


Oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* opus 85 Ludwiga van Beethovena a estetyka Friedricha von Schillera

Małgorzata Grajter

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
malgra@amuz.lodz.pl  <https://orcid.org/0000-0002-5174-3504>

Moment powstania jedyne oratorium Beethovena – rok 1803 – przypada na okres w dziejach muzyki określany przez badaczy jako szczytowa faza klasycyzmu (*Hochklassik*), w szczególności naznaczona oddziaływaniem myśli Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha von Schillera. Jest to, jak stwierdza Maria Piotrowska, czas, w którym dominuje postawa tzw. człowieka faustycznego¹. Człowiek ów jest przekonany o niewzruszoności swego miejsca w świecie, a zarazem pełen uwielbienia dla Boga-Stwórcy; doświadcza on z całą mocą nacisków swej zmysłowej natury, a jednocześnie podlega prawu moralnemu. Twórczość muzyczna tej krótkiej fazy odpowiada na postawę człowieka faustycznego, zyskując moc nie tylko estetycznego, ale i etycznego oddziaływania na swego odbiorcę. Ten drugi aspekt oddziaływania muzyki wiąże się z ideą *Bildung* – „działania na rzecz wznoszenia się ku ideałowi człowieczeństwa”². Kluczową rolę w tym względzie Piotrowska przypisuje twórczości Beethovena; Beethoven wydaje się bowiem szczególnie świadom swej roli jako artysty, którego zadaniem jest tworzyć sztukę „etyczną”.

1 M. Piotrowska, *Paradygmat europejskiej muzyki klasycznej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Kraków 1995, s. 75–114.

2 Tamże, s. 102.

Około roku 1800, w momencie kulminacji dziejów człowieka faustycznego, „duch” skupia w sobie unikalną moc i pełnię swych możliwości etycznych i twórczych, i świadom tej pełni, obiektywizuje jej treści w dziełach geniuszy tego czasu: Kanta, Schillera, Beethovena, Goethego i Hegla³.

Wśród typowych dla tej fazy utworów muzycznych Piotrowska wymienia między innymi dzieło przynależące do tego samego gatunku, a i pod względem czasu powstania bliskie oratorium Beethovena, mianowicie *Die Schöpfung* Josepha Haydna, skomponowane w 1796 roku. Z gruntu sakralny charakter obu tych utworów nie wyklucza zatem włączenia do ich interpretacji narzędzi wywiedzionych z ówczesnej filozofii i estetyki⁴.

Inny aspekt powiązania *Chrystusa na Górze Oliwnej* z estetyką Schillera wynika z wpływu, jaki twórczość literacka i myśl filozoficzna wielkiego klasyka weimarskiego wywarły na osobowość i muzykę Beethovena. Szczególnym przejawem tego wpływu jest opracowanie przez Beethovena *Ody do radości*, które, jak wykazał Maynard Solomon, dojrzewało w wyobraźni twórcy bardzo długo; prawdopodobnie idea umuzycznienia *Ody* zrodziła się jeszcze w czasie pobytu kompozytora w Bonn. Z kolei w młodzieńczych pamiętnikach Beethovena odnaleźć można między innymi wpisane tam przez przyjaciół cytaty z *Don Carlosa*⁵.

Filozofia Schillera wywarła także z pewnością silny wpływ na postawę, jaką Beethoven przyjął wobec osobistego kryzysu wynikającego z utraty słuchu, czego dowodzą listy z tego okresu i testament heiligenstadzki. W pismach tych można odnaleźć wiele zdań nawiązujących do filozofii Schillera. W 1801 roku kompozytor, w liście do Karla Amendy pisze o konieczności odwołania się do „smutnej rezygnacji”⁶, niejako odpowiadając na Schillerowskie stwierdzenie: „Szczęśliwy więc jest ten, kto nauczył się znosić to, czego nie może zmienić, i z godnością zrezygnować z tego,

3 Tamże, s. 80.

4 Drugim ważnym dziełem reprezentującym ideał wysokiego klasycyzmu jest, zdaniem Piotrowskiej, Beethovenowska *IX Symfonia*, która co prawda swój dojrzały kształt osiągnęła dopiero dwadzieścia lat później, jednakże ma ona swe prężności w fazie wysokoklasycznej. Szczegóły na temat długiego i skomplikowanego procesu powstawania *Ody do Radości* podaje Maynard Solomon w pracy *Beethoven*, New York 1998, s. 404–412.

5 Szczegóły na temat związku Beethovena z Schillerem podaje M. Solomon w eseju *Beethoven and Schiller*, [w:] *Beethoven Essays*, Cambridge, Mass. 1988, s. 205–215.

6 „Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muss”. Z listu do Karla Amendy, 1.07.1801 (BGA 67). Por. także: List do Franza Wegelera, 29.06.1801 (BGA 65). Oba listy cytują za: L. van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, Red. S. Brandenburg, München 1998 (wersja cyfrowa).

czego uratować nie jest w stanie”⁷. Z kolei w testamencie heiligenstadzkim pojawia się tęsknota za radością, przeżywaną na łonie natury i w obecności bliźnich; tą samą radością, którą w Schillerowskiej *Odzie* spijają ze źródeł natury⁸ wszystkie istoty:

Opatrzności! Ześlij mi choćby jeszcze jeden dzień czystej radości [podkreślenie samego kompozytora] – od tak dawna już echo prawdziwej radości nie rozbrzmiewało we mnie – kiedyż, ach kiedyż dane mi będzie ponownie go doświadczyć w świątyni natury i obecności ludzi!⁹

Niewątpliwie więc sytuacja życiowa Beethovena musiała rozbudzić w nim skłonności filozoficzne. Filozofia stała się dlań swoistym remedium na cierpienie w obliczu perspektywy nieuchronnego i trwałego kalectwa, co sam zresztą przyznawał:

Już w 28. roku życia zmuszony byłem zostać filozofem, co łatwe nie jest, a dla artysty trudniejsze niż dla kogokolwiek innego¹⁰.

Wkrótce po napisaniu tych słów Beethoven skomponował *Chrystusa na Górze Oliwnej*. W szczegółowy sposób problematykę tego dzieła w odniesieniu do pism estetycznych Schillera (głównie *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka i innych rozpraw* – ze szczególnym uwzględnieniem tekstu *O patetyczności*) poruszył Fred Haight w artykule *Gethsemane as Schiller Would Treat It*¹¹. Nie ma żadnych dowodów na to, czy pisma te były znane Beethovenowi przed skomponowaniem oratorium, nie wiadomo też na pewno, czy w ogóle kiedykolwiek je czytał. Niewątpliwie jednak Schillerowska estetyka była powszechnie znana w tym czasie, przeprowadzona zaś przez Haighta analiza dowodzi, że kompozytor skrupulatnie

7 F. Schiller, *O wzniosłości*, [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 189.

8 Dosłownie: „z piersi natury”. Chodzi o wers: *Freude trinken alle Wesen / an den Brüsten der Natur*.

9 „o Vorsehung – laß einmal noch einen reinen Tag der Freude mir erscheinen – so lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd – o wann – o wann o Gottheit – kann ich im Tempel der Natur und Menschen ihn wi[e]derfühlen (...)”. L. van Beethoven, *Heiligenstädter Testament*, Red. S. Brandenburg, Bonn 2005, s. 6.

10 „schon in meinem 28 Jahre gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwere[r] als für irgend jemand”. Tamże, s. 4.

11 F. Haight, *Beethoven's Christ on the Mount of Olives. Gethsemane as Schiller Would Treat it*, „Fidelio” 1998, t. 7, nr 3.

wywiązał się z zaleceń Schillera, zwłaszcza co do sposobu ukazywania cierpiącej jednostki – w tym przypadku Chrystusa. Chodziło mianowicie o to, aby – pośród nacisków zmysłowej natury ludzkiej, która objawia się w całej swej mocy – zmanifestowała się wolność moralna człowieka. Stąd też we wstępie swojego artykułu Haight przedstawia Beethovena i Schillera jako bliźniaczych w swej postawie apologetów tejże wolności: „If Schiller is a poet of freedom”, powiada Haight, „Beethoven is emphatically its composer”¹².

