

Czy odnieść to należy do Beethovena środkowego, Tytana pijanego sobą, czy do Beethovena schyłkowego, który właściwie wychodzi już „poza siebie”, czy do Beethovena przejściowego, może właśnie najbardziej „ludzkiego”, który Gouldowi był najbliższy?

Alberto Savinio, któremu wybaczymy arbitralność i emfazę, widzi w Beethovenie „jedynego muzyka naprawdę zdrowego, wedle kanonów ludzkiego zdrowia”. Zgoda, jeśli przez zdrowie rozumiemy „pełnię” – nie poddającą się redukcji syntezę szaleństwa i trzeźwości, pychy i pokory, witalności i melancholii, egotyzmu i hojności.

Gould, jak twierdzi jego przyjaciel, John P. L. Roberts, miał „kruche ego” i z tego względu wołał trzymać ludzi na dystans. Twórcę *Eroiki* też by wołał trzymać na dystans – stąd „paradoksalne zamachy” – ale żył z nim w namiętym klinczu: zarazem przyciągał go i odpychał. Być może lękał się tego, by nie wpadły w rezonans te ukryte struny jego duszy, których śpiew moralnie dezaprobował? Ale jak trudno się oprzeć słodkiej pokusie grzechu!

## 2. Scherzando

Gould był słusznego wzrostu i niechętnie odwiedzał Alfreda Jarry’ego. Uważał, że dorosłym nie przystoi wchodzić na czworakach do kojca i, machając grzechotką, robić niewinne oczęta, by ściągnąć na siebie uwagę otoczenia.

Podobno małemu Mozartowi zdarzało się i dziesięć razy dziennie pytać starszych: „Czy mnie kochacie?” Cóż w tym niestosownego u wunderkinda, noszonego przez wszystkich na rękach? Potem jednak dzieciństwo się kończy. Trzydziestoletniemu mężczyźnie nie wypada już pytać: „Czy mnie kochacie?”. To był dramat Mozarta, cudownego dziecka, które nie chciało przestać być cudownym dzieckiem, choć dzieciństwo dawno minęło. Niemożność przystosowania się do dorosłego życia była prawdziwą przyczyną jego choroby i jego zguby, pisze Alberto Savinio:

„Mozart żył trzydzieści pięć lat: piętnaście lat życia naturalnego i dwadzieścia lat życia przeciw naturze. [...] Gdybyż tak jego życie mogło zatrzymać się wraz z końcem dzieciństwa! [...] Reszta jest długim i smutnym przydatkiem, błędem natury, który z upływem lat staje się coraz bardziej żaloszny, by znaleźć w końcu dojmujące odbicie w portrecie, namalowanym przez jego szwagra, Josepha Lange, a przechowywanym w Muzeum Mozarta w Salzburgu; ów portret ukazuje nam

Mozarta jako dziecko, które zachowało proporcje dziecka, lecz dziecka «rozduętego», «nabrzmiatego» dorosłym życiem, dziecka smutnego, które tę obcą ingerencję przypląca wysypką. Serce się ściska na widok tej twarzy, opuchniętej jak po szkarlatynie. I w dodatku portret jest nie dokończony... A może przez to aż nazbyt wierny? Mozart sam był nie dokończony”<sup>11</sup>.

Mozart umarł zatem przedwcześnie czy za późno – jako „bardzo stare dziecko”? Jeśli Savinio chciałby wysłać go wcześniej na tamten świat, to jedynie z dobrego serca. Byłby zarazem niepokieszony, gdyby przyplącić to musiał utratą największych arcydzieł.

Gould umieszcza ten dramat w samej muzyce, oszczędzając sobie przez to rozdzierających dylematów. Kiedy rzuca swe bluźniercze „Mozart żył za długo”, nie ma w tym śladu okrucieństwa – co najwyżej bezlitosne spojrzenie zawodowca, który sądzi „po faktach”. A jako że żaden fakt nie jest moralnie obojętny, obiekcje merytoryczne są na ogół źródłem wątpliwości natury etycznej.

Spekulacje w rodzaju: „Pomyślcie tylko, czego by jeszcze Mozart nie dokonał, gdyby dożył siedemdziesięciu lat!”, Gould uważa po prostu za bezprzedmiotowe. Swego zdania na ten temat nie omieszkiał światu zakomunikować już w 1961 roku, inscenizując telewizyjny show zatytułowany *Jak Mozart został złym kompozytorem*.

W jego mniemaniu boski Wolfgang staczał się po równi pochyłej i **sądząc z grubsza po trajektorii ostatnich trzystu numerów w katalogu Koechla, w siedemdziesiątym roku życia stałby się kimś w rodzaju Webera skrzyżowanego ze Spohrem**<sup>12</sup>.

