

SZTUKA RADOSNA ALBO RADOŚĆ W DŹWIĘKU*

Radość jest stanem szczególnego ożywienia, ekscytacji, dynamicznym poruszeniem ducha, emocjonalnym rozwibrowaniem duszy i ciała, jak gdyby uskrzydleniem naszego jestestwa. W muzyce – każdej muzyce, nie tylko tej z naszego kręgu kultury, którą znamy najlepiej – ruch, dookreślony przez rytm i tempo, jest tym czynnikiem, bez którego nie może się ona po prostu urzeczywistnić.

POWOŁANIE MUZYKI

Sztuka istnieje głównie po to – taka mnie myśl czasem nachodzi – aby darzyć ludzi radością, uszczęśliwiać ich. To jest sztuki naczelne posłannictwo i pierwsza jej przyczyna celowa. Spośród sztuk zaś przede wszystkim **m u z y k a** zdaje się do tego celu powołana. Jest ona bowiem najbardziej z wszystkich sztuk **e s t e t y c z n a**, to znaczy najmniej tknięta mętem tak zwanej rzeczywistości potocznej, bałaganem świata, nieskażona (przynajmniej do dwudziestego wieku) brudem życia. Równocześnie zaś muzyka wydaje się najbliższa samej istoty istnienia; powiedzieć można wprost, że jej źródłem jest bycie bytu.

Muzyka powołana jest – jako pierwsza wśród sztuk – do tego, aby być szafarką **p i ę k n a** i dawczynią **r a d o ś c i**, aby odsłaniać nam piękno bytu.

Szkic niniejszy jest próbą ujęcia tematu **r a d o ś c i** w dziejach muzyki europejskiej: próbuję w nim pokazać, jak owa radość – dźwiękowo, muzycznie – się przejawia, wyraża, manifestuje.

W przeciwieństwie do innych sztuk – poezji, malarstwa, rzeźby, architektury, w których radość bywa **g o ś c i e m**, w muzyce jest ona **z a d o m o w i o n a**. Związana z pięknem, naczelnym muzyki atrybutem (gdzie radość, tam piękno; gdzie piękno, tam radość!), wynika wprost z sedna muzyki. Piękno bowiem należy – źródłowo – do istoty muzyki: piękno radosne, radość piękna. Świadczy o tym historia tej dziedziny kultury, o chrześcijańskich korzeniach, której wszyscy jesteśmy spadkobiercami. Pod tym względem muzyczne dzieje radości i piękna wpisują się w generalny podział historii muzyki Zachodu na dwie wielkie epoki: pierwszą, obejmującą wieki średnie do renesansu włącznie, i drugą, nowożytną, od wieku siedemnastego.

* Śródtytuły pochodzą od redakcji.

Dla każdej z tych epok znamieną jest inna koncepcja muzyki i utworu muzycznego; a także inna świadomość dziedziny muzycznej, inne jej pojmowanie. Tak więc możemy powiedzieć – upraszczając – że w pierwszej z tych epok dziedzina muzyczna zdominowana jest przez *i n t e l e k t*, kształtowaniem muzyki rządzi myśl powołująca do życia struktury i konstrukcje dźwiękowe, ekspresja zaś muzyki – jest niezróżnicowana emocjonalnie. Przyszła, nowożytna „mowa uczuć” jest tu jeszcze w załączku – w liryce trubadurów, truwerów, minnesingerów dwunastego i trzynastego wieku. Muzykę pojmuje się systemicznie (jako system), strukturalnie, konstrukcyjnie i symbolicznie (symbolika religijna zawarta jest w jej dźwiękowej substancji) jako wprzęgniętą w ryt, w liturgię, jako „służebnicę teologii” (analogicznie do filozofii!). Sama zaś forma muzyki jest „aprioryczna”, założona jako idea kształtowania według określonych wzorców i reguł.

W drugiej z epok muzyka zdominowana będzie przez intuicję, a jej głównym trendem rozwojowym stanie się emocjonalna mowa dźwięków, intensywnie rozwijająca się, bogacąca, różnicowana. W muzyce ujawnią się nowe energie formotwórcze, rozwinięciem się *n o w a f o r m a d y n a m i c z n a* – epokowe odkrycie siedemnastego wieku, określające kierunek ewolucji muzyki na następne stulecia, aż do naszych czasów.