Styl klasyczny w muzyce

Próby zdefiniowania stylu klasycznego w muzyce wywodzą się w dużej mierze z oświeceniowej koncepcji człowieka, uwzględniającej i podkreślającej jego dualistyczną, zmysłowo-duchową naturę. Owa dualistyczna postać człowieka została w sposób poetycki scharakteryzowana przez Goethego w osobie Fausta, w którym wiecznie spierają się „dwie dusze”. Ponieważ zaś muzyka reprezentująca wysoki styl klasyczny (*Hochklassik*) stanowić ma – zgodnie z duchem ówczesnej filozofii – analogon życia, a utwór muzyczny winien przedstawiać obraz człowieka, zachodzi potrzeba odnalezienia i wyjaśnienia bezpośrednich paraleli pomiędzy życiem a muzyką, czy też – między człowiekiem a utworem muzycznym. Klasyczne dzieło muzyczne stanowi bowiem – według myśli Christiana Gottfrieda Körnera – miniaturę świata i odzwierciedla rządzące nim prawa¹³.

W myśl filozofii oświeceniowej opozycja zmysłowej natury człowieka i prawa moralnego zostaje zneutralizowana w chwili, gdy „obowiązek (prawo moralne) staje się naturą, czyli utożsamia się ze skłonnością indywidualną”, co zostało przez Schillera określone jako zasada wolności¹⁴. W muzyce analogiczną funkcję pełni zasada organizacji tonalnej opartej na systemie dur-moll. Podobnie jak w człowieku siła natury nieustannie ściera się z siłą moralną, by osiągnąć wreszcie ów punkt, w którym posłuszeństwo prawu moralnemu niejako „staje się naturą”, a więc dokonuje się w sposób spontaniczny, niewymuszony i dobrowolny, tak też

empiryczna, zmysłowa warstwa muzyki ma postać następstwa różnego rodzaju kolizji i wyrównań, które w sumie tworzą idealną **jedność przeciwieństw**, spełniającą się ostatecznie w tonicznym miejscu spoczynku. Wszystko, co

12 F. Haight, dz. cyt., s. 4.

13 M. Piotrowska, dz. cyt., s. 105.

14 Tamże, s. 106.

pozornie się tej tonice w trakcie utworu przeciwstawia, ostatecznie ją jednak afirmuje. [...] tonika, nawet jeśli empirycznie nieobecna, wywiera decydujący wpływ na przebieg zdarzeń muzycznych [...]. Analogicznie, wolna przyczyna świata zmysłowej konieczności – Bóg – nie przejawia się w stworzeniu, choć dopiero ów Bóg czyni możliwym najwyższe dobro, czyli naszą wolność względem determinant zmysłowych¹⁵.

Pomiędzy światem a muzyką można więc przeprowadzić następującą paralelę: idei wolności, rozumianej jako spontaniczne posłuszeństwo prawu moralnemu, której źródłem, *spiritus movens*, jest Bóg – w muzyce odpowiada zasada organizacji tonalnej, a tonika jest elementem warunkującym przebieg zdarzeń w utworze.

Idea zrównoważenia kontrastów realizuje się nie tylko na tonalnym, ale i na formalnym poziomie dzieła muzycznego, przy czym obie te warstwy przenikają się nawzajem. Najdobitniejszym przykładem niech będzie tu cykl sonatowy, w którym poszczególne części, zróżnicowane pod względem charakteru i tempa, neutralizują się wzajemnie. Na poziomie mikroformalnym może to być konstrukcja formy sonatowej, zwłaszcza zaś zjawisko dualizmu tematycznego (obok którego nieodłącznie występuje dualizm tonalny), symbolizującego polaryzację przeciwieństw.

Mówiąc o cyklu sonatowym, a zwłaszcza o symfonii odpowiadającej ideałom *Hochklassik*, Piotrowska zwraca szczególną uwagę na finał, który miał przewyższać część pierwszą. Przesunięcie punktu ciężkości na część finalną (czwartą) wytworzyć miało „efekt takiego zamknięcia i spełnienia, które przenosiło całość w wyższą niejako orbitę”¹⁶. Owemu stopniowemu wzrostowi wagi poszczególnych części zmierzającemu ku finałowi towarzyszyła także symbolika przejścia z ciemności ku światłu, wyrażona przejściem z trybu molowego do durowego (V i IX *Symfonia* Beethovena). Zakończenie utworu w majorze symbolizuje więc „światło” – w tym wypadku oznaczające zwycięstwo ducha nad materią. Symbolika światła

15 M. Trzęsiok, *Klasycyzm Mozarta a estetyka Kanta i Schillera*, [w:] *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. R. D. Golianek, B. Stróżyńska, Łódź 2007, s. 23. Por. M. Piotrowska, dz. cyt.

16 Tamże, s. 95.

występuje zresztą nie tylko w symfonii i nie tylko w częściach finałowych¹⁷; wykorzystał ją między innymi Haydn w *Stworzeniu świata*¹⁸.

„Jedność przeciwieństw”, „nieomyślne zakomponowanie kontrastów” – oba te sformułowania dotyczące ideału muzyki klasycznej niosą przekaz, który można by zamknąć w jednym słowie: równowaga. Charles Rosen, choć jego rozważania nie mają, jak stwierdza Piotrowska, charakteru duchownawczego, lecz fenomenologiczny¹⁹, daje również trafne podsumowanie stylu klasycznego jako „symetryczne zniesienie cech przeciwstawnych” w pracy *The Classical Style*²⁰. Tak jak człowiek faustyczny nie wypiera się żadnej ze swych „części”, tak też i muzyka klasyczna niczemu nie przeczy, próbując ogarnąć ducha i materię, dobro i zło, światłość i ciemność – zawsze jednak zwracając się ku kategoriom pozytywnym.

Estetyka Schillera

U podstaw koncepcji estetycznych Schillera leży jego wizja człowieka, ukształtowana już w czasach młodości. Wczesna rozprawa filozofa, napisana – jako rodzaj pracy zaliczeniowej – na ukończenie wydziału medycznego Akademii Wojskowej w Stuttgarcie, nosi tytuł *O związku zwierzęcej i duchowej natury człowieka*. Główną tezę tej pracy jest „stałe i konieczne połączenie w naturze człowieka nie tylko jej strony zmysłowej i rozumowej, ale przede wszystkim ducha z cielesnością”²¹. Cielesność nie jest przez Schillera bynajmniej postrzegana jako kategoria negatywna, lecz jako „podstawa, na której opierają się własności sił duchowych”²². Sam duch, oddzielony od ciała, pozostaje bowiem niezdolny do odczuwania, a zarazem poznania samego siebie, tkwiąc w stanie „idealnej apatii”.

17 Szerzej na temat opozycji dur-moll w dziełach klasycznych i wczesnoromantycznych: S. Keym, *Wien-Paris-Wien. Beethovens Moll-Dur Dramaturgie im Licht einer „histoire croisée”*, [w:] *Beethoven 4. Studien und Interpretationen*, Red. M. Tomaszewski, Kraków 2009, s. 407–420.

18 We fragmencie mówiącym o świetle (*Und es ward Licht*) podobne rozwiązanie zastosował Beethoven w recytatywie Chrystusa (nr 1), kiedy to po raz pierwszy w utworze pojawia się tonacja C-dur. Aluzja do Haydna jest tym czytelniejsza, że owo C-dur pojawia się na wspomnienie stworzenia świata („nim jeszcze na Twe wezwanie świat wyrwał się chaosowi”).

19 M. Piotrowska, op. cit., s. 99.

20 „The simplest way to summarize classical form is as the symmetrical resolution of opposing forces”. C. Rosen, *The Classical Style*, New York 1972, s. 83.

