

Teresa KSIĘSKA-FALGER

DOŚWIADCZENIE PIĘKNA

Dzieje muzyki są obrazem ciągłego odkrywania piękna i możliwości wyrazowych. Jeden śmiały krok wyzwala kolejne, a wartości, które dla jednego pokolenia są zjawiskiem nowym i zaskakującym, następnemu jawią się już jako coś naturalnego, co stanowi punkt wyjścia dalszych poszukiwań. W istocie rozwój twórczości muzycznej wyraża się nie tylko w tym, co określamy mianem przełomu, ale także w kształtowaniu stabilizujących zasad i stylów.

Przychodzi samo, gromadząc się w duszy, sercu, pamięci... w palcach. Często nienazwane, zdobi codzienność, nie pytając, czy mu wolno, czy ktoś je zaprasza, czy go oczekuje.

Doświadczenie piękna jest wierne – wypełnia całe nasze życie, kształtuje wrażliwość, poczucie estetyki, zachęca, by stale szukać tego, co ma wartość, wzbogaca, daje poczucie kroczenia właściwą drogą prowadzącą ku miłości. W istocie jest wyrazem naszego człowieczeństwa.

Świat muzyki jest wszystkim, co jest faktem¹. Faktami, poprzez które piękno przejawiało się w dziejach muzyki, są: najstarsze śpiewy wczesnego chrześcijaństwa, tradycja żydowskiej muzyki świątynnej czy muzyka późnego antyku związana z helleńskim obszarem śródziemnomorskim. Starotestamentowa Księga Psalmów – zbiór stu pięćdziesięciu poetyckich, natchnionych tekstów – kiedyś, bardzo dawno temu, miała także swoją ścieżkę dźwiękową. Umuzycznione niejako ze swej natury, psalmy wyraźnie sugerowały sposób ich wykonywania, wskazywały na symbiozę słowa i melodii, ducha i materii. W Liście do Kolosan święty Paweł napisał: „Słowo Chrystusa niech w was mieszka w [całym swym] bogactwie: z całą mądrością nauczajcie i napominajcie siebie, psalmami, hymnami, pieśniami pełnymi ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach. A cokolwiek mówicie lub czynicie, wszystko [niech będzie] w imię Pana Jezusa, dziękując Bogu Ojcu przez Niego” (Kol 3, 16-17).

W historii muzyki europejskiej w szczególny sposób zapisały się: chorał gregoriański i działalność benedyktynów klasztoru w Sankt Gallen (by ułatwić zapamiętywanie długich melizmatów zdobiących *Alleluja*, wprowadzili oni tekst, tworząc tym samym nową jakość: sekwencję), monumentalna *Msza No-*

¹ Stwierdzenie to nawiązuje do początku dzieła Ludwiga Wittgensteina *Tractatus logico-philosophicus*: „Świat jest wszystkim, co jest faktem”. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 5.

tre Dame Guillaume'a de Machaut, najwybitniejszego kompozytora czternastowiecznej Francji, renesansowe motet i chanson, twórczość kompozytorów franko-flamandzkich, madrygał, wenecka polichóralność, muzyka na dworze Jagiellonów. Wciąż żywe są dokonania Cameraty florenckiej (opera i monodia akompaniowana), sztuka Claudia Monteverdiego, tradycja wykonawcza Girolama Frescobaldiego, Johanna Frobergera, Johanna Pachelbela, Dietricha Buxtehudego, twórczość Johanna Sebastiana Bacha i jego utalentowanych synów, Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta, Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Richarda Wagnera, Johannes Brahmsa, Gustava Mahlera, Witolda Lutosławskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, Wojciecha Kilara, Krzysztofa Pendereckiego, Andrzeja Nikodemowicza i wielu innych, którzy swój talent, który jest darem, wzmocnili systematyczną, odpowiedzialną pracą.

Dzieje muzyki są obrazem ciągłego odkrywania piękna i możliwości wyrazowych. Jeden śmiały krok wyzwała kolejne, a wartości, które dla jednego pokolenia są zjawiskiem nowym i zaskakującym, następnemu jawią się już jako coś naturalnego, co stanowi punkt wyjścia dalszych poszukiwań. W istocie rozwój twórczości muzycznej wyraża się nie tylko w tym, co określamy mianem przełomu, ale także w kształtowaniu stabilizujących zasad i stylów. Sama linia przełomów, podział na „stare” i „nowe”, to kwestie umowne: w dziejach muzyki niezwykle częste i silne są powroty do przeszłości, do dawnych środków wyrazu, ekspresji i schematów formalnych, do pomysłów które – ubrane w nową szatę harmonii, instrumentacji – nagle odzyskują świeżość i artystyczny urok.

