

Kwen-Yin Li

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

Spór i dialektyka wyznań religijnych w *Responsorium et Hymnus Felixa Mendelssohna*

Abstract

Conflict and Dialectic of Faiths in Felix Mendelssohn's *Responsorium et Hymnus*

This essay aims at discussing the problem of Felix Mendelssohn's attitude towards different religions shown in his choral piece *Responsorium et Hymnus* Op. 121 for male choir with cello and double bass. Considering the arguments concerning composer's self-identity provided by Jeffrey Sposato, we could interpret the Lutheran chorale appearing at the end of this Catholic liturgical work as means by which Mendelssohn tried to manifest his Lutheran faith and therefore to criticize Catholicism.

However, if we examine more carefully the very end of this composition, we would find that the musical material, characteristic for each faith, form a dialectical and dynamic relation. It seems that – instead of criticizing Catholicism – Felix showed the possibility and the necessity of different faiths to coexist, which, according to the idea of religious pluralism and

tolerance proposed by composer's grandfather, Moses Mendelssohn, is the only way to discover religious truth. At the end of this paper, I would like to propose that the reception history of Felix Mendelssohn's work and life from the post-Wagnerian and anti-semitic criticism to so-called Mendelssohn Renaissance in the second half of 20th century also went through a dialectic course. We cannot fully understand and interpret them without taking a multi-aspect view.

Keywords

Felix Mendelssohn, Enlightenment, religious pluralism, dialectics, reception

Konflikt wyznań i związany z nim problem recepcji twórczości to chyba najbardziej popularne tematy badań nad postacią i twórczością Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego (1809–1847). Twórca *Pieśni bez słów* urodził się w sławnej rodzinie żydowskiej, lecz w wieku siedmiu lat został ochrzczony, a następnie wychowany na pobożnego luteranina. Za życia był jednym z najważniejszych i najpopularniejszych kompozytorów, cenionym nie tylko w kręgach niemieckich, ale też w Anglii. Jednak po jego śmierci opinia o nim drastycznie się pogorszyła, zwłaszcza po opublikowaniu w 1850 roku kontrowersyjnego *Das Judenthum in der Musik* Richarda Wagnera – nie mówiąc już o jednoznacznie negatywnej recepcji w czasach reżimu hitlerowskiego. Dopiero w ostatnich dekadach XX wieku zaczęto znowu zwracać uwagę na muzykę Mendelssohna i doceniać jej wartość.

Widać zatem, że kolejne zwroty w recepcji twórczości kompozytora wynikają nie tylko z estetycznej krytyki jego stylu muzycznego, ale też z wyznawania bądź odrzucania w danym okresie antysemitycznych poglądów i stereotypów. Żydowskie pochodzenie kompozytora oraz wynikający z niego pośrednio konfliktowy czy niejednoznaczny stosunek rodziny Mendelssohnów do chrześcijaństwa wpływały i wciąż wpływają na sposób interpretacji utworów (zwłaszcza religijnych) twórcy, który w młodości zasłynął dzięki poprowadzeniu słynnego wykonania *Pasji według św. Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha w 1829 roku w Berlinie.

W niniejszym artykule podejmuję problem postawy religijnej Mendelssohna na przykładzie analizy cech muzycznych i wymowy ideowej jego dzieła *Responsorium et Hymnus*. Stawiam tezę, że w utworze tym

kompozytor zamierzał ukazać dialektyczny związek pomiędzy wyznaniem i możliwością ich współistnienia, a zatem zaproponował pluralizm religijny. Wskazuję również, że podobnie dynamiczny, dialektyczny charakter ma również proces recepcji jego postaci i twórczości. Punktem odniesienia są tu głównie książki znanego mendelssohnologa R. Larry'ego Todda (zwłaszcza jego monografia *Mendelssohn: A Life in Music* z 2003 roku¹) oraz prace anglojęzyczne z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, w szczególności teksty Leona Botsteina², Jeffreya Sposato³ i Michaela P. Steinberga⁴, dotyczące problemu tożsamości Mendelssohna i publikowane w czasopiśmie „The Musical Quarterly” w latach 1998–1999.

Responsorium et Hymnus op. 121

Responsorium et Hymnus, często określane jako *Vespergesang* (z niem. śpiew nieszporny), jest utworem na chór męski (TTBB), wiolonczelę i kontrabas. Został on ukończony 5 lutego 1833 roku i wykonany w kolejnym roku w Berlinie, wydano go jednak dopiero po śmierci Mendelssohna w 1873 roku, jako – jego ostatnie – opus 121. Dzieło to należy do liturgicznej muzyki katolickiej. Według Larry'ego Todda utwór ten powstał prawdopodobnie w związku z zaproponowanym Felixowi przez Karla Immermanna stanowiskiem dyrektora muzycznego w Düsseldorfie⁵, które kompozytor miałby piastować od października 1833 roku, co wiązałoby się z bliskim kontaktem z liturgią katolicką⁶. Jednak moim zdaniem jest to prawdopodobnie błędne wyjaśnienie,

1 R.L. Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, New York 2003.

2 L. Botstein, *Mendelssohn and the Jews*, „The Musical Quarterly” 82 (1998), nr 1.

3 J. Sposato, *Creative Writing: The [Self-]Identification of Mendelssohn as Jew*, „The Musical Quarterly” 82 (1998), nr 1; tenże, *Mendelssohn, „Paulus”, and the Jews: A Response to Leon Botstein and Michael Steinberg*, „The Musical Quarterly” 83 (1999), nr 2.

4 M.P. Steinberg, *Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture: An Intervention*, „The Musical Quarterly” 83 (1999), nr 1.

5 Praca ta obejmowała dyrygowanie towarzystwem chóralnym i orkiestrowym oraz wykonywanie muzyki religijnej na potrzeby nabożeństwa katolickiego. Zob. R.L. Todd, *Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix. §4. Düsseldorf, 1833–5*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, London 2001, s. 397.

6 R.L. Todd, *Mendelssohn: A life in music*, Nowy Jork 2003, s. 274.

ponieważ gdy Immermann składał swą propozycję w maju 1833 roku, omawiany utwór był już ukończony. Z drugiej strony można przypuszczać, że kiedy pod koniec listopada 1832 roku w Düsseldorfie kompozytor spotkał się z Immermannem po raz pierwszy, miał już w głowie plan skomponowania *Responsorium et Hymnus*. Jest też możliwe, iż utwór ten należy do szeregu dzieł katolickich, które Mendelssohn pisał podczas i po podróży do Włoch w latach 1830–1831. Tak czy inaczej, konkretna motywacja twórcy stojąca za omawianym utworem pozostaje niejasna. Ponadto nie wiadomo, czy dzieło to zostało wykonane w Düsseldorfie oraz jaka była jego recepcja.

Responsorium et Hymnus opiera się na łacińskim tekście przeznaczonym na dwudziestą pierwszą niedzielę po Trójcy Świętej, który składa się z wersetów Księgi Psalmów (Ps 119,132), Księgi Daniela (Dn 9,18), ponownie Księgi Psalmów (Ps 80,2), doksologii małej i hymnu przypisywanego św. Ambrożemu *O lux beata Trinitas*. Stanowi prośbę skierowaną do Boga o zwrócenie oczu i uszu (np. słowa *adspice, cogita, inclina, intende*) na cierpienie ludzi oraz o przelanie jasności Trójcy Świętej w serca wierzących.

