

Trudno czasem nie skarżyć się na rozmodlenie obecne nadal w tematyce kompozycji muzyki klasycznej. Wśród nader nielicznych kompozytorów, którzy dzielnie deklarowali swój ateizm wymieniam nie tak jeszcze znanego w naszym kraju Fredericka Deliusa (1862 – 1934). Jakby wychodząc naprzeciw potrzebom melomanów firma EMI wznowiła dwa lata temu w serii British Composers pochodzące z roku 1968 nagranie Deliusowej „A Mass of Life” w wykonaniu London Philharmonic Choir & Orchestra pod batutą Sira Charlesa Grovesa i przy współudziale znakomitych śpiewaków – Heather Harper (sopran), Heleny Watts (kontralt), Roberta Teara (tenor) i Benjamina Luxona (baryton).

„Msza Życia” została ostatecznie opatrzona przez swojego twórcę datą 1904 – 5, choć jej najważniejsze części przedstawił już Delius na poświęconym sobie londyńskim benefisie w roku 1899, czyli niemal równo na przełomie wieków. Były to bardzo ważne czasy dla rozwoju muzyki klasycznej. Kończył się romantyzm, zbyt już długo zajmujący wyobraźnię twórców. Jego powolne odchodzenie (trwające w krajach skandynawskich niemal do połowy XX wieku) paradoksalnie okraszone było niezwykłą wręcz monumentalizacją aparatu wykonawczego. Gustav Mahler szukając nowych form wyrazu nie sprzeciwiał się wielkim maszynom orkiestrowym – stosując politonalność, secesyjną płaszczyznowość, orientalizujące bogactwo barw orkiestrowych, podskórną, na swój sposób neobarokową polifonię, kończył właśnie swoją sławną IV symfonię. Jego główny rywal w świecie niemieckojęzycznym, Richard Strauss, dopiero w 1905 miał skomponować genialną Salome. Jednakże w latach 1895 – 99 skomponował już swoje należące do grona muzycznych arcydzieł poematy muzyczne – Dyl Sowizdrzał, Tako rzeczce Zaratustra, Don Kichot i Życie bohatera. W najbardziej patetycznym wśród nich, w „Tako rzeczce Zaratustra” inspiracją dla Straussa, podobnie jak dla Deliusa stała się twórczość i myśl filozoficzna Nietzschego. W przeciwieństwie do Deliusa jednakże Straussa nazwać można nie tyle ateistą, co hedonistycznym politeistą, co stanowi

równie rzadką opcję światopoglądową wśród kompozytorów.

Podobnie jak Mahler eksperymentował Strauss z tonalnością, tworząc jednak nie tyle utwory politonalne, co wykorzystując wszystkie tony skali, bez ograniczeń płynących z klucza harmonicznego. Dla obydwu wielkich artystów inspiracją był Wagner, którego „Tristan i Izolda”, czy niektóre fragmenty „Pierścienia Nibelungów” dochodziły już do granic języka tonalnego, w absolutnie natchniony sposób nota bene.

Wagner ciążył widmem swojego geniuszu na tej epoce i ciężko było się do niego nie odnieść. Zarówno ci, którzy to czynili otwarciem, jak i ci, którzy ze wszelkich sił z nim zrywali, nie ustrzegli się daleko idących wpływów kompozytora z Bayreuth. Choć Wagner pokłócił się z Nietzschem (a z kim się nie kłócił?!), to frapowały go podobne tematy – między innymi ultra humanistycznie ujęty Człowiek, pytania o granice jego ekspresji i o wymiary szczęścia, czy też „pełni” w całkowitym oderwaniu od wciąż obowiązującej większości chrześcijańskiej, antyludzkiej w swej istocie, dogmatyki. Zarówno Mahler, jak i Strauss starali się jednakże stanąć w pewnej opozycji wobec romantycznego patosu Wagnera. Strauss posługiwał się tu humorem i poetyką subiektywnie odczuwanej codzienności, z kolei Mahler, którego estetyka najbardziej pasuje do tej obecnej w sztukach plastycznych związanych z nurtem austriackiej secesji (stąd Klimt często goszczący na okładkach płyt z jego muzyką), nie miał zbyt wiele humoru. Starał się raczej mieszać wzniosłość swoich tematów z przerażającą niekiedy banalnością codziennego życia społecznego, zapowiadając muzyczny ekspresjonizm.

