

Krzysztof Lipka

Kwartet c-moll z krzyżykiem Beethovena czyli Miłość we czworo

[Wykwintny czwórśpiew smyczkowy]¹

Kwartet to najdziwniejsza rzecz. Nie wiem, do czego go porównać. Do małżeństwa? Do firmy? Do plutonu pod ostrzałem? Samoszanującego się i samozniszczalnego kaptaństwa? Łączy w sobie tyle napięć zmieszanych z przyjemnościami. [225-6]

Vikram Seth

Byłoby to z mojej strony niewybaczalną arogancją, gdybym w tym gronie chciał opowiadać o historii, analizie czy o zagadnieniach dotyczących teorii muzyki kameralnej. Żaden muzykolog, historyk czy teoretyk muzyki nigdy tak nie pozna kwartetu smyczkowego jak wykonawca. Może pozna go równie dobrze, lecz od całkiem innej strony. Wykonawca, interpretator znajduje się wewnątrz, w samym jądrze muzyki, jest czynną częścią procesu performatywnego, jakim jest muzyka, jest – jak powie jeden z bohaterów mojego dzisiejszego wystąpienia – „częścią tego dźwięku”. Można na to odpowiedzieć, że

¹ Pierwotny tytuł roboczy tego eseju [z:] K. Lipka, *Wykwintny czwórśpiew smyczkowy* (cytat z *Dziennika W. Gombrowicza*), *Ruch Muzyczny* nr 5 2016, s. 22-24. Oto istotny dla niniejszego tematu fragment artykułu: *Od bardzo już dawna kwartet smyczkowy cieszy się opinią o ile nie najbardziej, to przynajmniej jednego z najbardziej wyrafinowanych gatunków i najbardziej wysublimowanych form muzyki kameralnej, i muzyki w ogóle, najszlachetniejszego, najtrudniejszego do skomponowania, wykonania, zrozumienia, umieszczonego na szczycie muzyki autonomicznej, abstrakcyjnej. Można się spotkać z poglądem, że najwięksi mistrzowie osiągają dopiero w pełnej dojrzałości zdolność do napisania kwartetu smyczkowego, w późnym wieku, jako dzieło obrazujące pełnię ich talentu, możliwości, doskonałości. Prawda to i nieprawda. Rzeczywiście, jest bowiem w szlachetnej tkance kwartetu smyczkowego z jednej strony pewna szczególna równowaga, nasycenie dźwięku, intensywność wyrazu; z drugiej jednak specyficzna jednorodność stawiająca przed koniecznością stworzenia takiej konstrukcji, by uniknąć zbytniej jednostajności faktury, brzmienia, emocji. Opisać specyfikę kwartetowego stylu, szczególnie nie stosując specjalistycznych terminów, wydaje się rzeczą niemal niemożliwą. Nigdy też nie zetknąłem się z trafnym i precyzyjnym omówieniem istoty i charakteru kwartetowego idiomu, należy on chyba do zjawisk wymykających się analizie. To jednak, co umyka specjalistom, udaje się czasem artystom czy myślicielom, o ile w ten sposób można nazwać autora krótkiego fragmentu, który będę tu zacytował, Witolda Gombrowicza.*

zdarzają się także genialni analitycy i niepowtarzalnie wrażliwi odbiorcy. Owszem, ale każdy grający potrafi także analizować i słuchać, a najznakomitszy nawet teoretyk czy słuchacz nigdy w kwartecie nie zagra. Rozumieją więc Państwo moją przykrą sytuację. Jej skutkiem ta wypowiedź musi podążyć w zupełnie innym kierunku.

1. Problem muzykologów – literaci

Muzyka jest zjawiskiem trudnym do opisu. Muzykologów i teoretyków muzyki dobrze o tym wiedzą, a czytelnicy ich tekstów często się o tym przekonują. Pisarze i filozofowie tych kłopotów nie znają, bo trudności piętrzą się przed specjalistami, zaś artyści pióra nie mają w tym zakresie tak kompetencji jak i kompleksów. Opisy muzykologiczne często się okazują trafne w analizie, ale żmudne w czytaniu i dalekie od humanizmu sztuki. Za to opisy literackie lepiej docierają do istoty i duchowości muzyki, oczywiście kosztem braku precyzji i zrozumienia szczegółów. Wyjścia pośredniego nie ma, wiem o tym dobrze, bo – jako idealista – z zamyślenia należę do poszukiwaczy rozwiązań niemożliwych.

2. Problem duetu Bach – Beethoven

Istnieje pewien specjalny typ literatury, który chętnie zajmuje się muzyką; w twórczości prozatorskiej, jak nowela (Tolstoj i Prus) czy powieść (Mann i Proust), także w poezji (Norwid, Rilke). Przy tym dość często w literaturze czy w refleksjach myślicieli i filozofów można się natknąć na porównywanie czy przynajmniej zestawianie dwóch najbardziej bodaj z nazwiska popularnych postaci, Bacha i Beethovena. Muzykom i muzykologom podobne przyrównywanie wydaje się zapewne głęboko niesłuszne, ponieważ osobowości obu artystów i ich dzieła są w istocie nieporównywalne i pod wieloma względami bardzo odległe. Wystarczy skwitować ich stosunek jednym zdaniem: Bach był konserwatywnym mistrzem podsumowującym zdobycze epoki minionej i własnej, Beethoven może największym nowatorem w historii muzyki. A jednak, mimo to, zestawianie dzieła Bacha i Beethovena przynosi głębszy i ogólniejszy sens².

Opinia, jakoby Beethoven był wielkim nowatorem, a Bach geniuszem zachowawczym, nie jest w pełni zgodna z prawdą. Z innego jednak punktu widzenia można ujrzeć twórczość obu geniuszy dość podobnie. Łączy ich mianowicie pierwiastek romantyczny; jak bowiem Beethoven jest największym romantykiem klasycyzmu, tak Bach jest największym romantykiem baroku. W muzyce Bacha ekspresja, emocja, natchnienie, uduchowienie, wizjonerstwo jest na wskroś romantyczne, nowoczesne, bijące

² K. Lipka, *Beethoven – właściciel mózgu* [w:] tenże, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury od Abélarda do Rilkego*, Warszawa 2005, s. 246-291 (o Gombrowiczu i Beethovenie); tenże, *Karla Poppa kilka myśli o muzyce* [w:] *Estetyka i Krytyka* nr 4, 2003 (o Bachu i Beethovenie).

wszystko, co w tym zakresie znał barok i wybiegające daleko w przyszłość. Pod względem siły wyrazu, napięcia i mistycznego naprężenia ducha twórczość Bacha jest najbardziej odkrywczą, postępową i nowatorską w całej muzyce i równa sile Beethovena. Skupienie Bacha osiąga te same wyżyny emocjonalnego natężenia, co rozmach Beethovena³.

Odwoływanie się zatem do porównywania Bacha z Beethovenem jest najbardziej uprawomocnione, obaj są wielkimi nowatorami, wyprzedzającymi epokę, różnica polega na tym, że Beethoven jest odkrywcą i nowatorem we wszelkich możliwych aspektach muzyki, a Bach tylko w jednym, lecz zasadniczym: w wyrażeniu wznoszenia ku najwyższym rejonom człowieczeństwa, humanizmu czy nawet sferom pozaziemskim. Siła ich obu jest porównywalna, lecz inaczej skierowana. Podczas gdy potężne tchnienie Bacha zwraca się ku niebu, niebываła siła Beethovena skierowana jest w stronę ziemi. Nie jest to przy tym różnica wiary; obaj równo byli wierzący, lecz Bach upatrywał prawd wiary w obszarach ponadświatowych, podczas gdy Beethoven poszukiwał i odkrywał obecność Boga w ziemskim bytowaniu, w ziemskiej miłości i w ziemskim cierpieniu.

Nie to jednak zasadniczo mają na myśli ci, którzy porównują Bacha i Beethovena, choć – jak zapewne nie zdają sobie z tego sprawy – o pokrewieństwie obu geniuszy decyduje właśnie wyżej wskazany aspekt.

