

Hector Berlioz jako krytyk muzyczny.

Kilka uwag na podstawie felietonu „*Alceste* Eurypidesa. *Alceste*. Teksty Quinault i Calzabigiego. Partytury Lulliego, Glucka, Schweitzera, Gugliemiego i Haendla oparte na tym temacie”

M a r i a S t o l a r z e w i c z

„Żadna z tych oper [*Alceste* autorstwa różnych twórców, przyp. M. S.] nie dorównuje wielkością greckiej tragedii i być może dlatego w momencie wznowienia monumentalnego dzieła Glucka nie jest rzeczą nieodpowiednią bliżej przyjrzeć się starożytnemu oryginałowi, będącemu źródłem współczesnych dzieł.”¹

Tak pisze Hector Berlioz w felietonie „*Alceste* Eurypidesa. *Alceste*. [...]” opublikowanym wraz z innymi studiami dotyczącymi kompozycji Beethovena, Webera i Wagnera w zbiorze *À Travers Chants* z roku 1862. Felieton ów powstał na podstawie cyklu artykułów ukazujących się w czasopiśmie „Journal des débats politiques et littéraires” przy okazji przygotowywanego pod kierownictwem Berlioza wznowienia opery Glucka *Alceste* w Operze Paryskiej w 1861 roku.

Działalność na polu krytyki muzycznej rozpoczął kompozytor w wieku dwudziestu lat, pisząc dla czasopisma „Le Corsaire” (1823 r.). Życie muzyczne Paryża komentował przez ponad czterdzieści lat, publikując felietony w różnych periodykach, na przykład w wymienionym już „Corsaire”, „Correspondant”, „Gazette musicale de Paris”, „Revue et Gazette musicale de Paris”, „Rénovateur”, „Journal des débats...” i „Allgemeine Musikalische Zeitung”.

Berlioz wydał za życia trzy zbiory felietonów muzycznych², które dziś uważa się za mistrzowskie³. Są to: *Les Soirées de l’Orchestre* (1852)⁴, *Les Grottesques de la Musique* (1859), *À Travers Chants* (1862) oraz traktat teoretyczny *Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration* (1843,44)⁵. Po śmierci artysty ukazały się jego wspomnienia *Mémoires* (1870)⁶.

¹ Wszystkie przekłady zawarte w referacie są oparte niemieckiej wersji zbioru felietonów Berlioza *À Travers Chants*: Hector Berlioz, *Musikalische Streifzüge: Studien, Vergötterungen und Kritiken*, tłum. na język niemiecki Elly Ellès, Lipsk 1912. Powyższy cytat ze strony 112.

² Oryginalne teksty wymienionych przeze mnie prac Berlioza znaleźć można w wersji elektronicznej na stronie internetowej The Berlioz Webseite.

³ Por. Walter Mönch, *Hector Berlioz: 1803-1869; ein Künstlerleben in der europäischen Welt der Dichtung und Musik*, Frankfurt nad Menem 1985.

⁴ Drugie wydanie 1854.

⁵ Pierwsze wydanie 1843, 44, drugie zrewidowane w 1855 z dodanym rozdziałem *L’Art du chef d’orchestre*.

⁶ Polskie wydanie: Hector Berlioz, *Z pamiętników*, przekład i opracowanie Jerzy Popiel, Kraków 1966.

W *Les Soirées de l'orchestre* Berlioz naśladowuje styl pisarski E. T. A. Hoffmanna, którego był żarliwym wielbicielem. Drugi zbiór ma charakter anegdotyczny. W *À Travers Chants* Berlioz występuje jako twórca i badacz-teoretyk, który zajmuje się nie tylko muzyką sobie współczesną, lecz także badaniami historii kultury muzycznej, kierując swe zainteresowania ku kompozycjom Beethovena, Glucka, Webera i Wagnera.

Z bogatej spuścizny literackiej twórcy do tej pory opublikowano część. *Association Nationale Hector Berlioz* wydała 5 tomów tekstów krytycznych z lat 1823-1834, 1835-1836, 1837-1838, 1839-1841 i 1842-1844⁷, kompletna zaś edycja obejmie 10 woluminów.

Pierwsze recenzje pisał Berlioz, by bronić, w jego pojęciu, prawdziwej sztuki przed fałszywymi ocenami słuchaczy, komentatorów i wykonawców. Potem stanowiły one w znacznej mierze źródło jego utrzymania i służyły autoreklamie. Cała publicystyka muzyczna Berlioza stanowi barwny dokument historyczny i dobrze mieści się w klimacie intelektualnym tamtych czasów⁸.

