

Melancholie. Tryptyk muzyczny

I. Pod znakiem Saturna

1.

„Dokonawszy pokrótce anatomicznego rozbioru ciała i duszy człowieka, co jest niezbędnym krokiem przygotowującym nas do dalszej drogi, mogę już podjąć główny swój temat tak, by uczynić go przystępnym czytelnikowi; po długim czasie spędzonym na bocznych ścieżkach, po wielu kołowaniach i meandrach mogę jasno rzec, czym jest melancholia, wskazać jej nazwy i wszelakie odmiany. Miano to wywodzi się od materii ciała, a choroba bierze swoją nazwę od przyczyny fizycznej: jak spostrzega Bruel, po grecku *m e l a n c h o l i a*, czyli *melaina chole*, oznacza czarną żółć”.

Tak właśnie, po długiej introdukcji, po licznych dygresjach i – w rzeczy samej – po wielu kołowaniach, podchodzi wreszcie Robert Burton do lądowania, by po długiej grze wstępnej doprowadzić czytelnika pod główny temat swoich rozważań. Dzieło, z którego pochodzi powyższy fragment nosi tytuł *The Anatomy of Melancholy*, a zostało wydane, w formie *quarto*, w roku 1621. Dzieło-osobliwość, dzieło-zagadka. Jorge Luis Borges podkreślał jego centonową budowę i encyklopedyczną pojemność, z kolei Emil Cioran uznał *Anatomie melancholii* za „najpiękniejszy tytuł jaki kiedykolwiek wymyślono” i jeśli nawet jest w tym określeniu nieco właściwej rumuńskiego filozofowi przesady, to trudno nie docenić egzotycznego piękna i eksploratorskiej pasji, jaką ów tytuł w sobie mieści. Nie zadowalać się powierzchnią, wejść w środek, wejść głęboko w trzewia tej dopadającej nas słabości – oto czytelna intencja brytyjskiego pisarza. Pierwsza edycja dzieła liczyła stron prawie dziewięćset, a kolejne wydania powiększały się niepokojąco. O autorze wiadomo niewiele: uczony związany z Christ Church College w Oxfordzie, duchowny, pełniący posługę w tamtejszym kościele św. Tomasza. Łuki w jego biografii nie mają jednak żadnego znaczenia wobec wielkości i wagi książki, które nam pozostawił. Tytułem do chwały Burtona jest bowiem to, że swoim dziełem stworzył podwaliny nowożytnego dyskursu o melancholii.

Anatomia melancholii jest zasadniczo dziełem z zakresu medycyny – rzecz jasna w XVII-wiecznym rozumieniu tego terminu. Ale powiedzieć o nim tyle, to nie powiedzieć nic. W istocie bowiem jego traktat to prawdziwy „gatunek zmacony”, dzieło tyleż medyka, co teologa i – nie bójmy się tego słowa – antropologa. Są dla takiej kwalifikacji dobre racje. Owszem, próbuje on w swojej książce zebrać i zinterpretować cechy niezbywalne melancholii, zbliżając się tym samym do klasycznego dzieła z zakresu medycyny. Ale bliższy wgląd w tekst ujawnia, że tak naprawdę przekracza je i to – by tak rzec – we wszystkich kierunkach. Z całą pewnością to nie jest tekst praktykującego lekarza. Owszem, Burton kolekcjonuje przejawy melancholii, podaje sposoby jej przezwyciężenia, ale próbuje w swej książce szerszego uogólnienia. Jego księga to w zasadzie traktat antropologiczny, rzecz o – jak nazywa to trafnie Tadeusz Ślawek – „saturniczności istnienia”. Dopowiedzmy od razu: każdego istnienia. Burton przywołuje w swojej rozprawie klasyczne zdanie o tym, że „wszyscy utalentowani ludzie to melancholicy” (dziś wiemy, że pochodzi ono nie od Arystotelesa, a od Teofrasta, autora dzieła *Problemata*), ale idzie w tej kwestii krok dalej. Stwierdza mianowicie, że egzystencja ludzka, „z natury rzeczy” przyjmuje cechy melancholiczne, że innymi słowy wszyscy mamy w sobie – w większym lub mniejszym stopniu – coś z melancholików. W jego ujęciu melancholia nie jest przypadłością egzystencji, przeciwnie: jest integralną częścią kondycji ludzkiej, jest „słabością bytu”. I coś jeszcze. Burton jest nie tylko diagnostą (lepszemu, gorszemu) choroby melancholicznej, jego dzieło nie ma jedynie wymiaru opisowego. Samo pisanie ma dla niego mocny wymiar terapeutyczny: ma ratować go przed zgubnymi nastrojami zniechęcenia, poczucia nicości i absurdu.

Jakie są cechy osobowości melancholicznej? Jak dla Burtona objawia się melancholia? W tej materii medyk i ksiądz z Oxfordu powiela w zasadzie podstawowe zasady starożytnej medycyny humoralnej, ale w jego rozpoznaniu dominuje raczej ciemna nuta. Wedle niego melancholia odnosi się do żywiołu „zimnego i suchego, gęstego, czarnego i kwaśnego”. Te cechy muszą znaleźć odzwierciedlenie w wyglądzie melancholika. Toteż nie dziwi, że według niego człowiek przeniknięty tą chorobą ma na twarzy wypisany smutek a jego egzystencję przenika ujawniająca się na zewnątrz samotność. Melancholicy z racji tego, że w ich organizmach przeważa czarna żółć cierpią na ustawiczne kłopoty trawienne: mleko i masło są dla nich złe, sery i twaróg – też niedobre. Wszystkie te produkty tylko wzmagają w nich melancholijny nastrój. Ale nie dajmy się zmylić diagnoście: melancholia, choć ma dające się precyzyjnie wyróżnić somatyczne znamiona, jest nade wszystko chorobą duszy. Znamionuje utratę sił życiowych, jest słabością głównie duchowej natury. Melancholik to człowiek nieustająco rozchwiany wewnętrznie, po-

sępnym, markotnym, ociężałym; nadmiar czarnej żółci czyni jego osobowość ponurą. A że w teologii humoralnej dusza jest ściśle z ciałem związana, tedy to, co „na zewnątrz” jest tylko uchwytym na powierzchni wyrazem głębokiej choroby duszy.

Warto jednak pamiętać, że melancholia ma wiele imion, a jej semantyka jest – czy też ostrożniej: może być – bardziej złożona niż chciał Burton. Już starożytni teoretycy melancholii dostrzegali jej osobliwą głębię i zdolność do łączenia w sobie biegunowych właściwości. Okazuje się, że przy bliższym wglądzie, temperament melancholiczny ma ambiwalentną naturę: to prawda – z jednej strony, zimna żółć daje w efekcie chorobliwe przygnębienie, ale z drugiej – kiedy żółć staje się gorąca, objawia się w melancholiku jako jasnowidząca kontemplacja. Ekstrema przedziwnie się tutaj łączą. Genialna intuicja sąsiaduje przez ścianę z szaleństwem i obłędem, a czasem także z demonicznymi przymieszkami. We wspomnianym traktacie Teofrasta pojawia się myśl – wielokrotnie później powielana – że melancholijne usposobienie to domena wybitnych osobowości, że w zasadzie wszyscy wielcy filozofowie, poeci, artyści cierpieli na tę przypadłość. Melancholijny stan zatem to nie tylko smutek i depresja – to także przeszywające promienie genialnych intuicji. „Melancholia pogrąży w mroku rozsądek – piszą Birnbaum i Olsson o tej dwuznaczności właściwej melancholii – i okrywa cieniem jasne światło platońskiego słońca. Za sprawą czarnej żółci dochodzi w duszy do wewnętrznego zaćmienia słonecznego. Duchowa noc to jednak nie tylko śmierć i rozkład, to także obietnica nowego poranka”. Inaczej mówiąc: melancholia nie jest stanem, w którym króluje jednoznaczność, melancholijny mrok okrywa raczej sobą promieniejące światło wewnętrzne, ale jedno i drugie współlistnieje obok siebie, jedno i drugie współbrzmi dysonującą w melancholicznym cielem. Sfera ciemna zasłania sferę jasną, zaćmiona dusza ulega jednak metamorfozie i ostatecznie zdolna jest przemienić się w *le soleil noir de la mélancolie*, „czarne słońce melancholii”. „Ja – mroczny, ja – wdowiec, mnie nikt ulżyć nie może” – napisze Nerval w sławnym *El Desdichado*. W tym, spisany czerwonym atramentem wyznaniu melancholika, smutek „wydziedziczony” łączy się wprost z kosmicznymi odniesieniami: jego gwiazda, jak czytamy dalej w wierszu, zamieszkuje w „lutni gwiazdozbiorze”, i to tam właśnie: „Melancholia i Czarne Słońce moje leży”.