*Bach jest nudny! Obiektywny. Abstrakcyjny. Monotonny. Matematyczny. Wsublimowany. Kosmiczny. Kubiczny. Nudny jest Bach. Beethoven to jedyna muzyka, która naprawdę ludzkości się udało, zachwycająca*⁴.

Gombrowicz, wysuwając Beethovena ponad Bacha, kieruje się wyłącznie osobistymi upodobaniami i szafuje epitetami całkiem beztrzesko; oczywiście, trzeba brać pod uwagę znaną Gombrowiczową przekorę, chęć prowokacji, apodyktyczność sądu etc. To samo przeciwstawienie dokonane przez Karla R. Poppera w jego autobiografii nabiera całkiem innego wymiaru, mianowicie etycznego oskarżenia.

Podkreślając, że w czasach młodości podziwiał równo Bacha i Beethovena, tak Popper relacjonuje dalej swój stosunek do obu mistrzów. [Kochałem] *nie tylko ich muzykę, ale także ich osobowości. /.../ Szok nastąpił pewnego dnia, gdy uświadomiłem sobie, że stosunek Bacha i Beethovena do własnej muzyki był zupełnie odmienny i że jakkolwiek mogę przyjąć Bacha za własny model, nie wolno mi przyjąć takiego stosunku wobec Beethovena. Miałem poczucie, że dla Beethovena muzyka stanowiła instrument wyrażania własnej osobowości. /.../ Czystość jego serca, jego potencjał dramatyczny, unikalne dary twórcze pozwoliły mu pracować w sposób, który – jak sądziłem – jest*

³ Por. K. Lipka, *Bach jako studium czasu – Beethoven jako studium przestrzeni*, Ruch Muzyczny nr 20, 1981, s. 3-5; tenże, *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*, Warszawa 2010, s. 125-147.

⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961* [w:] *Dzieła*, t. 8, Kraków 1988, s. 234.

niedopuszczalny w przypadku innych kompozytorów. Wydawało mi się, że największym niebezpieczeństwem dla muzyki jest to, że może ona być pojmowana jako dziedzina, w której obowiązującym ideałem, modelem czy standardem jest beethovenowski stosunek do muzyki⁵.

Ujmując problem jednym słowem, trzeba odmienność stosunku Bacha i Beethovena do własnej twórczości określić jak służbę i władztwo. Bach swą muzyką służył przede wszystkim Bogu, ale także człowiekowi i wreszcie samej sztuce, wobec której zawsze czuł się małym i uległym wyrobnikiem, choć – dodajmy od razu – czuł się sługą dobrze znającym swoją wartość i pełnym godności w powołaniu osiągnięcia najwyższych rejonów doskonałości we własnym rzemiośle; niemniej unizonym sługą największych duchowych potęg. Beethoven pojmował swoje posłannictwo całkiem odmiennie, był i czuł się geniuszem, arcy mistrzem, magiem, który niepodzielnie panuje nad królestwem muzyki i ducha. Magiem bez cienia szarlatanerii, raczej na pograniczu cudowności i prorocstwa. Miał w sobie głęboką wiarę w Boga, w człowieka i w sztukę, ale nie czuł się skromnym poddanym własnych przekonań, lecz wybrańcem, który upoważniony był szafować dobrami artystycznego raju. Stosunek Bacha do ducha był pełen pokory, Beethovena – pełen dumy.

3. Problem kwartetów

Sporo pisarzy zajmowało się dorobkiem Beethovena: z literatów – E. Delacroix, W. Gombrowicz, E. T. A. Hoffmann, A. Huxley, M. Kundera, T. Mann, R. Rolland, L. Tołstoj, (K. Lipka); wśród filozofów – E. Bloch, K. R. Popper. Większość z nich odnosi się w swych utworach do *Sonat fortepianowych* i do symfonii. O kwartetach smyczkowych wypowiadają się tylko Gombrowicz, Kundera i Huxley.

Gombrowicz zachwyca się głęboko i autentycznie ostatnimi kwartetami w *Dzienniku*, między innymi, i przede wszystkim zastanawiając się nad formą, w której dostrzega analogię do architektury, uosabia formę podkreślając jej aktywny charakter i czynną ingerencję w konstrukcję dzieła i zarazem w jego fantazję. *Forma! Forma! Nie jego szukam tutaj, gmach nie nim wypełniony, a jego formą, która doznaje w ciągu tej swojej stopniowej autokompozycji przygód, przemian, wzbogaceń – podobna stworom ludzko-nieludzkim z pradawnych bajek.*

Jednak w gruncie rzeczy rozważania Gombrowicza niewiele wnoszą poza osobistym zachwytem za to wyrażonym wspaniale, po literacku dotykając charakteru muzyki, jak nie potrafią, a przynajmniej nie mogą tego uczynić muzykolodzy i teoretycy muzyki. Powiada: *O czternasty kwartecie! [cis-moll op. 131] Jeśli z takim cię słucham poruszeniem to chyba, że obfitujesz tyleż w zmysłowe rozlubowanie się formą, ile w gwałt tejże formie zadawany w imię... chciałem powiedzieć w imię Ducha, ale powiem w imię twórcy. Gdy bowiem, szczyście i korono kwartetów, twoje cztery instrumenty co chwila, rozśpiewane*

⁵ K. R. Popper, *Nieustanne poszukiwania. Autobiografia intelektualna*, tłum. A. Chmielewski, Kraków 1997, s. 83-84.

swymi zespoleniami, sięgają po najbardziej upajające harmonie i wiją się w lubieżnych modulacjach, to jednak, co chwila też, dłoń surowa, a nawet brutalna i oschła, gwałci ową rozkosz i zmusza was do przeraźliwych ostrości, nagłych skoków, oraz do trwałej oszczędności wyrazu, wytężonego w stronę metafizyki, ascetycznego, rozpiętego pomiędzy najwyższymi a najniższymi rejestrami, zastuchanego w jakieś dalsze i wyższe urzeczywistnienie.

Naraz ucichło. Płyta się skończyła. Kropka i punkt⁶.

Kiedy Gombrowicz pisze: *chciałem powiedzieć w imię Ducha, ale powiem w imię twórcy*, to pokazuje, że dobrze wyczuwa omówioną wcześniej różnicę – Bach pisał dla Ducha, Beethoven dla twórcy, dla siebie i innych, poniekąd równych mu, przynajmniej w rozumieniu muzyki.

*

Kundera mówiąc o kwartetach przyjął całkiem odmienną taktykę, bliższą swojemu pobłażliwie ironicznemu charakterowi i zarazem wplątał ostatni z Beethovenowych kwartetów w samą akcję powieści i w jej etyczno-psychologiczny wątek. Bohater *Nieznosnej lekkości bytu*, chirurg, posługuje się wymową kwartetu instrumentalnie. Gnuśność jego dość giętkiego intelektu zachęciła go do rezygnacji z samodzielności w rozwiązywaniu trudnych problemów. Kiedy ma podjąć mniej lub bardziej poważną życiową decyzję, odwołuje się do ostatniego kwartetu Beethovena. Po co bowiem samemu decydować – czy tak być musi, czy nie – skoro geniusz z Bonn (lub z Wiednia) już postawił to pytanie i rozwiązał je raz na zawsze: *Czy musi tak być? – Tak, tak być musi!* Chirurg pragmatycznie stosuje to rozwiązanie do wszystkich wątpliwych sytuacji, posługując się dla własnej wygody raz formą pytającą, a raz orzekającą powyższego zdania. Sentencja z kwartetu Beethovena może funkcjonować według Kundery uniwersalnie, także „poza pułapką, którą stał się świat”⁷.

