RYSZARD WAGNER

OPERA i DRAMAT

PRZEŁOŻYŁ Z NIEMIECKIEGO
– I ZAOPATRZYŁ WSTĘPEM –
MARYAN DIENSTL.

CZĘŚĆ I

LWÓW WARSZAWA ❁ H. ALTENBERG E. WENDE I SP. ❁ 1907.

RYSZARD WAGNER.

OPERA I DRAMAT

PRZEŁOŻYŁ Z NIEMIECKIEGO I ZAOPATRZYŁ WSTĘPEM

MARYAN DIENSTL.

CZĘŚĆ I.

OPERA A ISTOTA MUZYKI.

LWÓW — WARSZAWA
H. ALTENBERG — E. WENDE I SP.
ODBITO W DRUKARNI ZYGMUNTA HAŁACIŃSKIEGO WE LWOWIE.
1907.

8721 B

RYSZARD WAGNER A POLSKA.

„KOŚCIUSZKO“ i „POLONIA“

Jest rzeczą ogromnie miłą znachodzić u obcych nam szczepowo i plemiennie geniuszy, uznanie i podziw, odnoszący się do najdroższych żądań i czynów naszej przeszłości. Gorliwie też owe dokumenty przyjaźni geniuszów zbierać winniśmy, gdyż teraźniejszość nam ich skąpi, a to, co dała przeszłość — pył czasu i zła wola zatraca.

W szkicu niniejszym, ze względu na niedostępność źródeł, szczuple zakreślonym, próbuję rzucić pęk światła na stosunek twórcy dramatu muzycznego do Polaków.

Może kiedyś dokładne oświetlenie duchowego wizerunku mistrza z Bayreutu zaniepokoi tych, co nieśmiertelną myśl wagnerowską do swych kupiecko-politycznych celów przykrawują.

Zajmę się zdarzeniami z lat młodzieńczych Wagnera i z tego też powodu przypomnę Szanownym Czytelnikom parę dat z tej właśnie epoki.

Rok 1813 i miasto Lipsk były czasem i miejscem urodzenia Ryszarda Wagnera. Ojciec jego, urzędnik policyjny, umarł w pięć miesięcy po przyjściu na świat Ryszarda.

Ojczymem jego był wykształcony i dobry aktor i artysta malarz, Ludwig Geyer.

Do szkół początkowych uczęszczał Ryszard w Dreźnie i tu, jako 12-letni chłopczyna, napisał poemat na

śmierć kolegi. W nagrodę za dobrą formę wiersza wydrukował ten utwór jego nauczyciel. Już w najpierwszej młodości miał przyszły twórca „Pierścienia Nibelungów“ bezpośrednią styczność z teatrem. Jego ojczym, siostry Rozalia, Luiza i Klara, oraz brat Albert, byli wcale dobrymi artystami, szczególniej Rozalia szczyciła się dobrą sławą śpiewaczki operowej*).

W roku 1827 zaczyna tworzyć 14-letni Ryszard w wolnych od zadań gimnazyalnych chwilach, tragedyę, złożoną z „Hamleta“ i „Króla Leara“. Pracował nad nią dwa lata a wartość jej osądził później w ten sposób: „Plan tej tragedyi był ogromny. Czterdziestu i dwu ludzi umierało w tej sztuce, tak, że byłem zmuszony w końcowych aktach większość nieboszczyków wskrzesić i jako duchów wprowadzić na scenę, gdyż inaczej dla dokończenia akcyi zabrakło by mi... osób na scenie**).

Cudownem dzieckiem nie był, ale naukę, a przedewszystkiem klasyczne języki lubił. Angielskiego języka wyuczył się młody Ryszard: „aby Szekspira lepiej poznać“. Dopiero jako student lipskiego uniwersytetu w roku 1831 kształci się Wagner w teoryi muzyki u kantora i profesora muzyki Weinliga.

Z końcem roku 1831 ukazuje się w druku u Breitkopfa w Lipsku pierwszy raz Wagnera sonata na fortepian i naznaczony „opus nr. 2“. P o l o n e z.

Pierwsze lata uniwersyteckie przepędzał zgodnie z burszowskimi przepisami lekkomyślnie. Płatał studenckie figle i zdaje się, że brał czynny udział w saskiej „rewolucyi lipcowej“, która szczęśliwie zakończyła się

*) Gesammelte Schriften Richard Wagners, Leipzig 1881, Verlag Frisch. Band I. S. 89.

**) Synowica Wagnera J o a n n a, nadworna śpiewaczka, wystąpiła w r. 1860 jako Wagner Jachman na scenie warszawskiej.

wybiciem szyb u prezydenta i kilku urzędników policyi i na licznych „fakelzugach“ młodzieży, urządzanych rektorowi. Mimo, że nie opanował technicznie żadnego instrumentu, wygrywał często na fortepianie najokropniej utwory Beethovena, Meyrbeera, Mozarta i Webera. Weber, później Mozart a wreszcie Beethoven były już w czasach akademickich, wskaźnikami duchowymi Wagnera.

W płochem, lecz nie o bezmyślnym podkładzie życiu studenckim szukał stud. filoz. Wagner, towarzystwa poetów, literatów, artystów, a unikał jednostronnie zwykle wykształconych muzyków.

Z końcem roku 1832, po powrocie z artystycznej wycieczki z Pragi, zapoznał się Ryszard Wagner ze starszym o 6 lat od siebie Henrykiem Laubem. Laube, późniejszy wytrawny dyrektor teatru dworskiego we Wiedniu, autor wielu udałych dramatów i powieści, był zapalonym bojownikiem młodej Europy. Cenił i kochał on przedewszystkiem Polaków, co też — jednorocznem więzieniem i wygnaniem w roku 1836 odpokutował. Bezpośrednim powodem uwięzienia Laubego było to, że w swej historyi Polski, oskarżył przed Duropą cara.

W czasie poznania Wagnera zajmował się Laube literaturą więcej niż swym fachem, teologią. Po dwuletniej nauce w Halle i Wrocławiu przyjechał do Lipska. Wypadki w Polsce w roku 1832 i saska rewolucya lipcowa zwróciły uwagę jego na panujące w Europie stosunki. I podobnie jak Wagner, „odrazu został rewolucyonistą“. Laube czuł się sercem i duszą „namiętnym partyzantem liberalizmu“. Wolność ludów w Europie była świętem hasłem Laubego*).

*) Carl Fr. Glasenapp „das Leben Richard Wagners“, Leipzig. Verlag Breitkopf 1894 (Band I, Seite 160 — 161).

Z początkiem roku 1832, w czasie, gdy Wagner uwertury komponował i zachwycał się Polakami, wydał Laube powieść p. t. „Nowe stulecie“, w której z młodzieńczym zapałem roztaczał rwące się do nieba myśli wolności i przepowiadał zgubę całemu światu i starej cywilizacyi. Szczególniej był nieprzyjacielem małżeństwa, które uważał za zabijające miłość i rozkosz. Dzieło jego zachwycało młodszą generacyę i przyniosło mu wiele materyalnych korzyści. Za zebraną sumę wybrał się Laube z Wrocławia w podroż do Paryża, gdzie chciał zająć się Saint-Simonizmem. Zatrzymał się jednak już w pierwszej stacyi w Lipsku a porastającemu w piórka literackiej sławy studentowi, ofiarował księgarz Voss redagowanie pisma „Zeitung für elegante Welt“.

Na pewnym balu w „Hotel de Pologne“ w Lipsku zapytał się Laube swej tancerki, czy nie jest zdania, że prawo małżeńskie jak najrychlej zmienić należy. „Na szczęście“ odpowiada Laube „natrafiłem na rozsądną panienkę, która kokieteryjnie odpowiedziała: „Czyż ma to natychmiast nastąpić?“... i śmiała się. Była to siostra Ryszarda Wagnera, Otylia.

Obaj młodzi, Ryszard i Laube wiele punktów stycznych w swem życiu duchowem znaleźli, obaj uważali się za rodzonych zbawców ludzkości, obaj chcieli działać, nie obawiając się żadnych niebezpieczeństw dla swego osobistego szczęścia. Przed obydwu młodzieńcami stała szeroka niwa politycznej i estetycznej działalności otworem. A oni? Ująwszy się za ręce, poszli śmiało i zwyciężyli.

Wagnera pociąg do obcowania z literatami szczególnego doznawał zadowolenia w towarzystwie Laubego.

Stałą kwaterą i miejscem zboru w roku 1832 w Lipsku była „dla eleganckich i modnych literatów“,

cukiernia Kincky'ego. Tam przy małych stolikach napawano się aromatami kawy, wonią cygar i czytaniem dzienników.

W tym lokalu schodził się Ryszard Wagner ze zdolnym, lecz nieszczęśliwym poetą, Ernestem Ortleppem, autorem znanych pieśni polskich, którego cierpienia moralne i fizyczne popchnęły w roku 1864 do samobójstwa. (Dzieła jego, 3 tomy, zawierają wiele rzeczy dla nas miłych a charakteryzują szlachetną i szczerą wiarę w męstwo Polaków; wyszły w roku 1845*).

Do towarzystwa tego należał też Gustaw Schlesier, szkolny kolega Ryszarda. Wszyscy ci młodzi stali pod wybitnym wpływem wielkiego przyjaciela Polaków Karola Holteja. I pędzono życie wesołe, szlachetne. Głęboko musiał się wyryć ten czas w sercu Wagnera, gdy doznając chłodu i niewdzięczności wśród swych paryskich przyjaciół w roku 1849, tak wspomina o tem dawnem kółku. „O, jak to miło być Niemcem, gdy się w domu siedzi i ma się serdeczność, Jana Paula, bawarskie piwo, zaś sprzecza się o filozofię Hegla, lub walce Straussa".

