

KSIĄŻKI DLA WSZYSTKICH

---

*Dr. Edward Hanslick*

---

# O PIĘKNIE W MUZYCE

STUDJUM ESTETYCZNE.

przekład polski

St. Niewiadomskiego

---

W A R S Z A W A  
NAKŁADEM I DRUKIEM M. ARCTA

---

1903

С III а

1693 A



Доволено Цензурою.

Варшава, 29 Октября 1902 года.

## SŁOWO WSTĘPNE

### OD TŁÓMACZA.

Estetyka muzyki rozwinięta systematycznie, jest jak wiadomo, najmłodszą gałęzią filozofji, co się tem łatwo tłómaczy, że i muzyka jest najmłodszą ze sztuk pięknych, gdyż na wyżynie zupełnego rozkwitu — stanęła dopiero w XIX stuleciu.

Zanim jednak pojawiło się naukowo traktowane pytanie—w czem leży piękno muzyki; istniało ono już w codziennej praktyce, równie, jak i kwestja, co stanowi istotę muzyki, co w niej jest duchem, a co materją; co treścią, a co formą, gdzie ich granice, na czem polega tajemniczy związek uczucia z dźwiękiem.

Od pierwszej chwili, kiedy miejsce naiwnie nuconej piosenki lub melodji, instynktownie wydmuchiwanej na fujarce, zajęła muzyka artystyczna (choćby o tyle tylko, o ile już była świadomem układaniem tonów); zarówno twórca, jak i wykonawca, trzymający w ręku wszystkie włókna tej misternej tkaniny, zmuszony był do obserwowania pieśni i źródła jej pochodzenia. Za źródło to uważano powszechnie uczucie, to też, gdy się równocześnie wyłoniła kwestja piękna muzyki; uczucie i ton, czyli treść duchowa i forma materialna stały się i dla niej podstawą wszelkich badań.

Z nich to wyszły i do dziś dnia istnieją dwa zasadnicze kierunki w pojmowaniu filozoficznem muzyki. Zwolennicy pierwszego utrzymują, że muzyka jest najczystsza sztuka uczucia, związaną bezpośrednio z najszczytniejszymi ideałami, zdolną do wyrażenia najrozmaitszych uczuć; zwolennicy zaś drugiego nie chcą muzyki łączyć tak bezpośrednio z uczuciem, nie przyznają jej zdolności przedstawiania czegokolwiek, słowem, kombinację tonów uważają za jej

treść jedyną, a właściwie utożsamiają treść jej z formą.

Dwa te kierunki nie objawiały się w estetyce ani za czasów Lessinga i Kanta, ani też u filozofów, krytyków i poetów szkoły romantycznej, uznających jedynie uczucie za źródło muzyki i za miarę jej piękna, traktujących muzykę wprowadzie pięknodusznie, lecz dość powierzchownie. Dopiero w czasie, gdy się zaczęły pojawiać pierwsze owoce reformy Wagnera („Latający holender,” „Tannhäuser” i „Lohengrin”) obydwie kierunki wystąpiły bardzo widocznie.

Dzięki E. T. A. Hoffmanowi i jego barwnym, fantastycznym artykułom, krytykom i opowieściom, kwestje estetyki muzycznej spopularyzowały się; ogół zaczął się nimi żywo zajmować, co niemało wpłynęło na rozmiary, jakie wkrótce miała przybrać walka między dwoma stronnictwami.

Tak wyglądały w Niemczech stosunki w pierwszej połowie XIX stulecia do chwili, gdy w roku 1849 pojawiły się pisma Ryszarda Wagnera, w którym to

czasie i filozofja Schopenhauera zaczęła się już rozpowszechniać.

Krytycy, jak Rochlitz, Robert Schumann i Brendel, acz bardzo w upodobaniach i sądach różni, stali wszyscy na gruncie „uczucia”; nie inaczej i Schopenhauer, a za nim opierający się na jego filozofji Ryszard Wagner. Ale Schopenhauer, wielki jako myśliciel, utykał w sposób dyletancki, gdy przyszło zbliżyć się do muzyki na odległość zdania znawcy zawodowego. Uważając muzykę za bezpośrednie odzwierciadlenie Woli poruszającej światami, za mowę uczuć i namiętności („Welt als Wille und Vorstellung”), z drugiej strony zachwycał się „lekceważeniem, z jakim wielki Rossini traktował teksty,” lub rzucał tego rodzaju porównania, jak melodji z pieczeniem, a harmonji z sosem (Parerga und Paralipomena).

Nie przeszkadzało to wprowadzić Ryszardowi Wagnerowi polegać na pismach Schopenhauera, jak na Ewangelji; musiało jednak obniżyć powagę zasady, zwłaszcza, że idąc zadaleko, zdawała się ona godzić nie tylko w formę muzy-

ki, ale w całą dotychczasową tak bogatą literaturę muzyczną. <sup>1)</sup>

I wówczas to odezwał się Otto Jahn i Riehl; lecz żadnemu nie udało się przedstawić istoty muzyki i zakresu jej oddziaływania w sposób tak trafny, jak to uczynił Edward Hanslick, główny reprezentant zwolenników formy.

Studjum jego: „Vom musikalisch Schönen” ukazało się w roku 1854 i w estetyce muzyki zajęło stanowisko epokowe. Polega ono po części na zasadach formalizmu Herbarta (Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie), a po części także na estetyce Zimmermana, którego zdanie, że w muzyce „tylko forma może

---

<sup>1)</sup> Schopenhauer tak określa tworzenie kompozycji muzycznej: «Kompozytor daje wyraz najwewnętrzniejszej istocie świata i wypowiada najgłębszą mądrość w mowie, której rozsądek jego nie rozumie — jak lunatyk mówi on we śnie o rzeczach, o których na jawie nie ma pojęcia,» a więc pojmuję muzykę, jako eksplozję uczucia, wyrzucaną przez kompozytora bez udziału jego woli, jego intencji artystycznych i zmysłu krytycznego, co się wręcz sprzeciwia znanemu z życia największych muzyków procesowi tworzenia.

się podobać lub nie podobać" (Allg. Aesthetik als Formwissenschaft) jest właściwie zasadniczą tezą Hanslicka, jakkolwiek estetyka Zimmermana pojawiła się później, niż studjum Hanslicka.

Pojawienie się nowych bardzo śmiało wypowiedzianych poglądów na kwestję istoty muzyki—wywołało burzę. Posypały się liczne pisma (do pierwszych przeciwników należeli Ambros i Laurenzin), trzymane w ostrym polemicznym tonie. Do dziś dnia Hanslick jest przedmiotem pocisków ze strony partji nowo-niemieckiej, wobec której, jako krytyk zachowuje się ciągle bardzo surowo, a wiadomo, że liczne jego artykuły, pisywane w ciągu pół wieku (wydawane później zbiorowo w książkach: „Die moderne Oper," „Concerte, Componisten und Virtuosen" i inne) wywierały i wywierają wielki wpływ na ogół i nietylko w Wiedniu, gdzie działał jako profesor uniwersytetu, a do dziś dnia działa jako krytyk, ale w całym świecie muzycznym.

W studjum swoim uderza i Hanslick nierzadko w ton polemiczny, z czego też usprawiedliwia się w przedmowie do pó-



źniejszych wydań. Przy tej sposobności powiada on:

„Przeciwnicy moi przedstawiają mnie, jako antagonistę wszelkiego uczucia; spodziewam się jednak, że każdy nieuprzedzony czytelnik zrozumie doskonale, o co mi chodzi. Ja występuję przeciw niewłaściwemu łączeniu uczucia z nauką i nie chcę, aby zamiast nauki podawano muzykowi narkotyki. Wartość piękna, według mnie, nie daje się ostatecznie pomyśleć bez udziału uczucia, lecz nieustanne odwoływanie się do uczucia nie naprowadzi nas na żadne z praw estetyki muzycznej. To przekonanie stanowi główną negatywną tezę mego studjum. Zwraca się ona w pierwszym rzędzie przeciw rozpowszechnionemu zapatrywaniu, jakoby muzyka miała wyrażać czy przedstawiać uczucia. Nie twierdę jednak przez to, że muzyka z uczuciem żadnej łączności nie ma. Róża pachnie, lecz jej treścią nie jest wyrażanie zapachu — las daje chłód, lecz nie wyraża uczucia chłodu.”

Dalej przytacza wiersz Geibla na dowód, że zapatrywania jego, przez wielu

uważane za kacerstwo, nawet w poecie mogły znaleźć zwolennika, i z poezją pogodzić się dają.

„Negatywnej tezie — powiada w dalszym ciągu — przeciwstawiam pożytywną: że piękność utworu musi być specjalnie muzyczną, czyli że połączenia tonów są w swej piękności zupełnie niezależne od wszystkiego, co leży poza muzyką.”

O rozprawie Hanslicka słusznie powiada H. Erlich, iż mimo swego ogromnego rozpowszechnienia (doczekała się dziewiątego wydania), nie jest jeszcze w zupełnie właściwy sposób ocenioną, wskutek tego, że na umysły oddziaływała więcej jej strona negatywna, gdy tymczasem rozprawa zawiera całe bogactwa myśli, prowadzących muzyka do pozytywnego poznania sztuki.

Twierdzenie to uważam za najzupełniej słuszne. Nie chodzi tu bowiem tylko o zwalczenie ostateczne stronnictwa przeciwnego, ile o rzucenie światła na tę stronę sztuki, na którą to przeciwne stronnictwo zasłone rzucić pragnie. Kwestja istoty muzyki i jej piękna należy,

zdaniem mojem, do rzędu tych zagadnień, które na świecie tylko śmierć ostatecznie rozwiązuje. Śmiercią dla muzyki będzie chwila rozwiązania zagadki jej bytu, a życiem są prądy, ścierające się wzajemnie. Na ich fali rozprawa Hanslicka błyszczy jak niepospolite zjawisko, co jest dostatecznym powodem, aby ją przyswoić i naszemu językowi.

## I.

### Estetyka a uczucie.

Dotychczasowy sposób traktowania estetyki muzycznej głównie tem błdził, iż zamiast badać, co w muzyce stanowi istotę piękna, zajmował się prawie wyłącznie stosunkiem jej do uczuć. Początek dały temu dawne systemy estetyczne, które wszelakie piękno oceniały miarą uczuć wywoływanych.

W zastosowaniu do muzyki, estetyka tego rodzaju przybrała pewien charakterystyczny sentymentalizm, dla wielu może nawet bardzo sympatyczny, lecz najzupełniej nieprzydatny do naukowego wyjaśnienia czegokolwiek. Umysł bowiem zajęty b a d a n i e m muzyki, pragnął-

by jaknajrychlej wydobyć się z niejasnej dziedziny uczucia; a tu podręczniki, jak na złość, odsyłają go właśnie do uczuć. Estetyka zboczyła w tem bardzo z drogi filozofji.

Siła, praca nas potężnie w dzisiejszych czasach do przedmiotowego poznawania wszystkich zjawisk, nakazuje nam zarówno badać i piękno. Badanie to jednakże dopiero wówczas mogłoby mieć głębsze znaczenie, gdyby stanowczo na inną weszło drogę. Dotychczasowa metoda uczyniła sobie ze sztuki coś w rodzaju miejsca do przechadzki, której poetyczne ścieżki wychodzą z uczuć i do nich ustawicznie wracają.

Otóż jeżeli badanie ma nas rzeczywiście prowadzić do celu, to powinno przynajmniej o tyle się zbliżyć do metody nauk przyrodniczych, ażeby zdołało otrząsnąć rzecz samą z wszelkich dowolnie jej przypisywanych właściwości, a poddać obserwacji to jedynie, co w niej jest niezmiennie i obiektywne.

Poezja, malarstwo i plastyka wyprzedziły znacznie sztukę muzyczną w estetycznych badaniach. Učení, zajmujący

się niemi, odrzucili już dawno mrzonkę, iż estetykę każdej z poszczególnych sztuk można zbudować samem przystosowaniem ogólnego metafizycznego pojęcia o pięknie. I słusznie, bo piękno w każdej sztuce ukazuje nam się odmienienie. Niewolnicza zawisłość od jednej ogólnej zasady, ustępuje już dziś coraz więcej przeświadczeniu, że każda sztuka, posługująca się odrębnymi środkami, musi być badana oddzielnie, jako całość odrębnie utworzona. „System” usuwa się coraz bardziej na bok, a na pierwszy plan występuje „badanie,” kierując się stale zasadą, iż prawa estetyczne każdej ze sztuk—nie dadzą się odłączyć od poszczególnych właściwości ich materiału i techniki. <sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Robert Schuman dużo złego sprowadził zdaniem, iż jedna istnieje estetyka dla wszystkich sztuk, a tylko materiał ich jest odmienny (*Gesammelte Schriften* I. 43). Zupełnie inaczej, a bardzo trafnie odzywa się Grillparzer (*Sämmtliche Werke* IX. 142). «Trudno było coś gorszego wyświadczyć poezji, muzyce, malarstwu itd., nad to, co uczyniono w Niemczech, obejmując je wszystkie razem wspólnem mianem: sztuka. Bo mimo wielu wspólności, posługują się one środ-

Wobec słowa, barw, postaci, trzyma się estetyka i krytyka reguły, iż badać należy nie podmiot, odbierający wrażenia, lecz przedmiot i jego piękno.

Tylko muzyka nie zdołała jeszcze zająć tego rzeczowego stanowiska. Oddziela ona ściśle swoje teoretyczno-grammatyczne reguły od badań estetycznych, lubując się wyraźnie w tem, aby reguły podawać w formie jak najoschlejszej, a badania otaczać mgłą uczuciowości.

Daremnie wysilała się estetyka muzy-

---

kami zupełnie różnemi i w wykonaniu podlegają warunkom zasadniczo odmiennym. Chcąc zdefiniować różnicę między poezją a muzyką, należałoby na to przede wszystkim zwrócić uwagę, w jaki sposób muzyka na nas działa: jak od podrażnienia zmysłów rozpoczyna, jak gra na nerwach, jak wznieca uczucia, i wreszcie jak, lecz dopiero na końcu — wkracza w dziedzinę ducha. Poezja przeciwnie: najpierw w umyśle obudza pewne pojęcia, następnie przez nie działa na uczucie, i dopiero przy końcu pozwala wziąć udział zmysłom. To ostatnie dzieje się ku ostatecznemu uzupełnieniu działania, lecz niekiedy i na niekorzyść poezji. Idą więc drogami przeciwnemi: pierwsza jest uduchowieniem tego, co cielesne; druga ucieleśnieniem tego, co duchowe.»

czna dotąd, aby jasno i wyraźnie zdać sobie sprawę z treści muzyki i jej samostnego rodzaju piękna. To też dawne „uczucia” jak strachy na dzieci, broją sobie w najlepsze, nawet w jasny dzień. Na obserwację piękna w muzyce wpływają ciągle jednakowo subiektywne wrażenia; a książki i krytyki, pisane czy ustne, utrzymują ciągle z niezmiennym uporem, iż tylko afekty są jedyną estetyczną podstawą muzyki i że one jedynie mają prawo wskazywania ostatecznych granic sądu o muzyce.

Muzyka — głosi ta nauka — nie może zajmować rozumu pojęciami, jak poezja, ani bawić oka linjami i kształtami, jak malarstwo lub rzeźba, musi więc inne mieć zadanie: oddziaływać na ludzkie uczucie. „Muzyka ma do czynienia z uczuciami.” To „ma do czynienia” jest jednym z najbardziej charakterystycznych wyrażeń dotychczasowej estetyki muzycznej.

Na czem polega związek muzyki z uczuciami, a w szczególności pewnych określonych utworów muzycznych z pewnymi określonymi uczuciami, na mocy ja-



kich praw natury związek ten istnieje i według jakich praw sztuki się tworzył, nikt nam tego wcale nie wyjaśnia, nawet ci, co właśnie najwięcej „mają z tem do czynienia.” Dopiero, gdy się oko nieco oswoi z tą ciemnią, odkrywamy nareszcie, iż w panujących dotychczas poglądach na muzykę — uczucia występują dwojako.

Raz celem i przeznaczeniem muzyki ma być obudzanie uczuć, a w szczególności „uczuć pięknych.” Kiedy indziej znowu uczucia są uważane za treść utworów muzycznych.

Obydwa te zdania w tem schodzą się uderzająco, że jedno jest równie fałszywe, jak drugie.

Odparcie pierwszego nie zajmie nas długo, mimo że spotykamy je w każdym podręczniku i to zwyczajnie zaraz na wstępie. Piękno wogóle nie ma żadnego celu. Jest to bowiem forma, która może być wprowadzie użytą do najróżniejszych celów, stosownie do treści, jaką ją wypełnimy, lecz sama, prócz siebie, nie ma żadnego innego celu. Czy przy obserwowaniu piękna dozna ktoś uczuć

przyjemnych, czy nie, to piękna w niczem nie zmieni. Można wprawdzie użyć pięknego przedmiotu do zrobienia komuś przyjemności, zamiar ten jednakże z samą pięknością nie będzie mieć nic wspólnego. Ponadto przedmiot ten pozostanie pięknym, chociażby zgoła żadnych uczuć nie obudzał, a nawet i wówczas, gdy nań nikt uwagi nie zwróci.

Więc jeżeli piękno istnieje ku czyjemuś zadowoleniu, to stanowczo nie wskutek tego zadowolenia.

A zatem o celu w powyższem znaczeniu i przy muzyce mowy niema; fakt zaś, że pozostaje ona w żywym stosunku do naszych uczuć, bynajmniej nie usprawiedliwia twierdzenia, jakoby jej estetyczne znaczenie właśnie na tym stosunku polegało.

Ażeby to lepiej zrozumieć, musimy przedewszystkiem ściśłą uczynić różnicę między pojęciem uczucia, a pojęciem wrażenia, czego w potocznej mowie zwyczajnie nie zachowujemy, nie dając tem zresztą powodu do żadnych nieporozumień.

Wrażenie jest to skutek działania ja-

kiegoś przedmiotu na nasze zmysły: ucho słyszy ton, oko widzi barwę lub linję.

Uczucie jestto stan zadowolenia lub niezadowolenia, jakie przechodzi nasza dusza w najrozmaitszych stopniach i odcieniach.

Gdy uderzy nas zapach jakiejś rzeczy, kształt jej, barwa lub ton, wówczas doznajemy wrażenia; gdy zaś żal, nadzieja, radość lub nienawiść żywiej nas wzruszą, wówczas budzi się uczucie.

Przedmiot piękny działa w pierwszym rzędzie na zmysły. Droga ta nie jest zresztą własnością wyłączną piękna, gdyż podobnie dochodzą wszystkie zjawiska do naszej świadomości. Wrażenie jest początkiem, a zarazem pierwszym warunkiem estetycznego zadowolenia. Ono to tworzy podstawę uczucia, które powstaje dopiero na tle połączeń psychicznych, często bardzo skomplikowanych. Aby wywołać samo wrażenie, nie potrzeba na to sztuki, wystarczy ton lub barwa.

Jak już wspomnieliśmy, obydwie wyrażenia bywają używane dowolnie naprzemian; u dawniejszych jednak autorów

spotykamy „wrażenie” (Empfindung) tam, gdzie dziś powiedzielibyśmy „uczucie” (Gefühl). Według nich zatem, muzyka powinna w nas obudzać uczucie i napełniać naprzemian miłością, radością, żalem i t. d.

Jednakże w istocie rzeczy nie należy to ani do muzyki, ani wogóle do żadnej ze sztuk pięknych. Zadaniem sztuki jest w pierwszym rzędzie tworzenie piękna; organem zaś, przyjmującym piękno, jest nie uczucie, lecz — wyobraźnia.

Rzecz to godna uwagi, iż muzycy i dawniejsi estetycy widzą przed sobą jedynie kontrast uczucia i rozumu, jak gdyby istota rzeczy nie mogła leżeć *pośrodku*, między temi przeciwieństwami.

Wyobraźnia kompozytora tworzy dla wyobraźni słuchacza. Ale gdy chodzi o piękno, nie ogranicza się ona na samej tylko obserwacji, — dopuszcza także rozum do współdziałania, gdyż najpierw przedstawia sobie przedmiot, a następnie osądza go. Odbywa się to z tak wielką szybkością, że nie zdajemy sobie sprawy ze szczegółów tej czynności.

Powstaje stąd złudzenie, iż wszystko dzieje się bezpośrednio i równocześnie.

Wyrażenie „obserwacja,” stosowane dzisiaj zresztą do wszystkich zmysłów, a nie wyłącznie do wzroku, wybornie odpowiada aktowi uważnego przysłuchiwania się, które nie jest czem innym, jak tylko podążaniem myślą za przesuwającymi się tonami muzyki. Rozum więc i uczucie, to w pojmowaniu piękna dwa obszary, przylegające do wyobraźni, ale już zupełnie kresowe.

W drodze czystej obserwacji poznaje słuchacz utwór muzyczny, nie może jednak przytem zajmować się czemś innym, leżącym po za obrębem tegoż. A wypadek taki musiałby zajść, gdyby słuchacz chciał równocześnie zajmować się afektami, jakie w nim muzyka obudza. Wyłączność rozumu prowadziłyby nas w tem na pole logiki, zamiast estetyki. Jeszcze niebezpieczniejsza jednak byłaby przewaga uczucia tą drogą bowiem weszlibyśmy poprostu w dziedzinę patologji.

Wszystko to rozwinięte już dawno

z praw ogólnej estetyki, ma równe znaczenie dla piękna każdej sztuki. Traktując tedy i muzykę jako taką, należy przede wszystkim wyobrażnię uznać za jej podstawę, a nie uczucie.

Ten skromniejszy punkt wyjścia już z tego powodu godzien jest, aby go zalecić, że wobec wielkiego nacisku, kładzonego nieustannie na przypisywane muzyce łagodzenie namiętności, zaiste trudno byłoby nieraz rozeznaczyć, jakim ma być ona środkiem: wychowawczym, leczniczym, czy policyjnym?

Muzycy, coprawda, mniej niż inni popadają w błąd przypisywania uczuciom równej roli we wszystkich sztukach pięknych. Ale za to widzą w uczuciach specjalność muzyki. Według nich moc i tendencja „wywoływania afektów“<sup>1)</sup>,

---

<sup>1)</sup> O głębszem zbadaniu rozmaitych przejawów uczucia tem mniej można mówić tam, gdzie nie odróżniono nawet uczucia od wrażenia. Zmysłowe i umysłowe uczucia, afekty, skłonności i namiętności, oraz wszystkie odcienia, zawarte w słowie greckiem *patos* i łacińskiem *passio*, zostały w jedno zmieszane i zniwelowane, o muzyce zaś powiedziano jedynie, iż jest specjalną sztuką do wzbudzania uczuć.

charakteryzują muzykę i stanowią jej odrębność wobec innych sztuk.

My zaś, nie uznając tego za cel sztuki wogóle, nie możemy również przyznawać tego i muzyce. Dopiero w drugim rzędzie, po w y o b r a ż n i, właściwym organie piękna, przychodzi kolej na u c z u c i e.

Czy nami nie wstrząsa wielki obraz historyczny z siłą rzeczywistości? Czy Madonny Rafaela nie usposabiają widza nabożnie, a krajobrazy Poussina nie budzą ochoty do wędrówki? Czy może widok katedry w Strassburgu nie działa imponująco?

Odpowiedź na te pytania nie pozostawia chyba żadnej wątpliwości, a podobnie ma się rzecz nie tylko z poezją, lecz nawet z niektórymi czynnościami, nie leżącymi w zakresie estetyki, jak np. z wymową, z praktykami religijnymi etc. etc.

Widzimy zresztą, że wszystkie sztuki również działają na uczucie i nawet z niemałą siłą. Pozorną w tym względzie różnicę między niemi a muzyką, należałoby zatem oprzeć na porównaniu, która z nich działa silniej, a która słabiej.

biej. Droga taka, już sama przez się nie naukowa, doprowadziłaby nas w końcu do tego, iż kwestję, czy można głębiej i silniej odczuwać wrażenia symfonji Mozarta, czy tragedji Szekspira, poematu Uhlanda, czy Ronda Hummla, należałoby w końcu pozostawić samemu słuchaczowi do rozstrzygnięcia.

Mylnem byłoby jednak również, gdyby ktoś mniemał, że muzyka działa bezpośrednio na uczucie, a inne sztuki za pośrednictwem pojęć; gdyż jak się okazało, piękno muzyczne w pierwszej linii bezpośrednio zajmuje wyobraźnię, a w drugiej uczucie.

Tyle razy poruszana analogja między muzyką a architekturą (istniejąca zresztą niezaprzeczenie) przemawia również za nami. Czy bowiem wpadło kiedy jakiemu rozsądnemu architekcie na myśl, że zadaniem jego dzieła jest wywoływanie uczuć, lub że uczucia są tegoż treścią?

K a ż d e prawdziwe dzieło sztuki wchodzi w jakiś stosunek z naszym uczuciem, żadne jednak w stosunek wyłączny. Nie wypowiedzielibyśmy zatem dla estetyki



muzycznej nie rozstrzygającego, charakteryzując muzykę ogólnie, jako sztukę, działającą na uczucie. Bo czyż upiwszy się, rozpoznajemy już tem samem gatunek wina, które chcieliśmy zbadać?

O ile afekty dadzą się przez muzykę wywołać, zależy od pewnych, specjalnych jej właściwości. Zamiast się więc trzymać drugorzędnych, a nieokreślonych działań uczucia, zrobimy lepiej, badając utwór i jego budowę, której prawami daleko trafniej można będzie objaśnić ową specjalną siłę wrażen, wywołanych przez muzykę.

Żaden malarz ani poeta, chcąc zbadać, w czym leży piękność jego utworu, nie zapyta, jakie „uczucia“ wywołał jego krajobraz lub dramat, tylko zastanawia się nad tem, dla czego utwór w tej właśnie, a nie innej formie się podobał.

Że tego rodzaju badanie w muzyce, jak później zobaczymy, znacznie jest trudniejsze, niż w każdej innej sztuce, i że tylko daje się doprowadzić do pewnych granic, to nie uprawnia krytyków wcale do łączenia w jedno uczuć z pięknnością muzyczną. Przeciwnie, właściw-

szą jest rzeczą przedstawiać je zupełnie oddzielnie, jak tego naukowa metoda wymaga.

I niedość na tem, że uczucie nie może być podstawą praw estetyki. Nawet w odczuwaniu muzyki pełno znajdujemy chwiejności. Uległość słuchacza sprawia bardzo często, że napisy, teksty i inne czysto przygodne skojarzenia myśli narzucają z góry jego uczuciu i wyobraźni pewien kierunek, przypisywany fałszywie charakterowi muzyki, zwłaszcza przy utworach kościelnych lub teatralnych.

Wzajemna zawisłość muzyki i wywołanych wzruszeń nie jest czysto przyczynową, gdyż na zmianę nastroju wpływają jeszcze niemało i wrażenia, poprzednio już doświadczone. Prawie pojąć dziś nie możemy, jak pradziadowie nasi mogli uważać pewne szeregi dźwięków za wyraz tych lub owych afektów.

To też w przyjmowaniu utworów dawniejszych mistrzów widzimy wielką różnicę.

Czyż działają dziś na nas kompozycje Mozarta, Beethovena lub Webera z tą

samą siłą, z jaką działały niegdyś, będąc nowością? Ilekroć dzieło Mozarta uznawano w swoim czasie za najśmielszą, najnamiętniejszą muzykę, jaka tylko była możebną! Wszak gwałtowne jej wybuchy, jako wyraz walk wewnętrznych i głębokiego bólu <sup>1)</sup>, przeciwstawiano błogiemu zadowoleniu, płynącemu z symfonji Haydna. W trzydzieści lat później Beethoven zajął stanowisko Mozarta i stał się przedstawicielem żywiołowej namiętności, a Mozart zasiadł na parnacie wśród klasyków obok Haydna. Każdy z dłużej żyjących muzyków mógł sam na sobie doświadczyć tej zmiany sądu i smaku.

Ale czyż istotna wartość artystyczna dzieł, których oryginalność i piękność do dziś dnia podziwiamy, może być naruszona przez różnicę w działaniu na

---

<sup>1)</sup> W szczególności Rochlitz wyraża się o Mozarcie w sposób dziwny dla nas — dzisiejszych. O Menuecie zaś Webera z *as-dur* sonaty, znanym jako rzecz kapryśna, lekka i wdzięczna, wyraża się jako «o fali gwałtownie płynącej z namiętnej wzruszonej duszy, a powstrzymywanej z godną podziwu stanowczością».

uczucie słuchacza? Zawisłość wzajemna dzieł muzycznych od pewnych nastrojów uczucia, niezawsze, niewszędzie i niekoniecznie przedstawia się nam, jako coś niezmiennego. Przeciwnie, stosunek dzieła do uczucia jest w muzyce o wiele zmienniejszy, niż w każdej innej sztuce.

Widzimy, że działanie muzyki na uczucie nie posiada ani konieczności, ani wyłączności, ani jednostajności — cechy zaś te musiałyby koniecznie być własnością zjawiska, na którem mielibyśmy oprzeć główną zasadę estetyczną.

Zresztą, nie mamy zupełnie zamiaru obniżać znaczenia uczuć ani nastrojów, obudzonych dźwiękiem muzyki. Wszak bez kwestji należy to do rzędu najpiękniejszych tajemnic życia, że sztuka bez przyczyn ziemskich, wprost z łaski Bożej, zdoła nas wzruszać tak silnie. Ale zastrzegamy się przeciw nienaukowemu użytkowywaniu tych rzeczy dla zasad estetyki. Muzyka potrafi nas istotnie usposobić wesoło lub smutno, nawet w wysokim stopniu. Lecz czy nie w wyższym stopniu dokona tego główna wygrana na loterji, lub śmiertelna choroba

przyjaciela? Dopóki jednak losu loteryjnego nie będziemy mogli zaliczyć do symfonji, a biuletynu lekarskiego do uwertur, dopóty afektów, wywołanych przez muzykę, nie można będzie uważać za jej właściwość estetyczną. Chodzić tu może jedynie o pewien specjalny sposób, czyli o to, jak tego rodzaju afekty powstają pod wpływem muzyki.

W IV i V rozdziale tej rozprawy poświęcimy uwagę działaniom muzyki na uczucie i zbadamy pozytywną stronę tego stosunku. Tu, na wstępie książki, rzucamy z umysłu jaknajsilniejsze światło na stronę negatywną, gdyż chodzi o protest przeciw zasadzie naukowej.

Pierwszy uderzył na to, o ile nam wiadomo, Herbart, w IX rozdziale swej „Encyklopedji”. Oświadczywszy się przeciw wszelkiemu „mędrkowaniu,” usiłującemu tłómaczyć dzieła sztuki. Powiada on tak:

„Kabaliści i astrologowie nie dali sobie przez lat tysiące powiedzieć, że człowiek dlatego ma sny, bo śpi, i że gwiazdy raz tu, a raz gdzieindziej się ukazują, ponieważ się poruszają.

Podobnie i z muzyką. Do dziś dnia powiadają nawet znawcy, że wyraża ona uczucia. Prawda, że muzyka w danym wypadku może wywołać pewne uczucie, i że można wskutek tego ostatecznie przy jej pomocy takie uczucie wyrazić, ale czyż przez to staje się uczucie podstawą któregośkolwiek, jednego chociażby z ogólnych prawideł (np. pojedynczego lub podwójnego kontrapunktu), na których prawdziwa jej istota polega? Ciekawa rzecz, co chcieli wyrazić dawni mistrze, gdy pracowali nad rozwojem wszelakich rodzajów fugi? Z pewnością nie wyrażać nie chcieli. Myśl ich skierowana była w głąb sztuki, a nie na zewnątrz; ci zaś, którzy usiłowali muzyce nadać inne jakieś znaczenie, zdradzili tem wstręt swój do istoty sztuki, a zamiłowanie do pozorów."

