

CZESŁAW GRAJEWSKI
UKSW, Warszawa

„ROMEO I JULIA” PIOTRA CZAJKOWSKIEGO. W CZTERYSTULECIE ŚMIERCI WILIAMA SHAKESPEARE’A

Opisanie jakiegoś wydarzenia czy stworzenie nawet fikcyjnej historii dla przeciętnie zdolnego człowieka nie wydaje się zadaniem ponad siły. Dokonanie jednak tego zaawansowanymi środkami literackimi z pewnością możliwe jest tylko dla ludzi w tym kierunku uzdolnionych: pisarzy, poetów, dramaturgów, podobnie jak oddanie takiego wydarzenia środkami malarskimi. Ale bodaj najtrudniej zawrzeć jakieś wydarzenie, jakąś historię w dziele muzycznym pozbawionym tekstu. W jaki sposób skomponować dzieło instrumentalne stanowiące muzyczną narrację?

Idea malarstwa dźwiękowego nie jest nowa. Już w starożytności znano środki onomatopieczne pozwalające na pewien stopień ilustracyjności muzyki. Kompozytorzy doby renesansu, a więc tej epoki w historii muzyki, w której rozpoczął się proces rozdzielania muzyki instrumentalnej i wokalne, śmieiej tworzyli dzieła z definicji mające być nośnikami treści pozamuzycznych. Caccia była formą muzyczną być może najlepiej odpowiadającą takim założeniom. Oprócz właściwych jej scen polowania twórcy renesansowi, a później barokowi i klasyczni, sięgali po inne idee w sposób naturalny nadające się do muzycznego odwzorowania, jak choćby sceny batalistyczne, głosy zwierząt czy zjawiska pogodowe. Jednak dopiero późniejszy rozwój techniki kompozytorskiej, wzrost znaczenia pierwiastka subiektywnego w twórczości muzycznej oraz poszerzenie możliwości instrumentów muzycznych doprowadziły w epoce romantycznej do powstania muzyki programowej, tj. takiej, której twórca kreśli przed słuchaczami swoje przeżycia osobiste czy generalnie wszelkie treści pozamuzyczne. Taki program muzyczny na ogół zawarty jest już w tytule lub podtytule kompozycji. Wymieńmy dla przykładu: Hector Berlioz, *Symfonia fantastyczna – epizod z życia artysty*, Franciszek Liszt, *Symfonia Faustowska*, *Symfonia Dantejska*, Modest Musorgski, *Obrazki z wystawy*, Jean Sibelius, *Finlandia*, Zygmunt Noskowski, *Step* i oczywiście wiele innych.

W twórczości Feliksa Mendelssohna zaistniało bardzo interesujące, choć efemerydalne zjawisko muzyczne: pieśni bez słów (*Lieder ohne worte*). Jest to cykl 48 utworów będących liryczną miniaturą fortepianową ściśle naśladującą pieśń dzięki wyrazistej, plastycznej linii melodycznej z akompaniamentem, spośród których wysoki stopień popularności osiągnęła wielokrotnie opracowywana na różne obsady *Pieśń wiosenna* op. 62 nr 6.

Jakież jednak temat bardziej byłby właściwy sztuce epoki romantyzmu, jeśli nie miłość, w dodatku ze śmiercią w tle? Takim właśnie scenicznym dramatem – bez słów i bez akcji – opartym na wczesnej sztuce Wiliama Shakespeare’a jest uwertura-fantazja *Romeo i Julia* skomponowana przez Piotra Iljicza Czajkowskiego.

Warto na początku zaznaczyć, że historia nieszczęśliwej miłości weroniańskich kochanków opowiedziana przez wielkiego dramaturga stała się kanwą długiego szeregu dzieł muzycznych komponowanych aż do chwili obecnej. Z tej długiej listy wymienić wypada choć kilka. Jako pierwszy podjął ten temat Georg Benda w singspielu *Romeo i Julia* (1776), później Vincenzo Bellini w operze *I Capuleti e i Montecchi* (1830), Hector Berlioz w symfonii dramatycznej *Romeo i Julia* (1839)¹, Charles Gounod w operze *Romeo i Julia* (1867). Po Czajkowskim (1869) sięgnęli po arcydzieło Szekspira m.in.: Siergiej Prokofiew w balecie *Romeo i Julia* (1936), a także polska kompozytorka Bernadetta Matuszczak w operze kameralnej *Julia i Romeo* (1967). Tak więc Piotr Iljicz Czajkowski (1840-1893) jest zaledwie jednym z długiego szeregu twórców, którzy nieśmiertelny motyw literacki Romea i Julii opracowali muzycznie.