Cała kompozycja składa się z pięciu części. Pierwsza część, *Allegro moderato*, w tonacji a-moll, pokazuje znajomość stylu muzyki Johanna Sebastiana Bacha. Świadczą o niej przede wszystkim ścisła technika kontrapunktyczna stosowana w partii chóru (przykład 1) oraz linia melodyczna grana na wiolonczeli i kontrabasie, która zdaje się naśladować barokowe basso continuo. Warto dodać, że w niektórych nagraniach⁷ oprócz smyczków w roli instrumentu realizującego owo „basso continuo” usłyszeć można również dodane przez wykonawców organy. Elementy te sugerują próbę archaizacji stylu, nawiązania do dawnej muzyki liturgicznej, a wrażenie to potęguje dodatkowo śpiew melizmatyczny i łaciński tekst.

7 Wśród ośmiu nagrań *Responsorium et Hymnus* dostępnych na stronie Naxos Music Library trzy są zrealizowane z dodatkiem organów: *Mendelssohn Church Music*, wyk. St. John's College Choir, Cambridge, dyr. Ch. Robinson, Nimbus 1997 (NI5529); F. Mendelssohn-Bartholdy, *Motetten*, wyk. Munich Hofkantorei, dyr. W. Antesberber, Solo Musica 2010 (SM128); *Felix Mendelssohn Bartholdy*, wyk. Norddeutscher Figuralchor, R. Morooka i J. Straube, Thorofon 2011 (CTH2567; wykonanie bez wiolonczeli i kontrbasu).

The image displays a musical score for F. Mendelssohn's *Responsorium et Hymnus*, measures 8-16. The score is written for voice and piano. The vocal parts include Tenor (T.), Bass I (B. I.), Bass II (B. II.), and a combined Violoncello and Contrabass (Vc. e Cb.) part. The piano accompaniment is also shown. The lyrics are in Latin: "Ad - spi - ce Do - mi-ne de se-de san - cta tu - a, de se - de san - cta tu - a, de se - de san - cta tu - a, de se - de san - cta tu - a". The score features a dynamic marking of *f* (forte) and includes various musical notations such as slurs and ties.

Przykład 1. F. Mendelssohn, *Responsorium et Hymnus*, cz. I, t. 8–16.

Naśladowanie stylu muzyki sakralnej poprzednich epok występuje również w części drugiej, *Adagio*, która – mimo że ma tylko pięć taktów – spełnia bardzo istotną rolę w utworze. Występuje w niej śpiewana przez tenor solo melodia do słów z Księgi Daniela (9,18): „Aperi oculos tuos et vide tribulationem nostram” („Otwórz swe oczy i zobacz nasze cierpienie”)⁸. Śpiew ten opiera się głównie na dźwięku *a* z małą zmianą wysokości melodii na końcu wersu (przykład 2). Taki kontur melodyczny przypomina recytacje właściwe dla chorału gregoriańskiego, które

są śpiewane przede wszystkim izosylabicznie i oparte na melodii utrzymanej w tej samej wysokości dźwięku, a ich długość i struktura frazowa są zależne od tekstu. W bardziej rozwiniętych wariantach tego typu recytacji liturgicznych

8 Zdanie to stanowi ciąg dalszy wskazanego wersetu z Księgi Daniela. Początek wersetu – „Inclina Deus meus aurem tuam, et audi” („Nakłoń, mój Boże, swego ucha i wysłuchaj”) – pojawił się w temacie drugim pierwszej części *Responsorium et Hymnus*. Tłumaczenia z Pisma Świętego podają za Biblią Tysiąclecia.

[...] początek, środek i koniec każdego wersu są artykułowane za pomocą krótkiej intonacji [...] i formuł kadencyjnych w stylu prostej psalmodii⁹.

W związku z faktem, że pierwsza część *Responsorium et Hymnus* skończyła się dźwiękiem A jako toniką, słuchacz odnosi wrażenie, że melodia drugiej części jest utrzymana w skali frygijskiej. Pojawia się bowiem charakterystyczny dla tej skali interwał sekundy małej nad *finalis*, mimo że fragment ten jest *de facto* skomponowany w tonacji d-moll (podobnie jak część czwarta tego utworu). Pokrewieństwo z chorałem gregoriańskim jest zatem umocnione przez quasi-modalny charakter tego fragmentu dzieła Mendelssohna.

II. Adagio

Tenore Solo

Violoncello e Basso

A - pe - ri o - cu - los tu - os et vi - de tri - bu - la - ti - o - nem no - stram.

Przykład 2. F. Mendelssohn, *Responsorium et Hymnus*, cz. II.

Następna część, *Con moto*, utrzymana jest w tonacji F-dur i ma formę ABA. W odcinkach skrajnych występuje śpiew responsorialny pomiędzy solistami i chórem, a w odcinku środkowym (t. 33–64) w tonacji d-moll chór ponownie wykonuje bardzo długi melizmat, który opiera się na fragmencie pierwszego zdania doksologii małej: „Gloria Patri et Filio”. Fragment ten z jednej strony odwołuje się do wcześniejszego, archaizującego stylu muzycznego, z drugiej – jego tekst zapowiada treść następnej części, *Adagio*. Jest ona motetem czterogłosowym na głosy solowe. Śpiew z drugiej części, „Aperi oculos tuos et vide tribulationem nostram”, powraca i stale powtarza się w partii pierwszego basu. Jednocześnie

9 „They are generally chanted isosyllabically on a monotone, their total length and phrase structure being determined by the text. More elaborate varieties of these liturgical recitatives [...] are also sung to a monotone but with the beginning, middle and end of each verse punctuated by brief intonation [...] and cadential formulae in the manner of simple psalmody”. J.A. Emerson, J. Bellingham, D. Hiley, *Plainchant*. §5. *Style*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 19, London 2001, s. 835. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora artykułu.

pozostałe trzy głosy śpiewają pierwsze zdanie doksologii małej, tym razem w całości: „Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto”, tworząc przy tym zróżnicowane współbrzmienia. Część ta jest w zasadzie skomponowana w d-moll, pozbawiona jest jednak tonalnej stabilności – w ciągu zaledwie półtorej minuty przechodzi od d-moll, poprzez F-dur i g-moll do A-dur, dominanty toniki. Nieustanna przemiana tonacji zdaje się sugerować wahanie i niepewność, symbolizuje zagubienie w ciemności i pragnienie światła. Na końcu czwartej części słowo „gloria”, śpiewane w *forte*, sprawia wrażenie wołania i zapowiada ostatnią część dzieła.

Cały utwór kończy się chórem *tutti* śpiewającym pierwsze dwie strofy przypisywanego św. Ambrożemu hymnu o Trójcy Świętej jako świetle słonecznym, które oświetla serca wierzących:

O lux beata, trinitas
et principalis unitas,
iam sol recedit igneus,
infunde lumen cordibus.

Te mane laudem carmine,
te deprecemur vespere,
te nostra duplex gloria
per cuncta laudet saecula.

V. Andante

Tenore I
Tenore II
Basso I
Basso II
Violoncello e Basso

O lux be - a - ta, tri - ni - tas et prin - ci - pa - lis u - ni - tas, iam

O lux be - a - ta, tri - ni - tas et prin - ci - pa - lis u - ni - tas, iam

O lux be - a - ta, tri - ni - tas et prin - ci - pa - lis u - ni - tas, iam

O lux be - a - ta, tri - ni - tas et prin - ci - pa - lis u - ni - tas, iam

O lux be - a - ta, tri - ni - tas et prin - ci - pa - lis u - ni - tas, iam

p

Przykład 3. F. Mendelssohn, *Responsorium et Hymnus*, cz. V (początek). Faktura homofoniczna wzorowana na bachowskich harmonizacjach chóralu protestanckiego.