Niestety, Herbart nie uzasadnił opozycji swojej dość szczegółowo. Nadto, obok świetnych uwag, jak powyższe, spotykamy u niego nie jedno chybione zdanie o muzyce. W każdym razie, ze słowami jego nie liczono się w tym stopniu, w jakim na to zasłużyły.

## II.

„Przedstawianie uczuć“ nie jest treścią muzyki.

Wynikiem teorii, stawiającej uczucia jako cel ostateczny oddziaływania muzyki, jest zdanie, iż uczucia są przedmiotem (treścią), który muzyka ma przedstawiać.

Ze o „przedmiot“ sztuki pytamy, to przy filozoficznem badaniu jest rzeczą bardzo prostą. Przedmiot ten musi być różny, tak samo, jak różnie powstaje sztuka, a jest to naturalnem następstwem różnicy między zmysłami, z którymi sztuka jest związana. Każdej z nich właściwym jest pewien zakres idei, przedstawianych różnemi środkami: tonem, słowem i barwą. Dzieło sztuki ucieleśnia zatem pewną określoną ideę, jako piękno w zmysłowem zjawisku. Ta określona idea, ta ucieleśniająca ją forma i jedność ich obydwóch, są podstawami pojęcia o pięknie, których pominąć nie może żadne naukowe badanie estetyczne.

Przedmiot w utworze poezji lub malarstwa daje się wyrazić słowami i podciągnąć pod pewne pojęcia. Mówimy: obraz ten przedstawia kwieciarkę, ta statua — gladiatora, ten poemat opisuje bohaterski czyn Rolanda. Stopień większej lub mniejszej doskonałości, w jakim ów przedmiot przybrał formę artystycznego zjawiska, uzasadnia następnie sąd nasz o piękności dzieła.

Jako przedmiot muzyki — bywa dość zgodnie wymienianą całą skalą uczuć ludzkich, w mniemaniu, iż znaleziono w nich przeciwstawienie pojęć ściśle określonych, a stąd i prawdziwą różnicę między ideałem muzyki, a ideałem poezji i malarstwa. Tony i ich rozliczne połączenia mają być zatem tylko materiałem, czy też środkiem, za pomocą którego kompozytor przedstawia miłość, cłwagę, podniesienie ducha, zachwyt. Te uczucia w całej swej różnorodności mają być ideałami, które przyoblekły ziemską powłokę tonów, aby wędrować po świecie, jako utwory muzyczne.

A więc to, co nas w pełnej wdzięku melodji zachwyca, lub w niezwykłej



harmonji zajmuje, to nie melodja, ani harmonja, lecz wyrażony przez nie szept miłości lub poryw gniewu!...

Zastanówmy się jednak cokolwiek nad temi przestarzałemi już nieco figurami retorycznemi. Szept,—określenie bardzo dobre w muzyce, ale czy z pewnością będzie to szept miłości? Poryw,—określenie również trafne, czy tylko napewno—gniewu?... A więc tylko połowę tego określenia posiada muzyka napewno: może szeptać i może unieść się porywem. Lecz miłość lub gniew, to już uczucia tkwiące w sercu słuchacza, i serce jedynie może to powyższe określenie dopełnić według swej własnej woli.

Bo przedstawienie jakiegoś uczucia nie leży wcale w zakresie muzyki.

Uczucia nie spoczywają w duszy tak odosobnione, ażeby się dawały stamtąd wyjmować tej sztuce, dla której inne czynności ducha po za uczuciem są nieprzystępne. Przeciwnie, uczucia są zawisłe od fizjologicznych i patologicznych danych, uwarunkowane przedstawieniami, sądami i całym zakresem rozumu,

któremu uczucie zazwyczaj tak chętnie przeciwstawiamy.

Zastanówmy się jeszcze dalej, co nadaje uczuciu charakter ściśle określony? Co sprawia, że jedno uczucie jest tęsknotą, drugie nadzieją, a trzecie miłością i t. d? Czy tylko stopień napięcia, albo falowanie wzruszeń? Z pewnością nie! Samo wzruszenie może być przy różnych uczuciach jednakowe,—i odwrotnie: przy tem samem uczuciu u różnych osób i w różnych chwilach zupełnie odmienne. Pewne określone uczucie może w duszy naszej wystąpić tylko na podstawie pewnej ilości przedstawień i sądów, w razie silnego odczuwania—bezwiednych.

Nadzieja nie daje się odłączyć od przedstawienia szczęśliwej przyszłości; w żalu tkwi również porównanie minionego szczęścia ze stanem obecnym. Są to zupełnie określone przedstawienia i pojęcia; bez nich nie można odczuwania nazwać nadzieją lub żalem, gdyż one dopiero kształt im nadają. Gdy je pominiemy, to pozostanie nieokreślone wzruszenie, będące we wszystkich wypadkach tylko uczuciem ogólnego zado-

wolenia lub niezadowolenia. Miłość nie daje się pomyśleć bez przedstawienia ukochanej osoby, bez pragnienia i dążenia do tego, aby przedmiot swego afektu posiąść i uszczęśliwić. Nie samo wzruszenie, lecz myśl, na tle której ono powstaje, zdarzenia, z którymi się łączy, nadają mu charakter miłości. Może ono być równie dobrze łagodne, jak burzliwe; wesołe, jak smutne, a pozostanie miłością.

Wystarczy to, aby wykazać, iż muzyka nie może nigdy wyrażać rzeczy samej (w tym wypadku, miłości), lecz tylko to, co jej właściwość stanowi. Pewne określone uczucie (namiętność czy afekt) nie istnieje bez jakiejś myśli, ponieważ zaś muzyka tych myśli odtworzyć nie może, więc prosty stąd wniosek, że i określonego uczucia wyrazić nie zdoła. Wszak uczucie jest określone właśnie dzięki owej myśli.

Jak wytłómaczyć, że muzyka, mimo to, może (choć nie musi) budzić uczucia, jak smutek, wesołość i t. p., zbadamy to później, gdy będzie mowa o subiektywnem wrażeniu, wywołanem przez nią.

Najpierw należało teoretycznie rozwiązać kwestję, czy muzyka nie może określonych uczuć przedstawiać. Oczywiście że nie, gdyż określenia uczuć nie podobna odłączać od przedstawień i pojęć, leżących po za granicami środków, jakimi muzyka rozporządza. Natomiast pewien zakres idei—muzyka może przedstawić właściwemi sobie środkami. Należą tu wszystkie uchwytnie dla ucha odmiany w sile, ruchu i proporcjach, np. nabrzmiewanie, zamieranie, pośpiech, wstrzymywanie, prostota, sztuczne powikłanie i t. p.

Można dalej wyraz muzyki nazwać łagodnym, porywczym, silnym, ozdobnym, świeżym; lecz są to jedynie te idee, które dają się w odpowiednich połączeniach tonów przedstawić zmysłowo. Dlatego też możemy stosować powyższe przymiotniki bezpośrednio do muzyki, nie myśląc zupełnie o etycznym znaczeniu, które tak łatwo nam się nasuwa i wprost wpływa na estetyczną ocenę utworu.

To, co kompozytor przedstawia, jest w pierwszym rzędzie czemś wyłącznie muzycznym. Pewna melodia pojawia się

w jego fantazji. Nie ma ona być czem innem, lecz tylko sama sobą. Że jednak każde zjawisko konkretne bywa chętnie pojmowane, jako symbol czegoś wyższego, więc i w muzyce jakieś łagodne harmonijne adagio będzie wyrazem łagodności i harmonijności wogóle. Ale można iść jeszcze dalej. Można w niem upatrywać wyraz jakiejś cichej rezygnacji i wznieść się nawet do pojęcia wieczystego, zagrobowego spokoju.

Poezja, malarstwo i rzeźba także przedstawiają najpierw coś konkretnego. Dopiero obraz przedstawiający kwieciarkę, może pośrednio nasunąć nam myśl dziewczęcego zadowolenia i skromności wogóle; podobnie jak cmentarz śniegiem okryty, przypomina nam znikomość rzeczy doczesnych. Tak samo może pewien utwór muzyczny nasunąć słuchaczowi myśl skromności dziewiczej, a inny myśl znikomości; tylko, że związek między tym utworem, a myślą, jest w muzyce o wiele mniej ścisły i o wiele dowolniejszy, niż w każdej innej sztuce.

Ale myśli owe oderwane, nie będą treścią utworu w żadnym razie, a już nawet mo-

wy o tem niema, aby utwór mógł przedstawiać uczucie znikomości i t. p.

Istnieją rzeczy, które muzyka może doskonale przedstawić, a które przecież uczuciami nie są— i na odwrót, są uczucia, których nie wyrazi żaden pomysł muzyczny.

Cóż więc muzyka może z uczucia przedstawić, jeżeli treść jego jest dla niej niedostępna?

Tylko jego stronę dynamiczną!

Muzyka potrafi wybornie naśladować ruch fizyczny. Potrafi poruszać się szybko lub wolno, cicho lub głośno, potęgować się, słabnąć. Ruch jednak jest tylko właściwością uczucia, lecz nie samem uczuciem.

Pospolicie myślą wszyscy, iż siłę przedstawiania, jaką muzyka posiada, ograniczamy dostatecznie twierdzeniem, że ona nie może przedstawić przedmiotu uczucia, lecz tylko samo uczucie np. nie przedmiot miłości, lecz samą miłość.

W rzeczywistości jednak i tego dokonać nie zdoła. Miłości odtworzyć nie potrafi, tylko przedstawi ruch, który występuje przy miłości, jak przy każdym

innym afekcie, nie będąc wcale istotną jej treścią. „Miłość” jest pojęciem abstrakcyjnym, jak „cnota” lub „nieśmiertelność,” zapewnianie tedy teoretyków, że muzyka nie może przedstawiać pojęć abstrakcyjnych, jest zupełnie zbyteczne, gdyż tego nie zdoła dokonać żadna ze sztuk.

Wypływa stąd, że tylko idee t. j. pojęcia, przedstawione w szacie konkretnej, są treścią wcielenia artystycznego. Ale i pojęcia np. miłości, gniewu, bojaźni itp. nie mogą być przedstawione w utworach instrumentalnych, gdyż między nimi, a połączeniami tonów, niema koniecznego związku. Cóż więc z tych idei może muzyka naprawdę odtworzyć? Znowu—ruch. Oczywiście w szerokim znaczeniu tego słowa, obejmującym wszelkie następstwo tonów lub akordów, oraz zmiany w ich sile.

Ruch więc jest owym czynnikiem, wspólnym muzyce i uczuciom. A można mu nadać tysiące kształtów i odcieni.

Rzecz dziwna zaiste, że dotychczas badając istotę muzyki i jej oddziaływa-

nie, zaniedbywano w tak uderzający sposób tej tak ważnej właściwości.

Wszak jeżeli chodzi o stosunek uczuć do muzyki, to po za ruchem, wszystko, co stany duszy rzekomo odmalowuje, jest symbolem

Podobnie, jak barwy, i poszczególne tony już same z siebie posiadają pewne symboliczne znaczenie. Wyprzedza ono wszelkie intencje artystyczne i działa po za ich zakresem. Jak wiemy, każda barwa posiada swój własny charakter: nie jest ona dla nas jedynie znakiem, który tylko dzięki artyście otrzymuje pewną rolę, lecz siłą, mającą z natury związek z pewnemi nastrojami. Któż nie wie znaczenia, przypisywanego barwom? Zielony kolor, to nadzieja, różowy, to miłość i t. d. Dzieje się to codziennie z całą prostotą.

Ale i w poezji spotykamy się również z tem łąčeniem uczuć z barwami. Niektórzy idą w tem dalej, i tak, Rosenkranz (Psychologja, II wyd., str. 101) widzi w barwie pomarańczowej „przystępną godność, w fioletowej „filisterską uprzejmość.”



Otóż w podobny sposób i składowe czynniki muzyki posiadają dla nas pewne znaczenie: w tonacjach, akordach, barwie dźwięku—już z góry dopatrujemy pewnego charakteru. Istnieje też nawet i sztuka interpretowania czynników muzycznych, np. Schubarta „Symbolika tonacyj”, jest bardzo zbliżona do interpretacji barw Göthego.

W artystycznym jednakże zastosowaniu, podlegają te czynniki (czy to barwy czy tony) innym zupełnie prawom, niż wówczas, gdy się pojawiają w odosobnieniu. Jeżeli bowiem w obrazie historycznym nie każdy kolor czerwony oznacza radość, a nie każdy biały niewinność, to i w symfonji nie każdy akord *as-dur* usposabia do marzeń, ani każdy *h-moll* budzi wrogie dla ludzkości uczucia. I niezawsze trójgłos twardy jest wyrazem zadowolenia, a zmniejszony akord septymowy — zwątpienia.

Na gruncie estetycznym tracą te czynniki swą odrębność i podlegają wspólnie prawom wyższym. Od wyrażania lub przedstawiania czegoś — są one przeto bardzo dalekie i stądto znaczenie ich

może być co najwyżej symboliczne. Jeżeli w żółtej barwie widzimy zazdrość, w tonacji *g-dur* wesołość, a w cyprysie żalobę, to znaczenia ich mają z określeniami związek fizjologiczno-patologiczny, pochodzą zatem od nas samych, nie zaś od barwy, tonu lub rośliny. Więc i o poszczególnym akordzie nie można powiedzieć, iż przedstawia on jakieś uczucie, zwłaszcza wówczas, gdy należy do całości utworu.

Oprócz tedy analogji w ruchu i oprócz symboliki, muzyka nie posiada żadnego innego środka do swego rzekomego celu, t. j. do przedstawiania uczuć.

Zaiste trudne to do pojęcia, iż rzecz tak pewna, jak właśnie niezdolność muzyki przedstawiania uczuć, nie przeszła w drodze doświadczenia do ogółu. Niech to ktoś spróbuje—ktoś, komu utwór instrumentalny wydaje się wyrazem uczuć,—udowodnić jasno, że pewien taki a taki afekt—stanowi treść utworu. Weźmy np. uwerturę Beethovena do „Prometeusza”. Ucho znawcy zauważy tu mniej więcej następujące momenty: w pierwszym takcie biegną tony równo, perlisto,

w obrębie kwarty; powtarzają się w drugim dokładnie, dwa następne wykonywują ten sam ruch, tylko na szerszej nieco przestrzeni. Są to niby krople, w górę tryskające, które następnie na dół spadają, a w dalszych czterech taktach powtarzają znowu całą tę figurę o stopień wyżej. Słuchacz zatem dostrzega w melodji symetrię między pierwszym a drugim taktem, następnie między dwoma pierwszymi, a dwoma dalszemi, wreszcie między pierwszą grupą czterech taktów, a następną. Bas, markujący rytm, wybija początek każdego z pierwszych trzech taktów, w czwartym uderza dwa razy, w następnych zaś czterech taktach wszystko to jeszcze raz powtarza. Wobec więc pierwszych trzech taktów, czwarty jest czymś nowem, co dzięki powtórzeniu w następnej grupie, tworzy symetrię, i jako rys nowy, sprawia uchu przyjemność.

Harmonizacja tematu również posiada podobną równowagę. Trójgłosowi *c-dur* pierwszych czterech taktów odpowiada akord sekundowy w piątym i szóstym, a kwint-sekstowy w siódmym

i ósmym. Ten wzajemny stosunek między rytmem, melodją, a harmonią, tworzy obraz symetryczny, a jednak nie je-

Viol I

Viol II  
Viola  
Bassi

etc.

dnostajny, który dzięki barwie instrumentów i zmianom w stopniowaniu siły, otrzymuje jeszcze więcej światła i cieni. Treści innej, jak powyższa, nie zdoła-

my w żaden sposób odnaleźć w temacie, a tem mniej nazwać po imieniu uczucie, rzekomo nim wyrażone, lub to, które on u słuchacza obudza. Prawda, że takie rozczłonkowanie muzyki na frazy i od-cinki zamienia ciało kwitnące w szkielet, ale zniweczenie piękności usunęło równocześnie i niewłaściwości w tłumaczeniu kompozycji.

Podobnie jak z powyższym, zupełnie przypadkowo wybranym motywem, ma się rzecz z każdą inną muzyką instrumentalną. Wielka część jej miłośników uważa za charakterystykę dawnej muzyki „klasycznej” obojętność jej pod względem uczuć, i z góry twierdzi, iż nikt w żadnej z 48 fug, zawartych w „Wohltemperirtes Klavier” I. S. Bacha, nie zdoła dowieść istnienia uczuć, tworzących ich treść. To dopatrywanie różnicy, bardzo zresztą dyletanckie i dowolne, daje się tem objaśnić, że dawniejsza muzyka więcej miała siebie samą na celu, niż co innego, zaczem jej tłumaczenie było i trudniejsze i mniej pociągające. Ale sam fakt takiego rozróżniania jest już dowodem, że co najmniej, mu-

zyka nie musi obudzać uczuć, lub mieć ich za swą treść. Gdyby miało być inaczej, cała muzyka figuralna nie miałaby racji bytu. A jeżeli dla utrzymania się przy jakiejsz tezie, potrzeba uciekać się aż do zapoznawania jakiegoś wielkiego dzieła sztuki historycznie i estetycznie uzasadnionego <sup>1)</sup>, to widocznie teoria jest fałszywą.

Komu to nie wystarcza, niech bada inną muzykę. Niech zagra temat któregoś z symfonji Mozarta lub Haydna, jakieś adagio Beethovena, scherzo Mendelsohna, lub któryś z fortepianowych utworów Chopina i Schumanna, wszak są to najtreściwsze rzeczy z całej literatury, a wreszcie niech zanuci któryś z najpopularniejszych motywów Aubera, Donizetti'ego lub Flotowa. Czy też da się tu wskazać jakieś uczucie, jako treść

---

<sup>1)</sup> Bachiści, jak np. Spitta, zamiast na korzyść mistrza teorii tej zaprzeczyć, usiłują fugom jego i suitom przypisywać rozmaite uczucia, i to tak wymownie i stanowczo, jak to czynią najsztudniejsi wielbicieli Beethovena z jego sonatami. Niema co mówić, jest w tem konsekwencja!

tych tematów? Jeden powie — miłość, drugi — tęsknota, trzeci — powaga. Każdy równą słuszość mieć może. Lecz czy można coś nazwać przedstawieniem lub wyrażaniem uczuć, skoro nikt nie umie określić tej przedstawionej czy wyrażonej treści? O piękności i pięknościach utworu będą prawdopodobnie wszyscy myśleć jednakowo, o treści — każdy inaczej. Przedstawić zaś znaczy nie co innego, jak przedmiot jakiś uprzytomnić komuś wyraźnie i jasno. Czyż więc podobna za rzecz przedstawioną (lub wyrażoną) uważać to, co jako najchwietniejszy i najróżniej tłómaczony czynnik sztuki, jest przedmiotem nieustannych sporów?

Przykłady powyższe wzięliśmy umyślnie z muzyki instrumentalnej, gdyż tylko ona może być uważana za sztukę samotną. Utwór wokalny, zaopatrzony w tekst, oddala się już bardzo od ścisłego pojęcia muzyki.

To też, bez względu na to, czy stawiamy wyżej muzykę instrumentalną czy wokálną, (najczęściej decyduje w tem dyletancka jednostronność) zawsze przy-

znać będzie trzeba, że w badaniach opierać się można tylko na muzyce instrumentalnej.

Przy wokalne nie łatwo daje się ściśle obliczyć, co każda ze sztuk wniosła do całości: obok tonów działają równocześnie słowa, akcja i dekoracje, jak tu więc odłączyć siłę jednego czynnika od siły drugiego? Jeżeli o treść muzyki chodzi, to należałoby nawet utwory z napisami lub programami wyłączyć. Poezja potęguje wpływ muzyki, lecz nie rozszerza jej granic.

Kompozycja wokalna jest utworem tak silnie stopionym w całość, iż nie można już roli poszczególnych czynników określić. Że jednak, gdy chodzi o określenie siły, z jaką p o e z j a na nas działa, nikt swych doświadczeń nie robi na operze; z tych samych powodów nie można brać opery za podstawę badań nad muzyką. Muzyka wokalna ilustruje poemat <sup>1)</sup>.

W muzycznych czynnikach uznaliśmy już po za symbolicznem ich znacze-

---

<sup>1)</sup> Używamy tutaj tego obrazowego wyrażenia, uważając je za właściwe tam, gdzie nie o estetycz-



niem, rozliczne barwy, poczynawszy od najdelikatniejszych. Nawet przy tekście średniej miary, mogą one brzmieć jak głos z serca pochodzący. Mimo to nie tony będą tu coś „wyrażać,” lecz tekst. Bo rysunek, a nie koloryt, określa przedmiot, przedstawiony na obrazie.

Niechaj sobie słuchacz wyobrazi którąś melodję, znaną z dramatycznej siły—czysto muzycznie, a zatem oddzielnie od

---

nią kwestję chodzi, lecz o abstrakcyjny stosunek muzyki do słów tekstu; a przeto o rozpoznanie, od którego z tych dwóch czynników wychodzi rozstrzygające określenie treści (przedmiotu). Z chwilą, w której przestajemy się zastanawiać nad tem, co jest treścią utworu, a zaczynamy badać, jaka ta treść, zdanie traci swą stosowność. Tylko w logicznym, o mało co nie powiedzieliśmy jurydycznym sensie, jest tekst rzeczą główną, a kształty muzyczne akcesorjami. Estetyczne wymagania idą dalej, żądają one od kompozytora samoistnej piękności muzycznej, oczywiście odpowiedniej zarazem do tekstu. Jeżeli tedy ktoś zamiast abstrakcyjnego pytania, co muzyka czyni, łącząc się z tekstem, stawia pytanie, co czynić ma, to nie wolno nam jej zawisłości od tekstu w tak ciasne zamykać granice, jak to czyni rysownik wobec kolorysty. Gluck, w wielkiej i potrzebnej podówczas przeciw nadużyciom włoskich melodystów

wszystkiego, co tkwi w tekście, tytule i t. p.; to pokaże się wówczas, iż w miejscu, wyrażającym np. gniew, nie dosłucha się niczego, prócz pewnego ożywienia ruchu. Słowa gwałtownej miłości (a więc zupełnego przeciwieństwa gniewu), kto wie, czy nie dadzą się z równym efektem zastosować do tej samej melodji. O słynnej arji z „Orfeusza:” *J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur*, która niegdyś wzruszała do łez tysiące ludzi (miedzy innymi takich, jak I. I. Rousseau) zauważył jeden ze współ-

---

reakcji, zajął stanowisko nie we właściwym środku, lecz po za nim, podobnie jak w dzisiejszych czasach Wagner. Odtąd stały się słowa dedykacji, poprzedzające] «Alcestę» zdaniem nieustannie uwielbianem: tekst ma być prawdziwym i dobrze nakreślonym rysunkiem, który muzyka następnie już tylko koloruje. Tymczasem, gdyby muzyka nie posiadała wobec tekstu znaczenia wyższego, tylko była dlań środkiem kolorystycznym, gdyby nie była już sama przez się rysunkiem i barwą, gdyby nie wносиła czegoś nowego o własnej odrębnej piękności, co na tekście opiera się tylko, jak bluszcz na tyczce—wówczas mogłaby stanąć co najwyżej na poziomie ćwiczenia szkolnego, lub zabawki dyletanckiej, lecz nigdy nie stałaby na wyżynie sztuki.

czesnych Glucka, Boyé, iż do tej samej melodji możnaby równie dobrze, a nawet jeszcze stosowniej, podłożyć słowa o zupełnie przeciwnem znaczeniu: *Je trouve mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur.*

Podajemy drugostronnie początek tej arji, w wyciągu fortepianowym, dla skrócenia, jednak wiernie według oryginalnej włoskiej partytury.

Prawda, że kompozytor w tym wypadku nie jest zupełnie bez winy, gdyż muzyka dla wyrażenia żalu i smutku posiada z pewnością dźwięki odpowiedniejsze. Ale wybieramy tę melodję, naprzód dlatego, iż jej twórcy przypisywano największą dokładność wyrazu dramatycznego, a następnie dlatego, że kilka generacji podziwiało w melodji tej uczucie największego bólu, które jednakże, jak się okazuje, nie w czem innem tkwiło, jak tylko w s ł o w a c h.

Niema wątpliwości, że i znacznie wyrazistsze melodje, pozbawione słów, co najwyżej pozwolą nam tylko odgadywać, jakie uczucia wyrażają. Podobne są w tem do sylwetek, których oryginał poznajemy

Vivace:

Orfeo

Che fa-rò sen-za Euri-di-ce do-ve an-

drò senza il mio ben! Che fa - rò do-ve an-

drò; che fa - rò senz' il mio ben, do - ve an-

drò senz il mio ben

wtedy dopiero, gdy nam powiedzą, kogo przedstawiają.

Dzieła większych i największych rozmiarów wykazują w wyższej skali to samo, co powiedzieliśmy o szczegółach. Często w całych utworach zmieniano pierwotny tekst na zupełnie inny. Jeżeli w Wiedniu dawano „Hugonotów” jako „Gibelinów w Pizie,” a więc ze zmianą miejsca, czasu, osób, przebiegu akcji i słów, to jednak wyrazu muzycznego nie naruszono, mimo że niezręczność takiej przeróbki musiała działać ujemnie. A przecież uczucie religijne i fanatyzm wiary mają tworzyć w „Hugonotach” główną sprężynę, która dla „Gibelinów” zupełnie nie istnieje. Na chorał Lutra nie można się tu powoływać, bo jest cytata, lecz jako muzyka daje się zastosować do każdego wyznania.

Allegro z uwertury do „Fletu zaczarowanego” Mozarta, sparodjowane na kwartet sprzeczących się handełesów, robi niesłychanie komiczne wrażenie. Nie zmieniono w niem ani jednej nuty, a jednak tekst, chociaż nad wszelki wy-

raz płaski, zgadza się z muzyką Mozarta przerażająco dobrze.

Stopień, w jakim słuchacz zajmuje się utworem, nie jest mniejszy przy słuchaniu oryginału, z tą różnicą jedynie, że w operze słucha się kompozycji poważnie. Podobne dowody elastyczności każdego muzycznego motywu i każdego ludzkiego uczucia dałyby się przytoczyć w wielkiej ilości.

Zdawałoby się, że najłatwiej odróżnić muzykę religijną od wszelkiej innej muzyki, a przecież ileż to razy zdarza się słyszeć po wsiach i miasteczkach podczas nabożeństwa, na organach graną arję z „Lunatyczki” (z pełnym kokieterji skokiem decymowym: „w Twe ramiona”), inną jaką piosnkę popularną, lub coś podobnego?

We Włoszech spotkać się można po kościołkach, ku największemu zdumieniu, z melodjami operowemi Rossini’ego, Bellini’ego, Donizetti’ego lub Verdi’ego. Jeżeli utwór taki brzmi łagodnie, to nie tylko nie przeszkadza modlącym się, lecz zdaje się nawet podnosić ich na duchu. Gdyby zaś muzyka była istotnie zdolna

wyrażać uczucia religijne, to podobne *qui pro quo*, byłoby niemożliwe; tak samo, jak odczytanie z kazalnicy noweli lub aktu parlamentarnego, zamiast nauki.

Najwięksi mistrzowie dostarczają nam niemało przykładów na poparcie powyższego zdania. Händel postępował sobie w tych rzeczach z jaknajwiększą swobodą. Winterfeld wykazał, że wiele najsłynniejszych ustępów z „Mesjasza,” podziwianych dla religijnego nastroju, pochodzi ze świeckich duetów, przeważnie erotycznej treści (madrygałów), pisanych przez Händla w latach 1711 — 12 dla księżniczki Heleny Hanowerskiej do tekstów Maura Ortensia.

Muzykę do drugiego duetu:

«Nò, di voi non uo'fidarmi,  
Cieco amor, crudeli beltà  
Tropo siete menzognere,  
Lusinghiere deità<sup>1)</sup>).

niezmienioną w tonacji i melodji, Händel użył do chóru w pierwszej części Mesja-

---

<sup>1)</sup> Nie, nie ufam ci ślepy Amorze, okrutna piękność, jesteście bóstwami kłamliwemi i po-chlebca mi.

sza: „Oto dziecię nam na świat przyszło”. Trzecia część tego samego duetu: „Se per prova i vostri inganni” ma te same motywy, co chór w drugiej części Mesjasza: „Jak owieczki idą”. Madrygał Nr. 16 (Duet na alt i sopran) zgadza się nuta w nutę z duetem w III części Mesjasza: „Śmierci, gdzież jest twe żądło,” gdy w oryginale znajdujemy następujące słowa:

«Si tu non lasci amore  
Mio cor, ti pentirai  
Lo so ben io!»

Zpomiędzy licznych przykładów w kompozycjach J. S. Bacha, dość przypomnieć tylko owe madrygałowe ustępy w „Weinachtsoratorium,” przeniesione z całym spokojem ze świeckich kantat okolicznościowych. Gluck, o którym nas uczą, iż osiągnął wysoką prawdę dramatyczną najdokładnijszem stosowaniem muzyki do sytuacji, a nawet, że melodję wytwarzał z brzmieniem wiersza — ten sam Gluck umieścił w „Armidzie” nie mniej, jak pięć ustępów muzycznych, wziętych z dawniejszych swych oper włoskich (porównaj „Moderne Oper” str. 16).



Widać stąd, że muzyka wokalna, której teoria nigdy nam właściwego określenia istoty muzyki nie dała, także i w praktyce nie zdoła obalić zasad, wpływających z muzyki instrumentalnej.

Zdanie zwalczane przez nas przeszło zresztą do tego stopnia w krew ogólnie przyjętych zapatrywań estetycznych, że nawet wszystko, co od niego pochodzi, cieszy się równą nietykalnością.

Do tego rzędu należy teoria o naśladowaniu muzyką przedmiotów widzialnych i słyszalnych. Ileż to razy, gdy jest mowa o „malowaniu tonami,” słyszeć można zapewnienie, że muzyką nie może malować przedmiotów, leżących poza swym zakresem, tylko jedynie uczucia przez nie obudzane.

Zupełnie odwrotnie. Muzyka może naśladować tylko zewnętrzne zjawiska, nigdy zaś wywołane przez nie jakieś uczucia poszczególne. Padanie śniegu, lot ptaków, wschód słońca, zdoła tylko w ten sposób odmalować, że wywoła analogiczne wrażenia słuchowe, których dynamika pokrewną będzie tym zjawiskom. W wysokości, sile, szybkości i rytmie

tonów słyszy ucho figurę, która posiada ową analogję z określonym wrażeniem wzrokowym, analogję, jaką osiągnąć mogą wrażenia zmysłowe rozmaitego gatunku.

Tak jak istnieje fizjologicznie pewne zastępstwo jednego zmysłu przez drugi, tak i estetycznie istnieć może zastępstwo jednego wrażenia zmysłowego przez drugie. Ponieważ między ruchem w przestrzeni i w czasie, między barwą, subtelnością i wielkością przedmiotu, a wysokością, dźwiękiem i siłą tonu, panuje uzasadniona analogja, więc też można jakiś przedmiot rzeczywiście odmalować muzyką. Lecz mówić o przedstawianiu uczuć, obudzonych przez padający śnieg, błyskawicę, lub piejącego koguta, to po prostu śmieszne.

Aczkolwiek wszyscy muzyczni teoretycy, o ile sobie dobrze przypominam, z zasady, iż muzyka może przedstawiać pewne określone uczucia, wyprowadzają dalsze zasadnicze wnioski; to przecież u wielu z nich trafne poczucie wzięło górę i zasady tej w całej pełni uznać nie pozwoliło. Brak pojęciowej określo-

ności muzyki stanął im na przeszkodzie i wpłynął na to, że zmienili zdanie: określonych uczuć, powiadają, muzyka wprawdzie nie budzi i nie przedstawia, lecz nieokreślone.

Oczywiście, że czego innego nie można przez to rozumieć, jak tylko, że muzyka może zawierać ruch uczucia bez jego treści, a więc dynamiczną stronę afektu, którą muzyce najzupełniej przyznaliśmy.