Czym zatem jest muzyka? Z pewnością niepowtarzalnym zjawiskiem artystycznym i wspaniałym spoiwem łączącym społeczności i narody. Jej oddziaływanie zaczyna się wówczas, gdy słuchamy uczciwie, otwarcie, poddając się brzmieniu, harmonii, melodyce, atmosferze dźwiękowej narracji. Zadania wykonawcy sięgają jeszcze dalej: szuka on sensu dzieła, by umiejscowić je w polu wartości, a ponadto stara się odkryć intencje kompozytora – organiczne zespolenie jego muzyki z osobowością twórczą. Józef Chomiński mazurki Chopina nazywa „dziennikiem intymnym”². Krzysztof Penderecki swoje działania kompozytorskie określa jako „dążenie do odbudowania metafizycznej przestrzeni człowieka strzaskanej przez kataklizmy XX wieku”³.

Kompozytorzy zwykle potrzebują czasu i niemal absolutnej ciszy – proces twórczy angażuje wszystkie ich zmysły, wymaga skupienia i samotności. Igor Strawiński, jak wiadomo, zawsze pracował przy fortepianie. Nigdy nie

² J. Chomiński, *Chopin*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978, s. 97.

³ K. Penderecki, *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa*, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 1, s. 3.

przystępował od razu do pisania partytury, najczęściej tworzył szkic dźwiękowy umiejscowiony w przestrzeni ulubionego instrumentu, zapis pomysłów, które tylko w jego wyobraźni miały gotową szatę orkiestrową. Arnold Schönberg, przeciwnie, dzielił pracę kompozytorską na dwa etapy: komponowanie (zwykle bez pomocy jakiegokolwiek instrumentu) i instrumentowanie. Tworząc w nagłych przypływach natchnienia, pierwszy etap pracy wykonywał niezwykle szybko i skutecznie, drugi – rozciągał na wiele miesięcy, a nawet lat. Jeszcze inną technikę stosował Krzysztof Penderecki, który mając wyjątkowy dar koncentracji, potrafił rozwiązywać problemy muzyczne zarówno w kawiarni, jak i w samolocie, w porze rodzinnych wakacji nad morzem czy o świcie w swoim ukochanym domu w Lusławicach. Rękopisy tego artysty zawierają niewiele nut, są to notatki wypełnione układami kolorowych figur geometrycznych – trójkątów, kwadratów, rozmaitych kresek – oraz skrótów. Każde z tych oznaczeń ma jemu tylko wiadomą treść, oznacza dźwięk, motyw czy symbol – i prowadzi do piękna. Studiując biografie wielu kompozytorów, dotykamy tajemnicy talentu, natrafiamy na rozmaitość typów osobowości, temperamentów twórczych, metod pracy. Co zaskakujące, genialny Ludwig van Beethoven komponował powoli i z pewnym trudem. Felix Mendelssohn – ceniony kompozytor epoki romantyzmu – posiadał jeden z Beethovenowskich rękopisów, w którym artysta, kreśląc i wciąż zmieniając nieudany (jego zdaniem!) fragment, naklejał nań kolejne wersje. Po odklejeniu dwunastu zapisanych skrawków papieru, twórca słynnego *Marsza weselnego* odsłonił wersję najwcześniejszą i porównał z ostatnią: były identyczne!

Joseph Haydn skomponował ponad sto symfonii – był w istocie tytanem pracy. Wolfgang Amadeus Mozart – nieco ponad czterdzieści, choć zważywszy na przeszło sześćset dzieł różnych form i gatunków, które stworzył, jest to nadal liczba imponująca.

W wieku dziewiętnastym prace nad dziełem symfonicznym trwały długie miesiące, a niekiedy lata. Ludwig van Beethoven stworzył dziewięć symfonii, Robert Schumann i Johannes Brahms – po cztery, a Piotr Czajkowski sześć. W ich czasach zmieniły się forma, faktura, obsada wykonawcza (orkiestra rozrosła się do nieznanych w klasycyzmie rozmiarów), wyraz emocjonalny, artystyczne przesłanie i czas trwania poszczególnych kompozycji. Symfonie romantyków są niepowtarzalne, ich struktury zmienne, każdy z artystów snuje własną opowieść, jednocześnie z odwagą wyznaczając nowe drogi stylistyczne.