Warto zwrócić uwagę, że w poprzednich dwóch częściach utworu Mendelssohna Trójca Święta (w tekście doksologii małej) była zawsze powiązana z tonacją d-moll. Natomiast w ostatniej części przeciwnie, przypisana jest jej A-dur, która rozprasza jakby wcześniejszy mrok. Wbrew łacińskiemu tekstowi homofoniczna faktura tej części przywodzi na myśl chorał luterański, zwłaszcza sposób jego zharmonizowania przez Johanna Sebastiana Bacha, który Mendelssohn znał przecież bardzo dobrze (przykład 3). Ostatnią część *Responsorium et Hymnus* można zatem zaliczyć, wedle określenia Larry'ego Todda i Angeli Mace, do rodzaju „swobodnego chorału” (*the free chorale*). Został on zdefiniowany jako „nowo stworzone melodie i homofoniczne faktury przeznaczone do symulacji lub wywoływania doświadczenia śpiewu chorału luterańskiego, jednak bez wykorzystania uprzednio istniejącego chorału w jego kompletnej postaci”¹⁰.

Nasuwa się tu pytanie, dlaczego Mendelssohn umieścił chorał quasi-luterański na końcu utworu przeznaczonego dla liturgii katolickiej? Kompozytor takiej rangi, świadomy swego warsztatu i znający kontekst historyczny, bez wątplenia zrobił to celowo. Uzasadnienie tej decyzji można odnaleźć, analizując związek jego rodziny z luteranizmem oraz przemianę myślenia o religii w Prusach od połowy XVIII wieku do czasów Felixa Mendelssohna.

Luteranizm: wyznanie oświecone

Skomplikowana sytuacja religii w rodzinie Mendelssohnów zaczęła się od Mosesa (1729–1786), sławnego filozofa i dziadka Felixa. Moses urodził się w żydowskim środowisku w Dessau, mieście położonym niedaleko od Berlina. Początkowo nazywał się Moses ben Mendel Dessau. W 1743 roku za swoim nauczycielem i naczelnym rabinem Dessau, Dawidem Hirschem Fränklem, przeniósł się do Berlina, gdzie uczył się filozofii i literatury niemieckiej, a po latach został filozofem i przedsiębiorcą. Coraz większe uznanie dla jego osoby ułatwiało mu asymilację z kulturą niemiecką i doprowadziło ostatecznie do zmiany nazwiska na Mendelssohn, co nieodwołalnie oddzieliło Mosesa od całego społeczeństwa żydowskiego¹¹. Ponadto w 1763 roku dziadek

¹⁰ R.L. Todd, *Mendelssohn: A Life...*, dz. cyt., s. 4.

¹¹ R.L. Todd, dz. cyt., s. 5.

Felixa dostał uprzywilejowany status¹², z którego jego żona i dzieci mogły się cieszyć także po jego śmierci. Jednak Moses Mendelssohn nigdy nie nawrócił się na luteranizm, choć dałoby mu to możliwość dalszego polepszenia jakości życia po całkowitej asymilacji do tradycji niemieckiej. Natomiast spośród jego sześciorga dzieci tylko dwoje (Joseph i Recha) pozostało przy judaizmie, dwoje innych (Abraham i Nathan) nawróciło się na luteranizm, a pozostała dwójka przeszła na katolicyzm (Brendel¹³ i Henriette).

Daniel Itzig (1723–1799), pradziadek Felixa od strony matki, oraz jego rodzina w Berlinie w 1761 roku także dostali „przywilej generalny”, a trzydzieści lat później uzyskali prawa obywateli chrześcijańskich, pozostając przy żydowskim wyznaniu. Choć Daniel Itzig napisał w testamencie, że ci z jego rodziny, którzy nawrócą się na chrześcijaństwo, nie mogą być jego dziedzicami, wielu jego wnuków i wnuczek porzuciło judaizm. Dwoje z nich to Lea Salomon i Jacob Salomon – matka i wuj Felixa. Jacob dodał nawet „Bartholdy” do swego nazwiska (Jacob Salomon-Bartholdy) i próbował namówić Abrahama Mendelssohna, ojca Felixa, do nawrócenia się. Według Jacoba bezsensowne było to, że Abraham udawał wierność judaizmowi – religii prześladowanej – ale *de facto* go nie wyznawał. Dla dobra rodziny i dzieci powinien zmienić nazwisko, żeby odróżnić się od innych Mendelssohnów¹⁴. Prawdopodobnie w związku z tym w 1822 roku we Frankfurcie Abraham i Lea potajemnie dokonali konwersji i oficjalnie zmienili nazwisko na Mendelssohn-Bartholdy. Jednak już sześć lat wcześniej ich dzieci, w tym Felix, zostały ochrzczone na luteranizm. W liście z 1820 roku do swej córki Fanny, Abraham w taki sposób wyjaśnił wybór luteranizmu dla swych dzieci:

-
- 12 W państwie pruskim w XVIII wieku Żydów dzieliło się na sześć klas. Szczyt hierarchii zajmowały rodziny z „przywilejem generalnym” (*general privilege*), który odnosił się do prawa własności, zmiany domicylu oraz prawa do handlu. Zob. tamże, s. 3.
 - 13 Czyli Dorothea Schlegel (1764–1839). W 1804 roku, jako luteranka, pobrała się z filozofem Friedrichem Schleglem, a osiem lat później razem nawrócili się na katolicyzm.
 - 14 Zob. list Jacoba Salomona do Abrahama Mendelssohna (bez daty), [w:] *The Mendelssohn Family (1729–1847) from Letters and Journals*, red. S. Hensel, tłum. C. Klingemann, t. 1, New York 1882, s. 75. List ten został zacytowany również w: R.L. Todd, *Mendelssohn: A Life...*, dz. cyt., s. 15.

Przez cały czas nie mam pojęcia, [czy Bóg istnieje i czym w ogóle jest Bóg – przyp. K.Y.L.] a zatem niczego o tej kwestii Cię nie uczyłem. Jednak wiem, że we mnie, w Tobie i każdej istocie ludzkiej jest zarówno skłonność do tego, co jest dobre, prawdziwe i poprawne, jak również sumienie, które ostrzega i prowadzi nas, gdy jesteśmy na złej drodze. Wiem to, wierzę w to i żyję w takim przekonaniu, i to jest moje wyznanie...

Zewnętrzna forma wyznania, której uczyłaś się u nauczyciela, jest historyczna i zmienna jak natura ludzka. Kilka tysięcy lat temu przeważała forma żydowska, potem pogańska, a teraz – chrześcijańska... Wychowaliśmy Cię oraz twoich braci i siostrę jako chrześcijan, ponieważ to jest wyznanie ludzi najbardziej cywilizowanych i w nim zamiast tego, co by oddalało Cię od dobra, znajduje się to, co może wieść Cię ku miłości, posłuszeństwu, tolerancji i wyrzeczeniu...¹⁵

Muzykolog Jeffrey Sposato interpretował powyżej przytoczony list jako świadectwo odrzucenia przez ojca Felixa judaizmu na rzecz luteranizmu. Zauważył, że „przywiązanie Abrahama do «religii» opartej na cnotliwych działaniach współgra doskonale z racjonalistyczną ideą Immanuela Kanta (1724–1804) o «religii uniwersalnej», według której Kościół składa się z ludzi zjednoczonych na rzecz wspólnej moralności”¹⁶. Zatem – jak wyjaśnia Sposato – dla Abrahama i Kanta religie traktowane były jako przemijające instytucje; każda z nich występuje kolejno jako zewnętrzna forma przeważającej w danym czasie wspólnej moralności¹⁷. Na początku XIX wieku formą to luteranizm ucieleśniał taką ideę, a zatem „judaizm był przestarzały”¹⁸.