Ten żywioł muzyki nie przedstawia jednakże „uczuć nieokreślonych,” już dlatego, że same pojęcia „przedstawiania” i „nieokreśloności” zbijają się nawzajem. Poruszenia duszy, jako ruch bez treści, nie są przedmiotem wcielenia artystycznego, gdyż niepodobna nadawać ruchowi kształtów artystycznych, niezapytawszy się poprzednio, co się rusza, lub co jest poruszane. A więc słuszne twierdzenie, że muzyka nie ma przedstawiać określonego uczucia, zawarte w tem zdaniu, ma jedynie znaczenie negatywne.

Co jest jednakże pozytywnem, twórczem, w utworze muzycznym? uczucie nieokreślone treścią być nie może,

wszystkiem będzie zatem tylko forma, jaką sztuka mu nada. Każda czynność artystyczna polega na indywidualizowaniu, na wydobywaniu określonego z nieokreślonego, szczegółu z ogółu.

A teoria „nieokreślonych uczuć” żąda czegoś wprost przeciwnego. Trudna z tem sprawa! Mamy wierzyć, że muzyka coś przedstawia, a nie wiemy nigdy, co. Otóż najprościej postąpić o mały krok naprzód i uznać, że muzyka nie przedstawia żadnych uczuć, ani określonych, ani nieokreślonych.

Lecz któryż z muzyków odważyłby się na taką śmiałość? \*)

---

\*) Fałszywa zasada doprowadza do absurdów nawet ludzi tak światłych, jak Mattheson,—zasada, że w każdym utworze muzycznym szukać należy pewnego określonego, i druga jeszcze fałszywsza, że każdy rodzaj formy ma za treść pewne uczucie specjalne. Wierny swemu zdaniu, że «w każdej melodji musimy sobie za cel obrać pewne poruszenie serca,» uczy on we «Wzorowym kapelmistrzu» (Str. 230), że uczuciem, które się ma objawiać w Kurancie jest nadzieja; że Sarabanda wyraża wyniosłość, Concerto grosso—rozkosz, Chaconna—zadowolenie, a uwertura—szlachetność.

Wynik, do jakiego doszliśmy, dopuszcza jeszcze jedno, mianowicie mniemanie, iż muzyka, aczkolwiek nie osiągnie nigdy ideału w „przedstawianiu uczuć,” to jednak do niego zbliżać się może i powinna. Zapatrywanie takie jest istotnie bardzo rozpowszechnione, a dowodem tego fakt, iż mówi się tak wiele o dążeniu muzyki do przewyciężenia swej nieokreśloności i do zamienienia się w mowę konkretną, przyczem największe pochwały dostają się oczywiście utworom, w których intencje te są widoczne.

Zwracamy się stanowczo przeciw mniemaniu, jakoby muzyka, chociażby dążyć do tego celu powinna.

Piękność muzyki, z dokładnością w przedstawianiu uczuć, nie byłaby jednoznaczna nawet wówczas, gdyby to przedstawianie uczuć było istotnie możliwe. Aby się o tem praktycznie przekonać, przyjmijmy tę możebność na chwilę. Oczywiście fikcji tej nie można wypróbować na muzyce instrumentalnej, która sama przez się nie dopuszcza sprawdzenia afektów określonych, lecz na muzyce wokalne, która z porządku rzeczy

musi się stosować do określonych przez tekst stanów duszy.

[Słowa tekstu wskazują tu kompozytorowi przedmiot, który ma być odtworzony w muzyce. Ma ona istotnie moc ożywiania ich, komentowania, nadawania im wyrazu indywidualnej szczerości w mniejszym lub większym stopniu, przez jak najdokładniejsze odtworzenie analogicznego ruchu i przez zużytkowanie symboliki właściwej tonom.

Wziąwszy za główny cel tekst, a nie własną samoistną piękność, muzyka może dojść do wysokiego wyindywidualizowania utworu, a nawet do złudzenia, że ona sama przedstawia uczucie. Tymczasem uczucie spoczywa już w słowie, nie daje się zmienić i tylko dopuszcza stopniowanie. Dążność ta w działaniu osiąga coś podobnego do owego „przedstawiania afektu, jako treści pewnego utworu.”

Przyjąwszy, iż owa rzeczywista i ta mniemana siła działałyby wspólnie, i że przedstawianie uczuć i treści byłoby możliwe, to w następstwie tego musieliśmy słusznie uważać za najlepsze te

kompozycje, któreby zadanie to rozwiązywały jaknajlepiej.

Czy nie znamy jednak kompozycji nadzwyczajnej piękności, nie posiadających owej treści? Dość tu wspomnieć preludja i fugi Bacha. Naodwrot, istnieją wokalne kompozycje, które usiłują uczucia w tekście wypowiedziane odtworzyć jaknajwierniej, oczywiście w granicach powyżej określonych, kompozycje, w których prawda w odtworzeniu treści góruje nad wszystkim.

Przy bliższem obserwowaniu przychodzimy jednak do wniosku, że to bezwzględne przystosowanie się do wyrazu stoi po większej części w odwrotnym stosunku do samoistnej piękności muzyki; czyli że dramatyczno-deklamacyjna dokładność i muzyczna dokładność, kroczą razem tylko do połowy drogi, poczem rozchodzą się stanowczo.

Najwyraźniej widzimy to na recytatywie, jako formie muzyki, zastosowującej się bezpośrednio i bardzo ściśle do wyrazu deklamacyjnego, nie dążącej tylko do wiernego odbicia pewnych okreśło-

nych, a po większej części bardzo rozmaitych stanów duszy.

Jako wcielenie owej nauki, recytatyw musiałby być najwyższą, najdoskonalszą muzyką; tymczasem rzecz ma się przeciwnie, muzyka staje się w nim tylko służebnicą tekstu i zatracą zupełnie swoje znaczenie samoistne.

Mamy w tem dowód, że wyraz określonych stanów duszy, nietylko nie łączy się z zadaniem muzyki, lecz nawet działa ujemnie. Dość zagrać dłuższy jakiś recytatyw, opuścić słowa i następnie zapytać się o znaczenie jego i wartość muzyczną! A próbę tę musiałaby wytrzymać każda muzyka, jeżeli wywołane wrażenie mielibyśmy przypisywać jej samej jedynie.

I nie przestając na samych tylko recytatywach, możemy jeszcze silniejsze potwierdzenie tego znaleźć w formach najwyższych i najdoskonalszych. Piękność muzyki zawsze rada uniknąć tego, co specjalnie coś wyraża, gdyż ona dąży do rozwoju samoistnego.

Postąpmy jeszcze wyżej—do zasady dramatu w operze. Muzyczne utwory



w operach Mozarta stoją w zupełnej zgodzie z tekstem. Ale możemy się im przysłuchiwać, nawet pozbawiwszy je tekstu. I najbardziej skomplikowane, wyjąwszy może parę ustępów w finałach, pozostaną zawsze piękną muzyką.

Równomierne zadośćuczynienie wymaganiom muzycznym i dramatycznym, jest tedy słusznie uważane za ideał opery. Że jednak istota tejże, właśnie z tego powodu, kryje w sobie walkę między ścisłością dramatyczną a muzyczną pięknością i koniecznością nieustannych ustępstw wzajemnych, to rzecz pewna.

Ta słuszność opery nie została dotąd dość silnie uwydatnioną przez estetyków. A zasada, na której opera spoczywa, jeżeli istotnie jest chwiejną i trudną do określenia, to nie wskutek owej niezgodności z prawdą, iż osoby *d r a m a t u* śpiewają, zamiast mówić, gdyż ludzka wyobraźnia poddaje się podobnym złudzeniom bardzo łatwo; czyni to raczej stosunek wzajemny muzyki do talentu, zmuszający oba składniki opery do ustępstw lub do przekraczania swych granic.

To też opera, to istne państwo konstytucyjne, oparte na ciągłej walce dwóch potęg równouprawnionych. Z walki tej, w której artysta koniecznością zmuszony, pozwala zwyciężać raz jednej, to znowu drugiej stronie, pochodzą wszystkie niedostatki opery. Ta walka tedy powinna wytworzyć reguły sztuki, rozstrzygające kwestję opery. Obie zaś zasady, muzyczna i dramatyczna, doprowadzone do ostatecznych konsekwencji, muszą się w pewnym punkcie skrzyżować. Tylko że dwie te linie zbyt są długie, aby dla ludzkiego oka nie miały uchodzić za równoległe.

Podobnie ma się rzecz z tańcem, co można zauważyć w każdym balecie. Od chwili, kiedy taniec zaczyna przemawiać do widza za pomocą giestykulacji i miki, lub wyrażać pewne myśli i uczucia, już zmienia się w pantomimę i traci piękną rytmikę swych form. Wzmożenie się zatem żywiołu dramatycznego będzie tu przeszkadzać rozwojowi plastyczno-rytmicznej piękności w tym stopniu, co w operze muzycznej.

Opera nie zdołałaby się ostać, ani ja-

ko całkowicie mówiony dramat, ani też jako utwór czysto instrumentalny. Kompozytor więc prawdziwie operowy, nie traci nigdy z oka potrzeby ciągłego łączenia żywiołu muzycznego z dramatycznym, a już w żadnym razie nie dozwoli któremuś z nich zapanować samowładnie. W wątpliwych chwilach stanie on jednakże raczej po stronie muzyki, gdyż opera w pierwszym rzędzie jest muzyką, a potem dopiero dramatem. Najlepiej to osądzić można, porównywując intencje własne, z jakimi idzie się słuchać dramatu lub opery o tej samej treści. Niema przecież najmniejszej wątpliwości, że w takim razie operę słuchamy dla muzyki, a wszelkie jej współśledzenie na korzyść tekstu, daje się nam dotkliwie uczuwać \*).

---

\*) Niezwykle charakterystycznym jest to, co mówi Mozart o stosunku muzyki do poezji w operze. W zupełnem przeciwieństwie do Glucka, który pragnie muzykę podporządkować poezji, sądzi Mozart, że poezja ma być posłuszną córką muzyki. Zupełne pierwszeństwo ma mieć według niego muzyka w operze tam, gdzie stwarza nastrój. Przywodzi dalej fakty, z których dobra muzyka pozwala zapomnieć o najnędniejszym

Wielkie historyczne znaczenie słynnego sporu Gluckistów z Piccinistami, leży dla nas w tem, że wewnętrzny konflikt opery, spowodowany sprzecznością dwóch czynników — muzycznego i dramatycznego, wówczas po raz pierwszy stał się przedmiotem szczegółowego omawiania. Działo się to, co prawda, bez naukowego przeświadczenia o niezmiernie ważnem zasadniczem znaczeniu rozstrzygnięcia tego sporu.

Kto się trudu nie lęka, wdzięcznego zresztą — i zechce rozejrzeć się w źródłach historii owej walki muzycznej, ten się przekona niechybnie, iż obok prawdziwie francuskiej zręczności w szermierce na słowa, panuje tam taka niedojrzałość w pojmowaniu zasadniczych rzeczy, taki brak głębszej wiedzy, że dla mu-

---

choćby tekście, gdy wypadków odwrotnych niepodobna zacytować. Wyplýwa to bez zaprzeczenia z samej istoty muzyki. Działa ona bezpośrednio i potężniej na zmysły nasze, niż każda inna sztuka, to też już przez to samo wrażenie słów usuwa się na drugi plan. Dalej działa na nas muzyka przez zmysł słuchu w sposób dotychczas nie wyjaśniony, z większą i do-  
 różniejszą siłą, niż poezja.

zycznej estetyki długoletnie te debaty nie mogły pozostawić rezultatu. Najsilniejsze głowy, jak Suard lub Abbé Arnaud po stronie Glucka, z drugiej zaś strony Marmontel i La Harpe, poszli wprawdzie dalej po za krytykę Glucka, aż do wyjaśnienia głównych zasad (dramatu i muzyki) i ich wzajemnego stosunku; jednakże traktowali oni stosunek ten jako właściwość opery jedną z wielu, a nie jako kwestję jej żywotną. Nie przeczuwali wcale, że od jej rozstrzygnięcia zależy tu cała egzystencja opery.

Jestto godne uwagi, że zwłaszcza przeciwnicy Glucka byli kilkakrotnie bardzo blizcy punktu, z którego błędność zasady dramatu w muzyce dawała się poznać doskonale. I tak La Harpe w *Journal de politique et de littérature* z 5-go października 1777, pisze: „Zdarza się słyszeć zarzuty, iż nie jest rzeczą naturalną śpiewać arję tego rodzaju wśród sytuacji namiętnej, i że tym sposobem wstrzymuje się tylko akcję i psuje efekt. Uważam taki zarzut za nieuzasadniony. Od chwili, gdy się na śpiew zgadzamy, musimy przyjąć pewien jego ideał, bo przecież nie

jest rzeczą naturalniejszą śpiewać źle, jak śpiewać dobrze. Wszystkie sztuki zasadzają się na układzie danych z góry czynników, a jeżeli idę na operę, to z pewnością w celu słuchania muzyki. Wiem dobrze o tem, iż rzeczywiście Alcesta nie żegnała Admeta arją, skoro jednak widzę Alcestę na scenie i wiem z góry, iż ma ona śpiewać, to zajmę się żywo jej losami i znajdę prawdziwą przyjemność w jej śpiewie wówczas, gdy arja będzie piękna i melodyjna i da mi odczuć miłość i ból bohaterki.”

W miarę, o ile konsekwentniej dążymy do utrzymania zasady dramatu i odbieramy operze piękność muzyczną, będącą dla niej powietrzem koniecznem do oddychania, o tyle staje się ona coraz węższą i ginie jak ptak pod kloszem. Potrzebaby zejść do dramatu mówionego, a to wystarczyłoby, ażeby się przekonać, iż opera nie może istnieć, jeżeli muzyczna zasada (z całym przeświadczeniem o antyrealistycznej jej naturze) nie otrzyma przewagi. W rzeczywistości prawdy tej nigdy się nie zaparto, a na-

wet najsilniejszy dramatyk, Gluck, stawia wprawdzie fałszywą teorię, że muzyka operowa nie ma być czem innem, jak spotęgowaną deklamacją—w praktyce jednak pozwala bardzo często przemówić swej muzykalności i zawsze z wielką korzyścią utworu.

Tak samo i Ryszard Wagner. Musimy też tu zaznaczyć wyraźnie, że Wagner w swej głównej zasadzie, wypowiedzianej w I tomie dzieła *Oper und Drama*, stoi na fałszywym gruncie, utrzymując, iż „błąd opery, jako rodzaj sztuki, leży w tem, że środek (muzyka) brany bywa za cel, a cel (dramat) za środek.” Tymczasem opera, w której muzyka zawsze i istotnie tylko jako środek dramatycznego wyrazu występuje, jest muzycznym nonsensem.

Konsekwencją wagnerowskiego zdania (o środku i celu) byłoby także między innemi i to, że kompozytor popełniałby wielki grzech, pisząc do średnio dobrego tekstu nieco lepszą muzykę, a my również grzeszylibyśmy, słuchając z upodobaniem takiej muzyki.

W każdym utworze do śpiewu można zrobić nie jedną drobną zmianę, która trafności wyrazu w niczem nie osłabi, a piękność motywu popsuje. Skąd się to bierze? Byłoby to możliwe, gdyby ta piękność tkwiła w wyrazie? A skądże to pochodzi, że nie jeden utwór do śpiewu zupełnie się nam nie podoba, mimo że pod względem traktowania tekst jest bez zarzutu? Ze stanowiska uczucia nie można go przecież zganić!

Cóż nam tedy pozostaje, jako zasadnicza podstawa piękna w muzyce, skorośmy raz uczucie za niedostateczne uznali?

. Zupełnie inny, samoistny czynnik, któremu zaraz zbliżka się przypatrzymy.

### III.

#### Piękno muzyczne.

Dotąd szliśmy drogą negatywną, usiłując zwalczyć zdanie, że piękno muzyki polega na przedstawieniu uczuć, co uważamy za błędny punkt wyjścia. Teraz jednakże należy drogą pozytywną dojść



do odpowiedzi na pytanie, jakim jest właściwie to piękno?

Jest ono specjalnie muzyczne. Rozumiemy przez to — piękno, leżące wyłącznie w tonach i ich artystycznym połączeniu, niezawisłe od wszelkiej treści, pochodzącej z zewnątrz, wcale mu niepotrzebnej. Tóny łączą się ze sobą bardzo rozmaicie: zgadzają się i dyssonują, łączą i rozchodzą, potęgują i słabną; a ruch ten, niekrępowany w formach żadnem narzuconem sobie znaczeniem, działa na naszą wyobraźnię i zajmuje nas.

Żywiółową podstawą muzyki jest dźwięk, istotą jej rytm — rytm w wielkich rozmiarach, jako symetria budowy, i w małych, jako ruch cząstek drobnych, zależny od pewnych praw.

Materiałem tedy, z którego kompozytor tworzy, materiałem niezmiernie obfitym, są wszystkie tony, dające się układać w melodje, harmonje i rytmy jak najrozmaitsze. „Melodja” faluje tu niejako na powierzchni utworu i tworzy właściwie główny kontur piękności jego; pod nią ukrywa się „harmonja,” pełna

tysięcznych zmian, przewrotów, i podwojeń tonów. „Rytm,” tętno wszelakiej muzyki, porusza melodję, połączoną z harmonją, wdzięczną zaś okrasą całości jest t. zw. „barwa dźwięku,” właściwa głosom ludzkim i instrumentom.

Na zapytanie, co można tym materiałem wyrazić? — odpowiadamy: „myśli muzyczne.” Myśl muzyczna, skoro raz otrzyma kształt konkretny, staje się równocześnie samoistnem pięknem i celem sama dla siebie, a w żadnym razie znowu materiałem, chociażby do wyrażania uczuć i myśli.

A więc treścią muzyki są dźwięki, ułożone w pewną formę i wprowadzone w ruch.

Muzyka może być piękną, chociaż nie wyraża żadnego afektu, i jest w tem podobną do „arabeski.” Linje wznoszą się i spadają, raz z lekką załamują, to znowu śmiało w górę strzelają, giną i napowrót się wynurzają, a zawsze zachowują proporcje i rozliczne tworzą analogje. Na pozór, panuje tu bezład, a jednak stosunek części jest jasny; drobnych szczegółów pełno, a jednak całość łatwo

okiem obejmujemy. Wyobraźmy sobie arabeskę ową nie w stanie martwoty i spokoju, lecz w chwili jej powstawania. Wyobraźmy sobie, jak się te linje nawzajem ścigają, jak rosną i maleją, jak co chwila przynoszą oku nową niespodziankę wśród tego nieustannego falowania,—a w końcu przypuśćmy, że żywa ta arabeska jest objawem artystycznego ducha, który wkłada w nią całą swą siłę twórczą. Czyż wówczas nie zbliżymy się już poniekąd do wrażenia, jakie na nas sprawia muzyka?

Każdy z nas dzieckiem bawił się niezawodnie kalejdoskopem, i zachwycał grą różnobarwnych szkiełek. Takim zjawiskiem, wyższem tylko niezmiernie i idealniejszem jest — muzyka. I ona zmienia co chwila swe kształty i barwy. Zmiany te albo płyną łagodnie, albo silne tworzą kontrasty. Wpływają na siebie wzajemnie, ale są mimo to ciągle nowe. Istnieją same dla siebie i same tworzą całość. Główna różnica leży w tem, że taki kalejdoskop dla ucha wydaje się nam bezpośrednią emanacją artystycznego ducha twórczego, gdy ów

dla oka — tylko zgrabną mechaniczną zabawką.

Być może, iż jakiemuś zbyt uczuciowemu amatorowi muzyki, te porównania wydadzą się profanacją sztuki. Ale w takim razie niech nad tem się tylko zastanowi, czy są trafne czy nie? Bo poznanie przedmiotu jakiegoś z bliska, z pewnością nie czyni mu żadnej ujmy. Gdybyśmy wreszcie i odstąpili od porównywania ruchu i układania się w kształty, w czem właśnie przykład z kalejdoskopem ogromnie jest trafny, to pozostają dla piękna muzycznego inne jeszcze analogje wyższego rodzaju, np. w architekturze, w budowie ciała ludzkiego, lub w krajobrazie. Wszystko to posiada również swą prymitywną piękność rysunku i barw, bez względu na duszę, lub jej wyraz.

Jeżeli dotąd piękność, tkwiąca w żywiole czysto muzycznym, nie została należycie rozpoznana, to wiele w tem zawiniło „niedostateczne ocenienie pierwiastku zmysłowego muzyki.” Było to właściwe u dawniejszych estety-

ków, którzy na pierwszym miejscu stawiali moral, serce, lub „ideę” (Hegel).

A jednak podstawą każdej sztuki jest ów pierwiastek zmysłowy. Teorja „uczuć” zapoznaje to zupełnie; nad „słuchaniem” przechodzi do porządku, a zwraca się wprost do „odczucia.” Utrzymuje ona, iż muzyka jest dla serca — ucho wydaje się jej zbyt trywialne. Naturalnie zależy to od tego, co kto uchem nazywa. Zapewne, że Beethoven nie komponował ani dla „labiryntu” ani dla „błony bębenkowej.” Lecz „fantazja” ludzka, opierając się na wrażeniach słuchu, świadomie doznaje zmysłowego zadowolenia w bezpośrednim przyjmowaniu tonów, tworzących rozmaite figury i całość rozmaitą i barwną.

To samoistne, specjalne piękno muzyki, jest bardzo trudne do określenia. Ponieważ muzyka w naturze wzoru nie ma, a żadnej pojęciowej treści nie posiada, przeto mówić o niej można tylko albo suchemi technicznemi terminami, albo poetycznemi fikcjami. Jej królestwo istotnie „nie jest z tego świata.” Wszystkie pełne fantazji opisy i przedstawie-

nia, usiłujące muzykę uprzytomnić lub scharakteryzować, są obrazowe albo błędne. Co dla każdej innej sztuki jest tylko opisem, dla muzyki staje się przenośnią. Muzyka wymaga, aby ją pojmować tylko jako muzykę i zadowolenia szukać wprost w niej samej.

Ale tego „specjalnie muzycznego” pierwiastku nie należy stawiać na równi z pięknnością akustyczną lub pięknnością symetrii, bo podrzędne te pojęcia mieszczą się już w ogólnem pojęciu muzyki. Tem mniej wolno tu mówić o „łaskotaniu” ucha, które to określenie, podobnie jak inne, ma na celu wyrazić brak duchowego pierwiastku w muzyce. Bo kładąc nacisk na ową specjalność muzycznego piękna, nie wykluczamy przez to bynajmniej duchowości muzyki, tylko co najwięcej nakładamy jej pewne warunki.

Nie uznajemy piękności bez udziału ducha. Raz jednakże przypisawszy istotne piękno muzyczne „formom”, wyraziliśmy już tem samem, że duchowa treść znajduje się w najściślejszym związku z formami dźwiękowemi. Pojęcie formy w muzyce jest czemś zupełnie od-

rębnem i jej tylko właściwem. Niema tu próżni na zewnątrz zarysowanej linjami, lecz forma ta, tworząc kontury, równocześnie je wypełnia. Jest to duch, przybierający pewne kształty.

W porównaniu z arabeską może być muzyka rzeczywiście uważaną za obraz, wszakże nie taki, którego przedmiot możnaby ująć w słowa i pojęciom naszym podporządkować. Muzyka posiada swój sens i swoją logikę, ale—muzyczną; jest ona mową, którą mówimy i rozumiemy, ale która przetłómaczyć się nie da. Zupełnie też słusznie mówimy o „myślach” utworów muzycznych, i słusznie rozróżniamy myśli nowe i jędrne od frazesów pospolicie używanych. Podobnie rozpoznajemy zamkniętą całość pewnej grupy dźwięków, nazywając to zdaniem (Satz), bo i tu czujemy równie dokładnie, jak przy każdym logicznym okresie mowy, gdzie sens się zaczyna i gdzie kończy.

Ład, leżący w każdej muzycznej formie, spoczywa na pewnych pierwotnych zasadach, złożonych przez naturę w organizm człowieka i we wszelkie głosowe

zjawiska. Już przedewszystkiem prawo „harmonicznej progresji” mieści w sobie zawiązek tworzenia się dalszego, podobnie jak koło w malarstwie lub rzeźbie. W tem też tkwi także i wyjaśnienie różnych zjawisk muzyki, dotychczas niestety prawie nie wyjaśnionych.

Wszystkie czynniki muzyczne łączą się ze sobą w związki i pokrewieństwa, na prawach natury oparte. Te pokrewieństwa, panujące niewidzialnie nad rytmem, melodją i harmonją, żądają posłuszeństwa od muzyki ludzkiej i wszelkie sprzeciwiające się im połączenia tonów—piętnują jako gwałt i brzydotę. Żyją one w każdym wykształconem uchu, jeżeli niekoniecznie ujęte w formę naukową, to instynktownie. Ucho rozróżnia też poprostu w drodze obserwacji, zarówno wszystko to, co w połączeniu dźwięków brzmi naturalnie i zrozumiale, tworząc pewną organiczną całość, jak i wszystko nienaturalne i nie mające zdrowego sensu. I nie potrzebuje do tego żadnej pożyczanej miary, ani też żadnego *tertium comparationis*. <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Poezji wolno do pewnego stopnia wprowadzać nawet rzeczy brzydkie, działanie jej bo-



W tej negatywnej sile, przywią-  
zanej prawem natury do układu tonów,  
a odrzucającej wszystko, co brzydkie,  
tkwi także w dalszym ciągu i zdolność  
pozytywnego tworzenia kształtów  
pięknych.

Komponowanie jest pracą ducha, i ma-  
terjał, z którego kompozytor tworzy,  
jest także duchowy. To nie ciężki, su-  
rowy budulec architektury, lecz lotny  
i giętki dźwięk, który wywołuje wraże-  
nie w chwili, gdy już drugi po nim na-  
stępować. Materiał ten z nadzwyczajną  
łatwością poddaje się fantazji i myślom  
artysty. Oczywiście więc, i siła ducha  
tworzącego, i właściwości tej fantazji, mu-  
szą na utworze wycisnąć swój charakter.  
Jako płód twórcy myślącego i czu-

---

wiem przedostaje się do uczucia za pomocą po-  
jęć, a celowość już z góry łagodzi brzydotę do  
tego stopnia, że może ona w przeciwstawieniu  
z pięknem i najwyższe nawet wrażenie wywo-  
łać. Muzyka zaś działa bezpośrednio na zmy-  
sły, a ocena rozumu przychodzi zapóźno, ażeby  
wyrównać niezadowolenie. Stąd wniosek, że  
Szekspirowi wolno dochodzić aż do szkarady,  
Mozart zaś musi się zamykać w granicach pię-  
kna. (Grillparzer IX. 142.)

jącego, może kompozycja być przepelnioną myślą i uczuciem. Do odnalezienia tej duchowej treści w każdym muzycznym dziele sztuki dążyć niezawodnie będziemy, nie dopatrując jednak tej treści w czem innym, tylko jedynie w samych połączeniach dźwięków.

Nasze zapatrywania na to, w czem tkwi duch i uczucie kompozycji, ma się do ogólnego mniemania o tem—w takim stosunku, jak pojęcia imanencji i transcencji.

Każda sztuka ma na celu ujawnić myśl, powstałą w fantazji artysty — na zewnątrz. Ta myśl jest jednakże w muzyce tonalną, a nie pojęciową, gdyż pojęciowa—musiałaby być dopiero przełożoną na muzykę. Bo nie zamiar przedstawienia pewnej namiętności, lecz pojawienie się melodji w myśli kompozytora—jest zaczątkiem kompozycji. Jakaś pierwotna, tajemnicza moc, której warsztatu ludzkie oko nigdy nie zbada, sprawia to, że w umyśle kompozytor zabrzmiewa temat czy motyw. Dalej po za powstanie pierwszego ziarnka iś nie możemy i musimy je przyjąć

stu za rzecz dokonaną. Jeżeli zaś zetknęło się ono z fantazją artysty, to wówczas rozpoczyna się tworzenie. Kompozytor wychodzi z głównego tematu i do niego wszystko nawiązuje, czyli mówiąc inaczej, stara się go przedstawić w rozmaitych stosunkach i przemianach. Piękność tego samoistnego prostego tematu uczuwa zmysł nasz estetyczny tak bezpośrednio, że wszelkie objaśnienie jest mu w tem zupełnie niepotrzebne. To też co najwięcej uznaćby tu można wewnętrzną celowość zjawiska, np. harmonję poszczególnych części, bez względu jednak na coś trzeciego, leżącego zewnątrz. Podoba się ono nam, samo dla siebie, jak arabeska, jak kolumna, jak rzeczy piękne w naturze: liść lub kwiat.

Bardzo często spotkać się można ze zdaniem, iż muzyka piękna daje się podzielić na muzykę z treścią duchową i bez niej. Nic błędniejszego nad to! Spatrując się w ten sposób, ścieśniamy jako pojęcie piękna, gdyż wyobrażamy sobie formę, jako naczynie, istniejące samo dla siebie, a duszę umieszczoną

w tem naczyniu, znowu osobno. Wygląda to potrosze na pełne i próżne flaszki szampana. Ale muzyczny szampan ma tę właściwość, iż rośnie z flaszką!

Myśl muzyczna może być sama przez się zajmująca lub pospolita. Niekiedy lada drobna zmiana zniweczy jej szlachetność i uczyni ją trywialną. Zupełnie też słusznie na określenie tematu wynajdujemy rozmaite przymiotniki, i nazywamy go: uroczystym, wdzięcznym, serdecznym, pospolitym lub bezdusznym,—wszystkie te jednak wyrazy określają muzyczny charakter pewnej frazy. Często wybieramy pojęcia z życia naszego wewnętrznego, aby niemi scharakteryzować wyraz muzyczny, i wówczas mówimy o temacie, iż jest: wzniosły, łagodny, czuły, tęskny, etc. Możemy też i z innej sfery zjawisk zaczerpnąć te określenia i nazwać muzykę: woniejącą, świeżą jak wiosna, mglistą, zimną i t. p. Uczucia są więc dla określenia muzycznego charakteru fenomenami, dostarczającami nam pewnych podobieństw. Takich określeń używać można z całą świadomością, i trudno ich nawet odra-

dzać; ale wystrzegać się należy wyrażenia, iż muzyka *przedstawia* wspaniałość, czułość lub tęsknotę!

Dokładna analiza wszystkich właściwości tematu przekonywa nas jednak, że przy całej zagadce jego początku, istnieje przecież pewna ilość bliższych przyczyn, z któremi duchowy wyraz muzyki stoi w ścisłym związku. Każdy z poszczególnych czynników muzycznych, (interwał, barwa dźwięku, akord, rytm etc.) ma własną fizjognomję i swój określony sposób działania. Niezbadanym jest tylko artysta.

Dzieło jednak zbadać się daje.

Ten sam temat brzmi inaczej oparty na trójdźwięku, a inaczej na sekstowym akordzie; krok septymowy ma zupełnie odmienny charakter, niż krok sekstowy; rytm, towarzyszący motywowi głośno lub cicho, zmienia jego barwę. Słowem, każdy poszczególny, chociażby drobny czynnik wpływa na to, iż pewna fraza muzyczna przybiera taki, a nie inny wyraz duchowy, i tak, a nie inaczej na słuchacza działa. To, co robi muzykę Halevy'ego przesadną, a Auber'a wdzięczną;

to, co sprawia, iż w tej chwili poznajemy Mendelssohna lub Spohra, daje się sprowadzić do właściwości czysto muzycznych, bez powoływania się na owo zagadkowe uczucie.

Dla czego częste kwintsektowe akordy, lub wązkie djatoniczne tematy Mendelssohna, dlaczego chromatyka i enharmonika Spohra, lub krótkie dwuczęściowe rytmy Auber'a wywołują pewne określone wrażenia, nie dopuszczające pomyłki,—na to ani fizjologia ani psychologia odpowiedzi nie ma.