W tem to kółku, przy kawiarnianym stoliku rozprawiano o rzeczach błahych i wielkich i przypuścić należy, że tam w obłokach dymu tytoniowego, niejedna górna myśl się zrodziła.

Atmosfera polityczna w Europie była wówczas duszna.

Ci tylko, co bardzo nadstawiali uchâ, słyszeli, że anioł wolności porywa się ze snu na Zachodzie i Wschodzie Europy. Gdy zaś orkan rewolucyi francuskiej zawiał i zachwiały się wszystkie trony, wystąpiła tem

*) Brümmers: „Deutscher Dichter Lexikon".

surowiej reakcya absolutyzmu. Schiller, jak i pokrewny mu duchem Wagner, nie wierzyli w możność istnienia starej, zbutwiałej formy państwowej. „Żądać polepszenia bytu od dzisiejszego państwa jest śmiesznem, gdyż właśnie w zarodkach powstania tego państwa jest złego przyczyna. Póki ludzie wszyscy nie zostaną wolnymi, póty wszyscy powinni się uważać za nieszczęśliwców i niewolników". Te piękne zdania o wolności wypowiedział Wagner w swych dziełach a haseł wolności nie wyparł się nigdy, gdyż jeszcze w rok przed śmiercią, w roku 1882, jako siedmdziesięcioletni starzec woła: „Dzisiejszym światem rządzi kłamstwo, oszustwo i obłuda zorganizowana i ulegalizowana przez mord"*).

Najwięcej na sercu leżącym celem politycznym Wagnera, zostającego w młodzieńczych latach pod wpływem Bakunina, był ogólny związek europejskich republik**). Połączenie demokracyi słowiańskiej i niemieckiej przeciw rosyjskiemu caratowi, ówczesnej głównej podporze absolutyzmu. Zniszczenie form państwowych i istniejącej zachodniej cywilizacyi, oto wyznanie wiary, tego największego rewolucyonisty... w muzyce!

W roku 1832 działy się dziwne rzeczy w Lipsku, wyprowadzające nawet najspokojniejszych mieszczuchów lipskich z równowagi. Wszyscy najznakomitsi biografowie Wagnera jednogłośnym chórem stwierdzają, że wypadki w Polsce w roku 1832 wpłynęły na ukształtowanie się politycznych pojęć Wagnera. On sam stwierdza to, jak później przytoczymy. Posłuchajmy na razie

*) „Gesammelte Schriften" B. X. S. „über Parsival" November 1882.

**) Glasenapp B. III, „der Revolutionär".

co pisze Niemiec Glasenapp *) o przechodzie emigrantów polskich w roku 1832 przez Lipsk, którego naocznym świadkiem był zamieszkały wówczas w Lipsku, Wagner.

„Ostatnie tragiczne chwile tak bohatersko rozpoczętego polskiego powstania przeciw rosyjskiej przemocy, przypadają na jesień i zimę roku 1831. Armia rosyjska pod dowództwem Paszkiewicza wzięła Warszawę. Część polskiego wojska, osaczona przez Moskali złożyła broń na galicyjskiej granicy, reszta zaś głównej siły wojennej 21.000 żołnierzy przeszła pruską granicę. Brodaci rycerze obejmowali ze łzami w oczach po raz ostatni swe rumaki, łamali pałasze i niszczyli broń palną, której w obronie swej ojczyzny już więcej użyć nie było im dane; inni rzucali się bezprzytomnie na ziemię!

„Po upadku Warszawy, tysiące Polaków postanowiło w obcych krajach szukać nowej Ojczyzny, lub stamtąd wpływać na życzliwość ludów dla sprawy Polski. Część wielka znalazła gościnne przyjęcie we Francyi, inni wywędrowali do Anglii, Ameryki, Belgii i Algieru. Z końcem roku 1832 przechodzili pierwsi wychodźcy polscy przez Niemcy. Ósmego stycznia 1832 r. w piękny zimowy dzień zawitali, pierwsi polscy bohaterzy w Lipsku i pobytem swym i ciągle nowymi przechodami rozgorączkowali coraz bardziej mieszkańców Lipska. Godzinę drogi za miasto wybiegali pędzeni niecierpliwością obywatele i witali nadchodzących wiwatowaniem i radosnymi okrzykami. Przy bramie grymskiej nowe wyczekujące tysiące ludzi przyłączało się i two-

*) Glasenapp: „Das Leben Richard Wagners“ I. B. S. 140—142. Leipzig 1894.

rzyło jeden radosny, brzmiący okrzykami i miłością pochód.

„Cała długa i szeroka droga była niby zasiana ludźmi, którzy w owej chwili nic innego myśleć i wypowiedzieć nie chcieli, jak tylko to, jak bardzo polskim pozbawionym Ojczyzny tułaczom są życzliwi i serdeczni. Również Polacy starali się dać do zrozumienia witającej ich rzeszy swą wdzięczność i radość. Było wzruszającem dostrzegać tu i ówdzie łzy uniesienia.

„Wśród nieustannych okrzyków ludu prowadzono przybyszów do przeznaczonych im gościnnie kwater; z bogatych mieszczan złożony, nie oszczędzający ofiar i wydatków „Polen-Comite“ troszczył się o wygody przyjeżdżających.

„Z powodu egzaltacyi ogólnej czuł się magistrat zniewolonym zabronić następnym długim szeregom Polaków przechodzić przez całe miasto, a wyznaczono im drogę przez bramę raustacką, w pobliżu której znachodziły się przeznaczone dla emigrantów gospody. Liczba zgłoszonych w komitecie polskim mieszczan, którzy zobowiązywali się przez dozwoloną dobę ugościć Polaków, zwiększała się tak, że wkrótce z 90 do 120 ludzi, tworzących jedną kolumnę, kilku tylko szukało w gospodzie umieszczenia“.

„Zapalonymi przyjaciółmi Polaków okazali się studenci; wielu z nich zamieniało z obcymi pamiątki, uściski bratnie i zawiązywało węzły przyjaźni. Kto z nich nie miał majątku, lub odpowiedniego mieszkania, aby nim służyć Polakom, szukał przynajmniej ich pożądanego towarzystwa, aby z opowiadań czerpać podziw dla nowego, niesłychanego bohaterstwa.

Codziennie popołudniu widziano polskich wychodźców, idących ku ogrodom Gerharda, do grobu Ponia-

towskiego. Ciągle rzucane na mogiłę świeże kwiały chowali Polacy w swych portfelach jako relikwie z taką gorliwością, jakby one wyrosły naprawdę z mogiły nieszczęśliwego księcia. Naoczni świadkowie opowiadają o głębokich wrażeniach, jakich doznawali, patrząc na wymowne miny i słuchając niezrozumiałych dźwięków polskiej mowy, ożywionej zbudzoną gorącą miłością Ojczyzny. We wszystkich miejscach publicznych, gdzie tylko okazywali się Polacy, wyrażano im jak największe uszanowanie.

Na cześć ich i na ich cele dano wielki koncert w „Gewandhausie“, który dał też znaczny dochód. W programie koncertu była niemiecka patryotyczna pieśń o Polskiem bohaterstwie: „Czy pamiętasz o tem?“ („Denkst du daran, mein tapferer Lagienka?“)

Charakterystyczną była, codziennie rano o 7-mej powtarzająca się scena pożegnania, przed gospodą „pod zieloną tarczą“. Widziano tam postacie ściskające się i zapewniające o swej przyjaźni, słyszano serdeczne wykrzykniki w polskiej, niemieckiej i francuskiej mowie. Najwięcej francuskim językiem posługiwała się przeważnie część wychodźców polskich. Sceny te powtarzały się przez cały styczeń.

W lutym przeciągali już pojedyńczo wychodźcy przez miasto, lecz oczekiwano jeszcze przybycia kolumny oficerów i kilku tysięcy prostych żołnierzy w oddziałach po pięciuset ludzi. O przechodzie wojska tego zawiadomił mieszkańców Lipska uwielbiany generał artyleryi Bem, którego męstwo pod Ostrołęką uszu Niemców dobiegło.

Z tych to czasów, gdy turkot wozów polskich po kilku miesiącach ustawał, a „kiedy jeszcze w Lipsku wszystko gorzało i paliło się dla Polaków“, pochodzi myśl napisania uwertury Ryszarda Wagnera, zatytuło-

wanej „Polonia“, skończonej i odegranej dopiero w r. 1836 w Królewcu*).

W przyjęciach Polaków brał Wagner osobisty udział i dni te głębokie na nim wrażenie zrobiły, co poświadczają własne jego słowa: „Dumne i piękne postacie polskich wychodźców zachwyciły mię tak, że żywo współczując z nieszczęśliwym losem ich Ojczyzny, sam się z nimi osobiście zapoznawałem**). O muzykalnej wartości uwertury Wagnera nic mówić nie można, gdyż dziwnym trafem i z niezrozumiałych mi powodów, po dziś dzień jej nie opublikowano! Znajduje się ona w posiadaniu spadkobierców Wagnera w domu Wahnfried w Bayreucie***).

Zatytułowanie jednego z pierwszych utworów w roku 1831, polonezem i pomyślanej w roku 1832 a skończonej w roku 1836 uwertury „Polonii“, bezwarunkowo nie jest przypadkowem. Już w młodzieńczych latach uważał Wagner muzykę jako mowę. I tą właśnie mową, widząc i słysząc krzyk ginącej Polski, wypowiada zapewne Mistrz swe czucia i myśli o narodzie bohaterskim, co się do walki o wolność zrywał. Kilkakrotnie mówi Wagner w swych pismach, że los Polski żywo go zajmuje a z jej upadkiem współczuje z narodem.

