

***Muzyka Wolfganga Amadeusza Mozarta na lekcjach języka polskiego – rozważania o zasadności integrowania sztuk w szkole***

***Music of Wolfgang Amadeus Mozart in Polish language lessons – considerations on the validity of integrating the arts in school***

Agata Kucharska-Babula

UNIWERSYTET RZESZOWSKI

---

**Słowa kluczowe**

Wolfgang Amadeusz Mozart, *Don Giovanni*, *Requiem*, Adam Mickiewicz, *Dziady* cz. III, *Z okna na którymś piętrze*, *Chłopiec gwizdzący Mozarta*, *Moje życie z Mozartem*, integracja literatury i muzyki, lekcje języka polskiego

**Keywords**

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, *Requiem*, Adam Mickiewicz, *Dziady* part III, *Z okna na którymś piętrze*, *Chłopiec gwizdzący Mozarta*, *Moje życie z Mozartem*, integration of literature and music, Polish language lessons

**Abstrakt**

Artykuł prezentuje wybrane teksty literackie, odwołujące się do twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz niektóre kompozycje mistrza, stanowiące cenny kontekst lektur. Celem publikacji jest zachęcenie polonistów, uczących w szkole, do integrowania treści literackich z muzycznymi oraz odwoływania się podczas lekcji do życia i twórczości jednego z najwybitniejszych kompozytorów wszech czasów.

**Abstract**

The article presents selected literary texts referring to the works of Wolfgang Amadeus Mozart, as well as some of the master's compositions, which provide a valuable reading context. The purpose of the publication is to encourage Polish language teachers, to integrate literary and musical content and to refer during lessons to the life and works of one of the most outstanding composers of all time.

Wiele osób zapewne słyszało o zjawisku potocznie nazywanym „efektem Mozarta”. Dotyczy ono niezwyklego wpływu, jaki muzyka tego kompozytora (a w mniejszym stopniu także Jana Sebastiana Bacha, Antonio Vivaldiego i Roberta Schumanna) wywiera na dziecko rozwijające się w łonie matki. Teza, jakoby obcowanie z nią korygowało ewentualne dolegliwości uszu czy stymulowało rozwój mózgu została prawdopodobnie sformułowana przez francuskiego badacza Alfreda Tomatisa, następnie poparli ją amerykański publicysta Don Campbell oraz brytyjski lekarz John Jenkins<sup>1</sup>. Czy przywołana teoria jest prawdziwa, trudno jednoznacznie stwierdzić, natomiast bez wątpienia dźwięki mozartowskich kompozycji oddziałują na wrażliwych słuchaczy pozytywnie i kojąco<sup>2</sup>. Pewnym jest również to, że kontemplowanie sztuki „pociąga za sobą szereg skutków w postaci np. przemiany postaw, nowych sposobów myślenia, rozbudzania zainteresowań, wzbogacania wiedzy o świecie i życiu”<sup>3</sup>. Artyści, prezentując w swych działach nie tylko piękno, ale i walkę człowieka z przeciwnościami losu, sprawiają, że „sztuka wychowuje [...] w sposób swoisty, jedyny w swoim rodzaju”<sup>4</sup>, a „silne przeżycie utworu [...] sprzyja pobudzeniu aktywności, stymuluje zahamowaną często ekspresję, daje tak ważne poczucie radości [...], może dawać poczucie pewnego rodzaju wewnętrznej odnowy”<sup>5</sup>.

We współczesnej szkole dążymy do tego, aby uczniowie rozwijali się w sposób holistyczny, staramy się łączyć treści różnych dziedzin sztuki, wychowywać ludzi wrażliwych na kulturę – humanistów, estetyków<sup>6</sup>. Zadanie

<sup>1</sup> Zob. J. Piaseczny, *Gdzie jest ten efekt Mozarta?*, „Przegląd”, nr 38 2010, s. 27; O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, tłum. J. Łoziński, Poznań 2008, s. 117.

<sup>2</sup> Zob. A. Kucharska-Babula, *Tajemnica „efektu Mozarta” – rozważania na podstawie powieści Doroty Terakowskiej „Ono”*, [w:] *Kulturowy obraz tajemnicy*, red. J. Bujak-Lechowicz, Szczecin 2015, s. 149-158.

<sup>3</sup> M. Gołaszewska, *Kultura estetyczna*, Warszawa 1979, s. 6.

<sup>4</sup> S. Szuman, *Sztuka wzbogaca i pogłębia człowieka* [w:] idem, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1975, s. 20.

<sup>5</sup> B. Smoleńska-Zielińska, *Przeżycie estetyczne muzyki*, Warszawa 1990, s. 46.

<sup>6</sup> Patrz studia, rozprawy, artykuły Henryka Kurczaba, twórcy koncepcji integracji: *Zależności między materiałem literackim a nauką o języku w szkole średniej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie”, z. 7/15. *Dydaktyka Literatury i Języka Polskiego*, Rzeszów 1972, s. 35-56; *Nauczanie integrujące języka polskiego w wyższych klasach szkoły podstawowej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie”, z. 9/27. *Filologia Polska. Dydaktyka Literatury i Języka Polskiego*, Rzeszów 1975, s. 134-171; *Nauczanie integrujące języka polskiego w szkole ogólnokształcącej*, Rzeszów 1979; *Z badań nad nauczaniem integrującym języka polskiego (Problemy teorii i praktyki)*, „Polonistyka” 1982, nr 1; *Integracja treści kształcenia polonistycznego w praktyce dydaktycznej szkoły wyższej* [w:] *Dydaktyka literatury i języka polskiego w kształceniu nauczycieli*, Studia pod red. Z. Urygi, Kraków 1991, s. 165-215; *Problemy integracji w kształceniu i doskonaleniu nauczycieli języka polskiego*, „Zeszyty Naukowe WSP w Rzeszowie”, nr 4. Seria Filologiczna: *Dydaktyka 1*, Rzeszów

to jest niełatwe do spełnienia, bowiem lekcje muzyki czy plastyki ciągle są w procesie edukacyjnym traktowane marginalnie, a przedmiot wiedza o kulturze, który jeszcze niedawno figurował w podziale godzin, zniknął. Dlatego właśnie, w obecnych realiach, to na poloniście spoczywa odpowiedzialność za zapoznawanie uczniów nie tylko z wybitnymi lekturami, nauczanie gramatyki czy zasad poprawnej pisowni, ale także wprowadzanie ich do świata szeroko pojętej kultury – od antyku po współczesność, przybliżanie różnych jej dziedzin oraz zaciekawianie tradycją. Na szczęście, specyfika naszego przedmiotu sprzyja temu zadaniu, bowiem często studiowane na zajęciach teksty domagają się kontekstów plastycznych czy muzycznych, koniecznych do ich zrozumienia.

Artystą, o którego twórczości warto rozmawiać na lekcjach języka polskiego, jest bez wątpienia Wolfgang Amadeusz Mozart. Jego kompozycje są obecne w dziełach literackich, a on sam stał się bohaterem wielu powieści czy opowiadań; wreszcie to przecież muzyk, który, tworząc wielkie formy wokalko-instrumentalne, dużą wagę przywiązywał do ich librett – dbając o to, by przedstawiały interesującą treść i były atrakcyjne dla odbiorców. To jeden z najwybitniejszych artystów wszech czasów – „słowa «muzyka» i «Mozart» stały się synonimami tego samego pojęcia. Połączyły się w jedno”<sup>7</sup>. Stworzył on bowiem „język muzyczny doskonale dopasowany do postaci i do ich dramatycznych losów”<sup>8</sup>.

