

Paweł Szywański

Archidiecezjalna Szkoła Muzyczna II stopnia, Kraków

Giovanni Battista Pergolesi i jego *theatrum doloris*

Stabat Mater, prawdopodobnie ostatnia z kompozycji Giovanniego Battisty Pergolesiego, należy dzisiaj do najbardziej uznanych i docenianych przez publiczność opracowań pasyjnej sekwencji. Kompozytor, stosując środki wyrazu typowe dla estetyki swoich czasów, z wielką maestrią przełożył niezwykle poetycki tekst na język dźwięków. Udało mu się stworzyć muzyczny fresk o wielkiej sile oddziaływania, wprowadzający nas w misterium cierpienia, wobec którego trudno pozostać obojętnym. Postać Giovanniego Battisty wciąż intryguje badaczy. Sprzyja temu stanowi rzeczy ciągły niedosyt rzetelnie udokumentowanych faktów dotyczących jego życia, fenomen pośmiertnej sławy kompozytora, a także gigantyczne zamieszanie związane ze spuścizną po Pergolesim. Niezwykle zajmująca jest ponadto historia sukcesu, jaki odniosło jego *Stabat Mater*. Stąd też kolejne pokolenia muzykologów próbują dociec, jaka mogła być geneza popularności zarówno samego dzieła, jak i jego twórcy. Spróbujmy zatem zbadać kilka tropów, które być może poprowadzą nas do odpowiedzi na owe pytania.

Bohater sentymentalny

16 marca 1736 roku w Pozzuoli pod Neapolem zmarł na gruźlicę zaledwie dwudziestosześcioletni Giovanni Battista Pergolesi¹. Wszyscy członkowie jego najbliższej rodziny naznaczeni byli piętnem tej budzącej groź choroby. Giovanni Battista cierpiał na nią od wczesnego dzieciństwa, a jej skutki naznaczyły jego całe życie. Zarówno relacje współczesnych, jak i zachowane wizerunki kompozytora poświadczają, iż prawdopodobnie chorował także na polio. Urodził się 4 stycznia 1710 roku. W trakcie wczesnej edukacji, którą odbywał u lokalnych mistrzów w rodzinnym Jesi, wykazał się na tyle intrygującym talentem wiolinistycznym, iż dzięki poparciu miejscowych notabli udało się go umieścić w jednym z neapoli-

¹ Por. F. Degrada, *Giovanni Battista Pergolesi*, www.fondazionepergolesispontini.com.

tańskich konserwatoriów – *Conservatorio dei Poveri di Gesu Cristo*. Trzynastoletni Giovanni Battista przybył zatem w roku 1723 do miasta, które w owych czasach stanowiło jedno z najważniejszych, najsilniej inspirujących europejskich centrów muzycznych².

Neapolitańczycy przez stulecia nękani byli przez ucisk obcych rządów. W pierwszym trzydziestolecu XVIII w. Królestwo Neapolu było ofiarą zmagañ europejskich mocarstw³. W krwawych rozgrywkach o hegemonię w ówczesnej Europie stało się celem strategicznym. „Dla miejscowej [ludności – przyp. autora] była to jednakże wyłącznie gra o przetrwanie. Głód, ubóstwo, susza, trzęsienia ziemi i erupcje wulkanu przynosiły cierpienia czyniąc jej egzystencję żalosną”⁴. Wbrew owym nieszczęściom panował w Neapolu duch niezwykle twórczego napięcia, które właśnie na gruncie sztuki muzycznej znalazło bodaj swój najpełniejszy wyraz. Pergolesi przebywał w Neapolu w okresie burzliwej politycznej i społecznej transformacji. Były to przede wszystkim ostatnie lata protektoratu Habsburgów, bezwzględnie eksploatujących swoje dominium. Na dwa lata przed jego śmiercią dokonana się *reconquista* hiszpańskich Burbonów. W tych trudnych dla neapolitańczyków dekadach trwał jednak ożywczy ferment na polu nauki oraz wszelkich sztuk. Polityczny i społeczny klimat stanowił niezwykle istotne tło dojrzewania młodzieńczego twórcy⁵.

Po około siedmiu latach studiów, w roku 1731, Pergolesi zadebiutował jako kompozytor. Pierwsze sukcesy związane są z jego dziełami scenicznymi. O popularności pierwszej opery komicznej *Lo frater 'nnamorato* świadczy fakt, iż jeszcze jedenaście lat po śmierci twórcy na ulicach Neapolu śpiewano arie z niej pocho-

² W czasach Pergolesiego Neapol pomimo szeregu katastrof z przełomu stuleci ciągle należał do najludniejszych miast Europy. Por. D. Carpanetto, G. Ricuperati, *Italy in the Age of Reason*, London 1987.

³ Królestwo Neapolu to nieformalna nazwa państwa istniejącego w wiekach XIII–XIX na obszarze dzisiejszych południowych Włoch. W początkach XVIII stulecia obszar ten pozostawał pod protektoratem Hiszpanii. W 1707 roku, w wyniku działań militarnych podczas wojny o sukcesję hiszpańską (1701–1714), Królestwo Neapolu zostało zajęte przez wojska koalicji antyburbońskiej i przeszło pod panowanie Austrii. W wyniku kolejnego kryzysu politycznego, wojny o sukcesję polską, w roku 1735 utworzone zostało Królestwo Obojga Sycylii pod panowaniem młodszej linii Burbonów hiszpańskich. Rozpoczął się wówczas w Neapolu okres reform oświeceniowych.

⁴ C. Gianturco, *Naples: a City of Entertainment*, [w:] *The Late Baroque Era. From the 1680 to 1740*, Prentice Hall 1993, s. 96. Wszystkie cytaty z języka angielskiego podane są w tłumaczeniu autora.