15 „All this I do not know, [does God exist and what is God,] and therefore I have never taught you anything about it. But I know that there exists in me and in you and in all human beings an everlasting inclination towards all that is good, true, and right, and a conscience which warns and guides us when we go astray. I know it, I believe it, I live in this faith, and this is my religion... The outward form of religion your teacher has given you is historical, and changeable like all human ordinances. Some thousands of years ago the Jewish form was the reigning one, then the heathen form, and now it is the Christian... We have educated you and your brothers and sister in the Christian faith, because it is the creed of most civilized people, and contains nothing that can lead you away from what is good, and much that guides you to love, obedience, tolerance, and resignation...” Zob. *The Mendelssohn Family...*, dz. cyt., s. 79–80; cyt. za: J. Sposato, *Creative Writing...*, dz. cyt., s. 201.

16 J. Sposato, *Creative Writing...*, dz. cyt., s. 201.

17 J. Sposato, *Mendelssohn, „Paulus”, and the Jews...*, dz. cyt., s. 281.

18 Tamże.

Jeśli chodzi o Felixa Mendelssohna, liczne biografie opisują go jako nabożnego luteranina, który jednocześnie cenił swoje żydowskie pochodzenie. Według Sposato taki pogląd jest jednak błędny. Argumentuje on, że Mendelssohn, wbrew naszemu wyobrażeniu, raczej próbował pozbyć się żydowskiej tożsamości i uważał siebie za „oświeconego racjonalistę i, innymi słowy, typowego niemieckiego *Neuchrist*”¹⁹. Sposato uważa ponadto, że wspomniane mylne wyobrażenie o Mendelssohnie stanowi rezultat oddziaływania biografii autorstwa Erica Wenera *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age* wydanej w 1963 roku. Werner miał bowiem skłonność do błędnego odczytywania i interpretacji źródeł, co doprowadziło do przesadzonego i mylnego sądu, że kompozytor szanował swoją żydowską tożsamość.

Jeden z przykładów na błędne interpretacje Wenera, podany przez Sposato, to list Felixa do rodziny z 23 lipca 1833 roku pisany w Londynie. Twórca *Koncertu skrzypcowego e-moll* pisał o przyjmowaniu w Anglii *Jewish Civil Disabilities Act*, czyli usunięciu ograniczeń praw cywilnych dla Żydów. W wersji publikowanej przez Wenera w książce *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht* z 1980 roku można wyczytać, że z nowej angielskiej ustawy Mendelssohn był dumny („das macht mich stolz”) i wdzięczny niebiosom („erfüllt mich mit Dankbarkeit gegen den Himmel”); pisał również, że z powodu przyjmowania tej ustawy sytuacja w Anglii będzie lepsza „dla nas” („sei es doch besser für uns”), czyli dla Żydów²⁰. Zatem Werner – i Wulf Konold, który też wymienił ten list w swojej książce *Felix Mendelssohn und seine Zeit* z tego samego roku – traktowali wspomniany list jako dowód uznania przez Felixa tradycji ojcowskiej oraz żydowskiej tożsamości. Jednak po zweryfikowaniu tekstu oryginału tego listu Sposato stwierdził, że treść dokumentu wygląda zupełnie inaczej. Wspomniane zdanie „erfüllt mich mit Dankbarkeit gegen den Himmel” w ogóle nie występuje, słowa „für uns” zostały dodane przez Wenera do zdania „sei es doch besser”, a pierwotne sformułowanie „das amüsirt mich prächtig” („to bawi mnie ogromnie”) zostało zastąpione zdaniem „das macht mich stolz”²¹. Według Sposato w oryginalnym tekście kompozytor nie wyrażał zatem dumy z żydowskiego pochodzenia, lecz był rozbawiony ironią losu, że Żydzi zostali emancypowani w Anglii pięć dni po opublikowaniu

19 J. Sposato, *Creative Writing...*, dz. cyt., s. 192.

20 Por. tamże, s. 197.

21 Tamże, s. 199.

ustawy świadczącej o restrykcji praw Żydów w Prusach. Tym samym nie identyfikował siebie jako Żyda²².

Oddalenie się Felixa od żydowskiego dziedzictwa mogłoby wynikać z wpływu ojca. Kiedy kompozytor w programie koncertowym w 1829 roku użył nazwiska Mendelssohn, a nie Bartholdy lub M. Bartholdy, Abraham wysłał do niego list z przestrożą: „Chrześcijański Mendelssohn jest tak marny jak żydowski Konfucjusz. Jesteś Żydem, gdy nazywasz się Mendelssohn, a to nie wyjdzie Ci na dobre, albowiem nie jest to prawda”²³. Według Sposato wpływ przekonań Abrahama na postawę Felixa widać najwyraźniej w oratorium *Paulus* op. 36 z 1836 roku. Z powodu zainteresowania Abrahama tym oratorium Felix ukazywał w owym dziele judaizm w sposób, z którym ojciec by się zgodził. Innymi słowy, kompozytor opisał judaizm jako religię, która przestrzega praw i ceremonii, lecz brakuje jej umiejętności niezależnego myślenia moralnego, w przeciwieństwie do gojów, którzy zostali opisani jako postaci heroiczne²⁴. Mimo łągodzenia elementów antyżydowskich w ostatniej wersji partytury oratorium i stopniowej zmiany stosunku Felixa do żydowskiej kultury w późniejszych latach życia, kompozytor nie uważał, że między judaizmem a chrześcijaństwem istnieje bliski związek²⁵.

Stosunek Felixa do katolicyzmu prawdopodobnie nie był cieplejszy. Według Botsteina rodzina Mendelssohnów była nieufna wobec katolicyzmu i ostro sprzeciwiała się upodobaniu Sebastiana Hensela (siostrzeńca Felixa i syna Fanny) do tej religii. Z tego samego powodu cierpiała Dorothea Schlegel, ciotka Felixa, doznająca szczególnego ostracyzmu ze strony otoczenia²⁶. Katolicyzm, podobnie jak judaizm, był religią pełną rytuałów i dogmatów. Myśliciele oświecenia ukuli termin „obskurantyzm”, określając nim doktrynę katolicką i nastawienie kościoła katolickiego wobec kultury²⁷. Ponadto obydw

22 Tamże, s. 200.

23 „[E]inen christlichen Mendelssohn giebt es so wenig als einen judischen Confucius. Heißt du Mendelssohn so bist du *eo ipso* ein Jude, und das taugt dir nichts, schon weil es nicht wahr ist”. Zob. M.F. Schneider, *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens*, Basel 1962, s. 20; cyt. za: J. Sposato, *Creative Writing...*, dz. cyt. s. 194.

24 J. Sposato, *Mendelssohn, „Paulus”, and the Jews...*, dz. cyt., s. 283.

25 Tamże, s. 288–289.

26 L. Botstein, *Songs without Words: Thoughts on Music, Theology, and the Role of the Jewish Question in the Work of Felix Mendelssohn*, „The Musical Quarterly” 77 (1993), nr 4, s. 566.

27 Z. Poniatowski, *Mały słownik religioznawczy*, Warszawa 1969, s. 306.

wyznania – katolicyzm i starożytny judaizm – zostały zarzucone i marginalizowane przez proces historyczny i filozofię oświecenia²⁸. W przypadku Felixa, mimo że „podróż do Wiecznego Miasta w 1830 roku dała mu możliwość poznania muzyki katolickiej, w tym czasie umocniła się jego tożsamość jako kompozytora protestancko-niemieckiego”²⁹.