21 K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Toruń 2004, s. 16.

22 K. Fischer, *Schiller als Philosoph*, t. 1, Heidelberg 1891–1892, s. 18. Podają za: K. Kaśkiewicz, dz. cyt., s. 17.

Zdaniem Schillera najbardziej pierwotnym bodźcem, który przerywa ten stan, jest ból fizyczny. Z kolei płynące z natury zmysłowej człowieka popędy i rządzące nim w sposób chaotyczny nieuświadomione, bezrozumne siły oczekują na ujarznienie, okiełznanie poprzez „akt woli”, który nada je kierunek działaniu człowieka. Funkcję tę spełnia, rzecz jasna, duchowa część ludzkiej natury. Dlatego też stałe współdziałanie zmysłowej i duchowej natury człowieka jest absolutną koniecznością²³.

Dualizm natury człowieka predestynuje go do postrzegania i obcowania z dwiema kategoriami: piękna, które odbierane jest przez zmysły, i wzniosłości, która przemawia do natury duchowej. Jak pisze Schiller:

Natura dała nam dwóch geniuszów za towarzyszy na drodze życia. Jeden towarzyski i pełen wdzięku, ochoczo nas bawiąc (...) wśród uciech i żartów prowadzi nas w owe niebezpieczne miejsca, gdzie zaczynamy działać jako czyste duchy i gdzie musimy wyzbyć się wszelkiej cielesności, to jest prowadzi nas do poznania prawdy i spełnienia obowiązków. Tu nas opuszcza, albowiem jego dziedziną jest świat zmysłowy (...). Teraz jednak przystępuje do nas geniusz inny, poważny i milczący, a jego silne ramię niesie nas nad przepastną głębią. W pierwszym z tych geniuszów rozpoznajemy uczucie piękna, w drugim zaś poczucie wzniosłości²⁴.

Zatem, aby odczuwać piękno, człowiek musi być istotą zmysłową. Ale i na poziomie percepcji zmysłowej zachodzi potrzeba odwołania się do owej dualistycznej natury. Odczucie piękna zgodne z intencją Schillera można scharakteryzować jako udaną mediację pomiędzy dwiema przeciwstawnymi zasadami, gdzie intelektualny popęd formy równoważy uczuciowy popęd zmysłowy²⁵. Idealne dzieło sztuki opiera się więc na zasadzie kompensacji kontrastów. Co istotne, kontrasty te powinny być zdecydowane, silne, wyraźnie zarysowane, bez jakichkolwiek złagodzeń, rozmycia konturów czy form pośrednich.

Dla niniejszych rozważań szczególnie istotna wydaje się odpowiedź na pytanie, w jaki sposób powyższa mediacja może zachodzić w muzyce. Nie jest to łatwe, gdyż muzyka ze względu na swój procesualny, czasowy charakter jest sztuką w pewnym sensie niedoskonałą, uniemożliwia bowiem ogląd gotowego dzieła w taki sposób, jak to się odbywa w sztukach wizualnych. Jednocześnie tworzywo, z którego powstaje muzyka – materiał

23 K. Kaśkiewicz, dz. cyt., s. 18.

24 F. Schiller, *O wzniosłości*, dz. cyt., s. 177.

25 M. Trzęsiok, dz. cyt., s. 26.

dźwiękowy – oddziałuje najsilniej na sferę zmysłowo-uczuciową, zatem aby osiągnąć idealną równowagę, winno być ono poddane dyscyplinującemu działaniu czynnika intelektualno-formalnego.

Zjawisko idealnej klasycznej harmonii w muzyce stanowi, jak to wyjaśnia Piotrowska, „sumę kolizji i wyrównań”. Kolizja jest – najogólniej rzecz biorąc – elementem wprowadzającym dysharmonię. Charles Rosen odnosi to zjawisko przede wszystkim do sfery tonalnej, nazywając je „dysonansem w ogóle” i do konsekwencji, jakie ów dysonans ma dla konstrukcji formy sonatowej, jednakże można potraktować je znacznie szerzej i przenieść także na obszar innych elementów dzieła muzycznego. Bardziej ogólne pojmowanie zjawiska kolizji pozwala bowiem na wzięcie pod uwagę każdej sytuacji, w której występuje jakiś rodzaj napięcia czy konfliktu pomiędzy odmiennymi kategoriami, które zostają następnie pogodzone ze sobą – pojęcia dysonansu i rozwiązania zyskują więc nowy wymiar. W takim rozumieniu zjawisko kolizji dotyczyć będzie sytuacji, w której występują niejako naprzeciwko siebie dwa kontrastujące elementy, które – aby wypełniła się zasada klasycznej harmonii – muszą następnie osiągnąć moment wyrównania.

Pojęcie wzniosłości (*Das Erhabene*) i sposób, w jaki człowiek jej doświadcza, znacznie trudniej ogarnąć za pomocą werbalnej definicji – być może dlatego, że z natury rzeczy jest to kategoria przekraczająca zdolność ludzkiego pojmowania. Według Kanta wzniosłość jest tym, co „absolutnie wielkie, co jest ponad wszelkie porównanie wielkie”²⁶. Cechę wyróżniającą zjawiska określanego jako wzniosłe stanowi więc nieporównywalność z niczym innym i wynikająca stąd niemożność zastosowania wobec tego zjawiska obiektywnych i miarodajnych kryteriów intelektu i zmysłów, które opierają się przecież w dużej mierze na porównaniu. Tę wzniosłość Schiller określa mianem „matematycznej”. Z kolei wzniosłość „dynamiczna” rodzi się z lęku przed potęgą natury. W obu przypadkach, choć wzniosłość wywołuje uczucie negatywne, związane z bezradnością wobec danego zjawiska, pojawia się także uczucie przyjemności, wynikające z obcowania z czymś niezwykłym i potężnym. Kinga Kaśkiewicz, autorka pracy *Piękno i wzniosłość w filozofii Schillera*, proponuje w tym miejscu cytaty z Pseudo-Longinosa, jako trafną charakterystykę podsumowującą Schillerowskie rozumienie wzniosłości:

26 I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1964, s. 136.

Górność [wzniosłość]²⁷ jest czymś szczytowym i największym [...] nie przekonywa słuchaczy, tylko ich zachwyca, a to, co zdumiewa ze wstrząsającą siłą, zawsze bierze górę nad tym, co przekonywa, i podoba się, jako że zdolność przekonywania jest przeważnie w naszej mocy, górność zaś niesie w sobie taką władność i przemoc nieodpartą, że podbija każdego słuchacza²⁸.

Doświadczenie wzniosłości, sprawiając, że zmysły i rozum muszą ukorzyć się przed ogromem zjawiska, którego nie są w stanie objąć, uświadamia zarazem człowiekowi jego aspekt duchowy, a więc przede wszystkim – wolność. Należy tu zaznaczyć, że zarówno zmysły, jak i rozum należą do fizycznej, cielesnej sfery człowieka. Zdaniem Schillera bowiem „cała natura działa rozumnie”²⁹, ale bez udziału świadomości i woli. Dopiero więc zakorzeniona w duchowości świadomość i wola jest ową nadwyżką, która odróżnia człowieka od zwierzęcia. Obcowanie z przyrodą dostarcza natomiast możliwości doświadczenia wzniosłości dynamicznej. Odbywa się to w sposób następujący: człowiek, mając do czynienia ze zjawiskami natury, zagrażającymi jego fizycznej egzystencji (takimi jak burza, lawina, powódź, wybuch wulkanu czy inne kataklizmy), odczuwa lęk, jaki budzi się w jego cielesnej naturze, a równocześnie duchową przyjemność, wynikającą z doświadczenia niezależności od wszelkich poruszeń natury. Zgodnie z koncepcją Kanta, „przyrodę nazywamy wzniosłą [...] dlatego, że wznosi ona wyobraźnię do unaoczniającego przedstawienia takich wypadków, w jakich umysł może odczuwać wzniosłość swego powołania i swą wyższość nawet nad przyrodą”³⁰.