Narodziny każdej nowej epoki w dziejach muzyki obejmują wiele równoległych zjawisk. Tak było choćby w fascynującym okresie przełomu szesnastego i siedemnastego wieku, gdy trwały spory między zwolennikami *prima prattica* i *seconda prattica*, Monteverdi tworzył swoje księgi madrygałowe, przechodząc od stylistyki renesansowej do barokowego stylu koncertującego i orkiestrowego (sławny *stile concitato*) oraz powstawały nowe formy wokál-

no-instrumentalne, jak kantata i oratorium. W Cameracie florenckiej Giovanniego de' Bardi i Jacopo Corsiego, w gronie humanistów o zainteresowaniach ściśle historycznych, uznano, że skoro ideał artystyczny – antyczny dramat grecki – był formą śpiewaną na sposób melodramatyczny, to jedyną właściwą drogą rozwoju muzyki jest monodia, a docelowo – opera. Renesansowy ideał sztuki oznaczał wyważone, szlachetne piękno, doskonałość formy i prostotę środków. Sztuka baroku wniosła natomiast nową jakość: bogactwo i różnorodność detali, obfitość kontrastów, nadzwyczajną dekoracyjność i przepych. Głównym zadaniem artysty było wywoływanie silnych emocji, skojarzeń, obrazów. Muzyka stała się zrozumiałą mową dźwięków.

21 marca 1685 roku w Eisenach urodził się Johann Sebastian Bach, genialny muzyk i uczony, człowiek o wielkiej wrażliwości etycznej i teologicznej, artysta, który w każdym człowieku widział część Boga. Ukoronowaniem długiej, sięgającej trzynastego wieku historii rozwoju różnorodnych form kanonu (a szczególnie twórczości wokalne mistrzów renesansowego stylu franko-flamandzkiego) są Bachowskie organowe *Wariacje kanoniczne* na temat popularnej luterńskiej kolędy *Vom Himmel hoch da komm' ich her* [„Z nieba na ziemię przychodzę”]. Powstały z okazji przyjęcia Bacha do założonego przez Lorenza Christopha Mitzlera de Kolof towarzystwa muzycznego o nazwie Societät der musikalischen Wissenschaften. Mitzler był profesorem lipskiego uniwersytetu, człowiekiem licznych talentów, wykładał filozofię i muzykę. Wzorem wielu naukowców swej epoki traktował sztukę dźwięku jako pokrewną matematyce i – zgodnie z tradycją pitagorską – jej piękno dostrzegał w liczbach, proporcjach i harmonii. Wolno sądzić, że poznawszy *Wariacje kanoniczne* odczuł głęboką satysfakcję, tego bowiem właśnie oczekiwał. Utwór Bacha składa się z pięciu wariacji, a formalnie – z pięciu różnych kanonów, które stanowią wspaniały obraz pracy kompozytorskiej. Kanony te są dwugłosowe, pozostałe dwa głosy natomiast to cantus firmus (śpiew stały), którym jest melodia kolędy, oraz osobny głos melodyczno-kontrapunktyczny (rodzaj ornamentu). Tak wyrafinowana forma wydaje się trudna i – co oczywiste – „umyka” przy pierwszym słuchaniu, ale każde kolejne wielkimi krokami zbliża nas do ponadczasowej sztuki wielkiego kantora lipskiego, którego muzyka łączy przeżycie estetycznego zachwyty z doświadczeniem intelektualnym. Bach był mistrzem wpisującym zasadę sztuki imitacji w dzieła instrumentalne, wokально-instrumentalne, kantaty religijne i świeckie, msze, oratoria oraz utwory solowe na instrumenty klawiszowe i smyczkowe. Historyczną wartość mają dwa tomy: biblia Bachowskiej sztuki dźwięku *Das Wohltemperierte Klavier* oraz niedokończony cykl *Die Kunst der Fuge*, będący syntezą europejskiej polifonii. W wokально-instrumentalnych dziełach Bacha kunszt kompozytorski łączy się z obrazową i niezwykle sugestywną retoryką, czego przykładem są zarówno kantaty, jak i dwa najwspanialsze dzieła w całej historii luterńskiej