Barokowa medycyna humoralna miała, jak wiadomo, silne związki z astrologią, naśladując w tej materii wiedzę renesansową na temat „planetarnych” konsekwencji melancholii. Według wiedzy XVII-wiecznej (ze sztandarowym dziełem Burтона na czele), choroba melancholijna, choć miała bez wątpienia ziemskie znamiona, utrzymywała także ścisły związek z krążącymi w przestrzeni kosmicznej planetami. Ludzki mikrokosmos znajdował uderzające analogie w nieskończonych prze-

strzeniach makrokosmosu. „Barokowa teoria melancholii – pisze Walter Benjamin – pozostaje w ścisłym związku z nauką o wpływie ciał niebieskich. A wśród nich tylko to najbardziej nieszczęsne – Saturn – mogło przyświecać ludziom o usposobieniu melancholijnym”. Dlaczego Saturn? Było kilka ważnych powodów – wszystkie wspierały się o zasady magii „sympatycznej”, wedle której „podobne pociąga podobne”. Uważano wówczas, że Saturn, ze swej natury jest – podobnie jak czarna żółć – suchy i zimny. Powszechne było przekonanie, że jest to planeta najbardziej ze wszystkich powolna. W dodatku, odznaczała się ona także, podobnie jak melancholia, stosowną dwuznacznością: z jednej strony sprowadzała na dusze ludzkie bezwład i ociężałość, z drugiej, obdarzała je inteligencją, więcej: zdolna była wprowadzić człowieka w stan najwyższej kontemplacji. Na mocy tej odpowiedniości Saturn musiał zostać patronem melancholików. Nie trzeba dodawać, że muzyka wywoływana przez obracające się pierścienie Saturna musiała być wyraźnie odległa od kojących współbrzmień „muzyki sfer”...

2.

Niewiele ponad sto lat przed Burtonem wiarygodny portret melancholii sporządził Dürer w swoim arcydzielnym miedziorycie *Melencolia I* (1514). W tym niewielkim gabarytowo dziełku artysta zawarł zestaw obowiązkowy ikonografii melancholizacji: fraszolowa postać skrzydlatego geniusza wspartego na dłoni, pejzaż morski, promieniejące z ciemności słońce, klepsydra, kula, waga, dzwon, narzędzia miernicze, pies (by wymienić tylko te mniej ezoteryczne) – to one budują przestrzeń niejednoznaczności, tak przecież dla melancholii istotną. W obrazie Dürera melancholia jest czymś więcej niż jednostką chorobową: jest, mówiąc bardzo grubo, pewną postawą, fundamentalnym odniesieniem do świata. Jego alegoria ma wyraźnie ambicje syntetyzujące, jest próbą scalenia różnorodnych, nie zawsze przystających do siebie ingrediencji organizujących świat melancholika. Widać jednak wyraźnie, że finalnie nic tu się nie sumuje, sprzeczności nie zostają pogodzone a dowodem – przenikające całą grafikę jakieś esencjonalne rozdarcie, niedopełnienie...

No dobrze: a muzyka? Jak muzyka ma się do melancholii? Czy abstrakcyjna z definicji materia dźwiękowa jest w stanie „zobrazować”, ewokować, przedstawić w jakiś sposób melancholię? I generalnie: jak muzyka ma się do stanów melancholijnych? Czy może je tylko wyrażać, czy też może być remedium na chorobliwe stany czarną żółcią wywołane? Zanim zarysujemy pewną odpowiedź, zwróćmy uwagę na fakt zasadniczej natury: raczej nie przypadkiem muzyka czasu baroku – i to już u samych jej początków – podjęła jawnie i świadomie wysiłek zmierzania się z tą kwestią. Jak wspomniałem we wstępie, barok to nie tylko „okres”, „epoka”, „styl” w sztuce, ale to także otwarcie nowego rozdziału

w myśleniu o człowieku. A jeśli tak, to melancholia, która stawiała się wówczas przedmiotem szczególnego namysłu, również w muzyce musiała znaleźć stosowne odzwierciedlenie. I tak też się stało. Wyrażona wcześniej sugestia, że muzyka barokowa próbowała wyrazić „wszystko”, że starała się znaleźć ekwiwalent dźwiękowy całego spektrum ludzkich emocji, znajduje w przypadku melancholii przekonujące potwierdzenie.

Istnieje kilka co najmniej ważnych muzycznie przykładów barokowej melancholii – jest w czym wybierać. Przykładem klinicznym (w obu znaczeniach) muzycznej melancholii jest na przykład późna twórczość Carla Gesualda, księcia Venosy i księcia madrygalistów. I chodzi tu nie tylko o samą jego muzykę, ale także o wysokie pochodzenie – to Benjamin miał napisać w swojej monografii dramatu żałobnego w Niemczech, że paradygmatyczną figurą człowieka melancholijnego jest... książę! Doprawdy trzeba trafu: w postaci Gesualda, zarówno pochodzenie, jak i muzyka, utworzyły jeden niepodzielny stop melancholii – w jej mrocznej odmianie...

O niejednoznacznej sztuce Gesualda będzie jeszcze mowa w tej książce (i to już w kolejnym rozdziale). Teraz przysłuchajmy się może bliżej melancholijnej muzyce Johna Dowlanda, bo jeśli kogoś z barokowych kompozytorów wiążemy dziś niemal automatycznie z materią melancholiczną, to z pewnością właśnie jego. Są dobre powody, by tak myśleć. On sam określał siebie łacińską formułą: *semper Dowland, semper dolens*. Ta gra słów (zauważmy na marginesie: świetnie wykorzystująca reguły współczesnego języka reklamy!) miała – jak się zdaje – podkreślać melancholijną skazę jego osobowości. Ale i muzyka nie pozostawała w tyle za tą autocharakterystyką. *Lachrymae or Seven Teares Figured in Seaven Passionate Pavans...* to także instruktywny zapis muzycznej melancholii. Zbiór został opublikowany w roku 1604 – wyprzedza więc o kilkanaście lat dyskursywne dzieło Burtona! Jak gdyby sztuka dźwięków wcześniej niż pojęciowy dyskurs rozpoznała znaki czasu i usiłowała im nadać zmysłowy kształt.

Ale najpierw: kim jest dziś dla nas Dowland? Z kim naprawdę mamy do czynienia? Istnieje kilka rozpoznanych wizerunków kompozytora, które zostały sprofilowane przez badaczy i znawców jego dzieła: smutny muzyk (Diana Poulton), esencja brytyjskości (Anthony Rooley), gigant sztuki (John Potter). Dodajmy do tego jeszcze jego wizerunek popularny: uliczny bard śpiewający smutne kawałki o życiu (by przypomnieć *Songs from the Labyrinth*, niesławną płytę Stinga, na której usiłuje on śpiewać pieśni Dowlanda...). Jak jednak dowodzi przekonująco w swoim detektywistycznym szkicu Frank Pschichholz, świetny berliński lutnista, wszystkie te portrety są mniej lub bardziej nieprawdziwe, a w każdym razie: mocno przekłamujące to, co w jego osobowości istotne. Są powody, by sądzić, że Dowland był w istocie dość pogodnym człowiekiem,

a Dowland „zawsze smętny”, *semper dolens*, to w jakiejś części artystyczna kreacja na użytek publiczności. Uważna lektura dokumentów z epoki ujawnia jeszcze coś innego. Okazuje się, że Dowland to niekoniecznie kruchy i introwertyczny muzyk (jak można by sądzić po jego twórczości), ale człowiek bywający na salonach, dobrze wprzęgnięty w międzynarodowe życie wyższych sfer. Jeśli dać wiarę świadectwom historycznym, to dostrzeżemy w nich jego silne uwikłanie w bieżącą politykę (być może w działania służb ówczesnych służb specjalnych), jego rolę jako muzycznego sługi i pośrednika w dyplomatycznych zabiegach. A wszystko to przełamane jakąś orfejską z ducha pasją. Wymyka się więc Dowland skutecznie prostym przyporządkowaniom, wychodzi ze sztywnych ram portretów, w które chcieliby wcisnąć go badacze... Tak czy inaczej, jeśli prawdą jest, że utrwalony siłą nawyku wizerunek angielskiego lutnisty jako patologicznego smutasa i melancholijnego płaczka można spokojnie między bajki włożyć, to i tak przecież pozostaje jego muzyka. Pozostają liczne kompozycje na lutnię, a także jego *songs and ayres*. W tym przypadku rozmowa o melancholii ma dużo poważniejsze podstawy.