Powiedzieć można, że w tej pierwszej epoce radość w muzyce po prostu *j e s t* i jako jej organiczny, substancjalny składnik, przynależy do jej istoty; w tej drugiej zaś – *p r z e j a w i a s i ę i w y r a ż a*. Ujmowany z tego punktu widzenia utwór muzyczny wieków średnich (w głównym, religijnym nurcie muzyki tego czasu) – śpiew chorałowy, kompozycja polifoniczna – jest czystym przejawem radości pojętej na sposób chrześcijański; radości jako *s t a n u* serca i umysłu, ugruntowanej w Wierze, jawiącej się w perspektywie Nadziei. W tym głębokim duchowym sensie samo komponowanie mszy czy motetu – czołowych form sztuki polifonicznej od czternastego do szesnastego wieku – było aktem radosnym; radością bowiem było tworzyć *a d m a i o r e m D e i g l o r i a m*, pomnażając w ten sposób *p i ę k n o*. Piękno i radość – to wówczas naczelną atrybuty uprawiania muzyki. Radość piękna w spokojnej kontemplacji. Piękno radosne, którym darzył wykonawców (śpiewaków) i słuchaczy twórca muzyki sakralnej średniowiecza i renesansu. Radość muzyczna tak pojęta nie ma jeszcze właściwie swojej historii: aż do szesnastego wieku w swojej istocie nie zmienia się, trwa. Jej historia, czyli rozwój, zacznie się dopiero na przełomie wieków, w pieśniach renesansowych i madrygalach – świeckich zwiastunach nowego świata muzyki. A będzie to historia tego, jak się radość w muzyce na różne sposoby *w y r a ż a*; jak rozwija się w muzyce *m o d u s* radości.

DZIEJE RADOŚCI W MUZYCE

Czym jest w ogóle radość, w muzyce znajdująca tak czule i wdzięczne medium wyrazu? Afektem? Nastrojem? Uczuciem? Stanem?

Egzystencja ludzka, bycie naszego jestestwa – tak mocno z muzyką, jak z żadną inną sztuką związane! – rozpięte zdaje się między biegunami emocji. Pierwszemu z nich, pesymistycznemu, przysługuje wielość nazw i dookreśleń: smutek, żal, melancholia, lęk, bojaźń, trwoga, rozpacz, cierpienie, ból... Drugi biegun, optymistyczny, daje się ująć jednym tylko wymownym p o j ę c i e m r a d o ś c i. Między owymi biegunami toczy się i oscyluje nasze życie, odczuwane i uświadamiane przez nas. Bywamy w naszej egzystencji przyciągani, rzecz można, to przez jeden, to przez drugi biegun: między mrokiem a światłem, ciemnością a jasnością, tragizmem a komizmem; między czymś, co daje nam odczuć ciężar ziemskiego bytowania, a czymś, co tego ciężaru ujmuje, odrywa od ziemi wbrew sile przyciągania, uskrzydla. Oba bieguny warunkują swoistą pełnię, dynamiczną równowagę naszej egzystencji w emocjonalnym przeżywaniu świata i siebie.

W siedemnastym wieku muzyka europejska otworzyła się w nowy sposób, totalnie, całą sobą, na sferę życia emocjonalnego; przekształciła się w mowę dźwięków przedstawiającą poszczególne uczucia, stany emocjonalne, „afekty”, jak się wówczas z włoską mówiło (ta właściwość muzyki wcześniej już zwróciła uwagę teoretyków niemieckich, skłaniając do wypracowania „nauki o afektach”, niem. Affektenlehre). Z pomocą przychodzi tu muzyce retoryka, zakorzeniona w starożytności i ciągle żywa nauka „dobrego mówienia” (wł. bene dicendi) ze swoim bogato rozwiniętym zasobem zwrotów, formuł, figur. Tak więc pod wpływem retoryki słownej również w muzyce, na poziomie jej struktury substancjalnej, wykształci się swoista retoryka muzyczna: rodzaj języka czy mowy, gdzie poszczególnym afektom przyporządkowane będą odpowiednie figury (motywy) dźwiękowe. Język ten osiągnie apogeum bogactwa i zróżnicowania w twórczości Jana Sebastiana Bacha, największego z kompozytorów doby nowożytnej. Muzyka, poprzez swoje motywy, reprezentuje określone stany ducha i duszy, serca i umysłu: wzburzenie i uspokojenie, aktywność i kontemplację, skupienie modlitewne i taneczne rozbawienie, powagę i wesołość, smutek i radość.