Piętnastego marca 1835 w Królewcu skończył Ryszard Wagner drugą, podobną „Polonii“, polityczną uwerturę p. t.: „Rule Britannia“.

---

*) Glasenapp B. I. 424.

**) „Richard Wagners Lebensbericht“ Deutsche Rückübertragung von The Work and Mission of my life. S. 17.

***) „Wagner u. seine Werke“, Heinrich Finck, Breslau 1896 B. I. S. 52.

Zdaje się, że między, w tym samym czasie (1832 do 1835) powstałą „Polonią“ a „Rule Britannią“ jest pewien związek ideowy. W „Polonii“ zapewne interpretuje językiem muzycznym Wagner, swe wrażenia z r. 1832, a więc Polskę upadłą, konwulsyjnie szarpiącą się i walczącą z przemocą tyranów, gdy w „Rule Britannia“, w durowej tonacyi, w przeciwstawieniu do nieszczęść Polski, potęgę i siłę wolnego, niezawisłego Albionu wysławia. Najciekawszą i najwięcej obchodzącą nas wzmianką z tego okresu, są słowa Wagnera z roku 1832, umieszczone w zbiorowem wydaniu pism Wagnera w tomie IV, na str. 312, w artykule: „Do moich przyjaciół“, („Mitteilung an meine Freunde“), pisane w roku 1859.

„Po licznych wahaniach raz w tę, to znowu w ową stronę, zaskoczyło mnie wrażenie rewolucyi lipcowej w czasie, gdym zaczynał ośmnastą wiosnę życia. Wrażenie to było potężne i w wielu kierunkach pobudzające; po wielkim zachwycie dla walczącej Poski (1830—1), w końcu i mój żal z powodu jej pokonania był bardzo serdeczny. Wrażenia te jednak nie wpłynęły jeszcze na mój artystyczny rozwój z widoczną ukształtowaną siłą, były one stosunkowo tylko ogólnie podniecające. Tak silną jednak była ma wrażliwość na uczucia treści czysto artystycznej i skłonną do naśladownictwa (muzycznego), że w tym właśnie czasie najwyłączniej się muzyką zajmowałem (pisałem sonaty, uwertury i symfonie) i ofiarowany mi tekst do opery „Kościuszko“ odsunąłem. Mimoto, ma reprodukcyjna gorliwość popchnęła mię na drogę opery, to znaczy wła-

śnie dramatu. Wedle bajki Gozziego ułożyłem tekst operowy do „Rusałek“ („Feen“).

Słowa powyższe odnoszą się do lat 1832 i początku 1833; w latach tych rzeczywiście Ryszard był zajęty wypracowaniami muzycznemi; w roku 1832 ułożył transkrypcyę na fortepian IX. symfonii Beethowena, 5. grudnia skończył pierwszy akt „Wesela“, opery romantycznej, której manuskrypt, zniszczony ręką siostry, prawie że zaginął.

Treść jej dziwaczna. Kochanek stara się dostać do komnaty dziewicy, która zaślubia innego młodzieńca. Ta wdrapującego się przez okno zalotnika, strąca w dół a później nad zwłokami jego umiera. Dnia 10. I. 1833 grano w sali koncertowej w Lipsku z powodzeniem symfonię Wagnera, o której Laube wspomina w „Zeitung für die elegante Welt“, Nr. 82, rok 1833, że była pod wpływem Beethovena pisaną, przyczem odnosi się z wielkiem uwielbieniem dla przyszłości Ryszarda.

Co do sprawy o tekst opery „Kościuszko“ nie możemy poprzestać na wypowiedzeniu się Wagnera.

Znajdujemy gdzieindziej, że tekst ten napisał osobisty przyjaciel Wagnera Henryk Laube.

Glasenapp, przytaczając opowiadanie Laubego (B. I. S. 159) wierzy mu, aż do punktu, w którym towarzysz Ryszarda Henryk Laube twierdzi, że Wagner sam żądał od niego tekstu do opery „Kościuszko“ a dalej Glasenapp w ten sposób tłumaczy tę historyę.

„W niektórych delikatnych sprawach jest pewien sposób zwracania otrzymanej rzeczy, który też, za wątpliwe przyjęcie uważać można; trudnem jest bez dyskretnego domyślania się, uważać wtedy odmowę za żądanie. Już w początkach artystycznej działalności Wagnera zaznaczyła się surowa konsekwentna niechęć (?) przeciw

przyjmowaniu obcych tekstów, które nie płynęły słowo w słowo, scena za sceną z własnej jego duszy. We wszystkiem innem mógł wierzyć przyjacielowi Wagner, lecz nie w tem, że on zbadał to, co w najtajniejszych głębiach jego duszy kiełkowało: świadomość dobierania odpowiedniego i wyraźnego „materyału operowego“ i sposób urabiania tegoż. W każdym razie, powiada Glasenapp, „librecista zrozumiał sytuacyę i poprzestał w swej pracy“. „Zacząłem mego „Kościuszkę“, pisze Laube, „stanąłem jednak w pierwszym akcie, na scenie sejmu w Krakowie a i Ryszard sam nie objawiał szczególnej ochoty do zajęcia się tem“. Zdarzenie to nie wpłynęło na oziębienie stosunku przyjaznego obu. Nie było jednak przypadkiem, twierdzi Glasenapp, „że projektowana opera była właśnie „Kościuszką“ i że właśnie polski bojownik wolności zwrócił na siebie uwagę Wagnera. Uwielbienie Polaków gra ważną rolę nie tylko w życiu studenckiem Wagnera, ale i w życiu wszystkich bohaterów „młodej Europy“.

Po przytoczeniu tych dwu najważniejszych źródeł, pozostaje nam zastanowić się nad tem, czy tekst do opery „Kościuszko“ napisał Laube? — z czyjej namowy? — czy tekst ten był całością, czy tylko fragmentem? — dlaczego Wagner nie przyjął tekstu, — czy i jak długo nad nim pracował.

Sprawa ta działa się z końcem roku 1832 i z początkiem roku 1833, kiedy to w połowie stycznia wyjechał Wagner do brata swego Alberta, reżysera teatru w Würzburgu, obejmując tam skromną posadę korepetytora chórów, W roku 1832, jak już zaznaczyłem, zajmował się Wagner teoryą muzyki, był pilnym uczniem

Weinlinga, co sam zresztą potwierdza. Henryk Laube cieszył się już sławą młodego literata i redaktora, wpływowego wśrod młodych pisarzy.

Do niego, jako osobistego przyjaciela, zwrócił się Wagner z prośbą o tekst do opery „Kościuszko“, lub też wyraził życzenie. spróbowania szczęścia z podobnym tekstem. Wypracowanie podobne, wymagało poznania jako takiego, historyi porozbiorowej Polski, tła, osób niedawno zmarłych, lub jeszcze żyjących, na co wszystko, zajęty pracą nad samodzielnym opanowaniem środków muzycznych, Wagner czasu nie miał. Przypuszczać więc możemy, że tekst do tej opery napisał Laube po porozumieniu się z Ryszardem.

Rozstrzygnięcie drugiej kwestyi, czy wbrew powyżej przytoczonemu twierdzeniu Laubego, tekst był całością, mniej jest wątpliwem i stawia tylko w powątpiewanie prawdomowność Laubego.

Wagner, pisząc o tej sprawie w roku 1851, zamiłowany w używaniu wyrażeń ścisłych, nie byłby nazwał sceny jakiejś z krakowskiego sejmu, tekstem operowym. O wspólnej pracy Wagnera i Laubego postępującej, też mówić nie można, bo skądinąd dowiadujemy się, że Wagner, opuszczając Lipsk w połowie stycznia 1833, wziął ze sobą tekst do tej opery i u brata w Würzburgu trochę zapewne nad nim pracował a może też nawet i później w roku 1837, gdy zajmował miejsce kapelmistrza w dość polskiej wówczas jeszcze Rydze.

Dzięki zabiegom profesora Jana Bołoza Antoniewicza mamy do historyi powstania „Kościuszki“ ogromnie cenne źródło, mianowicie słowa samego Ryszarda Wagnera, wypowiedziane w dniu 26. lipca 1882 roku w Bayreuth.

Pozwolę sobie przytoczyć ową rozmowę *) profesora Jana Bołoza Antoniewicza z Ryszardem Wagnerem:

„Pamiętam jak dziś moją rozmowę z nim (Wagnerem) w Wahnfried, po trzeciem przedstawieniu „Parsivala".

Zainterpelowałem go o „Kościuszę".

W pierwszej chwili zaprzeczył, potem po namyśle, śmiejąc się, powiedział mi:

„Ja — ja, es ist schon so lange her, es gab schon drei Acte! Aber wissen Sie der lokale Stoff war mir immer eine Plage".

Gdym zauważył, że zapewne też nie troszczył się o lokalne i narodowe motywy muzykalne, rzucił ramionami:

Ja, natürlich, dass kann ich alles nicht brauchen. Man muss aus sich heraus in die Welt nicht aus der Welt in sich hinein! Raz pozwoliłem sobie na taki żart, na walc w „Śpiewakach Norymberskich" — to było — für das liebe Publikum, dla krawców i szewców na scenie i w parkiecie!"