Lachrymae or Seven Teares... to dzieło doprawdy niezwykle. Otwiera go siedem, podobnych w wyrazie pawan (tytułowe siedem łez), po których następuje jeszcze 14 innych utworów. Interesujące nas tu szczególnie pawany napisane zostały przez Dowlanda na pięć wioł i lutnię. Wszystkie mają ten sam temat, wzięty zresztą z jego wcześniejszej kompozycji na lutnię solo, przepracowanej później na pieśń z towarzyszeniem lutni: chodzi o sławną *Flow my tears* pochodzącą z *The Second Booke of Songs or Ayres* (1600). Żeby melancholijny wymiar zbioru nie podlegał żadnej dyskusji opatruje go Dowland dodatkowo łacińskim mottem: *Aut Furit, aut Lachrimat, quem non Fortuna beavit*. „Ten, komu Fortuna nie błogosławi, albo zlorzeczy, albo łka”. Tak, ta kompozycja naprawdę ocieka łzami, lejące się nuty, jak gdyby naśladowały płynące łez strumienie... Ale Dowland wie, że łzy łzom nierówne, że łzy barwią się na różne znaczeniowo kolory, dlatego wylicza ich aż siedem typów: *Lachrymae Antiquae* (Stare łzy), *Lachrymae Antiquae Novae* (Stare nowe łzy), *Lachrymae Gementes* (Łzy westchnień), *Lachrymae Tristes* (Smutne łzy), *Lachrymae Coactae* (Łzy wymuszone), *Lachrymae Amantis* (Łzy zakochanego), *Lachrymae Veræ* (Prawdziwe łzy). Nie wiemy jednak nic bliżej na temat klucza, którym kierował się Dowland w swojej systematyce łez.

Zbiór *Lachrymae* to pod wieloma względami dzieło osobliwe, poczynawszy od samej jego edycji, rozumianej tu w kategoriach czysto technicznych. Dowland wydał je mianowicie w sposób bardzo przemyślany i przemyślny. W tym przypadku poszczególne głosy zostały wydrukowane w pojedynczym *folio*, a nie, jak zwykle, w osobnych zeszytach. Kiedy rozłożyło się nuty płasko na niedużym stole, wówczas każdy z sześciu muzyków

mógł wykonywać swoją partię z miejsca, które zajmował. A to wprowadzało do wykonywanej muzyki szczególnie kameralny, intymny nastrój, na którym tak bardzo Dowlandowi zależało. Również sam fakt, że kompozycja była zbiorem siedmiu wariacji na temat było w ówczesnym świecie muzycznym nowością. I wreszcie: ciemna melancholia przenikająca od pierwszych nut ten siedmioczęściowy utwór. Od samego początku wchodzimy w osobny kosmos muzyczny, który szybko bierze nas w swoje posiadanie. Ciągące się niemal bez końca nuty, wspomagane „nostalgicznym” brzmieniem wioł, wprowadzają słuchacza w osobliwy stan ni to transu, ni to hipnozy. Nie wytrącają nas z niego ani pojawiające się dysonanse, ani nieoczekiwane zwroty harmoniczne. I co dla nas najciekawsze: Peter Holman, znawca muzyki Dowlanda, sugeruje w swojej książce, że cały siedmioczęściowy cykl *Lachrymae* jest śmiałą próbą zgłębienia różnych odmian i odcieni melancholii. „Panoramiczny”, całościowy zamysł muzycznej podróży przez różne światy melancholii porównuje on do encyklopedycznej *summy* Roberta Burtona, *The Anatomy of Melancholy*! Obojętnie, czy ta teza da się całkiem obronić, już samo zwrócenie uwagi na pokrewieństwo tych dwóch – tak bliskich sobie czasowo – dzieł jest cenne. Zbiór Dowlanda nie ma może ambicji encyklopedycznych, ale jego próba muzycznej eksploracji różnych kolorów melancholii przypomina jako żywo dyskursywne próby zgłębienia przez Burtona „choroby” spod znaku Saturna. Najwyraźniej, coś musiało wisieć wtedy w powietrzu, angielskim powietrzu, skoro dwóch tak wybitnych twórców zdecydowało się melancholii poświęcić swoje dzieła. A nie zapominamy też o księciu (sic!) Hamlecie, patronie wszystkich rozdartych, trawionych wewnętrzną gorączką, przerzucających się od acedii do czynu, melancholików. *Hamlet, Prince of Denmark* wychodzi w roku 1603 i jest może pierwszym przystankiem w tej sztafecie melancholików...

3.

W charakterystyce Burtona melancholia to, jak pamiętamy, żywioł „zimny i suchy”, ale biorąc pod uwagę właściwości klimatyczne kraju, w którym zyskała ona taką estymę, stosowniejsza byłaby może sugestia, że melancholia woli jednak wilgoć. Bo co jak co, ale niskie temperatury panujące w Anglii dla żywiołu melancholijnego są już w sam raz. To w wilgotnym przecie klimacie Wysp Brytyjskich, pośród mżawek i londyńskich mgieł urodziły się saturniczne dzieła traktujące o melancholii. Nie jest bodaj przypadkiem, że od wieku XVI melancholię określano w Europie mianem „angielskiej choroby”...

Słuchając muzyki wieku XVII-ego można powziąć wszakże usprawiedliwione podejrzenie, że melancholia przekroczyła jednak kanał La Manche (o, *pardon*, English Channel...) i nieźle zdomowiła się na kon-

tynencie. Dobrze, może nie zaraz we Włoszech, gdzie dostępu do niej broniła solidna tarcza słoneczna, ale we Francji i Niemczech – już tak. Dowodem utwory klawesynowe, które znajdziemy na rewelacyjnej płycie *...pour passer la mélancolie* (Harmonia Mundi). Cały repertuar został z niezwykłym pietyzmem przygotowany i fenomenalnie zagrany przez Andreasa Staiera. Na płycie znajdziemy znakomite utwory słabiej może znanych kompozytorów baroku francuskiego i niemieckiego: Johanna Jacoba Frobergera, Jeana-Henry'ego d'Angleberta, Louisa Couperina, Johanna Caspara Ferdinanda Fischera, Louisa-Nicolasa Clerambault, Georga Muffata. Ich kompozycje ułożone są na płycie z nieomylnym wyczuciem muzycznej dramaturgii. Tytułowa fraza pochodzi z rozbudowanego tytułu pierwszej części suity Frobergera, o której jeszcze za chwilę. W swoim rozumieniu melancholii kontynuuje Staier ciemną linię interpretacyjną, dociskając może nawet bardziej niż to miało miejsce u Burtona pedał *vanitas*, ziemskiej nicości, marności. Przewodnikiem w tej melancholijnej podróży muzycznej jest dla niego fraza Andreasa Gryphiusa, XVII-wiecznego niemieckiego poety (z Głogowa): „Wszędy, gdzie spojrzeć, nie widać nic prócz ziemskiej marności”. W uwagach wprowadzających do płyty przypomina Staier niezwykle powodzenie tematu *vanitas* w barokowym malarstwie, wskazując na skonwencjonalizowany język symboliczny używany w martwych naturach i innych obrazach mierzących się z ziemskimi marnościami (świece, czaszki, pejzaż wypełniony ruinami). Repertuar klawesynowy przez niego wybrany miał być właśnie próbą muzycznej ewokacji, czy mówiąc bardziej współczesnym dialektem: muzycznej „reprezentacji” motywu *vanitas*. Miał być próbą poszukiwania „języka”, w którym melancholia mogłaby znaleźć swoje najlepsze odzwierciedlenie.

Płytę otwiera *Suita a-moll* Frobergera a epicki tytuł jej pierwszej części dobrze wprowadza w atmosferę tego nadzwyczajnego dziełka: *Plainte faite à Londres pour passer la Melancolie la quelle se joüe lentement et à discretion*. Wiemy dobrze, co było przyczyną tego „lamentu uczynionego w Londynie”, a przypominam tę anegdotę, bo ma ona pewien związek z melancholią brytyjskiego powietrza. Otóż, w czasie przeprawy przez kanał La Manche Froberger został dokumentnie ograbiony przez piratów i w Londynie zjawił się tylko w marynarskiej bluzie. W tym stroju zaszedł na pewien koncert, a jego biedny wygląd sprawił, że został zatrudniony do pracy przy miechach organowych. W pewnym jednak momencie przerwał swoje obowiązki, najwyraźniej z powodu trapiącej go melancholii (*ex melancholia*), i został niezwłocznie wyrzucony na ulicę. Skomponowany przez niego *Lament* miał być muzyczną opowieścią o tym traumatycznym zdarzeniu. Mniejsza o anegdotę, ten muzyczny cymes broni się sam, bez narracyjnych podpórek. Już od pierwszych arpeggiowanych akordów jest w tej muzyce coś „zaświatowego”,

coś, co zawiesza zwykły, codzienny czas. I tak, w rzeczy samej, już po chwili, spływają na nas kaskady melancholijnej materii; przy czym, rzecz nawet nie w minorowej tonacji (to byłoby za proste), raczej w powolnym, rozgrywanym nieomal konceptualnie, ruchu melodii, w jej zawieszeniach, niepewnościach.