Możliwość doświadczenia piękna za pośrednictwem dzieła sztuki nie pozostawia zasadniczych wątpliwości. Pozostaje pytanie: czy i w jaki sposób dzieło sztuki może być źródłem doświadczenia wzniosłości? Zdaniem Schillera taka możliwość istnieje i, co więcej, dla rozwoju duchowego człowieka wskazane jest, aby nie poprzestawał on na samym tylko obserwowaniu przyrody, ale także poddawał się działaniu wzniosłości uzyskanej w sposób sztuczny. Zadaniem artysty jest więc stworzyć pozór sytuacji, która budzi w obserwatorze całą gamę uczuć negatywnych, będących częścią doświadczenia wzniosłości. Ten warunek spełnia zdaniem Schillera w szczególny sposób sztuka tragiczna, „uzmysławiając nam w stanie

27 Pojęcia górności i wzniosłości rozumiane są tu jako tożsame.

28 Pseudo-Longinos, *O górności*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, przeł. T. Sinko, Lwów 1914, s. 90. Podaję za: K. Kaśkiewicz, dz. cyt., s. 187.

29 F. Schiller, *O wzniosłości*, dz. cyt., s. 168.

30 I. Kant, dz. cyt., s. 159.

afektu moralną niezależność od praw natury”³¹. Tragiczność w tradycji antycznej zawiera się już w samym przedstawieniu okoliczności. Według *Poetyki* Arystotelesa tragedia powinna mieć tak ułożoną fabułę, aby jej odbiorca odczuwał litość i trwogę w wyniku samego tylko rozwoju zdarzeń, nie oglądając nawet przedstawienia w teatrze³². Zdarzenia te kształtują się najczęściej w taki sposób, że jednostka stoi przed wyborem: zło albo zło, bez możliwości wyboru „trzeciej drogi”. Przed dylematem takim stanęła chociażby Antygona, kładąc na jednej szali posłuszeństwo prawu, na drugiej zaś – wartości rodzinne i religijne. Samo jednak przedstawienie faktów to za mało, aby wywołać uczucie wzniosłości. Bowiern, jak pisze Schiller, „jeśli inteligencja człowieka ma się objawić jako siła niezależna od natury, to natura musi wpiern przed naszymi oczami dowieść całej swej potęgi. Istota zmysłowa musi cierpieć głęboko i mocno; jedynie patos może sprawić, że istota rozumna będzie w stanie ujawnić swą niezależność i ukazać się jako istota działająca”³³. Tak więc patos, względnie patetyczność, której poświęcił Schiller odrębną rozprawę w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*, jest środkiem wyrazu, który umożliwia doznanie wstrząsu, oddziałując na zmysłową naturę ludzką i wywołując stany napięcia emocjonalnego u odbiorców. Goethe w *Fauście* na sposób poetycki ujął doświadczenie wzniosłości płynące z odczucia trwogi:

Dreszcz trwogi jest najlepszym ludzkości udziałem
Wstrząśnięty, jeszcze głębiej człek czuje ogromy...³⁴

Za niedościgniony wzór w zakresie sztuki tragicznej stawia Schiller dokonania starożytnych Greków, gdyż, jak pisze, „Grek nigdy nie wstydzi się swojej natury, przyznaje pełne prawa zmysłowości, a mimo to jest pewien, że nigdy karku pod jej jarzmo nie nachyli”³⁵. Surowej krytyce poddaje natomiast twórczość Corneille’a i Woltera, których bohaterowie „nawet wśród najgwałtowniejszych cierpień nigdy nie zapominają o swej pozycji i wyrzekają się raczej swojego człowieczeństwa niż swej godności”, przypominając „królów i cesarzy, którzy kładą się do łóżka, nie zdejmując

31 F. Schiller, *O patetyczności*, dz. cyt., s. 197.

32 *Historia piękna*, red. U. Eco, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 281 (powyższy cytat tłumaczka zaczerpnęła z polskiego wydania *Poetyki* Arystotelesa w przekładzie Henryka Podbielskiego, Wrocław 1989).

33 F. Schiller, *O patetyczności*, dz. cyt., s. 197.

34 J. W. Goethe, *Faust*, cz. I i II, tłum. F. Konopka, Warszawa 1962, w. 6287, 6288.

35 F. Schiller, *O patetyczności*, dz. cyt., s. 199.

korony”³⁶. Przedstawienie postaci w nienaturalny sposób obojętnych wobec nieszczęścia nie jest dostatecznie wiarygodne, gdyż „nigdy się nie dowiemy, czy równowaga umysłu jest skutkiem jego siły moralnej, jeśli nie przekonamy się, że nie jest ona skutkiem niewrażliwości”³⁷. Z drugiej zaś strony samo przedstawienie cierpiącego bohatera nie wystarcza, aby możliwe było doświadczenie wzniosłości. „Ten, kto pada ofiarą bólu, jest jedynie udręczonym zwierzęciem, a nie cierpiącym człowiekiem; albowiem od człowieka wymaga się moralnego oporu przeciwko cierpieniu (...), wszelka wzniosłość bowiem wywodzi się tylko z rozumu”³⁸. Żadna z powyższych skrajności nie spełnia zatem Schillerowskich założeń dotyczących sztuki tragicznej.

Odpowiedź na pytanie dotyczące przeniesienia Schillerowskiej koncepcji piękna na grunt muzyki mogła nastęrczać pewnych trudności. W przypadku patetyczności (rozumianej jako sztucznie osiągnięta wzniosłość) wydaje się ona nieco prostsza: przedstawienie cierpienia w muzyce wymaga środków, które wywołają uczucia negatywne. Szczególnie adekwatne wydają się tu figury retoryczne, zwłaszcza te, które jawią się słuchaczowi jako nieprzyjemne i dokuczliwe, budzące skojarzenia związane z doznaniem przykrości i trwogi, a więc należące do klasy *emphasis* (największą rolę odgrywać tu będą figury oparte na melodycznym bądź harmonicznym dysonansie). Znaczenie będzie też mieć symbolika tonacji, ekspozowanie mrocznych, dolnych rejestrów, wrażenie niepokoju wywołane skomplikowanymi, pełnymi napięcia strukturami rytmicznymi. Ponieważ jednak samo przedstawienie cierpienia nie jest jedynym celem sztuki, w muzyce także musi znaleźć się reprezentacja duchowego aspektu ludzkiej natury, wyrażona poprzez jakości opozycyjne względem reprezentacji natury zmysłowej: konsonans, rejestr wysoki, tonacje związane z symboliką czystości, światła czy radości, prostota rytmu.

Ogólnie rzecz ujmując, obie koncepcje Schillera – piękna i wzniosłości – wywodzą się z dualistycznej natury człowieka. Tylko właściwe zrozumienie owej dwoistości daje artyście szanse stworzenia dzieła, które w sposób przekonujący przemówi i z równym szacunkiem odniesie się do każdej z „dwóch dusz” drzemających w człowieku. Tak więc i kompozytor, chcąc hołdować szczytnej idei *Bildung* za pośrednictwem muzyki, powinien – na każdym poziomie i w każdym najdrobniejszym szczególe swej

36 Tamże.

37 Tamże, s. 197.

38 F. Schiller, *O patetyczności*, dz. cyt., s. 202.

pracy – mieć na uwadze tę „dualistyczną przypadłość”, którą odznacza się każda ludzka jednostka.

Chrystus na Górze Oliwnej jako ucieleśnienie założeń estetyki Schillera

Oratorium Beethovena, ze względu na osobę twórcy, który zdaje się w szczególnym stopniu artystą przejętym ideałami *Hochklassik*, jak również z uwagi na moment swego powstania – „około roku 1800” – w pełni zasługuje na trud podjęcia analizy z perspektywy ówczesnej wizji dzieła muzycznego, na którą – jak wiadomo – wielki wpływ miała estetyka Schillera. Analiza utworu muzycznego w duchu estetyki Schillerowskiej zmierzać powinna przede wszystkim ku odnalezieniu w nim tych cech, które składają się na ideał piękna. Jak już zostało powiedziane wcześniej, ideał ten opierać się ma na zasadzie kompensacji kontrastów. Piękno jest však – jak powiedział Schiller – wyzwoleniem od panowania szczegółowych treści poprzez wyważenie ich z innymi. Skoro zaś nie jesteśmy zdani na żadną poszczególną treść, uzyskujemy wolność odniesienia się do wszystkich treści występujących na obszarze danego dzieła, co Schiller określa jako „wolność do totalności”. W ten właśnie sposób piękno estetyczne ujawnia zasadę wolności³⁹.