Im dalej zatem, tym gorzej... Gould żywi niepokieszoną awersję do dzieł z ostatniego okresu, takich jak *Czarodziejski flet*, *Symfonia g-moll*, czy wreszcie późne sonaty, które nagrał wyjątkowo dlatego,  **iż trzeba było skompletować cykl**. Toleruje bez wielkich trudności utwory z okresu środkowego, jak *Urowadzenie z seraju*: **Nie grzeją mnie ni ziębia, ale nie przeszkadzają mi jako muzyczne tło**<sup>13</sup>. Przez ucho igielne Gouldowskich kryteriów przeciskają się tylko niektóre *Kwintety* i *Symfonia Haffnerowska*, a przynajmniej jej pierwsza część, **o tak gęstych, zwartych, świetnie prowadzonych strukturach**.

Przepada natomiast za utworami młodzieńczymi. Pierwszych pół tuzina sonat **to prawdziwa kolekcja perełek. Pełne są „barokowych cnót”, którym na imię: linearne prowadzenie głosów, równowaga rejestrów i tak dalej**. Szczególną radość sprawia mu granie *Sonaty D-dur*, KV 284, **nieporównanie lepszej od czegokolwiek, co Mozart**

**napisał na fortepian**<sup>14</sup>. Wszystko, co przyszło później, skażone jest teatralnością.

Savinio dowodzi, że każda muzyka ma „płeć”; jest mniej lub bardziej męska albo żeńska: „Muzyka Verdiego ma brodę i wąsy, [...] natomiast nawet adwokat diabła nie podjąłby się bronić tezy o męskości *Peleasa i Melizandy*”. Otóż wdzięk wczesnych utworów Mozarta bierze się z tego, „iż jest to muzyka bez płci. Ot i cały powód jej nieśmiertelności. To seks zabija poezję. To seks wiedzie człowieka ku śmierci”<sup>15</sup>.

Aczkolwiek Gould nie powiedziałby tego słowami Savinio, niewykluczone, że i to może tłumaczyć jego sympatię do wczesnego Mozarta, gasnącą z chwilą, gdy do niewinnego umysłu zakrada się bakcyl „maleńkiej różnicy”, który nasycy muzykę dramatyzmem, nadaje tematom „wektory płci”, słowem: uruchamia podstępnie całą teatralną maszynię.

Ale purytańska natura Goulda – choć potępia *sforzando*, *diminuendo* i temu podobne diabelskie wynalazki – nie wzdraga się przecież przed zanurzeniem się w lepkiej i mrocznej, postromantycznej zmysłowości: gotowa jest wręcz spłonąć w ogniu Wagnerowskich ekstaz i ekspresjonistycznych fajerwerków oper Straussa.

Może zatem raziło go to, że dramatyzm „dorosłego” Mozarta niezmiennie podszyty jest dzieckiem, jakby istotnie było coś przeciwnego naturze w fakcie, iż tej muzyce „nie wysypały się wąsy” we właściwym po temu czasie?

Photo: Centre Culturel Canadien



Savinio powiada, że „kiedy Mozart uderza w poważny ton, jak w *Sonacie D-dur* czy *Fantazji c-moll* na fortepian, albo w *Uwerturze do Don Giovanniego*, porusza nas do głębi, ale nie jest w stanie zmusić nas do brania go na serio. Nie żeby jego powaga była udawana, pozbawiona głębi, gdyż – przeciwnie – powaga jest u niego naturalnym stanem ducha, pełna leśnych widziadeł, jakie nawiedzają dzieci w snach; ale nie ma nic z tej powagi, jaką zwykliśmy znajdować u dorosłych, racjonalnej, naznaczonej determinacją, heroizmem, metafizyką, patosem lub humanizmem – to powaga irracjonalna, obojętna medytacja, dziecinne «nadąsanie», ten rodzaj ekspresji, jaki można wręcz odnaleźć w spojrzeniu małego pieska, cielęcia lub niedźwiadka. [...] W powadze Mozarta jest coś przeciwnego naturze, co sprawia, że ściska nas w dotyku i pragniemy, by czym prędzej przestał. Gdy dzieci dąsają się zbyt długo, czujemy się nieswojo”<sup>16</sup>.

Gould miał znacznie mniej cierpliwości do dzieci niż Savinio. Może dlatego, że sam tak naprawdę dzieckiem był bardzo krótko, albo wcale. Odnoszę wrażenie, że – ledwie odstawiony od piersi – ruszył od razu szlakiem *Sturm und Drang*.

