

D
WF
UW

36555

LEON PINIŃSKI

MUZYKA JAKO CZYNNIK KULTURY

36555

ODCZYT WYGŁOSZONY DNIA 7. MARCA WE LWOWIE
NA ZAPROSZENIE TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO

WE LWOWIE
GŁÓWNY SKŁAD W KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
1913.

DOBRA KSIĄŻKA*
op. z. mgr. odu

<http://rcin.org.pl/ifis>

UNIVERSITY OF TORONTO

LEON PINIŃSKI

MUZYKA JAKO CZYNNIK KULTURY

365

ODCZYT WYGŁOSZONY DNIA 7. MARCA WE LWOWIE
NA ZAPROSZENIE TOWARZYSTWA MUZYCZNEGO

WE LWOWIE
GŁÓWNY SKŁAD W KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
1913.



36555

H-123058

Z DRUKARNI WŁADYSŁAWA ŁOZIŃSKIEGO
POD ZARZĄDEM J. NIEDOPADA.

K.

27.4.68

A. 182/68

U. W.



Na wstępie prośba do szanownej publiczności: Proszę się nie przerażać zbyt ogólnym tematem naszej pogadanki. O przedmiocie podanym w tytule dałoby się pisać tomy. Historia muzyki nie jest oddzielona od losów społeczeństwa w ogóle, lecz ściśle się łączy z dziejami kultury. By więc drugiej kwestyi dotknąć, należałoby właściwie pierwszą t. j. historję samejże muzyki opracować *in extenso*. Chcąc więc jako tako wyczerpać temat musiałbym chyba, a nawet powinienbym, mówić co najmniej do jutra rana. Pragnę więc przedewszystkiem uspokoić łaskawych słuchaczy, że niemam tak złych zamiarów.

Ograniczę się do tego, by niejako w kalejdoskopowy sposób przesunąć pewną

ilość obrazków i momentów z dziejów sztuki muzycznej wskazujących silniej i żywiej na ścisły związek między losami naszej sztuki, a rozwojem cywilizacji w ogóle.

Nie wątpię zresztą, że słuchacze będą mi wdzięczni, jeżeli ważniejszą jeszcze rolę, aniżeli mym słowom poruczę ilustracyom muzycznym¹⁾ charakteryzującym przykładowo pewne ważniejsze epoki w dziejach muzyki, choć oczywiście i te przykłady mogły być ograniczone tylko do minimum.

Muzyka jako sztuka rozweselająca ludzi a zarazem, przypuszczalnie, miła bogom, jest objawem tak dawnym, jak w ogóle kultura ludzka.

Najdawniejsze pomniki literackie świadczące o pewnej, bardziej już rozwiniętej cywilizacji ustroju społecznego i obyczajów wspominają nam o tej sztuce. I tak: dwa sławne epiczne poemata staro-indyjskie Mahabharata i Ramayana, jak wiadomo dawniejsze przynajmniej o paręset lat od przypuszczalnej daty poezji Homera, dają nam o niej świadectwo. Z tych dwóch epepei szcze-

¹⁾ Odczyt był połączony z produkcjami muzycznymi z rozmaitych epok.

gólnie Ramayana zadziwia nas nadzwyczaj wysokiem odczuciem poezyi w naturze a etyki w życiu. Tam też znajdujemy już muzykę i to w zupełnie podobnej roli, jak w późniejszych społeczeństwach. Na dowód następujący przykład :

Podczas uroczystości weselnych królowicza Ramy z uroczą Sitą śpiewacy królewscy nuca w komnatach pieśni na cześć młodej pary, podczas gdy w dziedzińcu pałacowym w czasie uczytu urządzonej dla popółstwa odbywają się wesołe śpiewy, tańce i ludowe teatralne produkuje. Taksamo po szczęśliwym powrocie Ramy z długoletniej tułaczki poddani witają z radością władcę i dziękczynią bogom przy dźwięku arf i śpiewie. Znajdujemy też tam niejednokrotnie wzmiankę o upajającym i kojącym wpływie muzyki, a w jednym miejscu jest ona wyraźnie nazwana „nektarem dla serc ludzkich“.

Najdawniejsze pomniki cywilizacyi i to nietylko w słowach, te są mniejszej wagi dla naszej kwestyi, lecz przedewszystkiem w realnie zachowanych pamiątkach, podaje nam Egipt. Są one w znacznej części starsze przeszło o tysiąc lat od najdawniejszej cywi-

lizacyi Grecyi. I tu nie brak muzyki i zamiłowania w tym kunszcie.

Na dawnych piaskorzeźbach egipskich widzimy nieraz ludzi grających na instrumentach muzycznych, bądź to poszczególne figury, bądź też rząd postaci z okazji ofiar składanych bogom lub uroczystych pochodów. Dokładnie możemy się też z rzeźb tych zapoznać z rodzajami używanych wówczas instrumentów muzycznych i przekonać, że są one już dwojakiego rodzaju: dęte i strunowe, a więc: piszczałki i flety z jednej a lutnie i arfy i to bardzo rozmaitej konstrukcyi, z drugiej strony. Ślady fujarek znajdowano też nieraz w dawnych grobach egipskich. Niemniej i napisy hieroglifowe egipskie dają świadectwo, że śpiew wysoce ceniono a drogo nawet opłacano dobrych zawodowych śpiewaków.

Grecya, ojczyzna i kolebka sztuk wogóle świadczy w wyższym jeszcze stopniu o zamiłowaniu w muzyce. Nie brak też reprezentantów muzyki pomiędzy bogami w Olimpie, Parnas zaś — departament niejako Olimpu dla spraw sztuki i nauki — rozdzwięcza od tonów i śpiewu. Febus Apollo, bóg piękności a zarazem jako bóg

słońca główny przedstawiciel piękności natury, jest zarazem bogiem muzyki i sam największym wirtuozem. W gronie sióstr jego, muz, aż dwie, Polihymnia i Erato są z zawodu patronkami naszej sztuki reprezentując dwa rozmaite jej kierunki, pierwsza uroczysty poważny śpiew choralny, druga zaś pieśń miłosną. Nietylko więc artystyczna wartość, ale i dwa wybitne kierunki przeznaczenia muzyki zaznaczone są funkcyjami tych muz w mitologii greckiej.

Apollina, co prawda, jego zamiłowanie estetyczne w sztukach pięknych nie czyni jakbyśmy sobie tego może życzyli, zbyt łagodnym w zapatrywaniach i uczuciach. Jest to bóg, jak wiemy głównie z Iliady, wspaniale piękny i wielki artysta, lecz zarazem porywczy i mściwy. Z właściwym bogom świata starożytnego brakiem poczucia sprawiedliwości, mści on się krwawo za wyrządzone urazy i to z reguły na tych, co nie zawinili, karząc za przewinienia królów, popólstwo i zwierzęta.

Szczególnie jednak znany spór jego z Marsyąsem przedstawia go nam w nader niekorzystnym świetle. Nie zadawalnia się bowiem Apollo tem, iż grą na lutni odnosi

zwycięstwo nad Marsyasa pieniami na flecie, lecz nadto mszcząc się nad dumnym zarozumiałcem za współzawodnictwo w kunszcie muzyki, za karę żywcem mu skórę z ciała odziera. Temat ten, jak wiadomo, często traktowany w rzeźbie starożytnej stał się później niejako prototypem scen męczeństwa przedstawianych z upodobaniem obrazowo i plastycznie w sztuce chrześcijańskiej.

Czy w nienawiściach między muzykami, których niestety tak wiele było na świecie, czy w zaciętości sporów muzycznych nie utrzymały się resztki owego złego przykładu, danego w starożytności przez samego boga tej sztuki?

O sile i potędze, które przypisywano sztuce muzyki, wymownie świadczą starożytne greckie myty o Aryonie i Orfeuszu, którzy zachwycali wdziękiem swych tonów nie tylko ludzi, ale i zwierzęta. Z biednym wszakże Orfeuszem obeszli się bogowie i fatum, mimo jego czarownego talentu, wręcz niegodziwie, tak, jak się to stało z niejednym wielkim artystą i później. Bóg podziemia Pluto porwał mu ukochaną żonę, a kiedy biedny Orfeusz w poszukiwaniach za nią zaszedł aż do piekieł, co, nawiasem mó-

wiać, nie każdyby małżonek zrobił, wyzy-skuje znów Pluto jego nadmierną miłość do Eurydyki, domyślając się z góry, iż czuły małżonek nie oprze się pokusie oglądnięcia się za odzyskanym skarbem. Karą za tę nadmierną miłość jest utrata powtórna Eurydyki i tym razem już na zawsze!

Na licznych swych późniejszych wędrówkach, o których nam opowiadają podania greckie, wywiera Orfeusz wpływ cywilizacyjny, wprowadzając w szczególności bardziej harmonijny i estetyczny sposób czczenia bogów dźwiękami muzyki. Lecz i tu, miasto nagrody, spotyka go smutny los, gdyż zostaje rozszarpany przez dzikie bachantki, zwolenniczki widocznie innego, bardziej brutalnego i hałaśliwego kultu. W nieszczęsnej doli wielkiego piewcy mamy tedy pierwszy mityczny przykład męczeństwa dla artyzmu i kultury. Przykład to, po który niekoniecznie potrzeba sięgać aż w tak odległe czasy. Późniejsza historia, nie wyłączając dziejów najświeższej doby, obfituje w nie podostatkiem.

W najdawniejszej, a zarazem najpiękniejszej poezji greckiej, w *Odysei* i *Iliadzie* wzmianki o muzyce nie należą

do rzadkości, a niektóre z nich są wielce charakterystyczne.

Znany jest śpiew Syren w XII. pieśni Odyssei, ta piękna baśń o sile, wdzięku i niebezpieczeństwie czarownej melodyi, którą w nowszem, germańskiem wydaniu powtarza podanie o Loreley lub też litewska baśń o Świteziankach. Odysseus przed dopłynięciem do niebezpiecznego wybrzeża dziewic czarodziejek zalepia woskiem uszy swym żeglarzom, sam zaś, ciekaw usłyszeć pieśń, a bojąc się zarazem, że się nie oprze czarowi, każe się przywiązać do masztu i nie odwiązywać, choćby się najwymowniejszymi znakami tego domagał.

Uczty, tak liczne w Odyssei nie odbywają się nigdy prawie bez dźwięków muzyki i śpiewu, a śpiewacy opiewają w sposób nieraz wielce wzruszający czyny bohaterskie i sławią bogów. Na początku pieśni IX. wypowiada Odysseus, rzeczy można programowo niemal, zdanie swe o muzyce i śpiewach. Gorącym wielbicielom muzyki wydać się ono zapewne musi niedość idealistyczne, lecz jest typowem dla zapatrywań starożytności na wartość i znaczenie naszej sztuki. Oto mówi on, że niema nic przyjemniejszego, jak w mi-

łem gronie przy uczcie i winie słuchać pięknej muzyki i śpiewu. Czy wobec tego zadowoląby go atmosfera naszych koncertów, to zdaje się być wątpliwem.

W Iliadzie mniej muzyki rozbrzmiewa, jak w Odyssei, boć przecież szczęk oręża to główny motyw tej epopei. Ale przecież spotykamy tam jeden ustęp bardzo interesujący i znamienity (Pieśń IX.). Kiedy wysłańcy Agamemnona Ajax Telamonda i Odysseus udają się do namiotu zagniewanego Achillesa, ażeby go przebłagać i nakłonić do ponownego wzięcia udziału w bojach, zastają go przed namiotem, jak przygrywa sobie na pięknej, zdobytej gdzieś w bojach arfie i w tonach muzyki i śpiewie szuka ukojenia. Występuje tu, może po raz pierwszy w literaturze, muzyka nie jako dodatek do wspólnych uroczystości lub zabaw, lecz jako rozrywka jednostki mająca na celu przynieść pociechę w rozgoryczeniu.