Na temat genezy uwag wpisanych przez Beethovena w ostatniej części ostatniego kwartetu (F-dur op. 135) są znane aż trzy anegdoty mniej lub bardziej dowcipne i dramatyczne zarazem. Można ich sens odczytywać od *jednego z niezręcznych żartów Beethovena* (G. R. Marek) do *roзраchunku z ostatnim tchnieniem* (W. Lenz). Najbardziej prawdopodobna wydaje się wersja dotycząca druku tej kompozycji, według Marka: *Wyjaśnienie, jakie dał Beethoven Moritzowi Schlesingerowi, niczego nie wyjaśnia: Masz tu, mój drogi, mój ostatni kwartet. Będzie on ostatni i naprawdę miałem z nim wiele kłopotu. Nie mogłem się bowiem zdobyć na napisanie ostatniej części. Ponieważ jednak twoje listy wciąż mi o niej przypominały, w końcu postanowiłem ją napisać. I to dlatego napisałem swoje motto: Trudna decyzja. – Musi to być? – To musi być, to musi być⁸.*

⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961* [w:] *Dzieła*, t. 8, Kraków 1988, s. 227.

⁷ M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, tłum. A. Holland, Warszawa 2005⁵.

⁸ G. R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1976, s. 592.

Jednak nawet gdyby sam Beethoven nie miał tego na myśli, to ~~jednak~~ tak dalece egzystencjalny dialog: – *Muss es sein?* – *Es muss sein!* na samym końcu ostatniego z kwartetów, zmusza do interpretacji najpoważniejszej, wręcz eschatologicznej. Czy rzeczywiście musi tak być, stawia pytanie geniusz po życiu pełnym udręk stojący nad grobem. Nie można nad tym faktem przejść obojętnie. Bohater Kundery traktuje ten dylemat raz lekko raz głęboko, samemu będąc także nieraz w rozdarciu i w poważnych tarapatkach. Ostatnie utwory geniusza przed śmiercią mogą być choćby podświadomie naznaczone przez autora treściami ostatecznymi, a w wypadku tego właśnie kwartetu treść została wypunktowana własnoręcznie podpisanym dialogiem.

W obu zatem przykładach, i u Gombrowicza, i u Kundery, *Kwartety* Beethovena zostały nie tylko uznane za dzieła szczególnie istotne w kompozytora dorobku (co jest oczywiście zgodne także z naszym poczuciem), ale dodatkowo obarczone również pewnym ważkim znaczeniem etycznym; u Beethovena *Kwartet cis-moll* prowadzi ku „wyższemu” – natchnionemu, uduchowionemu, mistycznemu – „urzeczywistnieniu”; u Kundery *Kwartet F-dur* okazuje się nośnikiem imperatywu kategorycznego w wypadku poszukiwania słuszných rozwiązań.

*

Najsilniejszy wydzźwięk etyczny nadał muzyce Beethovena Aldous Huxley w powieści *Kontrapunkt*⁹, w której *Kwartet Lidyjski*¹⁰ okazuje się siłą sprawczą losu i jednocześnie symbolicznym i ironicznym sposobem wymierzania sprawiedliwości.

Powieść ukazuje rozkład społeczeństwa burżuazyjnego, a dwa dzieła muzyczne symbolizują dwa porządki: *Uwertura fletowa h-moll* Bacha (BWV 1067) uładzony świat, a *Kwartet Lidyjski* wiedzę i wiarę, czyli, zdaniem bohatera, ostateczną prawdę. Bach znów zostaje przeciwstawiony Beethovenowi, a zbrodnia – prawdzie muzyki Beethovena. Spandrell, anarchista, który w akcie terrorystycznym zastrzelił społecznie szkodliwego polityka, przypadkiem, ^Ppod wpływem odsłuchiwania płyty z nagraniem Kwartetu Lenara, zrozumiał swój błąd.

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lidischen Tonart – powiada – [...] stwierdza niezbicie istnienie rozmaitych zjawisk: Boga, duszy, dobra. Jest to jedyny prawdziwy dowód – jedyny, ponieważ Beethoven był jedynym człowiekiem, który potrafił dać wyraz swej wiedzy [603-604].

Nieświadomych niczego przyjaciół, intelektualistów, zaprasza na słuchanie płyty i obwieszcza im swoje muzyczne objawienie.

⁹ A. Huxley, *Kontrapunkt*, tłum. M. Godlewska, Warszawa 1980, s. 503-615.

¹⁰ *Kwartet smyczkowy a-moll* op. 132; w powieści mowa o pierwszym nagraniu płytowym dokonany z okazji stulecia śmierci Beethovena (1927) przez węgierski *Kwartet Lenara* (Jenő Lenar, Joseph Smilvitz, Sandor Roth, Imre Hartman), założony przez ucznia słynnego Jenő Hubaya w 1920.

Muzyka rozebrzmiała znowu. [...] Niebo nagle w sposób niepojęty stało się bardziej niebiańskie, [...] cudowny paradoks wiecznego życia i wiecznego spokoju został muzycznie spełniony.

– Prawie mnie przekonałeś – szepnął [Rampion, przyjaciel Spandrella] – ale to jest zbyt piękne. [...] To nie jest ludzkie. Gdyby miało trwać dłużej, trzeba by przestać być człowiekiem. Należałoby umrzeć.

Umilkli znowu. Muzyka płynęła dalej, prowadząc od nieba do nieba [610-611].

Spandrell, osobnik chory na życie, poszukuje uzdrowienia świata zamiast samego siebie. Muzyka się okazuje czystsza od duszy bohatera. Pod jej wpływem w liście czy donosie do policji Spandrell przyznaje się do zabójstwa i rzecz aranżuje tak, by policja wpadając do mieszkania położyła go trupem na oczach przyjaciół słuchających kwartetu – *Heiliger Dankgesang* czyni Spandrella ozdrowieńcem (*Genesene*) pośmiertnie.

Przez otwarte drzwi docierały dźwięki muzyki. Namiętność niebiańskiej melodii zaczęła słabnąć. [...] A potem nagle muzyka się urwała. Słychać było tylko zgrzyt igły po obracającej się płycie [612].

Ten zgrzyt – ostatnie słowo tekstu – jest symbolicznym upostaciowaniem sytuacji społecznej, ratującym też tekst od krańcowego melodramatyzmu i szmiry. Mimo opisanego zakończenia, przewrotna proza Huxleya doskonale stawia opór kiczowi, którym żyje opisywana społeczność¹¹.

4. Problem zespołu kwartetowego jako fabuły powieści

Teraz muszę się zająć całkiem innym przypadkiem literackim, w którym kwartety Beethovena odgrywają zasadniczą rolę, powieścią Vikrama Setha *Niebiańska muzyka* (1999)¹². Najpierw kilka słów o autorze, potem o samej powieści (bez poważniejszego streszczenia perypetii), by na koniec przejść do problemów, jakie z historii snutej przez autora wynikają dla muzyki kameralnej.

Vikram Seth jest pisarzem indyjskim, anglojęzycznym, urodzonym w 1952 roku w Kalkucie, 15-milionowej stolicy Bengalii. Studiował ekonomię na uniwersytetach Oxfordu, Stanfordu i Nankinu, swoje życie dzieli pomiędzy Anglię i Indie, napisał cztery powieści, które przyniosły mu sławę i cztery tomiki wierszy. Powieści, na przemian elegijne i zabawne, napisane z niezwykłym talentem obserwacyjnym, zręczną narracją i lekkością szkicu psychologicznego uważane są za twórcę talentu wysokiej próby. Według polskiego wydawcy jest to „powieść o muzyce i o tym, jak pasja do muzyki może stanowić główny nurt życia”, z czym się zgadzam. Sam autor zwierza się, że muzyka jest mu „droższa niż mowa”, a ponieważ muzykiem nie jest, przy pisaniu książki korzystał z pomocy dosłownie tabunu muzyków wszelkich możliwych specjalności (stroiciele, lutnicy, sprzedawcy instrumentów i

¹¹ Por. K. Lipka, *Beethoven to jedyny dowód istnienia prawdy... Muzyka w Kontrapunkcie Huxleya*, Ruch Muzyczny z 3. XII 2020, s. 33-35.

¹² V. Seth, *Niebiańska muzyka*, tłum. E. Waluk, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2001.

menadżerowi, ale przede wszystkim kameraliści, członkowie kwartetu smyczkowego). Vikram Seth niewątpliwie umie pod tym względem organizować sobie pracę, gdyż w powieści, jak w mało której z książek mówiących o muzyce klasycznej, spotykamy niewiele błędów. *Niebiańska muzyka* przedstawia „historię zawiłą i intymną pełną muzyki, sztuki, humoru i uczucia”¹³.