muzyki pasyjnej: *Pasja według świętego Jana* oraz *Pasja według świętego Mateusza*. Obejmując w maju 1723 roku stanowiska kantora przy kościele św. Tomasza i miejskiego dyrektora muzyki w Lipsku, Bach zobowiązał się do tworzenia kantat na cotygodniowe nabożeństwa, a w okresie świąt także na kolejne dni świąteczne, czyli do przygotowania około sześćdziesięciu kompozycji rocznie. Synowie Bacha odnotowali w jego nekrologu, że ich ojciec skomponował pięć roczników kantat (obecnie dysponujemy, niestety, niespełna trzema z nich). Dzieła kantora lipskiego są różnorodne, bogate wyrazowo, oryginalne. W ich klimat wspaniale wpisuje się także *Magnificat Es-dur*, z grudnia 1723 roku. Ukończona pod koniec życia Bacha *Wielka Msza h-moll* należy do największych skarbów ludzkiej kultury. Jest perłą w koronie jego twórczych dokonań, owocem genialnego talentu, wiedzy i głębokiej wiary.

Trzydzieści dwie sonaty fortepianowe Ludwiga van Beethovena to kulminacja rozwoju tego gatunku w epoce klasycznej, a jednocześnie jedno z najwspanialszych osiągnięć kompozytorskich w całej historii muzyki. Dla Beethovena – twórcy, a zarazem jednego z najwybitniejszych pianistów swoich czasów – sonaty fortepianowe były najbardziej naturalnym środkiem artystycznej wypowiedzi. Artysta tworzył je z myślą o sobie jako wykonawcy, toteż z całym przekonaniem decydował się na łamanie zasad, przekraczanie granic konwencji epoki, skali emocji i wyrazistości dźwiękowej narracji, otwierając tym samym drogę romantycznym utworom fortepianowym. Twórczość sonatowa Beethovena (przypadająca na lata 1795-1822) zmieniła w sposób zasadniczy oblicze tego gatunku, a wprowadzone nowości formalne, fakturalne i wyrazowe okazały się brzemienne w skutki: ostatnie sonaty (*A-dur* op. 101, *B-dur* op. 106, *E-dur* op. 109, *As-dur* op. 110 i *c-moll* op. 111) w niczym nie przypominają pierwszych (z op. 2 czy op. 10), przeciwnie, sprawiają wrażenie napisanych przez kilku zupełnie różnych autorów. Podobne zjawisko ewolucji zauważamy w dziewięciu symfoniach – między pierwszą, *C-dur* op. 21, a ostatnią, *d-moll* op. 125, istnieje formalna i wyrazowa przepaść; gdyby nie kolejne dzieła Beethovena (między innymi późne kwartety smyczkowe), trudno byłoby uwierzyć, że wszystkie te utwory są owocem talentu i pracy tego samego muzyka.

W roku 1818, dziewięć lat przed śmiercią, podczas komponowania nadzwyczajnej *Sonaty fortepianowej „Hammerklavier”* op. 106, Beethoven był już głuchy. Pozostała mu tylko wiedza i wewnętrzna wyobraźnia, a zapewne i świadomość, że odtąd zmuszony jest tworzyć w oderwaniu od rzeczywistości, na przekór realiom otaczającego świata, wbrew kalectwu i chorobie. W trzecim ogniwie *Kwartetu smyczkowego a-moll* op. 132 z roku 1825, złożonym z dwóch kontrastujących epizodów, odnajdujemy wielce wymowne tytuły programowe: *Modlitwa dziękczynna uzdrowionego poświęcona Bóstwu* (skomponowana w charakterystycznej tonacji lidyjskiej) oraz *Napełniony nową siłą*.

Arcydzielami Beethovena są także sonaty skrzypcowe i wiolonczelowe oraz ekumeniczna *Missa solemnis*. Twórczość artysty wywarła ogromny wpływ na kulturę muzyczną dziewiętnastego i dwudziestego wieku.

W roku 2010 wraz z całym muzycznym światem obchodziliśmy dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina, jednego z największych geniuszy, jakich wydała ludzkość. Była to jedna z tych chwil historii, gdy zatrzymaliśmy się w codziennym biegu, by posłuchać, zrozumieć, doświadczyć... razem! Czy dlatego, że Chopin uwiecznił polskość w dziejach sztuki muzycznej i stał się jednym z czołowych twórców światowej kultury? A może dlatego, że w muzyce połączył żarliwość i namiętność ze zdrowym rozsądkiem, ujmując dźwiękowe frazy o wyrazistej, osobistej ekspresji w logiczne, precyzyjne i harmonijne konstrukcje formalne?