W czasach Bacha, który swą twórczością jak gdyby obejmuje całą muzykę swojej epoki w jej cechach istotnych, radość pojmowana jest jako afekt, podobnie jak inne afekty muzyką wypowiedane: miłość, gniew, wzburzenie, smutek, żalność. U Bacha radość wypowieda się na różne sposoby, przybiera różne odcienie. W kantatach, mszach, chorałach, toccatach, preludiach i fugach, sonatach, suitach czy koncertach tego kompozytora odbija się, sublimuje, przetwarza w dźwięki muzyczne jasna, pogodna, świetlista strona ludzkiej egzystencji. Główne zaś źródła i motory duchowe tej radości to: Bóg, człowiek,

świat i muzyka sama w sobie jako przejaw czystej energii życia. Radość egzystencjalna z istnienia Boga, człowieka i świata (który, choć skażony grzechem, o czym często śpiewa się w kantatach, potrafi także cieszyć!), i z muzyki samej – wyraża się w grze i śpiewie.

Taki to wieloźródłowy prąd radości twórczej przenika muzykę epoki Bacha. Generalnie: muzyka w osiemnastym wieku osiąga pełnię „wiedzy radosnej”, co jest równoznaczne ze szczytowym nasileniem formotwórczej energii. Powiedzieć można, że muzyka ówczesnie powstająca urzeczywistnia się głównie w polu przyciągania jasnego, „optymistycznego” bieguna egzystencji; że wyraża ona przede wszystkim „afekty” pogodne, radosne. Choć przecie i tamtą drugą, mroczną sferę bycia nierzadko muzyka odwiedza (świadoma dobrze jej ważkości!): strefę smutku i melancholii, „ulewy i grzmotu”, wzburzenia i gniewu... Większe jednak chyba ma upodobanie w tej pierwszej. Świadczy o tym choćby dominacja trybu durowego, przewaga tonacji majorowych, w jakich się pisze muzykę owego stulecia – „baroku” (późnego, szczytowego) i klasycyzmu. (Jest to stulecie bogate w muzykę, jak żadne inne dotąd; stulecie form muzycznych w pełnym ich zróżnicowaniu: fugi i sonaty, suity, symfonii i koncertu, ronda i wariacji, preludium, toccaty, przygrywki chorałowej, kantaty, oratorium i opery...). Na dualizmie trybów tonalnych opiera się jednak „teoria afektów” (egzystencjalnie zakorzeniona w emocjonalnie dwubiegunowym odczuwaniu rzeczywistości), nastroje radosne, pogodne, wesołe, ludyczne przypisując tonacjom durowym, smętne zaś, melancholijne, żalobliwe – molowym.

Osiemnastowieczne apogeum „wiedzy radosnej” w muzyce poprzedzone wszakże było dłuższą ku niemu drogą – przez cały wiek siedemnasty, kiedy to muzyka, instrumentalna i wokalna, oscylując między biegunami, bardziej zdaje się przyciągana przez „pesymistyczną” sferę smutku i refleksji melancholijnej niż przez „optymistyczną” strefę pogody i radości. (Być może też muzycy-kompozytorzy wyczuleni byli bardziej na „egzystencjalistyczne” trendy myślowe tych czasów, kulminujące w religijnym pesymizmie Pascala). Formotwórcza energia, równoznaczna z radością, ujawnia się w pierwszej połowie siedemnastego wieku – w twórczości madrygałowej, operowej i religijnej (*Vespro!*¹) pierwszego geniusza muzyki nowożytnej, Claudia Monteverdiego; udziela się jego następcom, twórcom włoskich szkół operowych. Tam, w symbiozie z poezją i teatrem, muzyka intensywnie rozwija się, wykształcając własną, zróżnicowaną, „afektowaną” mowę dźwięków.