Przedstawiany tu felieton „*Alceste* Eurypidesa. *Alceste*. [...]” daje pewne pojęcie o charakterze działalności Berlioza w sferze krytyki muzycznej, należy zatem przyjrzeć mu się nieco bliżej. Opera *Alceste* Glucka-Calzabiego stała się w centrum zainteresowania pisarza. Berlioz ma aspiracje dydaktyczne, jego cel stanowi przygotowanie czytelników, przyszłych słuchaczy i widzów do „właściwego” odbioru tego wznawianego właśnie w Operze Paryskiej dzieła. Przygotowanie do „właściwego” odbioru składa się z wielu elementów. Ten wielostronicowy tekst niesie zatem obszerną wiedzę o reformatorskiej operze, jej przebiegu i konstrukcji, o relacji słowa i muzyki oraz budowanych przez nie dramaturgicznych efektach. Berlioz pokazuje również kontekst literacki opery i zawarte w nim znaczenia. Odnosi się więc do literackiego pierwowzoru opery – dramatu Eurypidesa, librett Quinault i Calzabiego. Partytury dzieł Lulliego, Schweitzera, Gugliemiego i Haendla, których inspiracją była mitologiczna historia, traktuje zaś jedynie jako porównawcze tło historyczne dla opery Glucka.

Wywody Berlioza nie są oczywiście obiektywne w sensie naukowym, choć ton jego wypowiedzi sugerowałby takie dążenie. Celem autora jest ukazać *Alceste* Glucka w jak najlepszym świetle, dlatego przekształca on nieco przekazywane przez siebie informacje. I jego krytyczne, nieraz niesprawiedliwe, bo nie uwzględniające historycznych uwarunkowań, uwagi o innych kompozycjach służą właśnie temu celowi.

Felieton Berlioza można odczytywać również jako wyraz jego poglądów estetycznych. Ideę muzyki dramatycznej, którą realizował w swoich utworach, komentował twórca w felietonach i krytykach muzycznych poświęconych innym kompozytorom, na przykład w studiach muzyki Beethovena, które również stanowią część zbioru *À Travers Chants*. Podobnie jest z analizą *Alceste* Glucka. Berlioz uważa

⁷ *Hector Berlioz: Critique Musicale 1823-1863*, t.1: 1823-1834, red. H. Robert Cohen i Yves Gérard (1996.), t. 2: 1835-1836, red. Marie-Hélène Coudroy-Saghaï i Anne Bongrain (1998); t. 3: 1837-1838, red. Anne Bongrain i Marie-Hélène Coudroy-Saghaï (2001); t. 4: 1839-1841, red. Anne Bongrain i Marie-Hélène Coudroy-Saghaï (2003); t. 5: 1842-1844, red. Anne Bongrain i Marie-Hélène Coudroy-Saghaï (2004); za stroną internetową The Berlioz Website, <http://www.hberlioz.com/Works/BerliozMLWorks.html>.

⁸ Por. Kerry Murphy, *Hector Berlioz and the development of French music criticism*, Ann Arbor 1988.

tę operę za udaną realizację jego (Berlioza) koncepcji dramatycznej muzyki. Felieton niesie zatem także elementy teoretycznego traktatu i mówi w zasadzie więcej o poglądach Berlioza niż o dziele Glucka.