Gdy zaś szukać zaczniemy bezpośredniej przyczyny, to okaże się, iż namiętny charakter tematu nie leży w nadmiernym bólu kompozytora — jak przypuszczamy, lecz w nadmiernych interwałach kompozycji; nie w drzeniu jego duszy, tylko w tremolu kotłów, nie w tęsknocie, tylko w chromatyce. Zawisłości między przyczyną a skutkiem nie powinno się nigdy ignorować; przeciwnie, należy ją z bliska badać. Stale jednak powinniśmy się tego trzymać, że przedmiotem naukowych badań — gdy o działanie tematu chodzi — mogą być

tylko czynniki muzyczne, nigdy zaś domniemywany nastrój kompozytora.

Chcąc koniecznie przejść bezpośrednio z owego nastroju twórcy do działania utworu, uzyskałoby się może trafny sąd ostateczny, ale pominęłoby się przytem najważniejszą część dedukcji—m u z y k ę.

Dobry kompozytor posiada zawsze praktyczną znajomość charakteru każdego z czynników muzycznych, świadomie, ale instynktowo. Ale do naukowego objaśnienia rozmaitych oddziaływań muzyki i wrażeń, przez nią wywoływanym, należy teoretyczna znajomość wymienionych charakterów muzycznych, poczynając od najzawilszych komplikacji, aż do szczegółów. Pewne określone wrażenie, jakie na nas robi melodia, to przecież nie jakiś „zagadkowy i tajemniczy cud,” który nam wolno „przeczuwać i odczuwać,” lecz nieunikniona konsekwencja czynników muzycznych, działających w pewnem połączeniu. Zwięzły lub szeroki rytm, pochody diatoniczne lub chromatyczne, wszystko to ma swoją właściwą fizjognomję i swój sposób

przemawiania do nas; stąd też, chcąc dać wykształconemu muzykowi wyobrażenie o nieznanym mu utworze, daleko lepiej postąpimy, wymieniając mu charakterystyczne akordy lub figury rytmiczne kompozycji, niż określając choćby najpoetyczniej wszystkie zmiany uczuć, jakich doznał referent muzyczny przy słuchaniu utworu.

Zbadanie natury każdego z poszczególnych czynników muzycznych i stosunku ich do pewnego wrażenia, a następnie sprowadzanie tych specjalnych spostrzeżeń do praw ogólnych, byłoby dopiero owem „filozoficznym uzasadnieniem muzyki”, do którego tylu autorów wzdycha, nie wyjaśniając nam, co przez to właściwie rozumieją. Psychiczne i fizyczne działanie każdego akordu, rytmu lub interwalu, nie będzie dopóty objaśnione, dopóki będziemy się zastanawiali, czy są one zielone lub czerwone, albo czy oznaczają nadzieję, zwątpienie i t. p. Do celu prowadzić tu może jedynie podsuwanie specjalnych muzycznych właściwości pod ogólne estetyczne



kategorje, a tych znowu pod jedną najwyższą zasadę.

Objaśniwszy w ten sposób poszczególne czynniki z osobna, należałoby następnie wykazać, jak się one układają i zmieniają we wspólnych najrozmaitszych kombinacjach.

Harmonja i kontrapunkt otrzymywały od uczonych muzyków po większej części najwyższe stanowisko w duchowej treści kompozycji. Ale postępowano przy tem bardzo powierzchownie. Melodję uznano za dar geniuszu, wysłankę zmysłów i uczucia — przyczem Włosi otrzymywali łaskawe słówko. W przeciwstawieniu do melodji, harmonja miała dźwigać powagę, miała być produktem umysłu, rzeczą, dającą się nauczyć.

Osobliwa to rzecz zaiste, iż zapatrywanie takie mogło tak długo się utrzymywać.

Wprawdzie obydwa twierdzenia są oparte na słuszności, jednakże nie mają znaczenia ani powszechnego, ani też nie występują oddzielnie. Melodja i harmonja tematu powstają równocześnie w głowie kompozytora. Prawo podpo-

urządzania któregokolwiek z tych czynników nie istnieje. Każdy z nich może dobrowolnie usunąć się na drugi plan, mogą też równocześnie rozwijać swą siłę, lecz w obu wypadkach daje się osiągnąć najwyższy nawet stopień piękności.

Czyż np. ta okoliczność, że główne motywy uvertury Beethovena do „Coriolana” Mendelssohna „Hebrydów” nie posiadają harmonji, ujmuje cokolwiek bogactwu i głębokości ich myśli? Czy znana melodia Rossiniego „O Matylde,” lub która z piosenek neapolitańskich byłaby piękniejszą, gdybyśmy ją ozdobili szeregiem skomplikowanych akordów, lub jej dodali „basso continuo,” na miejsce prostego, najniezbędniejszego akompaniamentu? Nie! Ta melodia musiała powstać w myśli kompozytora z tą właśnie a nie inną harmonją, w tym rytmie i w tym rodzaju dźwięku. Duchową treść tworzy tylko związek wszystkich czynników, a naruszywszy jeden z nich tylko, narażamy na szwank całość. Przewaga melodji, harmonji lub rytmu wychodzi nieraz na dobre całości;

byłoby zaś prostym pedantyzmem szkolnym, dopatrywać się w pewnej kompozycji znamion ducha tylko w szeregu pewnych akordów, lub inną, dla braku owych akordów uważać za trywialną. Kamelja wcale nie ma zapachu, lilja nie ma barw, róża posiada jedno i drugie; a chociaż nic się tu zmienić nie daje, przecież zachwycamy się pięknnością tych kwiatów.

Zadaniem „filozoficznego uzasadnienia muzyki” byłoby przedewszystkiem zbadać czynniki muzyczne, przeznaczenie duchowe każdego z nich, oraz wzajemną ich zawisłość. Chodziłoby tu o nadzwyczaj różnostronną umiejętność rozstrzygania najsubtelniejszych kwestji, a niemniej o ścisłość naukową. Zadanie nie byłoby też łatwe, lecz przecież dałoby się może rozwiązać, a wówczas ideałem stałaby się ścisła wiedza muzyczna, na wzór chemji lub fizjologii.

Sposób, w jaki powstaje utwór instrumentalny w fantazji i umyśle kompozytora, pozwala nam jasno i należycie poznać całą odrębność piękna muzycznego. Najpierw pojawia się w fantazji kompozytora pomysł muzyczny. Z tego pomy-

słu wysnuwa on ciąg dalszy: przybywają części coraz to nowe, aż wreszcie niepostrzeżenie stają przed nim główne kształty całości, którym brakuje już tylko ostatecznego opracowania artystycznego. Polega ono na badaniu, odmierzeniu i przeprowadzaniu zmian. O przedstawieniu pewnego określonego przedmiotu kompozytor nie myśli. A jeżeli to robi, to staje na fałszywym gruncie: raczej obok muzyki, niż *wśród* niej. Kompozycja staje się wówczas przekładem programu na język tonów, który też bez programu zrozumiany nie będzie. Nie zapoznajemy, ani obniżamy przez to świetnego talentu Berlioza, wymieniając tu jego imię. Po nim nastąpił Liszt ze swojemi (o wiele słabszemi) poematami symfonicznemi.

Wiemy, że z tego samego marmuru jeden rzeźbiarz utworzy posąg o zachwycających kształtach, a drugi ciężką i niezgrabną figurę. Tak i z siedmiu tonów skali powstaje w jednym ręku uwertura Beethovenowska, a w drugim — Verdiowska. W czemże różnią się one? Czy w tem, że jedna przed-

stawia uczucia wyższe? czy może w tem, że przedstawia je dokładniej? Wcale nie! W tem tylko, że daje nam piękniejsze formy dźwięków. Bo dobrą lub złą może być muzyka jedynie wskutek tego, że jeden kompozytor obdarza nas tematem naprawdę pomysłowym, a drugi pospolitym; że pierwszy rozwija go coraz bardziej zajmująco, a drugi nie zeń zrobić nie umie; że u jednego zmiany harmonji są częste i oryginalne, gdy drugi po za pewne jej granice ruszyć się nie zdoła; że wreszcie u jednego rytm bije jak puls pełen życia, u drugiego jak capstrzyk.

Niema sztuki, któraby tak szybko i tak wiele form zużywała, jak muzyka. Modulacje, kadencje, zwroty melodyjne i następstwa harmoniczne zużywają się w pięćdziesięciu, ba, nawet w trzydziestu latach do tego stopnia, że kompozytor o wyższych aspiracjach nie może się już niemi posługiwać, co go też zmusza do wyszukiwania nowych (czysto muzycznych) szczegółów.

O wielu kompozycjach, które się niegdyś wysoko ponad codzienny towar

wznosiły, można nie bez słuszności powiedzieć, że były piękne. Fantazja pomysłowego artysty zdoła z muzycznych czynników i z niezliczonych ich kombinacji wydobyć to, co jest w nich najbardziej niezwykle i najwięcej ukryte. Taki utwór lub tylko szczegół — nazwiemy bez wahania „pełnym myśli.”

To też zapatrywanie Ulibiszewa, jakoby muzyka instrumentalna nie mogła być pełną myśli, gdyż „dla kompozytora istnieje myśl jedynie w zastosowaniu do pewnego programu”, jest zupełnie mylne. Można najzupełniej słusznie nazwać słynne *dis* w uwerturze do „Don Juana” podobnie jak i *unisono*, postępujące na dół, szczegółami wielce pomysłowemi. W żadnym jednak razie, nie dlatego, żeby to *dis* miało (jak sądzi Ulibiszew) przedstawiać: „wrogi stosunek Don Juana do ludzkości”, a owe *unisono* — pochod braci, małżonków, ojców i kochanków kobiet, uwiedzionych przez Don Juana. Jeżeli bowiem tego rodzaju tłómaczenia w ogólności nie wiele sensu mają, to podwójnie u Mozarta, który będąc najmuzykalniejszą naturą, jaką dzie-

je sztuki znają, wszystko, czego dotknął, w muzykę przemieniał.

Ulibiszew widzi także i w symfonji G-moll historję miłosną, w czterech częściach najdokładniej wypowiedzianą. A symfonia G-moll jest muzyką — niczem więcej — i to najzupełniej wystarcza.

W utworach muzycznych nie należy też szukać ani wydarzeń, ani procesów psychicznych, tylko — muzyki. Zadowolenie słuchacza będzie przy tem zupełne, gdyż jedynie muzykę dają nam utwory muzyczne w zupełności. To też gdzie piękna muzycznego brak, tam nie pomoże wyszukiwanie nadzwyczajnej treści, a gdzie to piękno jest, tam znowu treść okazuje się zupełnie zbyteczną, w każdym zaś razie wprowadza pojmowanie muzyki na drogę niewłaściwą. Ludzie, pragnący muzyce nadać znaczenie, jakiego ona niema i nigdy mieć nie będzie, usiłują sobie pomagać wyrażeniem „intencje.” Tymczasem w muzyce niema takiej intencji, któraby brak intencji zastąpiła. Co w niej na jaw nie występuje, tego napewne nie posiada,

a co raz się już ujawniło, to przestało być intencją. Wyrażenie „ma intencję” bywa najczęściej używane w zamiarze chwalenia. Nam wydaje się ono raczej nagana, która prościej powiedziana, brzmiałaby: artysta radby, ale nie może.

Podobnie jak piękno utworu muzycznego tkwi jedynie w muzyce, tak i prawa jego konstrukcji podlegają tylko muzycznym warunkom. Pod tym względem panuje dużo błędnych lub chwiejnych zapatrywań, z pomiędzy których przytoczymy tu kilka.

Należy do nich na pierwszym miejscu popularna teoria o sonacie i symfonji, którą również „uczuciom” zawdzięczamy. Według tej teorii, kompozytor ma w czterech częściach sonaty przedstawić cztery rozmaite stany duszy, stojące ze sobą z pewnym (ale jakim?) związku. Ażeby usprawiedliwić tę niezaprzeczoną zawisłość wzajemną i objaśnić jej różne oddziaływania, zaleca się zwyczajnie słuchaczowi, aby sobie wyobraził pewne określone uczucie, jako treść każdej z czterech części. Niekiedy zgadza się to, częściej nie; nigdy jednak niema ab-



solutnej konieczności wyobrażania sobie tej treści.

Natomiast co innego zgadzać się będzie z całą ścisłością, a mianowicie to, że cztery części utworu, związane w całość na podstawie praw estetyki muzycznej tworzą między sobą kontrast, aby się nawzajem lepiej uwydatnić.

Pełen fantazji malarz Schwind utworzył szereg sympatycznych ilustracji do Fantazji Beethovena op. 80. Przedstawił on poszczególne jej części jako wydarzenia powiązane ze sobą, bo zachodzące wśród tych samych osób. Otóż tak samo jak malarz dopatrzył się w tonach kompozycji owych scen, kształtów, tak samo i słuchacz może im w myśli podkładać różne nczucia i wydarzenia. Jakiś związek będzie tu zachodził, jednak nie konieczny, a prawa naukowe opierają się tylko na czemś koniecznem.

Często spotykamy się z tem, iż Beethoven, rzucając plan jakiejś kompozycji, miał zwyczaj wyobrażać sobie pewne określone wydarzenia lub pewne stany duszy. Jeżeli jednak Beethoven lub inny kompozytor tak postępował, to czynił

to, aby sobie ułatwić utrzymanie jedności kompozycji, przez powiązanie pewnych wydarzeń obiektywnych. Był to więc tylko środek pomocniczy.

Ale jeżeli Liszt, Berlioz lub inni sądzili, iż tytuł lub poetyczny opis wydarzenia był dla nich czemś więcej ponad ten środek, to łudzili się tylko. Bo cóż właściwie wiąże w organiczną całość cztery części sonaty? Nie związek, istniejący między przedmiotem, który kompozytor miał na myśli, lecz jedność nastroju muzycznego. Jeżeli obywatel się on bez tego paska do prowadzenia myśli muzycznej i komponował tylko czysto muzycznie, to jakąż inną jedność można by w utworze jego odnaleźć, jeżeli nie jedynie muzyczną?

Dla estetyki jest to zupełnie obojętne, czy Beethoven przy wszystkich swoich kompozycjach tworzył sobie najpierw pewne określone plany poetyckie. Nie znamy ich, a zatem dla poznania dzieła one nie istnieją. Wszak nie co innego, tylko samo dzieło, bez żadnych komentarzy, leży przed nami, wszystko więc, co po za dziełem się znajduje, nie może

podlegać sądowi estetycznemu. Bo estetyk, to nie jurysta, wytwarzający z aktów coś, czego w nich niema. A jeżeli cztery części sonaty wydają się nam jednolite, to jednolitość ta musi tkwić w muzyce, a nie w czem innem. <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Niepomylni znawcy Beethovena, jak Lobe i inni, bardzo się zgorszyli tem zdaniem. Najlepszą odpowiedzią będą im na to słowa O. Jahna, wyjęte z artykułu o nowem wydaniu dzieł Beethovena u Breitkopfa i Hertla; Jahn nawiązuje je do podanych przez Schindlera słów Beethovena, który zapytany o znaczenie swych sonat D moll i F moll, miał powiedzieć: przeczytajcie «Burzę» Szekspira. Prawdopodobnie, pisze Jahn, pytający uczuje się po lekturze najmocniej przeświadczonym, że «Burza» Szekspira działa na niego inaczej, niż na Beethovena, i nie natchnie go do napisania żadnej F-moll lub D-moll sonaty. Rzeczą interesującą jest niezaprzeczenie, iż Beethoven uczuł się podniecony tem dziełem do skomponowania takich utworów — byłoby to jednakże nieudolnością ze strony muzyka, gdyby do zrozumienia tych utworów potrzebował aż wczytywać się w Szekspira. Podobno w Adagiu Kwartetu F-dur (op. 18 Nr. 1) miał Beethoven na myśli scenę w grobowcu z «Romea i Julji.» Czy jednak zadowolenie artystyczne przy słuchaniu tego utworu zwiększy się, jeżeli będziemy usiłowali koniecznie uprzytomnić sobie tę scenę z Szekspira? Kto wie,

Aby w końcu zapobiedz możliwemu nieporozumieniu, ustalimy pojęcie piękna muzycznego w trzech kierunkach. Piękno muzyczne, w przyjętem przez nas specjalnem znaczeniu, nie ogranicza się tylko na „klasycyzmie,” ani nie stawia tego klasycyzmu na pierwszym miejscu przed „romantyzmem.” Obejmuje ono wszystkie kierunki, a więc zarówno Bacha, jak Beethovena, Mozarta, jak Schumana. Teza nasza nie ma w sobie zatem ani cienia partyjności. Wogóle,

---

czy raczej przeszkadzać nam to nie będzie. Wogóle, uwagi chociażby nawet istotnie od Beethovena pochodziły, nie przyczynią się wcale do głębszego zrozumienia dzieł mistrza. Prędzej obawiać się należy, iż wywołają one tyle nieporozumień, ile wywołały znane, przez samego Beethovena na utworach poczynione napisy. Piękna Sonata Es-dur, z powodu napisu swego «*Les adieux, l'absence, le retour*» bywa bez wahania podawana jako przykład muzyki programowej. «Że są to chwile z życia kochającej się pary» - - powiada Marks, «to oczywiście każdy z góry przypuszcza, ale też i kompozycja sama to wskazuje.» Szkoda, że Marks pominął milczeniem kwestję, czy to para narzeczonych, czy już małżeństwo! «Kochankowie otwierają ramiona, jak ptaki skrzydła swoje» mówi Lenz o osta-

w całym przebiegu badania naszego nie zajmujemy się tem, co być ma, tylko obserwujemy to, co jest. To też ostatecznym rezultatem badania nie będzie jakiś określony ideał prawdziwego piękna muzycznego, lecz wykazanie tego, co w każdej szkole, chociażby nawet odmiennego kierunku, w jednakowy sposób jest piękne.

Od niedawna zaczęto obserwować związek dzieł sztuki z wydarzeniami wieku i z duchem współczesnym. Niezaprzeczony ten związek istnieje oczywi-

---

tniej części Sonaty. Tymczasem na oryginalnym manuskrypcie czytamy taki tytuł pierwszej części, własną ręką Beethovena nakreślony: *Das Lebewohl bei der Abreise Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf den 4 Mai 1809*, a na ostatniej: *Ankunft Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf d. 30 Jänner 1810*. Jakby też Beethoven protestował, gdyby naprawdę przyszło wobec Arcyksięcia tę «uskrzydloną, pieszczot oczekującą kochankę» przedstawiać! Możemy też być zadowoleni — kończy Jahn — że Beethoven nie mawiał takich słów, któreby mogły rozsiewać błędne mniemanie, że kto rozumie napis, ten rozumie i dzieło. Muzyka jego wypowiada sama wszystko to, co miał zamiar wypowiedzieć.

ście także pomiędzy muzyką a niemi. Jako manifestacja ducha ludzkiego musi ona znajdować się w pewnym stosunku i do innych jego czynności: a więc do współczesnych utworów poezji i sztuk plastycznych, do wypadków społecznych, do zdobyczy nauki, a nawet do indywidualności autora.

Obserwacja taka, dokonywana na poszczególnych artystach i ich utworach, jest rzeczą uzasadnioną i korzystną. Niewolno tylko o tem zapomnieć, że takie porównywanie rzeczy sztuki z wypadkami historii, to nie studjum czysto estetyczne, lecz raczej historyczne. A jakkolwiek, ze względu na metodę, połączenie estetyki z historją jest nieuniknione, to jednak każda z tych nauk musi utrzymać swą własną istotę w zupełnej czystości przed wszelką zamianą.

Wolno historykowi, obserwującemu *en gros* zjawiska sztuki, widzieć w Spon-tinim wyraz „pierwszego Cesarstwa,” a w Rossinim „polityczną restaurację,” lecz obowiązkiem estetyka będzie trzymać się wyłącznie dzieł tych ludzi i badać, co w nich jest piękne i dlaczego.

Badacz-estetyk nie wie nic i nie powinien wiedzieć, ani o osobistych stosunkach kompozytora, ani o jego historycznem otoczeniu; ma on jedynie to słyszeć i w to wierzyć, co mówi samo dzieło. Wynajdzie zatem w symfonjach Beethovena — chociażby nawet nie znał nazwiska jego i biografji — niezadowolenie i tęsknotę, burzę, protest pełen energji i walkę. A szczegóły tego rodzaju, jak to, że kompozytor ten był z przekonania republikaninem, że był nieżonaty i głuchy, to zachowa swe znaczenie jedynie dla historyka. Z dzieł nie dowie się badacz o tych szczegółach i nie będzie ich mógł do oceny artystycznej zużytkować.

Zapewne, że byłoby to rzeczą bardzo wdzięczną porównać zapatrywania na świat Bacha, Haydna i Mozarta, a następnie wyciągnąć stąd wnioski o kontrastach między utworami tych mistrzów; ale studjum takie byłoby niesłychanie skomplikowane i o tyle więcej narażone na błędne wnioski, o ile ściślejszy miałby być rezultat.

Niebezpieczeństwo, aby nie popaść w przesadę, jest przy tem bardzo wielkie. Najbliższy wpływ współczesny można tu łatwo przedstawić za absolutną konieczność wewnętrzną i ową wieczyście niewytłómaczoną mowę dźwięków tłómaczyć tak, jak nam w danym razie potrzeba. Wyjdzie to w końcu na efekt paradoksu, który w ustach dowcipnych wydaje się mądrością, a w ustach pospolitych nonsensem.

Hegel, w omawianiu muzyki, błądził często tem, że zmieniał nieznacznie swój punkt wyjścia przeważnie historyczny z czysto estetycznym i wyprowadzał z tego fałszywe wnioski. Zapewne, że związek jakiś istnieje między charakterem utworu, a charakterem autora, lecz nie dla estetyka. Idea zaś koniecznego związku wszystkich zjawisk w urzeczywistnieniu stać się może karykaturą.

Dziś wystąpić przeciw temu kierunkowi, posiadającemu świetnych, pełnych dowcipu szermierzy, jest rzeczą odwagi; mimo to wypowiedzieć trzeba, że „pojmowanie dziejów” i „sąd estetyczny”



są to kwestje zupełnie odmienne. Obiektywnie zaś pewnem jest, po pierwsze: że różnorodność wyrazu w dziełach poszczególnych szkół polega na różnem na wskroś stanowisku czynników muzycznych, po drugie, że to, co się słuchaczowi podoba, bądź-to w najściślejszej fudze Bacha, bądź w najbardziej marzycielskim nokturnie Chopina, jest pięknem muzycznym.

Jeżeli piękno muzyczne nie leży w samej „klasyczności” utworu, to tem mniej możemy je przypisywać samej wyłącznie architektonicznej stronie muzyki.

Weźmy np. wspaniałe, choć posępne piramidy głosowe starych Włochów lub Holendrów. Sztywne, wyniosłe figuracje piętrzą się tu nad sobą, a głosy, z których żaden nie posiada prawdziwej swobody, gdyż wszystkie mają być swobodne i samoistne, wikłają się ze sobą w arcyszuczne sploty. Zapewne, że posiadają one w sztuce swe miejsce uprawnione, ale na szerokich obszarach piękna muzycznego zajmują przecież tylko pewną niewielką część.

Z wieloma suitami i koncertami J. S.

Bacha, wyrzeźbionemi po mistrzowsku, dzieje się tak samo.

Wielu estetyków utrzymuje, iż zadowolenie słuchacza tłumaczy się dostatecznie upodobaniem w regularności i symetrii utworu. Tymczasem piękno, a szczególności muzyczne, właśnie na tem nie polega. Najtrywialniejszy temat może być zbudowany jak najsymetryczniej. Wszak symetria jest tylko pojęciem stosunku, i nasuwa pytanie: co jest symetrycznie ułożone. Właśnie w najgorszych kompozycjach da się wykazać zupełnie symetryczne uporządkowanie części pospolitych i bezmyślnych. Muzyczny nasz zmysł pożąda coraz to nowych kształtów symetrycznych. \*)

---

\*) Dla objaśnienia pozwolę sobie przytoczyć ustęp z mojej książki (Moderne Oper.).

Słynny aksjomat, że to, co „prawdziwie piękne“ (kto ma o tem wyrokować?) nie starzeje się, wobec muzyki jest jeszcze czemś mniej, niż ładnym frazesem. Ze sztuką dzieje się, jak z naturą: w jesieni, ze wszystkich kwiatów zeschłe tylko pozostają szczątki, lecz na wiosnę nowe z nich kwiaty wyrastają. Każdy utwór muzyczny jest dziełem człowieka, produktem pewnej indywidualności czasu i kultury i już

Oerstedt rozwinał zapatrywanie Platona na podstawawie koła, któremu przypisuje pozytywną piękność. Widocznie, nigdy nie słyszał kompozycji, z całą regularnością koła utworzonej!

Więcej z przezorności, niż z potrzeby dodajemy tu jeszcze, że muzyczne piękno i z matematyką nie ma również nic do czynienia. Wyobrażenie o roli, jaką matematyka w kompozycji odgrywa, jest bardzo niejasne. Utworzyli je sobie laicy, a znajdują się między nimi nawet

---

z tego powodu tkwią w nim warunki krótszego lub dłuższego życia. Wśród wielkich form muzycznych, opera jest najbardziej skomplikowaną, najwięcej konwencjonalną, a zatem i najbardziej przejściową. Smutno się robi, gdy zważymy, że nawet nowsze opery, jedne z najświetniejszych i najszlachetniejszych (Spontini, Spohr) zaczynają z teatrów znikać. Lecz ani fakt taki nie daje się zaprzeczyć, ani proces podobny wstrzymać. I nie pomoże nic na to stereotypowe biadanie na „zły duch czasu“, powtarzające się w każdej epoce. Czas jest także duchem i sam tworzy ciało. Scena przedstawia forum dla rzeczywistych potrzeb publiczności — a przeciwieństwo jej stanowi izdebka cichych studjów nad partyturą. Scena to żywot dramatu: walka jej o posiadanie to walka jego

i literaci. Nie dość zadowoleni, że cyframi dadzą się wyrazić drgania tonów, interwały, konsonanse i dysonanse, są oni przekonani, że piękność jakiegoś utworu ma nadto jeszcze w cyfrach swoją podstawę. Studium harmonji i kontrpunktu uchodzi też za rodzaj kabały, która uczy, jak „wyrachować” kompozycję.

A w utworze sztuki znaczenia matematyki przeceniać nie należy. Jeżeli bowiem do zbadania fizykalnej strony muzyki daje nam ona klucz niezbędny, to w utworze muzycznym, najlepszym,

o byt. W tej walce zwycięża często rzecz nie wielkiej wartości i usuwa na bok swe liczne poprzedniczki. Dzieje się to wówczas zwłaszcza, kiedy nowość przynosi ze sobą tchnienie teraźniejszości, uderzenie pulsu naszych uczuć i pragnień. Zarówno publiczność, jak i artysta czują uprawniony popęd do tego, co „nowe” w muzyce, krytyka zaś, która ma podziw tylko dla dawnych rzeczy, a nie zdobywa się na odwagę uznania nowych, działa szkodliwie na produkcję artystyczną. Niestety w nieśmiertelność utworów trudno już wierzyć, wszak każda epoka posiadała opery, których nieśmiertelność głośzono z niezachwianą wiarą.

czy najlichszym, nie znajdziemy nic obliczonego za pomocą matematyki. Twory fantazji nie są przykładami rachunkowymi. Wszystkie eksperymenty z monokordem, wszystkie figury dźwiękowe, proporcje interwałów i t. d. nie tu należą. Estetyka zaczyna się tam dopiero, gdzie znaczenie tych elementarnych procesów się kończy. Matematyka uporządkowuje tylko sam materiał do duchowego obrobienia. Ukrywa się ona w najprestszych stosunkach czynników muzycznych, lecz myśl muzyczna wychodzi na światło dzienne zupełnie bez jej pomocy.

Wyznajemy otwarcie, iż pytanie Oerstedta: „czy wystarczyłoby na to życie kilku matematyków, aby obliczyć wszystkie piękności symfonji mozartowskiej” jest dla nas zupełnie niezrozumiałe. Co właściwie ma tu być, albo może być obliczone? Czy stosunek jednego tonu do drugiego pod względem ilości drgnień, czy długość poszczególnych okresów? Wszak owa istota duchowości i swobody, a zatem czegoś nie dającego się obliczyć, wyróżnia muzykę z rzędu fizy-

kalnych eksperymentów i czyni ją poetyczną. W muzycznym dziele sztuki matematyka ma tyleż udziału, co w każdej innej sztuce. Matematyka rządzi miarą wierszy i zwrotek, matematykę znajdujemy w architekturze, w końcu wszędzie, gdzie chodzi o dokładność, matematyka znajduje zastosowanie. Tylko istotnej siły twórczej niepodobna jej przypisywać.

Próbowano także porównywać muzykę z mową i czynić ją od jej praw zawisłą. Prawda, że jej pokrewieństwo ze śpiewem leżało dość blisko; ale wystarczyłoby było trzymać się tylko jedności warunków fizjologicznych i wspólności leżącej w głosie, który tak w mowie, jak w śpiewie, jest środkiem do objawienia tego, co człowiek wewnątrz czuje.

Analogja jest tu zbyt uderzającą, abyśmy mieli zatrzymywać się nad nią dłużej lub zaprzeczać, że tam, gdzie muzyka ma jedynie to uzewnętrznienie na celu, prawa mówiącego człowieka stają się po części prawami śpiewającego. Wpadając w uniesienie, podnosimy głos,

uspokajając się — zniżamy, zdania ważniejsze wygłaszamy wolno, obojętne mówimy szybko.

Oczywiście, że te i tym podobne rzeczy musi kompozytor, zwłaszcza dramatyczny, zawsze mieć na oku. Ale te wspólności śpiewu i mowy, zamknięte, jak widzimy, w pewnych granicach, nie zadowolili jeszcze wszystkich.

Wielu pragnie muzykę samą pojmować jako mowę (bardziej nieokreśloną czyli delikatniejszą) i na tej podstawie prawa jej piękności wyprowadzać z natury mowy. W każdej właściwości muzyki i w każdym jej oddziaływaniu bywa z tego powodu dopatrywana analogja z mową.

Jesteśmy tego zdania, że wszędzie, gdzie o specjalne właściwości jakiejś sztuki chodzi, różnice w pokrewnych przedmiotach ważniejsze są, niż podobieństwa.

Otóż badanie estetyczne nie może się dać wprowadzić w błąd tym analogjom, pojętnym, lecz nie leżącym w naturze muzyki, i musi usilnie dążyć do punktu, w którym muzyka i mowa się rozchodzą

Jedynie w ten sposób będzie można dla muzyki zdobyć ważne pewniki.

Istotna różnica między mową a muzyką leży w tem, że w mowie dźwięk jest tylko znakiem, t. j. środkiem do wyrażenia czegoś, co z samym tym środkiem niema nic wspólnego; w muzyce zaś dźwięk jest sam celem. Ta samoistna piękność dźwięku w muzyce i to absolutne panowanie myśli nad dźwiękiem w mowie — stoją w takim przeciwieństwie i tak się nawzajem wykluczają, że nie dają się w żaden sposób połączyć logicznie dwie różne tkwiące w tem zasady.

Jeżeli tedy punkt ciężkości mowy leży w czem innem, a muzyki w czem innem, około zaś tych punktów grupują się dopiero właściwości jednej i drugiej, to oczywiście wszystkie prawa, specjalnie muzyczne, będą się obracały około samoistnego znaczenia i piękności *tonu*; a wszystkie prawa mowy około poprawnego użycia głosu, aby wyrażaniu myśli nadać siłę jak największą.

Mamy w praktyce codzienne tego dowody, że najszkodliwsze i najmylniejsze



zapatrywania pochodzą z pojmowania muzyki jako rodzaju mowy. Rzeczą właściwą wydaje się to głównie kompozytorom o słabej sile twórczej. Oni przedstawiają samoistną (dla nich niedostępną) piękność muzyczną, jako zmysłową i zasadniczo fałszywą, i usiłują zdolności naśladowania, jaką muzyka w pewnym stopniu posiada, nadać pierwszorzędne znaczenie.