Muzyka Chopina, tak bardzo polska, dzięki zastosowanym środkom wyrazu, odkrywczemu traktowaniu fortepianu, śmiałości stylu i formy stała się bezcennym ogniwem w rozwoju uniwersalnego języka sztuki dźwięku. Pozornie skromna, wszak głównie fortepianowa, lubująca się w formach jedno-częściowych o subtelnych rysach, intymna, subiektywna, okazała się źródłem inspiracji dla wielu pokoleń artystów różnych narodowości. Z genialnej, nowatorskiej harmonii Chopina wyrosła twórczość Ferenc Liszta, Richarda Wagnera (między innymi rewolucyjny dramat muzyczny *Tristan i Izolda*) i Aleksandra Skriabina (sonaty fortepianowe, *Preludia* op. 11 czy ekspresjonistyczny *Poemat ekstazy* op. 54 z roku 1908). Bez kompozycji polskiego twórcy, jego odwagi w kroczeniu własną drogą artystyczną, nie byłoby technicznego i kolorystycznego rozwoju współczesnej pianistyki, niepowtarzalnych ballad, scherz, sonat, mazurków, polonezów, preludiów, etiud, nokturnów ani koncertów.

Dzieła Chopina stały się dobrem wspólnym; dziś wykonują je artyści z różnych kręgów kulturowych, muzycy urodzeni w Europie, Azji, Ameryce. Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie, realizujący swe funkcje poznawcze i artystyczne od roku 1927, podczas każdej edycji jednoczy w zachwycie tysiące młodych pianistów z całego świata, ostatnio w szczególności muzyków z Chin (lub o chińskim rodowodzie), Korei Północnej i Włoch. Tajemnicą popularności Chopinowskiej muzyki pozostaje jej komunikatywność, charakterystyczny koloryt brzmienia i artystyczna prawda wskazująca drogę właściwej interpretacji. Popularność ta wynika także z przekonania, że żaden inny kompozytor epoki romantyzmu nie zdołał tak pięknie, tak celnie wyrazić ducha i ethosu swoich czasów, ludzkich marzeń i nadziei, patriotyzmu i burzliwych emocji.

Wkrótce po śmierci Chopina Oskar Kolberg na łamach „Biblioteki Warszawskiej” (z 1 listopada 1849 roku) napisał o nim: „Żaden mówca silniej od niego nie wstrząsał umysłami słuchaczy, żaden lekarz skuteczniej nie koił ran sercu zadanych, żadna ręka od śmierci Beethovena dzielniej nie dzierżyła berła

muzyki, a wszakże nikt łagodniej, nikt wdzięczniej nim nie władał. Komu troska zaległa serce, ten go szukał jak zbawcy; kto potrzebował pociechy, szedł do niego po balsam [...]. Bo łzy, które zrazu wyciskał, zmieniały się w łzy szczęścia, a tęsknota, która się budziła z dźwiękiem lutni, w ślad za sobą niosła pocieszenie”⁴.

Muzyka Richarda Wagnera to osobny rozdział w dziejach sztuki operowej. Artysta zapisał się w nich jako twórca dramatu muzycznego, wizjoner w zakresie harmonii i instrumentacji, zwolennik idei Gesamtkunstwerk, czyli syntezy sztuk czy wręcz sztuki totalnej. Uważał, że muzyka – w swej zasadniczej materii – nie jest dość precyzyjna, by wyrażać wszelkie ludzkie emocje, i dopiero dzięki słowu jej przekaz staje się jasny, plastyczny, uzewnętrznia intencje kompozytora. Poczynając od *Holendra tułacza* (premiera dzieła odbyła się 2 stycznia 1843 roku w Dreźnie), libretta do oper tworzył sam, przekonany o naturalnej spistości sztuki dźwięku ze słowem, gdy autorem muzyki i tekstu jest ta sama osoba.

Z czasem do owej symbiozy muzyki i słowa artysta dołączył wyrazisty ruch sceniczny, wspaniałe kostiumy i scenografię. Tak spełniło się jego marzenie o dramacie muzycznym – o formie siłą i głębią wyrazu przewyższającej wszystko, co dotychczas znano, co było zamysłem wybitnych twórców ówczesnej Europy, takich jak Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti czy Giuseppe Verdi.