W przedstawianym poniżej tekście znajdują ujście również literackie zainteresowania kompozytora, które, należy podkreślić, były bardzo szerokie. Przejawiają się one w jego kompozycjach, takich jak choćby nawiązująca do arcydzieła niemieckiego klasyka legenda dramatyczna *Potępienie Fausta*, dokumentująca fascynację kompozytora Szekspirem symfonia dramatyczna *Romeo i Julia*, czy też urzeczywistniająca miłość do Wergiliusza opera *Trojanie*. Także fakt, iż rozważania dotyczące opery Glucka Berlioz rozpoczyna omówieniem antycznego dramatu oraz dwóch librett stworzonych na jego podstawie, wiąże się z jego stosunkiem do muzyki i literatury. Uważał on bowiem libretto za punkt wyjścia opery, w której kompozycja muzyczna powinna podążać za dramatyczną logiką tekstu⁹. Dodając do analizy libretta jeszcze jego antyczny wzorzec, umiejscowił je w szerokiej perspektywie historyczno-literackiej. Omawiany przeze mnie felieton nie jest jedynym studium opery, które Berlioz zaczyna od eksploracji libretta. Większość jego pism krytycznych odnoszących się do oper wystawianych wówczas w Paryżu ma taką właśnie strukturę. Wprawdzie wśród dzieł artysty znajduje się stosunkowo niewiele kompozycji pieśniarskich czy oper, dla większości wszakże jego utworów relacja ze słowem ma znaczenie konstytutywne. Wydaje się, że Berlioza dobrze scharakteryzował Walter Mönch, pisząc: „W sensie pojęcia *muzyka absolutna* nie byli ci duchowo związani artyści Liszt – Wagner – Berlioz czystymi muzykami, lecz poetami dźwięków (*Tondichter*). W ich twórczości dominuje kultura literacka”¹⁰.

W swojej wypowiedzi chciałabym pokazać literackie zacięcie kompozytora, które ujawnia się w jego refleksjach na temat dramatu *Alkestis* Eurypidesa, jako jednej z interpretacji tego chyba „najbardziej tajemniczego i zagmatwanego wśród dzieł nie tylko greckiego teatru, lecz także literatury światowej”¹¹. W fascynacjach literackich kompozytora ma być może swoje źródło jego koncepcja dramatycznej muzyki, którą przedstawię szerzej w dalszym ustępie tekstu. Ambicja edukacji czytelnika przenika całą wypowiedź kompozytora i w związku z tym nie ma potrzeby snuć wokół niej dłuższych refleksji. Należałoby powiedzieć tylko tyle, że Berlioz konstruuje siebie w tekście jako znakomitego znawcę i literatury i muzyki, którego wywody i osądy mają charakter uniwersalny. Ową strategię kompozytora należy stale mieć na uwadze, kiedy czyta się jego tekst.

Z wielu wątków i aspektów, które dostrzega się w dramacie *Alkestis* Eurypidesa¹², Berlioz wybiera te najważniejsze. Wydobywa konflikt, który stanowi zasadniczą treść tego dzieła, konflikt, który powstaje w zderzeniu miłości, śmierci i życia. Dramat Eurypidesa, przypomnijmy, oparty jest na takiej oto historii mitologicznej. Zgodnie z wyrokiem bóstw Król Ferai w Tesalii – Admet – musi umrzeć młodo, jeśli nie znajdzie się ktoś, kto odda za niego życie. Ani ojciec, ani matka Admeta nie decydują się na taki czyn. To Alkestis – młoda żona króla – poświęca za niego swoje życie. Admet, który twierdzi, że kocha Alkestis,

⁹ Por. Howard Robert Cohen, *Berlioz on the Opera (1829-1849): A Study in Music Criticism*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1973.

¹⁰ Walter Mönch, *ibidem* s. 24, 25.

¹¹ Hans Richard Brittnacher, *Erschöpfung und Gewalt*, Kolonia 2001, s. 44.

¹² Por. Jan Kott, „Welon Alcesty”, w: *Zjadanie Bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986.

świadomie przyjmuje jej dar. Z tego zawirowania nie ma wyjścia. Każdy żyje tyle czasu, ile jest mu dane. Opowieść o Alkestis pokazuje natomiast sytuację, na którą nikt nie jest przygotowany: jedna osoba może przedłużyć swoje życie kosztem innej, i to najbliższej. Komu może zależeć bardziej na życiu drugiego człowieka niż na swoim? Kto nie uległby pokusie zostania przy życiu, gdyby miał taką możliwość, nawet za najwyższą cenę?

I właśnie ten, który ulega pokusie pozostania przy życiu, interesuje Berliozą najbardziej.

Komentując tę postać, autor pisze:

„Zdaje się, że obaj poeci [Szekspir i Eurypides, przyp. M. S.] znali niezbadane przepaście ludzkiego serca, owe pieczary, których czarnej głębi nie wazą się badać pospolite umysły i w które bez strachu wnika tylko geniusz, uważnie patrząc, wydobywa z nich na światło dzienne nieprawdopodobne potwory, nieprawdopodobne i przecież aż nazbyt rzeczywiste potwory”¹³.