A dalej jest równie pięknie i równie melancholijnie. Bo na tej płycie mamy różne odmiany melancholii. Cudowna w swoim zamyśleniu i harmonicznym komplikacjach fuga d'Angleberta sytuuje się po jasnej stronie mocy. Ale już toccata z *Musicalischer Parnassus* Fischera to melancholijna *gravitas*: ciężko kładzione akordy dotyczą jakichś granicznych rejonów trudnych do opisanego, nawet następująca po niej rozkołysana *passacaglia* ma w sobie jakiś studzienny niepokój i naprawdę trudno tu o ukojenie. Podobnie w chaconnie Couperina (jedna z kulminacji tej olśniewającej płyty...): trudny do zapomnienia motyw początkowy powraca z jakąś obsesyjną powtarzalnością i odzywa się w nas jak nieuchronne dotknięcie losu. W *ricercarze* Fischera ze zbioru *Ariadne Musica* nuty spadają pojedynczo jak krople deszczu, a może lży, jest w tych posępnych jak lichy frazach coś ostatecznego (albo ja tę ostateczność tam wczytuję...). *Passacaglia* Muffata rozwija się powoli, osiąga po drodze różne stopnie kondensacji, wznosi się wysoko, by zaraz opaść w doliny, a pod koniec wpływa nieoczekiwanie na wzburzone morze melancholijnego afektu i długo nie pozwala o sobie zapomnieć. Wreszcie, znakomicie pomyślane zakończenie – raz jeszcze Froberger. Jego lament z *Libro quarto* to rozpięta na rozłożonych akordach prawdziwie melancholijna mgła. Ta kompozycja otwiera przepastne przestrzenie melancholijnej medytacji, a jej zakończenie niczego nie kończy, jest jak otwarty nawias, jak wielokropek prowadzący w nieskończoność...

I jeszcze jedna rzecz. Ta porywająca melancholijna płyta to także wielki tryumf klawesynu – jego niezwykłych możliwości wyrazowych. Przemyślana do każdego szczegółu, "intelektualna" a przecież przeszywająca do trzewi gra Andresa Staiera na wspaniale brzmiącym instrumencie (francuski klawesyn nieznanego autorstwa z końca XVII wieku, odrestaurowany wspólnie) pozwala wyrzucić do kosza efekciarskie powiedzenie sir Thomasa Beechama, wedle którego dźwięk klawesynu przypomina hałas wydawany przez dwa szkielety kopulujące na blaszanym dachu. W kontekście melancholijnych subtelności wygrywanych przez Staiera ta fraza jest nie tylko boleśnie nieadekwatna, ale jest najzwyczajniej w świecie – głupia.

4.

Jaki wniosek z tego krótkiego, ale chyba dość reprezentatywnego przeglądu barokowej melancholii muzyce? Nie ryzykując zbyt wiele, można chyba powiedzieć, że żadna inna sztuka poza muzyką nie jest w stanie tak głęboko wejść w miąższ mentalności

melancholicznej. Żadna nie potrafi z taką subtelnością oddać najłżejszych jej drgnień. Bierze się to może z tego, że melancholia, tak jak muzyka to nade wszystko intensywne odczucie czasu, czasowości ludzkiej egzystencji. Szczególnie odczucia kruchości czasu i przecucia ciemnego tła, z którego ku nam się wychyla. A chyba tylko muzyka potrafi tak zwyczajnie, bez wysiłku, tak organicznie dotknąć „fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu”, by przywołać w tym momencie nieoczekiwanie tytuł książki Edmunda Husserla, jednej z najbardziej wnikliwych filozoficznych analiz ludzkiego doświadczenia czasowości istnienia. Tym sposobem muzyka staje się naturalnym medium melancholii. Wyjątkowo przejmująco potrafi ona wyrazić odczucie znikania, ubywania, na końcu którego jest śmierć. Śmierć pojedynczego życia, albo „śmierć” ostatecznej wybrzmiewającej nuty.

Czy muzyka jest tylko doskonałym wyrazem melancholii, czy może być także skutecznym lekiem na tę saturniczną dolegliwość? Przypomnijmy: Burton leczy swoją melancholię przy pomocy pisania. Píše więc latami swoją opasłą *Xięgę*, pisze nieustannie, przepisuje, poprawia, rewiduje, zmienia, cytuje – a wszystko po to, by odwlec ataki melancholii, by uciec jej spod noża... Czy muzyka może być skutecznym remedium na melancholię? Na to pytanie nie ma gotowych i uniwersalnych odpowiedzi, każdy musi dać na to pytanie swój prywatny respons. Po wielokrotnym wysłuchaniu wspomnianych kompozycji mam się wciąż nie najgorzej. Zastanawia mnie tylko ten Froberger w zimnym, deszczowym Londynie. Czy po napisaniu swojego pięknego lamentu odżył jakoś? Cały czas w tej jednej bluzie marynarskiej chodził, czy jakiś przyodziewek w końcu sobie kupił?

R. Burton, *Anatomia melancholii*, przeł. T. Sławek, „Literatura na Świecie” 1995, 3; J.-L. Borges, *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska, A. Sobol –Jurczykowski, Warszawa 1972; E. Cioran, *Zeszyty 1957-1972*, przeł. I. Kania, Warszawa 2004; D. Birnbaum, A. Olsson, *Czarna żółć. Melancholia klasyczna*, przeł. J. Balbierz, „Literatura na Świecie” 1995, 3; G. Nerval, *El Desdichado*, przeł. A. Ważyk w: A. Ważyk, *Wybór przekładów*, Warszawa 1979; W. Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, posłowie A. Lipszyc, Warszawa 2013; P. Citati, *Światło nocy. Wielkie mity w historii ludzkości*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2003; E. Panofsky, R. Klibansky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009; F. Schopenhauer, *Odczytywanie Second Booke of Songes or Ayres (1600) Johna Dowlanda*, przeł. M. Skiba, „Konteksty” 2013, 4; P. Holman, *Dowland: Lachrymae, 1604*, Cambridge 1999; A. Staier, „Du siehst, wohin Du siehst nur Eitelkeit auf Erden”, w: A. Staier, „...pour passer la mélancolie”, CD Harmonia Mundi, 2013.

II. Tristia

1.

W roku 2013 minęło czterysta lat od śmierci Carla Gesualda, księcia Venosy. Wielkiego muzyka i madrygalisty. Ta okrągła rocznica przeszła u nas prawie niezauważona. Co zresztą było do przewidzenia. A byłoby z pewnością o czym mówić. I to nie tylko – a może nawet nie przede wszystkim – o kilku nagraniach, które z tej okazji przygotowali znakomici wykonawcy jego muzyki. Można było, korzystając z okoliczności, raz jeszcze wrócić do tej przedziwnej, osobliwej – wtedy i dzisiaj – muzyki. Można było, ale bez celebry i niepotrzebnego napinania, porozmawiać o tym, co jest nam w niej bliskie, a co wciąż budzi opór. Podyskutować o tym, jakie było i jakie jest jej długie życie po życiu. A w tych kwestiach nie wszystko jeszcze zostało powiedziane.

Była wyjątkowa okazja, by rozprawiając o jego muzyce nie zatrzymywać się obowiązkowo na tych kilku – sto razy zresztą już opowiedzianych – krwawych detalach z jego życia. By mówiąc o jego późnych zwłaszcza madrygalach nie wywlekać już (z jakąś podejrzaną afekcją) flaków z jego biografii. By pozbyć się w końcu tej mocno stygmatyzującej etykiety – *musician and murderer* – przyklejonej mu wiele lat temu przez Graya i Heseltine’a, etykiety, której jeszcze nie tak dawno używano w charakterze marketingowego wabika na okładkach jego płyt. By przestać wreszcie przepuszczać tę muzykę tylko i wyłącznie przez biograficzny filtr. By nie podierać się w nieskończoność – jako wygodnym alibi – znaną (ale czy domyslaną?) wypowiedzią Strawińskiego o rewolucyjności muzyki Gesualda. By powiedzieć w końcu coś krytycznego o budzącym emocje, ale miejscami dość bałamutnym dokumencie Wernera Herzoga o księciu madrygalistów. Itd., itp. Możliwości było wiele, ale u nas wciąż cicho nad tą trumną...

