

TYGODNIK POWSZECHNY

KATOLICKIE PISMO SPOŁECZNO-KULTURALNE

Środek ciężkości świata

250 lat temu urodził się Wolfgang Amadeusz Mozart

„27 stycznia 1756 roku anioł przyszedł na świat... Żadna inna istota nie przysłużyła 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”.

Stefan Rieger / 2006-01-25

Tak pisał przed laty Sacha Guitry we wstępie do programu swej sztuki „Mozart”. Sławny cynik i prześmiewca przyzywający Boga, padający na kolana przed boskim Amadeuszem?! Nie takie cuda się zdarzały.

Niebo i tajemnica

Na dwa tematy się nie wypowiadam, mówi mój znajomy krytyk: na temat Boga i Mozarta, to sprawy zbyt intymne. Każda epoka przeżywała swój intymny romans z Mozartem – każda inaczej, często opacznie lub wybiórczo – lecz stale powraca, począwszy od ery postromantycznej, ów wątek „boskości”. Z największą może intensywnością u pisarzy i poetów, jak André Suarès, François Mauriac czy zwłaszcza Hermann Hesse, który w Mozarcie znalazł sobie zastępczego Boga.

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 muzyka”.

O tym, że cuda się zdarzają, świadczy też szczególne miejsce, jakie w dziele Stworzenia, będącym dlań ponurym żartem, przydziela Mozartowi Emil Cioran. Na oceanie rozpaczony to jedyna wyspa optymizmu i nadziei. Mozart, budząc to, co „mozartowskie” w każdym człowieku, ratuje go przed samobójczym nihilizmem. „Mozart, czyli moje spotkanie ze szczęściem”, pisze Cioran, widzący w tej muzyce – której istotą jest falowanie – „oficjalną muzykę raj”. Drugą referencją jest dla Ciorana Bach, bez którego „teologia byłaby bezprzedmiotowa, stworzenie fikcyjne, a nicosć rozstrzygająca”. Jego muzyka to „konstrukcje spiralne”, nieustanny wysiłek wznoszenia się i ponowne upadanie w czas, swoista „anielska tragedia”. I podczas gdy Bach nieustannie „podprowadza nas pod bramy raj”, nie pozwalając nam wejść do środka – Mozart mieszka tam na stałe. Jego świat to „świat bez czasu, bez bólu, bez grzechu”. Innymi słowy: Bach to proces wznoszenia się ku wieczności – Mozart to sama wieczność.



Niedokończony portret W.A. Mozarta autorstwa Josepha Lange, 1782

Michel Tournier lubi sobie wyobrażać, że gdy anioły koncertują dla Boga, to grają mu Bacha, ale gdy muzykują we własnym gronie, grają Mozarta – a Bóg podsłuchuje pod drzwiami. W raju, jaki wyimaginował sobie Anthony Burgess („Mozart and The Wolf Gang”), kompozytorzy dyskutują o Mozarcie, lecz on sam prawie nigdy się nie pojawia. Przebąkuje się, nie bez cienia zazdrości, że „jest istotą najbliższą Bogu” i stale siedzi tam, „na górze”. Właściwie nikt nie ma o nim nic do powiedzenia, poza tym, że jest boski i że skomponował boską muzykę. „Oczywiście to głupstwo” – wzrusza ramionami Burgess. Ale na swego rodzaju Sądzie Ostatecznym, zwieńczającym tę literacką operę, wszyscy muzycy i cała ludzkość zbierają się, by słuchać Amadeusza grającego swą muzykę. A Bóg przewraca mu kartki.

I nawet Benedyktowi XVI najwyraźniej zależało na tym, aby cały świat się dowiedział, że jego ulubionym kompozytorem jest Mozart i że podczas wakacji w Val d'Aosta pasjami przegrywa sobie jego utwory, najchętniej ponoć – na zabytkowym fortepiano.

Zejdźmy na chwilę na ziemię. Mozart jest ludzki, arcyłudzki – wystarczy przejrzeć jego listy, posłuchać jednej opery. Jego fascynująca korespondencja („Gdy raz te listy przeczytamy, pozostanie do końca naszym przyjacielem” – pisze Romain Rolland) przybliży nam człowieka, lecz nie pomoże rozgryźć istoty jego geniuszu. Uderzająca, często nawet trywialna ludzkość Mozarta, zdaje się wręcz być w tym przeszkodą. Klucz jest w samej muzyce. Ale gdzie?