Czym są te „nieprawdopodobne [...] aż nazbyt rzeczywiste” potwory? Alkestis kocha Admeta, do tego stopnia, że decyduje się za niego umrzeć. (Jeśli uzna się, że jej czyn wynika z miłości.) Admet bardziej kocha życie niż Alkestis, dlatego przyjmuje jej ofiarę. Kompozytor zastanawia się, czy przypadkiem nie jest tak, że czyn Admeta, który od razu wywołuje moralny niesmak (bo kim jest człowiek, który skazuje ukochanego czy ukochaną na śmierć), popełniłaby większość ludzi. Tak samo do ofiary, na jaką zdobywa się Alkestis, byłaby zdolna mniejszość. Zatem postać tego egoistycznego, tchórzliwego, słabego Admeta jest jak lustro, w które należałoby spojrzeć. Odbicie w lustrze zapewne nie będzie cieszyć. Czy można być dumnym ze stworzenia, którego działaniami kieruje instynkt przetrwania, a rodzaj empatii i altruizmu, składających się na to, co nazywane jest miłością, tworzą jedynie powierzchowny dodatek i nie wynoszą go na poziom tak zwanego człowieczeństwa? Owo człowieczeństwo, którego uosobieniem byłaby Alkestis, pojawia się wśród ludzi bardzo rzadko. Przeważnie twierdzi się, że jest ktoś, kogo się kocha, i jest się gotowym dla niego na wiele. Większość czytelników dramatu Eurypidesa będzie również uważała, że nie mogłaby przyjąć ofiary Alkestis albo zachować się tak jak młoda królowa. Jednak w podobnej sytuacji tylko nieliczni mieliby odwagę i siłę na czyn Alkestis, większość przyjąłaby postawę Admeta. Berlioz pisze: „Ale poeta-filozof odpowiedziałby: Ach, ty się chyba łudzisz, ty byś też chętniej lamentował niż umarł”¹⁴! Jeśli uzna się, że Eurypides w interpretacji Berliozy ma rację, to trzeba przyjąć do wiadomości, że człowiek jest dość daleki od wyobrażeń, jakie sam tworzy na swój temat.

Przedstawiając koncepcję muzyki dramatycznej na przykładzie dzieła Glucka, Berlioz jest nie mniej przenikliwy niż w refleksjach o literaturze i człowieku. Kieruje on jednak zainteresowania w inną stronę. Swoją koncepcję prezentuje w dwojaki sposób. Po pierwsze, formułuje ją teoretycznie, cytując fragment z przedmowy Glucka (w zasadzie trzeba by ją nazwać przedmową Calzabiego, jednak

¹³ Por. H. Berlioz, *Musikalische Streifzüge...*, *ibidem*, s. 116

¹⁴ *Ibidem*, s. 116.

pozostaną przy terminologii Berlioza) do włoskiej wersji opery *Alceste* z 1767 roku, dyskutując z niektórymi tezami zawartymi w tym manifest programowym. Po drugie, egzemplifikuje owe założenia na przykładach z utworu Glucka. Nie opiera się jednak na przykładach nutowych, lecz cytuje wielokrotnie libretto i opisuje wrażenia, jakie wywołuje muzyka w połączeniu z tekstem.

Formułując analizę *Alceste* Glucka, kompozytor opowiada przebieg akcji libretta Raniero Calzabigiego, odnosi się do francuskiej wersji tego tekstu autorstwa Le Blanc du Rullet, ustosunkowuje się do zmian, o jakie akcję utworu wzbogacił francuski poeta (wprowadzenie postaci Herkulesa), wskazuje też na niektóre niedoskonałości przekładu, jak choćby błędy prozodyczne. W odniesieniu do muzyki Glucka nie robi prawie żadnych uwag do techniki kompozytorskiej. Komentuje tylko instrumentację, krytykując reformatora opery za brak zróżnicowania w doborze instrumentów i wskazując na błędy w ich użyciu. Potrafi też docenić niektóre rozwiązania. Komentując trzecią scenę I aktu, pisze: „Instrumentacja jest prosta, ale wyszukana. Gluck używa smyczków oraz dwóch instrumentów dętych. Tutaj, podobnie jak w niejednym innym miejscu, ujawnia się instynkt kompozytora. Wybrał niezbędną barwę dźwięku. Gdyby na miejsce fletów wstawić dwa oboje, cały efekt byłby zepsuty”¹⁵.