Z literatury, poezyi i historii Grecyi wiele innych dałoby się przytoczyć przykładów, pomijam je, by nie być zbyt rozwlekłym. Ograniczam się tylko do wzmianki, że w uroczystościach i igrzyskach peryodycznie urządanych w rozmaitych miastach greckich,

nie brakło też nigdy produkeyi muzycznych. W Delphi odbywały się w związku z igrzyskami stale konkursy muzyczne i współzawodnictwa w produkeyach a nagrodzonych pieśniarzy i muzyków czczono wysoce; jest wzmianka, że niektórym stawiano nawet pomniki na pamiątkę.

Pomimo tego wszystkiego stopień roli, jaka przypada kunsztowi muzyki w kulturze świata starożytnego, jest przecież wogóle niższy, aniżeli w czasach późniejszych i naszych. Następujące momenta tu szczególnie podnieść należy: W kulcie religijnym muzyka należy w starożytności raczej tylko do zewnętrznego ceremoniału i uroczystości; niema w niej bezpośredniego zlania się z modłami, jak w świecie Chrześcijańskim. Co się zaś tyczy muzyki świeckiej, jest ona jako światowa rozrywka często tylko dodatkiem do uczt i uroczystości i w tym razie wykonywaną przeważnie przez zawodowych śpiewaków lub osoby służebne, przy czem znawstwo jej nie należy do ogólnego kulturalnego wykształcenia. Związek jej z poezją zaznaczony jest wprawdzie często i dobitnie, wszakżeż n. p. rozdziały poezyi, nawet epicznych, zowią się „pieśniami“, po-

mimo tego niema w starożytności tego zlania się „nuty“ z poezją, szczególnie miłosną, które spotykamy w czasach późniejszych pod wpływem pieśni ludowej.

Nadto podnieść należy, że i zdania myślicieli greckich o znaczeniu muzyki, podające niejako ocenę jej wartości, brzmią wogóle zimniej i mniej entuzjastycznie, aniżeli opinie czasów późniejszych i nowoczesnych. Wspominają niekiedy o muzyce np. Plato i Plutarch, lecz bez wielkiego zachwyty, a nawet z pewnem odzieniem krytyki. Ciepłej nieco wyraża się Aristoteles, zalecając kształcenie się w muzyce i podnosząc jej piękność i artystyczną stronę. Lecz i on przecież nie dostrzega w niej wiele więcej, ponad przyjemną rozrywkę i przestrzega przed zbytmi rozmówaniem się w niej z uszczerbkiem zajęć ważniejszych, dla życia społecznego pożyteczniejszych.

Jaką była w istocie muzyka świata starożytnego a w szczególności muzyka Greków, jakie na słuchaczach bezpośrednio mogła robić wrażenie, o tem wiadomości dokładnych nam brak. Ogólną, choć może nie ponad wszelką wątpliwość stwierdzoną, jest su-

pozycja, iż znano śpiew wyłącznie tylko jednotonowy, a więc w chórach tylko *uni sono*, i że nie zastosowywano wcale harmonii instrumentalnej. Jeżeli to jest w istocie prawdą, w takim razie zadowalano się muzyką stosunkowo nader ubogą.

Wielce interesującym jest faktem, że zapisywanie, notowanie pewne melodyi było niezawodnie już wówczas znane, choć mało rozpowszechnione. Nowocześni archeologowie muzyczni utrzymują z całą stanowczością, że im się nawet udało odszyfrować muzykalnie pewne zapiski muzyki greckiej. Znany jest w szczególności, rzekomo odszyfrowany hymn Pindara z r. 522 przed Chr.

Nie będąc sam archeologiem muzycznym nie umiem ocenić należycie słuszności argumentów przytaczanych na udowodnienie tego niewątpliwie dla historii muzyki wielce ważnego faktu. Co pewna wszakże, to, że hymn ów jest muzykalnie tak mało interesujący i w melodyę ubogi, iż daje on nader słabe i mdłe tylko wyobrażenie o muzyce greckiej. Dlatego wolę już być sceptykiem i wątpić w słuszność podawanych przez archeologów dowodów a zachować skutek te-

go iluzję, że muzyka starożytna przecież była bogatszą, aniżeli na podstawie tej próbki należałoby sądzić.

Obok świadectw o muzyce klasycznej Grecy najczęściej nas może zainteresować rola, którą odgrywa muzyka u drugiego narodu starożytności wywierającego ważny wpływ na podstawy późniejszej światowej kultury t. j. u narodu hebrajskiego. Liczne ustępy Starego Testamentu stwierdzają ponad wszelką wątpliwość, że u hebrajczyków, z dawien dawna wielce muzykalnych, sztuka muzyki w sprawach religijnego kultu pierwszorzędne miała znaczenie. Niewątpliwie też w śpiewach religijnych hebrajskich musiało się przechować w drodze tradycyi bardzo wiele muzykalnych motywów z odwiecznych czasów. Prawdopodobną, choć nie dającą się historycznie stwierdzić, hipotezą jest, że tu mamy przed sobą może najdawniejsze ze znanych pomników muzyki w ogóle.

Wzmianki w Biblii wspominają nam o tem często, że tak wokalna jak i instrumentalna muzyka uświetniała z reguły wszelkie ceremonie i uroczystości religijne u żydów a pochody muzyczne ze śpiewem, dźwiękiem

rozmaitych instrumentów i tańcem należały do ulubionych wydarzeń.

Szczególnie po wzniesieniu świątyni Salomona i uposażeniu jej także w bogaty inwentarz przyborów muzycznych, odbywały się tamże z kultem połączone nader wspaniałe produkeye. Przypuścić nawet można, że lubowano się w produkeyach wielce głośnych i hałaśliwych. Jako przykład niech służy, że II. Księga Kronik opisując wnie-sienie Arki przymierza do świątyni wspomina, że obok licznych śpiewaków i muzyków grających na arfach i cymbałach nie mniej jak stu dwudziestu kapłanów trąbiło na trąbach a wszystko to tworzyło „jakby jeden dźwięk sławiący Pana“. Wyznaję, że muzyczny ten efekt nie łatwo sobie wyobrazić.

Na szczególną wzmiankę zasługują nadto dwa fakta wspomniane w Biblii a świadczące dowodnie, jak wielki, cudowny nawet wpływ przywiązywano do kunsztu muzyki. Jednym jest znana historia Saula i Dawida. Ten ostatni jest, jak się zdaje, jedynym w dziejach przykładem męża, który zdolnościom swym muzycznym zawdzięcza późniejszą świetną karierę polityczną.

Wzmianka o tej tak popularnej historii znajduje się w I. księdze Samuela:

Jehowa, rozgniewany na Żydów za to, że wymordowawszy, stosownie do jego życzenia, wszystkich Amalekitów, bydło, zamiast je także wytępić, woleli zagrabić tylko, odstąpił króla Saula i zesłał nań opętanie przez złego ducha. By ulgę przynieść nieszczęsnemu Saulowi szukano wtedy kogoś, któryby mu mógł przygrywać na instrumencie muzycznym i znaleziono Dawida, mistrza w sztuce grania na arfie. A gdy Dawid grywał obłąkanemu królowi, wtedy zły duch, który opętał Saula, opuszczał go.

O drugim ciekawym wydarzeniu jest wzmianka w II. księdze Królów: Gdy po uleceniu proroka Eliasza na ognistym wozie do nieba, uczeń jego Elizeusz sam pozostaje, wtedy szukając natchnienia bożego, wzywa piewę, aby mu przegrywał. I wtedy to łaska Jehowy wstąpiła w Elizeusza i zaczął robić cuda i prorokować. Wprawdzie w dalszym toku Elizeusz prorokuje i robi cuda, rzekłbym do znudzenia prawie i to już bez pomocy muzyki, lecz jest to wielce ciekawym faktem, że początek jego proroczej



karyery jest związany w ten sposób z naszą sztuką.

U Rzymian, którzy, podobnie jak inne szuki piękne, przejęli też muzykę od Greków, nie znać w sztuce tej w stosunku do muzyki greckiej znacznego postępu. Charakter muzyki pozostał, jak się zdaje, niezbyt zmieniony, podobnie też i jej zastosowanie. Dowodów wielkiego lubowania się w muzyce mamy jednak bardzo wiele u Rzymian, szczególnie w epoce cesarstwa, kiedy u warstw majątnych rozwija się w życiu prywatnym nie tylko postęp kulturalny, lecz i ogromny przepych, zarazem zaś objawia osłabienie hartu i wojowniczości. Rozmawiano się wtedy głównie w publicznych produkcjach muzycznych a wiemy, że sam cesarz Nero produkował się publicznie razem z muzykami i histryonami z zawodu.

Zastosowanie muzyki spotykamy przy obchodach uroczystych i religijnych a w szczególności pochodach tryumfalnych, znaną też jest muzyka zagrzewająca do boju i muzyki wojskowe złączone z legionami. Najczęściej wszakże pojawia się muzyka przy ucztach i teatralnych produkcjach. Rozmawianie się w muzyce było w Rzymie w ka-

żdym razie tak wielkie, że późniejsza muzyczalność Włochów chrześcijańskich nie przedstawia nam się jako pewien nowy objaw na ziemi italskiej. Mimo, że tradycje tej muzyki nie wiążą się z pogańskim Rzymem, to jednak Włosi w zamiłowaniu do muzyki są nieodrodnymi potomkami dawnych Rzymian.

Wspaniałe, późniejszy rozwój muzyki jest przedewszystkiem dziełem chrześcijaństwa. Nowy Testament jednak i pierwsze historyczne źródła chrześcijańskie nie zajmują się naszą sztuką. Na wzmiankę zasługuje chyba tylko zagadkowa księga Apokalipsy z groźnymi swymi widzeniami, w której po raz pierwszy spotykamy w obrazach nadludzkiego świata współdziałanie muzyki i dźwięków, tak częste później w obrazach tworzonych przez chrześcijańskich pisarzy. W księdze Apokalipsy grono starców, symbolizujących „wybranych“, śpiewem i dźwiękami arf wielbi Baranka bożego, zaś groźne trąby Archaniołów zapowiadają gniew Boży i wynikiłe zeń nadludzkie, straszne wydarzenia.

Zasady religii chrześcijańskiej były w tak zupełnej sprzeczności z zapatrywaniami świata pogańskiego, że jak co do innych sztuk,

tak też i co do muzyki, zerwano zupełnie z tradycjami pogańskimi i stworzono muzykę nową, która się stała źródłem późniejszej sztuki europejskiej. Kolebką jej jest, podobnie jak wszelkich innych sztuk nowszej doby, ziemia italska.

Narody pogańskie bardziej północnych krajów Europy jak Germanie, Galloowie, Brytyjscy Celtowie a także i Słowiańskie szczepy miały wprowadzić swą rodzimą muzykę tak religijną jak i ludową, swych bardów i piewców kapłańskich, o czem częsta wzmianka u rozmaitych historyków łacińskich, lecz muzyka ta znika wobec rozszerzania się chrześcijaństwa. Na pieśń gminną musiała ona oddziaływać niezawodnie, w jakim jednak stopniu, to trudno sprawdzić. Pieśń kościelna chrześcijańska natomiast, która dominuje później i staje się głównym muzycznym elementem u narodów wieków średnich, niezaprzeczenie włoskiego jest pochodzenia, tak jak kult chrześcijański ludów Europy wogóle.

Charakter religii chrześcijańskiej wielce wpłynął na rozbudzenie rozmówienia się w muzyce. Był on wręcz odmienny od pogańskiej religii Grecyi i Rzymu. W tej osta-

tniej uwydatnia się przedewszystkiem kult piękności, siły i potęgi fizycznej a zgodnie z tem łączy się z religią i mitologią pogańską sztuka gloryfikująca do ideału piękność i siłę cielesną, jak to najświetniej widzimy w rzeźbie greckiej.