Geniusz Mozarta, co rozumiałe, w dużej mierze wymykał się jego współczesnym. Lecz bardziej jeszcze zapewne następnym pokoleniom, które (jak pisze Nicolaus Harnoncourt) „nie mogły już zrozumieć jego sztuki w całej jej pełni, ponieważ w miejsce żywego i złożonego słownika Mozartowskiego języka dźwiękowego przyszły nowe kierunki i style adresowane bezpośrednio do uczucia”. Wiek romantycznego dyletanta nie umiał docenić Wielkiego Rzemieślnika. Wiek następny docenił, lecz jego spekulatywna wszechwiedza też jest bezsilna wobec tajemnicy.

Gdybyż jeszcze Mozart był rewolucjonistą lub choćby nowatorem! Wszystko byłoby prostsze. Lecz „on nie przyszedł po to, by ustanowić porządek świata, lecz po to, by wyrazić muzycznie to, co jest” – pisał filozof Wilhelm Dilthey. George Bernard Shaw również widział w Mozarcie geniusza syntezy, zamykającej definitywnie złoty wiek muzyki: „Jak Praksyteles, Rafael, Molier czy Szekspir, nie otworzył żadnej nowej drogi i nie stworzył szkoły. Był końcowym, a nie początkowym punktem rozwoju”. Niczego nie chciał reformować, stronił od innowacji, zadowalał się w pełni zastanym językiem dźwiękowym – potwierdza Harnoncourt: „Wszystko, co nam się wydaje »typowo Mozartowskie«, znajdujemy także w dziełach jego współczesnych. Nie da się zdefiniować jakiegoś indywidualnego stylu Mozarta, nie różni się on niczym od stylu swej epoki – poza niepojętą wielkością”.

Podpatrywanie cudów

Do dzisiaj nie przestaje nas to intrygować. Chcielibyśmy zrozumieć. Dyrygent Christopher Hogwood mówił, że woli Haydna od Mozarta, gdyż Haydn ma coś z owych telewizyjnych poradników dla kucharek: pokazuje wszystkie składniki i pichci na naszych oczach – podczas gdy Mozart pichci skrycie i gdy wychodzi z kuchni, wszystko jest już gotowe. Tak zresztą ponoć rzeczywiście komponował. Całe utwory, symfonie, niemalże opery, zapięte w głowie na ostatni guzik, spadały deszczem nutek na pięciolinię. Żadnych szkiców, fragmentów, brulionów: całość w jednym rzucie, bez skreśleń i poprawek.

Co najwyżej nad sześcioma kwartetami, którymi chciał zaimponować Papie Haydnowi, męczył się całymi miesiącami i znój ten widać na papierze. Ale należało to do wyjątków. Pewnie też dlatego kompozytorzy uwielbiają zazwyczaj Haydna, za jego niespożytą inwencję (i kłóży go za to nie uwielbiał), a Mozart mniej ich interesuje, gdyż mało co tam można podpatrzeć. Zachciewa im się podpatrywania cudów.

Mozart - krótka bibliografia

- W. A. Mozart, „Correspondance”, VII tomów, Flammarion 2006;
- „Dictionnaire Mozart” pod red. B. Dermoncourt, Robert Laffont 2005;
- H. C. Robbins Landon, „Dictionnaire Mozart”, Fayard 1997;
- Alfred Einstein, „Mozart”, PWM 1975;
- Nicolaus Harnoncourt, „Dialog muzyczny”, FRM 1999;
- André Tubeuf, „Mozart, chemins et chants”, Actes Sud 2005;
- Jean-Victor Hocquard, „Mozart: musique de verité”, Le Belles Lettres 1996;
- Piotr Kamiński, „Mille et un opéras”, Fayard 2003.

Zawsze jednak warto zajrzeć za kulisy. „Najprzód dostrzegamy wdzięczną fasadę – mówi John Eliot Gardiner – o idealnych proporcjach: symetryczną, formalnie stabilną i solidną. W sumie – pochodzi ze swej epoki. Lecz gdy wchodzimy do środka, odkrywamy za fasadą dziewiczy las, w którym nic nie jest formalne, gdzie wszystko tętni życiem, gdzie to, co zdawało się konwencjonalne, okazuje się nagle wywrotowe. Tak jest z każdą partyturą. Gdy ją kartkujemy – przewija nam się przed oczami wiek XVIII. Gdy się w nią wczytamy – skacze nam do oczu coś diametralnie różnego”.

