

# ESTETYCZNE STUDYUM O MUZYCE.

PRZEZ

*Bolesława Wilczyńskiego.*

## I.

Muzyka słusznie zaliczoną jest do sztuk pięknych, idealnych, a idealność ta z jej nieokreśloności pochodzi. Tętony mają w sobie moc tajemną, mistyczną, udzielającą się nam przez wibrację organów słuchu i sprawiającą drżenie całego składu nerwowego. Dźwięki muzyczne pochodzą z natury. Alie już te tony natury mają swoje duchowe piękno. W wiosennym gaju śpiewa ptaszyna, by swe wesele lub tęsknotę z powszechną matką dzielić, a każdy, od smętnego skowronka aż do kunsztownego słowika, stanowi jeden ton wielkiego chóru, którego niebo jest dyrektorem. Któż nie słyszał wiatru w stepie i głębokim nie odczuł smutkiem tej dziwnej muzyki, kiedy zamętny szum wichru w przerwach równych zawyje tak straszną i żałosną melodyą, że dreszcz przejmując i trwoga mimowolnie do serca się wciska; bo zda się jakbyś słyszał morderstwo i jęki, skargi i płacz jakiejś potępionej duszy. Któż nie widział burzy i nie słyszał owej heroicznej symfonii, ryczącej tysiącem potężnych głosów, które ziemia, na świadectwo życia, z swej piersi dobywa. Wówczas niknie maluczki człowiek, bo duch natury przemówił, a w ulęknionej wyobraźni odbił wrażenie i sercem wstrząsnął do głębi. Toż odczuł człowiek to piękno głosów natury, a dosłyszał w nich związek i harmonii, tak cudownie w jego duszy się odbijających.

Teoria dźwięków podaje bogaty dla wniosków materiał. Według tej teorii, każde ciało obdarzone młotem lub wicęć przymiotem wibrowania, wydaje pewien ton falujący. Owo falowanie, już w metalowym dźwięku jaśniejsze, odbija wyraźnie oktawę, a potem już słabiej tercję i kwintę, a subtelne ucho w silnych uderzeniach np. dzwonu i początek gammy usłyszeć może. Wypa-

da wnosić że te odbicia harmonijnych dźwięków, czyli *alikwoty*, są już muzycznym akordem w poruszeniach powietrza i w głuchym szmerze świata nieorganicznego, lubo w chaotycznym nieporządku jeszcze przez słuch nieujęte. Wszakże są one coraz wyraźniejsze, im doskonalszy przechodzą rodzaj w hierarhii stworzeń; w królestwie bowiem zwierząt są już organem mającym pewną niezależność, a w człowieku przychodzą do indywidualnej doskonałości i są miękkim, bogatą skalą obdarzonym głosem.

Nowsze badania na polu fenomenologii dźwięków dopuszczają w naturze tak zwanego *plynu dźwięcznego*, który, również jak plyn elektryczny, magnetyczny, lub cieplikowy, znajduje się w powietrzu, a rozprężliwością swoją, jak tamte, na organiczne życie wpływa. Dwa ciała stałe, przez uderzenie o siebie, sprawiają stosunkowo do swęj elektryczności drzenie, które w ruch wprawia najbliższe fale plynu, a te poruszają następne, i t. d., aż się siła tych ruchów osłabi i stopniowo zniknie w przestworzu. To też pełen jest świat rozgłosów i dźwięków, od potężnych gromów elektryczności atmosferycznej, aż do cichych a miłosnych szepców puszczy. Najsłabszy kącik ziemi, najdrobniejsze żyjątko i najuboższa istność, wydają z siebie dźwięk, niby echo życia, w celuściach ziemi zakłète. Wszakże ów plyn, muzyką świata brzemienny, do swęj logicznej wagi, do swego znaczenia dopiero w doskonałej budowie organów słuchu przychodzi. W misternej pieczarze ucha plynna struga dźwięków nabiera treści; bo owe fale do brzmienia poruszają subtelny tympan uszny, który swą wibracją przyległym nerwom słuchu wrażenie udziela. Owóz cały zewnętrzny świat dźwięków, z pomocą organów słuchu, w mózgu człowieka przychodzi do samowiedzy, do pełnej a bogatej toniczności. Te tony i odebrane z nich wrażenia, rozplywają się drzeniem kolejnym po całym organizmie, i rodzą w nim ów ruch życia, owe pulsacye, które najbliżej uczuciom naszym się komunikują. Organ więc słuchu, to łącznik duchów świata zewnętrznego z duchem człowieka; to przewodnik tajnych stosunków życia powszechnego, które w człowieku swęj samodzielności i jaźni szukają. Dlatego, o ile zmysł słuchu najdroższym Opatrzności jest darem, o tyle brak tój władzy do najsmutniejszych niedoli zaliczyć trzeba. Głuchota, to śmierć, to ciężkie więzienie duszy, pozbawionej wrażeń zewnętrznych. Pusto tu i ciemno we wnętrzu człowieka, bo nie przemawia doń zimna a milcząca natura, ani się w nim odbija głos bratni mowy ludzkiej. Wszystko co piękne i dobroczynne, co wielkie i powabne, zgola całe duchowej szczęśliwości źródło, lodowatą dlań zmarzło obojętnością. Boć i widziane cuda, i ujęte wzrokiem przedmioty, nie zbudzą w nim owego milczenia. Mało jest widzieć świat; człowiek musi go rozumieć by go poznać, rozmawiać z nim by go ukochać.

Zwracając dalej uwagę na zjawiska fizyologiczne, w stosunku z dźwiękami będące, zauważmy niezmierną czulość stworzeń organicznych w ogóle na działanie plynu dźwięcznego. Już niezależnie



od organu słuchu, ma on bezpośrednią z systemem nerwowym styczność, i zanim się w pieczarze usznej odbije, już poraża ogólną czułość organizmu. Nagły a silny rozgłos wzrusza nas niespodzianie, a wzruszenie to nie z samych pochodzi vibracji usznych, owszem, cała nasza istota fizyczna doznaje go jednocześnie, jakby wyraźnie czuła się na wszystkich punktach dotkniętą. Ztąd kon-tuzya i nerwowe przypadłości jako skutki eksplozyi. Toż świat zwierzęcy pełen jest tych zjawisk. Grom lub wystrzał działowy zabija wodnych mieszkańców, jedynie spotęgowaną siłą zgęszczonych nad wodami płynów elektrycznych. Odczuwa zwierzę dźwięk każdy, i poddaje się wpływom jego stosunkowo do swęj organizacyi. Więc dźwięki natury przewodniczą mu, ostrzegają go lub do ruchu pobudzają; one są, niby rodzinne piosnki, jego otuchą i szczęściem, głośnym objawem świata instynktów. Dlatego muzyka tak silną ma władzę nad fizyologiczną a bezwiedną czułością organizmu zwierzęcego. Straszny wąż indyjski, na odgłos ulubionej piszczalki staje jak wryty przed swą ofiarą, oczarowany, bezbronny; wesoła trąbka obudza w koniu energią, a już czworonożny nasz przyja-ciel, pies, obdarzony tak delikatną czułością, że są pewne tony, pewne melodie, które, lubo go pociągają do siebie, sprawiają mu jednak najżywszą boleść, którą wyciem lub skomieniem objawia.

Alie najsilniej świat dźwięków w doskonałej mechanice czoł-wieka się odbija. Ta mechanika, pełna cudownych sił, w każdym sekundzie objawia tajemne ruchy; które są wszakże wszystkie wpływom zewnętrznym poddane. Bezwzględna cisza usposabia organizm do snu. Umilkły tętnice życia i nic już nie drażni nerwowej tkani ciała. Wówczas ogarnia go spokój, a z nim znu-żenie, do rozkosznego pociągające spoczynku. To stan głuchoty, w którym milczenie pokrzepia ciało i do nowych drgań usposabia. Zostaje tu tylko lekka pieczęć wyciśniętych w czasie jawy wrażeń, cicha vibracya dotkniętych w dniu ubiegłym strun, niby powtó-rzenie, niby oddźwięk, stanowiące owo mistyczne rojenie się umil-kłego życia, które senném marzeniem zowiemy. Wszakże jest jeszcze inna cisza, wśród jawy, milcząca niby, a pełna dźwięków. To cisza lasów i kniei, mórz i skalnych pustkowi, poetyczna cisza wiosennych marzycieli, błogosławiona cisza duchowych samotników. Miłośnicy téj muzycznej ciszy mają organizm zbyt czuły. Zgiełki i gwary zbyt silnie podrażniają ich nerwy, a to cierpienie fizyczne mąci ich wewnętrzną przytomność, do refleksyi skłonną. Szukają więc onych szerokich ostępów, onych bałasiwego świata granic, poza któremi już tylko bogów królestwo. Toż pogański panteizm, pod magicznym wpływem téj muzyki samotnej natury, widział swe duchy w lasach i na urwiskach; a ta urocza muzyka marzeniem w mózgu człowieka się snuła i dziwne baje mu wyszeptać. Jakoż w człowieku jawi się tu istnie widmo wszechświata. Owe chóry podniebne, pełne łagodnej harmonii, muskają lekko organiczne jego czucie, żaden dyssonans bicia pulsu nie przyspiesza, żadna

wrzawa spokojnej równowagi zmysłów nie narusza. W tém powolném kołysaniu fal dźwięcznych, człowiek zapomina ciała i myśłą w nieskończoność się zapuszcza.

Téj muzyki poetycznych wybrańców nie znają pospolite organizacje, karmiące zmysły już realnemi tonami a odczuwające życie przez namiętność i zmysłowe wzruszenia. Dźwięków działanie rozpoczyna tu fenomenologiczną karierę, w której tyle faktów-ile pojedynczych konstytucyj ciała. Każda prawie jednostka ludzka inaczej fizyczne wrażenia muzyki przyjmuje i dlatego każda ją inaczej rozumie. Począwszy od różnic płciowych, gdzie kobieta doskonałej pod względem czułości organów uposażona, jest muzyki najlepszym tłumaczem; zauważmy różnice wieku: dziecię wśród muzyki rośnie i jęj wpływom najmocniéj ulega; wśród szczebiotek i hałasów, wśród śpiewek własnych i rzewnej pieśni matczynej, rozwija się życie wiosenne człowieka. Tam wszystko drga i falom muzycznym się poddaje. Mniej pożądamy dźwięków, lecz za to na rodzaje muzyki uważniejszy młodzian, w ideałach, w sztuce jęj szuka, bo to wiek uczuć i artyzmu, w którym uformowane już zmysły tworzą zupełną jedność i psychiczne zapalają władze. Późniéj, dojrzałego organizmu czułość, zgłuszona wysiłkami twardej mięśni, staje się wybredną i kapryśną, a zupełnie zużyta w spokojnej starości, całkiem na muzykę jest obojętną.