Berlioz uważał założenia Glucka za „wyraz głębokiego wycucia prawdziwej dramatycznej muzyki”¹⁶. Czego one dotyczyły? Przedmiotem krytyki, jaką Gluck formułuje w programowej przedmowie do *Alceste* jest włoska opera seria, w której czynnik muzyczny (na przykład nieuzasadniona przebiegiem emocjonalnym trzyczęściowa aria da capo, długie ritornele, nadmiernie stosowane koloratur) dominuje do tego stopnia, że utwór jest, być może, atrakcyjny jako zjawisko dźwiękowe, brakuje mu natomiast dramatycznej konstrukcji. Gluck, nawiązując do francuskiej tradycji *tragédie lyrique*, chce podporządkować muzykę dramatycznemu rozwojowi dramatycznego tekstu, z czym wiąże się też dbałość o jego właściwości prozodyczne, zmniejszenie kontrastu między arią a recytatywem, ograniczenie koloratur, tematyczne powiązanie uwertury z utworem. Opera w wizji Glucka nie jest zbiorem arii, lecz dramatem z muzyką. W przedmowie do *Alceste* kompozytor pisze: „Usiłowałem przywrócić muzyce jej prawdziwe zadanie służenia poezji za pomocą ekspresji oraz podążania za sytuacjami intrygi bez przerywania akcji ani dławienia jej nic niezdatnym nadmiarem ornamentów. Przyjąłem, iż można tego dopiąć w taki sam sposób, w jaki gwałtowne barwy wpływają na poprawny i harmonijnie ułożony rysunek, posługując się kontrastem światła i cienia, który ożywia postaci nie zmieniając ich konturów”¹⁷.

Berlioz nie pozostawia zacytowanej przez siebie wypowiedzi Glucka bez komentarza, wytyka nawet, że Gluck nie zawsze respektuje własne zasady, stwarzając, na przykład, duże kontrasty między recytatywem a arią. Przede wszystkim jednak francuski kompozytor nie akceptuje zasady dominacji tekstu w operze. Zobrazowany w malarskiej metaforze pogląd Glucka uważa za fałszywy i twierdzi, rozwijając ową metaforę, iż tekst w operze jest jedynie elementem obrazu. Ekspresja zawartych w dramacie emocji i napiętności nie jest jedynym celem muzyki dramatycznej. Nie można pominąć przyjemności zmysłowej,

¹⁵ *Ibidem*, s. 138.

¹⁶ *Ibidem*, s. 131.

¹⁷ Ch. W. Gluck, *Przedmowa do opery Alceste* (1767), przeł. Michał Bristiger, „Res Facta Nova“ 2005, nr 8 (17), s.12.

jaką dają: melodia, harmonia, rytm i instrumentacja. Muzyka zamyka w sobie i rysunek, i barwę, a tekst jest jednym ze składników. Bo, na przykład, zamysł poety zawarty w pantomimach, tańcach charakterystycznych, bajkach przekazują same instrumenty¹⁸.

W tym miejscu należałoby przypomnieć przemianę w estetyce, jaka dzieli koncepcje muzyki Glucka i Berlioza. W tym miejscu należałoby przypomnieć przemianę w estetyce, jaka dzieli koncepcje muzyki Glucka i Berlioza. Według osiemnastowiecznej teorii sztuki, której główny postulat stanowiło naśladowanie natury, muzyka dopiero w połączeniu ze słowem staje się sztuką, gdyż zakres zjawisk, jaki może ona naśladować na przykład za pomocą dźwiękowego malarstwa, jest bardzo ograniczony. Muzyka bez tekstu jest jedynie „pustym, nieważnym pobrzękiwaniem”¹⁹, które nie niesie żadnych treści i jest obojętne dla umysłu. Romantyczna koncepcja muzyki uczyniła z niej sztukę autonomiczną, sięgającą nieskończoności, bo może wyrażać to, czego nie wyrażą słowa.