Uczniów można oswajać z dorobkiem mistrza, a także zachęcać do poznania jego ciekawego życia już w młodszych klasach szkoły podstawowej, na przykład proponując jako lekturę dodatkową jedną z książeczek serii *Nazywam się...* Cały cykl został przystępnie napisany, jest bogato ilustrowany, a wiadomości biograficzne spletają się w nim z opisami miejsc, czasu i kultury, specyficznych dla danej epoki. Poszczególne tomiki przedstawiają narodziny geniuszu, proces twórczy, a także dzieła najwybitniejszych artystów. Wszystkie mają pierwszoosobowego narratora, który wciela się w tytułową postać – barwnie referując własne doświadczenia trudów i sukcesów. Te historie „są spotkaniem z drugim człowiekiem”<sup>9</sup>, ukazują wiele osobowości oraz motywacje ich postępowania. Lektura wspomnianych miniaturowych powieści może nieść ze sobą nie tylko walor poznawczy, ale też pedagogiczny,

1991; *Integracja literatury, kultury i nauki o języku na lekcjach języka polskiego* [w:] *Nauczanie języka polskiego w szkole średniej*, t. 2, Praca zbiorowa pod red. S. Fryciego, Warszawa 1990, s. 470-540.

<sup>7</sup> S. Jarociński, *Mozart*, Kraków 1983, s. 153.

<sup>8</sup> H. Gardner, *Niepospolite umysły. O czterech niezwykłych postaciach i naszej własnej wyjątkowości*, tłum. A. Dulęba, Warszawa 1998, s. 98.

<sup>9</sup> M. Gajak-Toczek, *Spotkania z autorytetem na lekcjach języka polskiego w klasach IV-VI. Refleksje wokół serii „Nazywam się...”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linquae Polonae Pertinentia”, red. Z. Budrewicz, D. Łazarska, nr 10 (229), Kraków 2019, s. 172.

bowiem przywołane w nich fakty dowodzą, iż nawet wielki talent musi być poparty tytaniczną pracą, a sukces osiąga się dzięki konsekwencji w realizowaniu marzeń. Dzieciom pozwolą zrozumieć, że nie wolno zaprzestawać podjętych działań, gdy pojawiają się porażki – przeciwnie, należy uczyć się na błędach i nieprzerwanie wierzyć w słuszność obranej drogi. Sposób prowadzenia narracji, ciekawie podana treść, przeplatanie faktów z opisem emocji i przemyśleń sprawiają, że wybitna osoba – bohater wybranego tomu, już nie jest dla ucznia „człowiekiem schematycznym, anonimowym, fiszką encyklopedyczną, lecz posiada swoją twarz, indywidualną osobowość”<sup>10</sup>.

Lektura pt.: *Nazywam się... Wolfgang Amadeusz Mozart*, autorstwa Meritxell Marti i Xaviera Salomó<sup>11</sup>, z pewnością pozwoli dzieciom z klas IV–VI szkoły podstawowej poznać życie i kompozycje jednego z najwybitniejszych klasyków wiedeńskich. Uczniom nietrudno będzie nawiązać relację z bohaterem, ponieważ zwraca się on do czytelników w sposób bezpośredni, mówiąc na przykład: „Może Wam się wydawać, że skoro byłem geniuszem, cieszyłem się łatwym życiem. Tak jednak nie było. Przeciwnie, miałem wiele kłopotów, a także wielu nieprzyjaciół”<sup>12</sup>. Twórca opowiada też o obranej (już w najmłodszych latach – wszak był „cudownym dzieckiem”<sup>13</sup>) ścieżce zawodowej, mówiąc: „Dla mnie komponowanie nie było jedynie pracą... było po prostu moim życiem!”<sup>14</sup>. W innym miejscu traktuje o smutku, wywołanym odejściem ukochanego ojca: „Leopold Mozart umierał w Salzburgu, a ja w tym czasie komponowałem *Don Giovanniego* w Wiedniu. [...] Nigdy nie zostałbym tym, kim byłem, gdyby nie wysiłek Leopolda i jego wiara we mnie”<sup>15</sup>. Bohater opowiada również o tym, jak oddany był pracy: „Do ostatniego tchnienia komponowałem *Requiem*. Moi pomocnicy siedzieli przy łóżku i spisywali nuty według moich wskazówek. Za wszelką cenę musiałem dokończyć *Requiem*. Nuta po nucie, dopóki trwa życie, trwa muzyka”<sup>16</sup>.

Poznawanie sylwetki i prac mistrza warto na lekcjach wzbogacić o odwołanie do dzieł wplecionych w narrację. Niektóre z nich prawdopodobnie wydadzą się uczniom znajome, innych – dzięki lekturze, będą mieli sposobność wysłuchać po raz pierwszy. Przeżycie estetyczne, towarzyszące kontemplacji owych utworów, może być potem źródłem ciekawych przekładów intersemiotycznych: autorskich wierszy, opowiadań twórczych, tekstów piosenek, prac plastycznych, filmów, teledysków, spektakli, itp. Wszak

<sup>10</sup> Ibidem, s. 175.

<sup>11</sup> M. Marti, X. Salomó, *Nazywam się... Wolfgang Amadeusz Mozart*, tłum. A. M. Jęczynek, Poznań 2007.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>13</sup> Zob. H. Gardner, op.cit., s. 79–101.

<sup>14</sup> M. Marti, X. Salomó, op. cit., s. 3.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 53–54.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 61.

w dzisiejszych czasach prężnego rozwoju i dostępności technologii oraz różnorodnych urządzeń czy aplikacji, granicę kreatywności wyznacza jedynie dziecięca wyobraźnia.

### Wybrane kompozycje W. A. Mozarta w dialogu z literaturą w szkole ponadpodstawowej – przemyslenia interdyscyplinarne

Spotkanie z W. A. Mozartem, zainicjowane na lekcjach języka polskiego w szkole podstawowej, warto kontynuować w średniej, zwłaszcza, że stanowią one ważny kontekst lektur obowiązkowych. Przykładowo, fragmenty opery *Don Giovanni* znalazły się w tekście III cz. *Dziadów* Adama Mickiewicza. Aby ułatwić młodzieży ich odczytanie oraz zrozumienie zasadności zespolenia słów z elementami muzycznymi, należałoby uczniom przybliżyć genezę oraz treść wspomnianej kompozycji.

Jak czytamy w literaturze przedmiotu, pomysł na jej stworzenie podsunął W. A. Mozartowi ksiądz Lorenzo da Ponte. Wprawdzie dopiero co wystawiono w Wenecji operę *Kamienny gość* z muzyką Giuseppe Gazzanigiego, lecz zdaniem duchownego utwór był mierny – od wiedeńczyka oczekiwał arcydzieła. Poddany przez przyjaciela temat spodobał się kompozytorowi, bo w fabule: „Mamy dramat, mamy uwodziciela, są cuda i tajemnice, mamy wreszcie postać tytułową, która przyciąga i odpycha zarazem”<sup>17</sup>. Choć to opowieść o słynnym kobieciarzu, główną postacią sztuki miał być sprowadzony z zaświatów ojciec Donny Anny, będący alegorią kary za popełnione zbrodnie. Praca nad operą, jak już wspomniano, spłotła się w czasie z tragedią osobistą kompozytora – w roku 1787 zmarł Leopold Mozart, jego najbliższy przyjaciel, doradca i przewodnik życiowy<sup>18</sup>. Do dzisiaj biografowie snują domysły, „czy tworząc postać Komandora w *Don Giovannim*, operze skomponowanej na zamówienie z Pragi, Mozart chciał rzeczywiście uwiecznić swego ojca? Odpowiedź na to pytanie pozostanie w sferze domysłów”<sup>19</sup>.