Chrześcijaństwo natomiast wymaga zaparcia się zmysłów, sławienie piękności i powabu ciała uważa za grzech, usunęło tedy piękne postacie świata pogańskiego z kultu. Lecz artystyczna natura italskiego ludu wymagała i w nowej religii udziału sztuki i piękna, znaleziono więc ten element w sztuce muzyki, która umie wyrażać podniosłe nastroje duszy i uczucia bez obrazów zmysłowych. W opozycyi do świata pogańskiego usunięto, na razie przynajmniej, zmysłowe przedstawianie bóstwa z kultu i zastąpiono je raczej symbolami, natomiast wprowadzono w o wiele bardziej integralnej z kultem spójni. aniżeli to było w pogaństwie, muzykę i śpiew i złączono je bezpośrednio z modłami.

Niewątpliwie już podziemia katakumb rozbrzmiewały od śpiewanych modłów wiernych, skoro zaś z państwowem uznaniem chrześcian zaczęto stawiać przestronne, a wkrótce nawet monumentalne kościoły,

śpiew, a następnie, już od VIII. wieku, organy stają się integralną częścią nabożeństw.

Ta też włoska muzyka kościelna daje nam najdawniejsze znane pomniki muzyczne wogóle. Śpiew antyfonowy, strofy śpiewane na przemian, istniał już w IV. wieku w Kościele, niektóre zaś z tych śpiewów przypisywane są, nie wchodząc w to, czy słusznie, jeszcze wielkiemu Ojcu Kościoła, biskupowi medyolańskiemu świętemu Ambrozemu. W każdym razie można uważać za pewne, iż niektóre z antyfonowych śpiewów, które utrzymały się do naszych czasów, sięgają epoki Papieża Grzegorza Wielkiego, a więc końca VI. wieku i podług niego nazywane bywają śpiewami Gregoriańskimi. Są one niezbyt melodyjne i nie mają oczywiście, nieznanego jeszcze wówczas, podziału na takty, lecz wykonane pięknie mogą robić poważne i podniosłe religijne wrażenie. W nich mamy początek wszystkich późniejszych śpiewów choralnych, stanowiących tak potężny urok chrześcijańskiego kultu.

Nie zapomnę nigdy znamiennej uwagi, którą kiedyś usłyszałem we Włoszech, w Weronie, w sławnym kościele patrona tegoż mia-

sta św. Zenona, z ust sympatycznego starego, gadatliwego „custoda“, który mi tam robił honory i z właściwym Włochom, a tak miłym patryotyzmem lokalnym słaWił czyny swego ukochanego świętego. Rzekł on mi wtedy te słowa: „*S. Zeno ha convertito tutti i pagani di Verona alla fede cristiana per la sua amabilità.*“

O ile to jest historycznie prawdziwem co do samego św. Zenona, tego oczywiście nie wiem, ale co jest pewnem, to, że włoska *amabilità* ogromną odegrała rolę w propagandzie chrześcijaństwa wogóle. Obdarzeni zadziwiającą fantazją, wymową ujmującą i świętym zmysłem artystycznym, umieli mieszkańcy Italii otoczyć kult chrześcijański pociągającym powabem i przez to niepomierne przyczynić się do rozszerzenia nowej wiary a zarazem i kultury włoskiej na inne kraje i narody. Że muzyka w tem największą odegrała rolę, że ona była jednym z najpotężniejszych wdzięków zachodniego kultu, to niewątpliwe.

Z nią razem ręka w rękę idzie sztuka stawiania i zdobienia kościołów, która z wzmocnieniem się ekonomicznem i politycznem narodów, doprowadza do owych przepysznych

gmachów, powstających dla zebrań religijnych, obrzędów, śpiewów i produkcji muzycznych. Bez potężnego bodźca muzyki kościelnej nie byłoby zapewne owych przepysznych gmachów o wspaniałych sklepieniach, przeznaczonych dla ofiar i modłów. W powstaniu katedr średniowiecznych, budzących podziw po wsze czasy, śpiewana modlitwa i rozdźwięk organów były jednym z najpotężniejszych czynników.

Jaką była owa kościelna muzyka średniowieczna, która takie działała cuda, o tem nie wiemy dokładnie, pomników bowiem stosunkowo dochoowało się szczupło i dają one o niej dość urywkowe i niedostateczne wyobrażenie. Że jednak istotnie działała cuda, o tem wiemy z innych źródeł. Z literatury i innych sztuk możemy dopiero ocenić jak bliski i ścisły związek zachodził między włosko-chrześcijańskimi zapatrywaniami religijnymi a czarem mowy tonów. Lepiej niż dochowane pomniki muzyczne wskazuje nam literatura włoska i sztuki plastyczne, czem była muzyka dla Włochów w średnich wiekach i początkach renesansu w ich życiu religijnem.

Szczególnie malarstwo religijne włoskie jest wspaniałem świadectwem roli,

którą w religii wyznaczili Włosi muzyce. Religijne sceny z czasów epoki bizantyńskiej, tego głębokiego upadku arcyzmu, przedstawiają się nam jako sztuka nie tylko martwa, ale i niema zarazem. Pojawiają się już tu na ścianach kościołów w mozaikowych obrazach przedstawiających Chrystusa i Maryę także postacie aniołów. Są to jednak zawsze ponure, groźne, sztywne i nieruchome figury, jak gdyby stróże, broniący zbliżenia i przystępu do świętości i majestatu.

Co za przeobrażenie dokonywa się jednak w późniejszej epoce sztuki gotyckiej, a szczególnie we wczesnym renesansie! Owa eskorta Jezusa i Maryi zaczyna się pod wpływem włoskiego żywszego ducha i bujnej artystycznej wyobraźni ożywiać i rozweselać. Groźne postacie stróżów-aniołów przemieniają się w miłą dziatwę, pragnącą zabawić i rozweselić Dziewicę-matkę i Jej Dziecinę i przypodobać się im. W ten to sposób powstają owe zachwycające chóry aniołków, bądź dzieci, bądź młodzieniaszków, których głównym zadaniem zdaje się być muzyka i śpiew. Wszystkie instrumenta muzyczne pojawiają się też w rękach tej kapeli niebiańskiej, a więc: niedawno wprowadzona w u-

życie czarodziejska wiola, wszelkie rodzaje arf, lutni, fletów i trąb, niebo całe rozbrzmiewa od śpiewu i tonów.

Przypomnijmy sobie tylko owe słodkie, urocze widzenia niebiańskie Fra Angelica, zachwycające glorye Botticellego lub prześliczne aniołki muzykujące na obrazach Beliniego lub Carpaccia.

Nic bardziej charakterystycznego nad to zapatrywanie narodu rozmiłowanego w muzyce, owo nierozzerwalne złączenie niebiańskiej szczęśliwości z dźwiękami muzyki, harmonią i śpiewem, które z pod nieba włoskiego rozszerzyło się na cały świat chrześcijański. Jest ono zarazem najwymowniejszym dowodem, że w muzyce widziano nie tylko czynnik przyjemności i rozrywki fizycznej, ale zarazem moment uszlachetniający, podnoszący duchowo ludzkość całą.

Oczywiście, że ten sposób myślenia nie mniej silnie odbił się także w literaturze, szczególnie w poezji. Liryka też włoska i poezja w ogóle jest w wysokim stopniu „muzykalną“, tak w tem, iż nader często wielbi muzykę, jak i w tem, iż w muzyce szuka i wymaga niejako organicznego swe-

go dopełnienia. W szczególności obrazy i widzenia religijne łączą się, podobnie jak w malarstwie, na każdym kroku z harmonią tonów.

Nawet groźny Dante w swym opisie zagrobowego świata poszedł za tym prądem. Jak Piekło jękami i westchnieniami, tak Niebo rozbrzmiewa pełną harmonii muzyką i śpiewem. Nie obfituje wprawdzie Raj Dantego w opisy ezaru koncertów niebiańskich, bo więcej tam filozofii, teologii, polityki, a szczególnie gryzącej krytyki żyjących, niż naiwnej uciechy. Obok wspaniałości jednak barw i światła, muzyka jest jednym z najgłówniejszych „motywów przewodnich“ Raju, milknie ona tylko często za zbliżaniem się poety, który jako śmiertelnik należycie jej odczuć nie jest zdolny i usłyszeć nie godzien.

Milton, sam gorący lubownik muzyki, który w trzysta lat później, w znacznej części pod wpływem Dantego opisuje niebo, daje nam, z pedanterią już prawie, obraz kapeli niebiańskiej i rozmaitych używanych w niej instrumentów muzycznych.

Z literatury średniowiecznej, w której upojenie religijne i ekstaza tak często łączą się z muzyką, jeden tylko jeszcze przykład chcę przytoczyć: Tyczy on się św. Fran-

ciszka z Assyżu, tego najbardziej uroczego i poetycznego świętego, wdzięcznego, natchnionego piewcy chrześcijańskiego poświęcenia. Sławne Fioretti, zawierające opowieści i legendy z życia jego i jego uczniów wspominają często o śpiewach „*Poveretta*“. Najcharakterystyczniejszy ustęp wszakże dotyczący się muzyki spotykamy w opisie widzenia, które miał Święty w przeddzień otrzymania stygmatów na górze Alvernii.

Św. Franciszek zatopiony był w modłach, gdy mu się nagle ukazał anioł trzymający w ręce lewej wiołę a smyczek w prawej. Anioł przeciągnął smyczkiem po strunach i wy dobył melodyę czarowną i niebiańską z nadziemskiego instrumentu, Świętego zaś przejęło uczucie błogiej, rozkosznej słodyczy. I gdyby anioł, mówią dalej Fioretti, grał dłużej, to wskutek tej „*intolerabile dolcezza*“ — co za śliczne wyrażenie, jedynie we włoskiem możliwe — dusza Świętego wyrwałaby się z ciała i uleciała ku niebu.

I o świeckich scenach z owych epok, przedstawiających nam w malarstwie lub opisujących w poezji rozkoszowanie się muzyką nie godzi się zapomnieć. Począwszy od

XIV. wieku muzyka staje się we Włoszech jednym z głównych powabów życia wyższych i bardziej kulturalnych sfer towarzyskich. Wytworna zabawa nie da się już prawie pomyśleć bez produkcji muzycznych, miłość i zaloty bez śpiewów miłosnych i serenad. W dwóch sławnych i w koncepcji niezmiernie głębokich freskach z XIV. wieku przedstawiony jest obraz wytwornego, szczęśliwego życia najwyższych warstw towarzyskich. Mam tu na myśli *Triomfo della morte* w pizańskim *Campo santo* i symboliczne przedstawienie wojującego Kościoła w florenckiej *Capella degli Spagnuoli* przy *Sta Maria Novella*. Tu i tam spostrzegamy, iż szczęście światowe i wykwintność życia łączy artysta-filozof nierozzerwalnie z zamiłowaniem w sztuce muzyki.

Od XII. i XIII. wieku zaczyna kultura nieco żywsza budzić się także w bardziej północnych krajach we Francji dzisiejszej i krajach zachodnio-niemieckich. W parze idzie rozwój muzyki i zamiłowanie w tej sztuce. Nietylko muzyka kościelna dostaje się na północ do pięknych kościołów, które buduje się już wtedy nad Renem i we

Francyi, lecz wyrabia się nadto muzyka czysto świecka i przybiera odrębny charakter.

Jest to epoka wędrownych piewców bawiących po zamkach możnych, minstrelów, trubadurów i Minnesängerów. Ojczyzną tego odrębnego zawodu artystów, poetów i muzyków zarazem, jest Prowaneya. Później rozszerzają się oni przede wszystkim w zachodnich Niemczech i dają właściwe, odrębne piętno całej epoce średniowiecznego rycerstwa.