Za kulminację harmoniczną sprawczości Wagnera uważane jest dzieło *Tristan i Izolda* (którego premiera miała miejsce 10 czerwca 1865 roku w Monachium). Słynny „akord tristanowski”, przekraczający granicę harmonii funkcyjnej, pojawia się w dramacie wielokrotnie, pełniąc także funkcję motywu przewodniego (niem. Leitmotiv), w praktyce będącego zwiastunem osób, rzeczy bądź stanów emocjonalnych bohaterów. Ten sposób kształtowania dramaturgii dzieł scenicznych stał się wkrótce znakiem rozpoznawczym twórczości Wagnera, mechanizmem scalającym dźwiękową narrację wszystkich jego najważniejszych kompozycji, z tetralogią *Pierścień Nibelunga* na czele. Partie wokalne swoich dramatów, jako pierwszy w dziejach muzyki, podporządkował słowu, a muzyce instrumentalnej, gęstej, często mrocznej, wiodącej, przypisał rolę stymulatora emocji. Fragmenty instrumentalne dzieł Wagnera, znane jako Śmierć Izoldy, Cud Wielkopiątkowy z *Parsifala* czy Cwał Walkirii, obecnie wykonuje się koncertowo, na wzór uwertur czy poematów symfonicznych. Na potrzeby tetralogii, by wzbogacić dramatyczny wyraz muzyki, Wagner zlecił zbudowanie tuby o potężnym i ekspresyjnym brzmieniu, tym samym tworząc rodzaj dźwiękowego giganta. Nie bez powodu od lat mówi się o „wa-

⁴ Cyt. za: *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, oprac. A. Czartkowski, Z. Jeżewska, PIW, Warszawa 1958, s. 562.

gnerowskich głosach” – o szczególnych wymaganiach stawianych śpiewakom i zespołom chóralnym w trudnych relacjach wykonawczych między solistami a orkiestrą.

Wagner przekonany był o mistycznym charakterze swojej sztuki, uwielbiał ogromne formy, spektakle trwające wiele godzin (jak w przypadku *Pierścienia Nibelunga*). Dzięki środkom finansowym zapewnionym przez Ludwika II Bawarskiego spełniło się marzenie kompozytora: w Bayreuth zbudowano nadzwyczajny teatr operowy, który po latach działalności stał się swoistym miejscem kultu, celem pielgrzymek wielu artystów i miłośników sztuki scenicznej. I taką rolę pełni również dziś.

Johannes Brahms nie odczuwał potrzeby eksperymentowania, przekraczania granic estetycznych i kulturowych. Był mistrzem wielkich form i muzyki o wyważonym nastroju, scalonej wewnętrzną głębią i mocą struktury formalnej. Jego sztuka wyróżniała się na tle panującego powszechnie romantycznego subiektywizmu, skłonności do wyrażania mową dźwięków intensywnych, indywidualnych wzruszeń. Brahms odwoływał się do przeszłości, do czasów Bacha i Beethovena, barokowej polifonii, zasad wariacyjności, piękna formy sonaty, symfonii, bogactwa kameralistyki. Kompozytor wiódł życie proste i pracowite, pełne dobrej energii, wśród ludzi bliskich, zaprzyjaźnionych. W centrum jego twórczego dorobku znajdują się cztery monumentalne symfonie i cztery koncerty (*I Koncert fortepianowy d-moll*, *II Koncert fortepianowy B-dur*, *Koncert skrzypcowy D-dur* oraz *Koncert podwójny a-moll* na skrzypce i wiolonczelę), *Uwertura tragiczna* i orkiestrowe *Wariacje na temat Haydna*.

W piękną tradycję formy i gatunku wpisują się jego dwadzieścia cztery utwory kameralne na różne składy wykonawcze, w tym trzy sonaty na skrzypce, dwie na wiolonczelę oraz dwie na klarnet z partnerskim towarzyszeniem fortepianu. Ponadczasową wartość mają również dzieła fortepianowe: sonaty, ballady, intermezza, capriccia oraz *Wariacje i fuga na temat Händla*. Po śmierci matki Brahms stworzył *Niemieckie requiem*, dzieło przejmujące, biegunowo różne od cechujących się dramatycznym wyrazem kompozycji Mozarta (*Requiem* KV 626) czy Verdiego (*Messa da Requiem*). Wykorzystując niemieckie przekłady psalmów, artysta stworzył klimat modlitwy – modlitwy pełnej ufności i zawierzenia.