I może najważniejsze: była okazja, by skupić się wreszcie na muzyce Gesualda, na samej muzyce; muzyce, która byłaby pozbawiona melodramatycznych i kryminalnych przymieszek. Zgoda, w jego przypadku nie jest to do końca możliwe, ani też chyba pożądane. Ta muzyka, zwłaszcza późna jego twórczość, jest w jakimś sensie odbiciem życia i zawsze będzie nas kierować ku jego autorowi. Ale jest t a k ż e muzyką, a im bardziej oddalamy się od biografii i historii, tym bardziej staje się ona dla nas muzyką, po prostu: muzyką! W dodatku muzyką, której głębsze warstwy dochodzą do nas dopiero teraz, kilkadziesiąt lat po jego śmierci. Mówimy w końcu o jednym z największych nowatorów w historii muzyki.

Dobrym punktem wyjścia do rozmyślań nad muzyką księcia, mogłyby być wnikliwe i oparte na materiałach źródłowych studia Annibale Cogliano, szefa Centrum Studiów i Dokumentacji Carlo Gesualdo. To właśnie historyk z Avellino pierwszy pokazał precyzyj-

nie mechanizmy mitologizacji, której poddany został popularny obraz księcia. Odsłonił kolejne, nakładane przez stulecie warstwy wyobrażeń, które skutecznie przesłoniły samą rzeczywistość. Cogliano nie chciał być sędzią w sprawie księcia, zależało mu tylko na tym, by jak sam mówi: „oczyszczyć teren ze stereotypów i klisz, po to, by z możliwie największym prawdopodobieństwem móc powiedzieć kim był Carlo Gesualdo na tle epoki, w której żył”.

Może tę właśnie, podsunętą przez historyka oczyszczającą perspektywę należałoby zastosować do opisu i rozumienia muzyki księcia. Nie chodzi o to, by pozbawiać ją całkowicie kontekstu biograficznego, ale o to, by nie przykrywał jej całkiem wciąż potężny cień rzucony na nią z oddali przez osobę Gesualda.

2.

Gesualdo i melancholia. W roku 1595 książę powraca z przyjaźnej mu Ferrary na zamek w Gesualdo. Zamek staje się ważnym ośrodkiem muzycznym, ale książę coraz częściej zaczyna izolować się od otoczenia. Oddaje się komponowaniu. Samotność staje się jego twierdzą. I więzieniem. Rzadko opuszcza zamek, drastycznie ogranicza spotkania z ludźmi. Relacje z drugą żoną stają się coraz gorsze. Izolację pogłębia jeszcze śmierć synów: w roku 1600 umiera pierwszy, a w roku 1613, na kilka miesięcy przed jego śmiercią, drugi z nich.

Z całą pewnością, w nakreślonym na podstawie istniejących danych portrecie psychologicznym Gesualda na plan pierwszy wysuwa się rys melancholijny. Książę ma bodaj wszystkie jej objawy opisane w klasycznej literaturze przedmiotu. Kiedy czytamy sporządzoną przez Freuda listę cech właściwych usposobieniu melancholicznemu trudno uciec od przekonania, że nie znał on przypadku Gesualda:

„Melancholia pod względem psychicznym wyróżnia się głębokim i bolesnym zniechęceniem, ustaniem zainteresowania światem zewnętrznym, utratą zdolności do kochania, zahamowaniem każdej sprawności i spadkiem samopoczucia, wyrażającym się w formie zarzutów i pretensji kierowanych pod własnym adresem, posuwającym się aż do obłędnego oczekiwania kary”.

Wszystkie, literalnie wszystkie, z wymienionych objawów – łącznie z masochistycznym samoudręczeniem i oczekiwaniem kary – odnajdziemy u Gesualda w ostatnich latach jego życia. Kruchy psychicznie i niezbyt przystosowany do życia książę, noszący na sobie niezmywalny stygmat mordercy, pod koniec swojego żywota popada w stany neurotyczne, cierpi na manię prześladowczą, jego psychika jest w ruinie a stany psychotyczne się pogłębiają. To wszystko zdaje się prawdą, zbyt dużo poszlak potwierdza to rozpoznanie. To rzeczywiście j e s t patologia, byle tylko pamiętać o etymologii słowa i wiązać ją z greckim *pathos*, cierpie-

niem, wtedy może dostrzeżemy w tej biografii więcej, niż tylko kliniczny przypadek.

Powtarzam te znane opinie o chorobie księcia, o jego melancholii, by od razu je porzucić. Albo dokładniej: nie tyle może porzucić, ile raczej wziąć w fenomenologiczny nawias. A wszystko to po to, by móc posłuchać muzyki. Nie idzie mi więc teraz o melancholię jako stan psychiczny, ale o jej *e k s p r e s j ę* w muzyce. Dwie ostatnie księgi madrygałów (V i VI) są wyjątkowo wiarygodnym świadectwem muzycznie skonstruowanej i opowiedzianej melancholii. Rejestracją różnych jej stanów i napięć.

Rzućmy najpierw okiem na leksykę ostatnich dwóch ksiąg madrygałów autorstwa Gesualda. Ona bardzo wiele mówi. Pole semantyczne tych tekstów jest dość jednorodne i mocno ograniczone. Obsesyjnie powtarzają się słowa takie jak: *piango* (łkam), *sospiro* (wzdycham), *lagrimar* (łzy), *morte* (śmierć), *moro* (umieram), *sorte* (los), *duolo* (ból), *uccidere* (zabijać), pojawiają się oksymoronicznie brzmiące: *dolorosa gioia* (bolesna radość), czy *soave dolore* (słodki ból), *tenebroso giorno* (mroczny dzień). To jest bardzo zawężona skala uczuć i nastrojów. Melancholijna z natury. I tę jednorodną w wyrazie, jednostajnie brzmiącą narrację przepisuje Gesualdo na pięć madrygałowych głosów.

Swoją pracę wykonuje metodycznie i świadomie, z jakąś dającą do myślenia skrupulatnością. Między bajki można włożyć opowieści o jego muzycznej amatorszczyźnie. Gesualdo wiedział co robi. Miał pełną świadomość tego, że w dostępnych mu formach nie jest w stanie wypowiedzieć tego, co chce. Dlatego też tak intensywnie rozpycha się w przyswojonej z przeszłości formie madrygałowej. Już dawno zwrócono uwagę na pokrewieństwo jego późnych kompozycji z malarstwem manierystycznym (zwykle pojawia się tu nazwisko El Greca). Za pozornym chaosem, za osobliwościami stylu kryje się jednak pewien racjonalny zamysł, w tym szaleństwie naprawdę jest metoda. Tak jak El Greco łamie zasady przyzwoitej kompozycji malarskiej, wypracowanej w epoce renesansu, tak Gesualdo gwałci wszelkie ładności i harmonie wypracowanej w tym czasie formuły madrygałowej. Obaj chcą rozsądzić od środka „stare” odziedziczone z tradycji formy...

Przed wszystkim pracuje Gesualdo mocno nad słowem. Słowa (zwłaszcza te należące wspomnianego wcześniej podstawowego słownika melancholii) mają u niego swój ciężar i kolor. Gesualdo zawiesza na nich swoją muzykę i swoją melancholijną opowieść. Nie jest już tak jak madrygale renesansowym, że jednej strofie odpowiada jedna fraza muzyczna. U Gesualda tą frazą może być krótkie wyrażenie, a czasem nawet jedno słowo! Dochodzi do tego poważne rozszerzenie języka muzycznego w stosunku do madrygałowej tradycji. Opiera się ono – mówiąc w dopuszczalnym skrócie – na nowatorskiej harmonice i nowej zasadzie prowadzenia głosów. Gesualdo znacznie odważniej niż

jego poprzednicy posługuje się dysonansem, częściej i ostrzej stosuje chromatykę w funkcji wzmocnienia wartości wyrazowej słowa. Muzyka wzmacnia słowo, pozwala lepiej je usłyszeć, przeżyć. Jego madrygały tracą wyraźne centrum tonalne, niektórzy badacze mówią wprost o *floating tonality*, płynnej tonalności jego utworów. „Nieprawidłowe” (czytaj: niestosowane rutynowo) przejścia tonalne budują z jednej strony przestrzeń nieustającej niespodzianki, z drugiej, powodują u słuchacza niepewność i zawrót głowy. Nie da się późnych madrygałów słuchać w jednym ciągu, jeden po drugim, jest jakaś granica wyporności ucha.