W siedemnastym stuleciu – wieku dynamicznego rozwoju opery i form instrumentalnych – muzyka powstaje w oscylacji między biegunami: spontanicznej radości życia i melancholijnej nad życiem refleksji. Wszelako ten pierwszy biegun z czasem przyciąga bardziej. W owym stuleciu bowiem muzyka,

¹ C. Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*, 1650.

poruszana nową energią formy dynamicznej, formy w rozwoju, formy formowanej, odkrywa w sobie źródła kreatywnej radości; odkrywa je w sztuce muzycznego wykonawstwa – śpiewie i grze na instrumentach. Sztuka wokalna – piękny śpiew, bel canto – rozkwita w operze; grę uprawia się, pielęgnuje, rozwija w szkołach instrumentalnych (lutni, klawesynu, organów, wioli da gamba, skrzypiec), w których mistrzowie gry są zarazem kompozytorami. Rodzi się wirtuozeria gry, w szlachetnym, źródłowym sensie: pojęta jako rozumna, świadoma siebie radość muzykowania. Stan dynamiczny radości jest potrójny; składa się nań radość muzyka-kompozytora z napisanego utworu, radość muzyka-wykonawcy, który ten utwór dźwiękowo ożywia i radość słuchacza poruszonego żywą muzyką.

Jest to radość z muzyki wydobywanej palcami grającego z wnętrza instrumentu; radość improwizacji i radość komponowania; radość czysta form dźwiękowych w ruchu: klawiszowych toccat, preludiów, fantazji, tańców suitowych. To radość przeciwstawna nastrojom smutnym, melancholijnym i dopełniająca je (jeden z utworów mistrza siedemnastowiecznego klawesynu Johanna Jacoba Frobergera nosi znamieny podtytuł: *Aby przetrwać melancholię*²).

Radość, jako jasna nić przewodnia muzyki siedemnastego wieku, kulminuje w stuleciu następnym u B a c h a (do którego genialnej syntezy zmierzać się zdaje cała muzyka europejska w swym paruwiekowym rozwoju) – wszechstronnie, wielopoziomowo, w różnorodności form muzycznych; radość czysta ruchu dźwięków: wartkiej pulsacji, kroczenia, biegu, pędu, parcia naprzód, wirowania, rozszerzania przestrzeni, wypełniania czasu; radość śpiewu w dialogu z grą instrumentów – fletu, oboju, wioli, skrzypiec, trąbki – w licznych ariach z kantat; radość chórów polifonicznych (kantaty, msza) o dynamicznym rozmachu, w ich dialogowo-imitacyjnym ruchu głosów; radość bycia i działania w różnobarwnym świecie instrumentów – w ich współgraniu, dialogach, odcieniach barw; radość koncertowania, tak bujnie w muzyce baroku rozkwitłego; radość szczęścia *Koncertów brandenburskich* (każdy inaczej instrumentowany), których kolorystyczne prekursorstwo nie przestaje zadziwiać; radość kreowania form dźwiękowych na jednym solowym instrumencie – skrzypcach, wiolonczeli; radość bycia ukryta w klawiaturach klawesynu, organów, w instrumentach dających tak fantastyczne możliwości kształtowania muzyki!

W epoce Bacha, jak również w tej „międzyepoce”, która po nim nastąpi (a którą zwykło się nazywać wiedeńskim klasycyzmem, choć w istocie to także preromantyzm), „wiedza radosna” jest w kreowaniu muzyki trendem dominującym. Muzyka urzeczywistnia się głównie w strefie światła i dobrej pogody. To, co ściemnione i mroczne, jest jeszcze w mniejszości, na drugim planie

² J. J. F r o b e r g e r, Suita XXX a-moll, *Plainte faite a Londres, pour passer la melancolie*.

(tym baczniejszą zwraca na siebie uwagę, tym mocniej uczuciowo – emocjonalnie – ekspresyjnie działa: molowe symfonie z okresu „burzy i naporu”, Haydna wstęp do *Stworzenia świata*, Mozarta Symfonia g-moll, koncerty d-moll i c-moll, Rondo a-moll, Adagio h-moll, *Requiem*).