Opowieść o Don Juanie (prawdziwym bądź wymyślonym) zrodziła się w XIV wieku lub wcześniej. Słynny uwodziciel, rodem z Sewilli, po zdobyciu kolejnej kobiety i zabiciu jej ojca, został ukarany przez moce piekielne<sup>20</sup>. Historia mężczyzny znanego z podbojów miłosnych doczekała się na przestrzeni lat wielu przedstawień. Pierwszym dziełem literackim, w którym się pojawiła była komedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* z roku 1630, autorstwa Tirso de Moliny, potem powstawały kolejne, mniej lub bardziej udane utwory. Lorenzo da Ponte oparł swe libretto na tekście weneckiego poety

<sup>17</sup> C. Jacq, *Mozart*, T. 2 *Brat ognia. Ulubieniec Izydy*, tłum. Z. Burakowski, Warszawa 2008, s. 201.

<sup>18</sup> A. Neumayr, *Muzyka i cierpienie*, tłum. M. Dutkiewicz, Warszawa 2002, s. 52.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>20</sup> Por. S. Jarociński, *Mozart*, Kraków 1983, s. 122.

Giovanniego Bertatiego, napisanym w roku 1782 (skorzystał z niego zresztą także Giuseppe Gazzanidze w operze wystawionej w roku 1787). Jednakże, jak twierdzi Stefan Jarociński, dopiero to, „co Mozart ofiarowuje w *Don Juanie*, przetrzyma każdą próbę czasu. W całej produkcji operowej nie znaleźlibyśmy bodaj postaci tak pełnych życia, prawdy i logiki wewnętrznej, od pierwszej do ostatniej sceny, jak właśnie w *Don Juanie*”<sup>21</sup>. Lucjan Puchalski określa treść dzieła jako „studium występku”<sup>22</sup>, dotyczące moralności człowieka, problemu winy i kary, sprawiedliwości oraz zła. O słuszności tej opinii mogą świadczyć chociażby słowa, zamykające libretto:

Tak oto kończą wszyscy grzesznicy  
A śmierć i życie wiarołomców  
Są zawsze takie same<sup>23</sup>.

Jak często bywa z utworami wyprzedzającymi swe czasy, podziwiana do dziś opera, nie spotkała się z życzliwym przyjęciem krytyków i publiczności. Zarzucano jej nie tylko niemoralność, ale również irracjonalność – irytację budziła zwłaszcza ta scena, w której kamienny posąg przybywa na przyjęcie, śpiewa<sup>24</sup>. Zarzuty stawiane dziełu przez przedstawicieli oświecenia odparli dopiero romantycy. Ernst Teodor Amadeus Hoffman dokonał reinterpretacji tekstu, doszukując się w jego tytułowej postaci człowieka desperacko poszukującego miłości, który, niczym Faust, trafił w sidła szatana<sup>25</sup>. Także gość przybyły z zaświatów po to, by go ukarać za hedonistyczny styl życia i wyrażone innym krzywdy, zafascynował potomków W. A. Mozarta. Utwór niedoceniony przez jemu współczesnych, został niejako na nowo odkryty<sup>26</sup>.

W tym kontekście łatwo zrozumieć fakt, iż dziełem zainteresował się również Adam Mickiewicz i uczynił je ważnym elementem dramatu *Dziady* cz. III<sup>27</sup>. Poeta, wykorzystując kontekst muzyczny świadomie, uzupełnił tekst literacki dźwiękami, które dopowiadają to, czego autor nie napisał wprost.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>22</sup> L. Puchalski L., *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wrocław 2011, s. 123.

<sup>23</sup> Słowa libretta przetłumaczone przez Lucjana Puchalskiego, L. Puchalski, op. cit., s. 122.

<sup>24</sup> Zob. L. Puchalski, op. cit., s. 125.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>26</sup> Z uczniami warto obejrzeć i omówić wybitny film Miloša Formana, *Amadeusz*, z roku 1984, w którym reżyser nie tylko przybliżył postać wielkiego kompozytora, ale także przypomina genezę i proces powstawania jego największych dzieł, m.in. opery *Don Giovanni* czy *Requiem*.

<sup>27</sup> Zob. m.in.: F. German, *Mickiewicz i Mozart*, „Biblioteka PWSM w Katowicach. Wykłady i prelekcje” nr 6, Katowice 1971; A. Kucharska-Babula, *Muzyka w roli bohatera w Scenie VIII Dziadów cz. III Adama Mickiewicza*, „Polonistyka. Czasopismo dla nauczycieli”, nr 5/2008, 455 (61), s. 39–43; J. Skarbowski, *Rola muzyki w życiu*

W didaskaliach rozpoczynających jedną ze scen czytamy: „W Wilnie – sala przedpokojowa [...]. W głębi drzwi do pokojów Senatora, gdzie słycać muzykę”<sup>28</sup>, natomiast tekst główny zawiera rozmowę oprawców dzieci i młodzieży: Senatora, Doktora, Sekretarza, Pelikana i Bajkowa. Dialog obnaża ich okrucieństwo – naigrywają się bowiem ze swych ofiar i pani Rollison, ociemniałej wdowy, błagającej o uwolnienie niewinnego syna. Nowosilcow, chcąc pozbyć się nieproszonego gościa, obiecuje zająć się sprawą, dając pogrążonej w bólu matce nadzieję na uwolnienie dziecka. Doktor zaś perfidnie nakazuje otworzenie okien w celi skazańca, by więzień mógł zaczerpnąć świeżego powietrza. Po chwili zauważa, że jego zegarek zatrzymał się. Obdarzony darem jasnowidzenia Ksiądz Piotr komentuje to słowami: „Bracie, i twój już zegar stanął i nie ruszy/ [...]. Bracie, myśl o duszy. / [...] Pan Bóg różnymi znakami ostrzega”<sup>29</sup>. Dalszy ciąg wydarzeń ukazuje kolejny fragment dramatu: *Bal. Scena śpiewana*<sup>30</sup>. W poprzedzających go didaskaliach czytamy: „Muzyka gra menueta z Don Juana”<sup>31</sup>. Ów taniec<sup>32</sup>, nieprzypadkowo wybrany przez autora, pozwala na ukazanie dwulicowości gości bawiących u Senatora. Przykładowo, Dama – odwrócona w jednej figurze plecami do gospodarza, mówi o nim swemu partnerowi w sposób następujący: „Patrz na starego, jak się wije/ Jak sapie, oby skręcił szyję”<sup>33</sup>, po czym – zwracając się w kolejnych taktach twarzą do Nowosilcowa, komplementuje go: „Jak ślicznie, lekko tańczysz Pan!”<sup>34</sup>. Gatunek wykonywanego tańca i jego choreografię wybrał A. Mickiewicz celowo, aby ukazać czytelnikom (czy widzom dramatu) nieszczerłość oraz dwulicowość domniemyanych zwolenników Rosjan. Pośród polskich patriotów narasta gniew, bowiem mają świadomość swej bezradności. Wiedzą, że ukarać zbrodniarzy może jedynie siła wyższa, cud. Oto kluczowe słowa sceny: „Pol: Czyż go to za nas nikt nie skarże?/ Nikt się nie pomści? [...] Ksiądz Piotr: Bóg!”<sup>35</sup>. Po tej kwestii, jak czytamy w didaskaliach, orkiestra „myli się” i gra arię kamiennego gościa. W operze, to „straszna scena w d-moll, kiedy Komandor spełnia wyrok niebios, scena, którą zawsze uważano za szczyt dramatycznej potęgi w teatrze”<sup>36</sup>. Także w *Dziadach* mroczna

---

*i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003; S. Zetowski, *O muzykę do „Dziadów” Mickiewicza*, „Muzyka” 1933.