Śmiało można rzec, że głównym bohaterem powieści jest kwartet smyczkowy z Londynu nazwany *Maggiore*, czterej muzycy, którzy w przebiegu fabuły grają niemalże równorzędne role (tak jak w kwartecie). Przedstawiam ich kolejno: 1 skrzypce – osoba oczywiście najważniejsza, planująca i decydująca, apodyktyczny i nieco złośliwy gej, Piers; 2 skrzypce – Michael Holme, 37-letni narrator całości i główna postać wątku miłosnego; altówka – Helen, siostra Piersa, samotna, łagodna, opiekuńcza, niwelująca zadrażnienia, nadmiernie lubiąca wino; wiolonczela – grubas Billy, chimeryczny, humorzasty, ale poczciwy, spóźnialski, zawsze wielokrotnie kicha przed występem, także komponuje utwory, choć *Kwartet Maggiore* nie ma ochoty ich wykonywać. Zespół w sumie to troje wysokich, szczupłych muzyków i jeden mały grubas, co inna z bohaterów powieści komentuje: „Jesteście jak motyw czołowy *V Symfonii Beethovena*” [112].

Kwartet nie jest pierwszym lepszym zespołem kameralnym, jego członkowie są wybitnymi artystami, kwartet koncertuje (m. in. w Londynie, we Wiedniu, w Wenecji), zdobywa entuzjastyczne recenzje i miewa szalonych fanów.

Jednak muzycy nigdy zapewne nie bywają w pełni doskonali; zdaniem autora książki, a może narratora Michaela, na przykład 1 skrzypce Piers ma kłopoty przy „arpeggio w tercjach staccato”, wiolonczelista Billy „przy pustych strunach uderza smyczkiem z wysoka, co jest chorobą wielu wiolonczelistów” [184]. Nie wiadomo, na jak doskonałych instrumentach grają artyści, poza Michaelem, który ma do dyspozycji wypożyczone od byłej nauczycielki i swego czasu znakomitej wirtuozki, niejakiej pani Formby z rodzinnego miasteczka narratora, Rochdale; są to skrzypce, które – jak twierdzi – „na niego reagują”, zbudowane przez Tononiego, lutnika z Wenecja sprzed 250 lat. O tym instrumencie Michael powiada: *Kocham je, a one kochają mnie. Przywykliśmy do siebie. Jak jakiś obcy mógłby wydobyć dźwięk, który od tak dawna jest w moich rękach? Jesteśmy razem od dwunastu lat. Ich dźwięk jest moim. Nie zniósłbym myśli o rozstaniu* [84]. Michael marzy o przyznaniu mu tego starego instrumentu na własność, nie stać go na ich kupno [81] i jednak będzie je musiał z czasem oddać.

Stosunki wewnątrz kwartetu układają się w zasadzie pomyślnie, nie bez drobnych spięć, nie bez złośliwości, mniejszych lub większych zadrażnień i żalów, ale ogólnie są przyjacielskie i pełne wzajemnego zrozumienia. Na pewno wszyscy są sobie bliscy i stanowią rodzaj muzycznej rodziny; pisze Michael: *Bliskość między nami i tylko między nami, większa, niż zdajemy sobie z tego sprawę, ogranicza*

¹³ J. w., wszystkie trzy cytaty zaczerpnięte zostały z notek w i na okładce książki.

nasze dusze i czyni z nas większych dziwaków, niż naprawdę jesteśmy. Być może nawet nasz stan egzaltacji podobny jest do zawrotów głowy, które towarzyszą brakowi powietrza [91].

Na ich repertuar składają się przede wszystkim wybrane kwartety Haydna, Mozarta, Beethovena, Schuberta, Brahmsa, lecz grają także muzykę XX wieku: Bartoka, Brittena, Szostakowicza [138]. W czasie przebiegu akcji kwartet przygotowuje się do wykonań koncertowych dzieł Bacha i Beethovena. Element humorystyczny wnosi następująca wzmianka repertuarowa: *po przerwie, gonitwa-cum-maraton, eteryczny, żartobliwy, nieprzerwany, cudowny, wyczerpujący, Kwartet c-moll z krzyżykiem* [sic!] Beethovena¹⁴, *który powstał rok przed śmiercią kompozytora* [102].

Drugim zasadniczym obok wątku muzycznego tematem powieści jest historia miłosna narratora. Michael, studiując przed laty w Wiedniu, poznał angielską pianistkę Julię, z którą przez kilka lat był w związku, lecz porzucił ją, kiedy z powodu różnicy zdań między nim a jego profesorem skrzypiec doszło, mimo wzajemnej bliskości, do nieporozumień na tle kariery Michaela; profesor nieco na siłę lansował go na pozycję solisty. Michael pozostawił Julię we Wiedniu, mimo że dalej ją kochał, ponieważ zrozumiął, że nie potrafi bez niej żyć i teraz w Londynie od dziesięciu lat tęskni i cierpi. Romans z powrotem się nawiązuje, kiedy przypadkiem Michael spotyka swą miłość w autobusie. Julia jest już zamężna i ma kilkuletniego synka, lecz w zasadzie wciąż kocha Michaela. Swego czasu razem grywali muzykę kameralną, głównie *Trio fortepianowe c-moll op. 1 nr 3* Beethovena, i Michael ma nadzieję, że do tego muzykowania wróci.

Wątek miłosny byłby banalny, gdyby nie dodatkowa komplikacja; Julia choć dopiero po trzydziestce, zastrasząco szybko traci słuch. Na szczęście dla artystycznej wartości powieści, przypadek Julii nie jest w najmniejszym stopniu odnoszony do życia Beethovena, nie ma na ten temat nawet żadnej sugestii czy aluzji. Problem jest postawiony dość nowocześnie, jesteśmy świadkami tak układającej się współpracy Julii z *Kwartetem Maggiore*, by zagrożonej pianistce dopomóc. Julia próbuje zaakceptować swoją tragedię z dawką wisielczego humoru: *Przynajmniej pamięć może mi podpowiedzieć, jak brzmi Kwintet smyczkowy Schuberta. Mam więcej szczęścia niż Mozart, który nigdy nie słyszał nawet jednej nuty tego utworu, albo Bach, który nigdy nie słyszał nawet nuty Mozarta* [191].

Współpraca z głuchnącą pianistką dobrze wypada przy okazji wykonania we Wiedniu kwintetu *Pstrąg* Schuberta. Pianista nagle zachorował i w jego zastępstwie zabierają ze sobą do Wiednia Julię, która poza kwartetem udaje, że z jej zdrowiem jest wszystko w porządku. Michael w *Pstrągu* nie gra, bo nie ma w nim – jak wiadomo – partii drugich skrzypiec [206-210]; podczas przerwy w próbach Michael pomaga Julii ćwicząc z nią partie fortepianu i skrzypiec [222].

¹⁴ Identyczny błąd w wypowiedzi Billy'ego (najlepszego teoretyka w zespole) o kwartecie Haydna: „To opus 50 f-moll z krzyżykiem. Też ma trzy krzyżyki... [...] Jest ogromnie interesujący i ma ostatnią część fugalną” – V. Seth, op. cit., s. 73. W t. zw. op. 50 Haydna znajduje się jako nr 4 *Kwartet fis-moll z cz. IV Fuga. Allegro moderato*, (Hob. I, III/46).

Na tak ogólnie zarysowanym tle płynie muzyczna działalność kwartetu, życie czworga ludzi przepełnione pracą i muzyką. Dość drobiazgowo i zadziwiająco wiarygodnie opisane są plany zespołu, próby, występy, problemy dotyczące zdobywania nut, nagrań, pertraktacji z menadżerką Eriką, stosunki z krytykami, fanami, kłopoty z instrumentami, wreszcie przetasowania w zespole, kiedy muzycy mają wykonać kwintet smyczkowy czy fortepianowy. Pada wiele ciekawych uwag, które autor powieści niewątpliwie usłyszał od muzyków, zapamiętał, a co więcej bezbłędnie powtórzył.