Ta dominacja „trendu radości” w muzyce zwanej klasyczną jest zresztą zgodna z jej ówczesną, oświeceniową estetyką, podkreślającą cechy przyjemnościowe, hedoniczne, ludyczne. Można by rzec, że przestrzeń duchową późnych lat wieku oświecenia przenikają z natury radosne prądy muzykotwórczych energii, o sile, ciągłości, natężeniu w dziejach muzyki później już niespotykanym. W efekcie działania tych prądów powstają muzyczne arcydzieła: symfonie, kwartety, tria Haydna, a także symfonie, kwartety, kwintety, tria, koncerty fortepianowe czy opery Mozarta.

W drugiej połowie osiemnastego wieku barokowa, retoryczna i racjonalistyczna „mowa dźwięków” przekształca się stopniowo w (bardziej) intuicyjną „mowę uczuć”; w muzyce lęgnie się i rozwijać poczyną preromantyzm – w stylu, który zyskał nazwę „uczuciowego” (niem. *empfindsamer Stil*), u najznamienitszego z synów Bacha, Carla Philippa Emanuela. Rozwija się – wyraźna w późnej twórczości Mozarta – zróżnicowana, romantyczna już mowa niuansów emocjonalnych, w której odrębności między dawnymi „afektami” zacierają się; znamieną będzie gra uczuć i nastrojów, ich cieniowanie, migotliwość, światłocieniowość.

Muzyka w pełni już romantyczna – Schuberta, Berlioza, Schumanna, Mendelssohna, Chopina – charakteryzuje się ciągłym współgraniem jakości uczuciowych i ich oscylacją między biegunami (egzystencjalnymi) światła i mroku. Dźwiękowo-substancjalnym podłożem tej nieustannej gry uczuć i zmienności nastrojów jest wspomniany już kontrast trybów systemu tonalnego dur-moll, który rządzi muzyką od schyłku epoki renesansu, aż po kres wielkiej epoki romantyzmu. Tak więc współlistnieją w niej stale, rywalizując ze sobą i przenikając się wzajemnie, „optymistyczna” strefa światła uczuć pogodnych i radosnych oraz „pesymistyczna” strefa cienia, półmroku, zmierzchu, ciemności, wzbudzająca uczucia melancholijne, uczucia smutku, żaloby, rozpacz.

W muzyce romantycznej i późnoromantycznej, z jej nieprzebranym bogactwem środków wyrazu i odcieni emocjonalnych, również radość – jej poczucie, ekspresja – się uwieloznacza, tracąc tym samym dominującą rolę, jaką miała w wieku osiemnastym. Tym bardziej zadziwia casus genialnego protagonisty romantyzmu Beethovena – wszak jego muzyka, od wczesnych utworów (pierwszych sonat, symfonii, koncertów, kwartetów), po ostatnie (*Missa solemnis*, IX Symfonię, ostatnie sonaty, wariacje, kwartety) jest ożywiana jednym potężnym strumieniem energii formotwórczej. Ekspresja jasnej radości zdaje się tedy górować (choć to stwierdzenie zaskakujące) nad równie silną – a dla genialnego dramaturga muzyki równie znamieną – ekspresją ciemnego smutku i mrocznego wzburzenia!

I pomyśleć, że ten, który tak hojnie nas ową radością darzy, i tak emblematycznie i spektakularnie w swej ostatniej symfonii ją deklaruje, niewiele miał doprawdy ku niej powodów w swym niespokojnym i krótkim życiu! Nie dość, że jak na ironię tknięty kalectwem szczególnie dla muzyka i kompozytora dotkliwym, godzącym w sedno twórczej działalności, to jeszcze nękany licznymi dolegliwościami, chorobami, które – przy ówczesnym stanie medycyny – wydatnie mu życie skróciły. Artysta zbuntowany (za nic sobie miał zastane formy i konwenanse, tolerując je tylko o tyle, o ile sprzyjały jego twórczości), samotnik o porywczym charakterze, gwałtowny, niezrównoważony, ustawicznie zmagający się z losem, wydzierający przeznaczaniu czas na tworzenie muzyki, które było dlań priorytetem absolutnym, w muzyce swojej był arcymistrzem dowcipu i humoru (największym w dziejach muzyki – obok Haydna), wznoszącym żywioł ludyzmu, zabawy i sytuacji komicznych na nie-dościgłe wyżyny sztuki kompozytorskiej.