„Coś diametralnie różnego” to dla Gardinera religijność tej muzyki. Nie zna muzyki bardziej religijnej. I wcale nie ma na myśli „Requiem” czy „Mszy c-moll”, ale na przykład wolne części koncertów fortepianowych lub przebaczenie Hrabiny w finale „Wesela Figara” – „najbardziej intensywnie religijna chwila w całych dziejach muzyki: gdy Contessa śpiewa »Più docile io sono, e dico di sì« – w tym momencie, za każdym razem, Bóg schodzi na Ziemię”.

Ziemia

Czy musimy jednak wzywać na pomoc teologa, by dokonał egzegezy Mozartowskiej myśli? Czy będzie on najlepszym przewodnikiem po „dziewiczym lesie, w którym wszystko tętni życiem”? Równie dobrze zwrócić się możemy do poety, muzyka, psychologa, filozofa, astrofizyka... A czemu nie do socjologa, kucharza, biologa, lingwisty, ogrodnika? Każdy się przyda, by ogarnąć wszechświat. Nie bez racji Alexandre Oulibicheff w „Don Giovannim” widział „muzyczną kosmogonię, w której ulegają złączeniu wielkość i nikczemność ludzkiej natury, tragizm i błazeństwo, wysublimowanie i śmieszność, sensualizm i spirytualizm, życie i śmierć we wszystkich ich postaciach”.

Mozart „dosięga tego, co w nas samych wymyka się językowi, co ma klucz do owych zakamarków duszy, gdzie bratają się przeciwieństwa, gdzie radość jest zarazem bólem, a śmiech odmianą płaczu” – pisze Patrick Szersnovicz. Ach, święta Ambiwalencjo, patronko świadomości trzeźwej i dojrzałej! Skąd to się u niego wzięło, u tego „wiecznego dziecka” – Cherubina, który zmarł, zanim jakoby zdążył dojrzeć? Nie dajmy się zwieść wizerunkowi swawolnego Dyzia z „Amadeusza” Formana, zajętego głównie świntuszeniem w listach do kuzynki Bäsle. Mozart jest mędrce, nawet jeśli sam o tym nie wie.

Nie odgadniemy, co myślał – lecz wiemy, co myślał muzycznie. Wszystko, z czym się stykał, co odczuwał – przekładało mu się naturalnie na muzykę. Muzykę, która wyraża pełnię życia, z wszystkimi jego konfliktami. „Gdy ukazuje nam nasze odbicie jak w lustrze, bywa szokująco bezpośrednia – pisze Harnoncourt. – Ta muzyka jest znacznie więcej niż piękna, budzi »bojaźń« w starodawnym znaczeniu tego słowa: jest wzniosła, wszechwidząca, wszechwiedząca”.

Wszechwiedząca nie znaczy ani trochę: dogmatyczna. Nawet Karl Barth, mający skłonność do teologizowania muzyki Mozarta, przyznaje, że

„w odróżnieniu od muzyki Bacha, nie stanowi ona przesłania, i w przeciwieństwie do muzyki Beethovena, nie jest osobistym wyznaniem. W swej muzyce Mozart nie ogłasza doktryny (...), niczego nie chce proklamować – zadowala się śpiewaniem. I tym samym niczego słuchaczowi nie narzuca. Nie zmusza go do podejmowania jakiegokolwiek decyzji. Nie wymaga odeń, by zajął jakieś stanowisko: po prostu go wyzwala”. Podobnie to wyraził kompozytor André Boucourechliev: „Nie stając nigdy ponad prawem, przekomarzając się z nim co najwyżej za łaskawym przyzwoleniem bogów, Mozart czynił zadość etycznym wymaganiom, jakie Barthes stawiał językowi: nikogo nie zniewalać”.

Maski Erosa

„Mozart mówi ludziom o ludziach, nie potępiając i nie osądzając – powiada dyrygent Riccardo Muti. – Dlatego jego opery nigdy się nie zestarzeją: mówią nam, kim jesteśmy”. Bo też nikt, tak jak Mozart – pisał Romain Rolland – nie był „zdolny uchwycić tysiąca niuansów cudzych dusz”.

