Gefen, Gerard / Zielińska, Dominika

"Les musiciens et la franc-maçonnerie", Gerard Gefen, Paris 1993 : [recenzja]

Ars Regia 6/1 - 2 (11 - 12), 271-274

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

RECENZJE, NOTY, ZAPISKI

Gérard Gefen, *Les musiciens et la franc-maçonnerie*, Paris 1993, ss. 232. ISBN 2-213-03167-3.

Gérard Gefen jest znanym krytykiem muzycznym, autorem wielu prac o różnych aspektach historii muzyki. Zajmował się między innymi historią muzyki angielskiej, Wilhelmem Furtwänglerem oraz Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem, o którym napisał kilka rozpraw. Prezentowana książka ukazała się w prestiżowej serii muzycznej wydawnictwa Fayard *Les chemins de la musique*, w której dotychczas pojawiły się między innymi A. Boucourechliv, *Le langage musical*, M. Chon, *Le poème symphonique et la musique à programme*, I. Moindrot, *L'opera seria*.

Zadaniem, jakie postawił przed sobą autor, jest prześledzenie związków łączących muzyków z wolnomularstwem od początków jego istnienia do czasów współczesnych. Niezbyt wielka objętość omawianej książki usprawiedliwia pobieżne potraktowanie niektórych muzyków i problemów; więcej miejsca poświęcił Gefen tylko nielicznym kompozytorom, między innymi. Mozartowi, Ferencowi Lisztowi czy Josephowi Haydnowi.

We wstępie (*Introduction, Musiciens franc-maçons ou musique maçonnique*, s. 9–12) Gefen przedstawia przyczyny tak licznych związków muzyków z masonerią. Stara się wyjaśnić fenomen przynależności wielu spośród ludzi związanych w jakikolwiek sposób z muzyką do lóż masońskich. Niektórzy muzycy kierowali się z pewnością pokrewieństwem duchowym i symbolicznym masonerii i muzyki. Zarówno pierwsza, jak i druga zrozumiałe były tylko dla tych, którzy podjęli żmudną naukę trudnej sztuki. Muzyka i masoneria przywiązywała wielką wagę do cyfr 3, 5, 7. W wolnomularstwie są to symbole trzech stopni wtajemniczenia, w muzyce zaś podstawowe interwały, które tworzą doskonałe tonacje i akordy. Także w klasycznym *quadrivium* muzyka połączona jest z geometrią, jednym z głównych kluczy do symboliki masońskiej. Muzyka i wolnomularstwo stawiają sobie ten sam cel: zrozumieć i odnowić harmonię sfer, używając tego samego języka ezoterycznego.

Takie wyjaśnienia pojawiły się jednak dopiero pod koniec XIX wieku. Na taką współzależność przywoływali się chętniej muzycy bliscy okultyzmowi, tacy jak Erik Satie czy Aleksandr Skriabin. Jeżeli chodzi o pojmowanie muzyki tak, jak definiuje ją pitagoreizm i *quadrivium* (racjonalna realizacja systemu tonów), to miała ona niewiele wspólnego ze sztuką praktykowaną na Zachodzie co najmniej od Renesansu.

„Braterstwo" między muzyką i wolnomularstwem było także często tłumaczone przez rolę rytów i ceremonii masońskich pobudzającychkreację

muzyczną. Widziano w tym istnienie języka czysto masońskiego, który tłumaczyłby się przez formy i specyficzny zapis harmoniczny. Jednakże nie można zapomnieć także o innych powodach kierujących muzykami przy wstępowaniu do lóż: względy osobiste, społeczne, czy po prostu „moda" na bycie masonem. Gefen nie odpowiada na pytanie postawione w podtytule wstępu *Muzycy wolnomularze czy muzyka masońska?* Czy jest jakaś generalna różnica między muzykami, którzy należeli do lóż, a tymi, którzy nie mieli z nimi nic wspólnego? Czy istnieje rozróżnienie między utworami stworzonymi przez kompozytorów rzeczywiście inspirowanych przeżyciami wolnomularskimi, a tymi, którzy niejako „przy okazji" byli masonami?

W rozdziale pierwszym (*Le rendez-vous de L'Oie et le Gril*, s. 13 – 26) autor przedstawia korzenie związku muzyki z masonerią. Podkreśla, że przedmiotem jego rozważań są raczej liczne stosunki między wolnomularzami i muzykami – od skromnych wykonawców po wielkich kompozytorów – niż sama „muzyka masońska", której (jak pisze) istnienie jest oczywiste.