Cóż dalej się dzieje z tą „wiedzą radosną”, która rozjaśnia nam muzykę wielkich kompozytorów romantycznych od Schuberta, po Mahlera przeciwstawna do ekspresji mroczno-pesymistycznych? Radość bowiem przejawia się w ich muzyce na trzy sposoby, w trzech zasadniczych postaciach: jako radość „eudaimoniczna” spokojnej kontemplacji piękna (np. Preludium As-dur, Nokturn Des-dur i Largo z Sonaty h-moll Chopina albo Adagio z IV Symfonii i Adagietto z Symfonii piątej Mahlera czy też wczesne miniatury fortepianowe Schumannna); jako radość żywiołowa, spontaniczna wesołość (np. niektóre krótkie mazurki w tonacjach durowych i niektóre walce brillant Chopina; uwertura *Karnawał rzymski* Berlioza, *Symfonia włoska* Mendelssohna i tegoż finał Koncertu skrzypcowego, Scherzo z IV Symfonii Czajkowskiego, *Dyl Sowizdrzał* Straussa czy scherza z symfonii Brucknera) oraz jako radość ekstatycznego uniesienia (adagia symfoniczne Brucknera i Mahlera).

Jakież więc będą losy ekspresji radości muzycznej po wielkim romantyzmie?

Na przełomie wieków i z początkiem nowego stulecia Debussy w swoich utworach fortepianowych stwarza nowy, impresjonistyczny świat muzyki, rozjaśniony, migotliwie światłocienisty, tchnący szczęśliwością, radosny. A dalej – w prądach antyromantycznych nowej muzyki dwudziestego wieku – witalizmie, neofolkloryzmie, neoklasycyzmie – u Ravela, Strawińskiego, Bartóka, Prokofiewa, u francuskich kompozytorów z Grupy Sześciu – radość zdaje się odradzać w stanie czystym (w wyraźnych zresztą też nawiązaniach do muzyki osiemnastego wieku): radość dowcipu i komizmu, radość parodii, pastiszu, groteski...

MUZYKA JAKO WYRAZ RADOŚCI

Jakimi sposobami radość w muzyce się wyraża? W czym, w jakich elementach, jakościach, postaciach, kształtach i formach dźwiękowych przejawia się jej ekspresja? A bierzemy tu pod uwagę spory historii muzyki obszar: blisko cztery wieki jej rozwoju – od Monteverdiego do połowy dwudziestego wieku. Ujmując rzecz w syntetyzującym skrócie: Otóż radość – podobnie jak inne „afekty” (w epoce baroku) czy „uczucia” (w epoce romantyzmu) – może być wyrażana przez trzy głównie czynniki konstytutywne muzyki, we wzajemnym ich współgraniu, korespondencji: ruch, melos i brzmienie.

RADOŚĆ W RUCHU DŹWIĘKÓW

Radość jest stanem szczególnego ożywienia, ekscytacji, dynamicznym poruszeniem ducha, emocjonalnym rozwibrowaniem duszy i ciała, jak gdyby uskrzydleniem naszego jestestwa. W muzyce – każdej muzyce, nie tylko tej z naszego kręgu kultury, którą znamy najlepiej – ruch, dookreślony przez rytm i tempo, jest tym czynnikiem, bez którego nie może się ona po prostu urzeczywistnić (Eduard Hanslick zwięźle zdefiniował niegdyś muzykę jako: formy dźwiękowe w ruchu³). Nie dziw więc, że radość przejawia się przede wszystkim w ruchu muzyki (nie tylko zresztą szybkim, także umiarkowanym i powolnym). Radość najprostszą – bezpośrednio: w rytmach wartko pulsujących, tempach żywych (wszak jedno z czołowych określeń tempa w osiemnastym wieku – kiedy to w ogóle tempo w muzyce zaczęto oznaczać – to włoskie „allegro”, czyli „radośnie”, „wesoło”). W najbardziej roztańczonej z epok historii muzyki, epoce baroku, radość często związana jest z tańcem, w tempie umiarkowanym lub żywym (allemande, sarabande, courante, siciliana, gawot, menuet, bourrée, passepied, musette, gigue): radością taneczną tchną barokowe suity. Barok – w muzyce czas wielkiego, generalnego przyspieszenia – darzy nas hojnie radością. Radosny, a często i taneczny jest ruch chórów i arii z Bachowskich kantat i mszy, ruch *Magnificat*. Porywają radością chóry z Haendlowskiego *Mesjasza*. Radością kipi ruch toccat, preludiów, fantazji, fug, koncertów, *Wariacji Goldbergowskich* Bacha. Radość ruchu, ruch radosny to naczelną cechą stylu zwanego klasycyzmem wiedeńskim – Haydna, Mozarta, Beethovena... I tak też się będzie przejawiać radość w dalszych dziejach muzyki – głównie w ruchu i przez ruch: radość tańców romantycznych, z królującym wszechwładnie walcem; radość rytmów marszowych; radość części pierwszych, scherz i finałów romantycznych symfonii; radość baletów Strawińskiego i *Symfonii*