Wracając do *Responsorium et Hymnus*, w świetle opisanej postawy religijnej rodziny Mendelssohnów można by przypuszczać, że umieszczenie chorału luterńskiego na końcu utworu było negatywnym komentarzem Felixa, jako niemieckiego *Neuchrist*, do katolicyzmu. Po pierwsze, tonacja d-moll czwartej części, w której występuje śpiew pseudogregoriański, jest niestabilna i „ciemna”, a potrzebę jej rozwiązania zaspokaja „jaskrawa” tonacja A-dur ostatniej części w stylu chorału luterńskiego, która jak gdyby oświetla cały utwór. Po drugie, łaciński tekst, basso continuo, gęsta faktura kontrapunktyczna, melizmaty, śpiew responsorialny i chorał gregoriański należały w latach trzydziestych XIX wieku do muzycznego stylu dawnego, przywoływały daleką przeszłość, ale też ducha katolicyzmu – gdyż „chorał gregoriański i szesnastowieczna polifonia zostały wyidealizowane przez reformatorów muzyki katolickiej XIX wieku jako dwa ideały muzyki katolickiej”³⁰. Słuchając utworu Mendelssohna w całości, dziewiętnastowieczni słuchacze mogli zdumiewać się nagłą zmianą stylu utworu w momencie wprowadzenia homofonicznego chorału luterńskiego. Taki przebieg muzyki można interpretować jako przepływ czasu od tego, co dawne, do tego, co współczesne. W tym sensie, w przeciwieństwie do archaicznego katolicyzmu, chorał luterński (a zatem i luteranizm) symbolizuje w utworze Mendelssohna współczesność i oświecenie, a słowo *lux* na początku piątej części odnosi się nie tylko do Trójcy Świętej, ale też do światła rozumu.

Jednakże jeśli przyrzeć się samemu zakończeniu ostatniej części *Responsorium et Hymnus*, okaże się, że interpretacja wymowy ideowej tego utworu nie jest taka prosta. Śpiew archaiczny i kwartet wokalny, które występowały w czwartej części, w piątej pojawiają się raz jeszcze w takcie 17 – tym razem jednak utrzymane w „jaskrawej”

28 L. Botstein, *Notes from the Editor: Mendelssohn as Jew: Revisiting Controversy on the Occasion of the Composer's 200th Birthday*, „The Musical Quarterly” 92 (1993), nr 1/2, s. 6.

29 R.L. Todd, dz. cyt., s. 243.

30 J. Dyer, *Roman Catholic Church Music*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, London 2001, s. 558.

i jednoznacznej tonacji A-dur, czyli tonacji wcześniejszego chorału luterńskiego. Po czterech taktach dołącza cały chór wraz z towarzyszeniem instrumentów i wszyscy razem śpiewają tekst kwartetu w *fortissimo*, a więc największej jak dotąd dynamice, kończąc cały utwór (przykład 4). Elementy dwóch stylów jakby konkurują czy dialogują ze sobą, a zatem nie wiadomo, który z nich ostatecznie „wygrywa”, wieńcząc utwór. Błędną interpretacją jest zatem uznanie nawiązania do chorału luterńskiego za negatywny komentarz do katolicyzmu, bo przecież utwór nie kończy się w sposób jednoznaczny. Wręcz przeciwnie, moim zdaniem, współlistnienie dwóch stylów muzycznych odnosi się do idei pluralizmu wyznań.

The image shows a musical score for the end of Mendelssohn's *Responsorium et Hymnus*, measures 17-24. The score is for a four-part vocal choir (T. I, T. II, B. I, B. II) and instruments (Vc. and Cb.). The key signature is A major (two sharps). The tempo and dynamics markings are: *Solo p*, *cresc.*, *Tutti f*, *ff*, *dim.*, and *p*. The lyrics are: "et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem, et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem no-stram. A-pe-ri o-cu-los et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem no-stram. A-pe-ri o-cu-los tu-os et vi-de tri-bu-la-ti-o-nem no-stram." The score features a mix of solo and tutti passages, with dynamic contrasts between *p* and *ff*.

Przykład 4. F. Mendelssohn, *Responsorium et Hymnus*, cz. V, t. 17–24. Zakończenie utworu.

Pluralizm, tolerancja religijna i dialektyka

W dyskusji o konflikcie wyznań religijnych w rodzinie Mendelssohnów nie można pominąć Mosesa Mendelssohna i jego idei tolerancji religijnej. Postać Mosesa jako przedstawiciela tolerancji religijnej była tak ikoniczna, że stała się prototypem tytułowego bohatera dramatu *Natan mędrzec* (1779), którego autorem był Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), sławny pisarz i równocześnie przyjaciel żydowskiego filozofa. W utworze tym sułtan Saladyn pyta Natana, które z trzech wyznań – judaizm, chrześcijaństwo czy islam – jest prawdziwe. Natan odpowiada przypowieścią o walce trzech braci o magiczny pierścień ich ojca:

A zatem – mówił sędzia dalej – jeśli
Zamiast wyroku nie pragniecie rady,
Odejdźcie! Radziłbym wam jednak przyjąć
To, co się stało. Każdy z was ma pierścień
Od swego ojca, niech więc każdy wierzy,
Że ma prawdziwy. Ojciec nie chciał może,
Żeby przywilej, co jednego wznosił
Nad innych, dłużej miał trwać w jego domu.
Musiał was wszystkich kochać jednakowo,
I nie chciał krzywdzić dwóch, aby jednego
Obdarzyć. Dobrze! Niech się współubiega
Każdy z innymi, aby rzeczywistość,
Nie na przesądzie wspartą zyskać miłość!
Niech się ubiega każdy, by w pierścieniu
Swym dowieść siły jego tajemniczej!
Niech dopomaga tej wewnętrznej sile
Przez swą łagodność, słodycz, dobroczynność,
Przez miłość Boga i przez ufność w Bogu!³¹

Zacytowany powyżej fragment sugeruje, że judaizm, chrześcijaństwo i islam są inkarnacją większej prawdy, którą można odkryć tylko wówczas, gdy inne wyznania darzy się szacunkiem. Przypowieść Natana zatem odnosi się do idei pluralizmu wyznań i tolerancji religijnej.

Nie sposób zaprzeczyć, że Abraham, ojciec Felixa, był pobożnym luteraninem i uznawał luteranizm, według słów listu do Fanny, za „wyznanie najbardziej cywilizowanych ludzi”³². Jednak Sposato wydaje się nadinterpretować wypowiedź Abrahama – akceptacja luteranizmu niekoniecznie oznacza pogardę dla judaizmu. Według Leona Botsteina „przyjmowanie nowoczesnego protestantyzmu przez Żydów na niemieckich terenach protestanckich [...] nie było uważane za negację judaizmu, ale za sposób pojednania i usprawiedliwienia jego immanentnej funkcji historycznej”³³.