Nowatorstwo księcia Venosy dotyczy także nowej architektury jego madrygałów, szczególnie zachodzącego w nim ruchu. Oddajmy głos Ewie Obniskiej:

„Jego koncepcja przestrzeni muzycznej madrygału w uderzający sposób przypomina koncepcję przestrzeni malarskiej manierystów, miejscami zbyt pustą, miejscami nadmiernie przeładowaną. Jego madrygały rozpadają się na drobne odcinki zestawione na zasadzie kontrastu, sięgającego wszystkich podstawowych elementów współtworzących formę. Kontrast ów dotyczy dwóch typów ruchu: pierwszy zwolniony, miarowy, realizuje się w postępie pionów akordowych, drugi – pospieszny i gwałtowny, jest ruchem figuracyjnych biegników, utrzymywanych w fakturze kontrapunktycznej”.

Podobnie ryzykownych operacji dokonywał już wcześniej Claudio Monteverdi (IV księga madrygałów), ale Gesualdo poszedł w tej materii jeszcze krok dalej. To stąd bierze się owo wrażenie „dziwności” tych madrygałów, to stąd też wrażenie ich „współczesności” – ten rodzaj oszalałej chromatyki pojawi się dopiero w wieku XIX. Ze swoją przedziwną, niekonwencjonalną harmoniką sytuuje się Gesualdo dokładnie na pograniczu epok: nie ma on już wiele wspólnego z renesansowym systemem modalnym, ale też ma słabe związki z rodzącą się dopiero barokową harmoniką funkcyjną.

Podkreślając ten formalny aspekt dzieła Gesualda, dodam od razu, że nie chodzi mi o znalezienie księciu z Venosy stosownego miejsca w historii muzyki, nie pytam więc, jak Glenn Watkins – biograf i znawca jego muzyki – czy jego muzyka kończy pewną epokę, czy zaczyna nową, albo czy funkcjonuje tylko jako most między nimi. To są zagadnienia dla muzykologów. Mnie interesuje raczej to jak środki techniczne zastosowane przez Gesualda w kongenialny zupełnie sposób pozwalają na oddanie stanów melancholii, różnych jej odcieni i kolorów. Nie ma bodaj twórczości muzycznej, która by w tak wierny sposób odzwierciedlała szerokie spektrum melancholii. Gwałtowne zmiany nastrojów, kontrasty, przechodzenie od bólu do radości, od łez do euforii, ambiwalencja uczuć: słodki ból, bolesna przyjemność – wszystko to jest obecne u Gesualda, szczególnie w dwóch ostatnich księgach madrygałów.

I jeszcze coś istotnego. Przestrzeń dźwiękowa późnych madrygałów ma osobliwą cechę: jest przestrzenią

melancholijnego zamknięcia, z której poszczególne głosy jak gdyby chciały rozerwać od środka, wyrwać się poza jej granice. Ma rację Steffano Russomano, pisząc w komentarzu do *V księgi*, że wraz z Gesualdem „madrygał promieniuje swego rodzaju klaustrofobią, staje się więzieniem”. To głosy z ciemności, z jakiejś głębokiej studni. Wystarczy posłuchać wstrząsającego *Mercè grido piangendo*, czy ścierającego się w dysonansach *Tu m’uccidi, o crudele* ze wspomnianej księgi. Cały czas mamy poczucie osaczenia; głosy jak gdyby były ciasno upakowane w wąskiej i ciasnej przestrzeni bez wyjścia. Dlatego też tak spójne z tą uwagą pozostaje inne śmiałe spostrzeżenie Russomaniego. Wskazuje on mianowicie na to, że przyglądając się uważnie poetyce późnych madrygałów Gesualda, ich ciemnej melancholii, widać wyraźne ich podobieństwo do *las pinturas negras*, czarnych obrazów Goi. Ten sam rodzaj napięcia, klaustrofobiczny nastrój, samotność i opuszczenie z nich bijące. Tym tropem trzeba będzie kiedyś pójść...

3.

Istnieją jeszcze inne sposoby słuchania muzyki Gesualda. Nie w wersji *an Sich*, ale w szerszej perspektywie, w zestawieniu z inną, ale bliską jej – nie tylko geograficznie – muzyką tamtego czasu. W tego rodzaju korespondencyjnej wymianie słychać czasem więcej.

W czterechsetną rocznicę śmierci Carla Gesualda pojawiło się nagranie absolutnie niezwykle. Są to dokładnie rzecz biorąc dwie płyty, zatytułowane *Tribulationem*. Tytułowe „zmartwienia” pochodzą z tekstu jednego z madrygałów (a te z kolei są powtórzeniem słów Psalmu 116: *Tribulationem et dolorem inveni*) i dobrze oddają nastroje pomieszczonych tu kompozycji. Zasłużona dla muzyki barokowej wytwórnia Zig-Zag Territoires wydała płyty, które oddają prawdziwy hołd cieniowi księcia. Ich bohaterem jest bowiem muzyka i tylko muzyka. Możemy teraz spokojnie – bez zwyczajowej ekscytacji biograficznymi detalami – przysłuchać się jego dziełu.

Pomysł na nagranie był prosty w swym wyrafinowaniu. Poprzedzony został zapewne solidną kwerendą, bo nie widać w kompozycji płyt żadnego przypadku. Na dwóch więc płytach przedstawiono utwory Gesualda, które przeplecione zostały instrumentalnymi utworami Ascanio Maione, mało znanego neapolitańskiego kompozytora i harfisty żyjącego na przełomie XVI i XVII stulecia. Pierwsza płyta zawiera motety Gesualda, druga – jego madrygały. Jedne i drugie są przemieszane z *ricercarami* i *toccatami* Maione (klawesyn, organy, harfa). Racje takiego doboru nazwisk dobrze tłumaczy pomysłodawca tego konceptu Jean-Marc Aymes:

„Doświadczenie muzyki Gesualda jest jedyne w swoim rodzaju, tak dla wykonawcy, jak i dla słuchacza. Czasami może być uciążliwe. Wydało nam się stosowne, wręcz konieczne, by przewietrzyć jego motety i madrygały poprzez zestawienie ich z dziełami instru-

mentalnymi Ascanio Maione, którego nauczyciel Jean de Macque był na służbie u ojca Gesualda. Czyniąc to, oddajemy sprawiedliwość nie tylko nadzwyczajnie utalentowanemu i wciąż lekceważonemu kompozytorowi, ale także – nie mającemu sobie równego – życiu muzycznemu Neapolu tamtego czasu. Uwolniona od dyktatu tekstu, muzyka instrumentalna Maione, z tą samą swobodą, co muzyka Gesualda, oddaje się w ogromnym stopniu marzeniu a szczególnie poezji”.

Na tych dwóch płytach słychać innego Gesualda niż ten, którego znamy z jego dwóch ostatnich ksiąg madrygałów. Tutaj ma bardziej liryczne oblicze, acz dalekie od muzycznych słodyczek. Więcej w tej muzyce spokojnego zamyślenia i czulej melancholii. To, oczywiście, dalej muzyka komponowana do tekstów religijnych. Ale brak tu dewocyjnej hysterii właściwej ostatnim utworom. Brak też chromatycznych orgii i potrzaskanej składni późnych dzieł. Na pewno nie jest to muzyka z horroru, w poetykę którego niektórzy (czasem i fanatyczni zwolennicy kompozytora) chcieliby koniecznie ją wpisać.

Te dwie płyty prawdziwie odświeżają spojrzenie na muzykę księcia, pozwalają przyjrzeć się jej z nowego punktu widzenia. Wpisują ją w czas i kulturę, pozwalają śledzić związki i pokrewieństwa z muzyką rodzącą się w orbicie jego oddziaływania. Nagrania te nie sprawiają, że odtąd na muzykę Gesualda będziemy patrzeć *à la k i e m* inaczej, niż wcześniej. Raczej unormalniają nasz odbiór tego trudnego, skomplikowanego i zróżnicowanego emocjonalnie i stylistycznie dzieła.

Jak rozumiem, w tej nowej próbie przeczytania Gesualda przez pryzmat innej twórczości, nie chodziło o to, by na „czarną legendę” spowijającą Gesualda i jego dzieło odpowiadać obrazem o przeciwnym znaku, ale raczej, by nieco schłodzić jego nazbyt może emocjonalny odbiór. Nawiasem mówiąc, ta pierwsza strategia to działanie przeciwnie skuteczne, bo efekt można zawczasu przewidzieć. Uproszczenia pierwszego obrazu zostaną zastąpione mechanicznie przez uproszczenia drugiego. Zamienimy po prostu siekierkę na kijek, nic na tym nie zyskując. Powiadam: rozprawiając o Gesualdo – rocznicowo i nie – warto skupić się na samej muzyce i tylko muzyce. Iść za jej głosem, zawierzyć jej. Bo właśnie tam, w tych pięcioliniach i pięciogłosach odcisnęło się to, co najważniejsze. Biografia artysty jest ważna, ale ostatecznie i tak rozpuszcza się w dziele. I to ono tak naprawdę nam zostaje. Jak wciąż nie do końca rozczytana przesyłka z przeszłości.