Warto choć skrótowo przytoczyć życiorys tego czołowego przedstawiciela rosyjskiego romantyzmu, w którym – być może – skrywa się odpowiedź na pytanie o inspirację do stworzenia tego pięknego dzieła². Artysta urodził się 25 IV/7 V 1840 r. w rosyjskim Wotkińsku. Jego rodzicami byli Ilja Piotrowicz Czajkowski, inżynier oraz Aleksandra Andriejewna z d. Assier, córka francuskich emigrantów, druga żona Ilji. Rodzina Czajkowskich nie miała tradycji muzycznych, choć ojciec Piotra interesował się wykonawstwem muzycznym, natomiast Aleksandra dobrze śpiewała i grała na harfie.

Od piątego roku życia, obok języka francuskiego i niemieckiego, być może także podstaw gry na fortepianie uczyła go młoda guwernantka Fanny Durbach (1822-1895). Dzięki jej notatkom znamy dziś wiele szczegółów z życia młodego Piotra. Uważała na przykład, że muzyka ma zgubny wpływ na niego, gdyż wzmagала jego silną emocjonalność³. Kompozytor był niezwykle mocno uczuciowo związany z matką. Istnieje opis zdarzenia, według którego podczas odjazdu Aleksandry na dłuższy czas dziesięcioletni Piotr desperacko uczeplił się karety, nie chcąc rozstać się z matką⁴. Niedługo później, w wieku 14 lat, przeżył jej śmierć, co stało się dla niego tragedią i odcisnęło wyraźne piętno na jego późniejszych losach, kiedy to nie będzie w stanie zbudować poprawnych relacji emocjonalnych z kobietami.

Właściwie przez całe życie nie miał swego domu: już w wieku 8 lat został umieszczony w internacie szkolnym w Petersburgu. W latach 1850-1859 uczył się – początkowo w klasie wstępnej Szkoły Prawniczej, po ukończeniu której rozpoczął pracę w Ministerstwie Sprawiedliwości. Przyszły kompozytor w trakcie nauki zawodu prawnika kontynuował (1855-1858) naukę gry u pianisty Rudolfa Kündingera (1832-1913), któremu zapewne już na początku przedstawił swą pierwszą kompozycję na fortepian, *Anastasię Valse* (1854). Jako biegle znający język francuski po raz pierwszy przebywa za granicą (1861 – Niemcy, Francja, Holandia, Anglia) w charakterze tłumacza i sekretarza inżyniera Wasilija Pisariewa. Podróży zagranicznych w swym życiu Piotr odbędzie jeszcze wiele.

¹ Należy dodać, że H. Berlioz zainteresował się także innym dziełem Shakespeare’a – *Królem Learem*, na podstawie którego skomponował w 1831 uwerturę symfoniczną pod takim samym tytułem. Sam P. Czajkowski w 1873 stworzył fantazję orkiestrową *Burza*, a w 1888 uwerturę *Hamlet* – oba dzieła według Szekspira. E. Dziębowska, Czajkowski, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. cd, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 293.

² O ile nie zaznaczono inaczej, dane faktygraficzne za: E. Dziębowska, op. cit., s. 281-314.

³ Nie ma pewności, czy F. Durbach rzeczywiście udzielała lekcji gry Piotrowi, być może czyniła to nauczycielka domowa Maria Palczikowa. S. Mundy, *Czajkowski*, przekł. E. Pankiewicz, Kraków-Warszawa 2005, s. 16.

⁴ Tamże, s. 23.

Czajkowski podejmując studia muzyczne nie od razu zrezygnował z dotychczasowej pracy, jednak ostatecznie muzyka wzięła górę nad prawem, gdy w 1861 został studentem najpierw Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego, a już w następnym roku dopiero co uruchomionego Konserwatorium Muzycznego w Petersburgu. Studia kompozycji i instrumentacji pod kierunkiem założyciela tegoż konserwatorium, Antona Rubinsteina (1829-1894) ukończył w 1865 z tzw. srebrnym medalem. Po uzyskaniu dyplomu wyjechał do Moskwy, gdzie rozpoczął pracę w moskiewskim konserwatorium muzycznym założonym przez Mikołaja Rubinsteina (1835-1881), młodszego brata Antona, admiratora i propagatora muzyki Piotra Czajkowskiego. Piotr okaże się później dobrym pianistą, jeszcze lepszym kompozytorem, choć niestety dyrygentura symfoniczna była przez długi czas prawdziwym koszmarem dla niego⁵.