Szczególne różnice wpływów muzyki dają się spostrzegać na temperamentach. Natura krwista, najpowszechniejsza, łatwo się udziela wszelkim życia ruchom; więc wśród gwaru i powszechnego wesela jest jęj najlepší. Dlatego lubi dźwięki jasne, muzykę świetną i wesołą, harmonię majorową i życiem drgające rytmy. Przeciwnie się dzieje ze słabowitym, melancholicznym temperamentem. Jego pulsacye słabe i powolne, każą mu się rachować z brutalstwem sił zewnętrznych; więc się im zasłania przezroczystą gazą swojej siatki nerwowej, przyciągającej do siebie to tylko co dla ogółu niedostępne, co idealne a wzniosłe, co głębokie a pełne poetycznego uroku. Rozkoszuje się w dyssonansach, w melodyach minorowych, w muzyce głębokiéj. Urodzonym jest nieprzyjacielem świetności i wyrachowania w sztuce. Choleryk—to organizm cierpiący. Stosunki nerwowe w jego wnętrzu działające, nierówne są. Ztąd stan nieukontentowania i wiecznego rozdrażnienia, który szuka wrażeń silnych, dających ową straconą równowagę zapomnieć. Więc się temperament taki z ochotą nurza w grze namiętności i w gwałtownej akcji żywiołów skrajnych. Poza obrębem sztuki lubi on burze i gwałtowne starcia, w muzyce napawa się dramatycznością i silną expressją. Flegmatyk w końcu, u którego w organiczném życiu góruje przedewszystkiem spokojna działalność myśli, zamyka się w krajach zimnego rozumowania, staje się suchą drzewa nauki gałęzią i z trudnością wrażeniom świata zewnętrznego ulega. Nie zna on wzruszeń, nie pojmuje zapałów artystycznych i sądzi o sztuce jedynie ze stanowiska czystego rozumu.



Powiedzieliśmy wyżej że wibracya płynów dźwięcznych nie przez sam tylko organ słuchu nam się udziela. Bez żadnego udziału nerwów komory mózgowej, rozgałęzione w ciele naszym różne działające nerwowe, otrzymują wrażenia i udzielają je bezpośrednio i natychmiastowo odpowiednim sobie muszkułom. Następuje ztąd ruch i funkcyja, niezależne od woli i przeświadczenia, a zatem zupełnie bezwiedne. Pewne rodzaje muzyki sprawiają drżenie nóg, wywołują spazmatyczny płacz lub śmiech i przypadłości z silnego rozdrażnienia epigastry wynikające. Inne znowu powodują omdlenie, zawrót głowy lub zatamowanie oddechu. Owa to wibracya motorów ruchu, w ciele zdrowém rozczylnia się ciepłem, rozgrzewa krew i bicia serca przyspiesza. Dlatego muzyka wesola obudza w nas pewne organiczne siły, pewną rażność, zmuszającą nas do spełniania ruchów, którychbyśmy bez muzyki nie mogli wykonać inaczej jak tylko z nateżeniem woli. To tłumaczy ochoczość tańca i całonocnej hulatyki, energię marsza wojskowego i ową potrzebę pomagania sobie muzyką w wielkich wysiłkach fizycznego pracowania. Napoleon I. niejednokrotnie, w swoich marszach forsownych, gdy wojsko znużeniem słabło, dał znak, a wnet struga metalicznój harmonii, niby iskra elektryczna, wyprostowała barki i wesolą ochotą w dzielnej rozlała się drużynie. Na płaskorzeźbach starożytnego Egiptu widać jak tysiące ludzi, wprzężonych do olbrzymiego monolitu, usiłują go poruszyć. Otóż na monolicie stoi Egipcjanin, który śpiewem i wybijaniem rytmu do téj roboty zagrzewa.

W istocie, zauważmy owo fizyologiczne działanie muzyki w rozlicznych stosunkach i zatrudnieniach życia. Przychodzi ona we wnętrze nasze drugorzędnymi konduktorami ciała, wówczas gdy umysł i wola zupełnie w inne skierowane sfery. Przejmując ona nas wśród zajęcia jakimś ciepłem uczuciem wesela i miłości, owém uczuciem dodatniem, którego źródła nie znamy, a które moralności naszej już jest impulsą. Toż śpiewna muzyka włoska jest całą owych fizyologicznych atrakcyj idealnem. Nie słucha się jęj jeszcze, a już się czuje ją w organizmie, nie ujmuje się jęj przeświadczeniem, a już rozognia ona nas namiętnością, lub osłabia i denerwuje miękkością. Sensualizm muzyki włoskiej, to dalszy ciąg lidyjskich tropów w melodyach zniewieszczałej Grecyi. Platon i Cyncero prawili o wielkim wpływie muzyki na organizm chory. To téż uczył się téj umiejętności u Egipcjan mądry Arystoteles, a pisał o niej wiele, zalecając jęj zbawienne pożytki w wychowaniu, w medycynie i w moralności. Owóz świat starożytny przeczuwał już tę różnostronną czynność wrażeń i domyślał się stosunku jaki między naturą a wnętrzem człowieka zachodzi. Bo téż w istocie, bogata w rodzaje sztuka muzyczna, posiada zbawienne leki przeciw onym rozstrojom organicznym, które dla racjonalistów stanowią trudny do rozwiązania węzeł. Owe cierpienia, których patologicznym środkiem jest bierność woli pacjenta, wymagają z natury czynników, mogących tę wolę zastąpić. Dopetnia tego

wrażenie, które zmysłami do mózgu przyniesione, rozplywa ztąd otuchą i radością, energią i poczuciem siebie. Wrażenia rodzaju uczucia, wszakże od stanu fizyologicznego człowieka zależą barwy i charakter, albo zupełna ich niemoc. Dźwięki i ich konstrukcja stanowią niemal najsilniejszą psychikę i dlatego stają się bezwarunkowo atrybutą człowieka, jawiąc się w postaci głosów natury mowy ludzkiej lub sztuki.

Ale nie przeciążajmy rzeczy owemi fizyologicznymi wnioskami, któremiby można całą zapelnąć książkę. Wspomnijmy tylko, że owe zewnętrzne czynniki, z organizmem człowieka tak ściśle połączone, uobecniają cały świat cudownych zjawisk psychicznych, które wytłumaczyć nauka długo się nie odważała. Chcemy mówić o tych stosunkach życia fizyologicznego, których drogi sięgają aż do władz duchowych człowieka, które wpływają na jego intelligencją, moralność i przekonania. W istocie, obecne w tym kierunku usiłowania badaczy wiele niepójętych wyjaśniły zjawisk, a odosobnione eksperymenta do ogólnej średnicy filozoficznego rozumowania zbliżyły. Wszakże, o ile badania te wpływają na pojęcia w ogóle, ile zmieniają dotychczasowe kierunki w niejednej zapleśniałej doktrynie, o tyle w swojej najwyższej tendencji rozbijają się o nigdy nie pokonaną trudność dojścia do syntetycznego końca. Człowiek stoi jako reprezentant zjawisk, ale gdzie tych zjawisk korona, i jak imię tej potężnej siły, która w nim rządzi i daje mu cały świat w jednostce samodzielnej — tego pono nauka nigdy nie wykryje. To imię rządzi zjawiskami w człowieku i same pewniki badań w warunkowości czasowej trzyma. Bo tajemnica istoty ludzkiej wyteża się z postępem czasu, ciągnąc za sobą rydwan ciekawych śledców, a potem znika im z przed oczu, zostawiając tylko ślady wysiłków ducha ludzkiego nad poznaniem siebie samego.

Teraz wróćmy do porządku. Mówiliśmy w założeniu o pojawach dźwięków w naturze. Jakoż za pomocą głosu dopiero na jaw się wydobywa skupiona w człowieku ciąża brzmienia powszechnego, a lud w swych pieśniach jest pierwszym tłumaczem tajemnej mowy przyrody. Młode pacholę nuci piosnkę w polu, lub na pieszczalce przygrywa, bo mu z jasnym porankiem wiosny serce radością skacze. Niewinne dziewczę wraca z różaną pieśnią na ustach do domu, marząc o szczęściu i kochaniu. A owe pieśni weselne i godowe, owe przy letniej robocie w polu, lub przy kądździeli w zimie, jakież bogaty skarbiec naturalnego natchnienia, jakie wzorzyste poetycznej duszy wizerunki. Całe życie ludu w pieśni, bo sam lud jest dopiero sercem, a muzyka jego, to owa niemoc przepełnionej uczuciem duszy, która inaczej serdecznych myśli swoich wypowiedzieć nie umie.

Wszakże to objawienie się muzyki jako języka uczuć, powszechnem jest a ogarnia wszystkie warstwy w społeczeństwie. Od kolebki, w której młoda latorośl, rzewną pieszczoną kołysan-



ką, przez muzykę ze światem się poznaje, aż do żałobnej nuty pogrzebowej, która nas ze światem żegna, cały epos żywota naszego, gdzie tyle radości i bólów, nadziei i trwogi, w tym czystym przybytku tonów z ufnością składamy. Wejdźmy na salę balową i zapytajmy siebie dlaczego owe płasy tak różne, dlaczego ów mazur z takim życiem tańczony, i ta fantazyja, to w malowniczych ruchach, to w rozpryskujących się figurach. Bo kapela gra i dzielnym akcentem rytmu wykrzesza ogień z młodych tancerzy. Podśłuchajmy wówczas cichego szmeru serc: co tu tajnego kochania i szczęścia, a w myślach co gwiazdek i drgających kolorów. A gdy muzyka ucichnie i z dniem białym uleci cała fantasmagoryja balowa, wtenczas w zmorzonej głowie, taż sama kapela całym strumieniem tanecznej nuty, rozkosznym snom jeszcze przygrywa. Obaczmy jak potężnym tchnie uczuciem śpiewanie nabożne. Pogodnym wieczorem majowym, wiejski lud zgromadzony w kościółku i gorącą pieśnią ukochaną swą wita Orędowniczkę. Zaleciał cię chór tego błogiego, serdecznego śpiewania i wnet o sto mil odskoczyłeś od lekkiej myśli lub płochych rachub. Mimowolnie wszedłeś do świątyni, bo cię pociągnął ów potok melodyi, bo cię z letargu ziemskiego obudził człowiek modlący się. I zniknął sceptyczny wyraz twój twarzy, utonąłeś cały w tém jarzącem przestworzu ducha wiary i miłości, a wyszedłszy, długo nie wiedziałeś jak się pogodzić z sobą, z nabytymi przekonaniami, z filozofią swoją. Niezachwiana wiara ludu, w pieśni przechowana wśród rozumującego wieku, dziwnie dotknęła w tobie téj niemądziej struny, która w młodszej przeszłości naszej takim potężnym brzmiała głosem, i odwróciłeś się w przeszłość swoją, a z owęj wstecznej pielgrzymki jeszcze jedno dla swój nauki zdobyłeś ziarnko.