W przypadku *Chrystusa na Górze Oliwnej* – jako że mamy do czynienia z dziełem wokalnoinstrumentalnym o charakterze dramatycznym – idea wzajemnego znoszenia się sił przeciwstawnych, czyli następstwo „kolizji i wyrównań” na poziomie muzycznym będzie mieć ścisły związek z biegiem wydarzeń, o których mowa jest w dziele, czy też z konkretnymi postaciami. W omawianym utworze można odnaleźć przynajmniej trzy sytuacje następstwa kolizji i wyrównań. Pierwsza z nich zachodzi już na obszarze trzech pierwszych numerów utworu. I tak, numer pierwszy – *Introduzione, recytatyw i aria* Chrystusa – odmalowuje świat, który można by określić jako sferę zmysłów, natury, cielesności. Fakt przedstawienia Chrystusa jako głównej postaci, w dodatku z tak silnie wyeksponowanym aspektem ludzkim, może budzić kontrowersje natury teologicznej. Trzeba jednak podkreślić, że Chrystus jako człowiek miał „prawdziwie ludzkie ciało” i „duszę ludzką wyposażoną w prawdziwie ludzkie poznanie”⁴⁰. W pierwszej scenie oratorium, której jest On postacią centralną, wprowadzają

39 M. Piotrowska, dz. cyt., s. 98.

40 Benedykt XVI, *Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego*, tłum. R. Murawski, J. Nowak, Kielce 2005, s. 46–47.

słuchacza ponure, mroczne barwy orkiestry w introdukcji (rozpoczynają ją fagoty, rogi i puzon w niskim rejestrze), gwałtowne kontrasty dynamiczne (*piano forte*, *piano fortissimo*), niepokój rytmiczny (rytmy punktowane, synkopy, tremolo). Swoisty nastrój grozy kreują też powracające, miarowe uderzenia kotłów w pianissimo. Całość podkreśla najbardziej ponura ze wszystkich tonacji – es-moll⁴¹. Nastrój ten zostaje przeniesiony także do recytatywu Chrystusa, w którym pobrzmiewają echa introdukcji: jej główny temat powtórzony w smyczkach, po pierwszej kwestii Chrystusa (takt 4), jak również charakterystyczny motyw kotłów (takt 6). Ciemne barwy, obecność figur z kategorii *emphasis*, tremolo i dysonanse towarzyszą wypowiedzi Chrystusa, który staje twarzą w twarz ze swą cielesnością, tak w recytatywie, jak i w arii. Jedynym wyjątkiem wydaje się tu reminiscencja stworzenia świata, która – nieprzypadkowo – pojawia się w tonacji C-dur, zdradzając słuchaczowi obecność Boga (czy inaczej: Absolutu), owej „wolnej przyczyny zmysłowej konieczności”, ponadzmysłowej siły sprawczej wszystkiego, co dzieje się w sposób namacalny. Chrystus jednak pozostaje w tym przedstawieniu naturą zmysłową. Odczuwa ból, dreszcz grozy, „krople krwawego potu” spływające z twarzy, które nie pozwalają Mu bynajmniej na zachowanie idealnej apatii. Jak każda istota cielesna obawia się On fizycznego unicestwienia, błaga – o ile to możliwe – o ulgę w cierpieniu, przeżywa chwile buntu. Wszystko to wyraża także muzyka i zastosowane figury retoryczne, jak również tonacja c-moll, reprezentująca kategorie patetyczne.

W tym momencie następuje przybycie Serafina – i jest to zarazem moment pierwszej kolizji, co muzyka wyraża w sposób nader dosłowny: tremolo na kotłach w chwili pojawienia się anioła to onomatopiecznie zilustrowane trzęsienie ziemi, w naturze będące wynikiem zjawiska kolizji płyt tektonicznych. Kontrast dwóch światów nie może tu więc pozostać niezauważony. Serafin jest bezcielesnym bytem reprezentującym sferę ducha, zatem przedstawienie tej postaci wymaga zastosowania środków całkowicie odmiennych niż te, które towarzyszą Chrystusowi. Bemolowe tonacje minorowe (es-moll i c-moll) zostają tu zrównoważone przez krzyżkowe tonacje majorowe (A-dur i G-dur). Podobnie dysonansowość melodyki

41 Uczucia trwogi, najgłębszego parcia duszy, pełnego udręki zwątpienia; najczarniejszej melancholii, najmroczniejszego stanu ducha. Każdy lęk, każde wahanie drżącego serca wyziera z potworności es-moll. Gdyby duchy mogły mówić, przemawiałyby z pewnością w tej tonacji”. C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Stuttgart 1839, Red. L. Schubart (na podstawie manuskryptu z 1789 r.), s. 382. Tłumaczenie na język polski podaję za: M. Grajter, *Relacje słowno-muzyczne w twórczości Ludwiga van Beethovena*, Łódź 2015, s. 66.

i harmoniki zostaje zastąpiona jej przejrzystością i prostotą, łagodnymi, diatonicznymi pochodami gamowymi bądź rozłożonymi akordami. Na niepokój rytmiczny pierwszego numeru, synkopy i wrażenie nieciągłości wywołane oddzielaniem krótkich motywów pauzami, numer drugi odpowiada dłuższymi odcinkami o prostszym rytmie, opartym na równych wartościach (charakterystyczny motyw Serafina to grupa ósemki i dwóch szesnastek – recytatyw, t. 5–6 i 19, aria, t. 28 – flet, obój, I skrzypce, t. 45 – głos solowy). Wreszcie mroczny nastrój poprzedniego fragmentu wywołany użyciem dolnych rejestrów ulega rozjaśnieniu dzięki użyciu wysoko brzmiących smyczków i fletu solo w arii. Wszystkie te cechy, w połączeniu z koloraturami partii solowej, składają się na muzyczny obraz nieba, czy też jak chce Schiller, świata ponadzmysłowego. Beethovenowski Serafin przypomina w tym aspekcie Gabriela ze *Stworzenia świata* Haydna. Jeszcze jedną charakterystyczną cechą muzycznego przedstawienia Serafina są powracające systematycznie odcinki pozbawione linii basu (np. w arii, t. 5–12; 39–41), które sugerują, że anioł nie dotyka ziemi, ale unosi się ponad nią. Kontrast przedstawienia Chrystusa i Serafina odwołuje się tu nie tylko do sfer zmysłowej i duchowej, ale także do dwóch rodzajów Schillerowskiego piękna: „energicznego”, pełnego napięć i „tkliwego”, przynoszącego odprężenie⁴².

Skoro zaś nastąpiła kolizja dwóch opozycyjnych światów, należy spodziewać się momentu wyrównania. W kolejnym numerze (3) Serafin objawia wolę Boga Ojca Chrystusowi (recytatyw). Ten zaś akceptuje ją, odwołując się do miłości, którą obdarzył ludzkość, przechodzi więc niejako na stronę świata duchowego. Z kolei Serafin, dotąd niewzruszony, czy też, jak powiedziałby w tym miejscu Schiller, „apatyczny”, zaczyna współodczuwać z Chrystusem:

Ich bebe und mich selbst umwehen
Die Grabeschauer, die er fühlt⁴³.