Pod koniec 1868 zakochał się w przebywającej wówczas w Moskwie z trupą operową belgijskiej śpiewaczce operowej o europejskiej sławie Marguerite Désirée Artôt (1835-1907), lecz pomimo wzajemnego zainteresowania i projektów małżeńskich nic z tej znajomości nie wynikło. Najprawdopodobniej Piotr oczekiwał, że panna porzuci życie artystyczne i osiedli się w Rosji, tymczasem ona uznała, że potrzebuje mężczyzny, który będzie z nią dzielić chaotyczne życie, i po wyjeździe trupy z Moskwy, już w Warszawie, zaręczyła się z kolegą, hiszpańskim śpiewakiem Mariano Padillą y Ramos⁶.

W tym czasie kompozytor ma już w swoim dorobku prawykonania niektórych swoich dzieł. Pod koniec 1869 skomponował uwerturę-fantazję *Romeo i Julia* w pierwszej wersji (później powstaną jeszcze dwie). Pod koniec 1874 zaprezentował A. Rubinsteinowi pierwszą część swego I koncertu fortepianowego b-moll op. 23. Mistrz, jak niekiedy bywa, nie rozpoznał w przedstawionej partyturze wybitego dzieła i kompozycję mocno skrytykował. Oświadczył, że wykona go dopiero po wprowadzeniu wszechstronnych poprawek zgodnie z jego zaleceniami. Takie stanowisko stało się katalizatorem ostrego konfliktu między oboma artystami. Mimo tego zatargu i oporu przed wprowadzeniem korekt ze strony Czajkowskiego Anton Rubinstein dyrygował wykonaniem tego koncertu w Moskwie (1875) w obecności kompozytora. Solistą był wówczas Siergiej Taniejew, uczeń zarówno Rubinsteina, jak i Czajkowskiego, późniejszy dyrektor konserwatorium moskiewskiego. Na ten rok datuje się też początek przyjaźni między P. Czajkowskim i S. Taniejewem. Historia przyznała rację Piotrowi Czajkowskiemu – koncert b-moll należy obecnie do najpiękniejszych, najbardziej rozpoznawalnych i najczęściej na estradach koncertowych prezentowanych koncertów fortepianowych.

Warto zauważyć, że w tym okresie P. Czajkowski, choć początkowo z trudem, zaczyna konsekwentnie torować sobie drogę do sławy. Obok prawykonań jego dzieł, niekiedy owacyjnie przyjmowanych (Kijów 1874), także za granicą (Boston 1875)⁷, otrzymuje zamówienia na dzieła sceniczne (np. *Jezioro łabędzie* 1875, ukończone w 1876), nagrody w konkursach kompozytorskich (1875, 1884 za uwerturę-fantazję *Romeo i Julia*). W trakcie kolejnych podróży zagranicznych, ale także w Moskwie zawiera znajomość ze znanymi kompozytorami i muzykami: Hectorem Berliozem, Camille Saint-Saënem, Leopoldem Auerem, później także z innymi, nie licząc twórców rosyjskich.

⁵ Por. tamże, s. 60.

⁶ Por. tamże, s. 83.

⁷ Prapremiery niektórych dzieł (m.in. *Romeo i Julii*, Koncertu fortepianowego b-moll, *Jeziora łabędziego*, IV Symfonii, *Śpiącej królowej*) nie zostały dobrze przyjęte przez publiczność i krytykę.