Owszem, muzyka jest powszechnie przyrodzoną uczuć manifestacją. Czujemy wielki brak, jakąś wewnętrzną próżnię, gdy długo ucho nasze nie słyszy choćby jakiegokolwiek pieśni. Dlatego bezmyślnie prawie wywołujemy ją z siebie i nucimy chociaż własną jakąś melodyę. A jeśli myśłą zalecimy w przeszłość i zatrzymamy się na jakiejś w kronice serca zapisanej kartce z lat młodych, to pewnie razem z tém wspomnieniem odżyje i jakaś nuta wówczas słyszana. Któż z nas przy wybrance serca swego, nie doznał czarodziejstwa muzyki, kiedy serce potokiem uczuć wezbrane, dozgonną miłość ślubuje. A gdy tęsknota, żal i troska ciężkie z piersi wyrwywają westchnienia, wówczas gdzieś w dali słyszane słodkiej harmonii echo, jak balsam rany goi, a myśl uspokojona chmurę przebijają, by słoneczną radością odżyć. Zagrzązniętą poezją muzyki młodzian, oddaje serce swe przyjaźni; przez nią on ludzkość całą ukochał i nie raz jeden od samolubnej lub gorszącej odstąpił myśli. Bo serce ludzkie, to pełne tonów panharmonium, którego tajne granie muzyka wypowiada: ona mu najcieplej wtóruje i najwierniej tajemnych zwierzeń dotrzymuje.

## II.

Pełen jest świat muzyki. Mamy ją u siebie i poza sobą, w ubiegłych dziejach i w teraźniejszości, zgoła wszędzie gdzie duch ludzki uczuciem się objawił. Ta powszechna muzykalność człowieka, szukającego w onych fantasmagoryach najpiękniejszych odcieni mowy, najdelikatniejszych wyrażań serca, już sama przez się staje się jednym z psychicznych objawień się społeczeństw w historii.

Cywilizacja tych społeczeństw idzie drogami tysiącznemi. Składają się na nią czynniki i prawa niezmiennie, z których jedno jawne, bo przez studia postrzeżone, drugie ukryte, domyslane i do teorii wiedzy jeszcze nie zaciągnięte. Któż wie jak odmienne pojęcia o wroście ludzkości odtworzy przyszła historia, oświecona zdobyczami nauk społecznych. Owoż jednym z tych czynników jest psychologiczny stan człowieka. Z wnętrza życia ludzkiego idą promienie tajne, a wiążą się w duchowe potęgi, rządzące czasem i pokoleniami. Sztuka, bez zaprzeczenia, pomiędzy onemi potęgami, najwyższe zajmuje miejsce. Obaczmy stan początkującej ludzkości.

Na starożytnym Wschodzie sztuką było wszystko, a najprzód religia która ubrana w szaty poetycznej wyobraźni, panowała rozgorzałemu umysłowi, a swą namiętną pieczęć wyciskała na wszech twórczydłach. Więc sztuką były wszelkie gałęzie wiedzy, od astrologii, historii i magii, aż do prawodawstw i nauk przyrodniczych. Tu człowiek pod wpływami natury ugięty, marzył umysłem, a domyślając się wszechrzeczy, tworzył fantazyjne światy. Toż gorącym swym palącą wszystko co rzeczywiste poezya wschodnia, już była sama symbolicznym językiem, muzyką. Tę poezyi bezgranicznej nie zrozumie intelligencya zwyczajna, bo tu ideały senne i gorączkowe, bo tu wyraz każdy jest dźwiękiem, w nieskończoności czasu rozbrzmiewającym, i myśl każda bujną a kapryśną melodią, wypowiadającą cudownym językiem cudowne przywidzenia człowieka.

Wszakże już pośród onego marzącego Wschodu, powstał naród który sztuce swęj umiał nadać charakter tej wyrazistości, jaką się cały odznaczył. Był to naród poeta i filozof, wielki illumin Wschodu, naród hebrajski. Całe życie tego narodu zawarte w Biblii, a Biblia, to najpiękniejszy pomnik poetycznej mądrości. Jest ona dziełem natchnienia, źródłem prawdy dla wszystkich wieków, promieniem nieskalanego piękna dla najdalszych pokoleń. Poezja hebrajska, która tak dobrze pojęła wielkość człowieka z jednej i nędzę życia ziemskiego z drugiej strony, umiała nad wschodnim zapanować fatalizmem, wprowadzając do życia element walki i ostatecznych człowieka nad złem tryumfów. Tak pojmowana poezja zawartą była w hymnach i psalmach, śpiewanych



podczas religijnych uroczystości, i w tym celu muzyka, jako organ czci Bogu oddawanéj, główny stanowiła przedmiot wychowania. Król Dawid ustanowił z lewitów 24 chóry, którym przewodniczyli sławni poeci. Poważne, a pełne wzniosłości było to śpiewanie, kiedy na dwa wielkie chóry rozdzieleni synowie Izraela, stanęli po dwóch stronach Jordanu, jeden na górze Ebal, drugi na Garizim. Lewici zaintonowali psalm: „Przeklęty kto rzeźbił lub odlewał bogów wyobrażenia! Przeklęty kto nie czci ojca i matki swojej! i t. d.,” a za każdą strofą połowa ludu odpowiadała: „Przekleństwo!” z góry Ebal, lub: „Błogosławieństwo!” z wierchołka Garizim. Śpiewany w czasie przenoszenia arki na górę Sion, kanytyk, miał być natchnionego ludu arcydziełem. Mądry król Salomon napisał pięć tysięcy kanytyków, które lud chórem śpiewał podczas nabożeństw w świątyni; a jak owa świątynia była symbolem wyobrażającym trzy wielkie idee: bóstwa cześć odbierającego, prawa w niej strzeżonego i ludu, w braterskiej się łączącego jedności, tak téż te śpiewy chóralne były wyrazem spójni i równości ludu w obec Boga i prawa. Naród hebrajski, mający w myśli prawodawstwa Mojżeszowego, od innych bałwochwalskich wyróżnić się narodowości, prawem miał wszelką zewnętrzną plastyczną symbolikę zakazaną. Dlatego, wolna od poniżającej adoracyi potęg zmysłowych, które wschodnia fantazyja w mistycznych wyobrażeniach kształtała, czysta i wzniosła moralność Mojżeszowa, pięknem idealnem całkiem się wypowiedziała.

Nie znamy owego języka muzycznego ludu hebrajskiego, ani onych improwizacyj harfisty Dawida, szaleństwo Saula uśmierającego; wszakże tradycya téj muzyki przysłała do nas razem z żywą tradycją religii. Charekter jéj w dzisiejszój świątyni żydowskiej pozostał niezmienny, jak się nie zmieniła cała treść, nadzieje i wiara prześladowanego ludu. Przysłuchajmy się owym minorowym pniom płaczem modlących się Izraelitów. Co tu siły w boleści, co głębokiego żalu i skruchy w prośbie; a ów dyssonans, charakteryzujący ich melodye nie jestże echem z dalekiej przeszłości, która wśród błogich nadziei, całą potęgą nieszczęść swego wybrańca darzyła. Poezyja hebrajska podała przedmiot do wielkiej nowoczesnej formy muzycznej jaką jest *oratorium*, a kompozytorowie w hebrajskich muzycznych tradycyach właściwej dlań szukają ekspresyi.

Wszakże, ani te ludy Wschodu, ani naród hebrajski, nie były w stanie stworzyć sztuki. Wrzekoma sztuka była tu przyrośniętą do człowieka, fantazyja panowała nad nim wszechwładnie i trzymała go w dziecięctwie duchowém. Aby uczuć piękno, człowiek musiał przedewszystkiem wyrobić się panem, poczuć się osobą i w sobie samym wpierw to piękno ujrzyć. Toż ów artystyczny ogień młodej duszy zapalił się dopiero w Grecyi. Rozbudzony na wdzięki piękna zmysł grecki, poślubił piękno natury, a umiał ducha swego doskonałą zgodą do otaczającego świata nastroić. Grek stawia świątynię Filipowi z Krotony, jedynie tylko dla jego urody,

a przez sędziów swych przebacza występnej lecz pięknej Frynie. Toż Grecya stworzyła najpiękniejszą po wieki rzeźbę, a cała jej sztuka była w istocie rzeźbą. Była nią poezya, która snycerskiem dlutem urabiała swój epos; był nią dramat, gdzie wszystkie postacie rzeźbione, niby posągów grupy, poruszały się klassycznie a umiejętnie, rzekłbyś że tyle tylko miały wewnętrznej duchowej treści, co ciała i plastyki. Dlategoż i muzyka grecka skulpturą była. Tworzył pieśniarz grecki, ale nie wolno mu innych tonów używać, inną melodię z tonacji greckiej wykrawać, jak tylko tę która ściśle harmoniką określona była. Miała ta harmonika umiejętnie a surowe przepisy muzyczne dla każdego rodzaju, dla każdego uczucia lirycznego. Więc dawała ściśle oznaczoną modłę kompozytorowi, który niby snycarz z natury, miał sobie już w tropach muzycznych przygotowane formy. Ztąd szczupłość skali greckiej liry, ztąd brak swobody, który nie dał się rozwinąć sztuce muzycznej, a przykuwał ją w stanie melodi do poezyi.

Ale młody duch Grecyi poczuł wzniosłe postannictwo sztuki. Owszem, filozofia grecka pojmowała życie całe ze strony piękna. Nie zwalając na człowieka surowego i niezłomnego prawa odpowiedzialności indywidualnej, wszczepiała go w ów grunt towarzyskiej spójni, w której się gubiła jednostka, a z nią ustępowały mokozy, troski i cała bezbarwna a gorzka proza życia. Dlatego olbrzymia a zawrotna poezya Wschodu przybiera u Greków rozmiary życia i klasyfikuje się wedle brzmień w piersi człowieka tonów. Pieśń religijna przechodzi w rozliczne sfery życia, poezya staje się liryzmem, dramatem, a sztuka pieśniarska umiejętnością, ku moralnej człowieka zacności uprawianą. Toż głęboko odczuwał Grek wrażenia dźwięków i dlatego wysoce cenił poetę, który z konieczności musiał być muzykiem, a umiejętnie językiem *bo-gów* władać był powinien.