<sup>28</sup> A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III [w:] idem, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa 1982, s. 206.

<sup>29</sup> Ibidem, 229.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 231-247.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>32</sup> Menuet to elegancki taniec dworski, w tempie umiarkowanym, o metrum  $\frac{3}{4}$ ; zob.: D. Wójcik, *ABC form muzycznych*, Kraków 2017, s. 57.

<sup>33</sup> A. Mickiewicz, op. cit., s. 231.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 239.

<sup>36</sup> A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Kraków 1983, s. 441.

muzyka zwiastuje, że nadchodzi pora ukarania zbrodniarzy przez siły nadprzyrodzone – wszak, jak wierzyli romantycy, „nie masz zbrodni, bez kary”<sup>37</sup>. I rzeczywiście, zebrani słyszą grzmot, a po chwili okazuje się, że piorun zabił Doktora, „słowo stało się ciałem”<sup>38</sup>. Podobna sytuacja ma miejsce w finale I aktu opery. Donna Elvira, Donna Anna i Don Ottavio przepowiadają zemstę na złoczyńcy, która ma dokonać się za sprawą sił nadprzyrodzonych. Śpiewają chórem:

Drżyj, drżyj, niegodziwcze!  
Cały świat wkrótce pozna  
Twój odrażający i czarny postępek,  
Twoje okropne okrucieństwo.  
Posłuchaj grzmotu zemsty,  
Który huczy wokół ciebie;  
Jeszcze dziś na twoją głowę  
Spadnie jego piorun!<sup>39</sup>.

Innym dziełem W. A. Mozarta, które również warto omówić na lekcjach języka polskiego w szkole ponadpodstawowej jest słynne *Requiem*. Wybrane części mszy żałobnej, na przykład *Dies irae*<sup>40</sup> czy *Lacrimosę*, można uczynić ciekawym kontekstem np.: *Apokalipsy* wg św. Jana, młodopolskich hymnów Jana Kasprówicza, poezji wojennej czy wiersza Czesława Miłosza *Piosenka*

<sup>37</sup> A. Mickiewicz, *Lilie* [w:] idem, *Wiersze*, Warszawa 1975, s. 119.

<sup>38</sup> A. Mickiewicz, *Dziady* cz. III, op. cit., s. 242.

<sup>39</sup> Tekst libretta został przetłumaczony przez I. Puchalską, zob. I. Puchalska, „*Majsterkowanie*” *Mozartem. Dziadów część III a Don Giovanni*, „*Wielogłos*” 2007 T. 1, nr 1, s. 74.

<sup>40</sup> Sekwencję tę, pochodzącą z *Requiem* W. A. Mozarta odnajdujemy także w grach komputerowych, którymi interesują się zwłaszcza młodzi ludzie. W listopadzie 2008 roku na rynku pojawiła się kolejna odsłona *Call of Duty* (jednej z najpopularniejszych na świecie serii gier typu first-person shooter) pod tytułem *World at War*. Gracz, wcielający się w żołnierza alianckich armii, bierze udział w różnych operacjach II wojny światowej. Fabułę kończy cykl misji kampanii sowieckiej, której celem jest zdobycie Berlina w kwietniu i maju 1945 roku. Podczas walk w tunelach berlińskiego metra, niedługo przed szturmem na Reichstag, walczący może usłyszeć *Dies Irae*. Pomysłodawcy tego motywu zapewne chcieli w ten sposób podkreślić zbliżający się kres wojny i upadku hitlerowskich Niemiec. Nie sposób oszacować ilu uczniów do dziś sięgnęło po grę *Call of Duty: World at War*. Tylko w okresie od listopada 2008, do listopada 2009 roku sprzedano w Polsce 62 112 egzemplarzy gry – należy przyjąć, że znaczną część użytkowników stanowi młodzież, zob. <https://www.gry-online.pl/newsroom/seria-call-of-duty-w-polsce-dokladne-wyniki-sprzedazy-poszczegolnych-czesci/zfbfbc>, (dostęp: 12 VIII 2023 r.).



o końcu świata. Oto teksty przywołanych fragmentów, w wersji oryginalnej i polskim przekładzie<sup>41</sup>:

Dies irae, dies illa,  
Solvat saeculum in favilla:  
Teste David cum Sibylla.  
Quantus tremor est futurus,  
Quando iudex est venturus,  
Cuncta stricte discussurus!”

„Lacrimosa dies illa,  
Qua resurget ex favilla.  
Judicandus homo reus:  
Huic ergo parce, Deus.  
Pie Jesu Domine,  
Dona eis requiem. Amen.

W dzień gniewu, w tę pomsty chwilę,  
Świat w popielnym legnie pyle,  
Zważ Dawida i Sybillę.  
Jakiż będzie płacz i łkanie,  
Gdy dzieł naszych sędzia stanie,  
Odpowiedzieć każąc za nie!”

„O dniu jęku, o dniu szlochów,  
Kiedy z popielnego prochu  
Człowiek winny na sąd stanie.  
Dobry Jezu, a nasz Panie,  
Daj im wieczne spoczywanie.  
Amen.

Główna tonacja *Requiem* to d-moll (podobnie jak w przypadku omówionej już arii Komandora) – najwidoczniej wydawała się ona autorowi najbardziej tragiczna, adekwatna do treści i przeznaczenia mszy. Dzieło zostało napisane na duży skład wokalny-instrumentalny, który stanowią: czterogłosowy chór mieszany, kwartet solistów (sopran, mezzosopran, tenor i bas) oraz orkiestra symfoniczna (nie ma w niej jednak przyjemnie brzmiących klarnetów, obojów czy waltorn, za to są ponure rogi bassetowe, ostre trąbki i puzony, złowieszcze kotły, a także organy, nadające całości sakralnego charakteru).

Fragment *Dies irae*, to ta część utworu, w której W. A. Mozart rozpoczyna kreowanie muzycznej wizji końca świata. W wyobrażeniu mistrza jawi się on jako dzień gniewu Boga, zniszczenia i trwogi, towarzyszącej rzeszy grzeszników przed Sądem Ostatecznym. Tekst podkreśla odpowiednia aranżacja. Jest ona monumentalna, śpiewana przez cały chór w dynamice *forte* i bardzo szybkim tempie. Potężne brzmienie ludzkich głosów, wznoszących się do wysokich rejestrów, dodatkowo potęguje dynamiczny akompaniament instrumentów smyczkowych. Całość oddaje nastrój grozy i przerażenia wizją Apokalipsy.