⁵ Wyczerpującym studium problematyki włoskiej w XVIII wieku jest praca: D. Carpanetto, G. Ricuperati, *Italy in the Age of Reason*, London 1987.

dzące!⁶ Kolejny rok przyniósł Giovanniemu Battiscie ugruntowanie pozycji zawodowej i materialnej. Udało mu się pozyskać bogatych protektorów, otrzymał szereg prestiżowych zleceń. Objął stanowisko *maestro di capella* na dworze księcia Ferdinanda Colonna di Stigliana. „W ciągu zaledwie dwóch lat aktywności Pergolesi odważył się zmierzyć z głównymi muzycznymi gatunkami [...]”⁷. Coraz bardziej aktywny twórczo, w wieku 22 lat był już autorem kilku dramatów, oper komicznych oraz szeregu dzieł sakralnych. Został także powołany na stanowisko organisty kaplicy pałacu królewskiego, a w lutym roku 1734 uzyskał tytuł wicekapelmistrza *Fedelissima Città di Napoli*. Powierzenie mu tej funkcji najlepiej odzwierciedla uznanie, z jakim spotkał się w neapolitańskim środowisku muzycznym. Niestety ta dobra zawodowa passa załamała się w momencie politycznego przewrotu. Zwycięstwo Burbonów spowodowało ucieczkę niemal całej neapolitańskiej szlachty na teren Państwa Kościelnego. Tam też w ślad za swoimi mecenasami podążył Pergolesi. Okazał się wierny swym protektorom nawet wówczas, gdy zmuszeni byli wybrać banicję. Jego rzymskie premiery wprawdzie przyniosły mu pierwszy zagraniczny sukces, niemniej działalność w Wiecznym Mieście odebrana została jako akt niesubordynacji i dała początek fatalnemu w skutkach rozdziewkowi między kompozytorem a nową władzą. Po powrocie do Neapolu postrzegany był jako zwolennik starego, konserwatywnego porządku. Niewątpliwie w tym okresie borykał się też z finansowymi trudnościami. Pomimo ciągłego pogarszania się stanu zdrowia nadal przyjmował zlecenia i intensywnie pracował. Jego opera *Flaminio* odniosła w roku 1735 dość duży sukces.

W ciągu niespełna 6 lat dojrzałej działalności twórczej (pomiędzy 20. a 26. rokiem życia) gwiazda jego popularności dynamicznie rozbłysła i równie gwałtownie przygasła. Tragiczny finał smutnej historii życia kompozytora dopisała śmiertelna choroba. Ostatnie miesiące jego życia stanowią nadal tajemnicę. Wiemy, że spędził je w przyklasztornym szpitalu prowadzonym przez kapucynów. Umierając, pisał swoje ostatnie utwory: 4 kantaty świeckie, *Salve Regina c-moll* i *Stabat Mater*. Studium autografu tej ostatniej kompozycji dowodzi, iż utwór był najwyraźniej pisany „w gorączkowym pośpiechu”⁸. Prawdopodobnie powstał w ostatnich dniach przed śmiercią Giovanniego Battisty. Umierający Pergolesi słabł pod presją umykającego czasu i gasnących sił. Dowodzi tego zarówno coraz mniej wyraźna notacja, jak i coraz słabsza dynamika pisma. Pochowany został w anonimowej mogile. Mnisi wyprzedali część jego znikomego dobytku, by pokryć wydatki związane ze

⁶ Za: F. Degrada, *Giovanni Battista Pergolesi*, dz. cyt.

⁷ Tamże.

⁸ M. E. Paymer, *The Pergolesi autographs: chronology, style, and notation*, [w:] *Studi Pergolesiani*, vol. 1, Firenze 1986, s. 11–12.

sprawowaną nad nim opieką oraz kosztami pogrzebu. Resztki odebrała rodzina. Jak to było możliwe, że właśnie tego (wydawać by się mogło) przegranego, wyniszczonego chorobami, ułomnego młodego skrzypka, organistę i kompozytora okrzyknięto jedną z najbardziej znaczących osobowości artystycznych epoki?

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, Richard Will zwraca się ku tropom literackim⁹. Wiek XVIII rozpoczął erę bujnego rozwoju nowoczesnej powieści. Do czasu pojawienia się znanych nam mediów masowych to właśnie literatura, a zwłaszcza powieść, kształtowała kulturę umysłową Europejczyków. Legenda Pergolesiego rozkwitała w połowie XVIII stulecia. Mniej więcej w tym samym czasie w literaturze zaczął dominować sentymentalny idiom bohatera nieszczęśliwego i niezłomnego, uginającego się pod ciężarem losu i wbrew niemu brnącego przez życie. Z takim melancholijnym, doświadczanym przez los „preromantycznym bohaterem” łatwo było połączyć postać utalentowanego kompozytora, dzieje jego niewesołego życia i niespełnionego geniuszu. Sentymentalne powieści poprzez epatowanie wybujałymi emocjami niezwykle silnie oddziaływały na czytelników. W tym też kontekście *Stabat Mater*, zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej, w pełni przystawało do wrażliwości i oczekiwań osiemnastowiecznych słuchaczy. Dzieło mogło jawić się jako rodzaj dramatycznego, intymnego wyznania, zaś jego twórca musiał budzić pełną współczucia sympatię.

Neapolitańczyk

Narastające w XVIII stuleciu uznanie dla maestrii Pergolesiego mogło także wynikać z prostego faktu, iż wychowywał się w kręgu jednej z najświetniejszych europejskich tradycji muzycznych. I to w okresie, gdy Neapol był jedną z najważniejszych artystycznych metropolii kontynentu, a włoski styl muzyczny przeżywał swoją kolejną kulminację. Z tego centrum emanowały nowe trendy, tu pojawiały się niezwykle, twórcze osobowości¹⁰. W neapolitańskim tyglu kulturowym w I połowie XVIII wieku formował się model nowej estetyki muzycznej, która w niedługim

⁹ Por. R. Will, *Pergolesi's Stabat Mater and the Politics of Feminine Virtue*, „Musical Quarterly”, 2004, nr 87(3), s. 570–614.