To uzgodnienie zachodzi także na poziomie muzycznym. Obie postacie jednoczą się w duecie, którego tonacja – As-dur jest majorową tonacją bemolową, a więc kompromisem pomiędzy dotychczasowymi skrajnościami (minorowe bemolowe – majorowe krzyżykowe). Instrumentem koncertującym jest wiolonczela – z natury niskobrzmiąca, która tu jednak

42 M. Piotrowska, dz. cyt., s. 98.

43 Ja drzę, i mnie samego o ból przyprawia,
Ten dreszcz śmierci, który On odczuwa.

wykorzystuje przede wszystkim swój wysoki rejestr, symbolizując istotę z natury zmysłową, lecz dążącą ku wzniesieniu się na wyższy poziom duchowości. Chrystus i Serafin wprowadzają kolejno tę samą melodię, choć każdy z nich inaczej ją rozwija. Chrystus do końca prowadzi łagodną kantylenę i śpiewa o miłości ludzkości, skupiając się na kategoriach duchowych. Słowom Serafina (*Ich bebe*) towarzyszy szybka, poczwórna repetycja dźwięków w smyczkach, nawiązująca do recytatywu i arii Chrystusa. To symboliczny moment, w którym „czysty duch” doświadcza bólu fizycznego i zaczyna rozumieć cielesność. Obie postacie śpiewają następnie fragment w równoległych interwałach, którego drugi człon rozpoczyna się *quasi*-imitacją, zainicjowaną przez Chrystusa. Po krótkiej wstawce instrumentalnej powtarza się powyższa sekwencja, tyle że z zamianą głosów w imitacji. Słowa śpiewane wspólnie przez Chrystusa i Serafina wyrażają myśl, która nawiązuje do filozofii oświeceniowej:

Groß sind die Qual, die Angst, die Schrecken
 Die Gottes Hand auf mich/ihn ergießt
 Doch größer noch ist meine/seine Liebe
 Mit der mein/sein Herz die Welt umschließt⁴⁴.

Natura zmysłowa objawia się bowiem z całą mocą, a jej działanie jest potężne. Jednak jeszcze większy i silniejszy jest „duch”, który sprawia, że człowiek może stanąć ponad swoją cielesnością. W ten sposób w duecie Chrystusa i Serafina ujawnia się kategoria wolności moralnej. Muzyka, jednocząc w symboliczny sposób dwa odmienne światy, odzwierciedla moment, w którym „wolność moralna staje się naturą”. Zakończenie duetu akordem C-dur, który pełni funkcję dominanty w tonacji następującego dalej recytatywu, daje jednak wrażenie niedomknięcia; spodziewać się więc należy, że rozwiązanie nie jest jeszcze ostateczne.

Druga faza utworu odznacza się nieco bardziej skomplikowanym układem „konfliktów i pojednań”. Po recytatywie Chrystusa (*Willkommen, Tod*) pojawia się chór żołnierzy, który zmierza w kierunku Ogrodu Oliwnego. Chór ten skomponowany jest w tonacji C-dur, symbolizującej Boga, choć utrzymany raczej w niskich rejestrach, co implikuje przynależność żołnierzy do sfery życia doczesnego; mają jedynie wykonać rozkaz

44 Wielka jest męka, strach i zgroza,
 Którą ręka Boska wylewa na Mnie/na Niego
 Lecz większa jeszcze jest Moja/Jego miłość,
 Którą serce Moje/Jego ogarnia cały świat.

i rozprawić się z samozwańczym królem żydowskim. Żołnierze są tu więc, niczym Mefistofeles, częścią tej siły, która „wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro” – jako ludzie prymitywni, bezwzględni i bynajmniej nie uduchowieni, przyczyniają się do urzeczywistnienia Bożego planu.

Chrystus nie podejmuje próby ucieczki, lecz w napięciu nasłuchuje zbliżających się kroków (nr 5 recytatyw – *Die mich zu fangen...*). Wreszcie kohorta dociera do miejsca, gdzie On przebywa wraz ze śpiącymi apostołami (nr 5 chór *Hier ist er!*). Rozlega się triumfalny okrzyk zbrojnych, w zwycięskiej tonacji D-dur:

Hier ist er, der Verbannte
Der sich im Volke kühn
Der Juden König nannte:
Ergreift und bindet ihn⁴⁵.

Wystraszeni tym okrzykiem uczniowie Jezusa budzą się ze snu:

Was soll der Lärm bedeuten
Es ist um uns geschehen
Umringt von Kriegesleuten
Wie wird es uns ergehen⁴⁶.

Tonacja D-dur, tak jak generalnie cały krąg tonacji krzyżykowych, w oratorium wiąże się ze sferą duchowości, ale ma też wyraźnie charakter triumfalno-wojenny⁴⁷. Chór zostaje tu podzielony: partie żołnierzy śpiewają basy, tenory zaś wykonują partie uczniów (*mutatio per systema*). Od tej pory znajdują się one w opozycji, śpiewając równocześnie bądź naprzemiennie swoje odmienne kwestie aż do końca chóru (w błaganie uczniów:

45 Oto jest, ów wygnany,
Który wśród ludu ośmielił się
Nazwać królem Żydów
Pochwycie go i zwiążcie!

46 Cóż znaczyć ma ten hałas?
Już przyszedł na nas koniec!
Osaczyła nas zgraja uzbrojonych,
Co się z nami stanie?

47 „Tonacja triumfu, alleluja, okrzyku wojny, świętowania zwycięstwa. Dlatego komponuje się w tej tonacji podnoszące na duchu symfonie, marsze, odświeżające śpiewy i chóry wychwalające niebios”. C. F. D. Schubart, dz. cyt., s. 383. Tłum. na język polski według: M. Grajter, dz. cyt., s. 67.

*Erbarmen, ach erbarmen!*⁴⁸ wplecione są okrzyki żołnierzy – *Ergreifet ihn! Und bindet ihn!*⁴⁹) – a zatem nie następuje jeszcze oczekiwane uzgodnienie.

Kolejne następstwo „kolizji i wyrównania” będzie mieć miejsce w innej sytuacji konfliktowej, tym razem związanej z interwencją Piotra (nr 6). Już w recytatywie objawia się kontrast dwóch postaw: Piotra i jego determinacji, aby ocalić swego Mistrza i przyjaciela, oraz Chrystusa, który, pogodzony z wolą Bożą, nie chce już ratunku. Drobne wartości rytmiczne, wysoki poziom dynamiczny i szybkie tempo symbolizują Piotra i jego chęć walki w imię zachowania życia; z kolei długie wartości, wolniejsze tempo i dynamika *piano*, odpowiadające kwestiom wypowiedzianym przez Chrystusa, są znakiem pogodzenia się z perspektywą męki i śmierci. Kiedy jednak padają słowa: *Gdyby Wolą Ojca Mego było wyzwolić mnie z mocy wroga*, partii Chrystusa towarzyszy obraz muzycznej zawieruchy: szybkie tempo, ruch szesnastkowy i wzmożona dynamika. Może on symbolizować wewnętrzną walkę Chrystusa, który musi po raz kolejny odeprzeć czyhającą na Niego pokusę. Jednakże po chwili następuje uspokojenie, które sugeruje, że nic już nie przeszkodzi Synowi Bożemu w wypełnieniu Jego posłannictwa.

Konflikt Piotra i Chrystusa jest więc, jak widać, starciem dwóch postaw. Piotr reprezentuje tu naturę zmysłową, która dąży do zachowania życia w wymiarze fizycznym. Chrystus zaś, zgodnie z wolą Boga Ojca, pragnie złożyć ofiarę z własnego życia po to, by zwyciężyć moc Złego, w którego władaniu znajduje się rodzaj ludzki. Wyraźnie więc zarysowuje się tu Schillerowska opozycja natury i moralności, w muzyce wyrażona przez *mutatio per melopoeiam*. „Wyrównanie kolizji”, czyli pogodzenie się tych dwóch przeciwstawnych racji, dokonuje się w następującym dalej tercecie. Do sporu dołącza również Serafin, którego głos, wspomagany tu i ówdzie dźwiękiem fletu, dobiega wprost ze sfery „czystego ducha”.