Niektórzy nowocześni pisarze zwykli z pewnem lekceważeniem wyrażać się o epoce wieków średnich piętnując ją ogólnie mianem ciemnoty i barbarzyństwa. Bardzo nieśluszenie! Zapewne, stosunki ekonomiczne były prymitywne a stopień oświaty ogółu ludności bardzo niski. Lecz epoka, która z olbrzymiem wysileniem wznosiła gotyckie tury, która w literaturze wydała dzieła tej głębi myśli, jak pisma Dantego, epoka, która zdobyła się na tak zadziwiające wyprawy, jedyne w dziejach świata wojny istotnie bezinteresowne i o podkładzie prawdziwie idealistycznym, jak wojny krzyżowe, nie była z pewnością epoką ciemnoty tylko. Przeciwnie, element idealizmu kierował wówczas losami

i tendencjami znacznej części ludności nierównie silniej aniżeli w jakiegokolwiek innej epoce dziejowej. W szczególności wyprawy krzyżowe, nadające epoce rycerstwa średniowiecznego najwybitniejsze piętno, były niezawodnie przedsięwzięciem awanturniczem, nie mogącym zapewnić trwałych praktycznych rezultatów. Objawiały się w nich nadto nieraz fanatyzm i krwiożerczość ¹⁾ bez granic. A jednak jest w nich tak zadziwiający urok odwagi, poświęcenia i zaparcia się własnych interesów, że po wieczne czasy opromieniają one wiek rycerstwa blaskiem niezrównanej poezyi.

¹⁾ Jako charakterystyczny przykład niech służy postać owego najświetniejszego może błędnego rycerza krzyżowego a zarazem natchnionego piewcy Ryszarda *Coeur de Lion*, który porzucił swe królestwo dla wypraw krzyżowych i awanturniczych wojen w obcych krajach. Żyje on mimo tego dotąd w pamięci Anglii jako postać pełna uroku, choć obok bezgranicznej odwagi, waleczności i zapału, cechowała go srogość i krwiożerczość dochodząca do kanibalizmu. Przechwalał on się n. p. sam, że pijał na Wschodzie z czaszek saraceńskich wino zmieszane na wpół z krwią niewiernych.

Właściwy rycerskiemu życiu i obyczajom element idealistyczny reprezentują nam też błakający się po zamkach poeci-pieśniarze, trubadurzy sławiący wyprawy krzyżowe, opiewający bohaterskie czyny i miłość pełną poświęceń. O ileż bardziej są oni poetyczni, niż nowocześni wędrowni Carusowie śpiewający za drogie pieniądze w teatrach przy świetle kinkietów, nie mówiąc już o ostatniej dobie operetkowych lub kawiarnianych „divettach“.

Pieśni trubadurów i Minnesängerów bywały często co do treści naiwne i niezgrabne muzykalnie, o ile sądzić można z tego, co się przechowało, nie bez charakteru czasem, lecz mało kunsztowne a sztuka ich śpiewu i gry na instrumentach muzycznych, arfie lub wioli, zapewne wcale nie wybredna. Pomimo tego wszakże rola ich w dziejach kultury świata, rozszerzaniu idealizmu i uszlachetnianiu obyczajów jest ogromna. Dość powiedzieć, że oni to w połączeniu z wzorowanymi na nich miejskimi *Meistersingerami* są twórcami nie tylko świeckiej muzyki na północy, ale zarazem początków germańskiej i francuskiej poezyi.

Nie godzi się też o tem zapominać, że poezya takich Minnesängerów jak Walter von der Vogelweide i Wolfram von Eschenbach albo też takiego Meistersingera jak Hans Sachs, pod względem etycznego tkwiącego w niej czynnika, stoi nierównie wyżej, niż poezya i literatura epok znacznie wyższej cywilizacyi w czasach późniejszych i krajach bardziej kulturalnych, jak n. p. we Włoszech w czasie pełnego renesansu lub we Francyi za ostatnich Walezusów.

Jakkolwiek zamięszenie w muzyce, praktykowanie jej, oraz doniosły wpływ jej na obyczaje objawiają się w wiekach średnich także w północnych krajach, to jednak wyrabianie się jej naukowe niejako pozostaje nadal przez czas dłuższy jeszcze domeną Włoch. Tam też najprzód w muzyce kościelnej a następnie i świeckiej rozwija się i wydoskonala tak instrumentacja bardziej wyrobiona jak i harmonia.

W XVI. wieku razem z ogólnym postępem sztuk pięknych występuje tam narazie muzyka już jako sztuka rozwinięta a najwybitniejszym w epoce odrodzenia mistrzem jest czynny przez długie lata w Rzy-

mie i niezmiernie produktywny, pierwszy kompozytor w nowszym już stylu Palestrina (1514 lub 1524—1594). Działalność jego jest równie obfitą w płody na polu muzyki kościelnej jak i świeckiej. On jest jednym z najważniejszych kompozytorów ulubionych w owym czasie śpiewów o treści świeckiej „madrygałów“, których wielką skomponował ilość.

Nazwa „madrygału“ pochodzi od słowa „madra“ „trzoda“. Jest to pieśń treści pastoralnej łącząca się z tematami miłosno-pastoralnymi, które weszły wówczas w modę we Włoszech a ztamtąd przedostały się wkrótce do literatury francuskiej i angielskiej. Treścią jest zwykle sławienie osoby ukochanej w wielce przesadnych epitetach, nie zostające oczywiście w żadnym związku z realnym życiem pasterzy. Najbardziej interesujące muzykalnie są madrygały wielogłosowe. Śpiewy te Palestriny i jego następców, z reguły muzykalnie skomplikowane i trudne do wykonania, mają dla nas wyższy historyczny aniżeli artystyczny interes. Są one wielce kunsztowne, nie posiadają zaś zbyt pociągającej melodyjności. Nie znać w nich wcale charakteru melodyjnego ludowej mu-

zyki włoskiej, tak, że przyjąć należy, że ludowa pieśń włoska niezależnie od nich musiała się w ciągu ubiegłych wieków tworzyć i rozwijać.

Muzyka, że tak powiem „uczona“, jest i po Palestrinie nadal głównie specjalnością Włoch. Zakres jej wszakże, szczególnie muzyki świeckiej, rozszerza się z postępem czasu coraz bardziej. Wchodzi wtedy coraz częściej w zwyczaj łączenie przedstawień teatralnych z śpiewami madrygałowymi, aż wreszcie owe madrygały wstawiane w akcję komedyi przemieniają się w wieku XVII. w prawdziwą „operę“. I ta odrębna forma produkcji muzycznej polegająca na zlanu dramatu ze śpiewem i muzyką orchestrową, jest więc także dziełem Włoch.

Do rozwoju już zupełnego dochodzi opera w pierwszej połowie XVIII. wieku za Pergolesego, którego opera „*Serva padrona*“ była pierwszym tego rodzaju dziełem, które zyskało sobie międzynarodową popularność i sławę. Pergolesi (1710—1736), którego podobnie jak później Mozarta i Schuberta, zabrały nam zazdrosne nieba w kwiecie młodzieńczego wieku, jest chronologicznie pierwszym z plejady wielkich kompozytorów

operowych włoskich. Jest on też wybitnym z tego powodu, że obok kunsztowności formy przebija się w nim typowa melodyjność włoskiej muzyki ludowej. Zapowiada on nam już niejako, na jakie wejdzie tory i czem się stanie w dalszym rozwoju muzyka operowa Włochów.

Nim przejdziemy do zupełnego już rozkwitu muzyki w połowie XVIII. wieku, chciałbym przytoczyć parę ustępów z pism wybitnych i znakomitych ludzi, stwierdzających uszlachetniający wpływ muzyki i nadto choć parę uwag poświęcić zagadnieniu, czem ze względu na właściwą naturę muzyki wpływ ten teoretycznie da się wytłumaczyć? Ustępy wielbicieli muzyki, któreby się dały tu zastosować są nieskończenie liczne. Z umysłu nie chcę wszakże przytaczać ani muzyków z zawodu, ani też osób *ex professo* zajmujących się nauką lub krytyką tej sztuki.

Z chrześcijańskich Ojców Kościoła, przytoczę jednego tylko z najwybitniejszych, Św. Augustyna, który, jak się zdaje, był gorącym wielbicielem muzyki i w płomienych słowach podnosi związek między muzyką a bogobojnym religijnym nastrojem

duszy. Zdaniem jego przez piękny śpiew słowo Boże o tyle silniej dostaje się w serca nasze, dusza wznosi się ku niebu, odczuwa prawdę i życie.

Proszę o wybaczenie, jeżeli po Św. Augustynie bezpośrednio zacytuję Lutra. Skoro jednak nie idzie tu o rzeczy dogmatyczno-religijne, niema zapewne nic zdroźnego w zwróceniu uwagi na zgodność tych dwóch wybitnych mężów w kwestyi tak odległej od zasad dogmatycznych, jak zamiłowanie w muzyce. Otóż Luter był namiętym wielbicielem muzyki i często ją wysławia. Praktykował ją nawet i to z zapalem, nie wiemy wszakże, z jakim skutkiem. Napisał on też w dość koszlawych wierszach pewien rodzaj ody o „Frau Musica“, gdzie mówi:

*„Hie kann nicht sein ein böser Mut,
Wo da singen Gesellen gut!“*

W innem znów miejscu znajdujemy u niego zdanie:

„Musica ist eine Zuchtmeisterin, so die Leute geselliger, sanftmütiger, sittlicher und vernünftiger macht.“

Nie mniej charakterystyczny jest następujący ustęp, w którym spotykamy tak częste

u Lutra mieszanie osobistego dyabła do kwestyi :

„*Musica vertreibt den Teufel und macht die Leute fröhlicher, man vergisst dabei alles Zornes, Hoffahrt und andere Laster.*“

Zamiłowanie w muzyce jako objaw łagodności i szlachetności usposobienia przeszło w niemieckiej mowie jako aksjomat w przysłowie nawet. Znany powszechnie jest wierszyk niemiecki :

„*Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder ;
Böse Menschen haben keine Lieder.*“

Pochodzi on z krótkiej poezyi, publikowanej w r. 1804 w „*Zeitschrift für elegante Welt*“, której autorem jest Se u m e. Wierszyk ten, zmieniony nieco w stosunku do pierwotnego brzmienia, stał się w Niemczech ogólnie znanem i popularnem „*Geflügeltes Wort*“.

Poetów, sławiących w podobny sposób czar i uszlachetniający wpływ muzyki, możnaby z dziejów literatury wymienić bardzo wielu. Ograniczam się do tego, by zwrócić szczególną uwagę na największego z nich, Szekspira.

W dramatach jego, a szczególnie w komediach, które są najżywszem i najbar-

dziej interesującym odzwierciedleniem kultury i obyczajów końca XVI. i początku XVII. wieku, rozbrzmiewają często tony muzyki i objawia się jak najsilniej namiętne rozmiłowanie się w tej sztuce. Szczególnie z uczuciem miłości łączy się tu muzyka i śpiew na każdym kroku niemal.

I tak n. p. rozkochany marzyciel i fantast Książę Illiryi w pierwszej scenie komedyi *Twelfth Night* nazywa muzykę pokarmem miłości i spragniony tego pokarmu woła:

„*If music be the food of love — play on!*“

Jeżeli zakochani z upodobaniem marzą przy dźwiękach muzyki, to na odwrót kpiarz Benedick w *Much ado about nothing* drwiąc z miłości i zakochanych ośmiesza też to zamięłowanie i wypowiada pogardliwą uwagę:

„*Is it not strange that sheeps guts should hale souls out of men's bodies?*“ (Act II. Sc. 3).

Lecz skoro uległ urokowi Beatriczy i rozkochał się w niej, sam próbuje, choć z najlichszym skutkiem, układać poezye i śpiewać.

Ze wszystkich jednak, tak licznych wzmianek o muzyce w sztukach Szekspira najpiękniejszym dramatycznym „momentem muzykalnym“ jest początek V. aktu w Kupcu weneckim, owa urocza noc księżycowa w parku w Belmonte, kiedy to po przewyżczeniu niepowodzeń, trwogi i kłopotów świta szczęście bohaterom dramatu. W błogiem upojeniu rozbrzmiewają dźwięki muzyki a rozmarzeni szczęściem kochankowie sławią jej urok w ciszy nocnej. Jest to jeden z najpoetyczniejszych nastrojów, jakie tylko geniusz Szekspira umie stworzyć. Jeden z aktorów owej sceny, Lorenzo, sławiąc czarowny wpływ muzyki na ludzi i zwierzęta wyowiada sławne owe słowa:

*„The man that hath no music in himself,
Nor is not moved with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted“.*

W przekładzie polskim:

„Człowiek, co w sercu muzyki nie czuje,
Harmonię słodkich dźwięków się nie wzrusza,
Zdolen jest zdradzić cię, oszukać, złupić;

Zamysły duszy jego jak noc ciemne
 A serce czarne jak Erebu otchłań.
 Człękowi temu nie wierz!“

To odsądzenie niemuzykalnych ludzi od
 czci i wiary, z którymto sądem widocznie
 sympatyzuje sam autor, jest wprawdzie nie-
 słychanie jednostronną poetycką przesadą,
 lecz jakże charakterystyczną dla poety, wiel-
 biciela muzyki i epoki rozkochanej w budzą-
 cej się sztuce!