Nie wydaje się, aby w czasach, kiedy wolnomularstwo było operatywne, muzyka odgrywała jakąś istotną rolę, natomiast wybór tawerny „The Goose and Gridon" przez loże spekultatywne, według Gefena, jawi się jako kuriozalna zapowiedź przyszłych związków masonerii z muzyką. W wielu wypadkach tawerny lub *coffee houses*, gdzie zbierały się loże masońskie, były *musick houses*. Od początku wolnomularstwo angielskie czerpało swoich członków spośród organistów kościelnych, szefów chórów i chórzystów. *The Constitutions of Free-Masons*, wydana w 1723 roku, zawierała między innymi śpiewnik składający się z czterech utworów: *The Enter'd song, The Fellow-Craft's song, The Warden's song, The Master's song*. Źródła, w szczególności ikonograficzne, ukazują, że muzyka od początku była obecna w lożach i pełniła tutaj funkcję dekoracyjną, jak wyraża się autor.

Ze wstępu i pierwszego rozdziału wynika, iż autor uważa termin muzyka masońska za najzupełniej klarowny, mimo że występuje on zawsze w cudzysłowiu, co sugerowałoby, że nie jest on do końca zdefiniowany. Tym bardziej zaskakujące jest dla czytelnika stwierdzenie, jakie może przeczytać pod koniec książki (*Un abbé franc-maçon*, s. 177 – 184). Gefen pisze tam, że termin muzyka masońska jest dość niedokładny i nieraz przyczynia się do wyciągania błędnych wniosków. Mamy tutaj do czynienia z pewną nieścisłością czy niekonsekwentnym stosowaniem terminologii, gdyż „muzyka masońska" raz uważana jest za wyrażenie klarowne i w pełni zrozumiałe (s. 12), innym zaś razem (s. 184) za trudne do określenia.

Dwa rozdziały poświęcone zostały Mozartowi, z tym, że jeden z nich, wbrew tytułowi, traktuje bardziej o lożach wiedeńskich niż samym kompozytorze (*En loge, frère Mozart*, s. 81 – 99). Następny natomiast (*Le secret des pyramides*, s. 100 – 116) w całości dotyczy utworów Mozarta związanych z wolnomularstwem.

Thamos (KV 345), uważany za masońskie dzieło Mozarta, Gefen określa mianem premasońskie. Powody użycia tej nazwy są dwa: po pierwsze, Mozart skomponował ten utwór w 1773 roku, był zaś inicjowany dopiero 14

grudnia 1784 roku; po drugie, muzyka ta została zaadaptowana do dzieła, które z wolnomularstwem nie miało nic wspólnego (*La Veuve de Malabar*). Z tych względów autor uważa, że kompozycji tej nie można zaliczyć do utworów masońskich sensu *stricto*, lecz do premasońskich, gdyż wyznaczyła ona Mozartowi drogę, która zaprowadziła go do wolnomularstwa i *Czarodziejskiego fletu*.

Masoński charakter *Czarodziejskiego fletu* (KV 620) jest oczywiście bezdyskusyjny. Gefen podejmuje temat występowania w tym utworze kosmogonii czterech żywiołów obecnych zarówno w operze, jak i w rytuałach masońskich. Jest to zresztą temat od dłuższego czasu podejmowany. Różni badacze rozciągali tę kosmogoniczną wizję na inne utwory Mozarta, identyfikując pewne instrumenty z poszczególnymi żywiołami. Gefen przytacza tutaj fragment tekstu Philippe'a Autexiera (*L'Ode Funèbre maçonnique de Mozart*, w: *Studia Musicologia Academiae Scientiarum Hungaricae*, 22, 1980), który wyjaśnia, że obój symbolizuje ziemię, gdyż wykonany został z drewna, drzewo zaś wyrosło z ziemi itp. Taka interpretacja, podkreśla Gefen, budzi, oczywiście, wielkie wątpliwości.

W libretcie do *Czarodziejskiego fletu* wyraźnie występują Ogień i Woda, w mniejszym stopniu natomiast Ziemia i Powietrze. Relacja między próbami występującymi w operze, mającymi miejsce w rzeczywistości w czasie inicjacji masońskiej wydaje się mniej oczywista, niż myślelibyśmy. W oryginalnym rytuale masońskim próby Ognia i Wody pojawiają się dopiero pod koniec XVIII wieku, a pierwszy tekst, który je legalizuje w wolnomularstwie kontynentalnym (*Le regulateur du maçon*) został opublikowany dopiero w 1801 roku. Poza tym, próby te pozostają do dziś niemal nieznane w masonerii anglosaskiej.