C. Gray, Ph. Heseltine, *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa: Musician and Murderer*, London 1926; D. Czaja, *Szczątkowe obecności. Portrety Carla Gesualdo*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, 47-48; A. Cogliano, *Carlo Gesualdo omicida fra storia e mito*, Napoli 2006; S. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007; G.

Watkins, *The Gesualdo Hex. Music, Myth, and Memory*, preface C. Abbado, New York 2010; S. Russomano, *Gesualdo da Venosa. Fifth Book of Madrigals*, w: C. Gesualdo, *Quinto Libro di Madrigali (1611)*, LaVenexiana, Glossa 2005; J.-M. Aymes, *Concetto and Interpretation*, w: Gesualdo-Maione, *Tribulationem*, Concerto Soave, Zig-Zag Territoires, 2013.

III. Pieśni czasów zarazy

1.

Rok 1663 przyniósł dla Hamburga tylko śmierć i utrapienie. Panująca w mieście zaraza dzień po dniu zbierała swoje żniwo. Jak zanotował hamburski poeta i kaznodzieja Johann Rist w komentarzu do tej wielkiej tragedii: „wielka liczba ludzi została zmieciona z tego świata”. Śmierć była codziennością, wiedzę o kruchości życia zdobywano na ulicach, na których zalegały trupy mieszkańców. Nastroje eschatologiczne udzielały się wszystkim. Ten świat pustki i zniszczenia mógłby dobrze oddać tylko kronikarz na miarę Daniela Defoe, autora *Journal of Plague Year*. To on właśnie, w pozbawionym literackich ozdóbników tekście, z kronikarskim chłodem opisuje Londyn roku 1665. W tym roku, dwa lata po hamburskim nieszczęściu, na miasto spada zaraza. Defoe dokumentuje tę okrutną rzeczywistość z czasowego oddalenia (w roku zarazy ma lat pięć), ale jego opis „stanu wyjątkowego” do dziś nie ma sobie równych. Jak pisał o jego technice pisarskiej James Joyce: „Londyński siodlarz-narrator chodzi po opustoszałych ulicach miasta, przystaje nasłuchując, gdy z domów dobiegają okrzyki strachu i udręki, omija zarażonych, czyta zarządzenia władz miejskich, gawędzi z rzadkimi przechodniami żującymi chosnek i rutę, narzeka na straże nocne”. Defoe nie podnosi głosu, nie mnoży wykrzykników, jego suchy, sprawozdawczy ton i dziś wprawia czytelnika w stupor.

Z hamburską zarazą wiąże się boleśnie i bezpośrednio kilka kompozycji nadzwyczajnego niemieckiego kompozytora wczesnego baroku – Matthiasa Weckmana (spotyka się czasem zapis: Weckmann). Wtedy, w roku zarazy, Weckman poczuł na sobie zimny dotyk śmierci. W krótkim czasie umiera mu brat, a niedługo później mocno przeżywa śmierć bliskich mu muzyków: Heinricha Scheidemanna i Thomasa Selle. Tych kilka utworów napisanych przez niego w pamiętnym roku 1663, stanowi porażające świadectwo niezwykle intensywnych związków muzyki i życia. Dokładniej rzecz biorąc: muzyki i śmierci. Kompozycje Weckmana wyrastają bowiem bezpośrednio z przeżycia śmierci, są próbą zaświadczenia o niej, przetransponowania smutku i rozpacz na język muzycznych kadencji.

Weckman urodził się w roku 1616 w niewielkiej miejscowości Niederdorla w Turynii. Odebrał solidne wykształcenie muzyczne. Najpierw, jako chłopiec, śpiewa w Dreźnie dworskim chórze chłopięcym pod

dyrekcją m. in. Heinricha Schütza. Następnie, po przyjeździe do Hamburga, uczy się gry na organach u znakomitego Jacoba Praetoriusa. Po powrocie do Dreżna uzupełnia swoje wykształcenie muzyczne i zostaje zatrudniony jako organista w kaplicy dworskiej; jest także członkiem książęcej kapeli. W roku 1655 uzyskuje prestiżową posadę jako organista w hamburskim kościele św.św. Jakuba i Gertrudy. Lata spędzone w Hamburgu należą do najbardziej twórczego okresu kompozytora. Rok zarazy był zwrotnym punktem w jego życiu, znalazł też mocne odzwierciedlenie w jego utworach.

Weckman pozostawił po sobie wiele kompozycji, pośród nich wartościowe sonaty na kilka instrumentów, kantaty religijne i dzieła organowe. Szczęśliwie w ostatnim czasie, po latach posuchy, dzieła hamburskiego organisty pojawiły się na płytach w większym wyborze. A pośród wykonawców jego muzyki znajdziemy, obok mniej znanych zespołów, jak Himmlische Cantorey (cpo), także i znakomitości: Ricercar Consort (Ricercar, Mirare), Purcell Quartet (Chandos), Ensemble Les Cyclopes (Zig Zag Territoires). Muzyka Weckmana rozpoczęła swoje fonograficzne życie po życiu.

2.

Odkąd wiele lat temu wysłuchałem niebywalej zupełnie kantaty *Zion Spricht* Weckmana (w genialnym wykonaniu The Purcell Quartett, z Susan Gritton i Paulem Agnew w rolach głównych), wiedziałem od razu, że mamy do czynienia z kompozytorem o własnym kroju pisma, muzykiem o wyraźnej autorskiej sygnaturze. Ponadto zyskałem całkowitą pewność, że muzyka hamburskiego organisty to bodaj najsmutniejsza muzyka, jaką w czasach wczesnego baroku napisano. O ile, naturalnie, ten przymiotnik (nawet w stopniu najwyższym) jest w stanie opisać pełną skalę ciemnych barw, w jakie jest ona spowita.

George Steiner pisał kiedyś o „ociekających smutkiem zieleniach Soutine’a”. Coś podobnego można by powiedzieć o muzyce Weckmanna: nuty ciężkie od łez, muzyka ociekająca jakąś przedziwną – ciemną, melancholijną, wanitatywną – odmianą smutku. Ta muzyka nie brała się z powietrza; była bolesnym zapisem twardego, brutalnego życia. Weckmann już wcześniej doświadczył na sobie dobrodziejstw wojny trzydziestoletniej, a zaraza w Hamburgu wywarła na nim – jak wspominałem – niezmywalne piętno. Trudno w tej sytuacji pisać słoneczne kuplety.

Sztuka kompozytorska Weckmana w różnych jej aspektach i odsłonach (muzyka organowa) domaga się osobnego solidnego studium. Tutaj interesują mnie tylko trzy koncerty sakralne napisane przez niego w roku zarazy: *Wie liegt die Stadt so wüste*, *Weine nicht* i *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion*. Napisana w roku zarazy muzyka Weckmana to ciemna perła wczesnego

baroku. Obezwładniające mroczne piękno. Spójrzmy tylko na jedną z wymienionych płyt, zawierającą reprezentatywny wybór kompozycji Weckmana.

Już od pierwszych, ciągnących się rozpaczliwie nut, słychać, że będzie niedobrze. Ensemble Les Cyclopes (prowadzony przez Bibiane Lapointe i Thierry'ego Maedera) doskonale czuje się w mrocznych klimatach kompozytora z Turynii. Na ciekawie skonstruowany program składają się trzy kantaty, dwie sonaty, partita na klawesyn i chorał organowy. Śpiewacy i instrumentalści idealnie czytają ciemny idiom muzyki Weckmana. W ich wykonaniu szczególnie przejmująco brzmi, otwierająca płytę, kantata *Wie liegt die Stadt so wüste* (jak muzyczna odmiana malarskiego tematu *vanitas*) i kończąca ją, monumentalna kantata *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zien*, w której Weckmann odsłania w pełni swój muzyczny warsztat.

Czas zarazy jest kosmosem zapieczętowanym dla żywych, niezrozumiałym, wypadającym poza zakres rzeczy zwykłych. Z trudem udaje się nazwać rzeczywistość, która urąga rozumowi i przeczy naturalnemu porządkowi. Tu zwykle słowa milkną. Żeby wysłować doświadczenia tego osobliwego czasu potrzeba mowy odświeżonej, sprawdzonej. Weckman nie znajduje słów własnych; stosowne słowa znajduje w Biblii.