Zupełnie inny charakter wyróżnia *Lacrimosę*, prawdopodobnie najbardziej znaną część *Requiem*, zamykającą malowany dźwiękami obraz końca. Jej kantylena i liryzm od lat wzruszają słuchaczy – przez wielu melomanów jest ona uważana za najpiękniejszy fragment mszy (często bywa z tego powodu wykonywana oddzielnie, jako miniatura muzyczna). Wcześniejsze groźby zostają w niej zastąpione szczerymi łzami żalu, zgodą na to, co nieuniknione,

<sup>41</sup> *Mszal rzymski*, tłum. i opr. oo. Bernardyny z Opactwa Tynieckiego, Poznań 1963, s. 1294-1296.

prośbą o litość, modlitwą wiernych. Melodia jest tu lekka jak westchnienie – prosta, śpiewna, utrzymana w rytmie powolnego walca. Leszek Polony zwraca uwagę na symbolikę rozpoczynającej omawiany fragment seksty małej w górę, przypominającej zaczerpnięcie oddechu<sup>42</sup>. Zdaniem uczonego, „stanowi to bezpośrednią wskazówkę hermeneutyczną, dotyczącą «żałobnej», «funeralnej» topiki utworu»<sup>43</sup>.

Przywołaną opinię warto skonfrontować z odczuciami uczniów. Być może zacieka ich nie tylko specyficzny pochodź dźwięków, budujących kantylenę, ale także aura tajemniczości i dramatyzm, związane z genezą słynnego *Requiem*. Jak wiemy z literatury, tuż przed koronacją cesarza Leopolda, nieznanego posłaniec, z wyraźnym zastrzeżeniem, by adresat nie próbował odkryć tożsamości zleceniodawcy, wręczył W. A. Mozartowi list, zawierający propozycję stworzenia mszy żałobnej<sup>44</sup>. Kompozytor podupadał coraz bardziej na zdrowiu, zwierzał się żonie, że ma przecucie, iż utwór pisze dla siebie. Obawiał się, że został otruty (ta koncepcja była później wielokrotnie powtarzana, zbrodnię przypisywano nawet Antonio Salieriemu, jednak nigdy nie znalazła potwierdzenia naukowego). Owe sprzeczne z faktami informacje znalazły się w pierwszej biografii twórcy<sup>45</sup> i wpłynęły na powstanie legendy, związanej z genezą *Requiem*, tajemniczym zamówieniem, wreszcie umieraniem mistrza. Dziś, jak wyjaśnia Anton Neumayr, wiemy już, że msza powstała na zlecenie hrabiego Franza Grafa von Walsegga i miała uczcić jego zmarłą żonę. Rękopis został mu przekazany po śmierci mistrza przez wdowę, Constanzę, w formie dokończony przez Franza Xavera Süßmayra. „Sensacyjne odkrycie Mozartowskich szkiców do *Requiem*, datowanych na przełom września i października 1791 roku, stanowi dla grafologa Wolfganga Platha dowód, że mszę niemal w całości napisał Mozart. Süßmayr musiał właściwie zająć się tylko instrumentacją»<sup>46</sup>. W jednej z relacji, opublikowanej w roku 1827, czytamy, że na kilka godzin przed śmiercią autor zarządził próbę wokalną naszkicowanych fragmentów dzieła. „Byli właśnie przy pierwszych taktach *Lacrimoso*, kiedy Mozart rozplakał się i odłożył partyturę na bok, a jedenaście godzin później, o pierwszej w nocy, zgasł»<sup>47</sup>. Inne

<sup>42</sup> L. Polony, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011, s. 169.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>44</sup> „Requiem” to msza żałobna (*missa pro defunctis*), wykonywana w czasie uroczystości żałobnych oraz w Dzień Zaduszny. Jej nazwa pochodzi od pierwszych słów, tłumaczonych jako „odpoczynek”. Zgodnie z tradycją rzymską, jest zbudowana z dziewięciu części: *Introitus* (*Requiem aeternam dona eis Domine*, czyli *Wieczne odpoczywanie*), *Kyrie*, *Graduale*, *Tractus*, *Sekwencja Dies irae*, *Offertorium Domine Jesu Christe*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Communio* – zob. D. Wójcik, op. cit., s. 172–173.

<sup>45</sup> F. H. Němeček, *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Praga 1798.

<sup>46</sup> A. Neumayr, *Muzyka i cierpienie*, tłum. M. Dutkiewicz, Warszawa 2002, s. 61.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 68.

źródła podają, że ostatnie odręcznie napisane przez Mozarta nuty to „homo reus” *Lacrimosy*, stworzone na dwa tygodnie przed śmiercią<sup>48</sup>. Rzecz jasna wytrawni znawcy muzyki potrafią usłyszeć w ostatniej mszy wpływy osób, które ją dokończyły, jednak – jak podkreśla Stefan Jarociński: „spod nalotu cudzych retuszów i uzupełnień wydobywa się z niej tu i ówdzie przejmujące głębią i wzruszające pięknem westchnienie wielkiego twórcy nad *lacrimae rerum*, i trzeba być nieczułym, żeby go nie usłyszeć”<sup>49</sup>.

Tajemniczą aurę wokół śmierci artysty podsycali jego potomni – romantycy, lubujący się w historiach zagadkowych i budzących grozę (Aleksander Puszkina w roku 1830 stworzył sztukę *Mozart i Salieri*, w której tego drugiego ukazał jako mordercę, potem Mikołaj Rimski-Korsakow uczynił z niej libretto swej opery). Równie dziwną i do dziś niewyjaśnioną kwestią jest sprawa pochówku kompozytora. Z pewnością odbył się on zgodnie z ówczesnymi przepisami (na mocy dekretu cesarza Józefa II z 1783, ze względów higienicznych, cmentarz musiał być oddalony od miasta, zaś zwłoki chowano jedynie w worku, przysypanym wapnem), natomiast dziwić może fakt, że w ostatniej drodze nikt z bliskich ani wielbicieli mu nie towarzyszył, zabrakło właściwej dla takiej ceremonii oprawy. Tajemnicą pozostaje też miejsce spoczynku artysty. Żona dopiero 17 lat po śmierci męża postanowiła odwiedzić jego grób, lecz niestety nie znalazła osoby, która ostatecznie potrafiłaby wskazać poszukiwane miejsce. Wprawdzie w roku 1801 muzeum w Saltzburgu weszło w posiadanie rzekomej czaszki mistrza, jednakże dokładne zbadanie wykluczyło jej autentyczność<sup>50</sup>.