Tercet, utrzymany w tonacji B-dur (powraca więc krąg tonacji bemołowych, związany ze sferą cielesności), przechodzi płynnie w kolejny chór żołnierzy i uczniów, *Auf, auf! Ergreifet den Verräther!*⁵⁰. Jest on skonstruowany na podobnej zasadzie jak chór z numeru piątego, przy czym do dwóch przeciwnych „obozów” dołącza pojedynczy głos Jezusa, który zapowiada swoją mękę, ale i zwycięstwo. Jego wypowiedź powraca – na tle śpiewu chórów – trzykrotnie w tonacji Es-dur, nie przynosząc jeszcze uzgodnienia. Dopiero ostatni fragment kwestii Chrystusa, w *Adagio*, w czasie którego oba chóry milczą, przynosi ostateczne rozwiązanie

48 Litości, ach litości!

49 Schwyćcie Go! Zwiążcie Go!

50 Dalej, dalej! Schwytajcie zdrajcę!

konfliktu. Ani uczniowie, ani żołnierze nie okazują się zwycięzcami. Apostołowie (ostatecznie także Piotr) zachowali wprawdzie swój etos, ale przypuszczalnie wkrótce poniosą śmierć ze względu na przynależność do Chrystusa. Z kolei żołnierze zachowają ziemskie życie, ale ich triumf jest pozorny i tymczasowy. Prawdziwym zwycięstwem jest jedynie zwycięstwo Chrystusa: to, które odniesie „nad mocą piekiel”.

Trzeba tu raz jeszcze wyraźnie odróżnić pojęcie piekła czy skłonności do grzechu od sfery ludzkiej cielesności, gdyż łatwo przekroczyć cienką granicę absurdu, dochodząc do wniosku, że aby wyzwolić człowieka od złych skłonności, trzeba zdematerializować jego ciało. Z chrześcijańskiego punktu widzenia taka konieczność nie zachodzi; jedną z najważniejszych prawd wiary chrześcijańskiej jest wiara w *resurrectio carnis* (zmartwychwstanie ciała), którego jako pierwszy dokonał Chrystus, a po Nim dostąpią tej chwały Jego wierni. Ciało ludzkie, już przez fakt, że przyjął je sam Bóg, jest obdarzone godnością. Podobnie Schiller nie deprecjonuje fizyczności człowieka, ale odnosi się do niej z szacunkiem jako do „podstawy, na której opierają się własności sił duchowych”. Można nawet zaryzykować tezę, iż prawdziwym piekłem byłaby właśnie sytuacja oddzielenia ciała od duszy. Zwycięstwo Chrystusa, rozumiane po Schillerowsku, polega więc na zachowaniu i pogodzeniu ze sobą obydwu aspektów ludzkiej natury.

Pod względem muzycznym ów moment pojednania zadziwia swą surowością i prostotą, a zarazem majestatem. Głos solowy pozbawiony jest tu tła harmonicznego (instrumenty smyczkowe grają w unisonie wraz z partią Chrystusa), ale *implicite* moduluje do C-dur. Melodia śpiewana przez Chrystusa opiera się zaledwie na trzech dźwiękach: c, f i g. Są to więc prymy kolejnych trójdźwięków triady w C-dur, jednak tonacja ta pojawia się w sposób jednoznaczny dopiero w pierwszym takcie kończącego utwór *Chóru Aniołów*.

Pojawienie się majorowej toniki na zakończeniu utworu jest idealnym dopełnieniem wizji dzieła powstałego w duchu *Hochklassik*, gdyż oznacza ono pojednanie na każdym poziomie, tak treściowym, jak i czysto muzycznym. C-dur jest tonacją neutralną, znajdującą się w centrum kręgu kwintowego, dokładnie pomiędzy tonacjami krzyżykowymi a bemołowymi. Jednocześnie fakt, iż utwór rozpoczyna się w tonacji minorowej (es-moll) i minorowa jest także jego tonacją główną (c-moll), a kończy się w tonacji majorowej, uzasadniony jest symboliką polaryzacji ciemności i światła. Wypada jeszcze przypomnieć, że pojawienie się C-dur w *Chor der Engel* jest także zniesieniem opozycji tonacji głównych z numerów 5 i 6, czyli D-dur i B-dur – pary idealnie symetrycznej ze względu na tę samą ilość znaków przykluczowych.

Fred Haight przedstawił we wspomnianym już artykule analizę Beethovenowskiego oratorium pod kątem obecności patosu, który zdaniem Schillera służyć ma wywołaniu uczucia wzniosłości. Jest to niewątpliwie wartościowa i doniosła interpretacja. Scena Modlitwy w Ogrójcu eksponuje bowiem ludzki, cielesny aspekt Chrystusa, pokazuje Jego wątpliwości, lęk i fizyczne cierpienie, które towarzyszyły Mu, zanim zaakceptował wolę Bożą. Ewangelia mówi niewiele na temat wewnętrznego rozdarcia Chrystusa; Beethoven szeroko rozbudowuje ten fragment i poświęca mu wiele uwagi, posługując się retoryką muzyczną i wybierając dla recytatywu i arii Chrystusa tonację c-moll, budzącą konotacje patetyczne.

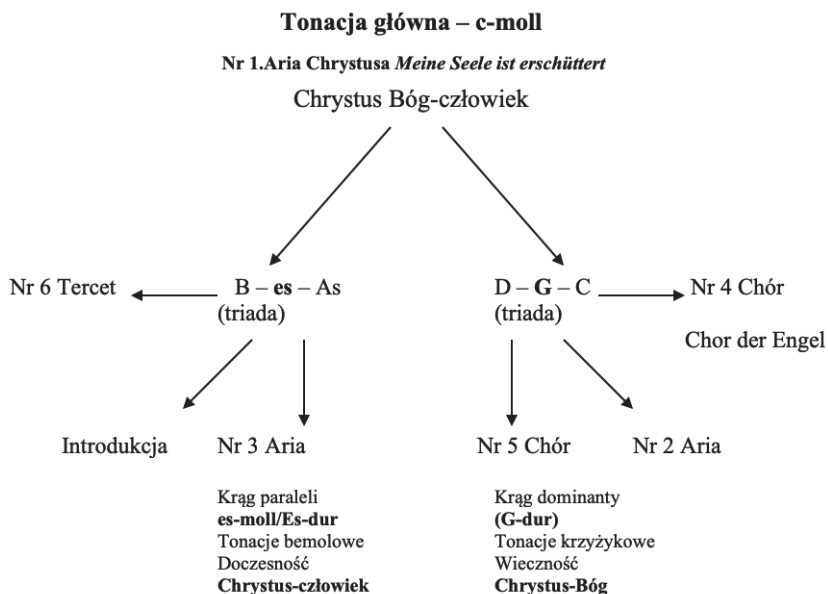
Interpretacja oratorium Beethovena w duchu Schillerowskiej patetyczności pozostaje jednak w pewnym stopniu dyskusyjna. Schiller widział miejsce dla patetyczności w sztuce tragicznej. Pojawia się zatem pytanie, czy przedstawienie fragmentu Męki Pańskiej jest istotnie sztuką tragiczną w takim sensie, jak tragedie Sofoklesa czy Eurypidesa. Męka i śmierć Chrystusa, choć niewątpliwie porażająca swym okrucieństwem, dla chrześcijan jest wszak nierozzerwalnie związana z cudem i radością zmartwychwstania. Ponadto oratorium Beethovena nie kończy się sceną śmierci ani nawet sceną sądu, lecz właśnie antycypacją zmartwychwstania, triumfem *in spe*, który brzmieniem swym przypomina słynne Händelowskie anthemy koronacyjne, a momentami – fragmenty *Mesjasza*. Jednakże przedstawiona bezpośrednio przez Beethovena sytuacja Chrystusa jest w pewnym sensie sytuacją tragiczną. Romana Kolarzowa, próbując scharakteryzować zjawisko tragiczności, utożsamia ją z dwoma aspektami cierpienia: cierpieniem niewinnego i cierpieniem ponad miarę⁵¹. Oba te aspekty dotyczą Beethovenowskiego Chrystusa: jako istota Boska jest On bez grzechu, skazanie Go niesprawiedliwym wyrokiem na mękę i śmierć samo w sobie budzi moralny sprzeciw (cierpienie niewinnego), a cóż dopiero na śmierć tak okrutną (cierpienie ponad miarę). Klasycznie rozumiana definicja tragiczności wiąże się z kolei z niemożnością dokonania pozytywnego wyboru; jednostka stoi pomiędzy dwiema możliwościami, z których każda wiąże się z pogwałceniem jakichś wartości, uznawanych za równoważne. Rodzi się zatem pytanie, czy sytuacja Chrystusa była istotnie sytuacją tragiczną, skoro zbawienie z punktu widzenia Boga jest czymś nadrzędnym wobec zachowania ziemskiego życia. Wprawdzie współczesna teologia uznaje, że Chrystus miał w rzeczywistości dwie wole (ludzką i Boską), z pewnością istniało w Nim więc naturalne pragnienie zachowania życia. Niemniej

51 R. Kolarzowa, *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, s. 35.

samo już przedstawienie Chrystusa jako istoty cielesnej wywołuje jakiś rodzaj współczucia, litości. Utwór Beethovena nie jest zatem dziełem tragicznym *sensu stricto* – nosi tylko niektóre jego cechy.