Innym powodem, dla którego nieprawdopodobna wydaje się pogarda Abrahama dla judaizmu, jest kwestia tolerancji jako ważnej części

31 G.E. Lessing, *Natan Mędrzec*, tłum. A. Kwiryn, Kraków 2002, s. 108.

32 Zob. przyp. 15.

33 „The embrace of modern Protestantism by Jews in German Protestant lands [...] represented not a denial of Judaism but a vehicle of reconciliation and the vindication of its immanent historical function” L. Botstein, *Notes...*, dz. cyt., s. 6.

idei oświeceniowej. Immanuel Kant twierdził, że zarówno wiara, jak i wiedza są uzasadnione przez rozum, dostępny każdej istocie ludzkiej. Wynikał z tego także argument moralny: ludzie pragną osiągnąć najwyższe dobro i dążą do doskonałości moralnej dlatego, że wierzą w istnienie najwyższego bytu, który usprawiedliwia i doskonali ich starania. Zdaniem Allena Wooda nie oznacza to jednak, że Kant udowodnił istnienie Boga; jego argument ukazuje raczej jedynie możliwość istnienia Stwórcy, która jest najbardziej fundamentalnym kryterium teologii (*minimum of theology*). Amerykański filozof wskazuje, że „motywacją Kanta było częściowo zachęcanie do tolerancji wobec ludzi o heterodoksyjnych przekonaniach religijnych”, ponieważ „nie ma obowiązku trwania w jakiegokolwiek wierze”³⁴. Ponadto Kant witał z radością wprowadzone przez Fryderyka II Wielkiego prawa tolerancyjne wobec różnych religii na terenie Prus. Tym, czemu Kant się sprzeciwiał, były – jak przekonuje Wood – sztywne doktryny, nieadekwatne obowiązki oraz autorytarne instytucje. System i ceremonie kościelne pomagały ludziom w dawniejszych czasach poznać boskie objawienie, ale w XVIII wieku nie zachęcały już do moralnych zachowań, lecz ograniczały samodzielne myślenie i powodowały stan *Unmündigkeit* (niedojrzałości). W związku z tym zadaniem ludzi w epoce oświecenia było uwalnianie się z kurateli Kościoła, a potem kultywowanie samodzielnego myślenia i dążenie do uniwersalnej religii rozumu.

Oddziaływanie myśli oświeceniowej na religię przyczyniało się do jej reformy. Wpływ oświecenia religijnego na niemiecki protestantyzm można zaobserwować w pracach zwolenników poglądów filozofa Christiana Wolffa (1679–1757). Na przykład Johann Gustav Reinbeck (1683–1741) twierdził, że filozofia pomaga nie tylko w „zdobyciu poprawnej wiary” („achieving correct belief”), ale też w „zrozumieniu, że prawda natury i prawda świętej księgi doskonale się zgadzają”³⁵. Zatem ostateczne zagadnienia teologiczne (*ultimate theological issues*) nie były przeciwne rozumowi (*contra rationem*), lecz sytuowały się poza nim (*supra*

34 „Part of Kant’s motivation here is plainly to encourage a tolerant attitude toward people with heterodox beliefs. Kant is emphatic that we cannot have a duty to hold any belief”. A.W. Wood, *Rational theology, moral faith, and religion*, [w:] *The Cambridge Companion to Kant*, red. P. Guyer, Cambridge 1992, s. 405.

35 J.G. Reinbeck, *Betrachtungen über die in der Augspurgischen Confession enthaltene und damit verknüpfte Göttliche Wahrheiten*, t. 2, Berlin 1742, s. viii–ix, xxxii, 6; cyt. za: D. Sorkin, *The Case for Comparison: Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment*, „Modern Judaism” 14 (1994), nr 2, s. 132.

rationem)³⁶. Trzeba za Davidem Sorkinem zwrócić uwagę na fakt, że nie tylko protestantyzm, ale i judaizm oraz katolicyzm odniosły korzyść z oświecenia religijnego, a Moses Mendelssohn był akurat jednym z przedstawicieli *haskali* – oświecenia żydowskiego. Łącząc teorię Wolfowską z wypowiedzią rabinacką oraz komentując dzieła żydowskiego filozofa Majmonidesa (1135–1204), Moses ożywił tradycję filozoficzną judaizmu i wskazywał, że „filozofia oświecenia i judaizm wzajemnie się uzupełniają i wyjaśniają”³⁷. Jak Reinbeck, Moses Mendelssohn uważał filozofię za niezbędną dla poznania religii w odpowiedni sposób. Ponadto postulował w swej wydanej w 1783 roku książce *Jerozolima*, że judaizm jako wyznanie racjonalne, oparte na uniwersalnych prawdach, nie było niezgodne z interesami nowoczesnego państwa pruskiego³⁸. W przypadku katolicyzmu w Europie Środkowej i Włoszech, jak twierdził Sorkin, oświecenie religijne stworzyło „konsensus pomiędzy barokową nabożnością, scholastyką i jezuityzmem z jednej strony, a pełnymi zapałami ruchami reformatorskimi, takimi jak jansenizm z drugiej, co umożliwiło zarówno przywrócenie zaniedbanych aspektów [katolickiej] tradycji tekstowej, jak i wchłonięcie nowoczesnej nauki i filozofii”³⁹.

Nawet jeśli Abraham Mendelssohn naprawdę odrzucił judaizm, nie oznacza to, że tak uczynił też Felix. Za dowód odrzucenia judaizmu przez Abrahama uznaje się inny fragment z jego listu do syna z 1829 roku, w którym napisał, że

„Mendelssohn” odnosi się, i będzie tak zawsze, do judaizmu w okresie przejściowym, w momencie gdy próbując przekształcać się duchowo, zachowuje uparcie i uporczywie antyczną formę, w aroganckim i tyrańskim proteście przeciw nowej formie, i uznaje się jedyną ścieżką wiodącą ku dobru⁴⁰.

36 D. Sorkin, dz. cyt., s. 132.

37 Tamże, s. 126.

38 R.L. Todd, *Mendelssohn Essays*, New York 2008, s. 94.

39 „A middle ground between Baroque piety, scholasticism and Jesuitism on the one side and a highly charged reform movement like Jansenism on the other, that enabled them to recover neglected aspects of their textual heritage as well as absorbing modern science and philosophy”. D. Sorkin, dz. cyt., s. 131.

40 „«Mendelssohn» does and always will stand for a Judaism in transition, when Judaism, just because it is seeking to transmute itself spiritually, clings to its ancient form all the more stubbornly and tenaciously, by way of protest against the novel form that so arrogantly and tyrannically declared itself to be the one and only path to the good”. Zob. E. Werner, *Mendelssohn: A New Image*, New York–London–Toronto 1963, s. 37; cyt. za: M.P. Steinberg, *Mendelssohn's Music...*, dz. cyt., s. 38.

Według Michaela P. Steinberga Abraham przyjął heglowskie myślenie o historii, zgodnie z którym „asymilacja [do społeczności niemieckiej] jest symbolem rozwoju historycznego i dojrzenia życia duchowego”, a tym samym „uważał swoją zmianę nazwiska i wyznania za ciąg dalszy działania swego ojca”⁴¹, który zmienił nazwisko na Mendelssohn. Zapożyczając terminologię z zasad estetycznych zaproponowanych przez Lessinga w traktacie *Laokoon*, amerykański muzykolog wskazuje dalej, że taki sposób rozumienia historii jest kojarzony z pojęciem *Nacheinander* (następstwo). Jednak Felix wybrał inną drogę niż jego ojciec, czyli *Nebeneinander* (równoczesność)⁴².

W ujęciu Steinberga dialog pomiędzy synem i ojcem, a zatem między dwoma różnymi zasadami myślenia, ma miejsce w oratorium *Paulus*. Dzieło to zostało ukończone po śmierci Abrahama i uznane za hołd Felixa dla ojca, którego przekonanie o linearnej realizacji historii poprzez syntezę i nawracanie się zostało niejako objaśnione w oratorium. Analizując oratorium *Paulus*, Steinberg interpretował duety basy (Pawła) i tenora jako wyraz harmonii pomiędzy Abrahamem i Felixem, natomiast cavatinę tenora (szósty fragment od końca) jako czuły afekt syna dla zmarłego ojca. Wewnętrzne znaczenie tego dzieła, zdaniem Steinberga, jest oparte na dialektyce różnych par: następstwa i równoczesności, rozwoju historycznego i dialektyki historycznej oraz idei Abrahama o przejściu z judaizmu do chrześcijaństwa i idei Felixa o jednoczesnym istnieniu judaizmu z chrześcijaństwem⁴³. Z tego powodu dla Felixa odpowiedzią na spór między judaizmem i chrześcijaństwem nie jest zastąpienie pierwszego ostatnim, ale raczej, jak proponował Natan w dramacie *Natan mędrzec*, ich współistnienie i dialogowanie ze sobą.