Jeden jeszcze cytat niech mi słuchacze
 łaskawie wybaczą: W *Romeo i Juliet*
 jest wzmianka o pieśni bardzo popularnej za
 czasów Szekspira zaczynającej się od słów:
 „*When griping grief...*“ Autorem jej był dwor-
 rzanin królowej Elżbiety *Richard Edwards*.
 Pieśń ta słaui wdzięk i siłę muzyki, która
 koi nasze troski i jak ster łodzi nadaje po-
 żądany kierunek naszym uczuciom. Najpię-
 kniejszą jest (niecytowana w Szekspirze) strof
 ostatnia:

„*Oh heavenly gift that turnes the minde,
 Like as the sterne doth rule the ship,
 Of music whom the Gods assignde,
 To comfort man whom care would nip;
 Sith thou both man and beast doth move
 What wise man then will thee reprove*“.

Czy dałoby się historycznie stwierdzić, że narody muzykalne stoją etycznie wyżej, są szlachetniejsze od niemuzykalnych? Sądzę, że tak, *ceteris paribus*, nie tu jednak czas i miejsce na przeprowadzenie dowodu. To w każdym razie jest niezawodnym, że narody muzykalne są bardziej wrażliwe, uczuciowe, w wyższym stopniu skłonne do szlachetnych, bezinteresownych uniesień. W wywody historyczne wchodzić nie będę, nie mogę się wszakże powstrzymać od przytoczenia jednego przynajmniej charakterystycznego przykładu.

Pomiędzy licznymi, etnograficznie i obyczajowo bardzo różnymi szczepami wielkiego narodu niemieckiego zachodzą też olbrzymie różnice pod względem wrodzonego daru muzykalności. Wiadomo, że Wiedeń i kraje alpejskie mają ludność muzykalnością w wysokim stopniu obdarzoną, śliczne motywa śpiewne ludowe i wdzięczne, wesołe rytmy taneczne. Kraje nadreńskie uboższe są co do motywów ludowych, lecz wydały wielu niepospolitych mistrzów, przede wszystkim zaś Beethovena. To samo co do produkeyi muzycznej można powiedzieć o środkowych Niemczech: północnej Bawaryi,

Frankonii, Turyngii i Saksonii; zawdzięczamy im n. p. Bachów, Händla, Schumanna, Wagnera. Otóż tej większej muzykalności szczepów bardziej południowych odpowiada też większa wrażliwość, uczuciowość, humor, a nawet dobroć w ogólnym przecięciu.

Najżywiej jednak ilustruje naszą regułę okoliczność, że ze wszystkich szczepów niemieckich jeden tylko wielki szczep jest istotnie wręcz amuzyczny; nie ma on bowiem ani rodzimej muzyki ludowej, ani rytmów tanecznych, ani też nie wydał nikogo z wielkich mistrzów tonów, a szczepem tym są — Prusacy! Czy można znaleźć bardziej wymowną i przekonującą ilustrację słów przysłowia: „*Böse Menschen haben keine Lieder?*“

Dlaczegoż jednak ma muzyka działać podnosząc ducha i uszlachetniając serca, na czem polegać może ta jej estetyczno-moralna wartość? Za dalekoby nas zaprowadziło zastanawianie się *ex professo* nad tem trudnem estetyczno-filozoficznem zagadnieniem. Parę tylko uwag może tu znaleźć miejsce:

Że domeną muzyki jest świat uczuć, że siła jej i wartość polega na wzbudza-

niu lub, jak to często, choć wadliwie mówią „wyrażaniu“¹⁾ uczuć, to jest dziś niemal bez wyjątku ogólnie przyjętem. Wyjątkowo tylko Hanslick w swem dziele „*Vom musikalisch Schönen*“ bronił przed laty wręcz innej opinii, z któremi to zapatrywaniami i ja kiedyś polemizowałem.²⁾ Treścią teoryi Hanslicka jest zdanie, że piękność muzyki nie polega na wzbudzaniu uczuć, lecz na kombinacyi tonów, która formą swą ujmuje i estetyczne robi wrażenie, podobnie n. p. jak dekoracyjny arabesk i której piękność poznaje się raczej umysłem, aniżeli wrażliwością nerwów. Teorya ta jednak, niezaprzeczenie bardzo interesująca i oryginalna, nie znalazła zwolenników.

¹⁾ Nie powinno się — mojem zdaniem — używać zwrotu „wyrażanie uczuć“, „uczucia“ bowiem są biernym stanem naszej duszy. Można uczucia „opisywać“, „tłumaczyć“, „wywołać“ uczucia analogiczne u innych, „wyrażenie“ jednak uczucia samego nie jest możliwem, bo przez aktywne „wyrażanie“ przestaje być uczucie tem, czem jedynie jest t. j. stanem pasywnym.

²⁾ W rozprawie „O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera“. Lwów 1885.

Jest to wprawdzie przesadą i raczej metaforycznym już zwrotem, jeśli Wagner mówi, że ton jest prawdziwą mową serca, to pewna jednak, że piękność a zarazem siła muzyki polega na wzbudzaniu w nas pewnego uczucia, nastroju, wzruszenia. Uczucie to wszkże mogłoby być czemś zdrożnym, złem, nagannem, godnem potępienia, lub chociażby tylko estetycznie i etycznie obojętnem. Tak jednak nie jest, a przynajmniej w muzyce do dziś dnia za sztukę uznanej, tak nie było.

Wzruszenia i nastroje muzyką wywołane nie są wprawdzie identyczne z uczuciami spowodowanymi wypadkami realnymi, boć przecież smutna muzyka nie zasmuca nas podobnie jak n. p. nieszczęście w rodzinie, wesoła zaś nie raduje jak n. p. zeznanie wzajemności z ust osoby ukochanej. Jest jednak pewne pokrewieństwo między uczuciami realnymi a nastrojami muzyką spowodowanymi. Wyższa zaś estetyczna wartość muzyki polega na tem, że sztuka ta z reguły wywołuje w nas i może tylko wywołać takie wzruszenia i nastroje, w których tkwi pewna podniosłość, pewien element szlachetniejszy, wyższy.

Zapał, odwaga, rozmarzenie, tęsknota, miłość, nastrój religijny, żal za kimś nam drogim, lub też znów naiwna wesołość, swoboda, zabawa taneczna i t. d. oto są wzruszenia i nastroje dające się muzyką wywołać a względnie spotęgować. Jest w nich przeważnie pewna doza czegoś altruistycznego, bo i w wesołości, zabawie jest przyporzenie przyjemności drugim, dzielenie się z bliźnim uciechą i humorem. Niechże ktoś natomiast zechce mową tonów odtworzyć n. p. nienawiść, chciwość, skąpstwo, żarłoczność, gniew, zazdrość a więc sensacye podle, egoistyczne, cechujące zachłanność i sobkowstwo, będące objawem niskich instynktów duszy! To niemożliwe, te uczucia są wręcz amuzykalne, mowa tonów ani ich wyrazić, ani spotęgować nie umie.

Wspomniawszy wszakże powyżej o „grzechach głównych“ i ich stosunku do muzyki nie mogę niestety, chcąc być sprawiedliwym, zamilczeć, że co do zmysłowości a także i co do nadużywania trunków w wesołym towarzystwie, muzyka, a przynajmniej pewien, mniej szlachetny jej rodzaj, nie jest bez współwiny. Świadczą o tem chociażby owe niezliczone piosnki rozpustne i pijackie, któ-

re spotykamy we wszystkich epokach i krajach. Przebaczymy jednak muzyce te grzechy, bo przymioty jej dodatnie przeważają na szali stanowczo. A jeżeli muzyka umie też być czasem zbyt zmysłową, to nie zapominajmy, że rozpustność bywa częściej spowodowana podłożonym tekstem, niż samymi tonami a nadto, że o tyle piękniej i czystiej umie ona wyrazić uczucie miłości szczytne i wzniosłe.

Wobec tego, iż nastroje muzyką wywołane są przeważnie podniosłe, w czem widzę jedną z wskazówek, iżeśmy obdarzeni wyższą, do szlachetniejszych uczuć stworzoną naturą, łatwo jest zrozumiałem, że tak u narodów, jak i jednostek w muzykalności i zamiłowaniu w muzyce należy uznać pewien czynnik podnoszący nas i uszlachetniający.

Pominąwszy jednak ów wpływ bezpośrednio uszlachetniający, muzyka ma jeszcze ponadto olbrzymią wartość estetyczną i cywilizacyjną jako środek oddania uczuć i sensacyi a nawet pojęć z tem złączonych, których często słowa ani w części tak wymownie, silnie i pięknie wyrazić nie są w stanie. Uznają to też często sami mistrzowie słowa, tak, iż w poezyi spotykamy nieraz

sławienie muzyki jako interpretatorki nastrojów zbyt potężnych lub subtelnych, by je zdołano oddać słowami tylko. Szukając przykładów tego rodzaju ustępów poetycznych nie potrzebujemy tym razem powoływać się na literaturę zagraniczną, mamy bowiem w naszej poezji dwa najcudowniejsze i najpotężniejsze tego rodzaju „poetyczne momenta muzyczne“, będące wspaniałą gloryfikacją potęgi muzyki.

Zbytecznym prawie jest dodawać, że mam tu na myśli owe dwa sławne ustępy z Mickiewiczowskiego Pana Tadeusza: granie na rogu Wojskiego i koncert Jankiela. W pierwszym odtwarza muzyka wspaniałość i poezję łowów w puszczy litewskiej; drugi daje nam syntezę bólów, walk, wysień i budzących się nowych nadziei naszej Ojczyzny. Bez czaru nie mogły oczywiście ani róg Wojskiego, ani cymbały Jankiela oddać tego wszystkiego, co w nich słyszy poeta. Lecz czar leży tu właśnie w natchnieniu mistrza, w fantazyi jego odtwarzającej z lubością i entuzjazmem drogę wspomnienia wrażeń młodości, spędzonej w ukochanej Ojczyźnie. Jest to zachwycająca przesada epicznego poety, którą porównać mo-

zna chyba tylko do sławnego opisu owej rzeźbami ozdobionej tarczy, wykonanej przez Hefajsta dla Achillesa (Iliada, Pieśń 18), jakiej w rzeczywistości żadna najświetniejsza snycerska sztuka świata w przybliżeniu nawet nigdyby nie zdołała wykonać.

Przechodzę teraz do epoki zupełnego już rozkwitu naszej sztuki i wszystkich jej działów, który spostrzegamy w muzyce w połowie XVIII. wieku. Epokę „rococo“, ten rozkwit kultury i arcyzmu musimy z rosnącym zachwytem podziwiać tem żywiej, im silniej czujemy, że ten dziwnie wykwintny świat nie powróci już nigdy. Epoka ta stworzyła też zachwycającą sztukę muzyki, mającą odrębne a zgodne z ogólnym kierunkiem artystycznym i duchem owego czasu charakterystyczne cechy. Jest to, podobnie jak malarstwo ówczesne i architektura, sztuka nawskróś arystokratyczna w tem znaczeniu, iż stopniem wytworności wznosi się ponad popularność dla mas a zupełnie przystępną staje się tylko wyrafinowanym kulturalnie sferom. Muzyka ta jest wybredną i kunsztowną w formach, ale uśmiechniętą i pogodną zarazem, jak całe życie artystyczne XVIII. wieku.