W warstwie muzycznej zjawisko patetyczności implikuje wybór c-moll jako tonacji głównej dla oratorium. Ta uwielbiana przez Beethovena, poważna tonacja *Sonaty Patetycznej, III Koncertu fortepianowego czy V Symfonii* daje wyjątkowe możliwości ekspresyjne. Po pierwsze, jest tonacją minorową, umożliwiającą ekspresję smutku, powagi, rzewności i tęsknoty i wszelkich kategorii związanych z cierpieniem. Inne jej możliwości ujawniają się zwłaszcza w dziele cyklicznym – dzięki zastosowaniu tonacji pokrewnych. Z jednej strony moll-tonika i paralela otwierają bowiem krąg tonacji bemolowych, z drugiej zaś dominanta jest łącznikiem w kierunku tonacji krzyżykowych. Tym dwóm opozycyjnym kręgom tonacji można przyporządkować odmienne kategorie znaczeniowe. Z kolei majorowa tonika – C-dur sytuuje się dokładnie pomiędzy tymi kręgami, dzięki czemu może symbolizować ich pojednanie, syntezę. Równocześnie pozostając w opozycji do moll-toniki, tworzy wraz z nią dialektykę światła i ciemności, rodem z *Die Schöpfung* Haydna, gdzie chaos i ciemność są przedstawione w c-moll, a światłość w C-dur. Tonacja c-moll w szczególności jest więc predestynowana do kreowania dualistycznej Schillerowskiej rzeczywistości, w której ujawnia się kategoria piękna jako „wolności w zjawisku”, a równocześnie kategoria patosu.

Z powyższych rozważań wynika, że *Chrystus na Górze Oliwnej* wydaje się wysoce reprezentatywnym przykładem dzieła, będącego wcieleniem ideału klasycznego, Schillerowskiego piękna. Mniejsze nieco znaczenie posiada w nim natomiast kategoria patetyczności jako sztucznie uzyskanej wzniosłości. Niemniej jednak, komponując swe jedyne oratorium, Beethoven postępował w taki sposób, jakby chciał dać muzyczny wykład z estetyki Schillera. Parafrazując słowa Haighta, gdyby Schiller był kompozytorem i miał napisać oratorium o tematyce pasyjnej, prawdopodobnie zrobiłby to tak, jak to uczynił Beethoven.

Ryc. 1. Schemat tonalny oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej*

Abstrakt

Oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* opus 85 Ludwiga van Beethovena a estetyka Friedricha von Schillera

Jedyne oratorium Beethovena – *Chrystus na Górze Oliwnej* op. 85 – powstało w czasie silnego oddziaływania myśli Kanta i klasyków weimarskich (w szczególności Goethego i Schillera), określanym jako szczytowa faza klasycyzmu. Twórczość muzyczna tej fazy jest odpowiedzią na oświeceniową koncepcję człowieka jako istoty zmysłowo-duchowej, zyskując moc nie tylko estetycznego, ale i etycznego oddziaływania na odbiorcę. Beethoven jako twórca świadom swojej misji tworzenia muzyki, mającej podnosić jednostkę ku ideałom człowieczeństwa, pozostawał pod szczególnym wpływem myśli filozoficzno-estetycznej Schillera, a jej oddziaływanie nie ograniczało się bynajmniej do *IX Symfonii*. W odniesieniu do wspomnianego oratorium jest ono szczególnie zauważalne w sposobie muzycznego obrazowania postaci Chrystusa w Ogrójcu – jednocześnie jako istoty Boskiej, jak i cierpiącego, osamotnionego człowieka, stojącego w obliczu męki i śmierci. Celem niniejszego artykułu jest zatem ukazanie Beethovenskiego dzieła w kontekście pism estetycznych Friedricha von Schillera, ze szczególnym uwzględnieniem kategorii piękna, wzniosłości i patetyczności.

Słowa kluczowe: Beethoven, Schiller, oświecenie, estetyka, muzyka religijna

Abstract

Ludwig van Beethoven's Oratorio *Christ on the Mount of Olives* Op. 85 and the Aesthetics of Friedrich von Schiller

Beethoven's only oratorio, *Christ on the Mount of Olives*, Op. 85, was created in the phase marked by the strong influence of the thought of Immanuel Kant and the Weimar classics (in particular Goethe and Schiller), described as the climactic phase of Classicism. The musical activity of this phase is a response to the Enlightenment concept of man as a sensual-spiritual being. It gains the power of not only aesthetic but also ethical impact on the recipient. Beethoven, as a creator aware of his mission to create music, which was to raise an individual towards the ideals of humanity, was particularly influenced by Schiller's philosophical and aesthetic thought: the influence of the great philosopher was by no means limited to the Ninth Symphony. Concerning Beethoven's oratorio, this influence is particularly noticeable in the way the figure of Christ in the Garden of Gethsemane is depicted – both as a divine being and as a suffering, lonely man facing torment and death. Therefore, the aim of this article is to present Beethoven's work in the context of the aesthetic writings of Friedrich von Schiller, with particular emphasis on the categories of beauty, sublime and pathetic.

Keywords: Beethoven, Schiller, Enlightenment, Aesthetics, Religious Music

Bibliografia

- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989.
- Benedykt XVI, *Kompendium Katechizmu Kościoła Katolickiego*, tłum. R. Murawski, J. Nowak, Jedność, Kielce 2005.
- Beethoven L. van, *Heiligenstädter Testament*, red. S. Brandenburg, Beethoven-Haus, Bonn 2005.
- Beethoven L. van, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, red. S. Brandenburg, Henle, München 1998 (wersja CD-rom).
- Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005.
- Fischer K., *Schiller als Philosoph*, t. 1, Heidelberg 1891–1892.
- Goethe J. W., *Faust*, cz. I i II, tłum. F. Konopka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- Grajter M., *Relacje słowno-muzyczne w twórczości Ludwiga van Beethovena*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2015.
- Haight F., *Beethoven's Christ on the Mount of Olives. Gethsemane as Schiller Would Treat it*, „Fidelio” 1998, t. 7, nr 3.
- Kant I., *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1964.
- Kaśkiewicz K., *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń 2004.

- Keym S., *Wien – Paris – Wien. Beethovens Moll-Dur-Dramaturgie im Licht einer „histoire croisée“*, [w:] *Beethoven 4. Studien und Interpretationen*, red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009.
- Kolarzowa R., *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Universitas Kraków 2000.
- Pseudo-Longinos, *O górności*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, tłum. T. Sinko, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1914.
- Piotrowska M., *Paradygmat europejskiej muzyki klasycznej*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Rosen C., *The Classical Style*, W. W. Norton & Company, New York 1972.
- Schiller F. von, *O wzniosłości*, [w:] *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1972.
- Schubart C. F. D., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, red. L. Schubart, Scheible, Stuttgart 1839 (na podstawie manuskryptu z 1789 roku).
- Solomon M., *Beethoven*, Schirmer, New York 1998.
- Solomon M., *Beethoven and Schiller*, [w:] *Beethoven Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.–London 1988.
- Trzęsiok M., *Klasycyzm Mozarta a estetyka Kanta i Schillera*, [w:] *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. R. D. Golianek, B. Stróżyńska, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2007.