Jego spojrzenie od samego początku nie ma nic ze spojrzenia *wunderkinda*, błagalnie wypatrującego błysku zachwytu w oczach otoczenia. Jest jakby przedwcześnie poważne i wyzywające – i takie pozostanie już zawsze: powaga Goulda nie jest podszyta dzieckiem – raczej wiecznym nastolatkiem, którego stale korci, by doklejać wąsy posągom. Do Mozarta, który do końca chodzi z pieluchą – który ma pieluchę nawet wtedy, gdy usiłuje podszyć się pod Don Juana – zdaje się też odnosić mniej więcej tak, jak w szkole „starszaki” odnoszą się do „młodszaków”: z niecierpliwością i pobłażaniem, czasem z paternalizmem.

**Po stokroć bym wolał** – mówi o Mozarcie – **gdyby był kimś w rodzaju Glucka, postacią mroczną i surową; mógłbym wówczas poczekać, aż niebo zaciągnie się chmurami, i grać go z prawdziwą pasją**<sup>17</sup>.

Gdyby jeszcze Gould po prostu Mozarta nie lubił! Ale sprawa przedstawia się gorzej: on go „dezaprobuje”. Sam to tak określa, dołączając na życzenie katalog miażdżących zarzutów. Mozarta zgubiły: nadmierna łatwość, wrodzone predyspozycje do ekshibicjonizmu, improwizatorski talent w służbie hedonistycznej koncepcji życia. „Hedonizm” – to jedno z najcięższych oskarżeń w ustach Goulda. Czy jednak wszystkie te bluźnierstwa należy odczytywać dosłownie?

Gould czuł intuicyjnie, że stosunki z Mozartem ułożą mu się nietypowo, na grubo przed tym, zanim począł to moralnie konceptualizować. Mam



wrażenie, że podobnie jak w przypadku decyzji o wycofaniu się z życia koncertowego – dobudował sobie *a posteriori* teorię do potrzeb (co wcale nie znaczy, by teoria była zła). Odkąd pamięta, Mozart jego potrzeb nie zaspokajał. Jak najczęściej bywa, jest to raczej kwestia pożądania niż moralności: ta muzyka od najwcześniejszych lat niezbyt go ekscytuje, wpędzając szare komórki w stan frustracji. Dostarcza co najwyżej przyjemnych wrażeń dotykowych: te rozbiegane gamki i *arpeggia* sprawiają palcom uciechę, **mniej więcej taką samą, jak przy graniu Clementiego, Scarlattiiego lub Saint-Saënsa...**

Do *Symfonii g-moll* czuł antypatię od pierwszego wejrzenia, nie będąc w stanie pojąć, jak jego nauczyciele i inne znane mu dorosłe osoby, na pozór przy zdrowych zmysłach, mogą zaliczać takie dzieła do klejnotów muzycznego dziedzictwa Zachodu.

Podczas spisanej w roku 1976 rozmowy o Mozarcie z Bruno Monsiegeonem (który co jakiś czas ostentacyjnie udaje, że zatyka uszy) Gould przypomina sobie mgliście swoje pierwsze spotkanie z *Sonatą B-dur*, KV 333. Miał wówczas około dziesięciu lat i grał już z pamięci całą pierwszą część *Das Wohltemperierte Klavier*.

**Podejrzewam, że musiałem się wtedy popisywać i zachowywać jak nieznośny dzieciak, którym niewątpliwie byłem; w każdym razie powiedziałem mojemu profesorowi, że nie potrafię pojąć, jak Mozart mógł przepuścić tyle ewidentnych okazji do kanonicznego wzbogacenia partii lewej ręki<sup>18</sup>.**

Od samego początku, innymi słowy, czuł instynktowny sprzeciw wobec „basów Albertiego”. I kiedy Gould wyraża „dezaprobatę”, należy to najczęściej rozumieć jako przejaw niedosytu.

Z czasem udało mu się, owszem, to i owo w Mozarcie polubić: **Żywię głęboki podziw dla logiki, z jaką organizuje materię muzyczną wokół konstrukcyjnych filarów. Struktura jego konkluzji jest niezrównana. Ale Mozartowi – w odróżnieniu od Haydna – wydaje się brakować zmysłu wariacji, umiejętności nadania muzyce reliefu za pomocą drugorzędnych elementów składni. Mozart nie uaktywnia wszystkich detali. Wykłada na stół więcej kart, niż to konieczne, i potem, w przeciwieństwie do Haydna, wszystkich nie wykorzystuje<sup>19</sup>.**

Zapewne dlatego, zdaniem Goulda, że nie opanował techniki przetworzeniowej: zadowala się garścią formułek-prefabrykatów, konwencjonalnych łączników modulujących, które pozwalają na przesmyknięcie się z jednej sekwencji do drugiej, z tematu „męskiego” do „żeńskiego” i z po-