Wydawałoby się, że za mozolnie zdobywaną pozycją w karierze artystycznej powinny podążać sukcesy osobiste. Tymczasem w życiorysie Piotra Czajkowskiego pojawiają się pewne niedopowiedzenia. Pod koniec 1876 rozpoczyna się jedno z najbardziej intrygujących w historii muzyki wydarzeń: oto kompozytor nawiązuje niezwykle osobliwą, korespondencyjną znajomość z Nadieżdą von Meck (1831-1894). Była to niewiasta od 17. roku życia pozostająca w związku małżeńskim z przedsiębiorcą Karlem von Meck, który po śmierci w 1876 pozostawił jej fortunę. Ona sama, wychowana w atmosferze sztuki, zwłaszcza muzycznej, zafascynowana twórczością R. Wagnera, próbując naśladować króla Ludwika II Bawarskiego, stała się mecenasem dla kompozytorów i muzyków, zwłaszcza właśnie Piotra Czajkowskiego. Korespondencja ta jest wyjątkowo obfita⁸, przy czym, co warto podkreślić, prawdopodobnie nigdy się ze sobą nie spotkali, nawet gdy na początku 1884 w Petersburgu odbywał się ślub siostrzenicy P. Czajkowskiego, Anny Dawydowej, z synem Nadieżdy, Mikołajem von Meck⁹. Nie przeszkodziło to Nadieżdzie w regularnym materialnym wspieraniu kompozytora do tego stopnia, że zakończył pracę jako wykładowca konserwatorium, by poświęcić się całkowicie twórczości (od jesieni 1878).

Wiosną 1877 poślubił Antoninę Milukową, poznaną bliżej ledwie kilka tygodni wcześniej¹⁰. Małżeństwo od początku skazane było na porażkę głównie z tego powodu, że P. Czajkowski małżeństwem chciał zamaskować coraz częściej pojawiające się (nawet w prasie) aluzje na temat jego nienaturalnej skłonności seksualnej¹¹. Dwa miesiące po ślubie, gdy chyba pojął konsekwencje tego kroku, doznał silnego rozstroju nerwowego, dokonując – tyleż egzaltowanej co śmiesznej – próby samobójczej. Po konsultacji lekarskiej podjął decyzję o separacji. Paradoksalnie w tym momencie rozpoczyna się najbardziej twórczy okres w życiu P. Czajkowskiego. Przebywając na zmianę za granicą i w Rosji (głównie w Moskwie i Petersburgu), tworzy kolejne dzieła: symfonie, balety, opery i in.

W 1890 Nadieżda von Meck niespodziewanie zawiadomiła listownie kompozytora o cofnięciu wypłacanego stypendium z powodu słabej (jak oceniała) kondycji finansowej i całkowitym zerwaniu korespondencyjnej znajomości, pomimo ponawianych ze strony kompozytora prób porozumienia.

Za całokształt twórczości kompozytorskiej, jej europejski charakter w 1893 kompozytor otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu w Cambridge. Artysta zmarł w tym samym

⁸ E. Dziębowska, op. cit., s. 281.

⁹ S. Mundy pisze o przypadkowym spotkaniu podczas spaceru w lesie w 1879, jednak oboje minęli się bez wypowiedzenia choćby jednego słowa, co w korespondencji oboje uznali nieomal za nieszczęście. Do tego „nieszczęścia” doszło w Brajłowie, posiadłości Nadieżdy, pomimo uprzednio posłanego Czajkowskiemu rozkładu zajęć p. von Meck, by ten tak planował swój pobyt, by uniknąć takiego incydentu. Rok wcześniej kompozytor także tam przebywał, umawiając się ze swą protektorką, że pojedzie do Brajłowa w takim czasie, by jej nie zastać. Mimo to służba miała spełniać wszelkie życzenia gościa, nie wiedząc nawet, jaki jest jego związek z panią domu. W tym samym roku pani von Meck wynajęła apartament dla Piotra przebywającego wówczas we Florencji, mieszkając w tym samym czasie niemal po sąsiedzku. Wydaje się, że pragnienie skrajnej izolacji cechowało bardziej Piotra; Nadieżda wszak listownie wyznała mu miłość. Nie należy jednak z tej nietypowej relacji interpersonalnej wyciągać pochopnych wniosków. Piotr doskonale wiedział, że w przypadku bezpośredniego spotkania nie zdołałby znaleźć pretekstu, pod którym mógłby wytłumaczyć niemożność ich fizycznej intymności. W takim wypadku serdeczność, którą Nadieżda jemu deklarowała w listach, ostygłaby wraz ze szczodrością, co zresztą sama wyartykułowała w jednym z ostatnich listów. Por. S. Mundy, op. cit., s. 120, 138, 145, 150-151, 218.

¹⁰ Z nastoletnią Antoniną Milukową kompozytor zetknął się jeszcze w 1865. Podczas studiów w moskiewskim konserwatorium muzycznym, do którego kilka lat później wstąpiła, P. Czajkowski nie wiedząc o jej zauroczeniu własną osobą, zachowywał w stosunku do niej typową relację nauczyciel-student. Por. S. Mundy, op. cit., s. 121 nn.