¹⁰ W XVIII wieku Włochy były ważnym celem artystycznych wojaży młodych muzyków, zaś kompozytorzy wywodzący się z Półwyspu aktywni byli we wszystkich europejskich stolicach życia muzycznego. Dzięki tym ożywionym kontaktom fermenty estetyczne z ośrodków włoskich mogły się szybko rozprzestrzeniać na całym kontynencie. Inspiracje włoskie były tak silne, iż to właśnie kompozytorzy wywodzący się z osiemnastowiecznej Italii wywarli zasadniczy wpływ na przemiany estetyczne i formalne dokonujące się w muzyce tego stulecia. Odbywało się to zarówno na gruncie gatunku opery, jak i form czysto instrumentalnych. Por. *The Late Baroque Era. From the 1680 to 1740*, Prentice Hall 1993; M. A. Radice, *The*

czasie zmieniała oblicze europejskiej muzyki. Giovanni Battista tkwił w epicentrum tych zmian. Jego geniusz był także owych zmian współtwórcą. Kiedy Pergolesi jako dwudziestolatek debiutował w roku 1731 na muzycznej scenie metropolii, rządził nią możni protektorzy. Arystokracja i miejscowy patrycjat organizowali i wspierali aktywność teatrów, konserwatoriów i poszczególnych twórców. Muzyka rozbrzmiewała zewsząd. Była obecna w teatrach, salonach i na ulicy. Organizowane były pełne muzycznego przepychu uliczne festy oraz koncerty w prywatnych apartamentach i w ogrodach. Jednakże najpełniej neapolitański duch objawił się na gruncie dramatu muzycznego. Teatr operowy stanowił najważniejszą rozrywkę zarówno elit, jak i gminu. Szczególną popularnością cieszyła się opera komiczna. Jej libretta pisano w dialekcie neapolitańskim, a zwrot ku rodzimemu językowi stanowił manifestację niezależności wobec narzuconych obcych rządów. Debiutował wówczas genialny Pietro Metastasio, którego libretta i koncepcja dramatu muzycznego stały się natchnieniem dla największych kompozytorów XVIII stulecia. W tym okresie neapolitański model muzyki dramatycznej importowany był do najodleglejszych krajów Europy. Naturalny, bezpretensjonalny i pełen wdzięku styl neapolitański zapożyczali masowo twórcy innych nacji. W mieście działali wybitni twórcy¹¹, inni doń pielgrzymowali, by studiować jego „geniusz melodii i sztuki lirycznej”¹². Dopelnieniem muzycznego pejzażu ówczesnego Neapolu był splendor obrządku religijnego. Na początku stulecia w mieście funkcjonowało około 500 świątyń! Muzyka na co dzień towarzyszyła religijności neapolitańczyków. Organizowano uroczyste liturgie, procesje licznych konfraterni, peregrynacje i odpusty. Szczególną popularnością cieszyły się wystawienia oratoriów. Dla elit ów muzyczny przepych stanowił jeszcze jedną formę zamianifestowania pozycji społecznej. Dla ludu związana z dewocją pompa była ucieczką, zadośćuczynieniem codziennej opresji. „Można powiedzieć, że [...] lekarstwem na cierpienie była muzyka i religia, można też nawet dodać, że religia wyrażała się właśnie w muzyce”¹³. Duchowieństwo neapolitańskie sprawowało imponujący mecenat artystyczny. W mieście funkcjonowało ponad 20 różnorodnych instytucji kościelnych utrzymujących na stałe zespoły muzyczne, działali tu wybitni organiści. Jakość i znaczenie neapolitańskiej twórczości religijnej jest porównywana z dorobkiem operowym.

nature of the Style Galant. Evidence from the Repertoire, „Musical Quarterly”, 2000, nr 83, s. 607–647; J. A. Sadie, *Companion to Baroque Music*, Berkeley 1998.

¹¹ Byli to m.in.: Francesco Provenzale (1627–1704), Alessandro Scarlatti (1660–1725), Francesco Mancini (1672–1737), Domenico Sarro (1679–1744), Francesco Durrante (1684–1755), Nicola Porpora (1686–1768), Leonardo Vinci (1690–1730), Leonardo Leo (1694–1744).

¹² A. Appel, *The Naples Conservatories: Teaching Europe*, www.fourfations.org.

¹³ C. Gianturco, *Naples: a City of Entertainment*, dz. cyt., s. 94.

Niewątpliwie talent młodego kompozytora nieustannie był inspirowany przez środowisko kulturowe, w którym żył. Wszystkie walory stylu neapolitańskiego odnajdziemy także w muzyce młodziutkiego Pergolesiego, który intensywnie chłonał i twórczo przetwarzał to, co oferowała metropolia. Właśnie owo zakorzenie w świetnej miejscowej tradycji muzycznej stanowiło dla niego gwarancję sukcesu. Także tego pośmiertnego.

Kompozytor galant¹⁴

Ewolucja stylu muzycznego, która dokonywała się stopniowo w pierwszej połowie XVIII stulecia, stanowiła odbicie przemian społecznych i kulturowych¹⁵. Duch oświecenia przenikał wszystkie najważniejsze formy twórczej aktywności. Dla kompozytorów wieku oświecenia barok z jego formalizmem, zawilnością polifoniczną i koturnowością stanowił przejaw konserwatyzmu. Odpowiedzią był jasny, afektowany, „przyjaźnie naturalny”¹⁶ i pełen elegancji nowy sposób muzycznej ekspresji. Przemiany owe dokonywały się niemal równocześnie na gruncie muzyki francuskiej i włoskiej, a potem dość szybko stały się wzorem dla muzyków niemieckich. Ogromną różnorodność osobowości twórczych i kompozytorskiej inwencji nowa filozofia połączyła w „wielką spójność» muzyki, którą zaczęto opisywać jako wdzięczną, modną i na czasie”¹⁷. Styl galant stał się rozpoznawalnym synonimem nowoczesności. Późnobarokowej złożoności i teatralności przeciwstawiono klasyczną prostotę. Nową progresywność, dawnej zachowawczości. Styl

¹⁴ Por. M. A. Radice, *The nature of the Style Galant...*, dz. cyt.