Glasenapp i Riemann **) twierdzą, że Wagner po pewnym namyśle zwrócił Laubemu, wyraźnie zaznaczają, tekst do opery „Kościuszko", a nie urywek lub fragmnent.

Przypuszczać możemy, że ambitny redaktor pisma dla eleganckiego świata, wspominając w swych pamiętni-

*) „Słowo Polskie" r. 1898 nr. 75 z dnia 29. marca „Przyczynek do Kościuszki w literaturze niemieckiej".

**) Geschichte der Musik. Verl. Spacmann Berlin B. „W." S. 457.

kach o nieprzyjęciu swego tekstu do opery „Kościuszko“, chcąc przeboleć niechęć z tego powodu i będąc zakłopotanym i podrażnionym, wobec przyjaciela swego Wagnera, bagatelizuje swą pracę,—nazywa ją pomysłem czy fragmentem pierwszego aktu. A więc wedle wszelkiego prawdopodobieństwa przypuszczać możemy,, że tekst był całym, lub prawie że gotowym poematem, a autorem tegoż Henryk Laube.

Teraz kwestya najważniejsza, dlaczego Wagner nie przyjął czy odrzucił tekst?

Przypomnijmy pajpierw delikatne, brzmiące prawie jak usprawiedliwienie wobec Polaków, słowa Wagnera: „...po wielkim zachwycie dla walczącej Polski w końcu i mój żal z powodu jej pokonania był bardzo serdeczny. Wrażenia te jednak nie wpłynęły jeszcze na mój artystyczny rozwój z widoczną ukształtowaną siłą, były one stosunkowo tylko ogólnie podniecające“. — A więc wszystko, to co widział i odczuwał muzyk, było jeszcze za świeżem, za nowem, by módz postacie te i czasy poetycznie i muzycznie traktować.— „Co ma odżyć w pieśni, musi zginąć w życiu“, — ma w tej właśnie historyi tekstu prawdziwe zastosowanie. Jeszcze krew z tych o wolność, walczących bohaterów Polski nie ociekła, — akt zemsty odbywa się dalej — a karty historyi nie zamknęły się...

Również, jak powiada sam, tło lokalne opery niepokoiło go wskutek nieznajomości środowiska Polaków. Wykształcony na czarodziejskich romantycznych operach Lortzinga, Mozarta, Marschnera umysł Wagnera, przeczuwał, że przy przedstawieniu ludzi i wypadków powszechnie znanych, wielkie artystyczne trudności się wyłonią.

Co się zaś tyczy twierdzenia Glasenappa, że właśnie podsunięcie obcego tekstu było powodem, że Wagner operą tą się nie zajął, to jestem ionego zdania.

Powiada Glasenapp (B. I. S. 160), że dorabianie muzy do obcej treści było Wagnerowi obcem. Przeciwnie — bajka Gozziego służy mu w 1832 do napisania opery „Rusałki“ („Feen“). W operze powstałej w roku 1834, zatytuowanej „Zakaz miłośny“ („Liebesverbot“) cała treść jest wzięta z szekspirowskiej komedyi „Miarka za miarkę“. Opera „Rienzi“ powstała dopiero, gdy Wagner przeczytał powieść Bulwera pod tym tytułem, „Die hohe Braut“, romans Henryka Kluga służyła mu za szkic do 5-cio aktowej opery, a nawet udawał się do Paryża, do Scribego z prośbą o napisanie tekstu do tej opery. A więc dlaczegóżby nie mógł przyjąć tekstu od zdolnego przyjaciela, objawiającego znajomość przedmiotu i formy? Jeszcze słowo wagnerowskie nie związało się i nie zlało do tego stopnia z muzyką, aby go oderwać nie można było. To, co Wagner tworzył w latach 1850—60, było w roku 1832 czemś ogromnie dalekiem — a pierwsza epoka jego twórczości różni się bardzo od następnych.

Ryszard był dopiero u początku żmudnej drogi do tego ideału.

Ostatecznie więc przypuszczać możemy, że przedsięwzięcie Wagnera napisania opery do tekstu Laubego „Kościuszko“, było za gwałtownem, pod wpływem ekstazy, w czasie przechodu wychodźców polskich w roku 1832 powziętem. Później, gdy Laube zrobił libretto swoje, a Wagner wziął się do pracy nad muzyką, spostrzegli obaj, że godne opiewanie muzyką i słowem bohatera z pod Racławic i Ameryki, to rzecz niełatwa! Może zrozumiał Ryszard, że przedtem poznać musi pol-

ską, ubogą naszą w r. 1830 muzykę, co mu się znowu zapewne czemś niezrozumiałem, dalekiem i wschodniem wydawało.

Wagner nie odrzucił tekstu, natychmiast, wziął go do Würzburga, w roku 1833, w miesiącu styczniu, (Glasenapp B. 172) i tam pracował trochę nad tem (mówi o trzech aktach). Również wtajemniczony w tę sprawę nieszczęśliwy rzecznik Polaków, Ernest Ortlepp, zapewnia 1. marca 1833 w „Komecie", że Wagner wystąpi wnet z nową operą.

Czy i gdzie znajduje się rękopis „Kościuszki" niewiem. Nasuwają się przypuszczenia, że w dwu tylko kierunkach należałoby rozpocząć poszukiwania. Albo, interpretując słowa Wagnera dosadnie rozumieć należy, że Wagner odesłał rękopis po przejrzeniu z Würzburga w pierwszej połowie roku 1833 Henrykowi Laubemu, późniejszemu zasłużonemu dyrektorowi teatru nadwornego w Wiedniu, lub, że r ę k o p i s ten, został w rękach Wagnera i z n a j d u j e s i ę d z i ś, razem z n i e w y d a n ą j e s z c z e u w e r t u r ą „P o l o n i i" w miejscu powagnerowskich pamiątek, w domu „Wahnfried" w B a y r e u c i e.

Niedawno dowiedziałem się o nowym nieznanym mi szczególe tyczącym się „Polonii".

Profesor wrocławskiego uniwersytetu Maksymilian Koch, wydał właśnie dzieło o Wagnerze*). Wspomina o „Kościuszce" i „Polonii", co mu daje miłą, odpowiedia duchowi naukowemu, sposobność, bryźnięcia jadem nienawiści na Polaków i nazwania ich, eine Mischung von slavischer Unkultur und französischer Eleganz"!

*) Max Koch, Richard Wagner, Berlin Verlag Ernst Hofman 1907. Seite 147.

Niezadowolony zapewne z polskich sympatyj Ryszarda profesor, znający prawdopodobnie lepiej Wagnera... jak polską kulturę, — powiada, że jeszcze w grudniu roku 1882, a więc w cztery miesiące przed śmiercią, wystawił Ryszard Wagner w Palermo z pyłu zapomnienia wydobytą „Polonię“. Fakt ten ogromnie dodatnio za muzykalną wartością tej uwertury przemawia i nasuwa podejrzenie, że bezpośrednio przed publicznem wysiawieniem „Polonii“, przerobił zapewne młodzieńczy ten utwór, — dojrzały nieśmiertelny mistrz.

Wszystko to zachęcić nas powinno do „zdobycia“ i poznania tego cennego dla Polaków „złota Renu“, ukrytego tajemnie i pilnie strzeżonego przez różnych „Alberichów i Mimów“ domu „Wahnfried“ w Bayreucie.

ZNAJOMOŚĆ WAGNERA W POLSCE.

Nad kolebką polskiej muzyki zawodzono przez długi bardzo okres wpływów włosko-francuskich, obcą, nieznaną jej nutę. Nasza muzyka i sztuki plastyczne, poniekąd historyczną koniecznością zmuszone, podsłuchiwały melodye obcych uczuć, patrzyły jak wygląda Piękno Francuzów, lub Włochów, — tylko swojskiego Piękna wymalować, wyrzeźbić i wyśpiewać długo nie umiały...

Z winy ogromnego błędu tych, co sztukę w Polsce utrzymać i wytworzyć byli w stanie, nie mogły się ustalić jednolite artystyczne kierunki i dążenia, — nie mógł zakwitnąć na gruncie rodzimym kwiat sztuki z naszego narodowego jestestwa wypływającej.

Przemożni mecenasi od wieków sprowadzali wybitne artystyczne talenty z Zachodu; kazali im wykonywać pewne polecenia a po wypełnieniu tychże, suto opatrzywszy, wysyłali w powrotną do Ojczyzny drogę.

Na dworze polskim podobnie zresztą jak i na innych współczesnych, gościły ciągle teatralne trupy przejezdnych śpiewaków i muzyków włoskich. Kierownicy teatrów polskich w połowie XIX. wieku nie odbiegli wcale od zapoczątkowanego przez dworski teatr zwyczaju zapraszania i utrzymywania obcych gości o względ-

dnej wartości artystycznej. Działo się to z ujmą dla ogromnie jednostronnego repertuaru, który obracał się ciągle w zaklętem kole „Trubadurów“, „Traviat“ i „Żydówek“. Dopiero walcząca z germanistycznymi zakusami rządu, scena lwowska, wystawia 17. marca 1867 r. „Halkę“ Moniuszki i tym krokiem otrząsa się ze spleśni włoskiej.

Tymczasem na Zachodzie w sąsiednich Niemczech działy się dziwne rzeczy. W roku 1850 występuje na europejską widownię muzyk-myśliciel i donośnym męskim głosem woła: „Śmierć operze!“

Zdaje mi się, że nie bez pewnego znaczenia będzie dla naszej muzycznej kultury, choćby ten, naszkicowany przegląd od jak dawna i w jaki sposób, torowała sobie drogę, — wśród naszego, przesiąkniętego na wskróś aryą i kantyleną społeczeństwa, — wielka myśl Twórcy Bayreutu.