Jak widać, wiele niedopowiedzeń i niejasności buduje legendę W. A. Mozarta, czyniąc go postacią intrygującą dla lubiącej zagadki oraz ciekawostki młodzieży. Zestawianie kompozycji artysty z tekstami literackimi omawianymi w szkole, może być dla młodych osób na co dzień obcujących raczej z muzyką rozrywkową, popularną, okazją do zapoznania się z artefaktami przynależnymi kulturze wysokiej, wysłuchania po raz pierwszy lub przypomnienia sobie najsłynniejszych i najbardziej cenionych zarówno przez krytyków, jak i melomanów, dzieł. Tym bardziej, że nawet mało wprawnemu uchu ich tony mogą się spodobać – wszak do dziś uznaje się klasycę za mistrza kantyleny – „jego melodia jest zawsze bogactwem śpiewności, a jednocześnie pełna werwy życia, a kiedy trzeba – obfitująca w dramatyczne wrzenie”<sup>51</sup>. Należy też liczyć na to, iż młodzież zainteresuje nie tylko nietuzinkowa postać wybitnego twórcy, ale również to, jak jego dzieła wpływają na słuchaczy.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>49</sup> S. Jarociński, *Mozart*, Kraków 1983, s. 150.

<sup>50</sup> A. Neumayr, op. cit., s. 110.

<sup>51</sup> M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 363.

## Utworki literackie o muzyce W. A. Mozarta pretekstem do rozmów o wrażliwości i postawach uczniów

Lekturą, której tematem jest fascynacja współczesnego człowieka muzyką mistrza klasycyzmu, godną przeczytania i przedyskutowania w szkole, jest książka Erica-Emmanuela Schmitta *Moje życie z Mozartem*. Powieść oczarowuje już od pierwszych stron – to wynurzenia mężczyzny w kwiecie wieku, wspominającego ekscytację artystą wspomnianym w tytule. Narrator poznał go jako niewidzący sensu własnej egzystencji nastolatek. Wspomina: „Ta muzyka zmieniła moje życie. Lepiej: uratowała mnie. Bez niej byłbym martwy”<sup>52</sup>. Książka została zbudowana z listów adresowanych do kompozytora i muzycznych „odpowiedzi” mistrza. Ciekawym zabiegiem edytorskim jest dołączenie do tomu płyty CD, na której nagrano wszystkie, przywołane w tekście, utworki, dzięki czemu można czytać, słuchając adekwatnej kompozycji (podpowiedzi dotyczącej tego, który utwór odtworzyć są zamieszczone na marginesach). Bohater powieści twierdzi, że wizyta w operze, początkowo irytującej, odwiodła go od próby samobójczej. Mówi: „W wieku piętnastu lat byłem zmęczony życiem. By czuć się tak starym, trzeba być z pewnością tak młodym... [...]. Z energią piętnastolatka popadłem w rozpacz”<sup>53</sup>. Tymczasem, po wysłuchaniu jednej z arii, wykrzyczał niespodziewanie:

Żegnaj rozpacz! Żegnaj depresjo! Chciałem żyć. Skoro w świecie istniało coś tak drogiego, pełnego i intensywnego, to życie nabierało dla mnie znaczenia. [...] Oto, co mówił nastolatek, który kilka minut wcześniej chciał podcinać sobie żyły. Ocalił mnie Mozart: nie opuszcza się świata, w którym można usłyszeć coś równie pięknego. Nie popełnia się samobójstwa na ziemi, która wydaje takie i podobne owoce. Uzdrowienie przez piękno... Żaden psycholog nie wpadłby na zastosowanie takiej kuracji. Wymyślił i przepisał mi ją Mozart<sup>54</sup>.

Narrator dziwi się, że człowiek tak schorowany<sup>55</sup> i doświadczony przez los był w stanie tworzyć pogodne utworki – pełne wdzięczności i zachwyty. W książce warte uwagi i przedyskutowania na lekcjach są refleksje zawarte w listach do W. A. Mozarta, dotyczące egzystencji, śmierci, sensu cierpienia. Przykładowo, w jednym z nich czytamy, że spuścizna mistrza jest jak kontakt z samym Bogiem: „Odsuwa od nas pokusę nicości i przywraca życiu. Wiedzą o tym dobrze religie, które stale wykorzystują muzykę w swych rytuałach. Doświadczenie muzyczne wiąże się po części z doświadczeniem mistycznym”<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> E. E. Schmitt, *Moje życie z Mozartem*, tłum. J. M. Kłoczowski, Kraków 2013, s. 5.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>55</sup> Choroby i dolegliwości W. A. Mozarta oraz próby ich leczenia wyczerpująco opisuje A. Neumayr, op. cit., s. 13-113.

<sup>56</sup> E. E. Schmitt, op. cit., s. 91.

Kiedy indziej narrator zwraca się do Mozarta słowami: „Twoja muzyka nie wiedzie ku muzyce, lecz ku temu, co ludzkie”<sup>57</sup>.

Innym, ciekawym utworem literackim, nawiązującym do postaci omawianego kompozytora jest felieton Aleksandra Jerzego Wieczorkowskiego *Chłopiec gwizdzący Mozarta*. Ironiczny, humorystyczny tekst został napisany językiem, mogącym przypaść do gustu młodzieży. Dotyczy współzależności między wrażliwością człowieka na tzw. sztukę wysoką z jego kulturą osobistą czy moralnością. Autor zastanawia się nad tym, dlaczego dwunastolatek, gwizdzący fragmenty opery *Clemenza di Tito*, budzący zainteresowanie i podziw przechodniów, ze względu na niespotykaną wśród nastolatków znajomość muzyki klasycznej, brutalnie kopnął psa, przebiegającego mu drogę. Zdarzenie to i dysonans pomiędzy wyobrażeniem o dobrze wychowanym młodzieńcu a jego zachowaniem, skłoniły obserwującego zdarzenie do rozmowy z chłopcem. Dorosły powiedział mu: „Czyn twój jest podwójnie ohydny, gdyż sądząc z tego, że gwizdziesz Mozarta, jesteś człowiekiem kulturalnym. Gdybyś kopnął zwierzę gwizdząc rock and rolla, czyn twój byłby do pewnego stopnia zrozumiały (choć równie niewybaczalny), gdyż prymitywna muzyka odzwierciedliłaby twój prymitywizm psychiczny. Ale Mozart i okrucieństwo?”<sup>58</sup>. Chłopiec nader dojrzałe odpowiedział: „Pan pomieszał dwa różne pojęcia: kulturę i moralność. Cóż ma jedno z drugim wspólnego? Fakt gwizdania przeze mnie fragmentu *Clemenza di Tito* świadczy wyłącznie o moim dość dużym wyrobieniu muzycznym, natomiast kopnięcie psa jest wynikiem atrofii etycznej, smutną spuścizną mego wychowania”<sup>59</sup>. Młodzieniec przytoczył następnie szereg przykładów, mających dowiedzieć, iż znajomość kultury często nie jest tożsama z „byciem kulturalnym” (a dotyczy to zarówno twórców sztuki, jak i jej odbiorców). Potem zaproponował, by porozmawiać o stosunku artystów „do miłości w życiu prywatnym, o korowodzie żon, kochanek, utrzymanek, o aferach, [...] moralności w aspekcie tzw. uczuć przyjaźni, solidarności, wzajemnego szacunku”<sup>60</sup>. Pogawędka z chłopcem zirytowała dorosłego, bowiem zburzyła jego dotychczasową, stereotypową wizję świata. Zaczął z przekonaniem wypowiadać dogmaty, w które wierzył: „To przecież oczywiste, że naczelnym zadaniem sztuki jest jej pozytywny wpływ dydaktyczny. [...] Prawdziwa sztuka musi wartościować, stąd ludzie kulturalni muszą znać hierarchię wartości. Sztuka nie tylko wskazuje, co dobre, a co złe, ale wprost popycha do robienia dobra”<sup>61</sup>. Niestety, brzmiał niczym profesor Bładaczka z *Ferdydurke*. Tekst krótkiego felietonu warto omówić na lekcji języka polskiego, bowiem może być on pretekstem

<sup>57</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>58</sup> A. J. Wieczorkowski, *Chłopiec gwizdzący Mozarta*, Warszawa 1967, s. 6.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 8.

do ciekawej dyskusji na temat oczekiwań ludzi względem artystów czy ich powinności wobec społeczeństwa – stanowić ciekawy kontekst podczas oceny postępowania hrabiego Henryka z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego czy Róży, bohaterki *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej<sup>62</sup>.