Głównym punktem, na którym grecka poezya z muzyką się schodziły, był rytm. Miał on wysokie znaczenie, a nawet w wyobrażeniach Greków przodował melodyi, niby żywioł męzki niewieściemu przoduje. Ta przewaga rytmu w muzyce, tak doskonale rozumiana jako symetria i porządkująca władza, aż do tego posuniętą była stopnia, że w czasie teatralnych przedstawień, przewodnik chórów wybijał miarę, uderzając mocno. Używano do tego drewnianego obuwia (*koturnu*), które dla silniejszego odgłosu żelazem opatrywano. Rytmika więc, jako nauka nader skomplikowanego znawstwa rytmicznego, miała specjalne znaczenie, i następowała w ślad za harmoniką; traktującą o tonach, interwałach i metabolach muzycznych. Wszakże zauważmy jak rozumnie Grecy tę śpiewność pojmowali. Przepisy harmoniki dawały tylko jeden dźwięk na każdą sylabę, uważano bowiem, jakeśmy rzekli rytm za najpiękniejszą cechę śpiewanej poezyi. Na rytmie więc dopiero układała się intonacya, stosująca swoje tropy i odległości do rodzaju pieśni, a czynność ta u czułych na zewnętrzne piękno Greków, miała na celu zewnętrzną tylko okrasę suchego miar-



wania. Słowo miało tu wychodzić pełne i swojej siły świadome, melodia nadawała mu tylko pewną barwę zewnętrzną. Toż nie wolno było tej melodii poruszać się inaczej, jak tylko w pewnym kierunku, ściśle danemu rodzajowi poezji właściwym, i dlatego takie mnóstwo było trybów muzycznych. Ta potrzeba okraszania intonacją głosu ludzkiego, wiodła nawet mówcę greckiego do wspomagania się muzyką. Miał on ukrytego za trybuną flecistę, który stosownemi dźwiękami naprowadzał go na właściwą intonację i unoszącemu się przedmiotem oratorowi deklamatorską przypominał ekspresję.

Zwróćmy się na chwilę do tonacji greckiej, jako do starożytnej macierzy ogólnego języka mazyckiego, Najdawniejszy system tej tonacji, tetrakord, wyobrażał dwa dźwięki główne w odległości *kwarty*. Zauważmy że ta kwarta, jak u nas kwinta, była kraniec greckiej harmoniki; była ona dominantowym punktem, około którego obracała się melodia. Te dwa tony tetrakordu stanowiły zasadę, niby akompaniament, i były nieruchome. Zaś pomiędzy nimi środkowe dwa tony, wyłącznie dla głosu przeznaczone, były zmienne; zależały bowiem od natchnienia śpiewaka. Ta zmienność pośrednich tonów liry, początek dała trzem rodzajom tetrakordu. Był więc tetrakord: 1) *diatoniczny*, w którym odległość dwóch tonów środkowych była całotonową, 2) *chromatyczny*, z odległością *półtonu* i 3) *enharmoniczny* z *ćwierćtonową* odległością dwóch tonów ruchomych. To była lira Olimpijska. Toż w rozwoju swoim lira ta stała się niebawem połączeniem dwóch tetrakordów, złączonych z sobą spólną nutą i była już instrumentem o trzech strunach, nieruchomych, pomiędzy którymi cztery dźwięki domyślne ruchome, uzupełniały siedmiotonową całość skali. To był heptakord Merkurego. Nie będziemy się zupuszczać w długą a zagmatwaną historią tworzenia instrumentów w Grecji, ani też rozbierać niezliczonych systemów i podziałów melodyjnej techniki. Wspomnimy tu tylko że owa fundamentalna podstawa tonacji, czyli tetrakord o dwóch dźwiękach stałych w odległości *kwarty*, przez rozmaite połączenia tworzył stopniowo pentakord, hexakord, a wreszcie oktakord, mający w późniejszych czasach być stanowczym i udoskonalonym systemem. Diagram oktakordalny zawierał ośm dźwięków, z których siedm były niczém inném jak połączeniem dwóch pierwiastkowych tetrakordów, ósmy zaś, niby współdźwięk oktawaowy, finalny, *proslambanomena* przezwany, miał charakter oddzielny, do zakończenia melodii używany.

Z wymienionych trzech rodzajów tetrakordu, diatoniczny był napowazniejszy. Majestatyczność następujących po sobie tonów całych najlepiej odpowiadała owej epoce, w której Grecya męzkością, uczuć, dzielnością czynów i bohaterstwem słynęła. Toż rodzaj ten używany był powszechnie i miał znaczenie przeważne w nauce muzycznej. Już zupełnie co innego wyrażał tetrakord chromatyczny Tymoteusza. Powiedzieliśmy że odróżniał się on od diato-

nicznego półtonową pozycją dwóch dźwięków środkowych. Wyrażał więc owe atrakcje czułe, owe półtonowe fale melodyjne, które już najbliżej z sercowymi spokrewnione strunami. Dla tej rozkosznej a miękkiej swjej śpiewności, rodzaj chromatyczny długo był przez stróżów greckiej moralności potępiany. Wszakże pociągający wdzięk jego przełamał surowe prawa i dano mu miejsce obok diatonicznego, określając go jedynie w użyciu prawami estetyki. To nasz tryb minorowy, który tak silnie pociąga serca ku sobie.

Atoli to zasmakowanie Greków w nieregularności tonowania, zaprowadziło ich wytworną imaginacją a bogatą i treściwą naturę ducha, do szukania jeszcze delikatniejszych cieniów, jeszcze subtelniejszych odgłosów serca. Podzielić więc i tak już krótką dla ucha odległość półtonową, i wynaleźć w tej odległości już prawie nie ujęty ćwierćtonowy punkt przejścia, to było dziełem owej artystycznej kultury greckiej, szukającej dla przeróżnej treści form odpowiednich. Ztąd więc ów rodzaj enharmoniczny, czyli tonacja tak zwana w *harmonii*, że różnica dwóch tonów pośrednich ledwie ujęta być mogła. Grecy byli przede wszystkim czcicielami piękna natury. Ztąd pochodziło zaprzyjaźnienie się człowieka ze wszystkimi objawami życia przyrodniczego, miłość jego dla tego zewnętrznego świata, w którym tyle cieniów, tyle drobnych a subtelnych drga głosów. Toż znali oni dokładnie owe głosy świata natury, a umieli podsłuchać jego najcichsze szepty i zaledwie dosłyszana schwycić jego tajemniczą spowiedź. Jak promień słoneczny rozkłada się w pryzmacie na siedm tęczyowych kolorów, tak, podług Greków, głos powszechny świata w vibracji powietrza rozkłada się na tony. Dlatego znali oni to pokrewieństwo kolorów z tonami; dlatego ich melopea przyjęła owe barwy, to jaskrawe, to łagodne, to znów ciemne i trwożne. Sprobujmy, wedle powyższych wskazówek toniczných, odtworzyć grecką enharmoniczną melodyę i przyznajmy ażali nie będzie podobną do piosenek ludowych, na naszych słowiańskich słyszanych polach, do spóczesnej nuty północnych ludów, tak poetyczny mającej charakter.

Teatrakord diatoniczny jeszcze był trojaki: *dorycki*, *frygijski* i *lidyjski*. Każdy z nich różnił się pozycją toniki i półtonu środkowego. Ten podział tetrakordu diatonicznego był podstawą wielkiego systemu zwanego *doskonałym*, który się składał z dwóch heptakordów, oddzielonych od siebie tonem *rozłącznym* i miał proslambanomenę na dolnym końcu skali. Owóz i początek tropów czyli trybów, z których trzy pierwsiastkowe: dorycki, frygijski i lidyjski, wydały z siebie różne kombinacje i były piętnastu tropów greckich podstawą. Pozycja diagramalna tych tropów, a zwłaszcza stosunek półtonów, nadawały każdemu z nich ową cechę estetyczną, której znaczenie było przeważne. Dlatego tropy dorycki i frygijski, używane w najdawniejszych czasach Grecyi do śpiewów religijnych, pozostały na długo wyrazem powagi, mężkości i szlachetnych uczuć. Trop lidyjski, a zwłaszcza mixolydijski, potępiony przez



Platona, jako „niegodny nie tylko mężczyzn, lecz nawet zacnych kobiet”, długo był odrzucany, z przyczyny swój zniewieściałej rozpieszczającej nuty. Wszakże wiemy że w długim szeregu ostatnich lat Grecyi, ów lidyjski trop zapanował w muzyce. a to kosztem dwóch pierwszych, których ledwie tradycye przechowane były. Było to zaiste przecucie wieków romantycznych.

Uzupełniamy nasz rys pobieżny tą ważną uwagą, że Grecy nie znali innego współdźwięku jak oktawę. Akompaniament ich ograniczał się na jednodźwiękach, lub co najwięcej używali oktawy niższej lub wyższej. Zauważmy i to, co daje charakterystyczną cechę ich muzykalii, że następstwo po tonice trzech tonów po sobie, czyli *triton*, było wstrętném dla wybrednego słuchu Greków, niby rażąca niezgodność. Unikano go starannie we wszystkich diagramalnych systemach, wprowadzając w owo tritonowe następstwo dźwięk półtonowy.

Teraz zwróćmy uwagę na to, że ta melodia grecka, tak rozmaita w sobie, tak bogata w kolory, nie miała przecież swego własnego, niezależnego charakteru. Charakter nadawała jej poezja, poetyczne słowo. Nuta sama jedna, jako głos pojedynczy, jako melodia czysta. biedna jest i uboga w sobie, bo ją żadna nie podpira innych głosów powaga, bo niema cienia i plastyki własnej. Lubo więc rozmaite następstwo tych głosów po sobie, tworzyło taką lub inną melodyę, była przecież ta melodia na żadnej harmonicznej nie oparta podstawie, tylko lekką powiewną poezyi obłoczą. Bez poezyi nie mogłaby istnieć, bohy się sama w swém mglistém zgubiła przestworzu. Gdy poezja myśla i uczuciem do bytu zapłodniona, martwą jest tak długo aż w mowie ludzkiej lub ekspresyi piewcy odżyje, to témbardziej deklamacya poety i melodye śpiewaka niczem są, dopóki im słowo i pezya swój treści nie użyczą. Muzyka więc grecka jako dopiero sama melodia, uboga w ducha i treść muzyczną, była właściwie muzyką poezyi, jej wyrazem. Była ona tém dla poezyi, czém poezja była dla niej. Obie się wzajemnie wspierały, by stworzyć piękno liryczne, całe w sobie mające być wyrazem owęj klassycznej artystyczności greckiej, która jako niezrównana zgodność wszystkich władz człowieka, uwydatniała się w doskonałej a logicznej zgodności dzieł sztuki. Grecy nie przeczuwali jeszcze tych wielkich zdobyczy, jakie duch ludzki miał sobie przeznaczone, nie przeczuwali że ten duch kiedyś stworzy wielkie dzieje artystyczne, a wzniesie się ideałami ponad ziemię i wszelkie formy materyi. Nie marzyli więc o muzyce takiej, która by sama już była niezależną poezją, mową idealną. Owszem, Grecy ją pojmowali jako jeden z duchowych wdzięków tej plastyčnosti, która była głównym powszechnej sztuki greckiej charakterem.