Ojczyznę artyzmu epoki „rococo“ co do innych sztuk jest Francya; ona nadaje ton i tworzy wzory, wzbudzające podziw i naśladownictwo w innych krajach. I w dziale muzyki jest produkeya Francyi w owym czasie doniosłą, palma jednak pierwszeństwa przypada tu niezawodnie narodowi niemieckiemu, a szczególnie Austrii, która wydała dwóch najwdzięczniejszych muzyków tej epoki Haydna i Mozarta.

Mimo nieco ciasnych form, które sobie zakresliła muzyka „rococo“, wszystkie działy muzyki rozwijają się i kwitną, tak muzyka czysto instrumentalna, jak i wokalna, oraz połączenie jej z akcją dramatyczną w formie opery. We wszystkich tych działach znać jednak piętno czasu, niema wybuchów namiętności, niema trywialnych efektów, wszędzie dominuje gracya i zrównoważona, a nawet wyszukana elegançya formy. Najcharakterystyczniejsze wszakże, najbardziej „arystokratyczne“ są kompozycye smyczkowe muzyki „komnatowej“. Dają one nam wierniejszy, niż dokumenta w słowa ujęte, obraz owej wyrafinowanej elegancyi i kultury XVIII. wieku, oderwanej od wszystkiego, co gminne i pospolite, rozkoszującej

się, jak mitologiczny Narcyz, swą własną urodą i wykwintnością.

Z wielkich kompozytorów niemieckich XVIII. w. szczególnie J. S. Bach (1685—1750), Haydn (1732—1809) i Mozart (1756—1791) żyją do dziś dnia życiem, zgoła niezwiędniętem, zachowując swą świeżość i stylowy urok w nierównie wyższym stopniu, aniżeli wielu „przestarzałych“ już dziś kompozytorów, których podziwiano nie dalej, jak przed ówierć wiekiem.

Bach stanowi niejako podwalinę całego wspaniałego gmachu muzyki klasycznej XVIII. wieku. Jest on pełnym logiki i konsekwencyi twórcą głównych jej form. Mozart zaś jest jej ostateczną najświetniejszą, najwytworniejszą ozdobą. Tak jak ornamentalna strona architektury rococo jest pod względem wykwintności czemś doskonałym i nie do upiększenia, bo można wprawdzie woleć styl inny, surowszy, ale w tym właśnie stylu niczego zmienić i dodać już nie można; tak Mozart, jedyny w tym względzie z kompozytorów, jest w swym zdobnym i subtelnym stylu wręcz doskonały. Muzyka po nim musiała przejść na inne tory, bo na

tej drodze o stworzenie czegoś doskonalszego kusić się już nie śmiała.

Bach, Haydn i Mozart uzupełniają się w sposób niezmiernie interesujący nawzajem, bo, choć ich łączy wspólność stylu, indywidualności ich są różne. Porównanie z innego świata, nie mającego z muzyką bezpośredniego związku, nam to określi. Bach jest w sztuce muzyki logiką, rozumem, Haydn dobrocią, szczerością, sercem, Mozart elegancją, kulturą, pięknocią. Każdy z nich zgodnie ze swą naturą i indywidualnością jest świetny i skończony, lecz żaden ani w części tak wszechstronnym, jak ich wielki następca, który nas już przeprowadza do następującego okresu, do muzyki XIX. wieku.

Ludwik van Beethoven (1770—1827), mojem zdaniem niewątpliwie najwyższy geniusz kompozytorski świata, należy do tych artystów, których twórczość nie mieści się już w jednej tylko epoce. Podobnie jak w literaturze i w innych dziedzinach sztuk pięknych spotykamy postacie, które w ciągu dłuższego, niezmiernie produktywnego życia obejmują rozmaite epoki odzwierciedlając ich zmiany i przeobrażenia — tak np. w malarstwie Bellini, Tycyan lub Goya

w poezji Goethe — podobnie ma się rzecz z Beethovenem w dziejach muzyki. Debiutuje on jako kompozytor w stylu XVIII. w., rococo, wierny imitator Mozarta. Przechodząc jednak później, a raczej tworząc przeobrażenie muzyczne, objawiające się w początkach XIX. wieku staje się stylem swym późniejszym jednym z twórców muzyki o charakterze romantycznym.

Najwybitniej może uwydatnia się ta ewolucja w sławnych jego fortepianowych sonatach. Najpierwsze z nich mogłyby prawie być dziełem Mozarta. Lecz wkrótce już wytwarza się indywidualne piętno Beethovenowskich motywów, choć układ klasyczny pozostaje niezmienny. Z czasem jednak coraz częściej i silniej potężne i namiętniejsze motywa i jakby improwizowane inspiracje rozpierają, a nawet rozrywają tradycyjne formy i układ sonaty. Muzyka mistrza wyrwa się z form klasycznych, z wytwornego, lecz ciasnego i izolowanego świata epoki rococo i przedostaje się stopniowo na burzliwe fale, o szerokim, bezbrzeżnym horyzoncie.

Gdy się wie, na jaki to okres dziejów przypada twórcza działalność Beethovena, trudno się oprzeć wrażeniu, że to owe wiel-

kie i groźne wypadki dziejowe — czas rewolucyi francuskiej i przewroty wojen napoleońskich — odzwierciedlają się, jak w mikrokosmie, w produkcyi muzycznej mistrza i jej zadziwiających przeobrażeniach.

Nie wiem, czy inni odczuwają w tym stopniu, co ja indywidualnie, wyniosłość motywów Beethovena i odrębny ich czar. Dla mnie jest on wprost wyższym o całą klasę od reszty świata muzycznego. Jak orzeł i lew w świecie zwierząt otrzymali tytuł królewski, tak on majestatem swym góruje ponad wszystkimi. Mozart może być wdzięczniejszy, Chopin melodyjniejszy, lecz motywa Beethovena cechuje pewien majestat jakby nadludzki. Czy podaje nam patos i łkanie, czy szczerą wesołość i humor, czy wreszcie właściwy mu olimpijski spokój i zrównoważoną powagę, mamy zawsze przed sobą boleść, uśmiech lub wyniosłość tytana, panującego ponad światem i spoglądającego z pewnem lekceważeniem na marnotę polspolitej ludzkości.

Brahms w jednym ze swych interesujących, niedawno dopiero wydanych listów do swej przyjaciółki Klary Schumann pisze mniej więcej co następuje: „Szczęściem

to jest dla nas muzyków późniejszej epoki, że współcześni słuchacze nie umieją dostatecznie ocenić piękności klasyków muzycznych, bo gdyby umieli, dla nas młodszych nie byłoby już wcale miejsca“.

O ile się to w szczególności tyczy Beethovena podpisuję zdanie to w zupełności. Gdy na koncertach słyszę po jakiejś sławnej kompozytyce Beethovena utwór nowszej doby, mam zawsze wrażenie, że gdyby kompozytor tego utworu był się wsłuchał należycie w dzieło Beethovena, to zapewne powiedziałby sobie: „po takich kompozycjach lepiej dać pokój i nie tworzyć już nic nowego, publiczność będzie i tak wolała, zamiast mego utworu, usłyszeć Beethovena po raz wtóry“.

Nie zatrzymała się wszakże kompozytorka muzyczna po największym swym mistrzu, tylko przeszła coraz stanowczej i wyraźniej na nowe tory „romantyzmu“. Podobnie jak w poezji porzucono w owym okresie zbyt ściśle i subtelne, „klasyczne“ formy, tak też się stało i w muzyce. Z jednej strony zbliżono się do muzyki ludowej i jej naiwnej melodyjności, z drugiej rozmawiano się w fantastyce, niezna-

nej zupełnie szkole klasyków. Muzyka zrobiła się swobodniejszą, przystępniejszą, wywołującą wrażenia żywsze i bardziej bezpośrednie, ale zarazem bywa ona w swych efektach niekiedy sentymentalnie afektowaną, a często też bardziej trywialną od muzyki XVIII. wieku. Jest ona wiernem odbiciem przeobrażenia się samejże epoki, przestaje bowiem być atrybutem tylko nielicznych kulturalnie wyrafinowanych, lecz stara się o popularność szerszą i ogólniejszą.

Znakomita wszakże ilość wielkich kompozytorów podnosi muzykę pierwszej połowy XIX. wieku na niepospolite wyżyny. Żałuję, że ramy pogadanki tylko o bardzo niewielu pozwalają mi tu wspomnieć.

Najbardziej uroczym romantykiem, największym może poetą między muzykami wogóle, jest drogi nasz Chopin (1810—1849). To jak gdyby dusza naszego narodu, albo, powiedzmy szczerzej i lepiej, dusza sympatyczniejszej i piękniejszej części naszego narodowego charakteru. Nasza wrażliwość, uczuciowość, namiętne przywiązanie do tradycyi swojskich, nasza rycerskość i odwaga, ale zarazem pewna kapryśność i niestałość, to

wszystko w najczarowniejszej poezji tonów odzwierciedla nam drogi nasz mistrz! ¹⁾

Czy podaje nam wesołe motywa tane-
czne, nawskróś rodzime i ludowe mimo naj-
wykwintniejszej formy, czy śpiewa jęki, bole
i rozpacz, zawsze czujemy tak w uśmiechu,
jak łąkach najszlachetniejsze struny szczerze
polskiej duszy.

Nie tworzy on „programowej“ muzyki
w dzisiejszym sensie, nie podaje oficjalnie
legandy lub komentarza, co znaczy ten lub
ów utwór, a przecież jak zadziwiająco jest
wymowny!

Najbardziej „ogólnie romantycznym“
jest on może w wspaniałych swych бала-
dach, nie przestając wszakże i tu być Po-
lakiem. Co to za zachwycające i tajemnicze
opowiadania! Zdaje się, że to jakaś groźna

¹⁾ Najświetniejszą charakterystykę „naro-
dowego“ typu muzyki Chopina podaje nam Pa-
derewski w mistrzowskiej swej mowie wy-
głoszonej we Lwowie na obchodzie uroczystym
setnej rocznicy urodzin Chopina (Lwów 1910).
Paderewski umie nieporównanie od-
czuć indywidualność Chopina jako artysta,
ale zarówno wzniosłe pojąć go z punktu wi-
dzenia myśliciela-estety.

baśń romantycznego poety: czujemy tu miłość namiętą i tęsknotę, wpływy tajemnicze natury lub świata nadziemskiego, to srogie niebezpieczeństwa, to znów nadludzkie wyzwolenie. Raz trwoga, żal i boleść nas przejmują, to znów ukojenie słodkie. Z zaczarowaniem wsłuchujemy się w kombinacje tonów, jak dzieci słuchając o szarej godzinie opowieści bajki tajemniczej. A gdy później wrażenie przeminie, zapytujemy z zdziwieniem siebie samych, jak to jest możliwem, by nam mowa tonów wyraziła tak wiele i w sposób tak przejmujący. Czujemy, że to świat wręcz odmienny od umiarowych kadencyj klasyków. Który piękniejszy, trudno orzec; ten w każdym razie wzrusza silniej i w sposób bardziej natychmiastowy.

Jeśli Chopin jest najbogatszym w melodye kompozytorem fortepianowym, to to samo powiedzieć można o Schubercie (1797—1828) pod względem jednogłosowego śpiewu. W kunsztowności układu, bogactwie i urozmaiceniu harmonii wielu go przewyższa, ale nie było może nigdy muzyka, któregoby dusza była wezbrana tak niewyczerpanem źródłem szczerych, prawdziwie śpiewnych melodyj. W ciągu krótkiego życia wydał ich

icie nieprzebraną ilość, a wszystkie one jasne, proste, ludowe prawie, a przecież noszące na sobie wybitną cechę epoki i kultury czasu.

Szubert jest typowym piewą wiedeńskiego romantyzmu z epoki biedermeierowskiej; podobnie jak Schwind, najściślejszy jego przyjaciel, reprezentuje ją najwdzięczniej w malarstwie, podobnie Schubert oddaje tę, niezbyt potężną wprawdzie, lecz miłą i wdzięczną epokę najpiękniej w mowie tonów.