ROK 1859.

Bardzo wcześnie, bo już w roku 1859 spotykamy w Nrze 31. „Ruchu muzycznego“ sporą, ciągnącą się przez kilka zeszytów biografię Ryszarda Wagnera, informującą czytelników i rzeczową opartą na samodzielnym sądzie i wielkiej znajomości dzieł Mistrza, krytykę.

Redaktor „Ruchu muzycznego“ p. Józef Sikorski pisze:

„Jednym*) z najwięcej znaczących dzisiaj kompozytorów jest Ryszard Wa-

*) „Ruch muzyczny“, Warszawa R. 1859, Nr. 31, str. 265.

gner. Znaczenie jego dlatego zaś jest wielkie, że imię a raczej dzieła jego są chorągwią dla coraz liczniejszego młodego pokolenia kompozytorów, którym się zdaje, że muzyka zatęchła na miejscu i że wielki już czas pchnąć ją w nowe stadium żywota. Mówimy pchnąć, bo widoczne to co się dzieje, może nie jest tyle skutkiem wewnętrznej potrzeby, jak wyrozumowania u wielu przynajmniej. Wszyscy zaś nowej szkoły zwolennicy widzą w Wagnerze człowieka, który istotnie wielkim obdarzony talentem, umiał widzenia swoje w muzykę wcielić i pół Europy głosów dla siebie zdobył"...

Następuje biografia Wagnera.

...Dramat Wagnera (mowa tu o „Tułającym się Holendrze", „Lohengrinie" i „Tannhäuserze") opierać się zdaje, na rozmyślaniu nad człowiekiem — ludzkością, nad celem jego życia i plątaniną społeczną, w której człowiekowi — ludzkości żyć niepodobna. Że jednak żyć w niej zmuszony, — pragnie, ile można od niej uciec w głębię swych uczuć; najpiękniejsze idealizuje, zamienia je w abstrakcyę a lubując sobie w niej, do niej swym pojęciom kierować się dozwala i tworzy sobie świat, do którego daremnie będzie zapraszać współbraci. Któż pójdzie w dziedziny zaludnione tajemnicami czyjemiś, kiedy swych własnych badać się lęka, albo nie umie? Ztąd małe powodzenie oper Wagnera.

...Czemużby muzyka idei służyć nie mogła? Jednej z tych, które należą do głównych, formułują byt i przez okienka wniosków w przyszłości gmach zajrzeć pozwalają? Czemużby muzyka teoryi myślenia wypowiedzieć nie miała, równie jak słowo?

Nie przypominamy sobie, byśmy gdziekolwiek w pismach Wagnera to pytanie wyraźnie postawione spotkali; może się nam

tak nie sformułował, ale na dnie jego dążności leży to, a nie co innego, i dlatego dramaty jego nie bywają rozumiane. Chcą muzyka tam, gdzie myśliciel się rozwija!...

. . . . . .

„Sądzić go więc dziś, ze stanowiska przeszłych w stęchliznę teoryj lub praktyk społecznych co chwila zmienianych a więc widocznie fałszywych w zasadzie — byłoby niesprawiedliwością; sądzić go ze stanowiska obecności, w której się wszystko gotuje, kipi i w którym niewiadomo, jaki z tego procesu duchowo-chemicznego wyjdzie przetwór, byłoby lekkomyślnością. Dramaty i muzyka Wagnera, ledwie gdzie w Niemczech są znane, pokazywane jako ciekawość artystyczna, nie zaś jako zasiew bogaty w nadzieje przyszłej świetności. Wszystko, co można dziś powiedzieć to to, że gdyby Wagner się mylił nawet co do środków, jakiemi sztuka ma pomagać społeczeństwu, do osiągnięcia wyższych istnienia celów, to mu nie można odmówić zasługi apostolstwa, choćby bezużytecznego na pozór.

Cóż z tego co jest, co się dzieje mija bez wpływu? cóż z tego co istnieje, nie jest wynikłością historyczną. Więc czekajmy z wydaniem ostatecznego sądu, dopóki nie siądziemy na stanowisku dającem nam kompetentność i jasne sprawy pojęcie. Wówczas podobno uznamy szlachetną gorliwość i myśl głęboką człowieka o którym dziś mówią to wpół żartem to wpół prawdą, że do przyszłości należy! W tem jego określeniu jest więcej prawdy, podobno niż się zdaje.

A jeśli jest tak istotnie, jeśli go przyszłość uzna za jednego ze swych najgodniejszych poprzedników, to mu także zarzucić będzie mogła, że nie umiał w swej teraźniejszości ani jej blasku zlać z promieniami zorzy,

przyszłe czasy przepowiadającej; że myślą gonił za tem, co tylko uczuciem znalezione być może — choć nic innego, jak uczucie ze szczegółów życia osobistego zrodzone, popchnęło Wagnera do myśli, które chce w pojęcie przeszczepić.

Z mniej przychylnym a współczesnym sądem spotykamy się w dziele Maurycego Karasowskiego, wydanem w roku 1859 w Warszawie*).

...„Opuściwszy Paryż udał się Ryszard Wagner do Drezna, a znalazłszy dla siebie grunt dobrze usposobiony, wystawił operę „Rienzi“, do której sam także treść i muzykę układał; opera ta imię Wagnera odrazu sławnem uczyniła. Król saski mianował go zaraz dyrektorem nadwornej kapeli. Następnie „Lohengrin“ i „Tannhäuser“, opery pełne dziwacznych, lubo śmiałych i wzniosłych niekiedy pomysłów, wziętość jego szczególniej w północnych Niemczech (gdzie muzyka im więcej zawikłańszą mętną i niezrozumiałszą, tem więcej cenioną jest!) mocno utrwaliły.

Pomimo wrzasku ogromnej liczby przeciwników powstających na Wagnera i jego naśladowców, jakim Liszt, sławny fortepianista przewodzi, teorye zuchwałego nowatora wywierają już wpływ niemały na muzykę dramatyczną w Niemczech. Jak dalej będzie, jakie stąd skutki nastąpią, przewidzieć nie łatwo; zdaje się jednak, iż wpadłszy w przesadę, gdyż powiadają, że pisze teraz operę w piętnastu aktach, mającą się przez trzy wieczory ciągnąć na umyślnie dla niej wystawionym teatrze pod tytułem: „Die Nibelungen“.

*) Maurycy Karasowski. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa 1859. str. 93.

„Wpadłszy w przesadę, powtarzam, zrazi i zniechęci może tych nawet, co dzisiaj za największych jego zwolenników uchodzą. Bo do czegóż doprowadzi taki system „l e w i a t a n i z o w a n i a“ (przepraszam za wyrażenie) sztuki?

Wagner dziś kroczy po bardzo śliskiej drodze; *de sublime au ridicule il n'a a qu' un pas...*

Z apostoła może spaść na grzesznika, lub co gorsza, z bochatyra... na trefnisia“.

„Tannhäuser“ we Lwowie 1867.

Teatr niemiecki we Lwowie, dający co drugi wieczór przedstawienia na scenie polskiego teatru hr. Skarbka, oznaczał się bardzo ruchliwym repertuarem operowym. W przeciągu krótkiego okresu czasu wystawiono we Lwowie szereg operowych premier, niezawsze jednak należycie przygotowanych. D. 26. stycznia 1867 r. wystawiono*) dramat muzyczny Ryszarda Wagnera, „Tannhäuser“. Utwór ten nie cieszył się najmniejszem powodzeniem wśród lwowskiej publiczności; wystawiono go raz jeden. Polska krytyka**) muzyczna określa w ten sposób artystyczny poziom dyrekcyi ówczesnej niemieckiej opery: „Dyrektor położył wielkie zasługi około opery, budzącej współczucie nawet recenzentów „Dziennika lwowskiego“. Zresztą utwory muzykalno-dramatyczne, według teoryi przyjętej przez dyrekcyę, nie są na to, ażeby były dobrze śpiewane, lecz, aby zabiły kasę“.

Opera lwowska, stworzona***) w roku 1872, przy reorganizacyi teatru początkowo była stałą i polską. Nie-

*) „Gazeta lwowska“, rok 1867, nr. 23.

**) „Gazeta narodowa“, rok 1867, 2. luty.

***) Stanisław Schnürr-Pepłowski: „Teatr polski w Galicyi wschodniej“. Lwów, str. 29.

fortunne rządy „society artystycznej“ podcięły byt opery polskiej. Kierownicy zażądali od Sejmu subwencyi w kwocie 46.000 zł., a otrzymali w r. 1875 trzy tysiące zł., pod warunkiem utrzymywania sezonowej opery przynajmniej przez cztery miesiące rocznie.

Stanisław Dobrzański, w rozprawce swej o teatrze lwowskim, oświadcza się wprawdzie za sezonową operą, lecz w praktyce inaczej postępuje, gdyż w latach 1875 do 1878 utrzymywał we Lwowie stałą operę, w której obok artystów polskich śpiewały także tanie — a więc początkujące siły włoskie.

„Lohengrin“ we Lwowie 1877.

Na polskiej scenie teatru hr. Skarbka wystawiono pod dyrekcyą Jana Dobrzańskiego i Jana Tańskiego po raz pierwszy „Lohengrina“ w roku 1877 dnia 21. kwietnia. W tem przedstawieniu, jak widzimy dzimy z załączonego spisu, występowało czterech włoskich artystów. Rozumie się samo przez się, iż zespół taki urągał najprymitywniejszym wymaganiom Wagneryańskiej idei.