Jednak zdecydowany akcent położył pisarz na wspólnotę kwartetu. Muzycy rzeczywiście są przedstawieni jako czworo współzależnych artystów, jako czworo w jednym. Ich bliskość jest raczej natury rodzinnej niż miłosnej, lecz ich stosunek do muzyki uchwycony został na pograniczu **miłosnego** oczarowania i uzależnienia. Kiedy na próbach coś wypada znakomicie, wszyscy przekraczają granicę niepohamowanego szczęścia. *Nagle – relacjonuje Michael – cała nasza czwórka śmieje się z radości, tak, z radości, bo świat zewnętrzny skurczył się w niebyt, gdy my kontynuujemy grę* [341]. *Pragnę, bardziej niż czegokolwiek innego na świecie, być częścią dźwięku* [81].

Ale są i cienie tego ustawicznego przebywania ze sobą. Pewnego dnia Helen powie: *Dziś rano, kiedy parzyłam kawę, nagle uświadomiłam sobie, jak nudni są muzycy. Wszyscy nasi przyjaciele są muzykami i nie interesuje nas nic poza muzyką. Kompletnie ograniczeni. Jak sportowcy* [195].

W innym miejscu Helen oznajmia: *Praca w kwartecie to jak pudding na Boże Narodzenie: tygodnie przygotowań, sekundy konsumpcji. Zupełnie jak w muzyce.* [...]

5. Problem muzycznych wątków

Dwa poważne ściśle muzyczne wątki w tej całościowo muzycznej powieści zaczynają się niespodzianie, niemal sensacyjnie, i zarazem zaskakująco również dla czytelnika, a autor powieści potrafi uzyskać ten efekt. Myślę, że dzisiaj zapewne już wszyscy z Państwa znają dzieło muzyczne, które w powieści staje się kanwą złożonych perypetii, znają lub przynajmniej wiedzą o jego istnieniu. W latach, kiedy Vikram Seth pisał książkę, co więcej w czasach, kiedy jej polski przekład po raz pierwszy czytałem, na świecie – najprawdopodobniej – istniało tylko jedno nagranie tej kompozycji, i to pisarzowi dało asumpt do komplikacji głównego wątku. Powieściowemu *Kwartetowi Maggiore* udało się to rzadkie nagranie zdobyć, mnie zaś, by odtworzyć je w Polskim Radiu, nie. Mowa o *Kwintecie smyczkowym c-moll* op. 104 Beethovena. W tamtych czasach ponoć istniało wyłącznie nagranie *Kwartetu Suka*¹⁵ na płycie Supraphonu (wyd. 1977) [53].

Michael dowiadyuje się o istnieniu tego dzieła całkiem przypadkowo od swojej uczennicy, Virginie, która jednocześnie jest jego młodszą o szesnaście lat kochanką. Kiedy mówi mu ona, że jest to

¹⁵ *Kwartet Suka* (Praga), zał. 1968, skład: 1 vi Antonin Novák, Ivan Štraus, 2 vi Vojtěch Jouza, Ludvěk Hašek, vla Karel Reháč, vlc Jan Stros.

autorska transkrypcja *Tria fortepianowego c-moll* op. 1 nr 3, Michael nie chce jej wierzyć; grał we Wiedniu swego czasu to trio z Julią przy fortepianie i stąd jest mu ono wyjątkowo bliskie, lecz o autorskim, Beethovenowym opracowaniu nigdy nie słyszał. Faktycznie z pozoru istnienie transkrypcji wydaje się mało prawdopodobne: przeniesienie i wplecenie partii fortepianowej w fakturę pięciu smyczków, przeróbka jednego z pierwszych utworów na jeden z ostatnich, w dodatku kompletna cisza wokół dzieła samego Beethovena – wszystko to można odebrać jako dziwaczny żart. Jednak to prawda, w roku 1817 Beethoven skomponował ten kwintet – jak podaje Kinsky „według tria fortepianowego” (*nach dem*)¹⁶; w danych kompozycji występują w powieści Vikrama Setha aż dwie pomyłki (niewykluczony raczej zły przekład): tonacja kwintetu podana jest jako C-dur (zamiast c-moll) wielokrotnie oraz jednokrotnie data skomponowania dzieła jako rok 1870 [sic!], czyli 43 lata po śmierci kompozytora.

Michael jest niezwykle podniecony odkryciem kwintetu (szczególnie z powodu wspomnień koncertowania z Julią) i udaje mu się zarazić zapalem cały zespół. Zostaje rozwinięta szeroka akcja zdobywania nagrania i nut z głosami, co nie obywa się bez zagmatwanych zagubień, strat i odzyskań, także bez licznych wspomnień; zaczyna się w końcu praca nad interpretacją dzieła i przygotowania do wykonania publicznego. Nie będę się zagłębiał w szczegóły tej akcji, naprawdę wciągającej czytelnika (myślę, że nawet niezbyt zorientowanego w temacie), wypunktuję tylko kilka aspektów szczególnie ciekawych dla mnie i jako muzykologa, i jako estetyka, choć może niestety dla państwa, jako kameralistów-praktyków banalniejszych.

Przede wszystkim musi nastąpić zmiana składu muzyków; zostaje zaangażowana druga altowiolistka (Emma March); Michael upiera się ze względów sentymentalnych przejąć rolę 1 skrzypiec, ale Piers oponuje; każdy instrument przeżywa własne kłopoty, dzięki czemu autor, opisując artystów i relacje między nimi, unika mówienia o czystej muzyce. Tutaj Vikram Seth pokazuje swoją swobodę w manipulowaniu czytelnikiem, potrafi detalami z dziedziny ogólnie mało dostępnej, jak muzyka klasyczna, tak operować, by okazała się ciekawa dla postronnych czytelników. Trzeba przyznać, że jest mistrzem w mówieniu o drobnych sprawach życia codziennego i nawet najbardziej podniosłe, koturnowe sytuacji neutralizuje umiejętnym wplataniem powszednich szczegółów. Mówi niezbyt fachowo o skomplikowanych sprawach, ale na tyle ostrożnie, by sprawiać wrażenie obznajmionego ze specjalistycznymi niuansami.

Drugim dziełem, które w akcji powieści, ale także w **miłości** członków kwartetu współzawodniczy z *Kwintetem c-moll* Beethovena jest całość *Kunst der Fuge* Bacha. Praca nad tym polifonicznym zbiorem samoczynnie rodzi przeciwstawienie i swego rodzaju rywalizację w

¹⁶ G. Kinsky, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliografisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, G. Henle Verlag, München-Duisburg b. d., s. 286-287.

zagadnieniach technicznych i emocjonalnych pomiędzy oboma utworami przygotowywanymi na światowe estrady. Kwintet, poza skompletowaniem obsady, nie przedstawia szczególnych trudności interpretatorskich, zbiór fug, choć napisany abstrakcyjnie i także dlatego, że napisany abstrakcyjnie, wymaga ustalenia wielu podstawowych zagadnień i fachowych niuansów, które powieściopisarz musi zręcznie wymijać. Jednak oba wątki płyną harmonijnie swoim torem, splatając się lub wymijając.

6. Problem Bacha i Beethovena w fabule

Wszystko zaczęło się od koncertu, podczas którego *Kwartet Maggiore* wcześniej już przećwiczony pierwszy z fragmentów cyklu (*Contrapunctus 1*) wykonał nas bis; nieprzewidzianie spotkał się z tak wielkim aplauzem, że muzycy postanowili podjąć się opracowania całości, tym bardziej że szybkie nagranie dzieła zainteresowało wytwórnictwo płytowe Stratus. Vikram Seth świadomie i zręcznie przeciwstawia sobie wzajem muzykę emocjonalnego, pełnego temperamentu Beethoven i abstrakcyjne, wyśrubowane intelektualnie kanony, fugi i ricercary (*Contrapunctusy*) Bacha.