Pozahistoryczny uniwersalizm muzyki Mozarta – magicznej syntezy, wznoszącej się na skrzydłach wolności ponad wszelkie partykularyzmy narodowe, stylistyczne, językowe – przenikliwe analizował Jean-Victor Hocquard, autor tuzina książek o twórcy „Idomeneo”. Mozartowska filozofia wyraża, muzycznymi środkami, aspirację ku wyzwoleniu i pojednaniu. To dążenie od ignorancji ku wiedzy, od lęku ku pogodzie ducha, od cienia ku światłu. Lekcja życia.

Nie ma zapewne doskonalszej lekcji życia, jak „Wesele Figara”, ogarniające w swym uniwersalizmie

„wszystko, co składa się na życie”, jak dowodził Hermann Abert. Odmalowuje bowiem, w odniesieniu do płci obojga, „wszystkie jego kolejne stadia, będące w pierwszym rzędzie następującymi po sobie stadiami psychicznymi, uczuciowymi, erotycznymi”. Poeta Yves Bonnefoy, wychodząc w swym sławnym eseju („Mozart en son point du monde”) od symptomatycznej sceny, gdy Zuzanna i Hrabina przebierają Cherubina za panienkę – widzi w „Weselu Figara” zgoła „studium o przebraniach Erosa” na balu maskowym ludzkości. W „Don Giovannim”, jego zdaniem, ujęte jest to jeszcze radykalniej, nie ma bowiem muzycznego dzieła, które sugerowałoby tak czytelnie, iż wszelkie zachowania społeczne, niezależnie od różnic klasowych, „nawet te, które wydają się z pozoru najbardziej bezinteresowne i szlachetne, służą w istocie zamaskowaniu najbardziej elementarnych popędów, o dominancie seksualnej”.

Z podobną zresztą gwałtownością Mozart odsłania to w „Cosi fan tutte”, owej rzekomo „frywolnej błahostce”, którą gardził wiek XIX, a i w XX zastanawiano się głównie nad tym, jak ten nieszczęsny marivaudage da się „uratować” (znamiennie zresztą, że dzisiaj to właśnie dzieło cieszy się największym wzięciem, sądząc po liczbie przedstawień). Otóż Yves Bonnefoy widzi w „Cosi” „narodziny etyki”. Mozart i Da Ponte poddają swych bohaterów – i za ich pośrednictwem publiczność – próbie ogniowej, polegającej na przewycięzeniu narcyzmu. Nakłaniają widza i słuchacza do całkowitego „wypisania protagonistów z zewnętrznego kontekstu społecznego i przypisanym mu wartości, i do sięgnięcia głębiej, poza ich nieszczęsne Ja, które wszystkim Fiordiligim i Dorabellom równie ciąży, jak ich biżuteria”. Mówiąc jeszcze inaczej, do uwolnienia Erosa od „religii Grzechu”, w którą nieustannie jest wpisany, dzięki czemu następuje przeobrażenie „nicości w byt – źródło radości”. „Zupełnie, jakbyśmy nie byli zdolni na Zachodzie, choć najzupełniej leży to w zasięgu naszych możliwości, przyjąć do wiadomości zakończenia »Cosi fan tutte« (owej „apoteozy niematerialnego, powietrznego erotyzmu”, pisze w innym miejscu Bonnefoy); jakbyśmy byli skazani po wsze czasy na przeżywanie dramatu Don Juana i musieli wciąż na przemian pragnąć i obawiać się nadejścia Kamiennego Gościa, zwiastuna katastrofy”.

Serce geniusza

„Kładę obok siebie nutki, które się kochają” – pisze w jednym z listów. A może on sam wyraził tu najcelniej sekret swojej sztuki? Miłości potrzebował jak powietrza. Jako dziecko pytał po dziesięć razy dziennie: „Czy mnie kochasz?”, a gdy ktoś zaprzeczał, aby się podroczyć, oczy zachodziły mu łzami. Jak Cherubin, jego alter ego, nieustannie szukał miłości. „Kochaj mnie, jak ja Cię kocham” – pisał do żony Konstancji. „Nie dało się go nie kochać” – mówiła Konstancja wiele lat po jego śmierci.