Nie mówiąc już o operach R. Wagnera, znajdujemy w instrumentalnych ich utworach przerwy w melodji, spowodowane zwodniczymi kadencjami, recytatywa etc. etc.

Wszystko to brzmi obco dla słuchacza, i zdaje się napozór, jakoby znaczyło coś osobliwego, a w gruncie rzeczy nic nie znaczy, w dodatku wcale piękne nie jest. Nowoczesne kompozycje, przerywające co chwila wielki rytm, ażeby wprowadzić tajemnicze dodatki, lub wyszukane kontrasty, bywają często za to chwalone, iż przełamują ciasne granice muzyki i wznoszą ją do wyżyny mowy! A tymczasem granice muzyki wcale nie są ciasne, tylko bardzo dokładnie wytknięte i nie-

zmienne. Muzyka zresztą nie może wogóle „wznosić się do mowy,” gdyż będąc mową, musiałaby oczywiście być mową wznioślejszą, niż zwyczajna. <sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Niepodobna tu przemilczeć, iż jedno z najgenialniejszych, najwspanialszych dzieł przyczyniło się do rozpowszechnienia ulubionego fałszu nowoczesnej krytyki muzycznej o «dążeniu muzyki do określoności mowy» i o «porzuceniu więzów eurytmii.» Mamy tu na myśli IX-tą symfonię Beethovena. Jest ona w dziedzinie ducha, jak dział wód widoczny i nieprzekraczalny, leżący między przekonaniami o wprost przeciwnych kierunkach.

Ci muzycy, którym chodzi nadewszystko o wzniosłość «intencji» i o duchowe znaczenie dzieła, stawiają IX symfonię na szczycie wszelkiej muzyki. Równocześnie garstka ludzi, którzy stale trzymają się stanowiska estetycznego i pod tem hasłem walczą, zachwyca się nią, lecz z pewnemi zastrzeżeniami. Łatwo odgadnąć, że chodzi tu oczywiście o część ostatnią, gdyż co do wysokiej piękności pierwszych trzech części, zdania wytrawnych słuchaczy różnić się nie będą. W tej ostatniej części nie zdołaliśmy nigdy nic innego dojrzeć, jak olbrzymi cień, rzucony przez olbrzymie ciało. Bo wielkość idei (serce osamotnione i zwątpiałe znajduje ukojenie i pogodę w radości ogólnej), można doskonale zrozumieć i uznać, a przecież nie zachwycać się ostatnią częścią, mimo wszelkich jej ge-

Zapominają o tem i nasi śpiewacy, którzy w momentach najsilniej wybuchającego afektu wyrzucają nieraz słowa, a nawet całe zdania mówione, sądząc, że tym sposobem uzyskają efekt najwyższy. Zapominają oni, że przejście ze śpiewu do mowy zawsze jest degradacją, i że najwyższy normalny ton mowy brzmi niżej, niż najniższe nawet tony tego samego organu w śpiewie. Wykroczenia te

---

najlanych właściwości. Wiemy z góry, jakiemu potępieniu zdanie takie podpada. Jeden z najświatlejszych uczonych, który w roku 1853-cim w «Allg. Ztg.» powziął myśl walczenia przeciw zasadzie IX Symfonji, uznał za konieczne ukryć swoje nazwisko i przezwąć się w tytule «ciasną głową.» Wykazuje on estetyczną dziwaczność, leżącą w tem, że kilkoczęściowe dzieło instrumentalne wypowiada ostatnie swoje słowo dopiero za pomocą chóru. Porównywa dalej Beethovena z rzeźbiarzem, który cały posąg wykuł z marmuru bezbarwnego, a głowę pokolorował. Możnaaby nawet twierdzić, że dla każdego, subtelniej czującego słuchacza, chwila wystąpienia głosów nie jest przyjemną, gdyż «dzieło od jednego uderzenia traci równowagę i zdaje się grozić jakimś wywrotem.» W dziesięć lat później dożyliśmy tej przyjemności, że owa «ciasna głowa» zdemaskowała się. Był to Dawid Strauss.

pobija zaraz na miejscu sam eksperyment, ale gorszą od nich jest teoria, narzucająca muzyce prawa rozwoju i konstrukcję mowy, jak to próbowali w dawniejszych czasach Rousseau i Rameau, a w nowszych młódź Wagnerowska. Piękność formy, będąca sercem muzyki, otrzymuje przytem cios śmiertelny, a widziadło „znaczenia” staje się celem pogoni.

---

Natomiast Dr. Becher, którego można uważać za reprezentanta całej pewnej klasy, w rozbiórce IX-ej Symfonji, drukowanym w roku 1843, nazywa ostatnią część «niezmierzonym produktem genialności Beethovena, tak pod względem osobliwości kształtów, jak wzniosłości pomysłu i śmiałości lotu!» Zapewnia dalej, iż dzieło to jest dla niego czemś, co można tylko obok Szekspirowskiego «Leara» postawić i obok kilku jeszcze innych najwspanialszych emanacji ludzkiego ducha. I tu jeszcze, dzięki potędze swej poezji, zajmuje takie miejsce jak Dawałaghi wśród szczytów Himalajów. Jak wszyscy prawie współnicy jego przekonań, podaje Becher wyczerpujące objaśnienie każdej z czterech części, tylko o muzyce nie wspomina ani jednym słowem. Leży w tem charakterystyka całej szkoły tego rodzaju krytyki muzycznej, która pytanie, «czy muzyka jest piękna,» załatwia najchętniej odpowiedzią na pytanie, «co ona oznacza.»

Estetyka tedy powinna by uważać za jedno z najważniejszych zadań dobitne określenie różnicy między istotą muzyki a istotą mowy, i postawienie niewzruszonej zasady, że tam, gdzie chodzi o muzykę, analogja jej z mową traci swoje znaczenie.

#### IV.

#### Analiza subiektywnego wrażenia muzyki.

Przyjawszy za zasadę i za pierwsze zadanie estetyki muzycznej, że ma ona pięknu zwrócić stanowisko uzurpowane przez uczucie; gdyż nie uczucie, lecz fantazja jest w pierwszym rzędzie organem, dla którego piękno sztuki powstaje, dostrzeżemy, iż jednak zjawiska czucia zbyt są ważne, abyśmy, podporządkowawszy je względem estetycznym, mogli już kwestję uważać za załatwioną.

Estetyczna obserwacja powinna trzymać się ściśle tylko utworu sztuki, to niewątpliwe. Ale w każdym razie utwór przedstawiać się nam będzie jako coś

działającego w pośrodku dwóch sił. Skąd — pytamy, i — dokąd? t. j. o kompozytora i o słuchacza. W duszach jednego i drugiego niepodobna tak łatwo wyróżnić czynności fantazji, jak to uczynić możemy z samym utworem, którego formy ustalone i niepodlegające już zmianom, mamy przed sobą. Tak u kompozytora, jak u słuchacza działa fantazja naprzemian z uczuciami i wrażeniami. Przed powstaniem utworu uczucie zajmuje pełne znaczenia stanowisko, również i po jego ukończeniu, najpierw u kompozytora, a następnie u słuchacza. Trudno nie zwrócić na to uwagi.

Obserwujemy kompozytora. W czasie tworzenia — przepełnia go nastrój podniosły, bez którego niepodobna sobie wyobrazić chwili wyłonienia się piekna z tajników fantazji. Znane to są rzeczy, że nastrój ten, stosownie do indywidualności artysty, może wystąpić silniej lub słabiej, że raz wzmacnia się, a raz słabnie, nigdy jednak nie dochodzi do stopnia takiej gwałtowności, ażeby przez to aż zachwiana być miała cała produkcja artystyczna.

Wiadomo i to, że jasny pogląd musi być przy tworzeniu co najmniej z natchnieniem równouprawniony. Bo komponowanie jest to ciągle układanie tonów w rozmaite kształty.

To też podleganie sile uczucia najniewłaściwiej przypisywane bywa kompozytorowi — podczas pracy nad utworem muzycznym. A przecież istnieje ogólne przekonanie, iż uczucie musi tu odgrywać ogromnie ważną rolę!

Wielu wyobraża sobie nawet ten akt jako rodzaj duchowej ekstemporacji. Tymczasem robota postępuje tu krok za krokiem: utwór muzyczny, powstawszy już w ogólnych zarysach w głowie kompozytora, przybiera następnie kształty, powoli, aż do najdrobniejszych szczegółów. A gdy chodzi o kompozycję orkiestralną, to wówczas praca ta staje się bardzo skomplikowaną i wymaga takiej trzeźwości, o jakiej nikt pojęcia nie ma, kto sam do tego ręki nigdy nie przyłożył. I nie tylko ustępy kontrapunkcyjne, w których nutę od nuty odmierzać prawie potrzeba, lecz nawet najlżejsze

rondo i najmelodyjniejsza arja wymagają dosłownie: wypracowania.

Czynność kompozytora jest zatem w swoim rodzaju plastyczną i daje się porównać z pracą malarza lub rzeźbiarza. Podobnie, jak i oni, kompozytor nie może się stać niewolnikiem materiału, z którego tworzy; przeciwnie, musi go opanować i dążyć do tego, aby ideał swój (muzyczny) urzeczywistnić i nadać mu formę najdoskonalszą.

Okoliczność ta została prawdopodobnie przez Rosenkranza przeoczona (Psychologia, II wyd. str. 60) przy kwestji, dla czego kobiety, uczuciowe z natury, w kompozycji nie zdołały dojść do niczego.

Sprzecznność tę zauważył autor, lecz jej nie wyjaśnił. Otóż przyczyna tego — oprócz ogólnych warunków, utrudniających płci słabszej wszelką twórczość duchową — leży właśnie w plastyczności komponowania.

W równym stopniu, jak inne sztuki, tylko w kierunku odmiennym, wymaga ono siły w samem uzewnętrznieniu tego, co się czuje.



Jeżeli by trwałość i siła uczucia mogły istotnie być podstawą komponowania, to brak kompozytorek, obok tylu literatek i malarek, byłby trudny do wyjaśnienia.

Ale nie uczuciem się komponuje, tylko zdolnością czysto muzyczną, artystycznie wykształconą. Zabawnie też brzmi u F. L. Schubarta wzmianka o „mistrzowskich Adagiach” kompozytora Stanitza, których mistrzowstwo, wedle zdania estetyka, ma mieć swe źródło w „tkliwym sercu” tego kompozytora. <sup>1)</sup> Niemniej śmieszne jest zapewnienie Christiana Rolle, że delikatny, łagodny charakter łączy się ze zdolnością tworzenia melodji powolnych. <sup>2)</sup>

Bez zapалу nie powstało w życiu nic wielkiego i pięknego. Uczucie, nieraz bardzo wysoko rozwinięte, znajdziemy u każdego kompozytora i poety. Nie jest ono jednakże u żadnego z nich czynnikiem twórczym, bo nawet najsilniejsze

---

<sup>1)</sup> Schubart. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst.

<sup>2)</sup> Neue Wahrnehmungen zur Aufnahme der Musik. Berlin 1784 S. 102.

wzruszenie może wprowadzić stać się jedynie pobudką dzieła, lecz przedmiotem jego nigdy być nie może.

Wniosek ten jest wyprowadzony z natury muzyki, która określonego afektu przedstawić nie zdoła, ani też nie może mieć tego za swój cel.

Do skomponowania utworu popycha człowieka muzykalnie uzdolnionego nie samo odczuwanie czegoś, lecz śpiewanie wewnętrzne.

Pracę kompozytorską określiliśmy jako tworzenie kształtów muzycznych, — jest też ona na wskroś obiektywną. Kompozytor tworzy piękno samoistnie. Tony, jako materiał muzyki nieskończenie różnorodny, dopuszczają, że subiektywność tworzącego położy swe piętno na ich kształtach, i że nawet główne rysy charakteru kompozytora przeziierać będą z kompozycji: sentymentalność, energia, humor i t. d.

Stanie się to już choćby wskutek tego, że kompozytor z pewnością zdradzi się z przywiązaniem do pewnej tonacji, i nie ustrzeże częstszego używania pewnych przejść, rytmów, etc.

Oczywiście okaże się to tylko w ogólnych rysach i o tyle tylko, o ile muzyka jest zdolną odtwarzać pewne cechy charakterystyczne.

Ale od chwili, gdy one stały się już częścią składową utworu, interesują słuchacza bez porównania więcej, jako właściwości kompozycji, niż jako cechy charakteru autora. <sup>1)</sup>

Wszystko, co tworzy kompozytor sentymentalny, zamiłowany w gracji, czy nastrojony poważnie, wszystko to w pierwszym rzędzie jest muzyką, kształtem obiektywnym. Utwory muzyczne będą się różnić między sobą we właściwościach, nie dających się zapoznać, a wzięte zbiorowo, odbijają niezawodnie indywi-

---

<sup>1)</sup> Chcąc z kompozycji wyciągać wnioski o charakterze kompozytora, trzeba być ogromnie przeczornym, ażeby fantazja nie wpływała na jasność badań z niekorzyścią prawdy. Dowód tego mamy na biografji Beethovena, napisanej przez A. B. Marksa. Autor postanowiwszy sobie widocznie z góry napisanie panegiryku, nie zdołał zachować należytej ścisłości w poszukiwaniu faktów. To też później Thayer, po przeprowadzeniu źródłowych badań, musiał prostować wiele rażących omyłek Marksa.

dualność swych twórców; mimo to jednak utworzone zostały jako czyste, muzyczne, samoistne piękno, a nie dla żadnych innych celów ubocznych.

Nie to, co kompozytor osobiście odczuł, obudza taki sam nastrój u słuchacza, — bo jeżeli przypisujemy muzyce moc obudzania nastroju, to uznajemy przez to jej przyczynę jako coś obiektywnego; a istotą obiektywną są tu muzyczne właściwości utworu. Ściśle estetycznie możemy tylko powiedzieć o temacie, że dźwięczy smutkiem lub dumą; lecz wprost niepodobieństwem jest twierdzić, że kompozycja wyraża uczucia „smutku” lub „dumy” kompozytora.

Jeszcze bardziej oddalone od charakteru utworu muzycznego są socjalne lub polityczne stosunki, panujące w pewnych okresach czasu. Ów muzyczny wyraz tematu jest koniecznem następstwem dźwięków, w pewien sposób dobranych. A czy wyborem ich kierowały przyczyny psychologiczne czy kulturalno-historyczne, to musiałoby dopiero być udowodnione na pewnym utworze, oczywiście bez oglądania się na rok lub

miejsce urodzenia kompozytora. Ale po udowodnieniu, ten związek, acz interesujący, byłby dopiero jedynie faktem historycznym lub biograficznym. Estetyczna obserwacja nie może się opierać na okolicznościach, leżących po za utworem sztuki.

Że indywidualność kompozytora znajduje w utworach wyraz symboliczny, to nie ulega żadnej kwestji. Błędnem jednakże byłoby wyprowadzać z tego, czyisto osobistego momentu, pojęcia, których istotne uzasadnienie tkwi jedynie w obiektywności tworzenia.

Tu należy pojęcie stylu.<sup>1)</sup>

Pragnęlibyśmy, aby styl w muzyce pojmowany był ze strony swej muzycznej, jako najwyżej wydoskonalona technika w wyrażaniu myśli twórczych, technika, która stała się już przyzwyczajeniem kompozytora. Mistrz tworzy

---

<sup>1)</sup> Forkel mylnie wyprowadza różne rodzaje stylu z «różnic w sposobie myślenia.» Miałby więc styl wyrabiać się według tego, czy kompozytor jako człowiek jest marzycielski, nadęty, zimny, dziecinny, pedantyczny i t. p. (Theorie der Musik str. 23).

„w stylu,” gdy myśl ujmuje w jasne kształty, odrzuca wszystko, co małosłowne, trywjalne i niewłaściwe, a chroni we wszystkich szczegółach technicznych artystyczną godność sztuki. Razem z Vischerem używalibyśmy wyrazu „styl” absolutnie także i w muzyce; a bez względu na historyczne lub indywidualne podziały, mówilibyśmy: ten kompozytor ma styl, w znaczeniu takim, jak się mówi o kimś: „ma charakter.”

Architektoniczna strona piękna muzycznego, przy kwestji stylu, występuje bardzo wyraźnie na pierwszy plan. Według praw wyższych nad samą proporcjonalność, styl utworu może być popsuty jednym tylko taktem, jeżeli tenże, chociażby sam w sobie był bez zarzutu, nie zgadza się z całością. Podobnie, jak niewłaściwa jakaś arabeska w budowie, może i kadencja lub modulacja być niestylową, jeżeli psuje jednolitość w przeprowadzeniu myśli głównej. Oczywiście, jednolitość musimy tu pojmować w znaczeniu szerszem, a zatem obejmującym kontrasty, ustępy epizodyczne i rozmaite swobody.

Dla uzewnętrznienia własnego osobistego afektu, znajduje się zatem miejsce o tyle tylko, o ile pozwalają na to granice działania przeważnie obiektywnego, tworzącego kształty.

Aktem, w którym uczucie bezpośrednio się wypowiada, jest nie tyle komponowanie utworu, ile reprodukowanie tegoż, t. j. wykonywanie. Że ze stanowiska filozofji utwór skomponowany jest już gotowem dziełem sztuki, bez względu na wykonanie, to nam nie powinno przeszkadzać w dzieleniu muzyki na dwie części: kompozycję i reprodukcję. Jest to jej ważna i odrębna właściwość, z którą liczyć musimy się wszędzie, gdzie tylko przyczyni się to do wyjaśnienia jakiegoś zjawiska.

W badaniu subiektywnego wrażenia ma to przedewszystkiem wielkie znaczenie. Wykonawca posiada moc wypowiedziania się z całą swobodą za pomocą instrumentu. Wszystkie żary i burze wewnętrzne, wszystkie uczucia błogie lub radosne, opanowane przez wykonawcę i tchnięte w grę, przemówić z niej mogą do słuchacza. Takie osobiste wy-

nurzenie jest tu z tego względu jeszcze łatwiejsze i prostsze, że już sam fizyczny stosunek wykonawcy do utworu, wychodzącego wprost z pod jego palców, lub z jego piersi, jest bezpośredni i ścisły.

Subiektywność działa tu wprost za pomocą żywego dźwięku, a nie przez formy tworzone w milczeniu i ciszy.

Kompozytor pracuje wolno i z przerwami, wykonawcę pochłania ruch nie ustający; pierwszy utrwała utwór muzyczny, drugi wypełnia nim chwilę. Utwór z pod pióra kompozytora wyrasta wolno, wykonanie zaś jest częstką tego, co przeżywamy.

A więc chwilą uzewnętrznienia uczuć i wzruszeń wywołanych muzyką jest akt reprodukcji, gdyż ona to wydobywa ową elektryczną iskrę z tajników kompozycji i rzuca w serce słuchacza.

Prawda, że wykonawca może to tylko odtworzyć, co kompozycja w sobie zawiera; jednak wymaga ona niewiele ponad ścisłość w nutach. Wprawdzie przez wykonawcę „ma przemówić jedynie duch kompozytora,” ale wykonawca, przy-



swoiwszy sobie raz utwór jakiś, w chwili odtwarzania jednoczy duch kompozytora ze swoim własnym. Wszak jeden i ten sam utwór może zachwycać lub stawać się przykrym, stosownie do tego, jak go nam przedstawiło wykonanie. Można go też porównać z człowiekiem, którego raz widzimy w chwili natchnienia, a raz w najcodzienniejszej prozie życia. Pozytywka nie poruszy nas wcale, gdy tymczasem uda się to najskromniejszemu muzykantowi, jeżeli w swą grę włoży całą duszę.

Najzupełniej bezpośrednio może się stać ujawnienie stanu duszy przez muzykę dopiero wówczas, gdy tworzenie z wykonaniem złączą się w jeden akt.

Dzieje się to przy improwizacji. Jeżeli ona jest nietyle wynikiem intencji artystycznych, ile czysto subiektywnych (patologicznych w wyższem znaczeniu tego słowa), to wyraz wydobyty z klawiszów, może się stać prawdziwą mową. Kto kiedykolwiek sam na sobie tego doświadczał, ten wie, że mowa ta, nie lekająca się żadnej cenzury, zrywa więzy wszelkiego konwenansu i potrafi wypo-

wiedzieć miłość, zazdrość, cierpienie i upojenie. Wydobywa je ona z ukrycia i pozwala im śpiewać fantastyczne opowieści, staczać boje i święcić tryumfy. Wszystko to mistrz trzyma w swym ręku i panuje nad tem niepodzielnie.

Wykonanie przedstawia słuchaczowi wyraz utworu muzycznego. Zwróćmy się więc teraz do niego.

Widzimy często, jak muzyka silnie działa na słuchacza, jak go wzrusza, jak napełnia radością lub smutkiem, jak go unosi wysoko po nad same czysto estetyczne zadowolenie, „mesłow jak nim wstrząsa do żywego.

Wrażenia te nie dają się zaprzeczyć, istnieją prawdziwie, bez żadnego fałszu i dochodzą często do najwyższego punktu.

Są to rzeczy zbyt znane, abyśmy się potrzebowali nad niemi zastanawiać. Chodzi tu zatem jedynie o dwie kwestje: w czem leży osobliwy charakter tego wzruszenia, wywołanego przez muzykę, w odróżnieniu od innych wzruszeń; i o ile to oddziaływanie jest estetyczne.

Jeżeli każdej sztuce bez wyjątku przy-

znajemy moc oddziaływania na uczucie, to niepodobna muzyce odmówić, iż w jej sposobie oddziaływania jest coś osobliwego, jej tylko właściwego. Muzyka działa na nas szybciej i intensywniej, niż każde inne dzieło sztuki. Już kilka akordami wywołać można nastrój. Poezja osiąga to dopiero przez dłuższą ekspozycję, a obraz wówczas, gdy patrzący zagłębi się w nim; aczkolwiek w porównaniu z muzyką mają one tę korzyść, iż rozporządzają całym zakresem wyobrażeń, od których zależą uczucia radości i smutku. Działanie tonów jest nietylko szybsze, lecz intensywniejsze i bezpośredniejsze. Wszystkie inne sztuki mówią długo i wiele, muzyka ogarnia nas odrazu.

Tę osobliwą moc muzyki poznajemy wówczas najlepiej, gdy się znajdujemy w wielkiem wzruszeniu lub przygnębieniu.

Bywają chwile, w których nie zdoła nas zająć ani obraz, ani poemat, ani posąg lub dzieło architektury, a dokona tego muzyka i to z większą jeszcze siłą, niż kiedykolwiek. Kto w rozdrażnieniu

zmuszony jest słuchać muzyki, lub ją wykonywać, ten doznaje wrażenia, jakby mu ktoś octu do rany nalewał. Żadna sztuka nie zdoła w takich razach wnikać w duszę ludzką równie głęboko i silnie. Forma i charakter utworu traci wówczas dla słuchacza swoje znaczenie. Może to być najposepniejsze adagio lub najbardziej porywający walc, nie uwolnimy się od tych dźwięków. Odczuwamy w takim razie nie utwór, lecz tony — i one to działają jak demoniczna jakaś potęga, sypiąc żar w nasze nerwy.

Gdy Goethe w podeszłym już wieku uległ uczuciu miłości, obudziła się w nim równocześnie nieznana mu przedtem wrażliwość na muzykę. Píše on w tym czasie (1823 roku, z Marienbadu) do Zeltera: „Co za ogromną moc posiada teraz muzyka nademną! Głos pani Milder, gra Szymanowskiej, a nawet produkcje tutejszego korpusu strzelców, zdają się tak rozwierać serce moje, jak się rozwiera zaciśnięta dłoń do przyjaznego uścisku. Jestem najmocniej przekonany, że w pierwszym takcie twego

koncertu musiałbym salę opuścić!” Za rozumny, aby w tem zjawisku nie uznać wielkiego udziału nerwów, kończy Goethe słowami: „Uleczyłbyś mnie z tej chorobliwej wrażliwości; bo ją przecież uważać należy za przyczynę osobliwego zjawiska.” (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, III str. 332).

Przykłady podobne zwracają uwagę naszą na to, iż w oddziaływaniach muzyki na uczucie, często wchodzi w grę żywioł jakiś obcy, nie czysto estetyczny. Bo czysto estetyczne oddziaływanie muzyki zwraca się ku zupełnie zdrowym nerwom, nie licząc na stan ich chorobliwy.

Wyższy stopień mocy po nad inne sztuki, daje muzyce większą jej intensywność w działaniu na nerwy nasze. Gdy jednakże dokładniej tę moc badamy, to rozpoznajemy, iż w szczególności jej uderza nas jakość, a ta znowu tkwi w warunkach fizjologicznych. Czynność zmysłów, będąca w każdym estetycznem zadowoleniu podstawą duchową, przy oddziaływaniu muzyki jest żywszą, niż przy innych sztukach. Muzyka, przez swój

bezcielesny materiał najbardziej duchochowa, a przez bezprzedmiotową grę form sztuka najbardziej zmysłowa, okazuje w tem tajemniczem zjednoczeniu dwóch przeciwieństw żywą dążność ku asymilacji z nerwami—tym niemniej zagadkowym łącznikiem duszy i ciała.

Intensywne działanie muzyki na nerwy uznane jest, tak ze strony psychologii jak i fizjologii, za rzecz nie ulegającą kwestji. Niestety, brakuje jej jeszcze dostatecznego wyjaśnienia. Psychologii nie udało się dotąd zbadać owej siły akordów, magnetycznie zniewalającej, barwy dźwięku i melodji, działających na cały organizm człowieka; a to dlatego, że na pierwszym miejscu pojawia się tu zawsze pewne specjalne podrażnienie nerwów. Fizjologja, krocząca dumnie po drodze postępu, nie zdołała również powiedzieć nic rozstrzygającego w tej kwestji.

Co do monografji muzycznych, to wolą one w danym razie otoczyć muzykę nimbem cudowności, niż za pomocą badania naukowego zająć się stosunkiem jej do naszego systemu nerwowego i tą

drogą dotrzeć do prawdy. A tego jedynie nam potrzeba, bo do celu nie wie-  
dzie nas ani wiara takiego doktora Al-  
brechta, który muzykę ordynował pa-  
cjentom, jako środek na poty, ani scep-  
tycyzm Oerstedta, który wycie psa przy  
pewnych tonacjach przypisywał cięgom,  
otrzymywanym przy tresurze. <sup>1)</sup>

Nie jeden z miłośników muzyki nie  
wie zapewne o tem, że posiadamy całą  
literaturę o fizycznem oddziaływaniu  
muzyki i o jej zastosowaniu do celów  
lecniczych. Doskonale zaopatrzeni w in-  
teresujące curiosa, muzycy lekarze nie  
posiadają ani pewności swych obserwa-  
cji, ani ścisłości naukowej w objaśnie-  
niach. Mimo to, większa ich część sta-  
ra się poszczególną właściwość muzyki,  
bardzo subtelną, lecz poboczną, wyśru-  
bować do znaczenia siły samoistnej  
i w skutkach doniosłej.

Począwszy od Pytagorasa, który pier-  
wszy miał przeprowadzać cudowne ku-  
racje za pomocą muzyki, aż do dni dzi-  
siejszych, wynurza się co chwila nauka

---

<sup>1)</sup> «Duch w naturze.»

o stosowaniu muzyki, jako środka leczniczego przeciw licznym chorobom. Środkiem tym ma być podniecające, albo łagodne działanie tonów. Nauka ta jednak nie podaje nowych idei, poprzestając jedynie na nowych przykładach. Piotr Lichtenthal opowiada obszernie w swym „Doktorze-muzyku,” jak za pomocą tonów leczono z pomyślnym skutkiem reumatyzm, ból w krzyżach, epilepsję, tężec, mór, gorączkę, konwulsje, a nawet głupotę (*stupiditas*)! <sup>1)</sup>

Pod względem uzasadnienia swych teorii, dzielą się ci autorowie na dwie klasy.

Jedni w swych argumentach biorą ciało za punkt wyjścia i przypisują siłę leczniczą muzyki fizycznemu działaniu fal głosowych. Według nich, fale te przez nerw słuchowy udzielają się innym ner-

---

<sup>1)</sup> Do najwyższej konfuzji doszła nauka ta u słynnego lekarza Baptysty Porta, który w swej teorii połączył właściwości lecznicze roślin z muzyką i leczył wodną puchlinę za pomocą fletu zrobionego z rośliny *Helleborus*. Inny sporządzony z *Papulus*, leczyć miał bóle w krzyżach, inny z laseczek cynamonu — mdłości. (*Encyclopédie. Article Musique*).



wom, a takie ogólne wstrząśnienie powoduje zbawienną reakcję w całym organizmie. Afekty, dające się zauważyć równocześnie, będą tylko następstwem tego wzruszenia nerwowego, gdyż nie tylko namiętności wywołują pewne wzruszenia, lecz działać się może i odwrotnie.

Teorię tę reprezentują Nikolai, Schneider, Lilienthal, I. I. Engel, Sulzer—pod przewodnictwem anglika Webba. Według niej, nie jesteśmy wobec muzyki czemś wiele więcej, jak np. szyby, które na silny jej odgłos zaczynają drżeć. Jako dowód przytaczany bywa ów służący Boylego, któremu krew szła z zębów. ile razy zgrzyt piły posłyszał,—lub osoby, wpadające w konwulsje przy skrobaniu ostrzem noża o szkło.

Ależ to przecie nie muzyka! Że ma ona w dźwięku wspólną podstawę z temi zjawiskami, działającemi na nerwy tak silnie, to dla nas na później będzie mieć swe znaczenie, w tem jednak miejscu zastrzedz to musimy, że muzyka tam się dopiero zaczyna, gdzie się kończą te odosobnione działania dźwięku. Zresztą ból, w jaki np. pewne adagio może

wprowadzić słuchacza, nie daje się w żaden sposób porównać z czysto cielesnem wrażeniem, wywołanem przez dźwięk niemiły, przeraźliwy.

Druga połowa autorów (między nimi Kausch i większa część estetyków) objaśnia lecznicze oddziaływanie muzyki ze strony psychologicznej. Muzyka, twierdzą ci znowu, obudza w duszy afekty i namiętności, które wywołują żywe wzruszenie w systemie nerwowym, a następnie sprowadzają zbawienną reakcję w chorym organizmie. Takie rezonowanie, uderzające swemi skokami, popierają usilnie zwolennicy „psychologicznej,” szkoły idealistów przeciw dawniejszej szkole materialistycznej. Pod osłoną powagi anglika Whytta doszło aż do zaprzeczenia związku między nerwem słuchu, a innemi nerwami, na przekór fizjologii. Według tej teorii, fizyczne przeniesienie wrażeń, otrzymanych przez ucho, na cały organizm, byłoby niemożliwe.

Myśl obudzania pewnych afektów w duszy, jak miłości, smutku, złości lub zachwyty, zdolnych wywołanem wzrusze-

niem uleczyć ciało, nie brzmi tak źle. Nam przychodzi jednak zawsze przytem na myśl opinia jednego z najznakomitszych przyrodników, wydana o t. zw. „Goldbergerowskich” elektro-magnetycznych łańcuszkach: „nie twierdzę napewno, że elektryczny prąd może uleczyć jakąś chorobę, lecz napewno twierdzę, że Goldbergerowski łańcuszek nie wydaje prądu elektrycznego.”

W zastosowaniu do naszych muzycznych doktorów, brzmiałoby to tak: niema żadnej pewności, iż pewne określone afekty działają szczęśliwie i sprowadzają kryzys w cierpieniach organizmu, — lecz natomiast rzeczą jest pewną, że muzyka nie wywołuje w danej chwili dowolnych afektów.

Obydwie teorie „psychologiczna i fizjologiczna” schodzą się w tem, że z wątpliwego założenia jeszcze wątpliwsze wyprowadzają wnioski, a nadto liczą na skutki w praktyce—najwątpliwsze ze wszystkiego. Wreszcie, jeżeli zwolennicy tej metody nic sobie nie robią ze wszystkich logicznych rozumowań, to cóż powiedzą na to, że dotychczas prze-

cież żaden z lekarzy nie odważył się chorego na tyfus posłać na przedstawienie „Proroka” Meyerbeera, albo, że w danym razie nie wydobył z futerału waltorni, zamiast lancetu.