## III.

Chrześcijańskiego kościoła praca, wśród ogólnej ciemnoty pierwszych wieków, słusznie postanowiła wspierać się muzyką w sprawie rozszerzania nowej wiary. Jej panowanie nad umysłami znane było przewodnikom nowej idei. Przemawia za nią św. Augustyn, gdy mówi że „muzyka czaruje zmysły i w duszach utrwała gorliwość pobożną; hymn śpiewany istotnem jest Boga chwaleniem, a tam gdzie niema śpiewu, niema hymnu.” Toż wielki odstępcą Ariusz, poeta i muzyk, znał w kościele muzyki przewagę. Napisał on hymny i kantyki, które miały jego herezyą zaszcześcić, a ułożył do nich muzykę lekką, taką jakiej Grecy na ucztach używali; miała ona bowiem do smaku przypadać ówczesnym zdziczałym umysłom. To też muzyka Ariusza cudownie herezyą jego popierała, przyczyniając się do wszczepiania szeroko naokół zasad, którym do zupełnego tryumfu tylko nagła śmierć mistrza przeszkodziła. Więc Ojcowie kościoła uradzili na konsyliach od Greków muzyki religijnej zapożyczyć; a lubo te *nomy* greckie, w ostatnich czasach zepsucia, cale świeckością zarażone były, toć św. Ambroży arcybiskup Medyolański, o jedność i powagę dogmatu dbały, do jedności i prostoty przywrócić je usiłował (1). W następstwie czasu, gdy zaczęto przekraczać reguły przez św. Ambrożego ustanowione, tworząc owe znane w historii tony *plagalne* i dodając niesforne upiększenia; gdy ztąd powstał zamęt a nieskończone komplikacye i rodzaje: wówczas Grzegorz Wielki, z obawy nowych herezyj, postanowił raz na zawsze koniec temu położyć. Onto jest twórcą śpiewu jednostajnego *planus cantus*, który najlepiej miał idealną stronę chrześcijańskiej wiary wyrażać, a który w kościele aż do naszych przetrwał czasów.

Owóż, na ramionach nowej idei, wprowadzającej ludzkość w nowe światy, uratowaną była od zagłady i sztuka grecka. Wszakże uratowaną była tylko umiejętna zasadnicza jej strona. Charakter sztuki greckiej już nie wystarczał żarem uczuć płomieniejącej wyobraźni; owszem, zrodzone na polu *wiary* ideały rozsadzały spokojne greckiego piękna formy. Więc się rozwijała muzyka chrześcijańska w zupełnie odmiennym kierunku, a przyczyniał się ku temu jedynie dogmat wiary. W muzyce miał się skupić duch wszystkich wiernych, aby wspólną zgodą jedyne go uczcić Boga, a *kanon* był zrazu tej wspólności wzorem. W nim całej rzeszy Pańskiej głasy następowały po sobie, a to przez odtwarzanie tej samej pieśni w różnych odległościach toniczných. Toż pojedynczą melodyę zastąpiła *diaphonia*, a potem tak zwany *dis-cantus*, gdzie już dwie melodye zupełnie odmienne, obok siebie szły zgodnie. I owóż początek harmonii, która lubo nieśmiało i powoli się rozwijała, wszakże tworzyła sztukę nową, język powszechny, którym się miały religijne uczucia wszystkich narodów wyrażać.

(1) Tony *autetycznymi* zwane.



Wysłuchajmy się w ową tonację kościelną Grzegorza św., która po wsze czasy wzorem estetycznym dla religijnej muzyki być powinna. Tonacja ta, gdzie już wszystkie atrakcje i owe greckie chromatyczne barwy dźwięków znikły, głównie się opiera na samodzielności, na odrębności tonów składających gammę. Każdy głos w tej gammie ma swój charakter, swoją ostoję. Tetrakord grecki, zmieniając *czwartą* odległość na *piątą*, staje się podstawą, basowym filarem, na którym się peryod muzyczny buduje. Ale ten peryod szukał tylko doskonałych spółdźwięków. Owszem, śpiew Gregoriański przechodził przez tony samoistne, stałe, nie ulegając onym przeczuciom romantycznym, wprowadzającym miękkie do harmonii cienie i dyssonanse. Nie miał on rytmu i żadnej miary, a odrzucał wszelki zbytek, jako do powagi świątyni Pańskiej nie przystający. Ztąd ta jego majestatyczność, całym ogromem światła przenikająca duszę człowieka; ztąd to rozpyływanie się w nieskończoności owiej pieśni, która żadną trwogą, żadnem zmysłowym wzruszeniem myśli od nieba nie odciągała.

Zważmy jednak, co wielce jest znaczącem, że lubo ta kościelna muzyka urobiła dla swych ideałów formę nową, przecież już samo usiłowanie odosobnienia jej od wpływów romantycznej fantazyi, nadawało jej pewną cechę klassyczności. W korném *Te Deum*, lub groźném *Dies irae*, słowo i śpiew tak się spoiły, znaczenie poczyi tak się doskonale w muzyce wypełniło, że w wyobraźni chrześcianina stanęły one jednym olbrzymem, bo tylko tą swoją całością duszę jego do dna wstrząsnęły. Widzimy tedy w umiejętnój robocie kościelnej muzyki, zbawienną greckiego piękna tradycyą. Ta umiejętność, lubo innym posługiwała ideałom, była przecież zdobyczą greckiej artystyczności. Ona też, przeszedłszy w liturgię kościoła, ugruntowała estetyczne zasady, które i naszą tak zwaną klassyczną muzykę niedawno jeszcze od romantycznej różniły.

Ale poza tym cichym mnichowskim murem, gdzie się tuliły, barbarzyństwem wystraszone, nauki i sztuka, istniał świat inny, barbarzyństwem wystraszone, nauki i sztuka, istniał świat inny, butny a gwałtowny, rycerski a niesforny. Onto się szczylił swoją ciemnotą i brutalstwem, on niszczył prawa i stosunki społeczne, rozbił po drogach, błądził w przesądach. Zakłócał życie średniowieczny bohater a wystrzelił w górę swą szlachetnością. Owa to szlachetność, pędząca po wawrzyny błędnego rycerza, a unosząca sztandary honoru i czci, całą swą potęgę czerpała w miłości. Kobieta uchyliła zasłony i całą przepaść darów nieznanych podała temu, kto miłość swą u stóp jej złożył, a jej zacność i ponizoność dotąd godność bronić poprzysiągł. Toż o cześć kobiety krwawe się toczyły wojny, a już nie liczyć szermierstw, rycerskich czynów i galanteryi za jeden uśmiech, za błahą nagrodę wybranej damy. Uformowała się konstytucya szwalerska i jej statut *la gaie science*, którego dewizą nie była całe płoża wesołość, ale ważne obowiązki rycerskie względem kobiety, a przedewszystkiem sztuka

kochania, pojmowana jako najwyższe dobro towarzyskie. Ta szwalerya rozkochana i ten górujący w obyczajach zapal do czynów szlachetnych, najsilniej się przyznawały w ówczesnej poezyi. Pro-wansalski trubadur był poetą-pieśniarzem, opiewającym bohaterstwo szwaleryi i rozkosze miłości. Były te liryczne poezye całkiem puste w sobie i miały na celu tylko pięknym rymem i błyszczącym podobać się frazesem, ile że cała ówczesna romantyczność nie miała gruntowniejszej podstawy. Trubadur był twórcą poezyi i świeckiej muzyki. Onto układał madrygały, motety i rozliczne taneczne nuty, z któremi się na dworach popisywał. Toż charakter tych śpiewów był całkiem dowolny, a pełen romantycznej swobody. Jak ten język poetyczny niesforny był a zalotny, tak i nuta romantycznej śpiewki rozpryskiwała w tysiączne błyskotki, a płynąc z tegoż samorodnego natchnienia, w którym nieuprawny poeta swoje myśli czerpał, nie znała żadnych reguł, żadnego hamulca.

Jakoż duch owego romantyzmu, ogarniający kolejnie całą ówczesną cywilizację, zanadto silnie się rozwijał, aby nie wpływał na spokojną dziedzinę sztuki umiejętniej, ujętej w ramy despotycznych teoryj. Wkraczał więc w zastępy kościoła, a co wprowadzał dziwactw i jak swawolnie poważną przystrajał muzykę, to zapisały kroniki, które też prawią o niejednokrotném naradzeniu się Ojców nad zaniechaniem muzyki w kościele. Miały się tam zakraść z jednej strony floritury i dyssonanse, z drugiej sztuczki łamane i zagadki, a powaga słowa religijnego złamaną do tego stopnia była, że liczono kilka tysięcy razy powtarzane „Amen.” Już Paweł IV papież wyznaczył był komisję dla wyrzeczenia banicyi muzyki, kiedy od skutków tego postanowienia ochroniła kościół reforma, przez natchnionego Palestrynę dokonana. Broniła się więc umiejętność onym gwałtownym naciskom; wszakże już ta sama walka wprowadzała do sztuki życie i naprzód ją posuwała.

Najważniejszą téj sztuki zdobyczą była polifonia. Zdaje się że odrzucenie rytmu, mające na celu zerwanie ze świecką fantazją, musiało się przyczyniać do rozmagania się kształtów harmonicznych muzyki, bo ją prowadziło do szukania plastycznej ekspresyi jedynie w tajemnicach wielodźwięczności. Rytm jest bez zaprzeczenia życiem w muzyce; jest on wyrazem owych ruchów, które idą od najpospolitszych aż do akcyi dramatycznej. Wszakże rytmowana melodia jest tylko nutą taneczną. Jakoż muzyka grecka była, w dzisiejszem rozumieniu sztuki, istotnie tańcem, również jak i w romantycznych wiekach, poza obrębem kościoła, ta sama nuta taneczna muzykę wypełniała. W owéj epoce rozbujającej fantazyi, taniec uplastyczniał oną akcyę miłosnych dramatów, z których się całe sceny na dworach królewskich układały, a romantyczna pieśń była téj akcyi wtórem. Toż pieśń ta dała początek wielkiej włoskiej muzyce dramatycznej, do której w XVI wieku, towarzystwo melomanów, pod protekcją hrabiego del Vernio, pierwszą myśl powzięło. Ta włoska muzyka wyśpiewała całą epopeję



serca, a dała zmysłom lukullusowe słodczyce i rajskimi uciechami wypieściła duszę człowieka; ale na korzyść sztuki, krom wykształcenia śpiewackiej metody, prawie nic nie uczyniła. Owszem, opera włoska, nie przejmując się zdobyczami sztuki, na łonie kościoła dokonywanymi, była tylko dalszym ciągiem greckiej tanecznej pieśni, a z tego zacofania koniecznie wypływać musiał fałszywy muzyki kierunek. Opera stała się odrazu arystokratyczną fantazją, widowiskiem gromadzącem efekta dla dogodzenia kapryśnemu smakowi uprzywilejowanego świata. Późniejszy dyletantyzm przyjął operę bez krytyki, bo nie mogło być oporu przeciw melodyom, tak przeważnie na zmysły działającym, nie było buntu przeciw czarującej władzy śpiewaków włoskich. Ale, po długim bezkarnym panowaniu, taż opera, w obec rozwiniętej na innem polu sztuki, surową krytykę otrzymuje. Zostawiając tedy muzykę opery na boku, idźmy za śladem i konsekwencją sztuki umiejętniej, która przysłała do wyrobienia, w muzyce instrumentalnej, swój własny poezji, swych własnych ideałów. To chluba naszych czasów. Zpatrzmy się na ten wiek przeobrażeń w sztuce.