¹⁵ W XVIII wieku muzyka (podobnie jak inne dziedziny sztuki) odzwierciedlała idee i wartości oświecenia. Odwoływano się do haseł uniwersalnych, bliskich wszystkim nacjom i jednostkom. Szczególnie zapładniające były idee kosmopolityzmu, indywidualizmu, osobistej niezależności i wrażliwości uczuć. To, co rodziło się wówczas w sferze twórczości muzycznej, było odbiciem owych nowych ideałów, czyli: innowacji stylistycznych, kształtowania nowych form muzycznych, zmian w rozumieniu roli instrumentów i nowego typu myślenia instrumentalnego, wreszcie nowego rodzaju instytucjonalnego wsparcia dla muzycznej aktywności. W czasach oświecenia w sferze stylu muzycznego początkowo współlistniały ze sobą różne estetyki i praktyki wykonawcze. Na początku XVIII wieku barok doszedł do swojej kulminacji w dziełach J. S. Bacha i G. F. Haendla. W tym samym czasie jako swoiste odzwierciedlenie panującego w sztukach plastycznych stylu rococo pojawił się *styl galant* (na gruncie niemieckim: *empfindsamer Stil*). Obydwa nurty koegzystowały ze sobą aż do połowy stulecia, kiedy formy barokowe zaczęły zanikać, a muzyczne rokoko rozwinęło się ostatecznie w klasycyzm. Por. E. J. Wilson, P. H. Reill, *Encyclopedia of the Enlightenment*, Facts on File Library of World History, New York 2004, s. 408–409.

¹⁶ M. A. Radice, *The nature of the Style Galant...*, dz. cyt., s. 607.

¹⁷ Tamże s. 614.

galant wyrażał się krótkimi wyrazistymi frazami melodii wspartej na przejrzystej harmonii. Klarowność melodyczna utwierdzona była symetrią formalną wynikającą z częstego kadencjonowania. Tak pojmowana melodia była znakomitym nośnikiem tekstu. Stąd też styl ten rozwinął się głównie na gruncie opery. Z muzyki dramatycznej przeniknął do nowych form muzyki instrumentalnej. Istotny jest aspekt społeczny pojawienia się nowego stylu. Od końca XVII stulecia wśród coraz bardziej wyemancypowanej, zamożnej i wpływowej burżuazji wzrasta zapotrzebowanie na wszelkie formy sztuki, możliwe do prywatnego, domowego uprawiania. „Muzyka, taniec, dramat i poezja były uprawiane pomiędzy dobrze wychowanym towarzystwem. Przestały być wyłącznie ekskluzywną domeną wirtuozów”¹⁸. Poważną grupą odbiorców dzieł muzycznych stają się dylettanti. „Muzyka napisana w stylu galant była skierowana bardziej do amatorów wywodzących się z klasy średniej niż profesjonalnych muzyków dworskich”¹⁹. Ten społeczny i kulturowy kontekst „wymuszał” określony typ muzycznej literatury. Takie też awangardowe podejście do muzyki było charakterystyczne dla twórców neapolitańskich.

Giovanni Battista Pergolesi był kompozytorem głównego europejskiego nurtu estetycznego. Nawet tworząc dzieła sakralne zrećnie łączył owo nowe podejście do stylu z tradycją barokowej muzyki kościelnej. W *Stabat Mater* kompozytor bardziej niż do kontrapunktycznej tradycji baroku odwołuje się do elegancji nowej estetyki, zapowiadającej nadejście klasycyzmu. Źródła pośmiertnej sławy i siły oddziaływania muzyki Pergolesiego możemy zatem dopatrywać się w jej nowoczesności.

Sława

Pergolesi wydaje się „jedną z najbardziej kontrowersyjnych i nieuchwytnych”²⁰ postaci w dziejach muzyki europejskiej. Był kompozytorem wybitnym, który (choć żył tak krótko) wywarł ogromny wpływ na muzykę II połowy XVIII stulecia. Pomimo iż w ciągu owych sześciu lat swojej aktywności twórczej stworzył arcydzieła piękna i oryginalności, to w gruncie rzeczy za życia nie doświadczył jakiegoś wyjątkowego uznania. W rzeczywistości jego muzyka poza Neapolem właściwie nie była znana. Istnieją przekazy, które potwierdzają fakt, iż doświadczył jedynie „kilku przeciętnych sukcesów i kilku poważnych porażek”²¹. Według

¹⁸ Tamże s. 612.

¹⁹ Tamże s. 616.

²⁰ M. Accattatis, *Giovanni Battista Pergolesi – Myth Creation in Romantic Ideology*, www.accat-tatis.com.

²¹ Tamże.

relacji współczesnych sam kompozytor twierdził, że poza komicznymi intermezami pozostałe jego dzieła nie były przyjmowane z jakimś wyjątkowym entuzjazmem²². W pierwszych latach po swojej śmierci pozostawał w pamięci właściwie jako lokalny, neapolitański twórca oper komicznych i kilku wciąż wykonywanych dzieł sakralnych. Jednakże popularność jego stylu i dzieł poczęła gwałtownie wzrastać. W roku 1736 wydano jego cztery ostatnie kantaty²³, zaś w roku 1738 wydrukowano je powtórnie. Znamienne jest, że były to jedyny tego typu wydania w Neapolu w pierwszych dekadach XVIII wieku. Jego opery *Lo frate 'nnamorato*, *Olimpiade* i *Flaminio* wciąż pozostawały w repertuarze teatrów neapolitańskich. Ponadto, dzięki europejskim wędrownym trupom operowym z powodzeniem prezentujących jego opery komiczne, coraz bardziej popularne stawały się poza granicami Włoch intermezza *La serva padrona* oraz *Livietta e Tracollo*. Właśnie wystawienie w Paryżu w roku 1752 jego skromnego, krótkiego intermezza komicznego *La serva padrona* na stałe określiło pozycję kompozytora w dziejach muzyki europejskiej. Okazało się swoistym wyzwaniem rzuconym panującemu wówczas porządkowi stylistycznemu. Wywiązała się wówczas gwałtowna polemika (tzw. wojna buffonistów²⁴) zwolenników tradycyjnie koturnowego francuskiego stylu dramatycznego z propagatorami opery włoskiej. Dzieło Pergolesiego uzyskało w tej batalii rangę symbolu. A był to spór wyrafinowania ze spontanicznością, zachowawczości z awangardą, konserwatyzmu z otwartością. Po stronie Pergolesiego i buffonistów opowiedział się Jean-Jacques Rousseau oraz francuscy encyklopedyści. *La serva padrona* oczarowała kapryśną publiczność paryską i wkrótce tryumfowała na scenach całej Europy. I tak, już pośmiertnie, gwiazda popularności Pergolesiego odrodziła się na nowo. Równocześnie coraz większą atencją cieszyły się sakralne dzieła Giovanniego Battisty, zwłaszcza *Salve Regina c-moll* i *Stabat Mater*. Wykonywane były z rosnącą popularnością poza granicami Włoch bądź w wersjach oryginalnych, bądź w postaci rozmaitych opracowań²⁵.