Oddziaływanie muzyki na organizmy nie jest tak bardzo silne, ani pewne, ani niezawisłe od pewnych psychicznych i estetycznych danych, ażeby się mogło stać rzeczywistym środkiem leczniczym; a przytem nie daje się używać dowolnie.

Każda kuracja, przeprowadzona z pomocą muzyki, ma charakter czegoś wyjątkowego. Udanie się takiej kuracji niepodobna nigdy przypisać samej muzyce, tylko równocześnie warunkom osobistym, może czysto tylko fizycznym lub duchowym. Ale w każdym razie zasługuje to na szczególniejszą uwagę, że jedyne zastosowanie muzyki, pojawiające się w medycynie w pierwszym rzędzie, obliczone jest na oddziaływanie jej duchowe.

Nowoczesna psychiatria używa muzyki, jak wiadomo, w wielu wypadkach i z powodzeniem. Nie polega ono je-

dnakże na owem fizycznym wstrząśnieniu nerwów, ani na obudzaniu namiętności, tylko na łagodnym rozweselającym wpływie, jaki muzyka potrafi wywrzeć grą dźwięków. Sposepniałe lub przedrażnione umysły przez pół rozrywają się niemi, przez pół przywiązują do nich, i to właśnie oddziaływa zbawiennie. Chociażby chory przysłuchiwał się z uwagą tylko zmysłowej, a nie artystycznej stronie utworu, to tem samem stanąłby już na pewnym stopniu pojmowania estetycznego, jakkolwiek jeszcze tylko podrzędnym.

W czem zatem te muzyczno-medyczne dzieła do zgłębienia muzyki się przychyliły? Potwierdziły one tylko to, co już od dawna wiadano o silnych wzruszeniach fizycznych przy wszystkich afektach, przez muzykę wywołanych. Jeżeli jednak przyjmujemy za rzecz pewną, iż integralna część wywołanego przez muzykę wzruszenia jest fizyczną, to wypływa stąd dalej, iż fenomen ten powinien być badany ze swej strony fizycznej. Muzyk zatem nie może sobie o tym problemie żadnego utworzyć zdania, póki

się nie zapozna z najnowszymi wynikami fizjologii w badaniach nad związkiem muzyki z uczuciami.

Droga, jaką robi melodja od pierwszego zadrgania struny, aż do uderzenia o nerw słuchu, jest dostatecznie wyjaśniona, dzięki zdobyczom Helmholtza, złożonym w „Nauce o wrażeniach dźwiękowych.” Akustyka wskazuje dokładnie warunki, w których dźwięk uchem chwytamy i ten lub ów określony ton rozpoznajemy.

Anatomja, z pomocą mikroskopu, otwiera najsubtelniejsze i najskrytsze tajniki słuchu, wreszcie fizjologja, aczkolwiek nie mogła doświadczeń robić wprost na małym, a tak misternym mechanizmie, ukrytym głęboko, przecież zdołała bodaj po części wyśledzić sposób jego działania. Przy pomocy hipotezy Helmholtza, zostało działanie to tak jasno wyłożone, że obecnie cały proces fizjologiczny odczuwania stał się zupełnie zrozumiały.

Nawet w tej dziedzinie, w której wiedza przyrodnicza wchodzi w styczność z estetyką, mianowicie w kwestjach kon-

sonansów i pokrewieństwa tonów, rzuciły badania Helmholtza wiele światła na punkty, do niedawna jeszcze pograżone w zupełnych ciemnościach.

Ale tu kończy się nasza wiedza. Rzecz najważniejsza pozostaje niewyjaśniona.

Procesu nerwów, za pomocą którego wrażenie tonu staje się uczuciem i nastrojem, nie znamy.

Fizjologia wie, że to, co jako ton odczuwamy, jest molekularnym ruchem substancji nerwów. Wie, że włókna nerwu słuchowego stoją w związku z innymi nerwami i że swoje podrażnienie przenoszą na inne. Wie, że słuch ma połączenie z małym i wielkim mózgiem, z krtanią, płucami i sercem.

Nie zna jednak natomiast ani osobliwego sposobu, w jaki muzyka na nasze nerwy działa, ani różnorodności oddziaływania pewnych muzycznych czynników, jak akordy, rytmy, lub instrumenty, na poszczególne nerwy. Czy wrażenia słuchowe rozdzielają się na wszystkie nerwy, połączone z t. zw. akustykusem, czy tylko na niektóre? Z jaką siłą się to dzieje? które muzyczne czyn-

niki działają na mózg, a które na nerwy, prowadzące do serca lub płuc?

Wiadomo, że muzyka taneczna u młodych ludzi o naturalnym, nie przytępionym zbytecznie przez cywilizację temperamentem, wywołuje mimowolne ruchy ciała, a mianowicie nóg. Trudno to zredukować jedynie do psychologicznej asocjacji myśli, a zaprzeczyć, iż marsz lub muzyka taneczna mogą mieć wpływ fizjologiczny. Byłoby to postępowanie jednostronne. Wprawdzie już samo wspomnienie doznanej kiedyś w tańcu przyjemności jest tu stroną psychologiczną zjawiska, lecz ono nie może być uważane za jego jedyną przyczynę. Bo muzyka nie dla tego elektryzuje nasze nogi, że jest taneczną; tylko dla tego jest taneczną, że elektryzuje nasze nogi. Łatwo zauważyć w operze, iż podczas żywych, uchwytnych melodji, damy kiwają w takt głowami, czego nigdy nie czynią przy adagiach, chociażby jeszcze melodyjniejszych i bardziej zachwycających.

Czyżby to wynikało stąd, iż pewien rodzaj czynników muzycznych, a w szcze-



gólności rytmicznych, działa na nerwy ruchu, a inny znowu na nerwy czuciowe? Kiedy zachodzi pierwszy wypadek, a kiedy drugi? Czy splot solarny, tradycyjnie uważany za siedzibę czucia, doznaje przy muzyce jakichś szczególnych afektacji? A może „nerwy sympatyczne,” w których, według Purkiniego, najpiękniejszą jest sama nazwa?

Dlaczego jeden dźwięk wydaje się nam przeraźliwy i wstrętny, a drugi czysty i piękny, to objaśnia nam akustyka równo — i nierównokształtnością prądów powietrza, następujących po sobie. Dlaczego tony, wydobyte równocześnie, brzmią zgodnie albo niezgodnie, to tłumaczy nam nauka równym i nierównym ich odpływem, wolnym od przeszkód lub trafiającym na nie. <sup>1)</sup>

Te wszystkie objaśnienia dla estetyka jednak nie mogą wystarczać, gdyż jemu nie o słuch chodzi, lecz o uczucie. On bowiem takie zapytanie stawia: skąd to pochodzi, że pewien szereg dobrze

---

<sup>1)</sup> *Helmholtz*, *Lehre von den Tonempfindungen*. 2. Wyd. 1870 str. 319.

brzmiących tonów sprawia wrażenie smutku, a drugi szereg równie dobrze brzmiących tonów — wrażenie radości? Skąd te przeciwne nastroje, wywoływane rozmaitemi akordami i instrumentami przy równie dobrym ich dźwięku? Skąd siła ich, tak zniewalająca? Skąd bezpośredniość ich działania?

Na to wszystko — o ile nasza wiedza sięga — nie ma fizjologia odpowiedzi. Bo i jakże miałaby odpowiedzieć? Czyż wie, w jaki sposób ból wywołuje łzę, a radość — uśmiech? Wszak nie wie nawet, czym jest właściwie radość i smutek!... I nie należy też żądać od nauki rozwiązań, których ona dać nie może <sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Jeden z najbystrzejszych fizjologów, Lotze, mówi w swej «medycznej psychologii.» (Str. 237). «Obserwowanie melodji musiałoby nas doprowadzić do przyznania się, iż o fizycznych warunkach uczuć, wywoływanych przez muzykę, zgoła nic nie wiemy, mimo, że nerwy pod jej działaniem zmieniają formę wzruszenia». Dalej powiada o zadowoleniu i niezadowoleniu wywołanem przez jeden i ten sam ton: «Jest to niemożliwe podać fizjologiczną przyczynę wrażeń odczuwanych, choćby najprostszych nawet, gdyż za mało znamy kierunek, w którym one działają nerwów zwracają, abyśmy zdołali wywnioskować coś z niego o przyczynie.

Oczywiście, że podstawa każdego przez muzykę wywołanego uczucia, musi leżeć przede wszystkim w jakiejś afekcji nerwów, wywołanej wrażeniami słuchowymi. W jaki sposób to podrażnienie nerwu słuchowego dochodzi do naszej świadomości w formie wrażenia określonego, tego nie wiemy. Podobnie nie wiemy, jak fizyczny akt wpływa na stan duszy i jak wrażenie staje się uczuciem. Wszystko leży po drugiej stronie owego ciemnego mostu, którego żaden z badaczy nie przekroczył.

Odwieczną tę zagadkę spotykamy w tysiącnych odmianach, bo chodzi tu o tajemniczy związek duszy z ciałem. A ten sfinks nie rzuci się nigdy ze skały. <sup>1)</sup>

To, co fizjologia dostarcza wiedzy muzycznej, może być ogromnie ważne dla rozpoznawania wrażeń słuchowych, i w tym kierunku możemy, jeszcze dzięki jej, doczekać się niejednego postępu;

---

<sup>1)</sup> Nowe cenne potwierdzenie tego poglądu zawiera mowa Du Bois-Reymond'a wypowiedziana na zjeździe przyrodników w Lipsku roku 1872 «O granicach w poznawaniu natury.»

jednakże w kwestji czysto muzycznej — trudno się od niej czegoś spodziewać.

Z rezultatu tego wypada dla estetyki muzycznej spostrzeżenie, że teoretycy. budujący zasady piękna muzycznego na oddziaływaniu uczuć, naukowo są zgubieni, gdyż nie wiedząc nic o istocie tego związku, w najlepszym razie mogą tylko to i owo odgadywać lub na ten temat fantazjować.

Z punktu „uczucia” nie będzie mogło nigdy dla muzyki wyjść ani naukowe ani artystyczne określenie muzyki. Krytyk, przedstawiając choćby najwymowniej osobiste wzruszenia, doznane przy słuchaniu symfonji, nie uzasadni jeszcze ani wartości jej, ani znaczenia. Niemniej i uczeń nie znajdzie w tem ani wyjaśnienia, ani wskazówki naukowej. A to ostatnie jest bardzo ważne. Bo jeżeliby związek pewnych uczuć z pewnemi sposobami ich wyrażenia — był tak pewny, jak niektórzy sądzą, to byłoby najprostszą w świecie rzeczą wskazać przyszłemu kompozytorowi odrazu, któredy i jak ma dążyć do wywoływania wszelakich wrażeń.

Usiłowano też to istotnie. Mattheson uczy w trzecim rozdziale swego „Dokonałego kapelmistrza,” jak odtwarzać w kompozycji dumę, pokorę i różne namiętności. Mówi on na przykład: „pomyśły do odmalowania zazdrości muszą mieć w sobie coś zgryźliwego, zaciekle-go i żałosnego.”

Inny mistrz również XVIII stulecia, Heinichen, w swej nauce generałbasu, podaje ośm przykładów nutowych, wskazujących, jak muzyka ma wyrażać uczucia „szalone, kłótniwe, wspaniałe, bojaźliwe lub miłosne.” <sup>1)</sup> Brak już tylko formułki znanej z książek kucharskich: „weź tyle a tyle,” lub sygnatury lekarskiej „do wewnętrznego użytku!”

Tak jest, specjalne prawidła sztuki są

---

<sup>1)</sup> Niezrównane są nauki doktora filozofji von Böcklina, który na stronie 32-jej swoich «Fragmentów» (1811) powiada między innemi: «Przyjawszy założenie, że kompozytor chciałby to-nami przedstawić «urazonego», to muzyka jego musiałaby być pełną estetycznego gorąca, z po-śród niej musiałby błyskać śpiew wyniosły, gło-sy wewnętrzne musiałby się burzyć, a gro-źne uderzenie musiałoby przerażać słuchacza!»

zawsze za ciasne i równocześnie za szerokie.

A powyższe reguły obudzania uczuć, zupełnie zresztą bezpodstawne, o tyle mniej jeszcze należą do estetyki, o ile w oddziaływaniu muzyki — nie sam tylko estetyczny żywioł bierze udział, lecz także i cielesny. Recepta estetyczna musiałaby pouczać, w jaki sposób ma artysta muzykę swą uczynić piękną, a nie jak obudzać uczucia w audytorjum.

O ile bezsilne są w rzeczywistości te reguły, oceniamy to dopiero po rozważeniu, jak cudownie musiały one działać w danym razie. Bo jeżeliby istotnie były tak niezawodne, to możnaby na ludzkich sercach grać jak na klawiaturze. A gdyby wreszcie i to stało się możliwe, czy zadanie sztuki byłoby tem rozwiązane? Pytanie to samo się zaprzecza. Jedyne muzyczną piękność jest prawdziwą siłą artysty. Na jej barkach płynie on zupełnie bezpieczny rwącemi falami czasu, gdy tymczasem uczucie jest dlań czemś mniej jeszcze, niż dla tonącego zdźbło słomy.

Otóż pytania nasze, dotyczące wpły-

wu muzyki i stosunku tegoż do estetyki, są już rozwiązane, dzięki poznaniu intensywności oddziaływania jej na system nerwowy. Na tem oddziaływaniu polega właściwa siła i bezpośredniość, z jaką muzyka w porównaniu z innemi sztukami zdoła obudzić afekty.

O ile jednak działanie sztuki występuje z większą siłą fizyczną, a więc patologicznie, o tyle mniejszem jest jej znaczenie estetyczne. Rozumie się, że zdania tego odwracać nie wolno. Przy poj-  
mowaniu i określaniu muzyki, trzeba zatem inny jakiś czynnik wydobyć, który coś czysto estetycznego w tej sztuce przedstawia, i zbliża się do ogólnych warunków piękna innych sztuk, w przeciwstawieniu do owego „obudzania uczuć” przez muzykę. Tym czynnikiem jest czysta obserwacja. Osobliwa forma, jaką przyjmuje ona wobec muzyki, jako też i pełen różnaitości stosunek wytwarzający się między nią a uczuciami, będzie przedmiotem następnego rozdziału.

---

V.

Wrażenia estetyczne — wobec patologicznych.

Nic tak nie tamuje rozwoju estetyki muzycznej, jak przesadna miara przykładana do oddziaływań muzyki na uczucie. O ile silniejsze okazywały się te oddziaływania, o tyle je wyżej ceniono, widząc w nich niewątpliwy znak piękności muzycznej. My, przeciwnie, dostrzegliśmy, że największym wrażeniem, spowodowanym przez muzykę, towarzyszy u słuchacza silne wzruszenie fizyczne.

Właściwość muzyki, iż tak żywo wnika w nasz system nerwowy, nie tyle leży w artystycznej stronie tejże, gdyż ta pochodzi z ducha i ku duchowi się zwraca, ile w samym jej materjale, który z natury posiada owe niezbadane powinowactwo z naszymi nerwami.

Żywiołowe siły muzyki jak dźwięk i ruch, one to nakładają łańcuchy bezbronnym uczuciom tylu miłośników muzyki, którzy następnie chętnie niemi porzękują. Nie mamy wcale intencji ukró-



cać praw uczucia w muzyce. Ale uczucie, jeżeli mniej lub więcej jednoczy się z czystą obserwacją, może tylko wówczas uchodzić za artystyczne, gdy jest świadome swego estetycznego pochodzenia, t. j. zadowolenia, wywołanego pewnem określonym pięknem.

Jeżeli tej świadomości brakuje, jeżeli brakuje swobodnego poglądu na piękno sztuki, a uczuwa się tylko poryw, wywołany naturalną siłą dźwięku, to wtenczas sztuka niema prawa uważać tego wrażenia za swoje dzieło, i to o tyle mniej, o ile wrażenie jest większe.

Liczba ludzi, którzy w ten sposób muzyki słuchają, a raczej ją odczuwają, jest bardzo znaczna. Pozwalają oni żywiołowej sile muzyki działać na swe bierne usposobienie i uczuwają pewne podniecenie zmysłów, wywołane najogólniejszym tylko charakterem kompozycji. Ich zachowanie się wobec muzyki nie jest pogładowe, lecz patologiczne. Jest to rodzaj marzycielskiego kołysania się wśród dźwięczącej próżni.

Dajmy posłuchać któremuś z takich „uczuciowych” muzyków całego szeregu

utworów o jednakowo wesołym charakterze, a pozostanie on na wszelkie zmiany nieporuszony. Wrażenia jego będą ciągle te same. Bo działa na niego tylko ten ogólny charakter, jednakowo wesoły we wszystkich utworach; osobliwsze zaś szczegóły i cała ich artystyczna indywidualność, nie podpada jego uwadze.

Zupełnie przeciwnie dzieje się ze słuchaczem muzycznym. Całą jego uwagę zajmuje właściwy artystyczny kształt kompozycji, — to, co ją z pośród całego tuzina innych utworów wyróżnia, jako samoistne dzieło sztuki; do różnicy zaś zachodzącej w wyrazie uczucia, przywiązuje on wagę nie wielką. Oddzielne przyjmowanie abstrakcyjnej treści uczuciowej, zamiast konkretnego zjawiska sztuki, jest przy takim wykształceniu muzyczności czemś osobliwem. Analogję z tak pojmowaną treścią uczuciową muzyki, możnaby widzieć np. w silnem oświetleniu, wówczas, gdy ono tak zaoczy chwyci, iż patrzący nie może zdać sobie sprawy z przedmiotu oświetlonego. Nieumotywowane, a tem samem bardziej

wnikliwe wrażenie całości, wsiąka w słuchacza ryczałem.

Zatopieni w fotelach, półsenni, entuzjaści owi pozwalają się kołysać drganiom tonów, zamiast im bystrą poświęcać uwagę. Samo wzmaganie się muzyki w siłę, lub jej słabnięcie, drżenie jej radośne lub rozpływanie się w mgłę, przenosi ich w jakiś stan błogi, nieokreślony. Nie mają oni jednak prawa brać ten stan za czysto duchowy. Mimo to tworzą „najwdzięczniejszą” publiczność, dodajmy tylko, że zarazem i tę, która potrafi muzykę zupełnie zdystryktować.

Estetyczna strona zadowolenia duchowego nie istnieje dla nich: symfonię pojmują oni tak samo, jak dobre cygaro, smaczny kąsek, lub ciepłą kąpiel—oczywiście nieświadomie. Od bezmyślnego, wygodnego zasiadania w fotelach u jednych, aż do szalonych uniesień u drugich, — podstawą jest tu lubowanie się w żywiołowej stronie muzyki.

A dla tych, co w niej szukają wrażeń uczuciowych bez udziału ducha, wynaleziono w nowszych czasach wspania-

ły środek, przewyższający ją znacznie, mianowicie eter siarkowy! Wistocie, przejmuje on cały organizm rozkosznym dreszczem, daje upojenie, do którego dochodzi się bez popadania w trywialność, nieuniknioną przy winie. Prawda, że i wino ma także pewne pokrewieństwo z muzyką.

Utwory sztuki, w ten sposób pojmowane, należałoby zaliczać do rzędu produktów natury, które wprowadzają nas w zachwyt, a nie zmuszają do myślenia, ani podążania za myślą ducha tworzącego. Słodki zapach akacji daje się tak samo wdychać z zamkniętymi oczami.

Ale inaczej ma się rzecz z objawami ducha ludzkiego, jeżeli nie mają one spadać do rzędu czysto zmysłowych wdzięków natury.

— Przy żadnej innej sztuce nie jest to w tym stopniu możebne, co przy muzyce. Jej zmysłowa strona łatwo dopuszcza owo bezmyślne zadowolenie. Sama ta okoliczność, iż muzyka rozplywa się w nicość, gdy każde inne dzieło sztuki istnieje dalej, przypomina bardzo akt trawienia.

Żadna ze sztuk nie daje się z taką łatwością zastosować do posług podrzędnych jak muzyka. Najlepsze kompozycje mogą być grane jako t. zw. Tafelmusik i pomagać do trawienia bażantów. Muzyka jest sztuką najbardziej natrętną, to znowu najbardziej względną. Najlichszą katarynkę, grającą na podwórzu, słyszy się, chcąc nie chcąc; z drugiej zaś strony nawet symfonia Mendelssohna nie wymaga, aby się w nią wsłuchiwać.

Zganiony przez nas sposób słuchania muzyki, nie jest zresztą identycznym z ową naiwną uciechą, jaką znajduje szeroka publiczność w każdej sztuce z jej strony zmysłowej, podczas gdy treść idealną rozumieją tylko słuchacze wykształceni. To nieartystyczne chwytywanie utworu nie odnosi się do właściwej zmysłowej jego części lub do różnorodności tonów, tylko do abstrakcyjnej idei całego utworu, powziętej przez słuchacza jako czyste uczucie.

Już tem samem ujawnia się i to osobliwe stanowisko, jakie w muzyce zajmuje duchowa zawartość w stosunku do formy i treści.

Za treść uważane bywa uczucie, zawarte w utworze muzycznym, natomiast kunsztownie tworzone szeregi tonów,— za czystą formę, za obraz, za szatę zmysłową, okrywającą coś nadzmysłowego. Tymczasem, specjalnie muzyczna część, jest tworem artystycznego ducha, z którym następnie duch słuchacza porozumiewa się i jednoczy.

W tych to konkretnych kształtach tonów leży duchowa zawartość kompozycji, a nie w nieokreślonym wrażeniu, wyrabianem przez ową abstrakcyjną stronę uczuciową utworu. To też forma (kształty tonów) przeciwstawiana zazwyczaj uczuciu, uważanemu za treść, forma właśnie jest treścią muzyki, jest samą muzyką; podczas gdy wywołane uczucie nie może się nazywać ani treścią, ani formą, tylko działanym skutkiem. Tak samo, to, co według mniemania wielu, stanowi materialną część muzyki, to właśnie zostało w kształty ujęte przez duch ludzki, podczas gdy rzekomy „przedmiot,” owo działanie uczucia, leży w materji tonu i podlega w znacznej części prawom fizjologii.

Od powyższych uwag bardzo łatwo przejść do poznania prawdziwej wartości owych t. zw. „moralnych oddziaływań” muzyki, którym zwyczajnie dostaje się świetne miejsce, tuż obok wyżej wspomnianych fizycznych oddziaływań. Ponieważ tu jednak muzyka oddala się najzupełniej od wszelkiego piękna, a występuje jako surowa siła przyrody, popychająca do nieświadomego działania, przeto z tą chwilą stajemy na punkcie przeciwległym estetyce. Ponadto, wspólność tego „moralnego” oddziaływania, z owem uznanem już za „fizyczne,” okazuje się rzeczą codzienną.

Uparty wierzyiciel, który wzruszony dźwiękiem głosu swojego dłużnika, darowuje mu całą sumę, <sup>1)</sup> nie różni się wiele od człowieka spoczywającego, którego dźwięki walca do ruchu podniecały. Pierwszy uległ może więcej wpływowi czynników duchowych, jak melodia i harmonja, drugi — wpływowi rytmu zmy-

---

<sup>1)</sup> Tak opowiadają o neapolitańskim śpiewaku Palmie i o innych (Anecdotes on music, by A. Burgh. 1814).

słowego. Żaden z nich nie działa z własnej wolnej woli, ani pod wpływem namysłu, tylko obydwaj ulegają na chwilę swoim nerwom podrażnionym. Muzyka rozwiązuje im nogi lub serce, tak, jak wino rozwiązuje język.

Takie zwycięztwo jednak, to jedynie dowód słabości zwyciężonego. Odczuwanie nieumotywowanych, bezcelowych i bezprzedmiotowych afektów, wywołanych przez jakąś potęgę, nie stojącą w żadnym stosunku do naszej woli i rozumu, nie jest godnem ducha ludzkiego. Gdyby wszyscy ludzie dawali się porywać z taką łatwością żywiołowej sile sztuki i w takim stopniu, to nie urosłaby stąd wielka chwała dla sztuki, a tem mniej jeszcze dla samych bohaterów.

Muzyka w żadnym razie takiego celu niema, i tylko intensywność jej uczuciowej strony umożliwia, iż w tej myśli bywa używana. Stąd też pochodzą najdawniejsze skargi przeciw muzyce i zarzuty, iż działa denerwująco, miękcząco, usypiająco.

Zarzut denerwowania i pozbawiania siły bywa aż nadto słuszny we wszyst-



kich wypadkach, w których muzyka służy do obudzania „uczuć nieokreślonych,” lub ma być pokarmem dla uczucia. Beethoven powiedział, iż muzyka ma „ogień krzesać z ducha mężczyzny.” Podkreślamy tu jednak to „ma.” Bo czy przypadkiem ogień ten, przez nią wykrzesany i nią podsycany, nie wstrzymuje rozwoju woli męskiej i myśli?

W każdym razie, widzimy w oskarżeniu muzyki i jej wpływu—daleko więcej godności, niż w przesadnych pochwałach na jej cześć głoszonych.

Fizyczne oddziaływanie muzyki, podobnie jak i moralne, stoi w prostym stosunku do chorobliwej wrażliwości, zarówno jak do prymitywnej surowości ducha ludzkiego. Moc tonów silniejszą staje się tam, gdzie one trafiają na mniejsze wykształcenie. Wiadomo, iż najsilniej działa muzyka na dzikich.

Nie zraża to naszych estetyków. Niezmiennie rozpoczynają oni od ulubionego preludjum, „jak to nawet zwierzęta podlegają wrażeniom tonów”. Prawda, że tony pobudzają nawet niedźwiedzia do próbowania skoków baletowych. Nie mniej

i to jest prawdą, że zarówno ocieężały słoń, jak delikatny pajak wsłuchują się w dźwięki muzyki z widoczną przyjemnością. Jestże to jednak istotnie wielki zaszczyt w tem towarzystwie być entuzjastą dla muzyki?

Po produkcjach ze zwierzętami następują zazwyczaj okazy gabinetowe ludzkie. Są one po większej części wszystkie w guście Aleksandra W., którego Tymoteusz grał na flecie naprzód wprowadził we wściekłość, a następnie ukoił śpiewem. Mniej znany, król duński Ericus Bonus, chcąc się przekonać o zachwalonej potędze muzyki, przywołał do siebie pewnego sławnego muzyka i kazał mu grać, przedtem jednak służba na rozkaz króla usunęła wszelką broń. Otóż artysta swemi kunsztownemi modulacjami pograżył naprzód wszystkich w smutek, a następnie przywiódł do takiej szalonej wesołości, iż „nawet król, wyłamawszy drzwi, chwycił za szpadę i czterech z otoczenia pozbawił życia.” (Albert Kranzius. Dan. lib. V, cap. 3). No, i to był Eryk *dobry*!

Gdyby takie „moralne oddziaływanie”

muzyki zachowało do dziś dnia swą siłę, to prawdopodobnie, wskutek oburzenia nie możnaby nawet dojść do tego, aby sobie w jakiś rozsądny sposób zdać sprawę z tej czarnoksięskiej mocy, co opanowuje z całą bezwzględnością myśl i wolę ludzką, i umysł doprowadza do obłądu.

Na szczęście, wszystkie te najśłynniejsze trofea należą już do zamierzchłej przeszłości i posiadają dziś co najwyżej tylko pewną wartość historyczną.

Nie ulega to żadnej wątpliwości, że muzyka u starożytnych ludów wywierała daleko bezpośredniejsze wrażenie, niż dzisiaj, gdyż człowiek pierwotnej kultury bliższy był wszystkiego, co elementarne, i skłonniejszy do składania hołdów, niż później, kiedy górę wzięła świadomość bytu i celów. Dla tej naturalnej pierwotnej wrażliwości, muzyka grecka była zaiste jakby stworzoną. Nie można też jej uważać za sztukę w znaczeniu dzisiejszem. Dźwięk i rytm, połączone razem w całość samoistną i odrębną, postawione na pierwszym miejscu, zastępowały pełną duszy, kwitnącą i buj-

ną formę sztuki dzisiejszej. Wszystko, co znamy z greckiej muzyki, daje się na pewno sprowadzić do czysto zmysłowego działania, które, acz zamknięte w granicach określonych, było jednakże w pewnym kierunku bardzo wysubtelizowane.

Klasyczne wieki nie posiadały muzyki w dzisiejszem znaczeniu artystycznym, gdyż inaczej nie mogłaby ona dla późniejszego rozwoju sztuki zaginać, tak jak nie zginęła ani klasyczna poezja, ani rzeźba, lub architektura. Zamiłowanie Greków do studjum nad subtelnie wyrafinowanemi stosunkami (interwałów) tutaj nie należy.

Brak harmonji, ograniczenie melodji do recytacji, wreszcie cały system tonów, niezdolny do wytwarzania kształtów, nie dozwoliły muzyce greckiej uzyskać znaczenia „sztuki tonów” w czysto muzycznym sensie. Nie dochodziła też ona prawie nigdy do samoistności, tylko występowała zawsze w połączeniu z poezją, tańcem lub mimiką, a więc jako uzupełnienie innych sztuk.

Muzyka miała za zadanie okraszać inną sztukę za pomocą ruchu rytmicznego

i rozmaitości dźwięku, a także i komentować, gdy chodziło o intensywne wzmocnienie recytowanej deklamacji. Muzyka działała zatem głównie tem, co w niej jest zmysłowe i symboliczne. Ześrodkowana w tych dwóch czynnikach, musiała dojść do wyrafinowania. Dzisiejsza sztuka nie posiada ani tak wysubtylizowanego materiału do tworzenia melodji, jakim był system, mający na swę usługi ćwierćtony i „enharmoniczny rodzaj dźwięków,” ani charakterystycznego wyrazu różnych tonacji, ani ścisłego ich związku ze słowem mówionem i śpiewaniem.

Ta pod pewnym względem wyższość ówczesnego systemu tonalnego—szczupłego zresztą pod względem rozciągłości, spotykała się z wielką wrażliwością słuchacza. Greckie ucho chwytalo różnice znacznie delikatniejsze, niż ucho nasze, wychowane w tak zwanej równej temperaturze. Podobnie i dusze tych ludzi starożytnych były znacznie przystępniejsze dla zmieniających się oddziaływań muzyki. Pożądały one więcej, niż my dzisiejsi, szukający w arty-

stycznych tworach muzyki raczej kontemplacyjnego upodobania, które paraliżuje jej wpływ żywiołowy. To też łatwo pojmujemy, iż działanie muzyki u starożytności posiadało więcej mocy.

Przypatrzwszy się bliżej właściwościom muzyki starożytnej, możemy prędzej zrozumieć i opowiadania o specjalnem działaniu poszczególnych tonacji. Każda tonacja miała swoje określone przeznaczenie i nie wkraczała w dziedzinę drugiej. Doryckiej tonacji używali Grecy przy poważnych uroczystych okazjach, w szczególności religijnych; frygijską zapalali wojowników do bitwy, lidyjską opiewali boleść i żałobę, a eolska rozbrzmiewała przy uciechach miłości i wina.

Przez to ścisłe odróżnianie czterech tonacji, dla tyluż różnych stanów duszy, jak również przez konsekwentne łączenie każdej ze stosowną poezją, musiało oczywiście ucho i serce wyobrazić sobie mimowolnie zdolność reprodukowania uczuć odpowiednich każdej tonacji, po usłyszeniu dźwięków muzyki.

Na podstawie tego jednostronnego

wykształcenia, była ona niezbędną, łatwą w zastosowaniu towarzyszką wszystkich sztuk, środkiem dla celów pedagogicznych, politycznych i innych, wszystkim — tylko nie sztuką samoistną. Jeżeli kilka tonów gamy frygijskiej wystarczało, aby zagrozić żołnierzowi do walki przeciw nieprzyjacielowi, jeżeli wierność słomianych wdów dała się umacniać lada dorycką melodją, to w oczach generałów i małżonków upadek systemu greckiego musi zasługiwać na ubolewanie; lecz estetyk lub kompozytor z pewnością powrotu muzyki greckiej nie pragnie.