Różnica stylów obu dzieł pozwala autorowi powieści wypunktować problemy pojawiające się w pracy zespołu, co mu się nad podziw zręcznie udaje. Nie ma mowy o porównywaniu czy rywalizacji pomiędzy Bachem i Beethovenem, jest natomiast cały czas wysuwana na plan pierwszy **miłość** zespołu do obu dzieł i zapas do ich przyszłego publicznej prezentacji. Miłość, jak to miłość, mało jest porównywalna, ale podejście muzyków do obu dzieł niezwykle barwnie zostaje odmalowane: wielkie zaangażowanie emocjonalne w pracy nad kwintetem Beethovena przy głębokim intelektualnym i skrupulatnym pietyzmie w podejściu do fug Bacha. Jest to bardzo ważny punkt książki, choćby ze względu na finał mojego wystąpienia. Trudno bowiem dalej ukrywać, że zasadniczą sprawą mojego referatu jest **miłość** do muzyki – rozumiana najszerzej i we wszelkich możliwych aspektach.

Michael notuje na temat pracy nad *Kunst der Fuge*: *Muszę zrealizować na strunach to, co dla mnie już jest rzeczywiste. Nasze synchroniczne wizje zlewają się i stajemy się jednym: ze sobą, ze śpiewem i z tym tak od nas odległym człowiekiem, którego siłę otrzymujemy przez kształt jego zapisanej wizji i pojedynczą, szybko płynącą sylabę jego nazwiska* (Bach).

Dla przykładu i zilustrowania, do jakiego stopnia pisarz zagłębia się w specjalistyczne szczegóły, pytanie (do fachowców), czy możliwa jest następująca sytuacja. W *Kunst der Fuge* w adaptacji na kwartet smyczkowy, dokonanej przez bohaterów powieści, w partii altówki pojawia się tekst przekraczający w niskim rejestrze skalę instrumentu. Helen się upiera, że znajdzie stary instrument zdolny do przestrojenia [141]. I znajduje go, lecz jego dwie niższe struny pokryte są srebrem, co nie najlepiej współbrzmi z resztą zespołu. Docierają więc do odpowiedniego fachowca (Erica Sandersona) w innym mieście, który buduje specjalny egzemplarz o strunach ze zwierzęcych jelit i z zastosowaniem bardzo ciężkiego smyczka, co pozwoli uzyskać należyte przestrojenie, choć powstają przez to większe

opóźnienia dźwięku niż zwykle w altówce. Ostatecznie okazuje się zatem, że do wykonania *Kunst der Fuge* będą potrzebować aż trzech altówek: zwykłej, przestrajanej przez Sandersona i trzeciej do gry fragmentów tekstu, które z kolei wypadają poniżej partii skrzypiec.

Billy, wiolonczelista, który podjął się roli teoretycznego przewodnika interpretacji dzieła i czuwał artystycznie nad całością, włącznie z programem komputerowym dotyczącym strony technicznej w partiach instrumentalnych, *przygotował blisko dwudziestostronicowy* [niezbyt wiele! – K. L.] *dokument, w którym zawarł większość naszych możliwych pytań na temat skrótów, kolejności, tempa, zamian, powtórnego strojenia, wariantów odczytania. Mówi w nim o manuskrypcie Bacha wydanym w 1751 roku i opublikowanym rok po jego śmierci; o wątpliwej kwestii, czy chorał podyktowany przez kompozytora, kiedy był ślepy i umierający, miał stanowić część utworu, podstawę wielkiej „trzytematowej” fugi, która, gdyby była dokończona, z całą pewnością zawierałaby jako czwarty temat główny motyw utworu; o badaniach zamierzonego przez Bacha porządku, wykonanych zarówno na podstawie ogólnych zasad, jak i wytartych numerów stron w istniejących egzemplarzach pierwszego drukowanego wydania; a nawet o kilku tajemniczych sprawach dotyczących numeracji listów pisanych w imieniu Bacha* [333].

W powyższym cytacie mamy rzadkie w omawianej książce nagromadzenie błędów i niejasności, świadczących niewątpliwie o tym, że problemy związane z Bachem i jego ostatnim dziełem są trudniejsze dla laika niż zagadnienia z twórczości Beethovena (co nas w sumie przecież nie zaskakuje)¹⁷. Natomiast godne podziwu są niektóre dowcipne koncepty autora, jak na przykład poniższy dialog: pyta ukochana Michaela, pianistka Julia: *Czy wiedziałeś, że nietoperze zaczynają się nawzajem słyszeć powyżej Bacha?* – *Nie rozumiem – mówię* [Michael]. – *Cały zakres ich słyszenia leży poza czterema oktawami Bacha.* – *Cóż – mówię – Myślę, że można by wszystko przetransponować o cztery oktawy dla nietoperzy* [180].

Spora robota, oczywiście dla Orfeusza, na szczęście nie dla nas.

7. Problem miłości i zmysłowości

Po zapoznaniu się mniej więcej z treścią, problematyką i muzycznymi tematami książki, wypada się nam zająć zagadnieniem zasadniczym. Kłopot w tym, że na podstawowe pytanie moi słuchacze niewątpliwie mają znacznie więcej do powiedzenia niż ja. Tym pytaniem jest oczywiście opis pracy kwartetu smyczkowego na co dzień. Jak wybiera się repertuar, jak uzgadnia go z potrzebami rynku, jak

¹⁷ Inne błędy w książce: „gramy koncert” [82]; „wolna część na temat i wariacje” [95]; „zmusiła mnie do zaakcentowania pedałem dzieła organowego po skrajnie lewej części fortepianu” [99]; „kwartet Haydna „jest w kluczu bardziej naturalnym” [104]; antyfonia (polichóralność?) 150; ślimak zamiast ślimacznica 151; (w większości do darowania).

się zdobywa materiały, jak wygląda wstępne rozczytanie i ćwiczenie przed przystąpieniem do prób (czy rzeczywiście każdą próbę kwartet smyczkowy rozpoczyna garną unisono gamą C-dur?) i wreszcie – najważniejsze – jak przebiegają i wyglądają próby. Reszta, występy, reakcje publiczności, głosy krytyki, sława, nagrody – to wszystko są losy zespołu mniej lub więcej przebiegające na widoku, mniej czy więcej dostępne osobom postronnym. Ale zamknięte próby oglądane od wewnątrz pracy zespołu pozostają nie do wyobrażenia dla człowieka spoza najbliższego kręgu artystów. Może nawet zaryzykowałbym twierdzenie, że im więcej człowiek wie o muzyce, im bardziej fachowo jest w nią zaangażowany, tym trudniej mu wyobrazić sobie przebieg prób.

Nie podjąłbym się poważnie literackiego opisu takiego wydarzenia i Vikram Seth także nie próbuje analizować prób *Kwartetu Maggiore*; kiedy o nich mówi, skupia się na charakterach swoich bohaterów, na ich docinkach czy komplementach, na zewnętrznych kwestiach odpowiednich lub nieodpowiednich warunków, materiałów, ewentualnych kłopotów z instrumentami. O samym *meritum* próby nie ma pojęcia, bo mieć nie może. Podobnie jak nie mogę go mieć ja czy ktokolwiek z historyków, a nawet teoretyków muzyki, którzy nigdy nie brali udziału w próbie kwartetu smyczkowego. Prędzej mamy coś do powiedzenia o grze solisty, o próbie orkiestry czy chóru, bo wszyscy byliśmy przejściowo solistami czy członkami większych zespołów, ale na temat wspólnej pracy kameralistów możemy mieć wyobrażenia niewiele lepsze od Vikrama Setha. Jeżeli ten bez wątplenia inteligentny i odpowiedzialny prozaik realista na temat pracy zespołu formułuje zręczne i trafne opinie w rodzaju: „napięcie zmieszane z przyjemnością” czy „tygodnie przygotowań i sekundy konsumpcji”, to na pewno wszyscy obdarzeni realną wyobraźnią chętnie się z tymi opiniami zgodzą. Sam tyle wiem, że niebywale trudna jest to praca, ale też że niezwykłą można z niej czerpać przyjemność. I chętnie przyznam, że zazdroszczę tak samo tej pracy jak i tej przyjemności. Ale to wszystko.