A skoro było to jak powietrze, którym oddychał – czymże miała oddychać jego muzyka? „Muzyka Mozarta, od pierwszej do ostatniej nutki, jest miłością” – pisał Edwin Fischer. To miłość jak u Szekspira, mówi uczeń wielkiego pianisty, Paul Badura-Skoda. O nikim nie zapomina, może liczyć na jej względy każdy: zabójca, leń, zdrajca, nicpoń: „Gdy tylko Mozart oddaje komuś głos – śpiewakowi, klarinetowi, fortepianowi – wiemy od pierwszej chwili, że kocha go jak święty Franciszek z Asyżu: zna go na wylot i nijak go nie osądza”. George Steiner wszelako zauważa, że nad Szekspirem, z którym często bywa porównywany, tę miał zapewne przewagę, że – w odróżnieniu od twórcy „Makbeta”, który „polaryzuje i charakteryzuje” – wyrazić umiał jak nikt inny, w najgłębszym ontologicznym sensie i ze zdumiewającym obiektywizmem, „podwójny punkt widzenia, mężczyzny i kobiety”.

Swoje credo wyłożył jasno w liście z 11 kwietnia 1787 r.: „Prawdziwy geniusz bez serca to nonsens. Albowiem o geniuszu nie stanowi ani wysoka inteligencja, ani wyobraźnia, ani obie na raz. Miłość! Miłość! Miłość! Oto dusza geniusza”. W swym głośnym eseju „Mozart, socjologia geniusza” Norbert Elias sugeruje, że być może kompozytor odszedł tak przedwcześnie, gdyż zabrakło mu nagle owego powietrza miłości, niezbędnego mu do życia i tworzenia: „Dwa źródła jego woli życia, dwa źródła, z których czerpał poczucie własnej wartości i sensu swego życia, bliskie były wyschnięcia: miłość kobiety, której mógł ufać, i miłość wiedeńskiej publiczności dla jego muzyki”.

Hipoteza „psychosomatyczna”, dobra jak każda inna, lepsza jednak niż niezliczone mity, jakie powstały wokół Mozarta i jego śmierci: o wrednej Konstancji – tak naprawdę bliskiej mu i kochającej istocie, o strasznym tatusiu Leopoldzie – w rzeczywistości najlepszym ojcu, jaki kiedykolwiek przytrafił się kompozytorowi, o rzekomym życiu w nędzy, o domniemanym masońskim fanatyzmie, o otruciu Mozarta przez zazdrośnika Salieriego... Mozart umrzeć mógł na cokolwiek, dolegliwości mu nie brakowało, już dzieckiem był nadwrażliwym i nieustannie schorowanym. Najbardziej prawdopodobna i wręcz najbardziej poruszająca hipoteza jest taka, że umarł po prostu z przepracowania. Z frenetycznego zapisywania tysięcy spadających z nieba nutek, całymi nocami. Znajdowano go nieprzytomnego na podłodze, Konstancja ratowała go gorącym

bulionem. Widocznie tak musiał, wiedział, że nikt nigdy za niego nie zrobi tego, co powierzył mu los.

Przemiana ducha

Ze śmiercią zmagał się przez całe życie, jest wszechobecna w jego twórczości, lecz dyskretnie: załamanie się melodii, niespodziewany bemol, nagła modulacja przenosząca nas na drugą stronę lustra. Miał obsesyjną świadomość kruchości egzystencji, jego muzykę przebiega raz po raz metafizyczny dreszcz. George Enescu mówił o niej, że to „winna latorośl rosnąca na zboczach wulkanu”. Ale każda nutka, już to wiemy, jest gestem miłości. Nawet ta, która przestrasza, od której wieje grozą – gdyż następna już pociesza, koi, przywraca nadzieję.

W liście do ojca z 1787 roku, pod którego każdym słowem mógłby się podpisać Bach, 31-letni Mozart pisze, że „śmierć, jeśli się dobrze zastanowić, jest prawdziwym i ostatecznym celem naszego życia. A ja już od kilku lat tak żyłem się z tą prawdziwą i najlepszą przyjaciółką człowieka, że dla mnie wcale nie jest przerażająca, przeciwnie – uspokajająca i pocieszająca! Uważam to za wielkie szczęście i dziękuję Bogu, że pozwolił mi uświadomić sobie, iż śmierć jest kluczem do szczęśliwości prawdziwej. (...) Kiedy się kładę spać, zawsze pomyślę, że choć jeszcze jestem młody, już jutro może mnie nie być. A przecież nikt, kto mnie zna, nie mógłby o mnie powiedzieć, żem zgnębiony i smutny w towarzystwie...”.