Berlioz z pewnością nie patrzy na muzykę z punktu widzenia postulatu przedstawiania, naśladowania natury. Bardzo ceni siłę jej niedookreśloności. Sądzi jednak, iż należy niesione przez nią treści uzupełniać słowami. Ten pogląd zawiera w konfrontacji z tezą Glucka: „uwertura powinna zaznajomić widza z charakterem akcji dramatycznej i ująć zwięźle jej wątek”²⁰. O możliwościach wyrazowych muzyki i ich ograniczeniach pisze Berlioz następująco:

„Zakres zjawisk, jakie wyrażać może muzyka, nie jest tak rozległy; ona może wprawdzie przekazać: radość, ból, poważny nastrój, wesołość; dobitnie oddać różnicę między radością ludu pasterskiego a radością plemienia wojowników, między bólem królowej a smutkiem wieśniaczki, między poważnym i spokojnym rozmyśleniem a żarliwym rozmarzeniem, które poprzedzają namiętne wybuchy. [...] Przeciwwstawi ona najgorsze bestialstwo, pospolitość, groteskę temu, co jest anielsko czyste, szlachetne i pozbawione fałszu. Jeżeli jednak muzyka chciałaby wyjść poza ten niezmierny krąg, to będzie zmuszona wziąć do pomocy śpiewane, deklamowane lub czytane słowo do wypełnienia luk, które powstają nawet wtedy, gdy używa wyłącznie swoich własnych środków w dziele, które oddziałuje i na umysł, i na fantazję. Na przykład uwertura do *Alceste* zapowiada momenty rozpacz i czułości. Nie może jednak pokazać ani obiektu czułości, ani przyczyny rozpacz. Słuchacz nigdy nie dowie się z niej, że mąż Alceste jest królem Tesalii, któremu bogowie przeznaczili śmierć, jeśli nie znajdzie się ktoś, kto ofiaruje za niego życie, a to jest właśnie głównym wątkiem tej sztuki”²¹.

Muzyka potrzebuje uzupełnienia konkretnymi treściami, by przekazywać treści dramatu, a połączeniu muzyki i słowa przypisuje Berlioz ogromną siłę oddziaływania na słuchacza:

„Wiedział [Gluck, przyp. M.S.], że sztuka muzyczna ma znacznie większą moc, niż tylko łaskotać ucho przyjemnymi koloraturami, i zapytywał siebie: Czemu ekspresywności, tej oczywistej cechy melodii, harmonii i instrumentacji nie użyć do tego, by tworzyć sensowne, wstrząsające dzieła, godne zainteresowania poważnych słuchaczy i ludzi dobrego smaku? Nie skazując przyjemności zmysłowej na wygnanie, chciał, by umysł miał odpowiedni dla siebie udział; nie traktując poezji jako głównego języka opery, chciał połączyć ją z muzyką w taki sposób, żeby z tego związku

¹⁸ Por. H. Berlioz, *Musikalische Streifzüge...*, *ibidem*, s.132, 133.

¹⁹ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988 s. 153.

²⁰ Ch. W. Gluck, *ibidem*.

²¹ H. Berlioz, *Musikalische Streifzüge...*, *ibidem*, s. 133, 134.

wyniknęła całość o nieporównywalnie większej sile ekspresji niż ta, jaka właściwa jest osobno każdej z tych sztuk”²².

Relacje słowa i muzyki na zasadzie komplementarności dostrzega się także w symfoniach Berlioza. Na przykład program *Symfonii fantastycznej* nie służy temu, by szukać jego ilustracji w muzyce. Ma on spełniać te same funkcje, jak: „mówione partie w operze, które określają charakter przebiegów muzycznych i tłumaczą ich znaczenie”²³. Taka koncepcja relacji słowa i muzyki miała korzenie we francuskim pojmowaniu muzyki jako środka komunikacji, który połączony jest z teatrem, ze słowem. W teorii muzyki *Poétique de la musique* z 1785 autorstwa Bernarda Germaina Lacépèdes czytamy: „utwory symfoniczne to opery bez tekstu i sceny. Zatem już od początku pracy nad utworem trzeba o nim myśleć tak, jakby to była tragedia lub komedia, i w związku z tym przewidzieć odpowiedni przebieg afektów tak, aby powstał z tego rodzaj dramatu”²⁴.

Zatem Berliozowska wizja muzyki ma dwa bieguny: jeden – zgodnie z romantyczną myślą – czyni z muzyki sztukę zdolną przekazywać niezmierną paletę odcieni emocji i charakterów, drugi zaś, tkwiąc w starszej tradycji, wyraża potrzebę łączenia jej ze słowem, które ma funkcję dookreślenia treści, jakie muzyka niesie. Owa konfrontacja nowego pojmowania muzyki z tradycją francuską, tj. łączenia muzyki ze słowem i teatrem rodzi u Berlioza oryginalne rozwiązania na polu muzyki instrumentalnej, jak choćby wspomniana już *Symfonia fantastyczna*²⁵.