Obraz epoki Deliusa, wpływającej na jego własne wybory estetyczne, byłby zdecydowanie niepełny, gdybym nie wspomniał o Francji, gdzie ów Brytyjczyk niemieckiego pochodzenia miał spędzić większość swojego twórczego życia. Najbardziej twórczą i nowatorską postacią ówczesnej francuskiej sceny muzycznej był oczywiście Debussy. W jego „Trzech nokturnach na orkiestrę” powstałych w roku 1899 dostrzeżemy być może

największą ilość podobieństw stylistycznych do „Mszy Życia”. Podobnie jak Delius Debussy rozkochał się w naturze i płynących z niej, pozafabularnych inspiracjach. Za swoje swobodne stosowanie czystych barw orkiestrowych przedsiębrane dla oddania wrażeń płynących z obcowania z przyrodą został Debussy, nie bez racji, nazwany impresjonistą (choć oczywiście trudno przełożyć wprost sztukę malarską na sztukę dźwięków). Sam Debussy uznawał w tym względzie przewagę muzyki, napisał między innymi – „Muzyka ma nad malarstwem tę przewagę, że może łączyć wszelkiego rodzaju wariacje barwy i światła”.

Dla Debussiego najważniejsza była intuicja w dobieraniu harmonii, barw i rytmów. W ten sposób stworzył on sonoryzm, czyli nową wrażliwość kompozytora opierającą się nie tyle na strukturze, co na samym znaczeniu danego dźwięku i na odczuciach z nim związanych. W przeciwieństwie do tego podejścia muzyka romantyczna jawiła się jak malarstwo historyczno – realistyczne wobec świeżości osiągnięć Renoira, czy Moneta. Ludzie u schyłku XIX wieku zapomnieli, iż niegdyś również romantycy łamali ścisłe reguły sztuki klasycystycznej też powołując się na intuicję i świeżość odczuć. Wydawać by się zatem mogło, iż kto, jak kto, lecz Debussy uwolnił się spod cienia romantycznego giganta – Wagnera. Nic bardziej błędnego! Gdy posłuchamy uroczego poematu Niemca zatytułowanego „Dzieciństwo Zygfryda” i porównamy go z poematem „Morze” Francuza, znajdziemy się w tym samym świecie zainspirowanej Naturą przez wielkie „N” poezji dźwięków. A „Dzieciństwo Zygfryda” powieła jedynie w mniejszej skali materiał muzyczny epickiego „Pierścienia Nibelungów”...

Jeśli chodzi o angielskich kompozytorów, Delius pogardzał nimi jawnie i bez zażenowania. Nie było to trudne, bowiem Wielka Brytania, skupiona bardziej na rozwoju imperium i przemysłu, niż na sztuce, w dużej mierze przespała muzyczny XIX wiek. Nawet ranga muzyków i kompozytorów była na Wyspach znacznie niższa na Kontynencie. Ostatnie dekady XIX wieku były w zasadzie przebudzeniem rodzimej twórczości, tak potwornie

zaniedbanej po wielkich dokonaniach epoki renesansu i wczesnego baroku. Był wprawdzie po drodze Haendel, lecz on wielu swoim współczesnym jawił się jako pretensjonalny intruz, któremu przeciwstawiano złośliwie ludowe balladki. Tym niemniej przed czasami Elgara najwspanialszymi utworami rodzimymi, jakich można było posłuchać w Albionie, były wznawiane bez końca oratoria Haendla. Poza tym zapraszano wielkich kompozytorów z kontynentu, wśród których ceniono zwłaszcza Haydna i Mendelsohna i nawet po ich śmierci pielęgnowano ich twórczość mocniej, niż na zmiennym i niedbałym Kontynencie.

Nic zatem dziwnego, iż największy brytyjski kompozytor przełomu wieków, Edward Elgar, był upartym romantykiem aż do śmierci w 1934. Mimo zachowawczości języka trudno mu jednakże odmówić geniuszu i wielkości, wciąż niedocenianych na Kontynencie. W czasie powstania większości materiału „Mszy Życia” kończył Elgar swoje największe może arcydzieło – oratorium „Sen Gerontiusa”. Wystawiono je w roku 1900 w Birmingham. Natchnionej, wspaniałej muzyce towarzyszy w nim rozmodlony do czerwoności i kiczowaty tekst mówiący o podróży świeżego nieboszczyka do raju. O ile Delius w pośredni, awangardowy sposób był dziedzicem Wagnera, o tyle Elgar należał do czystej krwi „brahminów”, czyli następców estetycznych Brahmsa, z całymi ich klasycyzującymi, tłustymi i nostalgicznymi, orkiestrowymi brązami i niechęcią do intuicyjnego podejścia do kompozycji.