„LOHENGRIN“

dramat muzyczny w 3 aktach. Przekład Aurelego Urbańskiego.

Lohengrin . . . . . p. Zakrzewski
Elza . . . . . p. Marco
Ortruda . . . . . p. Gabbi
Król Henryk . . . . p. Tercuzzi
Telramund . . . . p. Verdi
Herold . . . . . p. Koncewicz.

Kapelmistrz p. Jarecki. — Reżyser p. Dobrzański.

O tem pierwszem przedstawieniu wagnerowskim na polskiej scenie pisał*) „Dziennik polski:“ ...„Główną

* „Dziennik polski“, rok 1877, nr. 97.

cechą muzyki w Lohengrinie jest straszliwa monotonność, słuchacz z początku natęża ciekawie ucho, dziwią go niezwykłe przejścia z jednego akordu w drugi, wkrótce jednak zaczyna... ziewać i z chęciąby usnął, gdyby co chwila bębny i trąby go nie budziły.

Przedstawienie „Lohengrina“ wypadło u nas wogóle słabo. P. Zakrzewski raził niestosowną charakteryzacyą. Śpiewał dobrze, ale zawsze arya do łabędzia, mogłaby pójść lepiej. Panna Gabbi i pp. Verdi i Tercuzzi jak mogli spełniali swą powinność. Siły jednak p. Tercuzziego nie wystarczają do roli Ptasznika. Wyborną była p. Marco, jako Elza. Najnieszczęśliwsza, ale zato bardzo trudna partya (Herolda), przypadła p. Koncewiczowi. Co kilka minut pojawia się w towarzystwie trembaczy i głosi coś narodowi! Postać ta, przez ciągłe plątanie się po scenie, staje się nadzwyczaj śmieszną.

Chóry i orkiestra trzymały się znakomicie, co jest główną zasługą kapelmistrza p. Jareckiego. Wogóle przedstawienie „Lohengrina“ na naszej scenie to jego „majstersztyk“ kapelmistrzowski. Nakoniec jeszcze słowo. Powiedzieliśmy już, że Wagner sam nazywa swoje opery „muzycznymi dramatami“ i jak charakterystykę jego podaliśmy, że główną jego tendencyą jest jak najściślej łączyć słowa z muzyką. Potrzeba więc, aby śpiewacy, jak najdokładniej deklamowali, żeby publiczność mogła pojąć tę łączność.

U nas daleko większa część publiczności wychodzi z przedstawienia, nie mając najmniejszego pojęcia o co rzecz chodziła! Gdyż cztery osoby śpiewają po włosku! Dlatego też dziwimy się, że przy obecnych siłach dyrekcya właśnie operę Wagnera do przedstawienia wybrała. Już to samo, że większość osób wystę-

pujących śpiewa po włosku, odstrasza publiczność. Szkoda było tak wielkiej pracy, uznania godnych przygotowań i wydatków, skoro można już było naprzód wiedzieć, że mówiąc językiem teatralnym, „Lohengrin robić kasy“ nie będzie!“

„Gazeta lwowska“ w te zaś odzywa się słowa: „... wystawa, mianowicie zaś kostyumy były przepyszne, a srebrzysta zbroja Lohengrina olśniewała prawdziwie blaskiem i budziła podziw, który znalazł doraźny wyraz w oklaskach. Także piękny łabędź, odgrywający ważną (!?) w tej sztuce rolę, budził niemały interes!

Zapowiedź Lohengrina zainteresowała Lwowian, bardziej, że odgłos zawziętej polemiki, jaka od wielu lat toczy się o muzykę Wagnera za granicą, doleciał także do Lwowa i przyczynił się do zaostrzenia ciekawości.

Imię Mistrza z Bayreuthu, ekscentryczna jego indywidualność, wreszcie rozgłos jego dzieł, od dawna nie są obcemi naszej publiczności.

P. Jarecki dyrygował przedstawieniem znakomicie. Pna Gabbi słabo deklamowała, a p. Zakrzewski śpiewał bardzo dobrze.

Lwowski korespondent „Tygodnika ilustrowanego“ w ten sposób*) tłumaczy niepowodzenie „Lohengrina“ na scenie lwowskiej:

„Lohengrin“ Wagnera pochłonął znaczne sumy, a nie zwabił widzów, nie posiadających jeszcze u nas tyle muzykalnego wykształcenia, ażeby się zachwycać samą instrumentacyą i uczonym układem recytatywu, zwłaszcza, gdy niema wagnerowskich śpiewaków, kształconych na wzór p. Niemana i p. Materny. Jak wiadomo

*) „Tygodnik ilustrowany“, Warszawa, rok 1877, nr. 74.

bowiem, muzyka przyszłości ma swą osobną metodę wokalną, a śpiewak, przyzwyczajony do włoskiego „bel canto“, błądzi po labiryntach tego chaosu, jak prawdziwy ślepiec od urodzenia. — Tak było i u nas mimo dobrych chęci dyrekcyi.

Znakomity fejletonista Jan Lam, pisze*) w „Dzienniku polskim:“

„Sprawiłem sobie w tym tygodniu „biesiadę bogów“ z powodu, — iż jednego wieczora naraz aż trzy zbankrutowały restauracye, co nawiasem mówiąc, należy do charakterystycznych znamion czasu. Nie było co robić — poszedłem — na przedstawienie „Lohengrina“.

No, biedne nasze potomstwo, jeżeli to ma być muzyką przyszłości, ale kto wie, może to będzie systemem karnym przyszłości! Na wszelki wypadek, jeden akt w sąsiedztwie bombardonu, bębna i dwu puzonów, zaostrzony postem przymusowym, powinien być liczony za miesiąc więzienia!

Z akcyi zrozumiałem tyle!

P. Zakrzewski, z lokami i blond brodą, zupełnie jak król dzwonkowy, zajeżdża na łabędziu i podoba się odrazu p. Marco z powodów dla mnie niezrozumiałych. P. Verdi, który już jest na scenie, podoba się pannie Gabbi. Powstaje jakieś nieporozumienie, wśród którego pan Tercuzzi z podniesionemi w górę rękoma chodzi po scenie i toczy się ożywiona dyskusya, której wszakże bombardon i puzon nie dozwalają słyszeć. Naraz pp. Zakrzewski i Verdi poczynają się rąbać okropnie, ale że uważają przytem — zapewne ze względu na dyrekcyę — aby nie popsuć nowo sprawionych tarcz, które też dzielnie zasłaniają ich piersi. P. Zakrzewski przemaga p.

*) „Dziennik polski“ 1877 nr. 98. Kronika lwowska.

Verdiego, wskutek czego p. Marco pada na kolana a bombardon raduje się tak głośno, że nie zostaje słuchaczowi nic, jak tylko wyrwać go muzykantowi, albo też samemu uciekać z teatru. Obrałem tę ostatnią drogę i dałem sobie słowo, iż po raz ostatni słuchałem dobrowolnie muzyki przyszłości!“

„Lohengrin“ w Warszawie 1879.

Po raz pierwszy poznała Warszawa utwory Ryszarda Wagnera w roku 1858. Wówczas słynna orkiestra Bilsego wykonała uwerturę do „Tannhäusera“. W czasie od roku 1858 do 1879 zarówno Bilse jak i inne orkiestry niemieckie, grywające corocznie w ciągu lata w „Dolinie szwajcarskiej“, wykonywały wszystkie uwertury i wstępy do muzycznych dramatów Wagnera a więc wyjątki z „Pierścienia Nibelungów“, „Kartę albumową“, idyllę Zygfrieda i wogóle wszystkie utwory grywane współcześnie za granicą.

Ogólne wrażenie na słuchaczach było bardzo rozmaite, stosownie do ich smaku, temperamentu, stopnia muzycznego wykształcenia oraz wsłuchania się w poważną muzykę. Publiczność przyjmowała utwory Wagnera życzliwie, trudno jednak rozeznać, czy ta życzliwość skierowaną była dla Mistrza, czy też dla znakomitych jego wykonawców.

„LOHENGRIN“

wystawiony w wielkim teatrze w Warszawie w lipcu w roku 1879.

Król Henryk, Ptasznik	p. Wasilewski
Lohengrin	p. Cieślewski
Elza	p. Dowiakowska
Telramund	p. Chodakowsi
Ostruda	p. Szczepkowska
Herold	p. Suszyński.

Dyrygent i kierownik artystyczny p. Tromboni.

„Tygodnik ilustrowany“ w ten sposób opisuje*) wrażenie jakie na warszawskiej publiczności wywarło pierwsze przedstawienie. „Lohengrina“.

„Doniosłego znaczenia faktem w dziedzinie sztuki było przedstawienie Lohengrina na scenie teatru Wielkiego.

Nareszcie mogliśmy stanąć oko w oko z Wagnerem, który dotąd był dla nas tylko legendową postacią.

Wykonywano tu wprawdzie nieraz różnemi czasy jego luźne utwory mniejsze, albo tę, lub ową uwerturę, lecz niedawało to wszystko o Mistrzu tego wyobrażenia, jak całkowita jego opera.

Wagner dla znawców jest bądź co bądź potęgą a nadewszystko harmoniczną i instrumentalną, ale dla tłumów jest przeważnie nudny.

W „Lohengrinie“ jego brnąć trzeba przez całą powódź wspaniałych recitatiwów, ale nie dla każdego zrozumiałych melodyi i obróbek orkiestrowych, aby dogrzebać się melodyi. Muzyka przyszłości jest muzyką znawców, publiczność nuży się nią choć w zrozumialszych i piękniejszych ustępach wybucha uniesieniem.