Temu patologicznemu stanowi, przeciwstawiamy świadomą, czystą obserwację utworu muzycznego. Forma ta słuchania kontemplacyjna, jest jedyną artystyczną, a przeciwieństwo jej, t. j. surowy afekt dzikich, lub marzycielskie entuzjastów, tworzą znowu coś odrębnego. Piękno ma nam dawać rozkosz, a nie tyranizować nas.

Oczywiście, że „uczuciowi” uważają za herezję przeciw wszechpotężnej muzyce, jeżeli ktoś nie uznaje tych wszyst-

kich rewolucji serca, które oni w każdym utworze muzycznym znajdują i odczuwają. Taki człowiek jest dla nich „zimny” i „bez serca,” naturą, tylko rozumowi hołdującą. Niech i tak będzie. A jednak, jakże szlachetne jest to po-dążanie myślą za duchem twórczym, to poznawanie otwartych przed nami światów nowych; jakże to zajmujące, gdy duch ten tworzy misterną budowę muzyczną, gdy ją rozwija i powściąga, gdy wydobywa kształty na jaw i usuwa, gdy jednym słowem opanowuje całe bogactwo tej dziedziny, która z ucha czyni najsubtelniejsze, najwykształceńsze narzędzie.

Namiętnością słuchacza nie staje się tu wcale owa namiętność, rzekomo przez muzykę przedstawiana. Pełny radości, wolny od wszelkiej afektacji, ale całym sercem oddany używaniu, widzi on dzieło sztuki przed sobą i poznaje to, co Schelling tak pięknie nazywa „wzniosłą obojętnością piękna” (Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur”). To znajdowanie uciechy w muzyce, przy zupełnej trzeźwości ducha,



jest najgodniejszym, najzdrowszym, ale zarazem i nienajłatwiejszym sposobem słuchania.

Najważniejszy czynnik duchowy, współdziałający w pojmowaniu utworu muzycznego, bywa najczęściej pomijany, mimo, że on głównie stanowi podstawę rozkoszowania się muzyką. Mamy na myśli owo zadowolenie słuchacza, leżące w możliwości podążania nieustannie za planem kompozytora, uprzedzania go w pomysłach lub doznawania niespodzianek interesujących i miłych. Rozumie się, iż czynność ta czysto intelektualna, odbywa się nieświadomie i z szybkością błyskawicy.

Tylko taka muzyka przynosi artystyczne zadowolenie, która umie wywołać zajęcie słuchacza i to podążanie za kompozytorem, będące pracą fantazji.

Bez czynności ducha nie istnieje wogóle żadne zadowolenie artystyczne.

Ta jednak forma czynności ducha jest właśnie muzyce dlatego tak właściwą, ponieważ jej utwory nie powstają w jednym momencie całe, i nie zastygają w jednej chwili, lecz przed słuchaczem

snują się jak przedza, a zatem nie dają mu zatrzymywać się przy szczegółach, lub ustawać w obserwacji, tylko wymagają od niego jak najbystrzejszej czujności i niestrudzonego podążania za sobą. Takie podążanie może przy skomplikowanych kompozycjach urość do istnej pracy duchowej.

Podobnie jak poszczególne indywidua, tak nieraz i całe narody naginają się do niej tylko z trudnością. Wszechwładne panowanie śpiewu w najwyższym głosie, ma u Włochów swoją podstawę w ich lenistwie, które nie pozwala im z jednakową wytrwałością wnikać w skomplikowaną treść utworu przez cały przeciąg jego trwania. Natomiast mieszkancie północy z przyjemnością śledzi kunsztowne zmiany harmonji i zanurza się w głębinę kontrapunktu. Oczywiście, że słuchacze niezdolni do żywszej czynności ducha, mają zadowolenie łatwiejsze i mogą spożywać takie masy muzyki, jakie przeraziłyby naturę artystyczną.

Ta czynność ducha, niezbędna przy każdym zadowoleniu artystycznym, okaże się u słuchaczów, wobec jednego i te-

go samego utworu, najrozmaitszą. U natur zmysłowych i uczuciowych może ona spaść do zera, u bogatych duchowo wznieść się bardzo wysoko. Do upojenia potrzeba tylko słabości, ale rzeczywiste słuchanie jest sztuką.

Rozpływanie się w uczuciach zdarza się po większej części u słuchaczy, którzy nie posiadają dostatecznego wykształcenia, aby objąć muzyczne piękno w sposób artystyczny. Laik „czuje” przy muzyce najwięcej, wykształcony artysta — najmniej. Równocześnie z chwilą, gdy u słuchacza (podobnie jak i w utworze) względy estetyczne wezmą górę — często żywiołowa strona muzyki usuwa się na drugi plan. Dlatego to aksjomat od wieków z nabożnictwem powtarzany: „posepna muzyka obudza uczucie smutku, a jasna — uczucie wesołości” nie jest słuszny.

Gdyby każde nudne Requiem, każdy hałaśliwy marsz żałobny, lub każde jękliwe adagio miały nas w smutek wprowadzać, to któżby to mógł wytrzymać? A natomiast, jeżeli kompozycja rzuci słuchaczowi jasny promień piękności, to

będzie się on nią radować, chociażby za przedmiot miała wszystkie bóle całego stulecia. Radości tej nie obudzą u nas najgłośniejsze i najweselsze wykrzyki finału opery włoskiej — przynajmniej nie zawsze. Laik, lub człowiek „uczuciowy” najchętniej zapytuje, czy muzyka jest smutna, czy wesoła; muzyk — czy jest dobra, czy zła. Mała ta próbka wskazuje nam wybornie, na jak przeciwnych punktach stoją obie strony.

Jeżeli powiedzieliśmy, iż upodobanie nasze estetyczne kierujemy wartością artystyczną utworu, to znowu z drugiej strony nie powinno nam to przeszkadzać do zachwycania się prostym dźwiękiem rogu myśliwskiego, lub piosnką śpiewaną gdzieś w polu, gdyż nieraz mogą one większe wywołać wrażenie, niż cała symfonia. Ale muzyka staje wówczas w rzędzie piękności natury. To, co słyszymy, nie uderza nas jako pewien określony kształt tonów, lecz jako sposób oddziaływania natury, co wspólnie z charakterem okolicy i nastrojem osobistym, może nawet przewyższyć zadowolenie artystyczne. Siła żywiołowa

muzyki może zatem niekiedy stanąć ponad artystyczną, tylko, że estetyka jako nauka o pięknie sztuki, nie ma obowiązku zajmować się takimi wypadkami, bo do niej należy jedynie muzyka artystyczna.

Najniezbędniejszą rzeczą przy szukaniu estetycznych wrażeń jest to, iż utwór powinien być słuchany dla niego samego, bez względu na jego rodzaj i na to, jak go pojmować mamy. Skoro bowiem muzyka występuje raz jako środek, aby w nas pewien nastrój wywołać, nastrój, służący za tło lub dodatek, wówczas przestaje działać czysto artystycznie.

Bardzo często się zdarza, iż za artystyczną bierzemy ową, jak ją nazwaliśmy, żywiołową stronę muzyki. Spowodowuje to często nieporozumienia, a setki znanych zdań o muzycie nie odnoszą się właściwie do czego innego, jak tylko do zmysłowego oddziaływania tonów.

Jeżeli Henryk IV u Szekspira (II część IV. 4) umierając, każe sobie grać, to z pewnością nie w tym celu, ażeby przysłuchiwać się wykonywanej kompozycji, tylko ażeby się ukołysać jej żywiołem

bezprzedmiotowym. Kównież, nie zdają się być bardzo usposobieni do słuchania muzyki Porcja i Bassano („Kupiec wenecki”), podczas rozstrzygającego o ich przyszłości wyboru skrzynki.

Jan Strauss złożył w swych najlepszych walcach ogromnie dużo prześlicznej, a nawet pełnej ducha muzyki; przestaje ona być piękną muzyką dla kogoś, kto tańcząc, zważa jedynie na jej rytmy, puszczając mimo uszu melodię i harmonję.

Wogóle, w podobnych wypadkach obojętną jest rzeczą, jaką jest ta muzyka, byle posiadała jedną, główną i w danym razie pożądaną cechę.

Ale gdy wobec szczegółów występuje obojętność, to już najwidoczniej chodzi o działanie dźwięku, a nie o sztukę muzyczną.

\*Ten więc jedynie może powiedzieć, że *słyszał* jakiś utwór muzyczny, kto uniósł w pamięci niezatarty, jasny pogląd na muzykę, a nie samo tylko ogólne usposobienie, wywołane jej działaniem. Podniosłe wrażenia, odczute sercem, oraz wysokie ich psychiczne, jak i fizjologi-

czne znaczenie, nie stanowią dla krytyki przeszkody w rozróżnianiu wszędzie artystycznej strony — od żywiołowej; bo dla estetycznej obserwacji muzyka nie może być przyczyną, tylko skutkiem, nie czemś produkującym, lecz gotowym już produktem.

Równie często bywa brany za muzykę — jej ład ogólny, opierający się na równowadze ruchu i spoczynku, zgodności i niezgodności. Przy obecnym jednak stanie muzyki i filozofji, w interesie obu nie możemy rozszerzać pojęcia muzyki na wszelką wiedzę i sztukę, jak to czynili starożytni Grecy. Słynna apologja muzyki w „Kupcu weneckim” (V. 1) spoczywa właśnie na takiej zamianie pojęcia muzyki z pojęciem dźwięczności, zgodności i miary, którym ona podlega. W podobnych ustępach możnaby bez wszelkiej szkody zamiast „muzyka”, powiedzieć „poezja”, „sztuka”, ba, nawet „piękność!”

Że w takich razach muzyka bywa najczęściej wymieniana, zawdzięcza to owej dwojakiej mocy swej popularności. Dowodem tego są dalsze słowa Lorenza,

a mianowicie ustęp, wysławiający działanie muzyki na zwierzęta. A więc występuje tu ona znowu jako poskromicielka!

Najbardziej pouczających przykładów dostarczają nam jednakże listy Bettiny—„muzyczne eksplozje”, jak je z galanterją nazwał Goethe. Bettina, to istny prototyp wszelkiego marzycielstwa muzycznego. U niej dopiero widzimy, do jakich rozmiarów można wydać pojęcia o muzyce, jeżeli chodzi o wygodne, niczem nie krępowane, poruszanie się na tych obszarach. Z pretensją, że mówi o samej muzyce, rozprawia ona ciągle o niejasnem działaniu tejże na jej umysł, chroniąc umyślnie swe rozbujale marzycielstwo przed wszelką myślą trzeźwą i badawczą. W kompozycji widzi ona zawsze jakiś niezbadany płód natury, a nie utwór ludzki, nie pojmuje zatem muzyki inaczej, jak tylko zjawisko. „Muzyką” lub „muzykalnem” nazywa Bettina to wszystko, co tylko jeden lub drugi z czynników muzyki posiada: zgodny dźwięk, rytm i t. p. Wyraźnie nie mówi zresztą i o nich samych, tylko



raczej o szczególnym sposobie objawiania się ich w kształtach artystycznych muzyki. Upojona muzyką, dama ta widzi wielkiego muzyka nie tylko w Goethem, ale i w Chrystusie; mimo że o Chrystusie nie wiemy, czy był muzykalny, o Goethem zaś na pewno wiemy, że był zupełnie niemuzyczny.

Nie chcemy bynajmniej nic ujmować prawom, jakie posiadają historyczne określenia lub swoboda poezji. Pojmujemy, dlaczego Arystofanes w „Osach” mówiąc o duchu wysoko wykształconym, nazywa go „mądrym i muzykalnym”, uważamy również wyrażenie hr. Reinharda za trafne, że Ohlenschläger ma „oczy muzykalne.” Naukowa jednak obserwacja nie powinna nigdy muzyce podkładać innych pojęć, prócz estetycznych, jeżeli w ogólności nie mamy się pożegnać z nadzieją, iż estetyka muzyki, dziś jako nauka tak chwiejna, kiedyś zostanie nareszcie ustalona.

## VI.

### Muzyka a natura.

Dzieła sztuki w okresie powstawania ujawniają dwojaki stosunek do otaczającej je natury: naprzód ze względu na materiał, z którego powstają, a następnie ze względu na przedmiot, który do artystycznego opracowania w naturze znajdują. W obu razach jest ona matką, której sztuka pierwsze i najważniejsze dary zawdzięcza. W interesie estetyki warto je zbadać i zarazem przypatrzyć się, co rozumna, a więc niejednako obdzielająca natura dla muzyki uczyniła.

Zbadawszy bliżej, o ile natura muzyce dostarcza materiału, przekonamy się, że można tu tylko mówić o owym surowym materjale, którym człowiek zawładnął, aby zeń dźwięk wydobyć. Kruszec z gór, drzewo z lasu, skóra i zwierza zwierzęce, oto wszystko, co znajdujemy dla muzyki w naturze i z czego następnie tworzymy jej budulec, t. j. ton ściśle określony.

Nie jest on jeszcze niczem więcej,

tylko materiałem. Dopiero połączenia tonów tworzą melodję i harmonję. Te zaś, nie znajdują się w przyrodzie, są zatem tworam i ducha ludzkiego.

W przyrodzie nie znajdujemy żadnej melodji, chociażby w zawiązku, gdyż zjawiska głosowe i dźwiękowe nie wykazują żadnego układu zrozumiałego, i nie dają się sprowadzić do skali; a ta jest pierwszym warunkiem melodji. Bez melodji zaś, muzyka nie daje się pojąć; w niej tkwi życie i ruch muzyki, treść jej i przeznaczenie.

Natura nie posiada również i harmonji, w znaczeniu równoczesnego brzmienia pewnych tonów określonych. Czy słyszał kto w naturze trójgłos, akord sekstowy lub septymowy?

Jak melodja tak i harmonja, nie jest tedy niczem innem, tylko płodem ludzkiego ducha, z tą jedynie różnicą, że druga powstawała znacznie wolniej niż pierwsza.

Grecy nie znali harmonji, tylko śpiewali w oktawie lub unisonie, jak i dziś śpiewają te ludy azjatyckie, u których wogóle śpiew spotykamy. Używanie dy-

sonansów, do których seksta i tercja należały, rozpoczęło się powoli w XII stuleciu, a do XV stulecia przy zakończeniach ograniczano się na oktawie. Każdy z interwałów dzisiejszej harmonji zdobywany był osobno, a nieraz i całe stulecie nie wystarczało na to. Najbardziej wykształcony estetycznie naród starożytności, zarówno jak najuczeńsi teoretycy wcześniejszych wieków średnich, nie umieli tego, co dziś dzieci szkolne umieją, mianowicie śpiewać w tercjach. A z harmonją nie zabłysło jakieś nowe, inne światło, jakby kto może sądził, lecz wogóle po raz pierwszy dzień się ukazał.

Były to „narodziny twórczości muzycznej”, jak powiada Nägeli.

A więc harmonji i melodji w naturze niema. Tylko trzeci czynnik, t. j. rytm, niosący na swych barkach i jedną i drugą, ten istniał przed człowiekiem i wogóle poza jego egzystencją. W galopie konia, w klekocie młyna, czy w odzywaniu się kosa lub przepiórki, ujawnia się on jako jedność, w której części czasu

zespala ją się w całość, dającą się obserwować.

Panuje tu prawo dwudzielnego rytmu, polegające na wznoszeniu i opadaniu. To, co różni rytm natury od rytmu muzyki, uderza nas odrazu. W muzyce, niema rytmu izolowanego, bo melodja i harmonja pojawiają się zawsze oparte na rytmie.

Inaczej zaś w naturze: rytm nie pojawia się tu wspólnie z melodją i harmonją, tylko w nieskończonych drganiach powietrza. Budzi się on pierwszy w człowieku — u dziecka i u dzikiego, rozwija najwcześniej, stąd uważać go można za prążywiół muzyki w naturze.

Gdy mieszkańcy wysp morza podbiegunowego klekocą kawałkami drzewa lub metalu i wyją przytem przeraźliwie, to możnaby to nazwać muzyką „naturalną,” gdyby to wogóle było muzyką. To jednak, co słyszymy z ust ludu, do którego, jak się napozór zdaje, żadna sztuka docisnąć się nie zdoła, to jest już właściwie muzyką artystyczną. Oczywiście, że lud śpiewa jak ptak — nie-

uczony, lecz i na to potrzeba było pracy całych stuleci.

Zastanowiwszy się zatem nad wszystkiemi częściami składowemi muzyki, przyszliśmy do przekonania, że człowiek nie nauczył się muzykować od otaczającej go natury. W jaki sposób i na jakiej drodze wykształcił się nasz system tonalny, uczy nas tego historia muzyki.

Opierając się na powyższym pewniku, trzymamy się tego, że melodia i harmonia jakoteż skale i interwały, oraz podział na tonacje twarde i miękkie, stosownie do miejsca zajmowanego w skali przez półtony, wreszcie i unormowana temperatura (bez której nasza zachodnio-europejska muzyka nie byłaby możliwą), powstawały zwolna, w ciągu lat tysięcy i są tworem ducha ludzkiego. Natura obdarzyła człowieka jedynie tylko organami głosowemi i popędem do śpiewania, niemniej zdolnością wytwarzania systemu tonalnego na podstawie stosunku dźwięków.

Niby niewzruszone pale fundamentów każdej muzycznej budowy, połączenia tonów harmoniczne i melodyjne zachod-

wują niezmiennie swe znaczenie, ale oczywiście tylko najprostsze połączenia, jak trójdźwięk, progresja harmoniczna etc. Wystrzegać się tedy należy mniemania, że dzisiejszy system tonalny leży w naturze.

Prawda, że sami przyrodnicy traktują dzisiaj stosunki dźwięków, jakby one były siłami przyrody; nie nadaje to jednak wcale prawom dźwięku piętna praw przyrody, gdyż jest tylko następstwem ogromnie rozpowszechnionej muzycznej kultury. Hand zauważył trafnie, iż z tego to właśnie powodu, dzieci nasze w kołysce śpiewają już lepiej, niż u dzikich ludzie dojrzały. „Gdyby następstwo tonów leżało gotowe w naturze, to każdy człowiek śpiewałby zawsze czysto.” <sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Hand, Estetyka muzyki, t. I, str. 50. Trafnie przytacza autor także i to, że Gallowie podobnie, jak szczepy indyjskie, nie posiadają w gamie czwartego i siódmego stopnia (c, d, e, g, a, c). U Patagończyków w południowej Ameryce, fizycznie bardzo rozwiniętych, nie znajdujemy ani śladu muzyki lub śpiewu. Bardzo grunto-wnie i w rezultacie zgodnie z powyższemi uwagami, przedstawia Helmholtz rozwój naszego systemu w «Nauce o wrażeniach dźwięku».

Jeżeli nasz system muzyczny nazywamy „kunsztownym,” to nie w znaczeniu czegoś wytwornego, wyrafinowanego, lub konwenansowego; wyraz ten oznacza tu coś tworzącego się z błęgiem czasu, w przeciwstawieniu do czegoś stworzonego od dawna.

Nie zauważył tej różnicy Hauptmann, skoro pojęcie pewnego kunsztownego systemu tonów nazywa „zupełnie błahem,” z powodu iż „muzycy nie mogli oznaczyć interwałów, ani wynaleźć systemu tonów; tak samo jak filologowie nie wynaleźli słów ani mowy.” A właśnie w tem znaczeniu jest i mowa, podobnie jak muzyka, kunsztownym tworem, gdyż obie nie miały wzorów w przyrodzie, obie tworzyły się powoli i z wolna stawały się własnością ludzi. Nie uczeni, lecz narody kształcą sobie mowę według charakteru własnego i wydoskonalają ją nieustannie dalej.

Tak samo i muzycy-uczeni nie utworzyli muzyki sami, lecz tylko ustalili i uzasadnili to, co bezwiednie wprowadzał tkwiący w duszy ludzkiej instynkt



muzyczny, kierowany pewnym rozsądkiem, lecz nie żadną koniecznością. Proces ten pozwala przypuszczać, że z biegiem czasu zajdą w tym systemie niejedne jeszcze zmiany. Ale i w granicach obecnych praw możebne są jeszcze tak wielkie i liczne ewolucje, że istotna zmiana systemu zdaje się być jeszcze od nas bardzo daleką. Jeżeliby wzbogacenie systemu tonów miało leżeć w „emancypacji ćwierćtonów”, czego zapowiedź dostrzega Joanna Kinkel w utworach Chopina, to cała teoria, nauka harmonii i estetyka musiałaby się z gruntu zmienić.

Teoretyk zatem muzyczny nie potrzebuje zbytecznie troszczyć się o przyszłość muzyki, co najwięcej, musi przyznać możebność zmian.

Przeciw twierdzeniu, iż muzyki niema w naturze, zdaje się przemawiać owa obfitość najróżnorodniejszych głosów, ożywiających tak cudownie naturę. Czyżby szmer struny, szum fali morskiej, łoskot spadającej lawiny lub wycie wiatru, nie miały być początkiem i wzorem ludzkiej muzyki? Czyżby istotnie nie

było żadnej wspólności między niemi a muzyką?... A jednak nie można na to odpowiedzieć twierdząco.

Wszystkie te zjawiska są tylko odgłosem lub dźwiękiem t. j. drganiem powietrza w nierównych po sobie częściach następującem. Bardzo rzadko przynosi natura ton, t. j. dźwięk o pewnej określonej wysokości i to zwyczajnie tylko zupełnie odosobniony. A tony, nie dźwięki, są właśnie najniezbędniejszą składową częścią muzyki. Dźwięki natury, chociażby nawet jak najpotężniej działały na nasze serce, to jeszcze nie są chociażby nawet najniższym stopniem muzyki ludzkiej, lecz jedynie jej surowym materiałem.

Nawet najczystsze zjawisko z dziedziny dźwięków w naturze, t. j. śpiew ptaków, nie stoi w żadnym stosunku do muzyki, gdyż nie daje się przystosować do skali naszej tonalnej.

Podobnie i t. zw. tony naturalne (harmoniczne), — jedyna w naturze nienaruszalna podstawa głównych interwałów muzyki — muszą być tłómaczone w sposób należyty. W arfie eolskiej tworzy

się wprowadzie progresja harmoniczna, sama przez się, a zatem polega na prawie natury, fenomenu tego jednakże, nie spotykamy nigdzie w naturze bezpośrednio. Jeżeli tonu nie wydobędziemy z jakiegoś muzycznego narzędzia, tonu, któryby dał podstawę, to i owe poboczne tony (harmoniczne) nie pojawią się wcale. Widocznie człowiek musi pierwszy zapytywać, jeżeli chce, aby mu natura dała odpowiedź. Zjawisko echa daje nam na to przykład jeszcze prostszy.

Dziwna rzecz zaiste, że nawet poważni pisarze nie umieją się pozbyć myśli, że istnieje jakaś muzyka w naturze. Nie stanowi tu wyjątku, nawet cytowany przez nas już poprzednio Hand, który zresztą zapatruje się bardzo trafnie na niewymienną i nie dającą się w sztuce zastosować istotę naturalnych zjawisk głosowych. Poświęca on osobny rozdział „muzyce natury,” której zjawiska „muszą być do pewnego stopnia muzyką nazywane.” Tak samo Krüger.

Gdzie jednak chodzi o kwestje zasadnicze, tam określenie „do pewnego stopnia” nie wystarcza; a zatem to, co

spotykamy w naturze, albo jest muzyką, albo nią nie jest. Rozstrzyga w tem jedynie wymierność tonu. Hand kładzie zawsze nacisk na „uduchowienie, na wyraz wewnętrznego życia, wrażeń wewnętrznych, na siłę samodzielności, która prze do ich wypowiedzenia.

Według tej zasady należałoby śpiew ptaka nazywać muzyką, a zegarek grający mechanicznie — nie, tymczasem rzecz się ma odwrotnie.

Sztuka muzyczna i tak zwana „muzyka natury,” to obszary zupełnie różne. Przejście z jednej do drugiej prowadzi przez matematykę. Zdania tego nie należy jednak w ten sposób rozumieć, jakoby człowiek z umysłu uporządkowywał sobie tory za pomocą obliczenia. Działo się to zupełnie bezwiednie, a nauka dopiero później stwierdziła, że w całym działaniu ukrywało się mierzenie i obliczanie stosunków według pewnych, praw dających się określić.

Ponieważ w muzyce wszystko musi być wymierne, a w głosach natury wymierne nie jest, przeto dwie te dziedziny stoją obok siebie zupełnie oddzielnie.

Natura nie daje nam gotowego wykształconego już systemu, któryby następnie służył za materiał artystyczny; dostarcza nam ona tylko dźwięku surowego, a ten musi być dopiero przysposobiony dla muzyki. Nie głosy zwierząt, lecz ich trzewia są dla nas ważne. Nie słownikowi zawdzięcza muzyka najwięcej, lecz owcy.

Po tem krótkiem dochodzeniu, będącem tylko podwaliną dla stanowiska piękna w muzyce — podwaliną niezbędną, przejdźmy o stopień wyżej — w dziedzinę estetyki.

Ton i system tonów, są dla kompozytora tem, z czego on tworzy, ale nie tem, co tworzy. Jeżeli drzewo i metal służą nam jako materiał do wydobywania tonu, to znowu ton służy do tworzenia muzyki, więc jest jej materiałem.

Istnieje jednak jeszcze trzecie wyższe znaczenie wyrazu materyał, mianowicie gdy chodzi o określenie przedmiotu lub idei, jaką kompozytor pragnie w utworze swym ucieleśnić.

Gdzie znajduje on ten materiał? Skąd powstaje treść utworu muzycznego? Co

go czyni indywidualnym i pozwala od innych utworów odróżnić?

Poezja, malarstwo i rzeźba mają niewyczerpane źródło materiału w otaczającej nas naturze. Artysta czuje się podniecony jej pięknnością i bierze ją sobie za przedmiot we własnem tworzeniu.

To tworzenie z natury—najwidoczniej występuje w malarstwie i rzeźbie. Malarz nie zdołałby wymalować, ni kwiatka, ni drzewa, gdyby one nie znajdowały się poprzednio w naturze, podobnie i rzeźbiarz nie utworzyłby posągu, gdyby nie znał rzeczywistego kształtu człowieka i nie brał go sobie za wzór.

Ma to jednakże znaczenie i wobec materiału z fantazji czerpanego.

Ściśle wzięwszy, materiał taki nie istnieje. Bo czyż „idealny” krajobraz nie składa się również z chat, drzew, wody i chmur, t. j. samych przedmiotów znajdujących się w naturze? Malarz nie wymalować nie może, czemu poprzednio nie przypatrzył się dokładnie. I to zarówno wówczas, gdy maluje krajobraz, jak wówczas, gdy maluje obrazek rodza-

jowy, lub obraz historyczny. Jeżeli obecnie maluje ktoś Hussa, Lutra lub Egmonta, chociaż w rzeczywistości żadnego z nich nie widział, to każdą część postaci namalowanej skopjować musiał z natury. W wypadku takim, malarz nie jest obowiązany tego samego człowieka mieć przed sobą, ale musi poprzednio już obserwować wielu ludzi: ich ruchy i pozy, oświetlenie, cienie i t. d.

Odnosi się to wszystko i do poezji, dla której istnieje o wiele jeszcze szersze pole wzorów wziętych z natury. Ludzie, ich losy, uczucia i czyny — wszystko to może być przedmiotem poematu, tragedji lub romansu. Poeta może je sam osobiście podpatrzyć, albo zaczerpnąć z tradycji, która w takim razie staje się dlań również materiałem. Ale opisać nie może on ani zachodu słońca, ani pola zasłanego śniegiem, ani żadnego stanu duszy, jeżeli poprzednio nie obserwował ich w życiu, lub jeżeli pod wpływem tradycji nie odtworzył sobie tych rzeczy lub postaci tak żywo, iżby mu mogły zastąpić rzeczywistość.

Tak samo i pisarz dramatyczny musi

przedstawiać na scenie osoby i sytuacje z życia wzięte.

Porównajmy teraz te sztuki z muzyką, a wówczas dopiero zobaczymy jasno, że ani przedmiotu, ani wzoru w naturze dla niej niema.

I piękna dla muzyki niema w naturze.

Różnica ta między muzyką a innemi sztukami (tylko architektura nie posiada również żadnego pierwowzoru w naturze) sięga głęboko i ma ważne konsekwencje.

Tworzenie malarza lub poety jest ciąglem odrysowywaniem, kopjowaniem, rzeczywistem lub z pomocą fantazji.

Odmuzykować nic z natury się nie da. Natura nie zna sonaty, uwertury lub ronda, a posiada zato widoki rodzajowe, obrazy, idylle i tragedje.

Zdanie Arystotelesa o naśladowaniu natury, utrzymujące się jeszcze ciągle na ustach u filozofów XVIII wieku, jest już oddawna sprostowane i nie potrzebuje żadnych dalszych wyjaśnień.

Sztuka nie odtwarza natury niewolniczo, lecz ją przetwarzać.



Już samo to wyrażenie wskazuje, że zanim sztuka wystąpi, musi istnieć to, co ma być przetworzone — a więc piękno natury, dane na wzór. Malarz lub poeta, czuje się spowodowany do przedstawienia tego, co spostrzegł, czy jest to jakiś uroczy widok, grupa lub opowieść, czy wypadek historyczny, lub zajście z życia. Nigdy natomiast nie wydarza się, ażeby muzyk wpatrzony w przyrodę, zawołał: „ach, co za wspaniały wzór do uwertury lub do symfonji!”

Kompozytor nie może nic przetwarzać, on tworzy ciągle na nowo. To, co poeta lub malarz czerpią z natury, to kompozytor, skupiwszy się wewnątrz, musi wydać z siebie. Musi on czekać na chwilę szczęśliwą, w której dźwięki zaczną pojawiać się w jego wyobraźni; wówczas z głębin swego ducha wydobywa coś niemającego nic sobie podobnego ani w innych sztukach, ani w naturze. Zaiste chciałoby się wierzyć, że muzyka z innego pochodzi świata.

Nie jest to w żadnym razie określeniem stronniczem, jeżeli do rzędu piękności przyrody, istniejących dla malar-

rza i poety, zaliczyliśmy człowieka, nie wspomniawszy równocześnie o śpiewie, pochodzącym z ludzkiej piersi. Ale śpiewający pastuszek nie jest dla nas przedmiotem sztuki. Zachowuje się on wobec niej czynnie: pieśń bowiem, choćby najprostsza, składa się z uporządkowanych wymiernych tonów i jest zawsze płodem ducha, czy ją utworzył pastuszek, czy Beethoven.

Jeżeli więc kompozytor zużytkowuje rzeczywiste melodje ludowe, to nie czerpie tem samem z natury, bo przecie istnieć musiał ktoś, co pierwszy tę lub ową melodję „ludową“ zaśpiewał.

A czy temu pierwszemu służyły do tego jakie wzory, wzięte z natury? Nie!

Śpiew ludowy nie jest tedy niczem wziętem z natury, tylko pewnym najniższym stopniem sztuki—jest sztuką nawią. Wzorem wziętym z natury, mógłby ten śpiew być chyba o tyle, o ile dla malarza byłby np. pajac narysowany węglem na murze. Jest to bądź co bądź także produkt sztuki ludzkiej. Tylko, że najprymitywniejsze rysunki na ścianach zawsze mają jeszcze wzory w na-

turzę; a piosnki ludowe wcale ich nie mają, i już dalej poza nie w poszukiwaniach iść nie można.

Bardzo rozpowszechnione nieporozumienie powstaje, jeżeli weźmiemy pojęcie materiału w znaczeniu wyższem, przyczem rzeczą nieuniknioną bywa powoływanie się na Beethovena i jego „Egmonta,” na Berlioza i jego „Króla Leara”, lub na „Meluzynę” Mendelssohna.