Interesuje mnie natomiast niezmiernie zagadnienie, któremu Vikram Seth poświęca wiele uwagi, mianowicie ogląd emocji wewnątrz zespołu kameralnego, ale idzie o uczucia nie tylko do muzyki, do sztuki, do wykonywanych dzieł, ale o uczucia do siebie wzajem. Mam oczywiście typowe dla idealisty wyobrażenie, że pośród członków kwartetu smyczkowego musi panować **miłość**. Ale z drugiej strony dobrze wiem, że tego typu wiara jest naiwnością. Toteż kiedy przystępuję do rozpatrywania tego problemu, muszę pozostając dalej idealistą popuścić wodze wyobraźni.

Zacznijmy jednak pod tego, co w powieści powiada na ten temat jej autor. Otóż niewiele i same ogólniki. Piers, pierwszy skrzypek, w przeszłości pozostawał w dość niejasnych relacjach z dwoma kolejno wiolonczelistami w poprzednich składach zespołu i w sposób równie niejasny nie najlepiej się to skończyło.

Michael związany jest z uczennicą biorącą u niego prywatne lekcje, ale rzuca ją dla Julii, dawnej wiedeńskiej miłości, która, już zamężna, pojawia się niespodziewanie na londyńskim horyzoncie. Jesteśmy świadkami na nowo rozkwitającej miłości Michaela i Julii, ale też dość szybkiego jej uwiądnienia.

spowodowanego z jednej strony wyrzutami sumienia Julii, z drugiej strony sporym opuszczeniem się Michaela w pracach *Kwartetu Maggiore*. Kończy się to źle, Julia zostawia Michaela, a Michael wpada w rozpacz. Przyczyną kłopotów nie jest tu miłość, lecz jej nagłe rozdarcie, jej brak.

Helen, altowiolistka, jest samotna i chyba nad tym cierpi. Ma dobry charakter i zasługuje na lepszy los. Wiolonczelista Billy obarczony jest rodziną i wyraźnie jego tryb życia wśród członków zespołu wygląda na najbardziej unormowany. Jak zauważamy wszelkie związki emocjonalne i erotyczne przebiegają w zasadzie na zewnątrz zespołu. Jednak Vikram Seth, omijając może dość niezręczny problem, w paru miejscach jednak go wyraźnie zaznacza: czy nie byłoby lepiej, gdyby członków kwartetu łączyła miłość wewnątrz zespołu, przy czym te aluzje bywają czasem dość żartobliwe, a czasem bardzo konkretne. Poważnie twierdzi Michael: *Kochamy Haydna, a on sprawia, że kochamy też siebie nawzajem* [18]. To „kochamy siebie nawzajem” jest oczywiście krystalicznie czyste, ale są i inne myśli; Helen ma bardziej sprecyzowane marzenia: *W Quartetto Italiano*¹⁸ – powiada – *kobieta była żoną wszystkich trzech mężczyzn po kolei*. Na to Michael: *W Quartetto Maggiore oznaczałoby to bigamię i kazirodztwo* [147]. Ale Michael twierdzi także, że to dopiero *Julia nauczyła go cieszyć się sztuką* [97], ona go nauczyła, bo się kochali, bo była jego kochanką. Prawdziwa **miłość** między ludźmi prowadzi do prawdziwej **miłości** do sztuki.

Tymczasem zdarza się rzecz najważniejsza i najtragiczniejsza: ostateczne zerwanie z Julią. Miłość kończy się źle, a bez miłości nie ma życia, nie ma muzyki. Los się od Michaela odwraca. Spadkobierca pani Formby chce odebrać Michaelowi skrzypce Tononiego. Nasz bohater zaczyna mieć kłopoty z pojawianiem się na scenie, dopada go nieobecna dotąd trema. Drugi skrzypek żyje więc na krawędzi depresji. Odchodzi z *Kwartetu Maggiore*. Po prostu bez **miłości** nie funkcjonuje muzycznie, **miłość** była warunkiem koniecznym artystycznego i życiowego powodzenia. *Czy mogę teraz służyć muzyce?* – pyta Michael po wyjeździe Julii [332]. A przecież jeszcze niedawno powiedział: *Drugie skrzypce to jakby kameleon zmieniający się z melodii na akompaniament i z powrotem* [227]. Czy nie mówił tego o sobie? O swoich nastrojach, o swoim losie?

Tak się w zasadzie książka kończy, ale dobra literatura popularna mijałaby się ze swymi założeniami, gdyby zrezygnowała z *happy endu*. Dosłownie na ostatniej stronie pojawia się światełko: Michael zapewne wróci do zespołu. Jednak rozumie wynikające stąd trudności: *Cóż, [kwartet] Takacs mają dwóch nowych członków, w Borodin z oryginalnego składu został tylko wiolonczelista, a w Julliards zmienił się cały zespół. Ale nadal są tym, kim byli*. – Jak topór George’a Washingtona? – podpowiadam. Piers marszczy brwi czekając na wyjaśnienie. – *Dwa razy zmienił ostrze, trzy razy rękojeść, ale to nadal jego topór*”. [226].

¹⁸ *Quartetto Italiano* (1945 – 1981), skład: 1 vi Paolo Borciani, 2 vi Elisa Pegreffi, wla kolejno: Lionello Forzanti, Piero Furulli, Dino Ascioła, vlc Franco Rossi.

Nadzieja na powrót Michela do zespołu to jednak zakończenie dla masowego czytelnika. My dobrze wiemy, że muzyk, który nawalił do tego stopnia, że zostawił kolegów na lodzie, jest skończony, przynajmniej w tym zespole. Jaki stąd morał? Powtarzam za Mickiewiczem: *Kochajmy się!*

Pytanie ostateczne brzmi: jakiego rodzaju **miłość** może, ma, powinna łączyć pracujących ze sobą kameralistów? Kłopot oczywiście polega na tym, że nie istnieje na to pytanie odpowiedź ogólna, każdy musi sam znaleźć dla siebie i przyjaciół receptę. Nie wypada stawiać tego pytanie wprost, lecz powiem od siebie, że nie widzę powodu, by miłość erotyczna była z zakresu tych emocji wyłączona. Platon wręcz uważał, że jeżeli nauczyciela z uczniem łączy miłość fizyczna, to jest to idealny stan do sukcesów w nauce. My mamy w kręgu naszych obserwacji wiele par muzyków, którzy dzięki najbliższemu związkowi stworzyli idealne duety. O triach już wiemy mniej.

Ale przecież powinniśmy się posunąć jeszcze dalej. Już Empedokles twierdził, że wszystko we wszechświecie porusza **miłość**. Pitagorejczycy myśleli podobnie, ich harmonia mundana bynajmniej nie była **miłością** bezpłciową, wierzone przecież w to, że ciała niebieskie są żywymi stworzeniami i ich życie przepływa analogicznie do życia ludzkiego, jedno i drugie bytowanie, ziemskie i kosmiczne, musi być przepełnione i muzyką, i **miłością**. Pogląd ten trwał do XIX wieku i kulminował w teorii Charlesa Fouriera, utopijnego komunisty, który cały swój system kosmologiczno-socjologiczny oparł na muzyce i **miłości** między ludźmi i między planetami; podał na to jako dowód całkiem szalone „wyliczenia” matematyczne¹⁹. Wierzył nawet w to, że ciała niebieskie kopulują ze sobą za pośrednictwem kosmicznych aromatów – „miłość aromalna” (amoralna?) – nic bardziej poetyckiego.

Tak czy inaczej kwartet smyczkowy jest najlepszym składem do kondensowania i przekazywania emocji. Niewielki, zwarty, jednorodny, parzysty – najlepiej się nadaje do intensyfikacji uczuć. Można kochać muzykę i dzięki niej i przez nią siebie wzajem, można też odwrotnie, kochać siebie wzajem, a przez to i muzykę – dowolnym rodzajem **miłości**. Można poszukiwać kondensacji uczucia i pełnego przekazania go publiczności. A więc panująca w kwartecie **miłość** może nabrać pełni w postaci oddziaływania wewnętrznego i zewnętrznego. W żadnym innym zespole warunki po temu nie są tak odpowiednie; większy skład, różnorodność instrumentów mniej temu sprzyjają.