Materii tekstowej do koncertu *Wie liegt die Stadt so wüste* dostarczyło mu kilka wersetów z *Trenów*, w jego własnej adaptacji: „Biada! Siedzi samotnie miasto niegdyś ludne. Stało się jak wdowa, a było wielkie pośród narodów. Było księżną pośród krain, a oto w poddaństwie. Płacze, zawodzi w nocy, lży na policzkach jej, nie ma kto by ją pocieszył między wszystkimi, którzy ją kochali. Wszyscy jej przyjaciele zdradzili ją, obrócili się we wrogów”. (Lm, 1, 1-2) Opłakiwana w tekście Jerozolima, zniszczona przez Nabuchodonozora w 587 r. p. Chr., staje się dla kompozytora modelem świata opuszczonego i poręczną metaforą, przy pomocy której można opisać wypadki dziejące się w Hamburgu. *Wie liegt die Stadt so wüste* to muzyczny lament nad miastem pogrążonym przez pustoszącą ją żywioł zarazy. Dwukrotnie powtórzone na początku przez sopran słowa *Wie liegt* rozegrane są ledwie w trzech nutach (prosty motyw: kwarta w górę, później jeszcze sekunda do góry i powrót do wyjściowego dźwięku – ma ogromną siłę rażenia) wprowadzając od razu w medytacyjny nastrój. Narracja utworu rozpisana jest na dwa głosy: dialogujące ze sobą sopran i bas. Nie ma pewności, co do tego, jak mieszkańcy Hamburga odebrali utwór. Czy mógł być realną ulgą w cierpieniu? Czy muzyka, nawet tak piękna, łagodzi potrafi łagodzić smutek ekstremalnych doświadczeń, czy raczej go wzmacnia?

Wydaje się, że *Weine nicht*, kolejny koncert, mógł odegrać pewną rolę konsolacyjną. Ma nieco jaśniejszy wydźwięk niż poprzedni. Wieść niesie, że utwór powstał w wyniku sprzeczki z hamburskim kantorem Thomasem Selle. Ten ostatni poirytowany faktem, że Weck-

man dyrygował od organów utwór, który Selle przygotował i miał sam prowadzić, przysiągł, że już nigdy nie zagra żadnego utworu jego autorstwa. Wzburzony tym faktem Weckman wrócił do domu i otworzył na chybił trafił tekst biblijny. Jego wzrok trafił na perykopę z Apokalipsy: „Nie płacz! Zwyciężył lew z pokolenia Judy, korzeń Dawidowy” (Ap, 5, 5). Uzupełnił go jeszcze o fragment z wersu 12 i napisał do niego muzykę, a następnie oddał ją Christophowi Bernhardowi. Selle nie wiedząc o tym, wykonywał ów utwór z wielkim entuzjazmem. Tyle anegdota. Elegijny dźwięk skrzypiec rozpoczyna utwór, a na tle organów rozbrzmiewa głos kontratenora. Chociaż tekst mówi o zwycięstwie lwa, chociaż powiada, że zabity Baranek niesie ze sobą moc, bogactwo i siłę, to gęste i łzawe harmonie przenikające tę piękną kompozycję nie całkiem wzmacniają tekstowy przekaz.

I jeszcze trzeci koncert, piękny czterogłosowy *Wenn der Herr*, oparty w całości na tekście Psalmu 126:

„Gdy Pan wywiódł z niewoli uprowadzonych z Syjonu,
Byliśmy jak we śnie.
Wtedy nasze usta były pełne śmiechu,
A język nasz radości,
Wtedy mówiono wśród narodów:
Pan dokonał z nimi wielkich rzeczy”

Kunsztowna polifonia tego utworu pokazuje w pełni skalę możliwości kompozytorskich Weckmana. Muzyka znakomicie podąża tu za tekstem. Kompozytor precyzyjnie różnicuje nastroje emocjonalne i rozgr. Początkowe słowa („byliśmy jak we śnie”) są zawieszane na płaczącym skrzypcowym akompaniamencie (specjalność Weckmana), ale z chwilą gdy tekst zmienia tonację („Wtedy usta nasze były pełne śmiechu”) muzyka oddaje to w nieledwie skocznych frazach. Wspaniale rozgrywa Weckman dalszą część psalmu, zaczynając się od słów: *Der Herr hat Grosses an uns getan/des sind wir fröhlich* („Wielkich rzeczy dokonał Pan z nami/Przeto byliśmy weseli”). Słowa *des sind wir fröhlich* podejmowane są przez kolejne głosy, dając ciekawy efekt brzmieniowy (poprzez podwojenie syczących „s” w dwóch stojących obok siebie słowach *des sind*). Wychodzący pod koniec przed szereg łkający sopran, oparty na solidnej harmonicznym podstawie, zamyka cały koncert. Ten utwór pisany był wyraźnie ku pocieszeniu serc („Kto wychodzi z płaczem, niosąc ziarno siewne,/Będzie wracał z radością niosąc snopy swoje”). Nie wiemy, niestety, czy spełnił swoją rolę.

3.

Brakuje nam dziś chyba wyobraźni, by pojąć w jakich warunkach powstały koncerty Weckmana. Śmierć na ulicach, odór rozkładających się ludzkich zwłok. Jak to możliwe, że w czasach tak strasznych, tak nie sprzy-

jających sztuce, powstały tak niezwykle kompozycje? Swoimi koncertami Weckman dostarcza dowodów na wyższość ducha nad materią, pokazuje, że nawet jeśli już nic i nikt nie może powstrzymać pleniącej się wokół śmierci, to sztuka może o tym opowiedzieć. Wiele więcej nie może, ale może dać świadectwo. W muzyce Weckmana na trwałe zapisana została melancholia sprzeciwu.

Jeśli kiedykolwiek w muzyce wczesnego baroku zapisany został tak mocno, tak przejmująco, tak intensywnie egzystencjalny mrok, to może właśnie w koncertach skomponowanych przez Weckmanna w roku 1663, roku zarazy. Pisze te nuty człowiek ogarnięty bezbrzeżną rozpaczą, człowiek, który chce zrozumieć, ale zrozumieć nie może. Ta ciemna muzyka, dobywana *de profundis*, ma cały czas w tle to ościnatowo brzmiące: dlaczego? Weckmann nie pyta dlaczego śmierć w ogóle, na to jest za mądry, swoją muzyką pyta raczej: dlaczego śmierć w środku życia? Jak to możliwe, że w tak krótkim czasie ci, którzy jeszcze chwilę wcześniej cieszyli się życiem, odchodzą z tego świata? Weckmann znajduje ostatecznie ukojenie w wierze, ale jego muzyka w większym stopniu jest zapisem duchowego rozdrękania niż konwencjonalnej brzmiącej konsolacji.

Trudno byłoby znaleźć muzykę epoki baroku, która tak dogłębnie przeniknięta byłaby *r e a l n y m* przeżyciem śmierci, która by tak mocno oddychała wilgot-

nym zapachem grobowej ziemi. I nie chodzi mi tylko o to, że bezpośrednim powodem napisania tej muzyki były straszliwe wydarzenia czasów hamburskiej zarazy. Idzie mi raczej o to, że w samej *e s e n c j i* tej muzyki jest coś śmiertelnego. Że poprzez kunsztownie opracowane frazy muzyczne raz po raz daje o sobie znać porażenie śmiercią i niezgoda na śmierć. To jest ten przypadek, w którym uświadamiamy sobie, że muzyka wychodzi ze sterylnej przestrzeni estetyki i łapie nas za gardło. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*.

J. Joyce, *Verismo ed idealismo nella letteratura inglese* (Daniele De Foe–William Blake), w: tegoż, *Scritti italiani*, Roma 1979; G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą. T. 1 1971-1981*, Kraków 2011; M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku. Od Monteverdiego do Bacha*, przeł. E. Dziębowska, Warszawa 1970; B. Lapointe, Th. Maeder, w: *Matthias Weckman, M. Weckman, Abendmusiken*, CD Zig-Zag Territoire 2010; C. Stawiarski, *Matthias Weckmann*, w: M. Weckmann, *Conjuratio*, Mirare 2013; *Treny*, w: *Księga pięciu megilot*, przeł. Cz. Miłosz, Lublin 1984; *Apokalipsa św. Jana*, w: *Biblia*, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa 1981.

* Teksty pochodzą z książki *Kwintesencje. Pasaże barokowe*, która w tym roku ukaże się nakładem PWM.



Andreas Staier, ...pour passer la mélancolie, HM 2013