Większość miejsca w studium *Alceste* Glucka poświęca Berlioz przedstawieniu relacji muzyki i słowa. Kompozytor nie daje jednak przykładów muzycznych z tekstem, na podstawie których czytelnik mógłby sobie owo współistnienie wyobrazić. Opisuje natomiast wrażenia, jakie wywołuje w nim muzyka Glucka, czyniąc z siebie poniekąd „słuchacza idealnego”, przez co arbitralnie sugeruje obiektywizm swoich opinii. Przeczytajmy kilka sformułowań:

Przykład pierwszy.

Charakterystyka Alceste która podjęła decyzję, że umrze zamiast Admeta:

„Przechodzę do arii „Wy bogowie wiecznej nocy” (Akt 1, nr 15). Alceste znów jest sama; pierwszy kapłan wychodząc, powiedział, że posłańcy ze świata umarłych oczekują jej pod koniec dnia przy wejściu do Tartaru. Już się stało, przed Alceste zaledwie kilka godzin życia. Ale ta słaba kobieta, drżąca matka, znikła, aby dać miejsce istocie, którą fanatyczna miłość wytrąciła poza granice natury i która od tej chwili wierzy, że strach nie ma do niej dostępu i może pukać do bram podziemnego świata”²⁶.

Przykład drugi.

Moment w świątyni Apollona.

(Akt I, nr 11)

„Potem nagła pauza

²² *Ibidem*, 125.

²³ Hector Berlioz, *Przedmowa do Symfonii fantastycznej*, I wydanie (1845, 46), cyt. za: Wolfgang Dömling, *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber 1986, s. 267, 268.

²⁴ Cyt. za: *ibidem*, s. 235.

²⁵ Por. *ibidem*, s. 230-259.

²⁶ H. Berlioz, *Musikalische Streifzüge...*, *ibidem* s. 145.

*Czczycie pełnię jego władzy
Ludzie! Czczycie ją pobożnym milczeniem.
Księżno! Okazałość człowieczego majestatu*

*I próżna duma muszą się tutaj pochylić!
Drżyj!...*

To ostatnie słowo, które kapłan śpiewa na jednej długo trzymanej nucie, patrząc błędnym wzrokiem na Alceste i wskazując na najniższy stopień ołtarza, na którym ona powinna złożyć swoją królewską głowę, wieńczy we wzniosły sposób całą scenę. Jest to cudowność, jest to tytaniczna muzyka, jakiej przed Gluckiem nikt nigdy nie przeczuwał²⁷.

Przykład trzeci.

Krótką charakterystyka emocji niesionych przez melodię:
(Akt II, nr 7)

„Melodia arii „Nigdy nie kochałam życia dla siebie” jest tak samo wyborna jak szlachetna, niesie znamię żarliwej czułości”²⁸.

Przykład czwarty. Opis malarstwa muzycznego połączonego z tekstem:
(Akt III nr 3)

„Scena przemienia się w wejście do Tartaru. Gluck okazuje się w malarstwie prawie tak samo wielki jak w sztuce wyrażania uczuć albo namiętności. Orkiestra jest ciemna i opadająca; jej milczenie ilustrują słowa:

*Tu rządzi śmierć; spojrzenie jedno mi mówi,
mieszkają tu siły Hadesu.*

Niskie tony grzmia długo ciągniętym szmerem, w wyższych rejestrach zaś słychać krakanie nocnych ptaków”²⁹.

Przykład piąty.
(Akt III, nr 3, aria)

„Następujące wersy:

*Grób, któremu się ofiarowałam,
Jest moim jedynym życzeniem, tym, czego pragnę;
Ha, wolno mi wyznać wam moje błaganie,
Moje słuszne błaganie o wcześniejszą śmierć.*

Alceste śpiewa dwa razy. Przy powtórzeniu prośba staje się usilniejsza, błaganie – żarliwsze. Wers: *Ha, wolno mi wyznać wam moje błaganie*, wykonuje się z niejaką skromnością; zaraz potem na słowach *moje słuszne błaganie* głos podnosi się coraz bardziej, by za chwilę wrócić uroczyście do kadencji końcowej na słowach: *o wcześniejszą śmierć*. Trzeba by być wielkim pisarzem, poetą o płonącym sercu, żeby odpowiednio opisać taką maestrię zropaczanej gracji, taki wzorzec antycznej piękności, tak doskonały przykład głębi myśli muzycznej pełnej uczucia i szlachetności. Czy by się to udało nawet największemu poecie? Takiej muzyki nie można opisać; jej należy słuchać i ją odczuwać. A ci, którzy wcale jej nie odczuwają lub zbyt mało czują?... Oni są bardzo nieszczęśliwi, im trzeba współczuć³⁰.