Gefen stawia pytanie, skąd autorzy *Czarodziejskiego fletu* wzięli pomysł tych prób. Giesecke był wówczas masonem zbyt młodym, zaś doświadczenia związane z wolnomularstwem Schikanedera były dość ograniczone. W loży, do której należał Mozart, prób takich nie praktykowano. Pozostają więc, według Gefena, dwie niewykluczające się hipotezy. Pierwsza: autorzy nie posiłkowali się ideami masońskimi, lecz tradycyjnym archetypem; druga: znali go w sposób bezpośredni (przez wizytę w loży praktykującej te próby), lub pośredni (z opowieści). W jednym i drugim wypadku rygorystyczny paralelizm pomiędzy perypetiami w *Czarodziejskim flecie*, a koncepcją kosmogoniczną inicjacji wolnomularskiej, przeniesiony przez Mozarta i librecistów na scenę jest mało prawdopodobny. Powołanie się na próby Ziemi i Powietrza stanowi raczej czysty i prosty anachronizm. Gefen uważa, że po śmierci Mozarta kilku masonów, zafascynowanych symbolizmem i okultyzmem, wymyśliło, że dostosują niektóre formy inicjacji żywiołów Ziemi i Powietrza. Gefen konstatuje, że wystarczy brać tę operę za to, czym naprawdę i po prostu jest: genialnym *singspielem*, przodkiem komedii muzycznych, w który Mozart wprowadził tematy wykorzystane także przez masonerię – siłę miłości oraz poszukiwanie prawdy i cnoty. Nie ma potrzeby

torturować tekstu w celu wydobycia zeń wyimaginowanej symboliki i ukrytych znaczeń. Wobec tak genialnego dzieła wydaje się to doprawdy zbędne.

Osobny rozdział poświęcił Gefen muzykom, którym za wszelką cenę starano się przypisać przynależność do masonerii (*Les Faux frères*, s. 166 – 176). Wśród niedoszłych braci widnieją takie nazwiska, jak: Ludwig van Beethoven, Felix Mendelsson, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini i Richard Wagner. W wypadku ostatniego z wymienionych, sprawa nie jest jednak ewidentna. Wobec braku dowodów dotyczących ewentualnej jego przynależności do loży, chyba zbyt pochopne wydaje się stwierdzenie autora, że jeśli nawet Wagner chciał zostać masonem, to masoneria go nie chciała przyjąć do swoich szeregów, gdyż po prostu brak, jak dotąd, źródeł na temat ściślejszych kontaktów wielkiego kompozytora z wolnomularzami.

Książka stawia sobie za zadanie opisanie związków muzyków europejskich z masonerią, dlatego nie mogło, oczywiście, zabraknąć w niej twórców z krajów północnej i wschodniej Europy. Cieszy wzmianka o Józefie Elsnerze i Karolu Kurpińskim (*L'Aime romantique*, s. 147 – 165); szkoda jednak, że jest ona tak pobieżna. Ogranicza się w zasadzie do podania kilku dat. Żal także, że nie wspomniał autor chociaż słowem o Bogusławskim. Dość skrótowe potraktowanie muzyków polskich i rosyjskich rekompensuje rozdział poświęcony kompozytorom fińskim (*Suomi n° 1*, s. 193 – 199). Obszernie potraktowana została twórczość i postać przede wszystkim Sibeliusa, chociaż autor wspomniał także o Waiono Sola'i oraz muzykach współczesnych: Kokkonenie i Johanssonie, którzy w 1984 roku na festiwalu z okazji sześćdziesięciolecia powstania Wielkiej Loży Finlandii, wzięli udział w uroczystym koncercie.

Prezentowana książka wyczerpuje postawione jej cele: daje panoramiczny obraz, choć czasami zbyt pobieżny, powiązań muzyków z masonerią. Z pewnością wielką zasługą Gefena jest obalenie pewnych mitów i zdemaskowanie niektórych wymyślnych interpretacji dotyczących tak muzyki, jak i wolnomularstwa.

Dominika Zielińska

Salvatore Lo Bue, *Lettura del »Flauto Magico«*, „Aesthetica Preprint" nr 43 z 1995 roku, ss. 85.

„Aesthetica Preprint" jest czasopismem wydawanym przez „Centro internazionale studi di estetica", grupę badaczy sycylijskich skupionych wokół Uniwersytetu w Palermo. Tom 43 tego czasopisma (kwiecień 1995) został w całości wypełniony przez pracę dotyczącą *Czarodziejskiego fletu* W. A. Mozarta.

Salvatore Lo Bue podzielił swoje studium na następujące części: *L'Opera – mito* (s. 5 – 11); *I Personaggi* (s. 13 – 34); *La Privazione* (s. 35 – 55) oraz *L'Altrove* (s. 57 – 80).