Analogicznie, nieufność rodziny Mendelssohnów do katolicyzmu nie oznacza, że Felix podzielał tę opinię. Przykładowo kompozytor szczególnie lubił swoją katolicką ciotkę Dorotheę Schlegel⁴⁴, która jako jedyny członek rodziny Mendelssohnów uczestniczyła w ślubie Felixa z Cécile Jeanrenaud, córką francuskiego ministra hugenockiego⁴⁵.

41 M.P. Steinberg, *Mendelssohn's Music...*, dz. cyt., s. 38.

42 Za przykład *Nacheinander* można uznać narrację, w której wydarzenia występują po kolei. Natomiast symbolem *Nebeneinander* jest obraz, którego cała treść nam się pokazuje naraz.

43 M.P. Steinberg, *Mendelssohn's Music...*, dz. cyt., s. 42.

44 L. Todd, *Mendelssohn: A Life...*, dz. cyt., s. 23.

45 Tamże, s. 348; nieobecność innych Mendelssohnów wynika z faktu, że Lea była chora, brat Paul pracował w Hamburgu, a siostry – Rebecka i Fanny – były w ciąży.

Mimo że kompozytor został wychowany jako pobożny luteranin, był otwarty na różne wyznania. Dowodem na to, jak podkreśla Judith Cherniak, jest m.in. fakt, że „pisał muzykę dla nabożeństwa zarówno katolickiego, jak i luterńskiego oraz planował komponować do tekstów psalmów dla synagogi hamburskiej”⁴⁶. Stworzył też utwory dla kościoła anglikańskiego i jeden *Cantique* „Venez chanter” – dla hugenotów.

Felix zrealizował ideę pluralizmu religijnego również w swojej twórczości muzycznej. Analizując tekst i muzykę, Larry Todd uznaje chór *Es wird ein Stern aus Jacob aufgeh'n* (*Wschodzi Gwiazda z Jakuba*) z nieukończonego oratorium *Christus* op. 97 za przykład połączenia judaizmu z chrześcijaństwem. Tekst tej części pochodzi z Księgi Liczb (24,17) i jest „zinterpretowany w sposób tradycyjny jako zapowiedź panowania króla Dawida”⁴⁷. Blisko zakończenia chóru Felix „zastąpił melodię opartą na tekście Księgi Liczb 24 choralem luteranskim *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (*Jak pięknie świeci poranna gwiazda*) i w ten sposób „połączył Gwiazdę Dawida z Gwiazdą Betlejemską”⁴⁸. Ponadto kontury obydwóch melodii są ze sobą powiązane: melodie zaczynają się od *arpeggia* akordu Es-dur ($es^1-g^1-b^1$), tyle że w *Es wird ein Stern aus Jacob aufgeh'n* przebiega ona do góry, a w chorale *Wie schön leuchtet der Morgenstern* w dół. Po *arpeggiu* obydwie melodie wznoszą się do c^2 i potem spadają o sekundę wielką na b^1 (przykład 5). Można to interpretować w ten sposób, że dwie wiary są połączone nie tylko tekstowo, ale też muzycznie. W tym przypadku chorał luteranski jest medium połączenia wewnątrzwyznaniowego (*intra-faith connection*)⁴⁹.

Es wird ein Stern aus Ja - cob auf-geh'n und ein

Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern!

Przykład 5. F. Mendelssohn, *Christus* op. 97, cz. III. Porównanie melodii *Es wird ein Stern aus Jacob aufgeh'n* (Lb 24,17) i *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (chorał luteranski) w partii sopranu.

46 J. Cherniak, *Mendelssohn Reconsidered*, „The Musical Times” 154 (2013), s. 53.

47 R.L. Todd, *Mendelssohn Essays*, dz. cyt., s. 102.

48 Tamże, s. 103.

49 Tamże, s. 104.

Chorał luterński odgrywa bardzo istotną rolę w twórczości Mendelssohna. Kompozytor miał tendencję wprowadzania tego elementu do różnych dzieł, zarówno religijnych i wokalnych, jak też świeckich i instrumentalnych, jako manifestacji wierności oraz czci dla Johanna Sebastiana Bacha, wielkiego kompozytora muzyki protestanckiej. W taki sposób Mendelssohn zacierał granicę nie tylko między wyznaniem (jak w omówionym przykładzie z oratorium *Christus*), lecz też „między muzyką dla kościoła i dla sali koncertowej”⁵⁰ (np. *Fuga e-moll*, op. 35 nr 1).

Z punktu widzenia idei *Nebeneinander* w interpretacji Steinberga oraz funkcji chorału luterńskiego w twórczości Mendelssohna, moim zdaniem ostatnia część *Responsorium et Hymnus* w rzeczywistości nie odgrywa roli krytyki katolicyzmu. Pokazuje raczej możliwość przekraczania granicy oraz, co najważniejsze, możliwość współistnienia i dialektyki między dwoma wyznaniem – katolicyzmem i luteranizmem.

Dla Mosesa Mendelssohna pluralizm religijny nie był sprzeczny z poznaniem prawdy metafizycznej, lecz był z nią zgodny. Jak pisze Michah Gottlieb, takie przekonanie „opiera się na założeniu, że prawdę metafizyczną można poznać, ale nie da się jej w odpowiedni sposób wyrazić za pomocą języka”⁵¹. Ponieważ język jest konwencjonalny i arbitralny, w procesie dekodowania na język prawda metafizyczna ulega dystorsji. Ponadto niewłaściwa jest teza, że tylko uznając doktryny konkretnego wyznania, można cieszyć się zbawieniem, doznać mocy i dobroci Boga. Sugerowałoby to, że Bóg nie jest dość dobry i wszechmocny, aby ludzie innych wyznań mogli poznać Jego prawdę. Przeciwnie, Moses Mendelssohn zaproponował, że „aby poznać prawdę religii naturalnej, potrzebny jest tylko zdrowy rozsądek (*common sense*)”⁵². Dla żydowskiego filozofa „różnorodność religii jest planem i celem Opatrzności”⁵³, ponieważ zapobiega bałwochwalstwu i zapewnia, że prawda występuje w odpowiedniej formie, dzięki czemu można uniknąć jej arbitralnej interpretacji. Bałwochwalstwo w ujęciu Mosesa Mendelssohna nie odnosi się do wszelkich kultów poza wiarą w jednego Boga. Na przykład wierzący

50 R.L. Todd, A. Mace, dz. cyt., s. 50. Powołując się na ten argument, Charles Rosen określił Mendelssohna negatywnie jako wynalazcę kiczu religijnego w muzyce. Zob. Ch. Rosen, *The Romantic Generation*, Boston 1988, s. 590.

51 M. Gottlieb, *Mendelssohn's Metaphysical Defense of Religious Pluralism*, „The Journal of Religion” 86 (2006), nr 2, s. 207.

52 Tamże, s. 214.

53 Tamże, s. 217.

mogą czcić lwa, gdy traktują go jako symbol mocy Boga. Jest to jednak bałwochwalstwem, jeśli uznają samego lwa za bóstwo, czyli traktują sam znak lub doktrynę religijną jako boskość. Gottlieb podsumuje, że „różnorodność religijna pomaga przypomnieć ludziom o arbitralności i nieodpowiedniości każdego znaku reprezentującego Boga”⁵⁴.