## IV.

W wieku XVIII doczekała się ludzkość swęj dojrzałości. Na sto lat jeszcze przedtęm, przyszedł czas w postaci poważnej a trzęwjęj myśli i począł zrywać struny na owęj cudownej lirze, na której człowiek cały swój duchowy żywot śpiewał. Promienna nauka, niby jasne słońce, rozdarła obłoki, nagromadzone poezją intuicyi i wiary, a światłem swęm wdarła się w szczeliny mózgu człowieczego i rozpędziła nocne rojenia i jasnowidziane światy. Jakoż widzieliśmy w istocie, jak owa aureola wieńcząca niegdyś skronie Dantów, bładła powoli; jak miejsce poezji uczuć zajęła poezya myśli i wiedzy; jak się szerzył mistycyzm we wszech postaciach, aż do spekulacyjnej filozofii, a z łona jego wysterczał materyalizm z całą swą potężną szkołą prawd dotykających. To była głucha, podziemna walka, w której duch poezji przeciw obcym napaściom swęj sybilli bronił. Stracił burzliwy wiek XVIII delikatny pyłek z kwiecia poezji; ale przeto nie ważył się samego zniszczyć kwiatu. Umysł ludzki nie jest mocen wyrzec się swęj natury rozprężliwęj, a wrodzona dążność do wzniosłości, prowadzić go zawsze będzie poza zwyczajne sfery, w kraje symbolów i idealności, w świątynie artystycznych tajemnic, nigdy nie rozjaśnionych, a zawsze pełnych ponęty. Dlatego wiek nasz obudził się do piękna, ale go zawarł w ściślejszych granicach sztuki i oparł na podwalinach rzeczywistości. Toż odsłonięty nauką świat zjawisk i prawd, nic na swym uroku nie stracił a w tężę samęj rzeczywistości ileż tajemnic, ile psychicznych odkrył poeta piękności. Na szczycie zjawisk stanął teraz człowiek, a odkrył pierś swoję, by wieszcz się w nim rozpatrzył i wyśpiewał tajemnice jego nieprzebranej duchowęj treści. Dlatego żaden

wiek może, tyle jak nasz, nie dramatyzował swęj sztuki. Widzimy tak w poezji jak w malarstwie, jako najwyższe cechy artystycznego piękna, poczucie wewnętrznej mocy człowieka i wyobrażenie duszy jego w niezliczonych kształtach bytu i czynu. W dzisiejszėj sztuce sam człowiek przemawia o sobie, artysta sam siebie stwarza, a rozbudzona w nim świadomość potęg swoich i powszechny kierunek myśli ku podniesieniu wartości człowieczęj, budzą w nim artystyczną tęsknotę. W owęj tęsknocie do wypowiedzenia siebie, szuka człowiek najpiękniejszėj mowy, najidealniejszych konturów myśli i uczuć. Poetyczne słowo i plastyka malarska już mu nie wystarczają, bo w swych określonych ramach już nie są w stanie pomieścić symboliczności, nie zdolne są dać onych nieopisanych chwil szczęścia, owęj serdecznęj radości, których człowiek szuka poza obreębem doświadczeń i ziemskięj mądrości. Te nieokreślone echa w człowieku odbija najpiękniejszy ze wszystkich, język muzyczny. Wistocie, cóż powabniejszego jak harmonia tonów, która niby nic nie mówi a jednak pełna treści; co idealniejszego jak pokój akordów zgodnych, rozwiązujących dyssonanse, niby beatyfikacya namiętności, niby uzdrawiające światło dla czarnych przywidzeń. Akord, to chór archaniołów. Jest jeden w harmonii akord *dominante septimowy*, którego brzmienie tak wzniosłe, tak pełne niezmierznanęj słodyczy, że już sam, obudzić jest w stanie wrażenie najwyższego szczęścia. Toż związki harmoniczne, pociągające jeden akord ku drugiemu, czyż nie są wyrazem wiecznęj tendencyi człowieka do uidealizowania życia cielesnego. Chciałby do tego przyjść bez walki i trudów, bez cierpień i śmierci. Harmonia muzyczna daje mu zaiste przeczucie owego ubłogosławienia, daje przedsmak ziszczenia się marzeń.

Owóz, niemieckięj szkoły, w przeszłym stuleciu było zadaniem stworzyć sztukę muzyczną taką, która opierając się na swęj własnej technice, dałaby nowy język, nową mądrość, pełną symbolicznych myśli, już żadnym innym nie wypowiedzianych językiem. Materiałem do tēj pracy była, z jednęj strony, gotowa nuta taneczna któręj trzeba było nadać charakter i podnieść do znaczenia poematu; z drugięj, wyrobiona do najwyższęj doskonałości w muzyce religijnęj głównie za sprawą Bacha, sztuka harmoniczna. Jakoż, lubo w owęj początkowęj pracy, w symfoniach Haydna, już postawiony śmiały krok w przyszłość, toć widoczna w nich jeszcze wątkość formy, pełna wybitności rytmu tanecznego i uboga w koloraturę. Ale jak każda rodząca się umiejętność, tak tęż i sztuka muzyczna miała odrazu swego olbrzyma, genialnego twórcę a był nim Beethoven.

---

Beethoven, równie jak Szekspir, sam przez się poniekąd stworzył sztukę; wcześniej już bowiem porzucił wzory jakie mu Mozart zostawił. Powiedzieliśmy że w naszęj epoce artysta sam siebie stwarza. Dlatego przypatrzmy się bliżęj tēj osobistości;



z której nieporównane, a samoistne wyszło dzieło. Człowiek ten nie otrzymał wychowania wyższego, które zwłaszcza w ówczesnej epoce, ważne socyalne miało znaczenie; owszem odznaczał się szorstkością obyczajów, co go od świata elegancyi oddalało, a nawet czuł wstręt do onych formułek i konwenansów towarzyskich, jakie się stały najwyższymi atrybucjami ludzi znaczenia. Niezależnie od wychowania, Beethoven zawczasu poczuł różnicę swoich przekonań i sympatyj. Wysoce demokratyczny w pojęciach, głęboko czujący niezależność praw osobistych człowieka, stworzył sobie własną filozofię myśli i czynów, a ta zamknęła mu komunikację z ludźmi, wkładając nań ciężki zarzut dziwaka. Toż nieraz uskarżał się na tę samotność, a nie mógł jęj przełamać bez gorzkiego zawodu. Wszystko było w nim inne jak w otaczającym go świecie. Beethoven miał duszę głęboką a osamotnienie potęgowało w nim wewnętrzną siłę samoistnego duchowego bytu. Gromadził się w tej zamkniętej piersi cały wulkan artystycznych ogni, a umysł zrywając stosunek ze światem pospolitym, cały swój wzrok ku ideałom dźwięków kierował. Zdaje się że owa tęsknota powszechna do wypowiedzenia siebie w języku nowym, takim, którego jeszcze sarkazm rewolucyjny nie zbrudził, że owo cierpienie gwałtami społecznymi duchowi ludzkiemu zadane, w jednym skupiło się człowieku, by wydać skargę a tem samém ulgę sobie uczynić. Jakoż wkładając nań tajemną a wielką misję, nie omieszkał los tę misję jeszcze własną opatrzyć pieczęcią. A była tą pieczęcią cała hydra złej doli, cały szereg boleści. Zaczawszy od smutnej głuchoty, która mu jeszcze w młodym wieku odebrała swobodę umysłu, aż do zgryzot spowodowanych niesfornością ukochanego synowca, wszystko mu mierziło życie, a wciśkało gorzycz do serca. Takie wyjątkowe psychiczne usposobienie, wpłynęło na zaciśnienie węzła między mistrzem a sztuką. Z niej czerpał on pociechę i jęj nawzajem tajniki swego ducha powierzał.

Wgłębiając się w nieporównaną twórczość Beethowena, mimowoli nastęrcza się pytanie, jakim umysł ten sycił swoje natchnienia pokarmem. Boć geniusz nie jest abstrakcją psychiczną; to tylko spotęgowana siła, która umie widzieć to czego zwykły człowiek nie dopatry, a mocna jest tworzyć to, o czém inny załedwie marzyć może. Zauważmy że w człowieku, zwłaszcza niepospolitym, stosunki władz jego, aż do najdrobniejszych upodobań, mają solidarność wewnętrzną za główne swe prawo. Ci duchowi wystąńcy idą drogami niezwykłymi, a przynoszą plon z jakiejś niwy oddalonej, nieznaniej. Lubił muzycznie myślący Beethoven poezye Homera, a z wielkiem upodobaniem wczytywał się we wzniostę Platona myśli. To upodobanie tak wyraźne iż nie mógł żadnej inniej znieść książki, nie będzie wcale obojętną wskazówką do scharakteryzowania estetycznych pojęć mistrza. Jest wprawdzie muzyka instrumentalna światem odrębnym, któremu nie może być wzorem żadne obce piękno, ale właśnie dlatego że

jest najidealniejszym objawem myśli ludzkiej, otwiera swą skarbnicę tylko mistrzowi, którego dusza jest czystą i intelligencyą syntetyczną wiedzy cheiwą. Miał tę syntetyczną naturę umysł Beethowena i dlatego ku sobie go ciągnęła poetyczna mądrość. Lubo więc z tego upodobania nie wyniósł bezpośrednich korzyści, toć jednak kształcił w sobie i na pole sztuki przenosił ową władzę poetycznego filozofowania, ów wzrok na logikę i piękno wszechbytu. Zanotujmy także, że w Niemczech był to czas Goethego, czas najwyższych poetycznych natchnień, którym przyklaskiwał Beethoven przeświadczeniem wtajemniczonego.

Jak wszystkie dusze samotne, miał Beethoven nieprzewyciężony pociąg do wielkiej poezji natury. Kochał ludzkość i szlachetne czyny sarem filozofa, ale już z radością dziecka pieścił się wdziękami pięknej przyrody. Z tego dwojakiego źródła czerpał umysł jego owo mnóstwo treści, tę prostotę w głębokości i tę szczerłość w poetyckim natchnieniu, jakimi myśl jego nacechowana.

Rozpoczął Beethoven swą karierę artystyczną z pierwszymi dniami bieżącego stulecia, w owej epoce umęczenia ogólnego, w której chętnie szukano błogosławieństw pokoju. Toż świat cały rzucił się do muzyki, a artystyczny Wiedeń począł z rozkoszą w utworach Hajdna i Mozarta smakować. Wszedł więc młody mistrz w sferę artystycznych zapałów, a otoczyła go odrazu protekcyja dygnitarzy i uwielbienie licznych dylettantów. Pisał Beethoven *heroiczną* symfonię na cześć pierwszego konsula i na prośbę jego ambassadora, opiewał symfonicznie Wellingtona bohaterstwo i tworzył mnóstwo kameralnych muzykalij na wezwanie dostojnych amatorów. Więc zatknął geniusz jego swój sztandar na tém otwartém polu, na jego wyżynie, a wyzyskiwał znalezione materiały i usposobienie ogółu. Pomimo to wszakże nikt się nie domyślał co ów geniusz tworzył, nikt nie rozumiał jeszcze artystycznej wartości jego pracy. Owszem, niejednokrotnie wymierzała krytyka ku jego mniemanym dziwactwom ostre satyry, a nawet od przyjaciół protestacye odbierał. Ale głuchym był na to mistrz, bo w nim pracował duch, któremu musiał być posłusznym.

