

Andrzej Kantecki*

Cierpienie w Muzyce

Tytuł jest lekko prowokacyjny, bo nie po to się muzyki słucha, żeby cierpieć. O tym, że cierpienie jest nieodłącznym towarzyszem naszej egzystencji, przypominać nie trzeba, ani o tym, że cierpimy z różnych przyczyn: z miłości, z utraty i z nadmiaru niespełnionych ambicji, a także z poczucia bezsensu, indywidualnie i zbiorowo. Temat nabiera powagi, kiedy myślimy o cierpieniu całych narodów w czasie wojen, o prześladowaniach, obozach i śmierci.

Tej niełatwej, a jakże powszechnie obecnej problematyki sztuka bynajmniej nie omija. Przeciwnie, od stuleci analizuje z precyzją, szczegółowo, od starożytnych Greków zaczynając, obszary cierpienia i wyraża ból, i wyraża udrękę. Przecież to słowo – choć brzmi być może dość pospolicie i skrajnie – posiada w sobie, ukryte w głębiach ludzich przeżyć, bogactwo synonimów. A one obejmują szerokim zasięgiem niemałe spektrum doświadczeń, wśród których już w przedpolu czekają niuanse znaczeniowe: smutek, żal, nostalgia, rozczarowanie, przygnębienie, gorycz... Rodzi się natychmiast pytanie, jak muzyka sobie z tym radzi, jak przenosi w sobie, jak wyraża w dźwiękach – to bogactwo emocji i afektów, przeżyć i silnych uczuć. Tymczasem to już w baroku podparte zostało solidną teorią.

Odpowiedzi na zwykłe z pozoru pytanie o „zdolności emocjonalne” muzyki należy szukać na gruncie psychologii i filozofii muzyki. To jednak grząski teren, z którym nie

* Andrzej Kantecki, znawca muzyki klasycznej.

poradzili sobie nawet wielcy filozofowie, więc nie będziemy tam zaglądać ani tym bardziej próbować się weń zagłębiać. Problem ustępuje, kiedy muzyka wchodzi w sojusz ze słowem – wtedy te obydwie sfery wspierają się nawzajem, dopełniają się. Muzyka szybuje na skrzydłach słów, jeśli można użyć tak kwiecistego zwrotu, a niewysokich nawet lotów warstwa werbalna w powiązaniu z porywającą muzyką dają niezwykle efekty; są na to dowody: wiele oper zawdzięcza swój sceniczny żywot wspaniałej muzyce, mimo grafomańskiej słabości librett, z nielicznymi wyjątkami potwierdzającymi regułę.

Takim właśnie wyjątkiem jest pierwsza w całości zachowana opera Monteverdiego „Orfeusz” z roku 1607, do genialnego tekstu Alessandra Striggio. To opera i zarazem solidny dramat muzyczny. Monteverdi, twórca nowożytnej muzyki, nie miał żadnych wzorów ani odniesień, w tle miał tradycję renesansu i surową polifonię chorału gregoriańskiego i potrafił wyczarować z tego muzykę powabną, zmysłową, budzącą do dziś zdziwienie, dokonawszy (jak to się zwykło mówić) syntezy sacrum i profanum. Jest tam niesamowity wprost fragment: Orfeusz śpiewa o miłości do Eurydyki i nagle pojawia się posłanka złych wieści. Radość znika. Tragiczna wiadomość o śmierci ukochanej – scenę wypełnia potężne cierpienie. Ten moment zwrotny jest przepojony tak realną dramaturgią i tak bezgranicznym cierpieniem, że słuchając czuje się dreszcze na plecach.

Ponad sto lat później Jan Sebastian tworzy dwa potężne oratoria, pasje: według św. Jana i św. Mateusza. Monumentalne chóry, przeplatane zwięzłym recytatywem ewangelisty, i arie przepięknie głębokim smutkiem poruszają ludzkie serca, ale cierpienie, choć wyrażone tutaj wprost, jest utrzymane w rygorach formy, bez barokowej przesady. Dostojność i potęga brzmień muzyki Bacha, „ujarzmiony patos” przekazywanych treści – w zgodzie z pokorną pobożnością odnajdują w bólu, cierpieniu, w męce – zasadniczy zbawienny sens.