²² Okazuje się, iż nie cechowała go także szczególnie wysoka samoocena. Był zdumiony, iż za *Stabat Mater* wypłacono mu aż 10 dukatów! A kwota ta wcale nie stanowiła wówczas sumy zawrotnej. Por.: D. D. Porta, *G.B. Pergolesi: breve storia di una biografia*, [w:] *Pergolesi*, Napoli 1986, s. 49; podaję za: M. Accattatis, *Giovanni Battista Pergolesi...*, dz. cyt., www.accattatis.com.

²³ *Kantaty*, op. 2.

²⁴ Batalia nazywana *Querelle des Bouffons* była jednym z wielu intelektualnych sporów zajmujących opiniotwórcze elity epoki oświecenia. Takich „wojen” publicystycznych odbyło się wówczas kilka, na przykład na polu literatury czy nauk ścisłych. Każdy z tych przypadków odzwierciedlał napięcia tkwiące w ramach oświeconej myśli i wykazywał, że okres ten daleki był harmonii i jednorodności, w czym zresztą ukryta była intelektualna moc oświecenia.

²⁵ Jan Sebastian Bach na początku lat 40. XVIII wieku dokonał niemieckiej adaptacji dzieła. Stanowi ją kantata *Tilge, Höchstes, meine Sünden*, BWV 1083, napisana do tekstu Psalmu 51.

Niemniej o życiu i działalności kompozytora posiadano jedynie wiadomości fragmentaryczne. Stąd pierwsze jego biografie opierano raczej na domysłach niż faktach. Ostatecznie ugruntowały one romantyczną, daleką od prawdy historię Pergolesiego. Oceny znaczenia jego dorobku kompozytorskiego bywały skrajne, od entuzjazmu po daleko posuniętą rezerwę. Jednakże jest faktem bezspornym, iż przemiany stylistyczne na gruncie twórczości operowej II połowy XVIII stulecia swój początek wzięły także od niego. Jego sposób podejścia do teatru muzycznego przywrócił europejskiej muzyce dramatycznej klarowność i prostotę, spontaniczność i odwrót od sztywnego konwensu na rzecz naturalności. Intensywność oddziaływania stylu Pergolesiego trafnie ujął André Modeste Grétry: „Pergolesi urodził się, a prawda została objawiona”²⁶. Francesco Degrada, wybitny badacz dorobku kompozytora, konstatuje:

Giovanni Battista Pergolesi być może był [...] pierwszym [kompozytorem w dziejach muzyki europejskiej – przyp. autora], który wzbudził tak duże zainteresowanie szerokiego środowiska muzycznego. Ponad wszystko zaś był pierwszym, którego osobowość została przez publiczność wysublimowana z jego dorobku twórczego, dzięki czemu jego muzyka uzyskała rangę symbolu²⁷.

W II połowie XVIII stulecia już mamy do czynienia z legendą Pergolesiego. W tym czasie był już uznany za zjawiskową osobowość artystyczną. Ponadto sama historia jego życia posiadała intensywność i nośność wystarczającą do kreacji mitu. Na fali popularności dzieł Pergolesiego i poruszającej historii jego przedwczesnej śmierci (zwłaszcza od czasu paryskiego triumfu *La serva padrona*) nastąpiło jedyne w swoim rodzaju zmitologizowanie postaci i osiągnięć Giovanniego Battisty. Konsekwencją owej niezwyklej sławy był zalew apokryfów, kompozycji-falsyfikatów, stylizowanych na utwory utalentowanego neapolitańczyka. Jego indywidualny styl stał się tak bardzo inspirujący, a postać tak silnie obrosła legendą, iż wielu autorów jego nazwiskiem sygnowało swoje własne dzieła, traktując to jako swoistą rękojmię ich sukcesu. W związku z tym wokół dorobku Pergolesiego narosła mnogość nieporozumień i domysłów. Obecnie muzykologowie wciąż prowadzą intensywne badania, których celem jest oczyszczenie i odtworzenie prawdziwej spuścizny Giovanniego Battisty Pergolesiego.

²⁶ F. Degrada, *Giovanni Battista Pergolesi*, dz. cyt.

²⁷ Tamże.

W nurcie religijności maryjnej

Poszukując odpowiedzi na pytania dotyczące nadzwyczajnej popularności Giovanniego Battisty Pergolesiego, zwróćmy się w tym miejscu ku jego ostatniej kompozycji, *Stabat Mater*. Niezwykle interesujące wnioski można wysnuć, patrząc nań poprzez pryzmat osiemnastowiecznej włoskiej religijności. Dzieło Pergolesiego bez wątplenia wpisywało się w nurt kwitnącej w tamtym czasie w Italii pobożności maryjnej.

Pergolesi żył w epicentrum [marianizmu – przyp. autora], czyli w Neapolu, w którym funkcjonowało ponad dwieście kościołów poświęconych Dziewicy oraz liczne świeckie bractwa maryjne²⁸.