Po burzach napoleońskich nastąpiła cisza i spokój, lecz żywsze i szlachetniejsze serca marzyły w idealistyczny sposób, pragnęły miłości i poświęceń, pragnęły braterstwa ludów, zachwycały się tajemniczością przyrody lub baśni ludowych, snuły sny naiwne często, lecz zawsze szlachetne, gdzie cnota i piękno zwycięża. Mimo tego marzycielstwa nie wychodzono zbyt z równowagi codziennego życia, godzono sny romantyczne z egzystencją spokojną, prawie że *pot-au-feu*.

Nie była to epoka potężna, lecz miła i zacna, zepsuciem nie zatruta a tym, co o niej słyszeli z żywej jeszcze tradycyi, żał za nią jak za „dobrymi dawnymi czasy“, kie-

dyto ludzie byli lepsi i szczęśliwsi, a przynajmniej im się to zdawało, że są szczęśliwi i miłością wzajemną złączeni, co prawie na jedno wychodzi.

Schubert jest personifikacją tego świata. Jako reprezentant szczerego serdecznego idealizmu ma on, choć do innego należy okresu, pewne pokrewieństwo z Schillerem. Podobnie jak temu ostatniemu mamy w najsilniejszym stopniu do zawdzięczenia element idealizmu w poezji, podobnie umiał Schubert w mowie tonów rozbudzić w pokoleniu młodem i niezepsutem atmosferę wzajemnej miłości i zapału, nastrój czysty i jasny, niepozbawiony przytem wesołości i humoru. Śpiewy jego działały rozmarzająco i kojąco zarazem; pod ich wrażeniem czuł się człowiek lepszym, szlachetniejszym. Za te wrażenia, które sam żywo odczuwałem w młodości pod wpływem jego dźwięków i śpiewów, pozostanę mu zawsze wdzięczny, a motywa tak dobrze mi znane z wrażeń wywoływanych w młodej duszy, przywodzą mi zawsze żywo na pamięć minione czasy młodości.

Gdy się zbliżamy ku starości, czujemy silniej prawdziwość przysłowia: „*on revient*

toujours à ses premières amours“. Ustępy poezji, melodye i śpiewy, które nas elektryzowały za młodu, które przyczyniły się do wyrobienia naszej uczuciowości i stały się niejako częścią naszej duszy, są nam teraz podwójnie drogie. Odżywa w nich napowrót część naszej młodości.

Obok dwóch wymienionych, najdroższym mi jeszcze jest z plejady romantyków, jeżeli nie we wszystkich, to w wielu przynajmniej kompozytorach, Schumann (1810—1856). Wyliczając największych tylko mistrzów romantycznej epoki poza tę *trias* wyjść nie mogę. Stawiany z wspomnianymi zwykle na równi Mendelsohn, jest mi zbyt wyszukany, ekliwy i afektowany, podczas gdy Liszt grzeszy aż nadto często trywialnością. Tylko Schumann może, zdaniem mojem, z Chopinem i Schubertem iść o lepsze.

Jest on naturą bardziej problematyczną, w wyższym stopniu targaną nerwami, bardziej skomplikowaną od Schuberta, lecz często jest głębszy i umie wyrażać tajniki duszy i nastroje przyrody, których nie zdołała odtworzyć prostsza natura Schuberta. W motywach swych jest niekiedy widocznie z rozmysłem przesadnie prosty i mało me-

lodyjny a jednak dziwnie, rzekłbym, niepokojąco wyrazisty. Zdaje nam się, jakby przemawiał do nas nie tonami już tylko i melodyą, lecz słowami prawie, stawiał i rozwiązywał myślowe, psychiczne problemata.

Z ówczesnej epoki muzyków nie znających jeszcze dzisiejszego wyrafinowania w kombinacyi tonów i instrumentacyi, żaden nie posiada w tak wysokim stopniu daru odtwarzania tonami nastroju duszy lub obrazów natury. Mamy w nim już w wybitnym stopniu dar malarstwa tonów, jak nie mniej ekspresyi pojęć wychodzących poza ścisłą dziedzinę muzyki a więc do pewnego stopnia to, co zwiemy dziś muzyką programową, co prawda lepszą często i bardziej charakterystyczną, niż ta, na którą dzisiejsi kompozytorowie się silą.

Jako przykład niech służą jego cudowne, krótkie a tak wymowne kompozycje fortepianowe do zaznaczonych tematów napozór niemuzykalnych, pradiwe perły ekspresyi, jakie zawierają n. p. Carneval, Davidsbündler Kreisleriana, Fantasiestücke, Waldscenen i t. d. Ilustracje te do tematów, często zaledwie słowem naznaczonych, są tak typowe, wyraziste

i żywe, iż do kilku taktów umiemy sobie stworzyć opowieść całą z odpowiednią sceneryą, kraj marzeń podłożyć pod parę zaledwo fraz muzycznych.

Przypomnijmy sobie tylko przykładowo: Czy można sobie sentymentalne pytanie, nierozwiązalny problem uczuciowy, muzykalnie wyraziściej wyobrazić, jak w sławnym „Warum“? (Fantasiestücke Nr. 3), kapryśność jak w „Grillen“? (tamże Nr. 4), wyznanie miłosne jak w „Aveu“? (z seryi Carneval), namiętą niecierpliwość jak w „Ungeduldig“? (Davidsbündler Nr. 4). A co za groza znów w kilkunastu taktach wspaniałego „Balladenmässig“ Nr. 10 tej samej seryi. Rzekłbyś, że to tragiczny galop śmierci, ilustracya do Leonory Bürgera: „Die Todten reiten schell“! A jakież na odwrót zbiór ślicznych idyl w „Waldscenen“ n. p. w „Einsame Blumen“, lub rozmowa poety z ptaszkiem „Vogel als Prophet“!

Dość jednak na tem. Chcąc przykładowi wykazać przenikającą wyrazistość muzyki Schumanna, musielibyśmy zacytować trzecią część jego dzieł, co najmniej.

Jeżeli epokę romantyzmu obejmujemy lata od 1820 do 1870 mniej więcej,

to musimy przyznać, że to czas świetnego rozkwitu poezji i muzyki i wogóle czas niepospolitego zapału i polotu wśród społeczeństw europejskich. Zapewne, epoka romantyzmu nie była bez pewnej afektacji. Mając bezinteresowność, honor, miłość, poświęcenie zawsze na ustach, nie miano ich zawsze w sercu. Lecz przecież na ogół więcej niż dziś! W romantyzmie tkwił bowiem istotnie szczyry zapał etyczny, a urok jego czujemy tem silniej, im się od tej epoki bardziej oddalamy.

Podobnie jak cofnęliśmy się co do wyrafinowania kultury, w stosunku do epoki XVIII. wieku, tak też cofnęliśmy się na ogół etycznie w stosunku do czasu romantyków. Nie czują tego chyba tylko ci, którym wygodnie w tym upadku. Co spowodowało to etyczne obniżenie, na to łatwo odpowiedzieć choć w ogólnych zarysach: w polityce Bismarkowska zasada „siły przed prawem“, w życiu prywatnem i towarzyskiem plutokratyczne parweniuszowstwo, przesadny, a gminny przepych, w życiu ekonomicznem wzmagająca się chciwość i bezwzględność walki o byt.

Jeżeli zapytamy, czy muzyka w okresie romantyzmu wypełniała swe społeczne uszlachetniające zadanie, to odpowiedź musi brzmieć: świetniej niż kiedykolwiek! Jako siostrzyca poezji współdziałała ona na każdym kroku w wytwarzaniu owej, właściwej romantyzmowi, atmosfery szlachetnych porywów i wzruszeń rzewnych, którym poezya tej epoki tak świetne i potężne we wszystkich krajach Europy, a przedewszystkiem też i u nas, umiała nadać kształty.

Choćby najbardziej pobieżny rzut oka na dzieje i wpływ muzyki nie może pominąć mistrza, który większy przewrót wywołał w tej sztuce, niż ktokolwiek inny i, o którym spisano bibliotekę całą dzieł i artykułów. Mam tu oczywiście na myśli wielkiego Ryszarda Wagnera (1813—1883). Chronologicznie a nawet charakterystycznymi cechami swej sztuki należy on wprawdzie zupełnie do romantyków, lecz wobec olbrzymiego przełomu, który spowodował w muzyce, można go słusznie uważać za twórcę i inicjatora nowego peryodu.

Są we wszystkich dziełach sztuk artystów o tak potężnej indywidualności i wpływie na innych, że musi się ich uważać za gra-

niczne znaki rozdzielające poszczególne epoki twórczości. Jak w malarstwie mówi się n. p. o pre- i post-rafaelitach¹⁾, w ten sposób w muzyce można dziś z zupełnem uprawnieniem mówić o muzyce przed i powagnerowskiej.

Najbardziej kontestowany i namiętnie dawniej krytykowany przez jednych, adorowany zaś do idolatrii przez drugich nie jest już dziś Wagner przedmiotem zaciętych sporów i jako genialny mistrz tonów stał się nie tylko przez wszystkie narody uznanym, ale nawet wszędzie szczerze popularnym.

O ile jego i twory jego muzyczne z niezmienną zawsze sympatyą kocham i podziwiam, bardziej jeszcze dziś, aniżeli przed 30 laty, o tyle nie mogę zaprzeczyć, że przewrót, który spowodował, choć jest niezaprzeczenie wielkim „postępem“, nie we wszystkim wyszedł muzyce na zdrowie. Za to oczywiście

¹⁾ Racjonalniej byłoby mówić i pre- i post-Michelangelitach, bo raczej Michał Anioł był tym, który pchnął sztukę malarską na nowe tory i wywołał w niej przełom zupełny. Rafael był sam porwany prądem i uległ wpływom owej potężniejszej indywidualności.

nie odpowiada sam Wagner, podobnie jak nie odpowiada Michał Anioł za dziwactwa wielu naśladowców. Że Wagner wywołał olbrzymi postęp w instrumentacji, że usunął wiele „przesądów“ w nauce kontrapunktu, że wogóle nowe horyzonty otworzył muzyce, to pewna. Oryginalności wszakże w tworzeniu, a tej w produkcyi przedewszystkiem potrzeba, nie mógł nauczyć ani wlać w następców.

Liczni naśladowcy jego, pomiędzy którymi spotykamy wielu pretensjonalnych i nieznośnych, przekonują mnie, iż nauczywszy się nawet gruntownie od Wagnera jego sztuki orchestracyi, zapożyczwszy się w cały jego arsenał techniczny, przecież nie potrafi się bez natchnienia i talentu tworzyć rzeczy mających wartość artystyczną. Kto wie nawet, czy, choćby przy nabyciu skarbów wiedzy i nauki, nie jest przecież trudniej komponować w stylu Wagnerowskim, aniżeli w dawnym. Wagner bowiem nie dlatego jest wielkim, iżby był rodzajem „wynałazcy“, który zostawił po sobie niejako „receptę“ na tworzenie wielkiej muzyki, lecz dlatego, bo miał w sobie skarby szczytnych intuicyi muzykalnych. Pustym co do inwencyi następcom jego nie pomoże znajo-

mość jego stylu i tajników technicznych. Wielu z nich zginie marnie, tak jak zginęło tylu innych, pozbawionych talentu przed Wagnerem, z tą tylko różnicą, że zginą śmiercią nie cichą, lecz hałaśliwą.

Nie zapoznaję w niczem olbrzymich zasług Wagnera. Nietylko obdarzył nas muzyką niezrównanie wzniosłą, lecz wprowadził nadto nowy, zupełnie uprawniony styl muzyki operowej wzbogacając równocześnie muzykę niezrównanie pod względem technicznym i oswobadzając ją ze zbyt ciasnych pęt i reguł. To wszystko prawda, lecz przecież byłoby to stratą niezmierną, gdyby „postęp“ muzyki Wagnera miał w dalszym rozwoju doprowadzić do ogólnego zatraenia prostoty muzyki dawniejszej.

