rozpływa się w czymś całkowicie uduchowionym, pełnym duszy, ponadziemskim”. W dwóch miejscach cytowana zostaje – w pierw w altówce, potem w drugich skrzypcach – fraza z *Symfonii lirycznej*, mianowicie zwrot „jesteś moja, moja własna” [Du bist mein Eigen, mein Eigen]. Także w innych fragmentach Berg organizuje substancję tematyczną tej części w znacznej mierze za pomocą motywów Zemlinsky'ego. W punkcie kulminacyjnym inicjały się jednoczą. To *Adagio appassionato* należy do najbardziej ekspresywnych części w całej twórczości Berga. Hanna Fuchs była nieśmiertelną ukochaną Albana Berga. Kto zna konteksty biograficzne, lepiej pojmuje, dlaczego Berg nie wyjawiał programu *Suity lirycznej*.

Także Leoš Janáček, również z powodów osobistych, nie mógł upublicznić programu swego *II Kwartetu smyczkowego*, który początkowo nosił tytuł *Listy miłosne*. Janáček zmienił tytuł na *Listy poufne*, bo swych uczuć nie chciał wydać na pastwę „uznania przez głupich ludzi”. Dzieło, powstałe w roku 1928, opowiada historię miłosną 74-letniego kompozytora i Kamili Stösslovej, damy znacznie młodszej.

21 Rabindranath Tagore, *Bezczesne owocobranie*, wybrał i przełożył Robert Stiller, Wydawnictwo Kos, Katowice 2011, s. 76.

Także *I kwartet smyczkowy Janáčka*, skomponowany w roku 1923 w przeciągu tygodnia, jest wszystkim tylko nie muzyką absolutną. Powstał „z inspiracji *Sonatą Kreutzerowską* Lwa Tołstoja” – jak głosi uwaga umieszczona na stronie tytułowej autografu. Janáček czuł powinowactwo z rosyjską literaturą XIX wieku, zwłaszcza z Dostojewskim, Gogolem, Lermontowem i Tołstojem. Już w roku 1907 planował operę *Anna Karenina*. Rok później *Sonata Kreutzerowska* Tołstoja pobudziła go do napisania *Tria fortepianowego*, które zaginęło. Myśli muzyczne tego dzieła weszły jednak do *I Kwartetu smyczkowego*²².

Nie ulega wątpliwości, że u podstaw tego dzieła znajduje się szczegółowy program, którego kompozytor nie wyjawiał. Niemniej w liście do swej przyjaciółki, Kamili Stösslovej, zdradził, że w trakcie komponowania miał na myśli „godną litości żonę – udręczoną, bitą i zamordowaną”²³. Zatem kwartet ów obrazuje, za pomocą muzycznych środków, dramat psychiczny, ludzką tragedię. Janáček całe życie interesował się żywo intonacją języka, którą studiował, zbierał i czynił z niej użytek²⁴. Jego muzyka nieustannie przemawia, co tyczy się także tego kwartetu. W godny uwagi sposób pojawiają się w tej partyturze liczne miejsca o charakterze recytatywu i liczne określenia wyrazowe. A nawet gdyby ich nie było, to już na podstawie samego gestu muzyki moglibyśmy domyślić się, że emocjonalnymi biegunami wydarzeń są lęk i skrajna namiętność, głęboka melancholia i dzikość. By przytoczyć choć jeden przykład: im bardziej zagłębiali się w część trzecią, tym wyraźniej widzimy, że z początku nosi ona cechy duetu miłosnego – pierwsze skrzypce i wiolonczela grają *con timidezza* (z nieśmiałością) kanon w oktawie, coraz częściej przerywany bezceremonialnymi wtrętami innych smyczków (*fortissimo sul ponticello*) (przykł. 1, s. 24).

Finał *I Kwartetu smyczkowego* powiązany jest z częścią pierwszą tematycznie i motywicznie. Motyw początkowy całego dzieła powraca tu w funkcji lejtmotywu. Znaczące – pod względem semantycznym i nie tylko – są początkowe, monodyczne frazy pierwszych skrzypiec opatrzone charakterystycznym określeniem ekspresyjnym *malinconico*. Początkowym klimatem emocjonalnym tej części jest głęboka depresja.

22 W kwestii genezy *I kwartetu* zob. Hans Hollander, *Leoš Janáček. Leben und Werk*, Atlantis Verlag, Zürich 1964, s. 181-183.

23 Janáček do Kamili Stösslovej, 14 października 1924. Zob. *Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. von Bohumír Štědroň, Artia, Prag 1955, s. 172 i nast.

24 Leoš Janáček, *Sprechmelodien* [w:] *Leoš Janáček (Musik-Konzepte 7)*, München 1979, s. 42-66.

Określenia wykonawcze *come un lamento* („jak skarga”) i *disperato* („z rozpaczą”) dają bliższą charakterystykę treści wyrazowych muzyki, która stopniowo osiąga ekstremalny stopień namiętności i kończy się w sposób omalże hymniczny. Faktura kwartetu powinna na końcu brzmieć „uroczyście jak organy”.