Właśnie na zlecenie jednego z takich stowarzyszeń, *Confraternità dei Cavalieri della Vergine dei dolori di San Luigi al Palazzo*, Giovanni Battista skomponował swoje opracowanie sekwencji. Miało uświetnić doroczne wielkotygodniowe rozważania pasyjne odprawiane w ramach prywatnej liturgii bractwa²⁹. Postać i postawa Marii wobec Pasji uosabiała wartości uniwersalne i pierwszorzędne. Jej osoba od zawsze w szczególny sposób pociągała chrześcijan. Kult z nią związany wyzwolił szczególny „rodzaj intymnego błagania”, na które pozwalali sobie jej czciciele. Widzieli w niej bardzo realnie, materialnie obecną matkę i współodczuwającą razem z nimi kobietę. „Jej wdzięk emanował nie tylko z niewypowiedzianej boskości, ale z życia, z namacalności istnienia jej osoby”³⁰. Poczucie (ale i potrzebę) jej realnej i życzliwej obecności wyrażano w mnogości i różnorodności wizerunków Marii oraz przepychu maryjnej dewocji.

Wydaje się zatem, że owo zakorzenienie *Stabat Mater* w żywej tradycji maryjnego kultu w istotny sposób wpłynęło na jakość percepcji dzieła. Wierni odkrywali w tekście sekwencji treści ważne i wiarygodne. Muzyka Pergolesiego, zarówno dzięki swej plastyczności, emocjonalności, jak i bezpretensjonalności, potęgowała oddziaływanie tych wartości stanowiących jądro religijnego przekazu. Wsłuchując się w tę muzykę, kontemplując ten tekst, mogli żywiej współodczuwać i współuczestniczyć, wchodzili w rzeczywistość misterium. Działo się tak, gdyż *Stabat Mater* poprzez swoje

²⁸ R. Will, *Pergolesi's Stabat Mater...*, dz. cyt., s. 571.

²⁹ Kompozycja miała zastąpić wykorzystywany od wielu lat przy tej samej okazji utwór Alessandro Scarlattiiego (napisany w roku 1715).

³⁰ Tamże, s. 571.

piękno, melancholijny smutek oraz niepokromiony sentymentalizm oddziałuje z niezaprzeczalną mocą, pociągając słuchaczy w świat, w którym współczucie i cierpliwa wytrzymałość znaczą więcej niż wyrok lub darowanie win³¹.

Sentymentalna pochwała cnót kobiecych

Inną, tym razem całkowicie świecą perspektywę postrzegania *Stabat Mater* przyjmujemy, zestawiając treści odczytywane w tekście sekwencji oraz silnie emocjonalną muzykę Pergolesiego z idiomem kobiecości kształtowanym w osiemnastowiecznej literaturze sentymentalnej. Tym interesującym tropem podąża Richard Will. Ponownie odwołam się do jego znakomitego artykułu, w którym poddaje on analizie dzieło Pergolesiego poprzez pryzmat środków wyrazu typowych dla literatury sentymentalnej³². Osiemnaste stulecie przyniosło prawdziwą erupcję tego rodzaju twórczości. Na polu prozy i dramatu motywy wiodące wiązały się między innymi z problematyką emocji, doświadczeń, losu i pozycji kobiety. Warstwa poetycka *Stabat Mater* w oczywisty sposób plasowała się w głównym nurcie gustów i wrażliwości osiemnastowiecznych odbiorców. W tym kontekście tekst sekwencji można traktować jako rozpamiętywanie cierpień i emocji kobiety doświadczonej przez los. Pośrednio także skupia on naszą uwagę na wartościach takich, jak wierność, niezłomność, odwaga. Były to typowe cechy bohaterki sentymentalnych powieści osiemnastowiecznych. Muzyka Pergolesiego konsekwentnie wzmacnia ten przekaz. Kompozytor w miękkości i delikatności zastosowanej materii dźwiękowej oddał świat emocji kobiecych. Styl wypowiedzi muzycznej w *Stabat Mater* zarówno przez krytyków, jak i apologetów dzieła określane były jako miękkie, „kobięcy”. Niezwykle poruszający przekaz poetycki Pergolesi ubrał w język dźwiękowy doskonale wówczas zrozumiały. Z relacji osiemnastowiecznych słuchaczy wynika, iż publiczność reagowała na *Stabat Mater* tak samo silnym wzruszeniem, jak w przypadku odbioru ówczesnych popularnych powieści lub dzieł dramatycznych. Sentymentalizm w czasach oświecenia był ważnym elementem nie tylko estetyki, ale także etyki. Kreował nie tylko najważniejsze motywy literackie, ale i postawy. Moc tego języka sprawiała, że emocje bohaterów czytelnicy i widzowie utożsamiali ze swoimi własnymi. Pergolesi wykorzystał tu cały swój talent i doświadczenie dramatyczne. *Stabat Mater* to dzieło napisane do pewnego stopnia w teatralnej manierze epoki. Wypełnione muzyką ekspresyjną i sugestywną. Nie jest to już jednak spektakl pełen barokowego patosu, wystawności i nadmiaru. Utwór wyraźnie osadzony jest w bogatej tradycji neapo-

³¹ Tamże, s. 609.

³² Por. R. Will, *Pergolesi's Stabat Mater...*, dz. cyt.

litańskiego, żywiołowego śpiewu³³. Jednakże zamiast pompy i przepychu twórca obdarował nas muzyką kameralną, melancholijną, subtelną, wyciszoną. Zastosował oszczędne środki kontrapunkcyjne i prostą harmonikę. Skromny zespół instrumentalny towarzyszy dwóm głosom solowym. Ich śpiew pozbawiony jest właściwie koloratur i typowo operowej temperatury. Powstała muzyka skłaniająca raczej do intymnego przeżywania.

Podsumowując ten wątek, można skonstatować, iż zarówno w warstwie poetyckiej, jak i dźwiękowej dzieło Pergolesiego z powodzeniem można było odczytać w obiegowym języku osiemnastowiecznej estetyki sentymentalnej. Podobnym językiem operował teatr i coraz bardziej popularny gatunek powieści. Twórca posługiwał się powszechnie rozumianym wówczas kodem znaczeniowym. Także w tym można dopatrywać się źródeł jego sukcesu. Efekty były imponujące.