Nie, to się stać nie powinno! Styl bowiem Wagnera jest stylem indywidualnym, odpowiada jego właśnie talentowi, a nie jest wcale przydatnym dla wszystkich. Tem mniej zaś nadaje się przesada tego stylu na regułę ogólną. Nie wierzę tedy, by to miało być postępem pożądanym, żeby egzageracya Wagneryzmu stała się ogólnym stylem „modernistycznym“, prostsze zaś formy muzyki zarzucono, jak stare rupiecie.

Wagner wykazał wprawdzie niezbiecie, że ani ściśle formy stylu klasycznego, ani też melodyjność rozwinięta na wzór pieśni ludowej nie stanowią jedynych pięknych form muzykalnych. Udowodnił też, że i krótsze, charakterystyczne motywa, niespodziewane zwroty i przejścia mają swe uprawnienie i działają estetycznie. Z tego jednak nie wynika wcale, żeby muzyka nowa miała się stać z zasady amelodyjną lub pozbawioną formy, do czego niestety wielu nowszych kompozytorów istotnie już doszło.

O następcach Wagnera i w ogóle muzykach najnowszej doby nie chcę mówić bliżej i szczegółowo. Nie przeczę, że są między nimi talenta wielkie i prawdziwe. Do takich należą n. p. ciesząc się w niektórych kołach muzycznych wielkiem powodzeniem Ryszard Strauss i Debussy. Pierwszy mógłby tworzyć — mojem zdaniem — dzieła najwyższej miary, gdyby z umysłu i programowo niejako nie wyłamywał się z melodyjności i formy. Drugiego muzyka staje się coraz bardziej nieuchwytnem rozlaniem się dźwięków z pogardą tego, co stanowiło dotąd w muzyce frazes lub temat. Muzyka ta wywołuje pewien nastrój, jest

jako tako znośną, jako dodatek do niemej akcyi, lecz jako samoistna sztuka zupełnie mnie nie zadowalnia. Jeżeli taką ma się stać ogólnie „muzyka przyszłości“, to radbym, by tę przyszłość przynajmniej do tego czasu odłożono, gdy mnie już nie będzie.

Dwie szczególnie właściwości muzyki nowej, po-Wagnerowskiej, sławi się często jako olbrzymi nowy nabytek i postęp: t. zw. malarstwo tonów (*Tonmalerei*) t. j. oddanie muzyką brzmień istniejących w naturze i t. zw. muzykę programową t. j. możliwość odtworzenia muzyką pojęć pozamuzykalnych. I jedno i drugie jest niezaprzeczenie uzasadnionem, oczywiście w pewnych tylko granicach, ale, nie zapominajmy przy tem, że jedno i drugie nie jest czemś wręcz nowem. Wagner udoskonalił tu i posunął muzykę naprzód, wynalazku jednak nie zrobił, tem mniej zaś jego następcy.

Coś zbliżonego do „muzyki programowej“ spotykamy już często dawniej u muzyków, szczególnie romantyków. Przypominam n. p. to, co poprzednio wspomniałem o charakterystykach muzykalnych Schumanna. Jeżeli jednak nowsi kompozytorowie sądzą, że są w stanie samą muzyką choćby najbuj-

niej orkiestrowaną opowiadać nam długie „niemuzykalne“ wydarzenia lub traktaty, to się bardzo mylą. Rozwlekłe komentarze słowne nie uprzyjemniają zresztą wcale słuchania muzyki. W zamian za miłe kontemplacyjne rozmarzenie, zmuszają nas do ciągłego rozwiązywania rebusów. Co do mnie, dziękuję stanowczo za ten rzekomy postęp.

Co się tyczy znów malarstwa tonów pojawia się ono w muzyce już dawniej i to nawet u Mozarta (n. p. w Don Juanie wejście statuy Komandora i scena ostatnia), nie mówiąc już o Schumannie. Trzeba jednak przyznać, że tak świetnych efektów jak syczenie ognia w *Feuerzauber* z ostatniego aktu Walkiryi, szmer lasu i śpiew ptaków w *Waldweben* w Siegfriedzie lub plusk wody w scenie Cór Renu w *Götterdämmerung* nikt przed Wagnerem ani w przybliżeniu nie stworzył. Pamiętać jednak o tem należy, że malarstwo tonów może być niezmiernie efektownem, ale powinno być tylko dodatkiem muzyki, zastąpić zaś i wypełnić jej nie może.

Byłoby to wykoszlawieniem muzyki, gdyby się w niej silono na odtworzenie pozbawionych wszelkiej formy dźwięków i hałasów,

które w naturze spotykamy. Wielu nowszych a szczególnie n. p. Debussy są na tej drodze, zapominając, że to jest sprzecznem z naturą muzyki, która jest „dźwiękiem w formie ujętym“.

Jest to prawdopodobnem, że muzyka w epoce dzieciństwa wyszła z tego rodzaju sztuki onomatopedycznej, polegającej na rudymentalnem naśladowaniu brzęku, krzyku, świstu i t. d. Mamyż po tylu wiekach świetnego rozwoju zdegradować napowrót muzykę do tak niskiej roli, przez tworzenie „sztucznego prymitywizmu“, rozmyślnie cofnąć ją napowrót w epokę barbarzyństwa!

I w innych działach sztuki spostrzegamy niestety podobne objawy. Tu należy ów babilonizm niezgrabny, którym nas darzą do niestrawności w nowoczesnej architekturze i rzeźbie, chcąc pokryć pozorem „nowego stylu“ nieudolność formy i wykonania. Coś podobnego spostrzegamy też w malarstwie, w nowoczesnym karykaturalnym prymitywizmie, który wychodzi na imitację najgrubszych wrażeń natury w sposób, jak je odczuwa dziecko lub pół-dziki czło-

wiek. Wszystkie te objawy, to istna *Max und Moritz-Kunst*, wzięta na seryo!

Les extrêmes se touchent! We wszystkich sztukach w dzisiejszej dobie wyczerpanie tematów doprowadza pod płaszczem szukania czegoś nowego do powrotu do zacofania i barbarzyństwa. Miejmy nadzieję, że to czas przejściowy tylko i że wybryki „modernizmu“ i połączonego z nim często szarlatanizmu będą modą, która rychło przeminie. Zaprzeczyć się jednak nie da, że życie nasze dzisiejsze pełne niepokoju, gwaru i hałasu, zepsute, w miastach szczególnie, nieznośnymi piskami, dzwonekami, sygnałami samochodowymi i t. d. stworzyło warunki bytu w najwyższym stopniu anti-muzyczne. Nawet organa słuchowe nowoczesnego społeczeństwa tępieją i tracą wrażliwość na łagodne dźwięki. Starajmy się tedy tworzyć przynajmniej chwile wytechnienia i kultywować w ustroniach koncertowych sal lub komnat dawną muzykę w szczęśliwszych stworzonych warunkach.

Zarazem nie zapominajmy o tem, że muzyka nie jest tylko rozrywką i sztuką „łatwą“, lecz rozwój swój zawdzięcza studjom, umiejętności i tylko dlatego mogła

wzbić się na takie wyżyny i tak świetną odegrać cywilizacyjną rolę. Nie można tedy dość ciepło zalecać studjum naukowego muzyki i jej historyi. Nauka ta powinna nietylko być łączona z fachowem studjum samejże muzyki, lecz zarazem uprawiana gorliwie w ogniskach nauki, uniwersytetach, jako jeden z ważnych działów historyi sztuki i cywilizacji wogóle.

Nakoniec jeden jeszcze i to najważniejszy moment, dowodzący kulturalnej wartości muzyki, niech mi będzie wolno podnieść. Jeżeli muzyka jest „mową serca“, to nietylko jednostki, ale i całego narodu. Ma ona bowiem zawsze w pewnej mierze, i mieć powinna, charakter etnograficzny, narodowy. Rzekłbym nawet, że o tyle bardziej jest interesującą, o ile wybitniej ten charakter się uwydatnia. Oddaje ona więc wiernie rozmarzenie, smutek, tęsknotę, lub też znów werwę, humor, wesołość, spryt i subtelność narodu i to w mowie ogólnie zrozumiałej. Wyższa w tem od poezyi, nie potrzebuje przekładu, który zawsze jest wypaczeniem myśli, lecz językiem kosmopolitycznym przemawia do obcych, nie

tracąc nie ze swego rodzimo-narodowego piętna.

Odsłania ona w ten sposób obcym tajemnicy duszy i uczuć każdego narodu, wywołuje pewne estetyczne i kulturalne braterstwo ludów, nie narażone ani w części w tym stopniu, jak płody literackie, na pociski i zawiść ze strony antykulturalnego nacjonalizmu i szowinizmu.

Jak świetny przykład dają nam w tym względzie dwaj mistrze tak silnie „narodowi“ jak Chopin i Wagner! Żaden z poetów, nie wyłączając nawet niezrównanego Mickiewicza, nie zjednał nam dla duszy polskiej tak wiele sympatyj i szerych uczuć, jak Chopin urokiem swych narodowych melodyj.

A Wagner? Był on, szczególnie w swej późniejszej produkcji na wskróś Germaninem, w pismach swych nawet nieprzyjemnie zrozumiałym szowinistą narodowym. A jednak, nie wiele upłynęło czasu, a podbił świat cały mową swych tonów i stał się dziś niezawodnie najpopularniejszym Niemcem na kuli ziemskiej. Germański charakter swej muzyki, a z nią germańskie podania i myty spopularyzował i drogimi zrobił na-

rodom o wręcz innych usposobieniach, uprzedzonym nawet i niechętnym dla wszystkiego, co z tego pochodzi źródła.

Znaczenie muzyki jako międzynarodowego kulturalnego i estetycznego łącznika odczułem pewnego razu niezwykle silnie, na podstawie wrażenia odniesionego w podróży, które nigdy nie wyjdzie mi z pamięci. Było to przed ośmiu laty w Granadzie. Wszedłem do wspaniałej katedry, gdzie właśnie odbywało się uroczyste nabożeństwo. Pierwsza to była ze sławnych katedr hiszpańskich, którą ujrzałem. Architektura imponująca i niezwykle fantastyczna dekoracya wnętrza, stroje i aparaty celebrujących, publiczność, wśród której uderzały mnie wyraziste twarze o tak obcym nam typie, ubrania w znacznej części barwne, ludowe, cały nastrój, wszystko to robiło wrażenie piękne, interesujące, lecz tajemniczo-egzotyczne zarazem.

Nagle ozwały się organy z chóru i o-wiało mnie coś swojskiego, wstąpił do wnętrza świątyni jakby jakiś duch dobrze mi znany, uczułem powiew niejako z mojej dalekiej ojczyzny. To prelud Chopina (e-moll), ów znany nam tak dobrze przepy-

szny, rzewny chorał, zabrzmiał w andaluzkiej katedrze. I uczułem się nagle, jakby pomiędzy swoimi w tem tak zupełnie obcem mi otoczeniu. Zrozumiałem, że nie jesteśmy od siebie tak dalecy, że są uczucia, które nas silnie zbliżają i łączą, skoro ta melodia polska naszego mistrza, to samo, co nam, mówi też mieszkańcom Andaluzyi, w nas i w nich te same wzbudza uczucia.

Żyjemy w czasach niespokojnych, w okresie socyalnych i narodowych wstrętnych waśni, kłótni i sporów, które grożą zatarciem najcenniejszych zdobyczy kultury. Rozdział na narodowości, który powinien być bodźcem cywilizacyi przez wzajemną emulacyę na polu nauki, wiedzy i wszelkiego pożytecznego postępu, stał się niestety źródłem wzajemnej nienawiści i walk zaciętych. Piełęgnujmy więc o tyle bardziej rozmówanie się w sztukach pięknych, a szczególnie w muzyce, widząc w niem jeden z głównych czynników wzajemnego przyjaznego zbliżenia się narodów, jedną z najsilniejszych dźwigni wspólnej, wyższej kultury.