Con moto (♩ = 50) [subvivo ♩ = 144]

mf leuce, piústo *)
(con timidezza, non pesante)

ff sul ponticello

ff sul ponticello

5 [a tempo] rit.

mf naturale

mf naturale

mf naturale

Przykład 1. L. Janáček, *I Kwartet smyczkowy*, cz. IV

I Kwartet Janáčka stanowi wypowiedź duszy i ducha, niesie przesłanie emocjonalne i duchowe. Wedle świadectwa Josefa Suka Janáček pragnął by dzieło to było odczytane jako moralny protest przeciw despotyzmowi mężczyzny wobec kobiety. Jaroslav Vogel – jego miarodajny biograf – dodał, że Janáček za jednym zamachem Tołstoj zarówno interpretuje jak i mu się sprzeciwia²⁵. Bo podczas gdy rosyjski pisarz w *Sonacie Kreutzerowskiej* przypisuje muzyce oddziaływanie „niemoralne”, to muzyka przemawia w kwartecie „z wstrząsającą siłą jako sumienie ludzkości”²⁶. Mogłoby się wydawać, że uwaga ta rzuca właściwe światło,

25 Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček. Leben und Werk*, Kassel-Prag 1958, s. 387-390 [wyd. polskie: J. Vogel, *Janacek*, przeł. Henryk Szewo, PWM, Kraków 1983, s. 334-338].

26 „Tak więc podczas gdy Tołstoj w *Sonacie Kreutzerowskiej* przypisuje muzyce «najbardziej niemoralne» oddziaływanie («Przede wszystkim za pośrednictwem muzyki nawiązuje się przeważająca większość cudzołóstw w naszym społeczeństwie»), Janacek przeciwnie – muzyką pragnie wstrząsnąć sumieniem ludzkości w obronie wolności jednostek”. J. Vogel, *Janacek...*, s. 338 [przyp. tłumacza].

ale jednak nie trafia w sedno. Bo przecież także intencją Tolstoja był protest przeciw poniżeniu kobiety sprowadzonej do roli „niewolnicy” mężczyzny.

* * *

Z tego, co zostało tu przedstawione, powinno jasno wynikać, że idea historii sztuki bez artystów – idea, którą od dłuższego czasu fascynują się nauki o sztukach – należy już dziś do przeszłości. Mnożą się poszlaki wskazujące na to, że nauki o sztuce już wkrótce będą starały się wydobyć dzieła sztuki z izolacji, na którą zostały wygnane. Powinny one rozjaśnić się w świetle okoliczności biograficznych, duchowych, kulturowych i społeczno-historycznych. Coraz silniej powszechną świadomość przenika ów podstawowy pogląd: że muzyka nie powstaje i nie oddziałuje w próżni, lecz rozwija się we wzajemnej współzależności z duchowymi prądami epoki. Życie i twórczość, biografia i sztuka w przypadku wielu znaczących kompozytorów stanowią jedność. Liczni kompozytorzy czerpią inspirację z idei estetycznych, literackich, religijnych, filozoficznych i wraz z pisarzami, przedstawicielami sztuk plastycznych, socjologami i politykami poszukują nowych dróg i orientacji. Dlatego tak dziś w badaniu dzieł sztuki rozpowszechniona analiza strukturalna nie wystarcza. Potrzebuje ona uzupełnienia i rozszerzenia o pytania związane z biografistyką i genezą dzieł. Impulsy, jakie pobudzają muzyka do skomponowania jakiegoś dzieła, intencje, za jakimi podąża, są równie istotnym przedmiotem badawczym, co forma i struktura. Nie powinniśmy o tym zapominać, jeśli chcemy odpowiedzieć na pytanie – do kogo zwracają się kompozytorzy i co chcą swym oddziaływaniem osiągnąć²⁷.

Przekład z języka niemieckiego Marcin Trzęsiok

27 Przedstawione tu rozważania o semantyce muzycznej rozwinąłem w licznych publikacjach. Najnowsza książka na ten temat nosi tytuł *Hören und Verstehen. Die Sprache der Musik und ihre Deutung* [Słyszanie i rozumienie. Język muzyki i jego interpretacja], Schott, Mainz 2008. Potajemne listy Berga do Hanny Fuchs przetranskrybowałem i skomentowałem w mojej książce *Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen* [Alban Berg i Hanna Fuchs. Historia miłości w listach], Arche Verlag, Zürich-Hamburg 2001 (także w przekładzie angielskim, hiszpańskim i francuskim).

Public and Private Messages in Music

Summary

19th-century music is closely related to almost all intellectual currents of the age. Many composers created their music to serve literary, religious, social and political purposes and, together with writers, philosophers and politicians, search for new directions.

The term "message" is chosen by many 20th-century composers to make their intentions clear. For example, Arnold Schönberg articulated a belief that the most distinguished masterpieces convey prophetic messages, which point to forms that develop mankind. Many works of musical art that are surrounded by a unique atmosphere eventually owe their fame not least to the humanitarian messages they proclaim. This is true for works such as Mozart's *Magic Flute*, Beethoven's *Fidelio* and the *Ninth Symphony*, through the musical dramas of Richard Wagner, symphonies by Gustav Mahler, as well as works like *Wozzeck* by Alban Berg and *The Soldiers* by Bernd Alois Zimmermann.

Apart from the pieces which convey such public messages, there are those whose connotations are "private". These include works dedicated to the composers' friends, patrons or persons they are closely related to. In many cases such works carry a private message, which in effect is only decipherable by the addressee.

Additionally, many composers write pieces with hidden schemata. They allow themselves to be inspired by personal experiences, by visions, and by literary or ideological concepts or works of fine art, and lay compositional foundations they, for some reason, do not wish to share with the public. Weber, Schumann, Smetana, Bruckner, Tchaikovsky, Mahler, Busoni, Schönberg, Webern, Janáček, Berg – all of them have written such music. It has been the most sensational finding of recent years to discover that all the mature works by Alban Berg are based on detailed hidden schemata.