Jeszcze za życia Johanna Brahmsa wielką popularnością cieszyły się jego pieśni solowe i chóralne (stworzył ich ponad dwieście), a o dokonaniach twórczych kompozytora mówiono i pisano, że zawierają treści uniwersalne, nieprzemijające, stanowiące przeciwagę trudnej codzienności i poczucia osamotnienia. Dla miłośników muzyki dziewiętnastowiecznej Europy utwory Brahmsa brzmiały jak rozmowa z kimś bliskim, kto czuje i rozumie, jest po to, by służyć. W roku 2023, w sto dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin kompozytora, z wielu środowisk artystycznych świata popłynął jednoznaczny przekaz:

Brahms trwa. Ma swoją publiczność, wspaniąłych wykonawców, jego muzyka żyje.

Piękno niejedno ma imię. Niezwykłą książkę o Bachu Johna Eliota Gardinera wieńczy konkluzja: „Monteverdi jako pierwszy kompozytor dał nam pełną gamę ludzkich namiętności w muzyce; Beethoven pokazał, jak straszliwą walkę trzeba stoczyć, aby przekroczyć słabości ludzkie i dążyć do boskości; Mozart podarował nam muzykę, którą kiedyś mamy nadzieję słyszeć w raju. Jednak to Bach, tworzący muzykę w Niebiańskim Zamku, daje nam głos Boga – w ludzkiej formie. To on wypala szlak przez ciemność, pokazując nam, jak przezwyciężyć swoją niedoskonałość doskonałością jego muzyki: czynić boskie rzeczy ludzkimi, a ludzkie – boskimi”⁵.

Dziś słuchamy muzyki w salach koncertowych, teatrach operowych i muzycznych, w plenerze, podczas odtwarzania nagrań płytowych czy gry na instrumentach, „słuchamy” jej także studiując partytury. Gdy w świecie dominuje technika i pragmatyzm, gdy mowę zastępuje „kliknięcie” w jakiś znak, gdy w gęstniejącym mrowiu spraw tracimy poczucie czasu i sensu – rośnie znaczenie i potrzeba muzyki.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Chomiński, Józef. *Chopin*. Kraków: PWM, 1978.
- Czartkowski, Adam, and Zofia Jeżewska, eds. *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*. Warszawa: PIW, 1958.
- Gardiner, John Eliot. *Muzyka w Zamku Niebios: Portret Johanna Sebastiana Bacha*. Translated by Katarzyna Matwiejczuk. Kraków: PWM, 2021.
- Penderecki, Krzysztof. “Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa.” *Tygodnik Powszechny*, no. 1 (1988): 3.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Translated by Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Teresa KSIĘSKA-FALGER – Doświadczenie piękna

Tekst jest zapisem refleksji muzyka pianisty, rodzajem intelektualnej i emocjonalnej wędrówki przez dzieje muzyki europejskiej, jej poszczególne epoki z właściwymi im stylami, w poszukiwaniu tego, co w muzyce tej jawi się jako

⁵ J.E. Gardiner, *Muzyka w Zamku Niebios. Portret Johanna Sebastiana Bacha*, tłum. K. Matwiejczuk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2021, s. 567.

ponadczasowe i co stanowi dobro wspólne ludzi wrażliwych na piękno w różnych jego przejawach. Autorka podejmuje też próbę stworzenia subiektywnego katalogu wybitnych przedstawicieli sztuki dźwięku i ich dokonań.

Słowa kluczowe: historia muzyki, piękno, wybitni kompozytorzy europejscy

Kontakt: Instytut Jana Pawła II, Wydział Filozofii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin

E-mail: kteresa49@gmail.com

Tel. 81 4453217

Teresa KSIĘSKA-FALGER, *The Experience of Beauty*

The article records reflections of a musician (a pianist), describing an intellectual and emotional journey through the history of European music, the particular periods of its development with their characteristic styles, in search of what appears timeless in this music and what constitutes the common good for all people sensitive to different manifestations of beauty. The author also attempts to compile a subjective catalogue of eminent representatives of the art of sound and their achievements.

Keywords: history of music, beauty, eminent European composers

Contact: John Paul II Institute, Faculty of Philosophy, John Paul II Catholic University of Lublin, Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin, Poland

E-mail: kteresa49@gmail.com

Phone: +48 81 4453217