Czyż osnowa tych dramatów lub opowieści nie była materiałem dla muzyka tak, jak nim była dla poety?

Nie, w żadnym razie!

Dla poety są kształty te istotnym wzorem, według którego tworzy; dla kompozytora są one tylko pewną podniętą i to podniętą poetycką.

Piękno natury dla muzyka musiałoby być czemś słyszalnem, tak jak dla malarza jest widzialnem, a dla rzeźbiarza dotykalmem.

Nie postać Egmonta, nie jego czyny, wypadki z życia, lub usposobienie chwilowe są treścią uwertury beethovenowskiej, jak to widzimy w obrazie lub dra-

macie przedstawiającym Egmonta; treścią uwertury są szeregi tonów, utworzone zupełnie swobodnie przez zmysł muzyczny kompozytora. Estetyk musi je obserwować zupełnie niezawisłe od przedstawienia „Egmonta,” z którym związała je tylko poetycka fantazja kompozytora.

Być może wprawdzie, że przedstawienie w niezbadany jakiś sposób rzuciło pierwsze ziarno twórcze do wynalezienia owych szeregów tonów, ale również i to możebne, że kompozytor po skomponowaniu uznał za rzecz właściwą—zastosować je do przedstawienia.

Związek między muzyką a dramatem jest tak słaby, tak dowolny, że słuchacz nigdyby sam nie wpadł na to, co utwór ma przedstawiać, gdyby autor w tytule nie nazwał wyraźnie przedmiotu, i tem nie narzucił mu go z góry. Posepna uwertura Berlioza „Król Lear,” ma sama przez się z przedstawieniem szekspirowskiej tragedji tak mało związku, jak każdy pierwszy lepszy walc Straussa.

Chcielibyśmy to jak najsilniej pod-

kreślić, gdyż panują pod tym względem zapatrywania jak najmylniejsze.

Dopiero od chwili, gdy kompozycję porównamy z przedstawieniem, okaże się, o ile walc Straussa jest niestosownym, a uwertura stosowną. Ale do takiego porównania nie istnieje w kompozycji żaden powód wewnętrzny, bo autor wywiera przymus na słuchaczu jedynie za pomocą tytułu. Tylko ten tytuł zmusza nas do porównywania utworu muzycznego z przedmiotem leżącym poza jego zakresem, stąd też miara, którą się przy takim porównaniu posługujemy, nie jest miarą muzyczną.

I tak na przykład, o Beethovenowskiej uwerturze do „Prometeusza” dałoby się może powiedzieć, że jak na to, co ma zamiar przedstawiać, nie posiada rzutu dość wielkiego. A jednak nikt w niej nie może wykazać braku pod względem budowy, ani wynaleźć żadnej niewłaściwości artystycznej. Jest doskonałą, gdyż swój temat muzyczny wyzyskuje doskonale, a czy równie dobrze został wyzyskany temat poetycki, to już pytanie

inne, zupełnie odrębne. Powstaje ono i znika razem z tytułem.

Podobne wymagania, stawiane utworowi muzycznemu dotyczyć mogą tylko pewnych charakterystycznych właściwości. Można jedynie wymagać, aby utwór brzmiał wzniosłe lub wdzięcznie, posępnie, lub wesoło, rozpoczynał się prostotą, a kończył komplikacjami etc.

Tymczasem w poezji i w malarstwie musi przedmiot otrzymać konkretną określoną indywidualność, a nie tylko jej pewne właściwości. Beethoven mógłby łatwo uwerturę do „Egmonta” nazwać „Wilhelmem Tellem” lub „Joanną d’Arc,” gdy w dramacie lub obrazie przedstawiającym Egmonta, możnaby się co najwięcej dopuścić pewnych zmian w samem indywiduum, nie naruszając jednak stosunku jego ani do otoczenia, ani do akcji.

Widać z tego, jak ściśle wiąże się stosunek muzyki do natury—z kwestją jej treści.

Spotykamy się też niekiedy jeszcze z jednym przykładem, zaczerpniętym z literatury muzycznej, w celu udowo-

dnienia istniejącego stosunku muzyki do piękna natury — z tem mianowicie, że kompozytorowie naśladowują zjawiska głosowe wzięte wprost z natury, jak pianie koguta w „Porach roku” Haydna, kukułkę, słowika lub kosa — w Spohra „Weihe der Töne” lub w „Pastoralnej” Beethovena. Otóż jeżeli słuchacza uderza już to naśladowanie i do tego umieszczone w utworze muzycznym, to oczywiście nie ma tu ono żadnego m u z y c z n e g o znaczenia, tylko czysto p o e t y c z n e. A więc pianie koguta w tym wypadku nie jest bynajmniej piękną muzyką, ba, nawet muzyką nie jest w ogólności, tylko przywołaniem z natury zjawiskiem, stojącym w pewnym związku z wrażeniem ogólnem.

„Stworzenie Haydna prawie, że widziałem,” pisze Jean Paul do Thierota, po wykonaniu tego dzieła. Lecz cóż nam właściwie przypomina „wczesny ranek,” „ciepłą noc letnią,” „wiosnę” i t. d.? Nic, tylko przypiski lub cytaty, umieszczone na kompozycji, albo w programach koncertowych. Bez celów czysto tylko opisowych, kompozytor nie

uciekałby się do głosów natury. Bo tematu melodyjnego one nie tworzą, choćby do tego powołać wszystkie głosy całej ziemi. A to właśnie dlatego, że one nie są muzyką. <sup>1)</sup>

W końcu i to zauważyć należy, jako rzecz uderzającą, iż muzyka tylko wówczas robi użytek z natury, gdy zaczyna bawić się w malarstwo.

## VII.

### Pojęcie treści i formy w muzyce.

Czy muzyka posiada treść?

Oto kwestja sporna, istniejąca jeszcze od czasu, kiedy zaczęto zastanawiać się nad sztuką. Kwestję tę rozmaicie rozstrzygano. Zanieistnieniem treści oświadczały się głosy poważne, wszystkie pra-

---

<sup>1)</sup> Istnieje różnica między bezpośredniem przenoszeniem głosów realistycznych natury (co, jak słusznie O. Jahn zauważył, bywa w niektórych wypadkach rodzajem żartu), a pracą artystyczną na tle pewnych rytmów i dźwięków z natury wziętych, dających kompozytorom niekiedy impuls do tworzenia. Takiej pracy nie nazywamy naśladowaniem natury, bo posiada ona swoją samoistną piękność muzyczną. Z prawa po-



wie pochodzące z ust filozofów. Rousseau, Kant, Hegel, Herbart, Kahlert i inni byli tego zdania. Z pomiędzy licznych fizjologów popierających je, za najpoważniejszych uważamy Helmholtza i Lotzego, z powodu ich wysokiego wykształcenia w muzyce. Nierównie jednak liczniejszych szermierzy posiada za sobą treść muzyki! Są to właściwie muzycy między pisarzami, a większość opinii ogółu stoi po ich stronie.

Rzecz to zaiste osobliwa, że właśnie ludzie wtajemniczeni w środki, któremi się posługują, i najlepiej obeznani z celami muzyki, nie mogą się pozbyć błędnych, z jej warunkami niezgadzających się poglądów. Prędzej możnaby to przebaczyć filozofom. Błąd zaś cały pochodzi stąd, iż wielu autorom zależy więcej na honorze sztuki, której się oddają, niż na prawdzie. Zwalczają oni

---

sługiwania się temi środkami, korzysta także i poeta, lecz muzyk jeszcze obficie stąd czerpać może. Świetnych tego przykładów pełno w muzyce klasycznej i nowoczesnej. Ta ostatnia różni się od tamtej tylko wielkiem wyrafinowaniem.

naukę o beztreściowości muzyki, nie jako zapatrywanie przeciwstawione innemu zapatrywaniu, lecz jako kacerstwo wobec dogmatu. Wydaje im się ono grubym materializmem, zuchwałstwem!

„Jakto, mówią, sztuka natchniona, która nas wznosi tak wysoko, której tyle szlachetnych umysłów życie poświęciło, ma być obciążona zarzutem beztreściowości? Czy jest ona tylko igraszką zmysłów? pustą brząkaniną?...”

Ale takie wykrzykniki oburzenia nic nie pomagają, nie zaprzeczają i niczego nie udowodniają. Bo nie o punkt honoru tu chodzi, ani o żadne hasło partji, tylko o rozpoznanie prawdy. Aby zaś dojść do tego, trzeba przedewszystkiem sam przedmiot sporu przedstawić sobie jasno.

Niedokładność w pojmowaniu wyrazów: zawartość (treść), przedmiot, materiał, spowodowywało i powoduje ciągle dużo niejasności, gdyż i każde z tych pojęć wymaga odmiennego określenia, i każde z tych słów rozmaite pojęcia w sobie łączy.

Przez zawartość (treść) w pierwotnym

i właściwym sensie, rozumiemy to, co rzecz w sobie zawiera, w muzyce zaś zawartość stanowią tony, gdyż z nich składa się utwór muzyczny.

Jeżeli się tą odpowiedzią mało kto zadowalała, to pochodzi stąd, iż zawartość (treść) mieniamy w pojęciu z przedmiotem. Pytając o treść muzyki, mamy zazwyczaj na myśli przedmiot (Stoff, sujet) w znaczeniu czegoś ideowego, przeciwstawionego tonom, jako materialnym cząstkom składowym. Treści w znaczeniu tego ideowego przedmiotu, opracowywanego przez kompozytora, muzyka zaiste nie posiada.

Kahlert słusznie wskazuje na to z naciskiem, że muzyka nie daje się słowami opisać, jak obraz. Ale mylnie jest dalsze jego zapatrywanie, jakoby takie opisanie słowami mogło kiedykolwiek wynagrodzić braki artystyczne; gdyż mogłoby ono tylko objaśnić o co chodzi w utworze. Na pytanie: co stanowi treść muzyczną, niepodobna inaczej odpowiadać, jak tylko określeniem za pomocą słów, jeżeli utwór istotnie ową treść (w znaczeniu przedmiotu) posiada. „Nie-

określona treść” t. j. nie dająca się słowami wyrazić, lecz tylko odczuwać lub wyobrażać w najrozmaitszy sposób, nie jest treścią w powyższem znaczeniu.

Muzyka składa się z szeregów tonów i form, a te właśnie prócz siebie samych, żadnej treści nie mają. Przypominają one w tem architekturę lub taniec, a w szczególności piękny stosunek ich linii lub ruchów, pozbawiony wszelkiej innej treści. Można określać i nazywać działanie utworu muzycznego jak się komu podoba, treści jednak nikt mu nie nada, gdyż muzyka nie zajmuje nas czemś nieokreślonym, wyrażonym za pomocą tonów, tylko wprost samemi tonami.

Krüger, szermierz treści muzycznej, utrzymuje, iż muzyka daje inną tylko stronę tej samej treści, którą malarz przedstawia. „Każdy kształt plastyczny—powiada on—znajduje się w stanie spoczynku i nie daje czynu spełniającego się, tylko czyn spełniony. Obraz np. nie podąża za przebiegiem zwycięstwa dokonanego przez Apolla, tylko przedstawia go jako pałającego gniewem bojownika, zwycięzcę etc.” Natomiast mu-

zyka „dodaje do owego spoczywającego, plastycznego substativum, swoje verbum, t. j. działanie, falowanie wewnętrzne, i jeżeli tam poznaliśmy prawdziwą treść spoczynku, to tu poznajemy prawdziwą treść ruchu. Tam widzieliśmy podmiot zakochanym lub zagniewanym — tu kocha on lub gniewa się, wre, płynie, burzy się...”

Otóż to ostatnie zdanie jest tylko do połowy prawdziwe, gdyż muzyka może wrzeć, płynąć i burzyć się, lecz gniewem płonąć lub kochać nie może. Są to namiętności, których odczucie zależy jedynie już tylko od słuchacza.

Krüger tak dalej opisuje jedną i tę samą „odmalowaną” treść: „malarz lub rzeźbiarz przedstawia Oresta prześladowanego przez furje w ten sposób, iż nadaje oczom jego, ustom, czołu i układowi ciała przerażający wyraz trwogi i rozpacz, nad nim zaś postacie przekleństwa pełne groźnej potęgi, malującej się również w ich twarzach i postawach.

Muzyk przedstawia Oresta, nie w chwili ruchu wstrzymanego, tylko z tej właśnie strony, której u malarza zupełnie

brakuje, mianowicie odtwarza tonami grozę przenikającą jego duszę, drżenie, wzruszenie walką spowodowane etc.”

Mojem zdaniem jest to zupełnie fałszywe. Muzyka nie zdoła Oresta ani tak, ani owak przedstawić, bo to w ogólności przechodzi jej zakres.

Zastrzegamy się tu przeciw uwadze, że i sztuki plastyczne również nie zdołają przedstawić pewnej określonej postaci historycznej, bo jej w danym razie nie rozpoznamy, nie posiadając potrzebnej do tego znajomości historii. Oczywiście, nie będzie to Orest, człowiek, z którym związane są takie a takie wypadki życia, i takie a takie szczegóły biograficzne, bo takiego a takiego mógłby przedstawić tylko poeta, gdyż tylko on opowiada. Ale obraz „Orest” przedstawia nam młodzieńca o szlachetnem obliczu, w szatach greckich, z twarzą, na której cierpienia i przestrasz wycisnęły swe piętno, z odpowiedniami ruchami ciała etc.; przedstawia nam nadto straszne boginie zemsty, prześladowające go i pastwiące się nad nim.

Wszystko to nie ulega żadnej wątpli-

wości, jest jasne i zrozumiałe, bez względu na to, czy człowiek ten nazywa się Orestem, czy inaczej. Tylko motyw, że młodzieniec popełnił matkobójstwo, nie dał się na obrazie uwidocznić.

Cóż określonego może sztuka muzyczna przedstawić tej widzialnej treści obrazu? Zmniejszone septymowe akordy, tematy molowe, ruchliwe basy, słowem muzyczne formy, które przedstawiać mogą zarówno dobrze młodzieńca jak kobietę, kogoś prześladowanego przez siepaczy, lub przez furje, zazdrośnego lub zemstą pałającego, nawet fizycznymi cierpieniami nękanego, słowem wszystko, co się tylko da pomyśleć, jeżeli utworowi muzycznemu koniecznie jakieś znaczenie nadać zechcemy.

Chyba nie potrzebujemy już powoływać się na to, co dawniej powiedzieliśmy, że jeżeli o treści i przedstawieniu czegokolwiek jest mowa, to można jedynie muzykę instrumentalną brać na uwagę. I sądzimy dalej, że nikt o tem nie zapomni do tego stopnia, iżby się

chciał np. na Oresta z „Ifigenji” powoływać. Bo Orest w „Ifigenji,” to przecież nie to, co nam jedynie sam kompozytor podaje. Składają się nań nie tylko słowa poety, lecz także postać i mimika aktora, kostjum i dekoracje malarza. Część dana przez muzykę jest może najpiękniejsza, lecz właśnie stanowi ją śpiew, a ten z rzeczywistym Orestem żadnej wspólności nie ma.

Lessing z podziwu godną jasnością wyłożył, co z Laokoona zdoła zrobić poeta, a co rzeźbiarz lub malarz. Poeta, za pomocą słowa daje nam historycznego, indywidualnie określonego Laokoona; malarz i rzeźbiarz natomiast starca z dwoma chłopcami w pewnym wieku i o pewnej takiej, a takiej powierzchowności. Węże otaczają ich straszonym uściskiem, twarze ich i układ ciała wyrażają walkę ze zbliżającą się śmiercią. O muzyku Lessing nic nie mówi, i zupełnie słusznie, bo muzyk z Laokoonem nic by począć nie umiał.

Już poprzednio zaznaczyliśmy, iż kwestja treści w muzyce ściśle jest związana z jej stosunkiem do piękna natury.



Muzyk nie znajduje nigdzie dla swej sztuki wzoru, który innym sztukom z góry zapewnia określoność i rozpoznanie. Sztuka nie posiadająca pierwowzoru piękna w naturze, jest właściwie bezcielesną, a ponieważ pierwotnej jej formy nigdzie nie spotykamy, więc też i w obrębie naszych pojęć brakuje go, stąd zaś i treści jej nie umiemy ani pojąć, ani nazwać.

Bo o treści dzieła artystycznego, tam może być mowa, gdzie możemy jej przeciwstawiać formę. Pojęcia treści i formy warunkują się wzajemnie i uzupełniają; tam zaś, gdzie myśl nasza nie może formy od treści odłączyć, tam samoistna treść nie istnieje. A w muzyce widzimy wszystko razem stopione w jedną i nierozdzieloną całość: treść i formę, materiał i kształt, ideę i obraz.

Ta właściwość muzyki stoi w jaskrawej sprzeczności z malarstwem i rzeźbą, które tę samą myśl i ten sam wypadek mogą w rozmaitej przedstawiać formie. Z historii Wilhelma Tella zrobił Florian romans historyczny, Szyller dramat, a Goethe zaczął ją opracowywać jako

epopeję. Treść jest tu wszędzie jednokowa, daje się w prozę ułożyć, opowiedzieć i rozpoznać,—forma rozmaita.

Afrodyte występująca z morza, jest jednym i tym samym przedmiotem wielu malowanych i rzeźbionych dzieł sztuki, a przecież mimo tak różnorodnej formy, daje się zawsze rozpoznać.

Muzyka nie pozwala na oddzielenie formy od treści, gdyż po za obrębem swej treści, formy nie posiada.

Przypatrzymy się temu bliżej.

Samoistną jednostką myśli muzycznej, nie dającą się już dalej dzielić ze względów estetycznych, jest — temat. W mikrokosmie tym muzycznym powinnyby się już zaznaczyć różnica między treścią a formą i ów „przedmiot” powinienby się już pojawić. Posłuchajmy któregoś z głównych tematów, np. symfonji *b dur* Beethovena. Co jest w nim treścią a co formą? Gdzie się kończy pierwsza, a zaczyna druga? Na to zapewne zgodzą się już wszyscy, że nie „pewne określone uczucie” będzie treścią tej frazy muzycznej.

Ale cóż nareszcie nazwiemy tu tre-

ścią,—czy tony? Zapewne, są one już jednak ułożone w formę.

A cóż jest formą? Znowu te same tony, ale oczywiście formą już wypełnioną.

W praktyce, każda próba, aby w temacie formę odłączyć od treści, albo staje się arbitralną, albo prowadzi do sprzeczności. Zapytajmy np., co się zmieni w motywie, treść czy forma, jeżeli go wykonamy na innym instrumencie lub powtórzymy o oktawę wyżej? Będzie ktoś może utrzymywać, jak to się zwyczajnie dzieje, że forma; to w takim razie treścią motywu pozostanie tylko szereg interwałów, schemat nutowy, nakreślony w partyturze i jako taki uchwytny dla oka i pamięci. Ale wówczas staje się on czemś abstrakcyjnym, pozbawionem swego znaczenia muzycznego.

Zachodzi tu ten sam wypadek, co z kolorowemi szybami, przez które jedna i ta sama okolica wydaje się nam czerwoną, żółtą lub niebieską, przyczem nie zmienia się ani treść ani forma, tylko zabarwienie.

Taką niezliczoną ilość zmian w barwie, przy tej samej formie, posiada muzyka od najjaskrawszych kontrastów i odcieni do najdelikatniejszych, a właściwość ta jest jednym z największych jej bogactw.

Melodja oryginalnie napisana na fortepian, a ułożona później przez kogoś na orkiestrę, otrzymuje wprawdzie nową formę, lubo nie jest to pierwsza jej forma, gdyż melodja ta jeszcze przed instrumentacją była już myślą uformowaną. Jeszcze trudniej byłoby utrzymywać, iż przez transpozycję, temat zmienia swą treść. Słuchacz w tej chwili wykrzyknąłby, że poznaje treść już mu znaną, tylko, że „brzmi ona inaczej” — niżej lub wyżej.

Przy kompozycjach o większych rozmiarach, mówi się oczywiście o formie i treści. Używa się tu jednak tych wyrażen nie w ich pierwotnem logicznem znaczeniu, lecz w specyalnie muzycznem. Formą symfonji, uwertury, sonaty, lub arji, nazywa się architektonika powiązanych części i grup, z których utwór się składa, a więc syme-

trja tych części, w ich następowaniu po sobie, w kontrastach, powrotach i zmianach. Za treść uważamy w takim razie tematy, które zostały użyte i opracowane.

Niema tu zatem mowy o treści w znaczeniu przedmiotu, lecz jedynie o treści w znaczeniu muzycznym. W takim też, a nie w rozumowym znaczeniu, bywają używane wyrazy „treść” i „forma” gdy chodzi o całe utwory; mając zamiar szukać owej rozumowej treści, musieliśmy zejść do najdrobniejszej, nie dającej się już dzielić części t. j. do tematu. Ale tu, jak już wyżej zaznaczyliśmy, forma od treści nie daje się oddzielić, a jeżeli ktoś chce zacytować komuś treść motywu, to musi zagrać czy zaśpiewać ten motyw.

Więc doszliśmy do konkretnego dźwięku, jako do jedynej treści muzyki. Że zaś kompozycja podlega prawom piękna i formy, przeto w całym swym przebiegu rozwija się wprawdzie swobodnie, jak kwiat z pączka; ale dzieje się to z pewnym planem i celem estetycznym.

Główny temat zatem, to prawdziwy

materiał; to treść (przedmiot) utworu muzycznego. Wszystko następnie z niego wynika, od niego jest zawisłe i nim wypełnione. On jest aksjomatem samodzielnym, który wprowadzie już sam przez się daje nam zadowolenie, ale w którym tkwi dążenie do rozwinięcia w rozmaite fazy, co też następnie dzieje się w t. zw. przeróbce (Durchführung). Niby główna figura romansu, przechodzi temat w kompozycji przez rozmaite wypadki, staje w rozmaitych sytuacjach, otoczeniach, zmienia swój nastrój. Wszystkie inne drugorzędne myśli zwracają się nieustannie ku niemu, gdyż w tym celu właściwie one powstały, ażeby z nim kontrastować, dopełniać go, przedłużać i t. d.

Stosownie do tego, bez treściowem nazwać by można w muzyce chyba jakieś preludjowanie lub fantazjowanie, w którym grający więcej wypoczywa, niż tworzy, wiąże ze sobą akordy, układa arpedżja lub rozalje, bez nadawania im jakiegoś określonego, ukształtowanego planu. Takie preludja nie będą miały fizjognomji wyróżniającej się indywi-

dualnie. O nich też można powiedzieć, że nie mają treści, a to dlatego, że nie mają tematu.

Temat zatem, a względnie tematy utworu, są jego istotną treścią.

Estetyka i krytyka nie przykładają należytej wagi do głównego tematu kompozycji. A temat sam już wyraźnie powiada, kto dzieło stworzył. Usłyszawszy początek „Leonory” Beethovenowskiej lub pierwsze takty „Hebrydów” Mendelssohna, każdy muzyk pozna, co ma przed sobą, chociażby mu dalszy ciąg był nieznany. Wie on odrazu, że to portal pałacu, a nie wejście do knajpy.

W Niemczech, i teoria i praktyka więcej wagi przykładają do przeróbki, niż do tematycznej zawartości utworu. Czego jednak temat w sobie nie zawiera, to nie może się później organicznie rozwinać. I prawdopodobnie tu właśnie należy szukać przyczyny, dlaczego w dzisiejszych czasach nie powstają już dzieła orkiestralne równe Beethovenowskim. Bo nie w kunsztownem rozwijaniu myśli muzycznej brak obecnie siły twór-

czej, lecz raczej w wynachodzeniu tematów rdzennie symfonicznych.

Gdy mowa o braku treści w muzyce, należy się wystrzegać, aby nie brać tego w znaczeniu ujemnem. Gdyż stąd, że muzyka nie posiada treści (przedmiotu), nie wypływa bynajmniej, żeby nieposiadała zawartości.

Zawartości duchowej—dodadzą skwapliwie ci, co walczą z zapalem po stronie zwolenników treści.

W odpowiedzi na to powołać się musimy na zdanie wypowiedziane w 3-im rozdziale. Muzyka jest grą, a nie — igraszką. Myśli i uczucia płyną w żyłach pięknie zbudowanego ciała muzycznego jak krew. Nie one stanowią to ciało, i nie są też widoczne, lecz ożywiają to ciało. Kompozytor w chwili tworzenia jest poetą i myślicielem, ale zdala od wszelkiego przedmiotowego realizmu, myśli on tonami i tworzy tony.

Pospolite to zdanie należało koniecznie powtórzyć, gdyż ci nawet, którzy je zasadniczo uznają, w konsekwencjach bardzo często zapierają się go, lub je naruszają. Wyobrażają sobie kompo-



zycję, jako przekład myślowego materiału na język tonów, gdy tymczasem tony same są mową nie dającą się tłómaczyć. Beztreściowość muzyki wpływa już stąd, że kompozytor zmuszony jest myśleć tonami, gdy każda pojęciowa treść, nie może być inaczej pomysłana, jak słowami.

O ile przy badaniu treści w muzyce, ściśle wykluczaliśmy muzykę od danego tekstu, jako przeciwieństwo jej czystego pojęcia, o tyle niezbędne nam się okażą arcydzieła sztuki wokalne, gdy chodzi o należyte ocenienie zawartości muzyki. Od najprostszej pieśni do najwspanialszej opery lub najuroczystsze-  
go hymnu kościelnego, nigdy nie przestała muzyka być towarzyszką najważniejszych momentów życia duchowego.

Obok przyznania duchowej zawartości, należy jeszcze z naciskiem podnieść to, iż bezprzedmiotowa piękność muzyki nie przeszkadza wcale, aby jej twory nie miały na sobie nosić piętna indywidualizmu. Sposób opracowania artystycznego, jak i ukształtowania tego lub owego tematu, są w każdym wy-

padku do tego stopnia odrębne, że nie mogą nigdy utonąć w bezwyrazistej popolitości, tylko muszą wystąpić jako indywidua. Melodja Mozarta lub Beethovena stoi niezachwianie na swych własnych nogach, podobnie jak wiersz Goethe'go, zdanie Lessinga, statua Torwaldsena, lub obraz Overbecka. Samotne myśli muzyczne (tematy) mają pewność cytaty, a plastykę obrazu, są indywidualne, osobiste, wieczne.

Jeżeli zatem nie możemy podzielać zapatrywania Hegla na brak zawartości w muzyce, to jeszcze błędniejszem wydaje się nam to, iż przyznaje on muzyce jedynie możność wypowiedzenia „wnętrza bezindywidualnego.” Nawet z punktu widzenia Hegla, który, uważając muzykę za swobodne uzewnętrznienie się subiektywności, przeoczył twórczość kompozytora, kształtującą obiektywnie, nie wpływa wcale bezindywidualność tejże, gdyż właśnie duch subiektywnie tworzący, ujawnia się indywidualnie.

Że indywidualność wyraża się w wyborze i opracowaniu różnych muzycz-

nych czynników, o tem mówiliśmy już w 3-im rozdziale. Na zarzut więc beztreściowości, odpowiadamy twierdzeniem, że muzyka posiada treść, lecz tylko muzyczną. Iskrą zaś Bożą jest ona nie mniej, jak piękno każdej innej sztuki. Zawartość jej ratujemy jedynie w ten sposób, iż stanowczo przeczymy istnieniu każdej innej treści. Gdyż znaczenie jej duchowe nie da się wyprowadzić z uczuć nieokreślonych, do których w najlepszym razie dałaby się treść sprowadzić, natomiast wybornie wyprowadzić się daje z określonych form tonów, jako niezawisłego tworu ducha ludzkiego.

---

## SPIS DZIEŁ

cytowanych przez autora przy końcu pierwszego rozdziału, a wskazujących wypowiedanie uczuć jako cel ostateczny muzyki.

*Mattheson*. Vollkomener Kapellmeister. Str. 143.

*Neidhardt*. Temperatur. (Przedmowa).

*J. N. Forkel*. Über die Musik. Göttingen. 1777. str. 26.

*C. F. Michaelis*. Über den Geist der Tonkunst. 1800. Str. 29.

*Manburg*. Krit. Musikus. T. I. 1750.

*W. Heinse*. Musikalische Dialoge. 1805. Str. 30.

*I. I. Engel*. Über musik. Malerei. 1780. Str. 29.

*I. Ph. Kirnberger*. Kunst des reinen Satzes. T. II. Str. 152.

*Pierer*. Lexicon.

*Koch*. Musik-Lexicon, artykuł Musik.

*A. Andree*. Lehrbuch der Tonkunst I.

*Sulzer*. Theorie der schönen Künste.

*I. W. Böhm*. Analyse des Schönen in der Musik. Wien 1830.

*Gottfried Weber*. Theorie der Tonsetzkunst. Wydanie II. T. II. Str. 15.

*F. Hand*. Aesthetik der Tonkunst I. T. 1837. § 24.

*Amadeus Autodidaktus*. Aphorismen über Musik. Leipzig 1847. Str. 329.

*Fermo Bellini*. Manuale di Musica. Milano. 1857.

*Fr. Thiersch.* Allg. Aesthetik. Berlin. 1846 § 18. Str. 101.

*A. v. Dommer.* Elemente der Musik. Leipzig. 1862. Str. 174.

*R. Wagner.* Das Kunstwerk der Zukunft. Ges. Schriften. T. III str. 99. Wagner wyraża się tak: „Organem serca jest ton, a jego artystycznie uświadomioną mową — muzyka“.

W późniejszych pismach stają się definicje Wagnera bardziej mgliste, nazywa on muzykę wogóle „Sztuką wyrazu“ (*Oper und Drama* Ges. Schriften III. Str. 343), która jako „idea świata“, wydaje mu się zdolną, ująć istotę rzeczy w jej najbepośredniejszych objawach. (*Beethoven* 1870. Str. 6. in.).

## SPIS RZECZY.

---

	<i>Str.</i>
Słowo wstępne od tłómacza. . . . .	3
I. Estetyka a uczucia . . . . .	12
II. Przedstawianie uczuć nie jest treścią muzyki . . . . .	31
III. Piękno muzyczne . . . . .	72
IV. Analiza subiektywnego wrażenia mu- zyki. . . . .	117
V. Wrażenia estetyczne—wobec patolo- gicznych . . . . .	152
VI. Muzyka a natura . . . . .	178
VII. Pojęcie treści i formy w muzyce. . .	200

---

## **WYDAWNICTWA PEDAGOGICZ. - MUZYCZNE**

---

### **WPRAWY I ĆWICZENIA**

Ogólnie przyjęte przez wszystkie Konserwatoria muzyczne. Kurs ćwiczeń nieodzownych w nauce gry fortepjanowej (z uwzględnieniem techniki lewej ręki), zebrany, ułożony i opalcowany przez prof. *A. Różyckiego*. 80 zeszytów rozłożonych na 7 stopni trudności.

---

### **KONSERWATORIUM WARSZAWSKIE**

#### **WYBÓR UTWORÓW**

**Z REPERTUARU KLAS ŚREDNICH I WYŻSZYCH**  
wybranych i opalcowanych dla młodzieży  
przez prof. *A. Michałowskiego*, *A. Różyckiego*  
i *M. Zawirskiego*.

---

Zalecona przez Radę Pedagogiczną  
Warszawskiego Instytutu Muzycznego

### **NOWA SZKOŁA NA FORTEPIAN**

napisał prof.

**ALEKSANDER RÓŻYCKI**

Cena rb. 2 kop. 50, w oprawie rb. 2 kop. 80

---

### **LE JEUNE PIANISTE**

Zbiór łatwych utworów na fortepian na 2 ręce, wybranych, przejrzanych i opalcowanych przez prof. *A. Różyckiego*. 70 sztuk rozłożonych na 3 stopnie trudności. Sztuki po 20 i po 30 kop.

---

### **MŁODY MUZYK**

Wybór łatwych utworów na 2 ręce, przejrzanych i opalcowanych przez *J. Łusakovskiego*.

250 sztuk rozłożonych na 4 stopnie trudności.

Sztuki po 20, 30 i 40 kop.