¹¹ Por. tamże, s. 122, 143.

roku (25 X/6 XI) w Petersburgu przeżywszy 53 lata. Nadieżda Meck przeżyła Piotra o zaledwie dwa miesiące.

Przez długi czas śmierć artysty okryta była tajemnicą i najczęściej tłumaczono ją epidemią cholery, do czego najbardziej przyczyniła się biografia autorstwa jego brata – Modesta Czajkowskiego, chcącego ukryć niewygodną przeszłość w życiorysie kompozytora. Dziś niektórzy badacze otwarcie mówią, że powodem śmierci artysty mogło być wymuszone samobójstwo wynikające z lęku przed ujawnieniem skandalu obyczajowego¹². Modest, sam zresztą homoseksualista¹³, zasugerował, że inspiracją dla kompozycji *Romeo i Julia* było niespełnione uczucie Piotra Czajkowskiego do dawnego przyjaciela z czasów szkolnych.

* * *

Pomysł oddania środkami muzycznymi historii Romea i Julii podsunął Czajkowskiemu latem 1869 niedawno poznany, starszy i bardziej doświadczony, choć mniej znany, kompozytor Milij Bałakiriew, główny ideolog grupy kompozytorskiej *Potężna Gromadka* (*Могучая Кучка*)¹⁴. Niemal podyktował on Czajkowskiemu, w jaki sposób takie dzieło powinno zostać skomponowane – naszkicował wątek muzyczny i plan utworu włącznie z modulacjami i innymi szczegółami technicznymi. Proponując temat Romea i Julii, Bałakiriew prawdopodobnie wiedział, że Czajkowski wówczas pozostawał jeszcze w stanie zauroczenia poznaną kilka miesięcy wcześniej belgijską sopranistką Désirée Artôt.

Początkowo kompozytor uległ sugestiom kolegi i po kilkunastu tygodniach dzieło było gotowe¹⁵. Kiedy jego partyturę ujrzeli kompozytorzy Potężnej Gromadki, mimo pewnego stopnia krytycyzmu byli nim zachwyceni do tego stopnia, że Władimir Stasow, krytyk i pisarz muzyczny mający duży wpływ na muzyczny rozwój Rosji, w przychylnym emocji zaliczył P. Czajkowskiego do owej grupy, mówiąc: *Teraz jest was sześciu*¹⁶, co oczywiście nie odpowiadało prawdzie. Prawykonanie uwertury odbyło się w Moskwie w marcu 1870 pod dyktando dawnego nauczyciela – Antona Rubinsteina. Co interesujące, reakcja publiczności była co najmniej powściągliwa; a trzeba dodać, że Rosjanie są niezwykle uzdolnionym muzycznie narodem. Tę opinię Alfreda Einsteina¹⁷, niemieckiego muzykologa, autor artykułu potwierdzić może własnymi obserwacjami¹⁸.

Kompozytor, przeczulony na punkcie swej osoby i twórczości, latem tego samego roku wyjechał najpierw do Petersburga, a następnie do Paryża, w którym notabene zawsze dość dobrze się czuł. Tam zajął się poprawianiem uwertury *Romeo i Julia*, słusznie sądząc, że częściowo winę za chłodne przyjęcie utworu ponosi sama uwertura. Gdy wracał do domu,

¹² A. Holden, *Tchaikovsky. A Biography*, New York 1998.

¹³ S. Mundy, op. cit., s. 113.

¹⁴ *Grupa Pięciu* to grono kompozytorów promujące narodową rosyjską tradycję muzyczną. Piotr Czajkowski nie należał do niego, choć utrzymywał kurtuazyjne stosunki z Piątką. Por. A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przekł. M. i S. Jarocińscy, Kraków 1983, s. 335.

¹⁵ Por. S. Mundy, op. cit., s. 87.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ A. Einstein, op. cit., s. 322

¹⁸ Autor artykułu przez kilka lat prowadził regularne zajęcia ze studentami Szkoły Muzyki Kościelnej w Moskwie..

miał już nową wersję dzieła, po odrzuceniu sugestii M. Bałakiriewa – nie zapisaną co prawda, ale już ukończoną w szczegółach¹⁹.