Można więc stwierdzić, że chorał luterański występujący na końcu *Responsorium et Hymnus* nie tylko w symboliczny sposób połączył dwa wyznania, ale pokazał ich dialektyczny stosunek i współistnienie. W zakończeniu piątej części utworu pojawiający się ponownie śpiew gregoriański (symbol katolicyzmu) i kwartet wokalny z poprzedniej części zmieniły wcześniejszą tonację d-moll, jakby pod wpływem chóru, na A-dur – tonację chorału luterańskiego (symbol luteranizmu). Ale wpływ ten w rzeczywistości jest wzajemny, ponieważ chorał luterański w tym utworze także ulegał zmianie – na samym końcu całej kompozycji śpiewa chór *tutti* tekst chorału gregoriańskiego *Et vide tribulationem nostram*, jakby odpowiadając śpiewowi kwartetu. Ta nowa jakość muzyczna stworzona wspólnie przez dwa różne style to właśnie produkt dialektyki. Za pomocą tego fragmentu dzieła Felix afirmował ideę pluralizmu wyznawaną przez jego dziadka i sugerował, że prawda ukazuje się w procesie dialektyki różnych wyznań. Tym samym pośrednio postulował tolerancję religijną.

Zakończenie

Recepcja postaci i muzyki Felixa Mendelssohna zmieniała się dramatycznie w ciągu XIX i XX wieku. Jeszcze dzisiaj muzykolodzy spierają się o sposoby rozumienia i interpretowania życia kompozytora oraz jego światopoglądu. Jak słusznie zauważa Donald Mintz, ponieważ znaczną część dorobku Mendelssohna stanowią gatunki, które drastycznie utraciły popularność w połowie XIX wieku, recepcja twórczości po jego śmierci odzwierciedla „pytanie o przyszłość i użyteczność ustalonych gatunków muzycznych, ale też naturę i cel religii oraz jej rolę w życiu”⁵⁵. Dlatego debata nad problemem wyznań religijnych i tożsamości Mendelssohna nie przestaje być aktualna.

54 Tamże, s. 222.

55 D. Mintz, 1848, *Anti-Semitism, and the Mendelssohn Reception*, [w:] *Mendelssohn Studies*, red. R.L. Todd, Cambridge 1992, s. 148.

Według Jeffreya Sposato Felix był całkowitym *Neuchrist* i miał wątpliwości co do swojej tożsamości jako Żyd. Istniejący w literaturze muzykologicznej obraz Mendelssohna jako wielbiciela żydowskiej kultury został stworzony po drugiej wojnie światowej w sposób przesadzony, prawdopodobnie jako przeciwdziałanie nazistowskiej propagandzie antysemitycznej, która zniesławiała kompozytora i obniżała walory jego twórczości⁵⁶. Natomiast zdaniem Botsteina, mimo że Felix był pobożnym luteraninem, to jednak dbał o żydowskie dziedzictwo oraz spuściznę Mosesa Mendelssohna. Choć żydowski muzykolog zgadza się z uwagą Sposato, że „trzeba być ostrożnym, żeby nadmiernie nie podkreślać identyfikacji Felixa jako Żyda po prostu z powodu tego, że taki pogląd pasuje do naszej współczesnej wrażliwości”, to jednocześnie przypomina, że nie można również „gwałtownie przechylać się ku innej skrajnej interpretacji tylko na podstawie świadectwa Sposato”⁵⁷. Botstein wskazywał też, że „creative writing” Wernera w zasadzie nie zmieniało faktu, że kompozytor uważał siebie za Żyda (np. w podanym wcześniej przykładzie z listu z 1833 roku o *Jewish Civil Disabilities Act*)⁵⁸.

Na sam koniec trzeba przypomnieć, że według Steinberga nie możemy upraszczać życia Mendelssohna i interpretować jego muzyki tylko z jednego punktu widzenia – nieważnie, czy jest to interpretacja Sposato, czy Botsteina. Zaproponował on, że lepiej zrozumiemy światopogląd kompozytora i jego twórczość tylko wtedy, kiedy zwrócimy uwagę na „subtelną negocjację pomiędzy żydowską i chrześcijańską sferą kultury i pamięci w procesie kształtowania się nowoczesnego społeczeństwa niemieckiego”⁵⁹. Życie Mendelssohna – jak każdego człowieka – jest trudne do zamknięcia w jednej prostej formule, tym samym zawsze interpretuje się je w różny sposób, z perspektywy odmiennych kontekstów kulturowych i historycznych. W związku z tym recepcja postaci i twórczości Mendelssohna od antysemityzmu Wagnera do dzisiejszego renesansu mendelssohnowskiego jest (i powinna być)

56 J. Sposato, *Creative Writing...*, s. 192.

57 L. Botstein, *Mendelssohn and the Jews*, dz. cyt., s. 211.

58 Botstein wyjaśniał ponadto, że fałszowanie treści źródeł wynika z potrzeby uratowania recepcji Mendelssohna i niemieckich Żydów nie tylko przed następstwami stuletniego antysemityzmu, ale też w żydowskiej społeczności po drugiej wojnie światowej.

59 „[...] subtle negotiation between Jewish and Christian spheres of culture and memory during the formation of the modern German world [...] when the boundaries of all three of these were evolving and unpredictable”. M.P. Steinberg, dz. cyt., s. 43.

wieloaspektowa, dynamiczna i dialektyczna – tak jak skomplikowany był stosunek różnych wyznań religijnych w jego życiu, co znalazło odzwierciedlenie w ostatniej części jego *Responsorium et Hymnus*.

Bibliografia

- Botstein L., *Mendelssohn and the Jews*, „The Musical Quarterly” 82 (1998), nr 1.
- Botstein L., *Notes from the Editor: Mendelssohn as Jew: Revisiting Controversy on the Occasion of the Composer’s 200th Birthday*, „The Musical Quarterly” 92 (2009), nr 1/2.
- Botstein L., *Songs Without Words: Thoughts on Music, Theology, and the Role of the Jewish Question in the Work of Felix Mendelssohn*, „The Musical Quarterly” 77 (1993), nr 4.
- Cherniak J., *Mendelssohn Reconsidered*, „The Musical Times” 154 (2013).
- Dyer J., *Roman Catholic Church Music*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, London 2001.
- Emerson J.A., Bellingham J., Hiley D., *Plainchant*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 19, London 2001.
- Gottlieb M., *Mendelssohn’s Metaphysical Defense of Religious Pluralism*, „The Journal of Religion” 86 (2006), nr 2.
- Lessing G.E., *Natan Mędrzec*, tłum. A. Kwiryn, Kraków 2002.
- Mintz D., *1848, Anti-Semitism, and the Mendelssohn reception*, [w:] *Mendelssohn Studies*, red. R.L. Todd, Cambridge 1992.
- Poniatowski Z., *Mały słownik religioznawczy*, Warszawa 1969.
- Sorkin D., *The Case for Comparison: Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment*, „Modern Judaism” 14 (1994), nr 2.
- Sposato J., *Creative Writing: The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew*, „The Musical Quarterly” 82 (1998), nr 1.
- Sposato J., *Mendelssohn, „Paulus”, and the Jews: A Response to Leon Botstein and Michael Steinberg*, „The Musical Quarterly” 83 (1999), nr 2.
- Steinberg M.P., *Mendelssohn’s Music and German-Jewish Culture: An Intervention*, „The Musical Quarterly” 83 (1999), nr 1.
- Todd R.L., *Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, London 2001.
- Todd R.L., *Mendelssohn: A Life in Music*, New York 2003.

Todd R.L., *Mendelssohn Essays*, New York 2008.

Todd R.L., Mace A., *Mendelssohn & the Free Chorale*, „The Choral Journal” 49 (2009), nr 9.

Wood A.W., *Rational Theology, Moral Faith, and Religion*, [w:] *The Cambridge Companion to Kant*, red. P. Guyer, Cambridge 1992.