„Lohengrina“ przedstawiono w Warszawie bardzo starannie; aniśmy wierzyli w to, iż tak on szczęśliwie na naszej scenie wypadnie.

Śpiewano dzielnie, orkiestra pracowała sumiennie, wybornie wyćwiczona przez dyrektora Tromboniego a wystawa była pod każdem względem świetna i wspaniała“.

Aby najwierniej oddać rozwój wagnerowskiej myśli w Polsce śledzimy ją krok w krok i to właśnie na podstawie wypowiedzeń bezpośrednich współczesnych

*) Tygodnik ilustrowany Rok 1872. Nr. 187.

osób. Bolesław Wilczyński okazuje w roku 1878 poważną znajomość bayreuckiej ideji, pisząc*):

„Twórca Tannhäusera i Lohengrina wypowiedział zapomocą tonów legendową poezyę niemiecką, która wyobraźnia ludu w naturalnej obłoczy życia pojęła. Wypadało tę naturalność tworzywa uszanować bo w niej tkwi właśnie ta uzasadniająca strona mytu, że przez powszechne formy żywota wyraża treść naturalną podniosłą. Myt staje się prawdopodobnym nabiera powagi jak rzeczom objawionym przystoi. Otóż sztuka rytmów odtwarza najsubtelniejsze sceny powieści. Każda postać, każdy dramatyczny obraz, stają się niejako studyami psychicznemi, tyle w nich prawdy, objawiającej się symbolicznie przez ruchów żywotność. Treść ludzka wewnątrz poruszała wyobraźnią muzycznego poety. Zdaje się, że dusza jego całkiem się przeniosła w ów świat na poły zmyślonego, na poły prawdziwego bohaterstwa, aby na złotych skrzydłach fantazyi przynieść opowieść tego, co się w ludnej a tajemniczej sferze duchów dzieje.

Wagner sam jest poetą mistycznym, więc w dramatach swoich dał wszystkie widzenia i uczucia ludów celtycko-germańskich; — odtworzył muzycznie starodawny epos w całym blasku piękna dobra i psychologicznej prawdy. Jest tedy równie wymownym w swej muzyce, jak wieszczący o duszy ludzkiej Beethoven, jak piewcy uczuć miłosnych i rodzinnych Weber, Moniuszko i inni“.

*) „Biblioteka warszawska“ r. 2872. T. II. str. 369 „Poezya ruchu w muzyce.

„TANNHÄUSER“

wystawiony po raz pierwszy w teatrze wielkim w Warszawie dnia 17. kwietnia r. 1883, wedle przekładu p. Radziszewskiego.

Wykonawcy:

Herman turyngski	p. Seideman
Tannhäuser	p. Cieślewski
Elżbieta	p. Dowiakowska
Wenus	p. Lewicka
Wolfram von Eschenbach	p. Chodakowski.
Walter von der Vogelweide	p. Kwieciński
Biterolf	p. Niedźwiecki
Pastuszek	p. Wojakowska.

Reżyser p. Koziebrodzki. — Kapelmistrz p. Rebiczek.

O wystawieniu „Tannhäusera“ pisze*) „Gazeta warszawska“: Muzyka wagnerowska zwłaszcza w Tannhäuserze nie jest trudną do zrozumienia, byle się jej z uwagą baczną i ciągłą słuchało. Ten to właśnie a nie inny warunek sprawia, że utwory nas nużą, bo zniewalają do myślenia a my lubimy w muzyce przedewszystkiem rozrywki szukać. Przed kilku tygodniami oklaskiwano zawzięcie wyjątki z „Parsivala“ jak również z zapałem przyjęto dramat muzyczny „Tannhäusera“ znakomicie wystawiony na naszej scenie.

„Tygodnik ilustrowany“ pisze:**)

Wystawa miała cechy staranności i dyrekcya nie żałowała kosztów. Na wyjątkową pochwałę zasługuje p. Rebiczek, który rzeczywiście z sił będących pod ręką zrobił wszystko, co można było zrobić.

Wszyscy śpiewacy wokalną stronę swych ról bardzo chlubnie odtworzyli i nie możnaby im zrobić za-

*) „Gazeta warszawska“ 1883, Nr. 96.

**) „Tygodnik ilustrowany“ r. 1883.

rzutu, gdyby tylko o śpiew chodziło. Ale niestety w Wagnerowskich operach obok śpiewu różne znaczenie posiada mimika a jeszcze większe deklamacya. że tak jest, mogą świadczyć słowa Wagnera: „to dopiero, czego nie zdoła wypowiedzieć słowo, wypowiada muzyka“. Otóż artyści nasi z tem pojęciem jeszcze się nie oswoili; jeden tylko p. Seideman deklamacyjną stronę roli zadowalniająco odtworzył“.

W latach osiemdziesiątych zaczyna się przeszczepiać polemika zwolenników i przeciwników Wagnera na nasz grunt. Fachowe muzyczne pisma mają prawie, że stałą wagnerowską rubrykę w swych łamach. W celu poznania wrogich Wagneryanizmowi w Polsce ówczesnych poglądów przytaczam z rozprawy znakomitego kompozytora Zygmunta Noskowskiego: „Ideał opery“ pisany w roku 1888*) następujący ustęp:

...W utworach Wagnera zauważyć się daje stopniowe ustępstwo muzyka na korzyść dramaturga i... dekoratora muzycznego. Nie trzeba brać wszakże tego wyrażenia w złem znaczeniu. Muzyka dekoracyjna ma swoje prawo bytu, jak i dekoracyjne malarstwo. Inna rzecz, czy stoi na wysokości sztuki?

Utrzymuję, że Wagner-muzyk zeszedł w późniejszych swych dziełach na plan drugi, nieraz i trzeci... Uganianie się, by muzyka kroczyła ślepo za biegiem akcyi, doprowadziło Wagnera do tego, że stracił z oczu istotę muzyki — formę.

Ile razy nie zapomniał o niej, t. j. kiedy wziął w nim górę muzyk nad dramaturgiem, tyle razy tworzył arcydzieło i wstrząsał nim masy, stając się popularnym.....

*) „Echo muzyczne“ r. 1888 Nr. 240.

...Motywy przewodnie są pod względem psychologicznym niemożliwe.

Jeżeli bowiem niepodobna określić całości charakteru człowieka, ze wszystkiemi jego odcieniami, zapomocą jednego zdania, tem mniej da się to uczynić zapomocą kilku, czy kilkunastu dźwięków.

Osoba powtarzająca ciągle tą samą myśl, choćby z waryantami uchodziłaby za cierpiącą na manomanię. Czy ów przyczepiony do postaci scenicznej motyw nie zakrawa na coś podobnego?

Opera symfoniczna oto zdaniem moim ideał przyszłości opery".

Rok śmierci Wagnera 1883 otwiera epokę prawdziwego zajęcia się Mistrzem. Dowodem przygotowania muzycznego pewnej części publiczności we Lwowie i Warszawie są ogromne powodzenia wystawianych w r. 1897 dramatów muzycznych. Do tych zwrotnych punktów upodobań publiczności należy wystawienie w r. 1897 we Lwowie „Lohengrina" z najlepszym polskim wykonawcą wagnerowskich kreacyi p. Bandrowskim.

„LOHENGRIN"

wystawiony dnia 23. lutego 1897 w teatrze hr. Skarbka we Lwowie.

Osoby:

Król Henryk, Ptasznik	p. Jeromin
Lohengrin	p. Bandrowski
Elza	p. Kleczyńska
Telramund	p. Górski
Ortruda	p. Kasprowiczowa
Gotfryd	p. Jaroszowa
Herold	p. Remy

Kapelmistrz p. Henryk Jarecki. — Reżyser p. Myszkowski.

Dowodem, jak wielka zmiana zaszła od czasu „upadku" „Lohengrina" we Lwowie, było ogromnie go-

rące przyjęcie i nabożne wsłuchanie się w dzieło Mistrza. Sala teatralna wypełnioną była po brzegi przez kilkanaście wieczorów. W dwa niespełna miesiące wystawiono w lwowskim teatrze dnia 13 kwietnia 1897 r.:

„TANNHÄUSER"

Osoby:

Herman, turyngski hrabia .	p. Jeromin
Tannhäuser	p. Floryański
Walfram	p. Górski
Walter	p. Kowalski
Henryk	p. Jarowski
Reinmar	p. Bogucki
Elżbieta	p. Strassern
Venus	p. Korolewicz
Pasterz	p. Bohuss

Kapelmistrz p. Jarecki. = Reżyser p. Myszkowski.

Wystawiony w r. 1899 za dyrekcyi p. Hellera „Rienzi", nie należał wcale do udałych wagnerowskich przedstawień. Orkiestra, chóry i soliści przyczynili się w wielkiej mierze do tego, iż po dwu przedstawieniach trudny ten, ze względów technicznych do wystawienia, dramat ten upadł.

„RIENZI"

przekład Aleksandra Bandrowskiego, wystawiony we Lwowie dnia 28. lutego 1899 roku.

Osoby:

Cola Rienzi	p. Bandrowski
Irena	p. Kasprowiczowa
Stefan Colonna	p. Jeromin
Adriano, jego syn	p. Mira Heller
Paolo Ossini	p. Szymański
Rajmondo, delegat papieski . .	p. Paszkowski
Baroncelli	p. Malawski
Cecco del. Vecchio . . .	p. Bogucki
Zwiastun pokoju	p. Skalska.