Wywód mój zmierza do jeszcze jednego ogólniejszego problemu. Mianowicie do zmysłowości, która w wykształceniu muzycznym jest stanowczo zaniedbana. Zawsze się słyszy namowy, by pupil „grał z siłą, z ikrą, żeby przyładował, dał czadu” itp. Nigdy nie słyszałem, by ktokolwiek powiedział do ucznia: *Graj bardziej zmysłowo!* Uczeń bowiem mógłby zapytać: *A co to znaczy?* No i byłby kłopot. Lecz bez względu na wszystko jednak zmysłowość jest podstawą wszelkiej sztuki i wszelkiej estetyki. Nigdy nie zapomnę, jak niegdyś pewien pianista (Roger Woodward) powiedział mi: *Muzykę trzeba kochać. Ale nie tak, jak kochamy na przykład sok. Muzykę trzeba brać ze sobą do łóżka.* Dzisiaj żałuję, że na wszelki

¹⁹ Por. A. Sikora, *Fourier*, Warszawa 1989.

wypadek nie zadałem pytania, jak należałoby to uskutecznić w praktyce. Niestety, zapewne nigdy się już tego nie dowiem.

8. Problem przyszłości

Nowoczesność Beethovena jest wciąż tak aktualna, że według niektórych intelektualistów to nie Webern, Strawiński czy Boulez albo inni wybitni eksperymentatorzy nowej muzyki są wizjonerami muzycznej przyszłości, lecz właśnie Mistrz z Bonn. Najdalej i najoryginalniej posunął się zapewne w tym sędzie filozof Ernst Bloch, który w kontynuacji charakteru beethovenowskiego dopatruje się stylu muzyki w przyszłej epoce dojrzałej ludzkości. Według Blocha wszelka inna muzyka jest dopiero początkiem tej wielkiej i genialnej muzyki, jaką w przyszłości stworzy człowiek, a zapowiedzią tego przyszłego stylu jest duch dzieł Beethovena. Bloch tworzy dość szczególny termin dla wyrażenia roli sztuki muzycznej w odległym jeszcze świecie. Jeżeli bowiem wszelka sztuka, w tym i muzyka (zgodnie zresztą z poglądem starożytnych), naśladuje rzeczywistość, to dzisiejsza muzyka, ale z Beethovenem na czele – już teraz – naśladuje przyszłego ducha ludzkości, jak powiada filozof przed-śladuje (nie: naśladuje), czyli postępuje za przyszłymi śladami, które dla nas są jeszcze niedostrzegalne i nawet w wyobraźni niejasne.

Z nazbyt oryginalnymi myślami nigdy nie wiemy, co począć i zwykle pobłażliwie wrzuszamy ramionami. Bardzo nieładnie. Szczególnie gdy uwaga taka pada ze strony jednego z geniuszów dwudziestowiecznej myśli. Oczywiście, trudno rozwijać wizjonerski pogląd Ernsta Blocha, można się natomiast zastanowić nad tym, dlaczego filozof obrał sobie za koryfeusza muzycznej przyszłości właśnie Beethovena. Moim zdaniem, oprócz oczywistej siły, niepowtarzalnej potęgi dorobku ostatniego klasyka, wchodzi tu w grę jego koneksje z etyką. Etyczne zainteresowanie i zaangażowanie Beethovena jest dla mnie oczywiste. Jeżeli postawimy choćby pytanie, dlaczego *Ode do radości* umieścił w swym ostatnim ukończonym dziele, to odpowiedź jest jasna: to radość skierowana do przyszłych pokoleń człowieka – radość jako nadzieja, trudno o silniejszy akcent etyczny na koniec całej twórczości.

Są jednak w spuściźnie Beethovena liczne inne ślady etycznego myślenia o sztuce, które oczywiście kto mógłby zaobserwować i podkreślić? Rzecz jasna – pisarze! Wszyscy zajmujący się muzyką i Beethovenem – wszyscy oprócz przewrotnego Tołstoja – postrzegają jego twórczość jako wysoce etyczną.

Witold Gombrowicz: *Pomiędzy Bachem i Beethovenem istnieje ten sam dystans, co pomiędzy muzyką idej a muzyką uczuć. [...] [Do nowoczesnego artysty:] Do góry, do góry leż, bez wytchnienia, nie oglądając się za siebie, choćbyś kark miał skrócić, choćby tam, na szczycie nie było nic oprócz kamieni.*

Karl R. Popper: *Beethovena muzyka stanowiła instrument wyrażania własnej osobowości. [...] Czystość jego serca, jego potencjał dramatyczny, unikalne dary twórcze pozwoliły mu pracować w sposób, który – jak sądziłem – jest niedopuszczalny w przypadku innych kompozytorów. [...] Mój zasadniczy zarzut przeciwko tej teorii jest prosty: ekspresjonistyczna teoria sztuki jest pusta.*

Romain Rolland: *Drogi Beethoven! Wielu sławiło jego wielkość artystyczną. Ale jest on czymś o wiele więcej niż pierwszym z muzyków. Jest najbardziej bohaterską siłą nowoczesnej sztuki. Jest największym i najlepszym przyjacielem tych, którzy cierpią i którzy walczą. [...] Zdaje się, że w swym ustawicznym obcowaniu z naturą doszedł do przyswojenia sobie jej głębokich mocy.*

Eugène Delacroix: *To szkic w porównaniu z gotowym dziełem, ruina budowli, czy zasadnicze jej formy w porównaniu z budowlą ukończoną. [...] Beethoven przewyższa wszystko dzięki swemu dynamizmowi.*

Thomas Mann [O zakończeniu *Arietty* z *Soanty* op. 111]: *Jest to jakby boleśnie pieśczośliwe głaskanie po włosach, po policzku, ciche, głębokie spojrzenie w oczy po raz ostatni. Błogostawi ów obiekt, ową straszliwą gonitwę formy w nieodpartym ucłowieczeniu, zbliża ją na pożegnanie, na wieczne pożegnanie tak łagodnie, że oczy zachodzą mu łzami. „Ach, zapomnij ból” – mówi – „Wielki – był w nas Bóg”, „Wszystko – było snem”, „Wierną – zostań mi”! A potem się urywa.*

Rainer Maria Rilke: *Bezdźwięczne zmysły wносиły mu świat, bez szmeru, napięty, czekający świat, niedokończony przed stworzeniem Dźwięku. [i zwraca się do Beethovena:] Ty, który kończysz świat! Jak to, co deszczem spada na ziemię niedbale i nad wody, opadając przypadkowo i mniej widoczne a radosne według prawa powstaje powrotnie z wszystkiego, i wznosi się, i zawisa, i tworzy nieba – takż z ciebie podniósł się wzlot naszych opadów i ponad światem wzniosł sklepienie Muzyki.*

Twoja muzyka: gdybyż mogła być wokół świata, nie wokół nas. Gdybyż ci zbudowano fortepian [Hammerklavier] w pustyni Tebaidy. I Anioł zawiódłby cię przed samotny instrument, przez turnie pustynnych gór, kędy leżą króle i hetery, i anachoreci. I cisnąłby się wzwyż i precz – w lęku, abyś nie zaczął. I wtenczas promieniowałbyś, promieniejący, niesłyszalny, oddający Powszechności, co Powszechność jedynie dźwigać zdolna.

Co najmniej od czasów *Uczty* Platona związek pomiędzy pięknem i **miłością** jest oczywisty. Ich najdoskonalsze połączenie dokonuje się w sztuce. Zapewne w zawsze żywej muzyce. Nawet jeżeli uważają niektórzy, że piękno jest kategorią anachroniczną, to pogląd ten nie działa wstecz, i nigdy nie będzie dotyczyć Beethovena i jego kwartetów. A **miłość** – dopóki istnieje ludzkość – anachroniczna nie stanie się nigdy.

Warszawa, marzec – kwiecień 2023