Jedynym czystej krwi romantykiem, który wywarł wpływ na Deliusa był sławny Norweg – Edward Grieg. To właśnie on przekonał ojca Deliusa, aby ten zgodził się wesprzeć muzyczne aspiracje syna. Wcześniej, czyli w 1884, Delius senior chciał uczynić niepokornego potomka zarządcą rodzinnej plantacji pomarańczy na Florydzie. Przyniosło to efekt odwrotny do zamierzonego – czyli kryzys owocowego biznesu i większe jeszcze zamiłowanie Fredericka do natury, tym razem przepojonej słońcem i pachnącej kwiatami drzew pomarańczy.

We „Mszy Życia” łatwo zauważymy zderzenie różnych stylów, płynących z przedstawionych powyżej źródeł. Nie należy się temu dziwić – w przeciwieństwie do wielu innych sztuk, muzyka narzuca swoim twórcom solidne, inżynierskie przygotowanie. Aby stworzyć dźwiękowe mosty, nie można zaczynać od zera – zasady kontrapunktu, harmonii, instrumentacji to całe wieki doświadczeń i odkryć muzycznych pokoleń. Obok wpływów na pierwszy rzut ucha słyhać też w „Mszy Życia” trudną do opisaną oryginalność Brytyjczyka. Faktura jego dzieła jest znacznie lżejsza, bardziej świetlista od dzieł mu współczesnych, zwłaszcza tych brytyjskich. Mamy też w niej wiele dróg wiodących daleko w krainę wyobraźni. Tworząc swoje arcydzieło, kompozytor już od dwóch lat mieszkał w Grez – sur – Loing, przepięknej francuskiej miejscowości koło Fontainebleau, gdzie spędził resztę życia, podobnie jak inny zakochany w naturze i galijskich pejzażach Anglik – wielki malarz impresjonista, Alfred Sisley.

„Msza Życia” została nazwana mszą oczywiście metaforycznie – nie zawiera w sobie typowych dla cyklu mszalnego elementów – „Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei”. Oparta w całości na tekście zaczerpniętym z „Also sprach Zarathustra” Friedricha Nietzschego, dzieli się na 13 części. Msza, podobnie jak dzieło jej protoplasty, filozofa, sławi człowieka przyszłości, nie żyjącego dla zaświatów, lecz cieszącego się zmienną i zdrową potęgą Natury. Ów człowiek jest dumny, energiczny, przepełniony radością i stroniący od zachwycania się chrześcijańskim, zaświatowym samoumartwianiem się. Ów nowy człowiek, w przeciwieństwie do człowieka wiary, nie jest niewolnikiem swoich lęków, złudzeń i hipokryzji.

Podobnie jak Nietzsche, Delius wzywa w swoim dziele do istnienia tu i teraz, oraz do afirmacji roztańczonego „ja”. Zamiast znanego z „prawdziwych mszy” samobiczowania się żalem i grozą śmierci, Delius sławi Wolę życia oraz dionizyjskie namiętne upojenie. W przeciwieństwie jednak do zaprzyjaźnionego kiedyś z Nietzschem Wagnera, nie upatruje Delius afirmacji

dionizyjaskiej radości w VII symfonii Beethovena, którą twórca „Ringu” chciał swego czasu nazwać „Apoteozą tańca”, a i Nietzsche taniec swego Zaratusztry lubił do niego odnosić. Brytyjczyk, nie ceniący (być może pod wpływem pobytu we Francji) twórczości Beethovena, zrywa zatem z owym tak bliskim Niemcom wzniosłym i klasycyzującym idealizmem. Jak wielu mieszkańców Wysp ceni sobie raczej umiar i w miejsce szalonego transu odkryciem rzeczywistości bez złudzenia boga, słaui po prostu zdrowie i spokojną rozkosz płynącą z zanurzania się w pięknych, poetyckich pejzażach własnej muzyki. Główną osnową jego dzieła jest zatem partia barytonu, wyśpiewująca słowa Zaratusztry, ale też przeradzająca się co jakiś czas w instrument rozpływający się wśród majestatycznych, ale też pogodnych pejzaży „Mszy Życia”.

Dzieło było zaplanowane przez kompozytora w języku oryginału, jednakże, jako, że nie łączył słów bezpośrednio z orkiestrowymi obrazami, można „Mszę Życia” wykonywać również po angielsku, co przez dłuższy czas było normą podczas koncertów. Wymienione przeze mnie nagranie Grovesa przywraca zwyczaj śpiewania „A Mass of Life” po niemiecku.