---

Teraz zauważmy choć powierzchownie niewysłowione piękno Beethovenowskiego symfonicznego dzieła. Zrazu uderza słuchacza wstęp olbrzymi, wspaniały zakrój, niby tryumfalne wrota, poza któremi już się domyślać trzeba rzeczy niezwykłych. W istocie introdukcyje Beethovena, oryginalne i śmiałe, a pełne to grzmiącej potęgi, to patetyczności lub majestatycznej powagi, elektryzują uwagę i doskonale ją przysposabiają. Ale ta introdukcyja początkowa, to tylko ogólne wejście; owszem, nieraz je-



szcze mistrz zatrzyma się w ruchu i przechodzić z nim trzeba przez nowe łuki i sklepienia, aby poza niemi inne widzieć obrazy, inną słyszeć mowę. A są te przestanki pełne fantazy i uderzającego piękna. Za wstępem rozpoczyna się główny motyw, prosty i łatwy melodi, z nuty tanecznej wzięty. Ale już jej nie poznać w robocie. Porozbierał ją Beethoven na części, a doszedł do najmniejszych, do jednej urwanej nutki, a każdej z tych części dał odmienny kolor i ruch, tworząc tym sposobem istną mowę tonów. Owo rozdrobnienie melodi i charakteryzowanie jej części, stanowi właśnie genialną cechę sztuki mistrza, bo wprowadza muzykę w świat dramatyczności. W istocie, słuchacz staje się tu uczestnikiem idealnego dramatu, tém szczytniejszego, że go nagość ludzka nie razi, że jego sumienia nie trwoży alluzya. Jestto apoteoza namiętności, a przecież tyle tu wymowy, tyle patosu w akcji. Każda częśćka ma swą rolę, ale idealną, w anielskiej odczyniającą się beatyfikacyi. Są tu jeszcze formy, których żaden dramat nie jest w stanie wyrobić, a są niemi owe peryody mieniających się konturów, owe lekkie kontury ubiegłego motywu, niby sen, niby cień, i owo potężne łamanie głosów w różnych skalach, to przeciągłe i rozrzucone, to w akordach i modulacyach, które jako intermedia, budzą duszę do tysiąca wrażeń, lub przedstawiają czarodziejską fantasmagoryę obrazów.

Zauważmy z kolei jak mistrz umiał w tych swoich poematach sztywność rytmu usunąć. Uczynił on zeń tylko pomocnika w poetycznej plastyce, bo go rozumiał jako siłę materyalną. Owszem, najpiękniejsze natchnienia Beethovena przechodzą bez rytmu, wśród lekkich obłocznych szmerów, ocieniających melodię, lub w zupełnej rozpiętności deklamacyi. Tém więc z większą potęgą umiał użyć rytmu w pełnych energii ruchach dramatycznych.

Jakże nieudolną słowem określić ową sztukę harmonizowania, której nikt dotąd przejąć nie potrafił. Niepodobna oznaczyć tych punktów piękna, bo są one właściwością muzycznego myślenia, są wyrobem ducha, poezją dźwięków natchnionego. Zwróćmy atoli uwagę na głęboki rozum mistrza. W sztuce muzycznej jest on rzadkim przymiotem, bo cóż trudniejszego jak uniknąć kompozytorowi onych atrakcyj serdecznych, onych subiektywnych uczuć, które się w skrajnych dyssonansach lubują. Udziela im poezya muzyczna pewien niepowściągnięty urok, ale nadużycie tego rodzaju zostawia w słuchaczu wrażenie ciemne, a muzyka taka nie trafia do duszy ogółu, bo rażąco subiektywną exaltacją nasyknięta. Umiał Beethoven rządzić swém uczuciem, a ztąd ta nieporównana swoboda w tonacji, to umiarkowanie zbytku, które témbardziej w danych miejscach gwałtownym wybuchem uwidatnić się pozwala. Dla tej właśnie rozumnnej formy, jaśnieją dzieła Beethovena przeróżną mnogością treści. Każde *Allegro* jest czém innym, każde *Adagio* jest całością, niepodobną do innych, a cóż powiedzieć o *Scherzach*, w których mistrz zawiązał najwyższe za-

gadki muzycznego piękna, a z których każde o innych mówi radościach, inne opisuje śmiejące się uczty serca. Któż, słysząc Beethovena styl poważny a głęboki w symfoniach, przypisałby mu ową cudowną liryczność w lżejszych utworach. Ulubioną improvizacją jego w chwilach wypoczynku, były niezliczone *waryacje*, w których mistrz rozaczał skarby uczucia, fantazyi i elegancyi. Rozkoszne temata *con variazioni* wdzieczą się nieporównaną słodyczą, a każda waryacja, to fantastyczna powieść, na tle podania osnuta. Toż owe waryacje doskonale przedstawiają niby tworzenie i przeobrażanie się legendy. Wszakże dopiero w symfonicznych sonatach na fortepian, złożył mistrz całą serdeczną stronę swego geniuszu. Są to pamiętniki życia jego, płody miłości i chwil szczęśliwych. Większą ich część ofiarował twórca pamięci tych, którzy potrafili z jego artystycznego ogniska uczucie przyjaźni wykraść, a jest pomiędzy nimi i owa, pełna hymnów, *księżycem* w Niemczech przewzana, w której Beethoven gorącą miłość dla swój Julii wyśpiewał.

Teraz wspomnieć trzeba, że piękno Beethovenowskich arcydzieł dopiero w wykonaniu urasta. Dziś, wśród licznych komentowanych wydawnictw, wśród dowolnych a błędnych wykładów estetyki mistrza, zatarły się prawie ślady egzekucyi takiej, jaką on pojmował. Najbardziej się do tego przyczyniło metronomizowanie dzieł jego, do czego właśnie sam kompozytor miał wstręt niepowściągnięty. Zostawiał on w zupełnej swobodzie wirtuoza, któremu mniemał dostatecznemi być przewodnikami, indywidualną inteligencyą i zapal artystyczny. Chciał on wiele poczyti, wiele siły i ekspresyi, a są to przymioty których estetycznie oznaczyć niepodobna, zwłaszcza że i notacya taka jaką obecnie mamy, nie wystarczała Beethovenowi. Są w jego dziełach figury lub całe peryody myśli, które notować musiał wedle przyjętej wartości znaków, ale je w egzekucyi pojmował inaczej. W istocie, nie ma w muzyce trudniejszych do oddania rzeczy jak dzieła nieśmiertelnego mistrza. Piękno ich odkrywa się nie talentowi, nie popisowemu grajkowi, ale dojrzałemu umysłowi, artyście, wypracowanemu na uniwersalnych studiach estetycznych. Toż nawet i wówczas nie dochodzi się jeszcze do absolutnej doskonałości. W tej walce natchnionego wirtuoza z grubiaństwem instrumentu, w walce zapaśnika, usiłującego z materyi wyrwać ideały, zawsze się znajdzie szkopał, o który najszczytniejsze nawet potrafi natchnieć. Bo Beethoven tworzył nie dla instrumentu, nie pod wpływem wrażenia dźwięków; jego ideały rosły mu w myśli, w najgłębszym zapatrzeniu się w wiekuiste przestrzenie ducha. Najszczytniejszy objaw muzycznego poematu udzielał mu się najczęściej w samotnej puszczy, gdzie zapominał o ludziach, a czuł się bliskim Stwórcy.



## V.

Zaznaczając obszerniejszym rysem muzykę Beethovena, chcielibyśmy przez to najwyższy rozkwit, najdoskonalszą formę sztuki muzycznej wyrazić. Żyjemy wśród Beethovenowskiego geniuszu i przyszłość muzyczna długo jeszcze nim żyć będzie. Nie znaczy to przecież omijać zasługi poprzednich mistrzów. Owszem, już od czasów Bacha, Haydna i Mozarta, kształcił się ów język i gotował się, jako cenny materiał, do poczęcia dzieła. Wszakże wszystkie te epoki wspierających się mistrzów, to zaledwie chwil kilka, a właściwie jedna chwila dni naszych. Sztuka więc muzyczna świeżą jest robotą, najpiękniejszą manifestacją czasu naszego. Pędzi materializm naprzód ku bogactwom ziemskim, ale trudno nie dojrzeć iż ten ruch jego jest tylko siłą historycznego czasu. Wyższe tej roboty cele, w logicznej spójni wszystkich dążeń, już przewidywać można. Wieg nie dziw, że obok tych sił materialnych, wznagają się ideały. Patrzymy jak sztuka muzyczna w ostatnich kilku lat dziesiątkach, rozpostarła swe panowanie artystyczne, jak zajaśniała promienną koroną pomiędzy pięknem. Zrosła się ona z życiem ludów europejskich, a stała się językiem wspólnym, w którym się krańcowe szczepy rozumieją—komunią uczuć w społecznej cywilizacji.

Haydnowskiej symfonii pierwiastek rozrósł się w olbrzymią formę. Nie poznać już dziś onego dziecięctwa, w szczytnej strukturze poematów Mendelsohna i Schumana. Muzyczny peryod wykształcił się tu w potęgę tak samoistną, harmoniczne kombinacje spłotły się w tak wielmożną mowę, że już sama techniczna strona przedstawia fenomenologią, pełną praw dla przyszłej nauki. Te prawa zdobywa dziś li tylko artystyczne natchnienie, gwałtowną koleją czasu wywołane. Jakoż w istocie, gromadzą się one pod piórem mistrzów, a omijają dotychczasowe teorie i w świat czarodziejskiego piękna ciągną za sobą naukę i niedołęzną krytykę. Stosownie też jeden z nowoczesnych teoretyków muzycznych zauważył ogromną przestrzeń, jaka dzieli teorię od sposobu tworzenia muzyki. Zapanował w mistrzach indywidualizm, który rozsadza średniowieczne formuły, a te nie miały jeszcze czasu wejść na drogę reformy. Ów gwałtowny rozstrój dawniejszej tonacji, ów indywidualizm muzyczny, rozszerzający swobody form dla wyrażenia nieprzebranej treści, staje nieraz na przeszkodzie do odbicia się arcydzieł muzyki w uczuciu i intelligencji mass. Nie pojmują one odrazu tych elukubracji symbolicznych, do których żaden klucz nie prowadzi, a ztąd pochodzi zamknięcie się tych arcydzieł w szczupłym kółku wtajemniczonych, dość nawet długo, zanim się w nie ogół wsłucha. Pomimo to wszakże, symfoniczna forma muzyki coraz szerzej się rozpiera w sztuce. Tę formę zapożycza nowoczesna opera, a już najpotężniejszym w tym kierunku refor-

matorem lirycznej dramy, jest Ryszard Wagner. Zrozumiał on ogromną przyszłość muzyki instrumentalnej, a przejął się estetycznymi prawdami, jakie już sobie zdobyła. Przeraził go chaos i nie logiczna tendencya opery, nie umiejącej dramatycznej poezyi być doskonałą spółniczką; widział w téj operze poniżenie piękna dramatycznego na korzyść wybujałych pretensyj popisowego liryzmu, i postanowił odbyć próbę, trudną i mozolną w obec zastarzałej tradycyi.