Około 1800 roku [*Stabat Mater* – przyp. autora] było rozpowszechnione w ponad 30 wydaniach, setkach rękopiśmiennych kopii i wykonywane nie tylko w całej katolickiej części Europy, ale także w krajach protestanckich³⁴.

Stabat Mater – próba egzegezy

Bez wątpienia *Stabat Mater* Pergolesiego stanowi przejaw nadzwyczajnego talentu kompozytora. Muzyka Pergolesiego, obleczone w kostium epoki i indywidualnego stylu, ilustruje wstrząsający utwór poetycki przypisywany trzynastowiecznemu mnichowi Jacopone da Todi³⁵. Hymn ten stanowi idealny materiał literacki dla opracowań muzycznych. Jego treść niezwykle sugestywnie przedsta-

³³ Tradycje wokalne włoskiego Południa są niezwykle archaiczne i żywotne. W czasach Pergolesiego na gruncie twórczości artystycznej wyraźnie koegzystowały one z maestrią profesjonalnych muzyków. Odbiciem tego jest niepowtarzalny neapolitański *melos*.

³⁴ R. Will, *Pergolesi's Stabat Mater...*, dz. cyt, s. 570.

³⁵ Iacopo Benedetti, zwany Jacopone da Todi (1230–1306) był franciszkańskim mistykiem i poetą, twórcą licznych pieśni duchownych i traktatów o życiu wewnętrznym. Nadal przyjmuje się, iż z dużym prawdopodobieństwem to właśnie on jest autorem sekwencji *Stabat Mater*. Jej polskie przekłady znane są już od połowy XVI wieku (kancjonał Walentego z Brzozowa z 1554 roku). Cieszący się wielką atencją hymn wykonywany był przede wszystkim w różnych formach dewocji ludowej. *Stabat Mater* przez stulecia związana była z popularnym zwłaszcza wśród ludu nabożeństwem drogi krzyżowej. Do oficjalnej liturgii hymn wprowadzany był stopniowo. W roku 1727 jako sekwencja został włączony do liturgii mszalnej przypisanej na nowo ustanowioną uroczystość Matki Boskiej Bolesnej. Pierwotnie święto to obchodzono w piątek przed Niedzielą Palmową. Por. F. A. Brambilla, *Benedetti, Iacopo*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 8, Roma 1966.

wia scenę oplakiwania ukrzyżowanego Jezusa przez Maryję. Znakomicie skomponowany utwór poetycki jest nasycony ogromnym ładunkiem emocji. Autor nadał kolejnym strofom wiersza przejrzysty rytm i metrum. Połączone są w pary o tej samej strukturze aab+ccb. Owa dyscyplina metryczna powściąga intensywność opisywanego cierpienia, emocje ujmuje w konsekwentne ramy formy poetyckiej. Tym silniej tekst sekwencji budzi wyobraźnię i uczucia słuchaczy. „Czym może stać się w kontekście tych słów dzieło muzyczne? Ilustracją bólu, opisywaniem cierpienia, współodczuwaniem, towarzyszeniem, komentarzem, refleksją, kontrpunktem...”³⁶. Dwadzieścia strof oryginalnego tekstu sekwencji kompozytor ujął w dwanaście numerów wokalnych – arii i duetów. Ostatecznie muzyczna forma dzieła jest interesującą fuzją kantaty i duetu kameralnego³⁷.

Strofa początkowa wprowadza nas w samo centrum dramatycznych wydarzeń. Oto kulminacja Pasji. Przed nami obraz Matki towarzyszącej śmierci swojego Syna. O jego agonii narrator jedynie wspomina. Maria nie wypowiada żadnego słowa. Jest to przekaz nad wyraz zwięzły, lecz nasycony ogromem doznań. Jest tak bardzo sugestywny, że zamazuje się sama postać cierpiącej. Pozostają wyłącznie bardzo silne ludzkie uczucia. Na realności tych doznań koncentruje kompozytor naszą uwagę. Pełna prostoty i żarliwości muzyka jest niezwykle przejrzysta i szczerą w sferze przekazu obrazu i emocji. Słuchacz wchodzi w sam środek wydarzeń, jakby działa się tu i teraz. Muzykę tworzą niepokojące frazy głosów solowych, które splecione w dysonujących opóźnieniach po prostu oznajmniają:

Stoi Matka obolała,
Łzy pod krzyżem przepłakała,
Gdy na krzyżu Syn jej mrze³⁸.

„Stabat Mater dolorosa
Iuxta cruce[m] lacrimosa
Dum pendebat Filius”.

W tle słyhać uporczywy, motoryczny ruch *basso continuo*, jakby utwierdzający nas w realności ewokowanych wydarzeń. Muzyczne środki są niezwykle oszczędne. Klarowna melodyka, prosta harmonia, rytmiczny spokój. Nie ma tu transcendencji. Jest realność bólu. „Dziewica może stać skamieniała z bólu, lecz

³⁶ T. Cyz, *Stabat Mater Dolorosa*, www.tygodnik2003-2007.onet.pl.

³⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.

³⁸ Pełny tekst sekwencji we wstrząsającym tłumaczeniu Mirona Białoszewskiego: „Tygodnik Powszechny”, 1965, nr 15, s. 1; przedruk w: *Zrozumieć średniowiecze*, oprac. R. Mazurkiewicz, Tarnów 1994.

życie dookoła niej toczy się dalej. Żadna harmoniczna czy też rytmiczna dwuznaczność nie zasłania jej postaci³⁹.

W kolejnych strofach sekwencji skupiamy się na ogromie cierpienia i żalu, których doświadcza Maryja, przede wszystkim jako kobieta i matka. Autor tekstu

rozpoznaje w niej królewskość, lecz wyraża jej naturę ludzką. Poświadcza to zwłaszcza jej matczyny smutek i przywiązanie Jezusa. Ona nie jest odległą władczynią, ale matką, do której nikt nie musi obawiać się zbliżyć⁴⁰.