Utworem poetyckim, nawiązującym do muzyki Wolfganga Amadeusza, podobnie jak poprzednio wskazane, wartym przestudiowania z uczniami szkoły ponadpodstawowej, jest wiersz Stanisława Barańczaka *Z okna na którymś piętrze*<sup>63</sup>:

Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta,  
kiedy szedłeś wzdłuż bloku. A w tej samej chwili  
waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa.

„*Non só più...*” – ten żar róż bez ciężaru, ten żart na  
śmierć i życie, pędzący za chmarą motyli  
anapest tętna. Właśnie ta aria Mozarta

miała tu brzmieć, jak gdyby istniała gdzieś karta  
praw przechodnia spod bloku, której nie gwałcili  
ci inni my, ci z gruzów wznoszący mocarstwa –

gwarancja, że choć jedna zasłona, nie zdarta  
do szczętu płyta przetrwa; że zawsze uchyli  
jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta.

Jak gdyby wszystkie dobra zdążyła ta martwa  
ręka niepoczytalnie zapisać nam, czyli  
kopczykom gruzów, z których wstawały mocarstwa,

w których rosła, wbrew nim, na niczym nie oparta  
wiara, że to nie błąd, że nigdy się nie myli  
w oknie na którymś piętrze ta aria Mozarta.  
Waliły się i z gruzów wstawały mocarstwa

Vilanella<sup>64</sup> S. Barańczaka może być z uczniami omówiona jako kolejny tekst, podejmujący topos nieśmiertelności sztuki i artysty ją tworzącego – horacjańskiego *non omnis moriar*. Autor zderzył w nim bowiem dwie perspektywy: materialną, uosobioną przez różne mocarstwa – zburzone i powstające

<sup>62</sup> Zob. A. Kucharska-Babula, „*Libri amici, libri magistri*”. *O oczekiwaniach czytelnicych młodzieży licealnej*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum et Linquaqe Polonae Pertinentia*”, red. K. Pławecka, P. Sporek, t. 12 (230), Kraków 2021, s. 338-349.

<sup>63</sup> S. Barańczak, *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta* [w:] *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, Kraków 1998, s. 9.

<sup>64</sup> Zob. K. Biedrzycki, *Vilanelle Stanisława Barańczaka*, „*Dekada Literacka*” nr 3/4 2005, s. 39-45.

na nowo z gruzów (ten motyw, niczym refren, został w kolejnych strofach wielokrotnie powtórzony) oraz duchową, w której wiecznie – mimo upływu czasu i zawirowań historii, śpiewana jest aria Mozarta. Muzyka, która trwa, może być postrzegana jako źródło ocalenia, świadectwo ludzkiego geniuszu, dobra oraz nieśmiertelności piękna. Jej tony dobiegają z góry, w teraźniejszości, natomiast nisko, przy ziemi rozgrywa się historia, o której poeta mówi w czasie przeszłym. Ten zabieg artystyczny ma na celu podkreślenie przesłania, że wszystko przemija – oprócz sztuki. „W metaforycznie zorganizowanej przestrzeni spotykają się więc kontrastowe i pozornie wykluczające się strefy – niska: osiedlowe podwórko i wysoka: dochodząca z okna muzyka klasyczna”<sup>65</sup>. Aleksandra Reimann przypomina, iż:

twórczość Barańczaka określają [...] co najmniej dwie tradycje: literacka i – nie mniej ważna – muzyczna, w której szczególne miejsce zajmują zasady systemu dur-moll, w tym ich mistrzowskie realizacje w dziełach Mozarta i pozostałych klasyków wiedeńskich. Wykluczenie muzyki z interpretacji wierszy autora *Chirurgicznej precyzji* powoduje zatem niepełne zrozumienie komunikatu, a w najgorszej sytuacji znaczeniową pomyłkę<sup>66</sup>.

Niebezpieczne będzie zatem podjęcie refleksji nad tym, dlaczego poeta przywołał w wierszu określony utwór, stanowiący fragment kontrowersyjnej, zdaniem współczesnych, kompozytorowi, opery *Wesele Figara*. *Aria Cherubina*, uroczego kobieciarza, niestroniącego od flirtu i miłosnych intryg, w tłumaczeniu poety<sup>67</sup>, ma treść następującą:

Nie wiem sam,  
co mi jest,  
co ja robię,  
z winy dam  
ginie gdzieś  
moje zdrowie:  
widzę dekolt – o, zimne mam dreszcze,  
widzę kibić – i skroń pali żar.  
Samo słowo „kochanie” lub „serce”

<sup>65</sup> A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak, Poznań 2013, s. 107.

<sup>66</sup> A. Reimann, „Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta” – wiersz z muzycznym akcentem, „Pamiętnik Literacki”, r. CII, 2011, z. 3, s. 115.

<sup>67</sup> Zob. m.in.: K. Berger, *Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza”, nr 9. 8921 (12.01.2017), s. 15; *Mozart Barańczaka*, „Zeszyty Literackie”, 1999, nr 67, s. 156-168; A. Hejmej, *Słuchający Stanisław Barańczak: przekład i akuzmatyka*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, (114) 2023, nr 1, s. 229-245; B. Judkowiak, E. Nowicka, „W operze słowo jest także ważne”: Barańczakowe „Wesele Figara”, „Poznańskie Studia Polonistyczne” Barańczak – poeta lector, 1999, nr VI (XXVI), s. 157-170.

sprawia, że się rumienię i wiercę,  
a słowo „miłość”, gdy słyszę złowieszcze –  
pożądanie, pożądanie w żyły wlewa mi war<sup>68</sup>.

Nie jest to utwór patetyczny, muzyczny pomnik, zapewne bardziej pasujący do przedstawionej wcześniej interpretacji, ale raczej żartobliwe przedstawienie niepokromionej żądy młodego człowieka. Dlaczego zatem ów fragment rozbrzmiewa i trwa ponad tym, co przemijające, niepewne, ulotne? Może chodzi tu nie tylko o nieśmiertelną muzykę czy sztukę jako taką, ale także o miłość, będącą siłą napędową człowieka? Zakochanie, fascynację, uczucie – „*Non só più...*» – ten **żar** róż bez ciężaru, ten **żart** na/ śmierć i życie, pędzący za chmurą motyli [...] gwarancja, że choć jedna zasłona, nie zdarta/ do szczętu płyta przetrwa; że zawsze uchyli/ jakieś okno czy wyrok ta aria Mozarta<sup>69</sup>. Wiersz można odczytać na wiele sposobów, dlatego jest ciekawą propozycją na lekcje języka polskiego.