Minąć jednak musiały jeszcze dwa lata, zanim dzieło (ostatecznie określone przez kompozytora jako uwertura-fantazja²⁰) zostało wykonane. Milij Bałakiriew twierdził, że jest to najlepsza z dotychczasowych kompozycji Czajkowskiego. Właściwie dopiero ona zdradza niezwykle talent kompozytora do tworzenia lirycznych melodii (por. środkowa część koncertu skrzypcowego D-dur op. 35), który z jednej strony zapewnił mu sławę, z drugiej zaś naraził go na drwiny muzycznych snobów. Poprawiona wersja *Romea i Julii* od razu przyniosła P. Czajkowskiemu uznanie na Zachodzie, gdy w 1871 została opublikowana drukiem w berlińskiej oficynie wydawniczej Bote und Bock²¹. Fakt przychylnego przyjęcia nowej wersji uwertury – znamienne, że najpierw w Niemczech²² – świadczy też o różnicy klas między M. Bałakiriewem i P. Czajkowskim. Można dziś tylko zastanawiać się, czy uwertura *Romeo i Julia* odniosłaby sukces, gdyby Czajkowski nie przychylił się do zdania M. Bałakiriewa i uparcie forsował swoją wizję dzieła, podobnie jak to uczynił w stosunku do Antona Rubinsteina w przypadku koncertu fortepianowego b-moll.

Znane są trzy wersje dzieła²³. Ostateczną, trzecią wersję *Romea i Julii*, która stała się standardem wykonawczym, ukończył w 1880 w Brajłowie. Jej premiera jednak odbyła się w Tbilisi dopiero w 1886. Ostatecznie, zamiast ukazania wydarzeń w kolejności, w jakiej występują w dramacie scenicznym, Czajkowski właściwie kreuje przed słuchaczami zmienność nastroju poprzez wykorzystanie kontrastów.

Idea kontrastu tematycznego jest bowiem naczelną zasadą konstrukcyjną klasycznej formy sonatowej, będącej podstawą instrumentalnych sonat, symfonii i koncertów. Taką formę ma też *Romeo i Julia* nazwana przez kompozytora uwerturą-fantazją, choć w ogólnych zarysach jest to poemat symfoniczny z wprowadzeniem i epilogiem. Pierwszy temat, w tonacji głównej, ukazywany zwykle na początku, jest energiczny, „męski”. Po jego wybrzmieniu kompozytorzy prezentują temat drugi – dla kontrastu liryczny, bardziej plastyczny; można powiedzieć: „żeński” – w tonacji dominanty. Rzadko zdarza się sytuacja, gdy kompozytor decyduje się na odwrócenie kolejności tematów²⁴. Po ekspozycji obu tematów następuje ich splecenie w swobodnym od strony warsztatowej przetworzeniu. Po zakończeniu przetworzenia następuje reprzyza, tj. ponowne wejście obu tematów, jednak już w „uzgodnionej”, jednolitej tonacji głównej. To bardzo ogólny schemat formy sonatowej, mający swoje warianty, ale nie miejsce tu na ich przywoływanie.

¹⁹ S. Mundy, op. cit., s. 87-88.

²⁰ Czajkowski rzeczywiście chyba miał pewien kłopot z utrzymaniem klarowności formy. A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, s. 336.

²¹ Kompozytor wydawał swoje dzieła głównie w dwóch oficynach: Bessela oraz Jurgensona. Por. S. Mundy, op. cit., s. 90, 105.

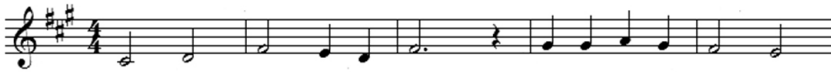
²² W 1876, zwłaszcza w Wiedniu, ale i w Paryżu, uwertura nie zyskała jednak pochlebnych recenzji. Widocznie kosmopolityczna muzyka P. Czajkowskiego w Niemczech znalazła podatniejszy grunt, podobnie jak w Anglii i Stanach Zjednoczonych.

²³ Por. T. Chylińska, St. Haraschin, M. Jabłoński, *Przewodnik po muzyce koncertowej*, cz. I, Kraków 2003, s. 268-269.

²⁴ Najbardziej znany przykład odwrócenia kolejności tematów: L. van Beethoven, 14 Sonata fortepianowa cis-moll, „Księżycowa” op. 27 nr 2. Istnieje nawet przypadek braku drugiego tematu: W.A. Mozart, Symfonia D-dur „Haffnerowska” KV 385.