Jean-Victor Hocquard widzi dzieło Mozarta jako szlak wtajemniczenia i zdobywania wiedzy wiodący ku duchowej przemianie – sublimacji namiętności, przezwyciężeniu bólu i akceptacji śmierci. Zaiste żaden z bohaterów którejkolwiek opery, choćby akcja trwała jeden „szalony dzień”, nie schodzi ze sceny takim, jakim na nią wszedł. Wszystkie opery, za wyjątkiem „Don Giovanniego”, kończy swego rodzaju misterium odkupienia, pojednania i przebaczenia – akt ostatecznego wyzwolenia. Hocquard nazbyt ma może skłonność do przywdziewania kompozytora w szaty Wielkiego Kapłana z „Czarodziejskiego fletu”, ma niemniej sporo racji, gdy pisze, że środki estetyczne, jakimi Mozart wyraża proces owej duchowej przemiany – przejrzystość, prostota, światło – czynią z jego muzyki dzieło prawdy.

O „efekcie Mozarta” niejakiego Dona Campbella, z lekka podejrzaną operacją komercyjnej, nie warto się rozpisywać, ale każdy wie, jak to działa – nawet krowa daje więcej mleka. Terapeutyczne, uśmierzające walory tej muzyki znane są powszechnie. W książce „Słuchanie Wszechświata. Od Big Bangu do Mozarta” sławny laryngolog i psychoakustyk Alfred Tomatis dowodził, że wysokie częstotliwości i brzmienia, jakimi ta muzyka operuje, dobroczynnie działają na mózg. Wskazał też na zadziwiające pokrewieństwo spotykanych w niej rytmów z biciem serca płodu w łonie matki. Mozarta aplikuje się z powodzeniem pacjentom cierpiącym na bezsenność, depresję lub stany lękowe. Stareńki Artur Rubinstein, choć wcześniej rzadko grywał Mozarta, zwierzał się, że tylko ta muzyka, a zwłaszcza „Symfonia koncertująca”, jest dlań prawdziwym pocieszeniem. Ariela Szarona budzono ze śpiączki Mozartem...

Na tytułowe pytanie ze swej książki „Dlaczego Mozart?” profesor Tomatis odpowiada: „Dlatego, że Mozart jest czarodziejem i uzdrowicielem, jedynym muzykiem przemawiającym natychmiast do wszystkich ludów świata (...). Dlatego, że wprowadza nas w stan, w którym odczuwamy przynależność do wszechświata”. Ale wciąż jeszcze nie wiemy – jak?

Środek

Do dzisiaj, prawdę mówiąc, nikt naprawdę nie zrozumiał, jak to jest zmagistrowane: na czym polega ów cud równowagi? Jest z tym trochę tak, jak z ogólną teorią względności, naszkicowaną przez Einsteina, któremu jednak się nie udało (jak i nikomu po nim) sprząć grawitacji z pozostałymi siłami rządzącymi Kosmosem. Mozart robi to jakby od niechcienia, w każdym swoim geście, lecz nie ujawnia sekretu.

Ktoś powiedział kiedyś ładnie o muzyce Duke'a Ellingtona, że „zaokrągla salę”, w której jest grana. Tym bardziej można by to powiedzieć o muzyce Mozarta. Jakby, per analogiam do teorii Einsteina, następowało zakrzywienie czasoprzestrzeni pod wpływem jej specyficznej masy. I nawet tak ogromne, niesłychanie kompleksowe dzieło jak „Wesele Figara” sprawia wrażenie, jakby było kulistym, wirującym wokół osi wszechświatem. Być może zatem trzeba szukać owej „osi” – zagłębić się w naturę dźwięku i harmonii?

Gdyby spytać o ulubiony instrument Mozarta, padłoby zapewne wiele fałszywych odpowiedzi. Flet? Nie cierpiał fletu. Skrzypce? Owszem, ale raczej nie solo. Wiolonczela wcale, a szkoda. Fortepian

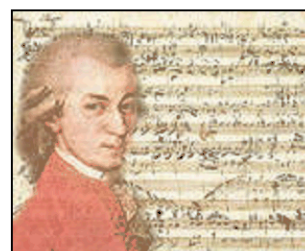
jako demiurg i ersatz orkiestry, by nie rzec opery – oczywiście. Cała zresztą muzyka instrumentalna Mozarta jest wielkim teatrem bez słów: Andante z „Koncertu fortepianowego” KV456 to smutna piosenka Barberiny, w finale KV459 słychać duet Papagena i Papageny, a w KV482 kwartet z „Cosi fan tutte”, w „Koncercie d-moll” grzmi głos Komandora i nawet mała „Fantazja d-moll” KV397 jest swego rodzaju minioperą.