W szkołach artystycznych, do których uczęszczają uczniowie znający zasady i teorię muzyki, można by się dodatkowo pokusić o jego bardziej wnikliwą analizę i interpretację, uwzględniając choćby filiacje słowno-muzyczne. Decydując się na taki styl odbioru dzieła, warto przeanalizować wiersz zarówno w trybie linearnym – koncentrując się na poetyce utworu, jak i równoległym, polegającym na wskazaniu wszelkich przejawów muzyczności tekstu, muzycznych interpretantów czy muzycznych intertekstów. Należałoby wówczas zwrócić uwagę np. na występującą w przywołanym tekście repetycję, a także jego formę, przypominającą muzyczne rondo – z charakterystycznymi kupletami i refrenem, jak również audialną warstwę wiersza<sup>70</sup>.

Jak wynika z omówionych przykładów, postać i twórczość W. A. Mozarta warto przywoływać na lekcjach języka polskiego na wiele sposobów. Ciekawe są zarówno teksty, przypominające życie artysty, jak i te zawierające informacje o odbiorze dzieł mistrza; kompozytor i jego utwory pojawiają się w prozie, poezji i dramacie, mogą też stanowić ważny kontekst interpretacyjny dzieł literackich wielu pisarzy. Nie ulega wątpliwości, że muzyka artysty na stałe wpisała się w kanon, który każdy aspirujący do bycia postrzeganym jako kulturalny, światły człowiek, powinien znać. Z tego powodu tak ważnym jest, aby szkoła, a przede wszystkim poloniści, przybliżali uczniom postać W. A. Mozarta. Tym bardziej, że „niewielu znaleźlibyśmy kompozytorów, których życie byłoby tak bez reszty wypełnione muzyką, którzy by każde swe

<sup>68</sup> *Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach, libretto: L. Da Ponte, tłum. S. Barańczak, [w:] Stanisław Barańczak słucha arcydzieł, wybór R. Krynicki, Kraków 2016, s. 189.*

<sup>69</sup> Podkr. AKB.

<sup>70</sup> Zob. A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013, s. 109–118.



przeżycie umieli jak on przetransponować na muzykę, i to na muzykę piękną, śpiewną i zrozumiałą dla każdego<sup>71</sup>. Autor epitafium dla tego wielkiego artysty (prawdopodobnie Leopold Anton Koželuch) postulował, by po odejściu mistrza oddać mu szczególną cześć: „Napiszcie na grobie Mozarta: Tu leży ten, który już jako dziecko był cudem muzycznego świata i Orfeuszem. Zatrzymaj się i pomódl za jego duszę!”<sup>72</sup>.

## Bibliografia

- Barańczak S., *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, [w:] *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, Kraków 1998, s. 9.
- Biedrzycki K., *Vilanelle Stanisława Barańczaka*, „Dekada Literacka”, nr 3/4 2005, s. 39-45.
- Demińska-Pawelec J., *Stanisław Barańczak słucha Mozarta*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1 (52) 2019, red. J. Wiśniewski, s. 179-192.
- Einstein A., *Mozart. Człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Kraków 1983.
- Elias N., *Mozart. Portret geniusza*, tłum. B. Baran, Warszawa 2006.
- Gardner H., *Niepospolite umysły. O czterech niezwykłych postaciach i naszej własnej wyjątkowości*, tłum. A. Dulęba, Warszawa 1998.
- German F., *Mickiewicz i Mozart*, „Biblioteka PWSM w Katowicach. Wykłady i prelekcje”, nr 6, Katowice 1971.
- Gołaszewska M., *Kultura estetyczna*, Warszawa 1979.
- Hejmej A., *Słuchający Stanisław Barańczak: przekład i akuzmatyka*, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, nr 1 (114) 2023, s. 229-245.
- Jacq C., *Mozart, T. 2 Brat ognia. Ulubieniec Izdydy*, tłum. Z. Burakowski, Warszawa 2008.
- Jarociński S., *Mozart*, Kraków 1983.
- Jęcz J., *Komandor w operze. Konteksty*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, nr 39 (4/2018), s. 21-38.
- Judkowiak B., Nowicka E., „*W operze słowo jest także ważne*”: Barańczakowe „*Wesele Figara*”, „Poznańskie Studia Polonistyczne” Barańczak – poeta lector, nr VI (XXVI) 1999, s. 157-170.
- Kowalska M., *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
- Kucharska-Babula A., *Muzyka w roli bohatera w Scenie VIII Dziadów cz. III Adama Mickiewicza*, „Polonistyka. Czasopismo dla nauczycieli”, nr 5/2008, 455 (61), s. 39-43.
- Kucharska-Babula A., *Tajemnica „efektu Mozarta”- rozważania na podstawie powieści Doroty Terakowskiej „Ono”*, [w:] *Kulturowy obraz tajemnicy*, red. J. Bujak-Lechowicz, Szczecin 2015, s. 149-158.
- Marti M., Salomó X., *Nazywam się... Wolfgang Amadeusz Mozart*, tłum. A. M. Jęczmyk, Poznań 2007.

<sup>71</sup> S. Jarociński, *Mozart*, Kraków 1983, s. 153.

<sup>72</sup> *Wolfgang Amadeusz Mozart. Wybór listów*, opr. i tłum. I. Dembowski, Warszawa 2019, s. 485.

- Mickiewicz A., *Dziady cz. III*, [w:] idem, *Utwory dramatyczne*, opr. S. Pigoń, Warszawa 1982.
- Němeček F. H., *Lebensbeschreibung des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, Praga 1798.
- Neumayr A., *Muzyka i cierpienie*, tłum. M. Dutkiewicz, Warszawa 2002.
- Obermeier S., *Kobiety i muzyka. Dwie miłości Mozarta*, tłum. E. Ziegler-Brodnicka, Warszawa 2006.
- Polony L., *Symbol i muzyka*, Kraków 2011.
- Puchalska I., „Majsterkowanie” Mozartem. *Dziadów część III a Don Giovanni*, „Wielogłos”, nr 1, T. 1 2007, s. 69-80.
- Puchalski L., *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wrocław 2011.
- Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwazskiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013.
- Reimann A., „Z okna na któryś piętrze ta aria Mozarta” – wiersz z muzycznym akcentem, „Pamiętnik Literacki” 2011, r. CII, z. 3, s. 113-136.
- Skarbowski J., *Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003.
- Smoleńska – Zielińska B., *Przeżycie estetyczne muzyki*, Warszawa 1990.
- Stendhal, *Życie Mozarta*, tłum. L. Sługocki, Łódź 2014.
- Tornius V., *Wolfgang Amadé. Powieść o Mozarcie*, Kraków 1986.
- Szuman S., *Sztuka wzbogaca i pogłębia człowieka*, [w:] idem, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, Warszawa 1975.
- Wesele Figara. Opera komiczna w czterech aktach, libretto: L. Da Ponte*, tłum. S. Barańczak, [w:] *Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wybór R. Krynicki, Kraków 2016.
- Wieczorkowski A. J., *Chłopiec gwiżdżący Mozarta*, Warszawa 1967.
- Wolfgang Amadeusz Mozart. Wybór listów*, opr. i tłum. I. Dembowski, Warszawa 2019.
- Wójcik D., *ABC form muzycznych*, Kraków 2017.
- Zetowski J., *O muzykę do „Dziadów” Mickiewicza*, „Muzyka” 1933.