Swoje odczucia słuchacz utożsamia z uczuciami Maryi. Pomaga w tym wielki dramatyzm muzyki oraz jej znaczeniowa transparentność. Cierpienie, którego jesteśmy świadkami, jest naszym wspólnym doświadczeniem. Treść wiersza skłania do empatii. Współczucie staje się jedyną możliwą odpowiedzią na cierpienie człowieka. Tym też tropem zdaje się podążać kompozytor. Pergolesi tworzy muzykę niezwykle szczerą, pozbawioną wszelkich zbędnych imponderabiliów. W tym też tkwi jej ogromna siła oddziaływania.

W piątej części dzieła (duet sopranu i altu) padają dramatyczne pytania:

Co za człowiek, co nie płacze,
Kiedy Matkę tę zobaczy
W udręczeniu – w takim, o
Kto niezdolny współczuć czule
Bólom Matki Syna bóle?
Czy ma takie serce kto?

„Quis est homo, qui non fleret,
Matrem Christi si vidéret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristári,
Christi Matrem contemplári
Doléntem cum Filio?”

Bieg wyciszonej, lecz wciąż pełnej żaru muzyki zawieszony zostaje na pytaniu: „Quis?”.

Następujący potem wybuch rozpaczy znajduje wyraz w muzyce pełnej gwałtownego ruchu, niepokojących dysonansów i eskalacji temperatury dynamicznej. Jest

³⁹ R. Will, *Pergolesi's Stabat Mater...*, dz. cyt., s. 572.

⁴⁰ Tamże, s. 575.

to niezwykle trafny zabieg kompozytorski. Muzyka oddaje tu chaos emocji, żywioł skrajnych uczuć towarzyszący sytuacji trwania w stanie permanentnej opresji:

Widzi Matka: Syn Jej, Jezus,
Bicze przyjął i krzyż przeniósł
Za calutki ludzki grzech.

„Pro peccátis suae gentis
Vidit Jesum in torméntis,
Et flagéllis súbditum”.

W utworze odnajdujemy typowe dla epoki operowanie symbolem brzmieniowym. Przykładem niech będzie zabieg kompozytorski zastosowany w 6 części dzieła na słowach *Dum emisit spiritum*:

Widzi słodkie swe Rodzone
Tak śmiertelnie opuszczone,
Jak ostatni traci dech.

„Vidit suum dulcem natum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum”.

Trzykrotnie podany tekst, najpierw poprzez linię melodyczną porwaną pauzami, potem w wybuchu gwałtownie narastającej dynamiki oraz niespokojnych interwałów, i wreszcie w sylabicznej melorecytacji, gasnącym akompaniamentem zespołu instrumentalnego i jego finalnym *unisono*. Dzięki zastosowanej tu przez kompozytora figurze retorycznej przywołany zostaje dosłownie obraz coraz bardziej rwącego się oddechu umierającego w konwulsjach Jezusa. Czyżby kompozytor w tym fragmencie odsłaniał swoje własne cierpienie? Jest to fragment szczególnie poruszający. Doświadczenie wielkiego bólu towarzyszyło mu przecież przez całe życie. Czy można w tym upatrywać źródeł przenikającej całe dzieło żarliwej empatii dla cierpień Chrystusa i bolejącej Marii?

Oczywiste jest, iż podane przykłady interpretacji nie wyczerpują w najmniejszym stopniu bogactwa ukrytych w *Stabat Mater* Pergolesiego znaczeń. Tak właśnie bywa w przypadku pomników artystycznej kreacji. Wobec tego arcydzieła kolejne pokolenia stają wciąż na nowo w zachwycie i bezradności. Poruszeni prawdą tej poezji i najczystszy piękny tej muzyki odnajdujemy w niej niewyczerpane pokłady inspiracji estetycznych i duchowych. Z trudem także przy-

chodzi nam stwierdzenie z bezwzględną pewnością, w czym tak naprawdę tkwi tajemnica sukcesu muzyki Pergolesiego. Wszystkie tropy, którymi podążaliśmy dotąd, skłaniają jedynie do dalszych, coraz bardziej dogłębnych i rzetelnych studiów nad geniuszem tego przedwcześnie zmarłego kompozytora. W swoim krótkim życiu Pergolesi napisał tak naprawdę niewielką liczbę utworów. Jednakże ich gatunkowy ciężar świadczy o tym, że gdyby nie przedwczesna śmierć, mógłby się stać jednym z większych kompozytorów stulecia.

Giovanni Battista Pergolesi and his *theatrum doloris*

Stabat Mater is one of the last compositions by Giovanni Battista Pergolesi and today it is probably the most well-known and valued arrangement of those ancient sequences. The composer translated the incredibly moving medieval poem into the sounds with a great mastery. He managed to create a musical fresco placing us in the centre of the suffering true mystery. The power of his music is so real and stimulating that it is not possible to remain indifferent.

The following essay presents the phenomenon of Pergolesi's artistic genius on the background of that time cultural changes and it focuses on his posthumous fame. The author analyses the composer's achievement of *galant style* and discusses Pergolesi's *Stabat Mater* in relation to the language of emotions related to sentimental literature. Moreover, he suggests to comprehend that music through the prism of the Italian Marian devotion phenomenon. Scientists are still intrigued by the figure of Giovanni Battista Pergolesi. They try to reconstruct his life story and to deal with the confusion concerning his legacy. The success story of Pergolesi's *Stabat Mater* is particularly interesting. Thus, successive generations of musicologists ask a question what the fame origin of this work and its creator could be. The author of this essay presents a few clues that might help us to get closer to the answer to this question.

Słowa kluczowe Giovanni Battista Pergolesi, opera, opera komiczna, opera buffa, oświecenie, sentymentalizm, styl galant

Keywords Giovanni Battista Pergolesi, opera, comic opera, opera buffa, Enlightenment, sentimentalism, style galant