Lecz zapewne, wyłączając ludzki głos, Mozart wielbił najbardziej melancholijny, acz pełen tkliwej konsystencji klarnet, troszkę groteskowy w swej podszytej rubaszością powadze fagot (instrument Marka Minkowskiego, Amadeusza batuty), a nade wszystko altówkę, wzgardzaną przez wszystkich altówkę, na której grywał najchętniej w kwartetach i kwintetach, z Haydnem i innymi przyjaciółmi, gdyż wiedział dobrze, że tam jest środek muzyki, pozwalający zawiadywać tym, co dzieje się na prawo i na lewo, na dole i na górze. Być stale w centrum, wszystko kontrolować, żonglować nutami wirującymi wokół osi...

Podczas pogawędki kompozytorów w raju, zainscenizowanej przez Burgessa, Mozart mówi, że „muzyka jest równie naturalna jak prawa fizyki. Sama przychodzi. Jabłka poddają się prawu ciężenia. Spadają. Muzyka spada”. Gdyby mnie ktoś pytał o wielkość, odpowiedziałbym: Bach. Lecz jeśli mnie kto zapyta o środek ciężkości świata, odpowiem bez wahania: Mozart.

Raj utracony

Posłuchajmy gradacji z pierwszej części „Symfonii koncertującej Es-dur”, gdy wystrzelone w górę smyczki przemieniają niebo w rozświetlony, falujący ocean (Debussy miał tu co podpatrywać), zawieszony jakby w stanie nieważkości, by następnie, łagodnymi zakolami, spłynąć na powrót na ziemię. Co jednak tłumaczy zniwelający czar tej choreografii? Jakim tajemniczym prawom podlega ten powietrzny balet?



Prawom raju, skoro jest jego „muzyką oficjalną”, jak chce Cioran. Tym utraconym rajem jest system tonalny. A muzyka Mozarta jest jego apoteozą, absolutnym zwieńczeniem jego złotej ery, zanim zacznie się proces rozkładu, preludium do wygnania z raju. Ten język harmoniczny, który był jego językiem ojczystym, Mozart umiał sprowadzić do samej esencji, zadowolając się niewielką w sumie liczbą „słów” i najbardziej elementarnych prawideł składni. Większość jego tematów opiera się na trzech nutach akordu podstawowego, wyznaczającego grunt tonacji. Samych tonacji nie ma w nadmiarze, ich krąg jest znacznie węższy niż na przykład u Haydna, który (jak pisze Alfred Einstein) „dysponuje wszystkimi siedmioma barwami tęczy, lecz nie ma iryzującej palety Mozarta”, pozwalającej temu ostatniemu, przy użyciu jakże skromnych, lecz subtelnych środków harmonicznym, wyrazić wszystkie odcienie i ambiwalencję uczuć. Czyż nie jest zdumiewające, że do zbudowania owej „muzycznej kosmogonii”, jaką jest „Don Giovanni”, wystarczyła mu garstka tonacji oscylujących wokół podstawowego d-moll lub D-dur, z rzadkimi „zmysłowymi” lub „demonicznymi” odchyleniami? A to właśnie pozwala odczuć, choć potężny ładunek ekspresji powinien strukturę tę rozsadzić, niezwykłą spójność i organiczność tego arcydzieła.

Ta organiczność, odczuwalna w całej muzyce Mozarta, stwarza wrażenie, jakby ona sama się grała, bez żadnej zewnętrznej interwencji, rozwijając się naturalnie, w sposób nieuchronny. Lecz On tam gdzie 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.

Oryginał artykułu dostępny jest na stronie internetowej „Tygodnika Powszechnego”:
Stefan Rieger *Środek ciężkości świata*, „Tygodnik Powszechny” 2006 nr 5, z dn. 29 stycznia 2006

<http://tygodnik.onet.pl/1548,1308680,0,405711,dzial.html>