³ „Treścią muzyki są dźwięki ułożone w pewną formę i wprowadzone w ruch”, E. H a n s l i c k, *O pięknie w muzyce*, tłum. S. Niewiadomski, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1903, s. 74.

klasycznej Prokofiewa; radość motoryki i rytmów ostrych, kanciastych w stylach muzyki pierwszej połowy dwudziestego wieku...

RADOŚĆ W MELODII

Ruch jest warunkiem podstawowym przejawiania się radości w muzyce; na nim jest ona fundowana. Pełnię wyrazu natomiast zyskuje radość w tym, co *m e l o d y c z n e* – w motywie, temacie, kantylenie, w profilu, rysunku melodii. Albowiem „mowa dźwięków”, jaka rozwija się w muzyce europejskiej czasów nowożytnych w ciągu trzech z górą wieków, jest przede wszystkim melodyczna: muzyka mówi melodią. Z muzyki dwu wielkich epok jej rozwoju – baroku i romantyzmu – wywieść można cały „słownik” melodycznych figur, formuł, gestów, motywów i tematów znaczących, którym przypisać można określone uczucia, nastroje, stany emocjonalne, stadia uczuciowe świadomości – siebie i świata.

Tak więc muzyka w ciągu trzech wieków swego najbardziej intensywnego rozwoju – od Monteverdiego po Mahlera – obok motywów smutku, melancholii, żalu rozpacz, wzburzenia, gniewu znaczone jest również motywami radości. Cóż jednak sprawia, że określone motywy, tematy i gesty melodyczne – u Bacha, Haendla, Scarlattiego, Mozarta, Haydna, Beethovena, Schuberta, Schumanna, Mendelssohna, Chopina, Berlioza, Liszta, Czajkowskiego, Dworzaka, Mahlera – odbieramy jako radosne? Dlaczego cieszą nas również takich motywów i tematów kontrapunkcyjne, imitacyjne i dialogowe kombinacje? Tego nie potrafimy definitywnie wyjaśnić, natrafiając na jeden z sekretów ekspresyjnego oddziaływania muzyki: tajemnicę gry na strunach naszych emocji, tajemnicę rezonowania w naszym odczuwaniu rzeczywistości.

RADOŚĆ W BRZMIENIU

Radości dopełnia trzeci z wymienionych czynników zasadniczych dzieła muzycznego: *s t r o n a b r z m i e n i o w a*, „sonorystyczna”. Współtworzą ją: harmonika, czyli współbrzmieniowość organizowana w systemy harmoniczo-tonalne (najpotężniejszy z nich, najbardziej dla rozwoju muzyki doniosły to system dur-moll, panujący w wiekach siedemnastym, osiemnastym i dziewiętnastym) oraz kolorystyka brzmieniowa. Znamienna dla ekspresji muzyki romantycznej – od Mozarta po Mahlera – jest emocjonalnie zabarwiona oscylacja, współgranie zmiennych nastrojów: smutku i radości, rozwijanie narracji, rozgrywanie akcji, kształtowanie formy pomiędzy biegunami „śmiechu i płaczu” (*Lachen und weinen* – to tytuł jednej z pieśni Schuberta). Ta

cecha muzyki – w której szczególne upodobanie mają Mozart, Schubert, Mahler – zasada się właśnie na kontraście trybów tonalnych: dur – radość, moll – smutek.