Ta nowa symfoniczna sztuka, nie dość jeszcze przez publiczną melomanię pojmwana, ma swoje estetyczne prawa, wedle których sobie postępuje. Niepodobna ich określić, bo muzyka w ogóle nie przedstawia prawd absolutnych, a ta właśnie jęj niepewność, stanowi cechę idealnego jęj piękna. Muzyka pociąga swą misteryą. Dlategoż i estetyka, uważana jako zbiór reguł, nie może sobie z nią poradzić. Bo piękno muzyczne to sekret, pierzchający przed władzą porządkującego rozsądku. Sprobujmy atoli główne przynajmniej cechy symfonicznej muzyki oznaczyć.

Zauważmy najprzód jak dalece *sekret* jest jęj przywilejem. Mistrz tworzy i zagłębia się w ową dziedzinę duchowego wnętrza, która w człowieku, jako objawienie, niewypowiedzianą snuje się treścią. Tęgo objawienia nie wypowiedzieć nie zdoła w sposób określny; w żadnej mowie, stworzonej dla zwyczajnych potrzeb życia, nie znajduje ono swęgo zwierciadła. Więć się wylewa w takim związku tonów, który w artyście, jako wykład jęgo tajemnych myśli i uczuć *in potentia* się znajduje. Taki mistrz jest prawdziwie natchnionym, a jęgo myśli muzyczne trafią do tychże strun duszy słuchacza i pobudzą go do zstąpienia w dziedzinę swych własnych objawień. Rozpoczyna się tu magiczne działanie sił harmonicznych. Słuchacz staje się sam artystą, twórcą myśli i uczuć, obrazów i dramatów idealnych, które, niby sobowtóry, wywołał w nim kompozytor. A obudzona czynność wyobraźni, sprawia mu najżywsze zadowolenie, lubo z téj radości swojej żadnej nie jest w stanie zdać sprawy. Inaczéj się rzecz ma, gdy muzyka schodzi na niskie imitacyi stanowisko; gdy chce przybierać rolę, charakter zewnętrzny. Wówczas spada z niéj symboliczna obslona, niby welon westalki, a z nią niknie wdzięk i potęga. Malując szczegóły życia ziemskiego, potyka się ona ze sprzecznościami, które zwyciężyć rzadko jęj się udaje. Chce być określną, a nią być nie może; chce wypowiadać znane pulsacye natury, a zaciemnia grę przyrodzonych ziemskich stosunków. Mocen jest wprowadzić kompozytor wyśpiewać apoteozę pięknych stron życia, dziejów miłości, bohaterstwa lub cnoty, bo z tych pierwiastków artystyczny powstaie zapak; ale te ideały z życia, całkiem już są w jęgo muzycznej przeobrażone twórczości. Dlatego kompozytor opery, staje tu pod ciężarem przymusu. Dlatego ckliwość w słuchaczu, który w téj nużącej muzykalii zwykł szukać szczęśliwszych momentów natchnienia. Wié świat muzykalny jak tęgo przymusu znieść nie mógł geniusz



Beethovena, jak w jedynym scenicznym utworze jaki napisał (1), wystercza sprzeczność mistrza z samym sobą. Zauważmy że symboliczność muzyki nie znosi nawet domniemanego mieszania się rzeczywistości w jej sprawy. Szkodzi najpiękniejszym natchnieniom wszelki wykład. Wówczas muzyczne słuchacza instynkta, oderwane od idealności, ustępują miejsca uwadze porównawczej i krytyce. Toż istotna wartość sielankowej symfonii Beethovena niknie, bo w niej słuchacz koniecznie widzieć musi maluczką kopię owiej poezji natury, która doń swym własnym językiem tylekroć przemówiła. Dlatego śmieszne są pretensje niektórych estetyków muzycznych, usiłujących narzucać rzeczywiste znaczenia arcydziełom, poczętym w czystej sferze ideałów. Muzyczne piękno nie znosi badań i nie zadawalnia słuchacza, kiedy mu daje prawo spytać dlaczego tak a nie inaczej. Takie pytanie w sztuce, to wątplenie, to kropla trucizny w miłosnym napoju.

Następnie, z przeświadczenia wnosimy, że drugą główną cechą symfonicznego piękna jest *interes*. Trzeba iżby one ideały zamknęte w sobie, a pełne tajemnic, całą przemówiły piersią. Słuchacz nie czuje tu ekliwencji lub umęczenia. Mistrz opanowuje go całkiem i cuci w nim artystyczną radość, którą wystrzega się mącić, którą owszem, do samego końca podsycać usiłuje. Jest to rzecz nader trudna w muzyce czystej, gdzie nie przychodzi w pomoc teatralna złuda i cały patronaż obcych pomocników. Dlatego najpiękniejszy utwór tylko jednym tchem wychodzi z pod ręki mistrza. Rodzi się on mu całkowity w myśli, a interes jego nieodłączną atrybucją, jak w każdym arcydziele skończonym. Nie czuć w nim namysłu i łamania się z rachunkiem, nie widać onych luk, przez które kompozytorskie przeziara ubóstwo. Interes muzyczny, to patent nieśmiertelności dzieła. Nigdy się taką muzyką nasycić nie można; owszem, ta cecha estetyczna nadaje jej moc czarodziejskiego rozprężania piękna. Za każdą razą nowym jaśnieje blaskiem, nowe słuchaczowi odkrywa swych symbolów znaczenia. Tego interesu nie jest w stanie utrzymać pojedyncza melodia. Jej piękno, lubo sympatyczne zrazu, wyczerpuje się i zużywa zbyt wczesnie. Dla tego doskonały utwór symfoniczny wystrzega się melodij skończonych, a to tém bardziej, ile że z drugiej strony, niewiedzieć wdzięki melodii odrywają słuchacza od poważnej kontemplacji harmonicznych piękności dzieła. Interes zgola sprawia to, że słuchacz przejęty jest zawsze gorącym pragnieniem usłyszenia jeszcze tej samej muzyki.

Wszakże najwydatniejszym znamieniem nowoczesnej szkoły symfonicznej jest *styl*. „Styl to człowiek” powiedział jeden z francuzkich estetyków. To określenie można szeroko pojmować, bo w stylu przymuje się edukacja duchowa artysty, nie tylko jako pojedynczej indywidualności, ale jako koryfeusza całych szkół

i epok. Styl może być tylko darem odrębnym, talentem i może się nie troszczyć o wewnętrzne piękno treści. Są dzieła artystyczne, w których on wystarcza samoistnie i w danych epokach łudzi jakąś chwilę sąd publiczny. Zauważmy utwory tą efemerycznością nacechowane; pociągają one wistocie swą elegancją i efektową manierą, spekulują nowością i polyskiem, ale je własna płochota zabija. Przeważnie pięknym stylem odznaczała się szkoła muzyczna francuska i dlatego nie wzniosła sobie trwałego pomnika. Styl więc jest w takim razie mistyfikacją wewnętrzną wartości artystycznych produkcji. Ale go z innej obaczmy strony. W filozoficznym pojęciu estetyki jest on łącznikiem treści z formą. W muzyce jest przejściem od piękna idealnego do techniki. Więc je oboje wspiera, udzielając technice krasy i plastyczności ideałom. Ztąd wynika, że styl w takim pojmowaniu, jest emanacją obojga władz twórczych, umysłu i rozsądku; że jest koniecznym następstwem rozmnożenia się ideałów i wykształcenia umiejętności. Takim stylem szczyć się może tylko epoka najwyższego, syntetycznego wyrobienia się sił w sztuce; to świadectwo doskonałej spójni umysłowych władz artysty.

Dzisiejsza szkoła niemiecka przedstawia właśnie ową cechę stylu, syntetycznie z treści i formy wynikającego. Zauważmy jak w istocie styl nadaje symfonicznemu dziełu charakter skończonej całości, piętno niepodzielnego indywidualizmu. Nie może tu mistrz zboczyć, nie może się dopuścić swawoli, bez naruszenia swęj własnej równowagi. Jego styl jest mu zarazem przewodnikiem i stróżem. To piękno szczegółów, ta deklamacja i jasność figuralna, ta wytworność frazy, nie stoją tu odrębnie, nie zatrzymują przy sobie słuchacza; one mu tylko ułatwiają pojmowanie solidarnych piękności dzieła. Takim stylem odznaczał się w wysokim stopniu geniusz Beethovena, w tym też kierunku za mistrzem poszła i szkoła cała.

---

Nie wchodząc w ściślejszy rozbiór muzyki symfonicznej, coby na szerokie estetyczne wyprowadziło pole, skreśleniem ostatnich kilku myśli, miałem na celu najwyższe w sztuce muzycznej objawy piękna oznaczyć. Doszliśmy do tego tą samą drogą, jaką sztuka muzyczna się rozwijała. Jakoż całym tym niedostatecznym szkicem chciałem dać ogólne estetyczne pojęcie o muzyce. Oparłem się na głębokim przeświadczeniu o jej wysokiej moralnej wartości, a dlatego starałem się stwierdzić jej piękno w naturze jako manifestację ogólnej czułości, a następnie w sztuce jako najpiękniejszy kwiat cywilizacji społecznej. Widzieliśmy jak długo muzyka nie była istotną sztuką, stojącą o sobie; jak była tylko wyrobem uczuć, które szukały w dźwiękach zadowolenia. Wskazaliśmy jakimi drogami te uczucia szły, by stworzyć materiał dla sztuki i jak się wreszcie ta sztuka objawiła. Toż w istocie,



lubo dzisiejszy analityczny racjonalizm nie uznaje muzyki za co innego, jak za estetyczną przyjemność, toć już z samego, w naszym wieku pedagogicznego jęj znaczenia i z powszechnego zajęcia jakie budzi, urasta jej powaga. Przyjemności estetyczne nabierają takiego znaczenia, jakie im rozrost piękna nadaje. Z rozrywek umysłu stają się dźwigniami duchowymi, z bierności wychodzą na drogę społecznych czynników. Któż wie do jakich czynów przysłał generację usposobi świat muzycznych ideałów, w które się wiek nasz z takim zapałem wsłuchiwał. Tymczasem dziś już, jest on nam poczytany w materyalnych zabiegach, a miękczy nie jeden sztywniejący nerw w cywilizacji.

W Warszawie,  
dnia 10 czerwca 1869 r.