Zatrzymajmy się jeszcze przy XIX-wiecznych operach. Był to okres ich rozkwitu, ale zarazem mody na okrucieństwo bez granic. Toteż nie dziwi, że Norma z miłości rzuca się za Pollionem w płonący stos, Aida pozwala się замуrować w grobowcu, wyśpiewując sobie z Radamesem pożegnalne arie, i dalej wypijano trucizny, wbijano sobie szpilety, wrzucano dzieci do ognisk, w operze „Rigoletto” ojciec przez pomyłkę zleca morderstwo własnej córki... Więc główne postacie cierpiały, a największe porywy natchnienia i szczyty wokalnych możliwości zaprzęgnięto w służbę tak niecnym zamiarów, że nawet współcześni twórcy kina od maskary piłą motorową z pewnością czują i dziś uzasadnioną zazdrość.

Wróćmy do tematu, do dzieł, w których cierpienie posiada bardziej ludzki wymiar. Wśród kompozytorów, tych najznakomitszych, wymienić trzeba w pierwszej kolejności Franciszka Schuberta, który zmarł najwcześniej. Jest coś intrygującego w jego biografii i onieśmielającego zarazem, bynajmniej nie z powodu wstydlivej choroby, która położyła kres jego życiu; to świadomość przepełnionego serca, nie bójmy się tego wyrażenia, i wielkiej nieodwzajemnionej miłości do świata.

Pozostał Schubert osamotniony, niedoceniony, mimo oddania kilku najwierniejszych przyjaciół. Zostawił na sam koniec garść arcydzieł, zapowiedź możliwości, których nie zdążył rozwinąć. Wymieńmy obydwie kwintety, trzy ostatnie sonaty, ostatni kwartet, ostatnią symfonię... Jak to brzmi: „ostatni”, kiedy odchodzi się w wieku zaledwie trzydziestu trzech lat. Wśród tych arcydzieł znajduje się zbiór pieśni „Winterreise”, wchodzący do kanonu dzieł tragicznych, bo tak chcą krytycy i tak nakazuje tradycja. Pieśni, ułożone w monodramatyczny cykl, nie są tragiczne, choć zagarniają w siebie bogaty a przejmujący zestaw egzystencjalnych doświadczeń: niespełnionej miłości, tęsknoty, utraconej młodości, samotności i wędrówki przez ściśnięty mrozem zimowy

pejzaż. Pieśni są melancholijne, ale nie przygnębiające – inaczej po wysłuchaniu słuchacze wpadałoby niechybnie w depresję. To zjawisko można jednak wytłumaczyć, co więcej – można je nazwać. Oddziaływanie owo nazywa się *kama muta*. Termin został zaczerpnięty z sanskrytu, a oznacza wewnętrzne poruszenie tak silne, że staje się uczuciem społecznym, doświadczeniem ludzi tu i teraz i w przeszłości, co zbliża nas do siebie w tym najbardziej uniwersalnym języku świata.

Znam tylko jeden przypadek odwrotny, kiedy to piosenka miała tak fatalny wpływ, że stała się kompozycją samobójców, dlatego pozwolę sobie na dygresję na gruncie muzyki rozrywkowej. Autorem tej piosenki był Rudi Spitzer, węgierski kompozytor, znany bardziej pod swoim drugim, przybranym nazwiskiem, jako Rezső Seress. Jego słynny szlager z roku 1933 nosił tytuł „Smutna niedziela”, a właściwie „Ponura niedziela”. Piosenka zyskała światowy rozgłos jako „Gloomy Sunday” i doczekała się rekordowej liczby ponad stu przeróbek (czyli coverów). U nas, w Polsce, śpiewał ją między innymi Mieczysław Fogg. Ta, jak ją nazwał twórca piosenki, „ponura niedziela” doczekała się także olbrzymiej liczby samobójstw popełnionych przy jej dźwiękach; powstało o tym mnóstwo artykułów w światowej prasie. Jej publiczne wykonywanie było nawet przez kilka lat zabronione. Na domiar złego sam autor w roku 1968 zginął śmiercią tragiczną, wyskoczywszy przez okno, podobnie jak jego młodzieńcza miłość, kilka dziesięcioleci wcześniej, z kartką w zaciśniętej dłoni: „Ponura niedziela”. Wydano książkę na ten temat i doliczono się ponad dwustu potwierdzonych przypadków samobójstw. Jednakże, szczęśliwie dla wszystkich, zazwyczaj dzieje się odwrotnie. Melancholijne melodie przekazują nam sygnał, że nie tkwimy sami w swoich cierpieniach. Życiowa strata, szczere współodczuwanie uruchamiają w nas pewien biologiczny mechanizm. Ból nie jest tylko naszym bólem, potrafimy współczuć sobie nawzajem, rodzi się empatia.