Pozostawiając na uboczu kwestię inspiracji, skądkolwiek by nie pochodziła, spójrzmy na dzieło. Piotr Czajkowski zastosował w nim właśnie formę sonatową paralelnie do dwóch literackich motywów Szekspirowskiego dramatu: nienawiści i miłości (w tej kolejności), oddając dualizm obu afektów odmiennymi środkami muzycznymi.

Romea i Julię otwiera pogodna melodia w tonacji fis-moll prowadzona przez klarnety i fagoty, będąca wstępem do niezbyt przecięż długiego (ok. dwudziestominutowego) utworu. Melodia ta wydaje się reprezentować mnicha Wawrzyńca – sojusznika kochanków.



II. 1 – temat o. Wawrzyńca

Archaizujący, pseudoliturgetyczny charakter tej melodii uprawnia do powiązania jej z postacią duchownego. Wkrótce melodię tę przejmują orkiestra, prowadząc ją w podniosłym nastroju²⁵. Mimo dozy patetyczności, zbliżający się dramat zapowiada pojawienie się złowrogo brzmiących dźwięków kontrabasów i szerokie interwały w partii skrzypiec.

Burzliwy pierwszy temat, temat nienawiści, odzwierciedlający instrumentalnym łoskotem nienawiść walczących między sobą rodzin Montecchich i Capulettich zjawia się niebawem w coraz wyraźniej budowanym napięciu, momentami tylko przygasając.



II. 2 – temat nienawiści

Chwilę później, po wybrzmieniu pierwszego tematu, w kulminacyjnym punkcie tego dramatycznego epizodu kompozytor wprowadza niezwykle plastyczny, liryczny temat drugi, temat miłości, prowadzony przez róg angielski oraz flety na tle delikatnego akompaniamentu orkiestry w falującej dynamice i płynnej zmienności wznoszących się, konsonansowych akordów. Mimo tej delikatności warstwa harmoniczna jest dość wyraźnie nasycona współbrzmieniami dysonansowymi.



II. 3 – temat miłości

²⁵ T. Chylińska, St. Haraschin, M. Jabłoński, op. cit., s. 269.

Ten fragment podsuwa wyobraźni słuchaczy rozgrywającą się romantyczną scenę miłosną Julii i Romea. Niemal na pewno na ten właśnie temat zwrócił uwagę M. Bałakiriew, chwalać inwencję melodyczną Czajkowskiego, gdyż rzeczywiście odznacza się on zgrabnie ukształtowaną kantyleną i interesującym dopełnieniem harmonicznym.

Oba tematy powrócą w reprzyzie, ale już w przekształconej postaci: temat miłości został rozczłonkowany i zdominowany, niejako przygnieciony przez temat nienawiści w swej kulminacji przerwanej przez kotły. Charakterystyczne dla twórczości P. Czajkowskiego częste powierzenie plastycznej melodii skrzypcom w wysoko brzmiącym rejestrze²⁶ odnajdujemy także w reprzyzie *Romea i Julii*.

Owa nowa postać tematów ostatecznie znika w poważnym nastroju minorowej tonacji symbolizującej zbliżający się tragiczny finał historii kochanków. Ostatni raz temat miłości rozlegnie się i zakończy w czterech taktach gwałtownych akordów i dwóch uderzeniach czyneli głoszących śmierć kochanków. Ponownie na koniec odezwie się nuta melancholii, ta sama, która otwierała dzieło, teraz malując scenę przybycia – niestety za późno – brata Wawrzyńca, nie mogącego już zapobiec dwom samobójstwom. To melancholijne zakończenie można także zinterpretować jako złączenie się dwojga bohaterów dramatu już w rzeczywistości pozaziemskiej²⁷.

Zwaśnione rody pogodziły się – jak wiemy – dopiero nad grobem swoich dzieci. Piotr Czajkowski tę wymuszoną tragedią zgodę oddał dosłownie ostatnimi dźwiękami: najpierw pojawi się – już ostatni raz – tylko zaznaczony temat miłości, następnie konsonansowy (czyli zgodnie brzmiący) akord orkiestry, który przejdzie w jeden, wspólny dźwięk. Chyba trudno o bardziej wyrazisty muzycznie symbol zgody.