Dzieło otwiera pełen pasji chór adresowany do Woli. Słuchać tu charakterystyczną dla Brytyjczyków umiejętność operowania chórem – nic dziwnego, w końcu przez tyle dziesięcioleci nie rezygnowali na rzecz czegoś nowego ze wspaniałych chórów Haendla! Po chórze pojawia się muzycznie sam Zaratustra, który w krótkim recytatywie mówi o swoim oczyszczeniu i obiecuje się poświęcić radości i tańcowi. W trzeciej części mszy trio wokalne – sopran, tenor i kontralt – przedstawia człowieka jako kochanka, zaś życie jako jego miłość, ukochaną. Życie tańczy wokół zachwyconego Zaratusztry (czwarty głos – baryton) w postaci kobiecych głosów. Nagle jednak następuje zmiana nastroju. Bohater się zamyśla, zaś głos altowy pyta go o to, czy słyszy dzwon brzmiący z oddali... Filozof czuje, że życie poddaje go próbie, nie przekonane co do tego, czy spełnił się on jako Człowiek. Z oczu Zaratusztry płyną łzy. Część czwarta

ukazuje zatem mrok i niepewność, w których pogrąża się Zaratustra, a z jego nastrojem współgra wspaniała, dzika natura, ilustrowana przez barwy i motywy melodyczne orkiestry. Część piąta, szczególnie mistrzowska pod względem muzycznym, obrazuje nadejście nocy. Dokonuje się one poprzez jasne i delikatne dźwięki smyczków, oraz wyeksponowanie partii harf. Prawdziwa, zachwycająca ciemność pełna gwiazd oczyszcza serce filozofa i Zaratustra uspokaja się nieco. W części szóstej zastajemy go samotnego na górskich szczytach. Wezwania rogów obrazują odległe doliny rozpościerające się pod stopami nowego, uwolnionego z przesądów, człowieka. Część siódma przynosi wielkie, wezbrane uderzenie dźwięków, ilustrujące potęgę Słońca. To czas wiosny i czas południa. Zaratustra wznosi okrzyki do Woli życia. Podejmuje je chór adresując wezwanie „istniejącego” do wszystkich artystów. W części ósmej Zaratustra wzywa swoją muzę – „Liro, moja samotności, przyjdź i mnie oczaruj!”. Następnie filozof śpiewa pieśń o zachwycającym, pełnym lata bogactwie świata, który ma nadejść. Dziewiąta część przenosi nas do lasu, gdzie w zapadającym zmierzchu wędruje Zaratustra. W dziesiątej części oczom filozofa ukazują się tańczące młode dziewczyny. Rytm utworu staje się mocniej akcentowany. Chór i soliści nucą zgłoski wyrażające tylko zapamiętanie w tańcu, nie zaś słowa. Filozof chce dołączyć do tańczących, lecz one uciekają, nie daleko jednak. Po chwili pogrążają się w jeszcze dzikszych płasach. W końcu pozostawiają zmęczonego Zaratustrę w chłodnym pyłe ziemi. Zasłona nocy opada, stłumione smyczki zamykają majestatycznie tę część utworu. Kolejna część ukazuje filozofa w pełni jego życiowych sił, w południu życia. Otacza go słońce i pieśni pasterskie. Jest szczęśliwy. Dwunasta część ukazuje Zaratustrę już jako starca, pogrążonego we wspomnieniach. Jednakże chór mu przypomina – „radość jest wciąż głębsza, niż troski serca!”. Rozlegają się werble. Ostatnia, trzynasta część, powtarza wspaniały hymn z początku. Jednakże jego brzmienie jest jeszcze bogatsze i bardziej szalone. Słychać podobne do dzwonów oktawy harf. Zaratustra wzywa swoich przyjaciół, ludzi, aby objawić im, co przyniosła mu północ. Po

czym, jak potężny heros, odchodzi na zawsze drogą śmiertelnych, pozostawiając żywym swoją drogę do wyzwolenia, do Woli życia.

I tak kończy się „Msza Życia”. Sądzę, że każdy ateista – meloman powinien się z nią zapoznać. O ile przepiękny poemat symfoniczny „Tako rzecze Zaratustra” Ryszarda Straussa był tak naprawdę dość luźno zainspirowany filozofią Nietzschego, o tyle – jak widać to już nawet po moim opisie – w przypadku dzieła Fredericka Deliusa mamy do odbycia pogłębioną podróż przez świat myśli jednego z pierwszych wielkich ateistów naszych czasów.

Bibliografia/Dyskografia:

British Composers. Delius. A Mass of Life. Etc..., (5CD) EMI Classics 0 95405 2

Sir Thomas Beecham. English Music. Delius etc..., (6 CD) EMI Classics 50999 9 09915 2 3

Kompozytorzy Świata, redakcja Peter Gammond, Oficyna Wydawnicza Delta W-Z Warszawa

Nowa muzyka brytyjska, Redaktor tomu: Agata Kwiecińska, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków 2010