W organizmie uwalniane są hormony prolaktyna i oksytocyna, dzięki nim odnajdujemy spokój, a wzajemne wsparcie tworzy poczucie więzi, co rodzi pozytywną energię.

Wróćmy jednak do sedna, stawiając pytanie, czy muzyka czysta, bez słów, instrumentalna – może uzyskać wymiar tragiczny? Czy potrafi wyrazić cierpienie? Czy muzyka... może cierpieć? Odpowiedź twierdząca nasuwa się sama, kiedy dzieło zawiera konkretny rzeczowy program albo jego tytuł odnosi się do sytuacji tragicznej; przykład – „Tren Ofiarom Hiroszimy” Krzysztofa Pendereckiego. Czy jednak symfonia może być tragiczna, albo sonata, albo kwartet smyczkowy? I owszem, mamy przecież konkretne przykłady – oto mianem „tragicznej” opatrzone „IV Symfonię” Schuberta i „VI” Mahlera.

Muzyka nie ma możliwości wykreowania sytuacji tragicznej, jest sztuką abstrakcyjną, może wywołać skrajnie silne emocje (o których wspomnieliśmy wcześniej), ale tragizm jest doświadczeniem osobistym; można być ewentualnie towarzyszem czyjejś tragedii w życiu, w powieści, w kinie. Przypadek szczególnie stanowi twórczy dorobek Dymitra Szostakowicza, którego życie i twórczość przypadły na okres rozkwitu sowieckiego reżimu i stalinizmu. Muzyka również była oceniana i on sam bywał wielokrotnie podejrzewany o imperialistyczne sympatie i wywrotową ideologię, co dzisiaj nazywamy łagodniej „brakiem politycznej poprawności”. Jego istnienie wisiało dosłownie na włosku, stanowiąc dramatyczny przykład związku życia i twórczości. Treść tej muzyki musiała zależeć od tych przeżyć, a zdarzały się okresy, kiedy zasypiał w ubraniu z obawą, że zapukają może dziś w nocy... Jakoś się udało, zapewne sprawił to przypadek albo uśmiech dyktatora w uznaniu za międzynarodowy rozgłos, dzięki czemu kompozytor mógł stać się ikoną radzieckiej sztuki.

Tu pozwolę sobie zwrócić uwagę na kwartety w liczbie piętnastu, powstałe w okresie pełni dojrzałości twórczej, w latach 1938–1974. Stanowią one formę najbardziej osobistej wypowiedzi, bez ideologii, od której kompozytor nie mógł się uwolnić w kilku słabszych symfoniach, obliczonych na poklask szerokiej publiczności, pisanych niejako na zamówienie. Był zmuszony do ustępstw; ocalając życie zostawił nam w sukcesji bezcenny spadek w postaci kilkudziesięciu wybitnych dzieł. Barnes – autor znakomitej książki o Szostakowiczu – ocenia jego postawę dość łagodnie, choć stać go na surowy wniosek: „tchórzostwo jest łatwiejsze od bohaterstwa, bo to drugie wymaga chwili odwagi, pierwsze zaś jest karierą na całe życie”. A chociaż można wyróżnić kwartety: siódmy, ósmy, dwunasty, czternasty i piętnasty – to wszystkie razem stanowią kronikę duchowych przeżyć Szostakowicza, przeistaczających się zgodnie z ewolucją awangardowego stylu, i wszystkie razem należą do największych muzycznych zdobyczy wieku XX. Wprawdzie wymagają poświęcenia im uwagi, lecz potrafią odwzajemnić się entuzjazmem na całe życie.

Na zakończenie – kilka tylko tytułów – najkrócej, jak imiona pierwszych miłosnych zauroczeń: Schubert – „Trio fortepianowe Es-dur”, „IX Symfonia” i trzy ostatnie sonaty. Beethoven – sonata „Hammerklavier” i pięć ostatnich kwartetów; Czajkowskiego „Trio a-moll” i Chopin w całości. I jeszcze „Das Lied Von der Erde” Gustawa Mahlera.