* * *

Dzień 23 kwietnia 1616 r. to dzień śmierci dwóch filarów literatury europejskiej: nie tylko Williama Szekspira lecz także Miguela de Cervantesa²⁸. Ich znaczenie i wkład w kulturę potwierdza, że język może znacznie przewyższyć rzeczywistość, tworząc, a nie tylko opisując ją. Martin Lings, brytyjski muzułmanin-konwertyta, jeden z największych komentatorów islamu, w błyskotliwej książce *Tajemnica Szekspira* zasugerował, że jego dramaty właściwie odczytane i zrozumiane, są w rzeczywistości dziełami o Bogu. Według tego znawcy przez 400 lat tkwiliśmy w błędnej interpretacji dzieł Szekspira sądząc, że jego twórczość silnie koncentruje się wyłącznie na człowieku. To jednak „humanistyczna” interpretacja. M. Lings dokonuje przewrotu intelektualnego, sytuując Szekspira w obszarze sztuki sakralnej: „To sztuka, która jest zgodna z kanonami ustanowionymi nie przez osoby, lecz duchowy autorytet cywilizacji... średniowieczny portret jest przede wszystkim portretem Ducha przebijającym przez zasłonę ludzkich spraw”²⁹.

Szekspirowska tragedia i komplikacje życia osobistego Piotra Czajkowskiego splotły się, wydając genialny owoc jego kompozytorskiego kunsztu, który pozwolił mu szekspirowski

²⁶ E. Dziębowska, op. cit., s. 304.

²⁷ T. Chylińska, St. Haraschin, M. Jabłoński, op. cit., s. 269-270.

²⁸ Właściwie, w Hiszpanii i Anglii używano różnych kalendarzy, stąd oficjalnie obie znakomitości literackie zmarły w dwóch kolejnych dniach, ale ich oficjalne terminy śmierci zostały zrównane po ujednocnieniu kalendarzy.

²⁹ M. Lings, *The Secret of Shakespeare*, London 1984, s. 12 (tłum. autora).

dramat zawrzeć w zaledwie 20 minutach muzyki, na przemian bardzo dramatycznej i ujmująco lirycznej. I urzeka do dziś: Czarujący temat miłości został użyty w serialach telewizyjnych i filmach, m.in.: *The Jazz Singer* (1927, to pierwszy w historii film z dźwiękiem!), *South Park*, *Opowieść wigilijna*, *Trzej muszkieterowie*.

Warto zapoznać się z całością tego urzekająco pięknego utworu. Określenie „urzekający” nie przynależy oczywiście do sfery nauki, właściwe jest językowi estetyki. Biorąc jednakże na warsztat naukowy dzieło muzyczne, trudno od niej uwolnić się całkowicie.

**“Romeo and Juliet” by Peter Tchaikovsky.
The 400th anniversary of William Shakespeare’s death
Summary**

With the biography of P. Tchaikovsky in the background, the author describes the circumstances of the creation of the overture *Romeo and Juliet*. Then he briefly analyzes the composition itself and describes its character.

Keywords: P. Tchaikovsky, music, “Romeo and Juliet”, W. Shakespeare

Nota o Autorze: Prof. dr hab. Czesław Grajewski, (ur. 1960), w 1986 ukończył z wyróżnieniem studia muzykologiczne pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Jerzego Pikulika w Akademii Teologii Katolickiej (dziś Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego) w Warszawie. W 1995 uzyskał doktorat na podstawie dysertacji *Antyfonarz gnieźnieński ms. 94-97 w świetle tradycji polskiej i ogólnoeuropejskiej* (promotor: ks. prof. dr hab. Jerzy Pikulik). W 2001 związał się z macierzystą uczelnią, do 2004 pracując na Wydziale Nauk Historycznych i Społecznych jako wykładowca przedmiotów praktycznych. Habilitował się w 2005 na podstawie rozprawy *Formuły dyferencyjne psalmodii brewiarzowej w źródłach polskich* i kolejno awansował na wyższe stanowiska: 2006-2007 był adiunktem w katedrze Źródeł i Analiz Muzyki Dawnej, w 2006-2014 kierownikiem tejże katedry. W latach 2007-2015 kierował Specjalnością Muzykologia Teoretyczna i Stosowana UKSW. W 2015 uzyskał tytuł profesora nauk humanistycznych i obecnie jest pracownikiem Katedry Sztuki Dawnej w Instytucie Historii Sztuki UKSW.

Badania naukowe koncentruje wokół zagadnień źródłoznawczych polskich antyfonarzy średniowiecznych, tonariuszy europejskich i wybranych kwestii współczesnej polskiej muzyki kościelnej. Jest także czynnym muzykiem kościelnym.