Powodem radości staje się także sama uroda brzmieniowa, piękność „ciała” muzyki: niuanse barw dźwiękowych solowych instrumentów – klawesynu u Couperina, skrzypiec i wiolonczeli u Bacha, fortepianu u Chopina, Liszta, Debussy’ego, organów u Messiaena; dialogi barw dźwiękowych w *Koncertach brandenburskich* Bacha; wielobarwne spektrum orkiestry symfonicznej u Mozarta, Webera, Berlioza, Liszta, Wagnera, Straussa, Mahlera, tak intensywnie od osiemnastego wieku rozwijanej, rozbudowywanej, rozszerzanej, tak bujnie w epoce romantyzmu rozkwitłej. Pod tym względem partytury największych mistrzów symfonicznej instrumentacji – Berlioza, Liszta, Wagnera, Czajkowskiego, Straussa, Mahlera – skroś cały zawarty w nich ładunek ekspresji dramatycznej, a nawet tragicznej, darzą nas, słuchaczy, przede wszystkim radością bujnej urody orkiestrowego brzmienia.

ŹRÓDŁA RADOŚCI

Spytajmy na koniec o **źródła** owej ekspresji radości. Czego jest ona przejawem? Co się w niej – źródłowo – ujawnia, eksponuje, manifestuje? Wskażmy tutaj na cztery takie przyczyny źródłowe.

Pierwszą z nich będzie czysta **radość życia**, witalność jako zasadnicze źródło energii muzykotwórczych. Radość to niejako pierwotna, wynikająca może z przeświadczenia o zasadniczej niezniszczalności życia samego w sobie; życia przybierającego tylko różne doraźne kształty, formy, wcielenia, konkretyzacje, także te dźwiękowe w muzyce. Radość to czysto irracjonalna, w swym optymizmie zgoła (pozornie) bez-rozumna (przeczy jej nasze bycie-ku-śmierci), przeciwstawna egzystencjalnemu tragizmowi i wszelkim „bólom istnienia”.

Drugą przyczyną jest – podobnie irracjonalna – **radość miłości** jako spotęgowanej w najwyższym stopniu energii życia; miłości jako pierwszej egzystencjalnej zasady bycia i podstawowego kryterium istnienia: „kocham, więc jestem”!

Przyczyna trzecia to **radość tworzenia** (także – od-tworzenia, jak w wykonywaniu muzyki) – radość aktu i procesu twórczego, kreacji artystycznej w jej pierwszej, spontanicznej (impro wizacyjnej) fazie, kiedy artysta czuje potężny przyływ siły twórczej, niezależnie od tego, jakie ta siła ma przybrać kształty i postacie, w co się oblec i wcielić: w dramat, tragedię, komedię czy pogodną opowieść. Znamiennie tu będzie wyznanie Berlioza o jego pracy nad *Requiem*: „Tekst *Requiem* był dla mnie zdobyczą od dawna pożądaną. I gdy mi ją wreszcie dano, rzuciłem się na nią z rodzajem szału. Zdawało mi się, że

głowa mi pęknie od wysiłku kipiącej myśli. Jeszcze plan jednej części nie był naszkicowany, a już zjawiał się plan drugiej; nie mogąc nadążyć z pisaniem, zastosowałem znaki stenograficzne – bardzo mi były pomocne, zwłaszcza w *Lacrimosa*⁴. Tak więc emblematyczne ujęcie tematu śmierci w muzyce okazuje się również owocem spotęgowanej energii twórczej, czyli radości tworzenia!).

Czwartą wreszcie przyczyną emanującej z muzyki radości jest wiara religijna – pojęta jako akt duchowej wolności. Wszak to ona, chrześcijańska Wiara – w perspektywie Nadziei – ożywia i porusza cztery największe arcydzieła muzycznego *theatrum fidei*, misterium religijnego w muzyce nowożytnej: *Vespro...* Monteverdiego, *Mszę h-moll* Bacha, *Mesjasza* Haendla i *Missa solemnis* Beethovena.

⁴ H. B e r l i o z, *Z pamiętników*, tłum. i oprac. J. Popiel, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1966, s.172n.