²⁷ *Ibidem*, s. 140.

²⁸ *Ibidem*, s. 153.

²⁹ *Ibidem*, s. 159

³⁰ *Ibidem*, s. 161.

Sposób, w jaki Berlioz opisuje dzieło Glucka, wynika z celu, który przyświecał cyklowi jego felietonów – mówiąc współczesnym językiem – promocji utworu Glucka związanej w wznowieniem go w Operze Paryskiej. Berlioz stara się udowodnić, że muzyka Glucka jest doskonała, znakomicie współgra z tekstem, bezbłędnie oddaje treści libretta. No właśnie! Nagle okazuje się, że Berlioz popada w rodzaj sprzeczności ze sformułowanymi wcześniej postulatami. Nie tylko wbrew założeniu leżącemu u podstaw swojej koncepcji – że muzyka wyraża to, co jest niewyraźne słowem – definiuje słowami wrażenia, jakie niesie muzyka, lecz także opisuje operę Glucka tak, jakby tekst libretta stanowił najważniejszy element opery, którego treści muzyka jedynie uzupełnia. W ostatnim z cytowanych powyżej przykładów Berlioz wprawdzie stwierdza, że siły muzyki nie można wyrazić słowami, jednak przez owo retoryczne użycie toposu niewyraźności właśnie słowami sugeruje efekt, jaki wywołuje muzyka. Na usprawiedliwienie kompozytora można chyba powiedzieć, że jego felieton nie jest traktatem teoretycznym, którego zadaniem jest formułować program estetyczny.

Powyższa analiza felietonu „*Alceste* Eurypidesa. *Alceste*. [...]” wykazuje, jak wieloaspektowe jest piarstwo muzyczne Berlioza, który dostrzega możliwości wyrazowe muzyki i literatury widziane osobno, poszukuje możliwości wzajemnego przenikania się tych sztuk, ich syntezy, zastanawia się nad inspiracjami, jakie mogą czerpać jedna od drugiej. Pośrednio pyta też o to, czym jest muzyka, w jaki sposób można opisać wrażenia, jakie tworzy muzyka sama lub w połączeniu ze słowem. Kompozytor nie unika także refleksji nad człowiekiem. Nie formułuje wprawdzie programu moralnego wprost. Jest on jednak poniekąd zawarty w przemyśleniach Berlioza o Admecie. Także człowiek jako odbiorca sztuki stanowi pośrednio temat wypowiedzi kompozytora. Twórca wymaga od słuchacza/ widza bardzo wiele: i wiedzy o literaturze, i wiedzy o historii muzyki, pojmowania, czym jest prawdziwa, w rozumieniu Berlioza, muzyka dramatyczna, i autorefleksji, która polega zarówno na stawianiu pytań o własne moralne wybory, jak i na analizie indywidualnej percepcji muzyki.

W wypowiedzi Berlioza zawarty jest jeszcze pośrednio wzorzec krytyka muzycznego, który poza dogłębną wiedzą w dziedzinie kultury muzyczno-literackiej lub w zasadzie literacko-muzycznej, kompozycji, dydaktyki i psychologii powinien jeszcze mieć umiejętności nauczyciela, sprawnie i atrakcyjnie przekazywać informacje oraz dawać wskazówki natury etycznej.

Na koniec warto może zadać jeszcze jedno pytanie, pytanie o aktualność myśli Berlioza. W tekście dotyczącym Berlioza-krytyka nie ma miejsca na to, aby zastanawiać się nad aktualnością jego koncepcji muzyki dramatycznej czy poglądów dotyczących kompozycji Glucka, wymagałoby to bowiem osobnego studium. Wydaje się natomiast, że współcześni komentatorzy muzyki mogliby się od Berlioza wiele nauczyć. I w tym sensie warto by było uczynić przemyślenia Berlioza częścią dzisiejszej refleksji o muzyce.