W Warszawie wystawiono po raz pierwszy Walkiryę w lutym 1903 roku. Na inscenizacyę tego dzieła włożono wielkie sumy i po raz pierwszy w Europie użyto do przedstawienia jazdy Walkiryi, „Pleografu“ (kinematograf):

„WALKIRYA“

Osoby:

Zygmunt	p. Bandrowski
Zyglinda	p. Zboińska-Roszkowska
Brunhilda	p. Tomkiewiczówna
Fryka	p. Frenklówa
Wotan	p. dr. Zawiłowski
Hunding	p. Sillich.

Walkirye panie (solistki) Kaftalówna, Erentratówna, Frenklówna, Bogucka, Chotkowska, Roszkowska, Cavotini, Verdi.

W roku 1903 odśpiewano na estradzie Filharmonii warszawskiej dnia 4. grudnia

Pierwszy akt Zygfryda:

Zygfryd	p. Bandrowski
Mime	p. Alme
Wotan	p. dr. Zawiłowski

Dnia 3 grudnia 1904 odśpiewano na tejże estradzie całego Parsifala. Soliści śpiewali po francusku, chóry po polsku.

PARSIFAL.

na estradzie Filharmonii warszawskiej.

Osoby:

Parsifal	p. Schmedes
Kundry	p. Litvinne
Amfortas, Klingsor	p. Kaschman
Gurneman	p. dr. Zawiłowski

W czasach najnowszych wystawiono na scenie miejskiego teatru we Lwowie, po raz pierwszy następujące wagnerowskie dramaty muzyczne:

LATAJĄCY HOLENDER

dnia 6 lutego 1903 r.

Osoby:

Daland	p. Jeromin
Zenta	p. Roszkowska
Eryk myśliwy	p. Góralewicz
Marya, piastunka	p. Kasprowiczowa
Sternik Dalanda	p. Drzewiecki
Holender	p. Szymański

Kapelmistrz p. Szymański.

WALKYRYE

dnia 6. listopada 1903 roku.

Osoby:

Zygmunt	p. Bandrowski
Hunding	p. Mossoczy
Zyglinda	p. Korolewicz-Waydowa
Brunhilda	p. Gembarzewska
Fryka	p. Kasprowicz
Gerhilda	p. Miłowska
Walkyrye	p. Łęska p. Porecka p. Kasprowiczowa p. Łopatyńska p. Tracikiewicz p. Okońska p. Karska

Kapelmistrz p. Brunetto. — Reżyser p. Józef Chodakowski.

ZYGFRIED

dnia 6-go lutego 1907 roku.

Osoby:

Zygfryd	p. Bandrowski
Mime	p. Malawski
Wotan, wędrowiec	p. Okoński
Faffner	p. Jeliński
Erda	p. Marek
Brunhilda	p. Gembarzewska

Kapelmistrz Antoni Ribera. — Reżyser p. Władysław Antoniewski.

Wpływ Wagnera na rozwijającą się młodą kulturę muzyczną w Polsce jest niezaprzeczony a krzewią go z całym pietyzmem nasze stołeczne sceny, oraz muzyczne instytuty.

Możemy dziś mówić nawet o kilku polskich artystach i artystkach wagnerowskich. Wielu z nich zdobyło sobie nawet uznanie tam, gdzie bayreckiego Mistrza najwięcej rozumieją i cenią.

Wystawianie dramatów muzycznych Wagnera, nastręcza zawsze poważne muzyczne i techniczne trudności. Część tychże udaje się niektórym naszym scenom pokonać, lecz nie do pokonania zostanie zawsze sam język wagnerowski.

Jak wiadomo, Wagner posługuje się często w dramatach swych onomatopeją i używa niejednokrotnie, odrębnej nawet formy wiersza, wzorowanej na rytmie ludowej pierwotnej poezyi germańskiej: aliteracyi.

Oto jej przykład wzięty z pierwszego aktu „Walkyryi“, śpiew Zygmunta:

„Auf lauen Lüften
lind und lieblich
Wunder webend
er sich wiegt".

W polskim przekładzie p. Teodora Mianowskiego brzmi ten ustęp następująco:

„Na ciepłych wiewów
wonnej fali
wionąc wonią
waży się".

Kończąc ten drobny szkic historyczny wagnerowskiej myśli w Polsce, czuję się zobowiązanym na tem miejscu podziękować za chętną pomoc w zestawieniu potrzebnych dat, Wielmożnym Panom, Władysławow Antoniewskiemu, Stanisławowi Niewiadomskiemu, Mieczysławowi Sachorowskiemu we Lwowie i Aleksandrowi Polińskiemu w Warszawie.

Maryan Dienstl.

Przekłady polskie dzieł Ryszarda Wagnera.

„*Lohengrin*“, opera romantyczna w 3 aktach, tłumaczenie L. Matuszewskiego. Nakład W. Bonarskiego, str. 62. Warszawa 1879.

„*Pierścień Nibelunga*“, odczyt do przedstawień świetlnych. Kraków 1878. Nakład Metza.

„*Lohengrin*“, przekład Aurelego Urbańskiego. Nakład Gubrynowicza i Schmidta. Lwów 1879.

„*Lohengrin*“, przekład Radziszewskiego. Warszawa 1897.

„*Tannhäuser*“ czyli „*Turniej śpiewaków w Wartburgu*“, przekład ***, nakładem Gubrynowicza i Schmidta. Lwów 1897.

„*Walkyrye*“, przekład Mianowskiego Teodora, część muzyczną streścił N. Hermelin. Lwów. Księgarnia Polska 1902.

„*Walkyrye*“, przekład Aleksandra Bandrowskiego. Warszawa 1903.

„*Śpiewacy norymberscy*“, przekład Aleksandra Bandrowskiego. Kraków 1903.

„*Latający Holender*“, przekład Mianowskiego Teodora Lwów 1902.

„*Parsifal*“, przełożył Leon Popławski z rozbiorem tematycznym i objaśnieniami. Nakładem księgarni Polskiej. Lwów 1906.

„*Sztuka a rewolucya*“, przekład Mesnila z przedmową. Nakładem Towarzystwa wydawniczego. Lwów 1904.

Dzieła krytyczne i opracowania.

Bylicki Franciszek: „Ryszard Wagner“ (odbitka „Przeglądu polskiego“) str. 32. Kraków 1887.

Edward Schuré: „Ryszard Wagner — jego twórczość i ideały“. Nakładem Senewalda 1903.

Mendes Catulle: „Ryszard Wagner“ przełożył i biografią Wagnera zaopatrzyl A. Lange. Nakładem Paprockiego. Warszawa 1896.

Nietzsche Fryderyk: „Ryszard Wagner w Bayreuth przełożyła Marya Cunft Pieńkowska. Warszawa 1901. Wydawnictwo W. Okręta.

Gostomski Walery: „Z przeszłości i teraźniejszości“, studya i szkice krytyczno-literackie. Wydawnictwo Arkonii. Warszawa 1904. (Treść: ...Dramat wagnerowski. Teatr w Bayreuth i jego znaczenie. Wagnerowski „Pierścień Nibelunga“.

OPERA i DRAMAT

1851

WSTĘP.

Istoty i treści danego zjawiska dotąd zupełnie pojąć i zrozumieć nie możemy, pokąd one całkowicie i jasno się nie wyrażą; błędu nie można wykazać, nie zbadawszy wszystkich możliwości jego istnienia, oraz wszystkich warunków, pozornie go utrzymujących.

Nienaturalność i błahość istnienia opery wtedy dopiero stała się zrozumiałą, gdy jaskrawie wystąpiły w niej samej przykra sztuczność i nicość. O błędzie zaś, jaki tkwi w rozwoju tej formy muzycznej sztuki, dowiedzieliśmy się jasno i prawdziwie, gdy najszlachetniejsi geniusze, z całym nakładem swej artystycznej pracy i siły badali labiryntowe jej ścieżki, wszędzie tylko znachodząc powrotną drogę do błędu, nigdy zaś upragnionego wyjścia, — póki labirynt ten nie stał się przytułkiem wszystkiego szaleństwa świata.

Podobanie się modnej opery i przyjazny jej stosunek do ogółu, oddawna już mierził kochających prawdziwą sztukę artystów. Żalili się oni nad upadkiem smaku i zuchwałością artystów, wykorzystujących to położenie, nie bacznych na to, że upadek ten był zupełnie naturalnym wynikiem błędu, a zuchwałość koniecznem zjawiskiem.

Gdyby k r y t y k a była tem, zaco najczęściej się uważa, to powinna była już dawno zagadkę błędu rozwiązać i pogardę uczciwego artysty gruntownie zrozumieć i usprawiedliwić. Zamiast tego, przeczuwała ona instynktem błąd, a nad rozwiązaniem zagadki niemozoląc się, szukała podobnie, jak artyści, w obrębie błędu — wyjścia.

Zło krytyki leży w niej samej. Krytyk nie czuje w sobie cisnącej się konieczności, prowadzącej artystę do natchnionego uporu, z jakim woła: „t a k j e s t a n i e i n a c z e j!“ Gdyby krytyk naśladował w tem artystę popadłby w przykry błąd naśladownictwa; wypowiada nieraz o pewnych rzeczach nieodczutych artystycznym instynktem, sąd, — li tylko na estetycznem rozumowaniu oparty, — z punktu widzenia abstrakcyjnej wiedzy, — słuszny.

Gdy krytyk pozna, że jego stosunek do świata artystycznych zjawisk jest słuszny, wtedy z obawą i przezornością zestawiać będzie zjawiska tej kategoryi i na nowo będzie badał zestawione; nigdy jednak nie da się porwać entuzyastycznej stanowczości i nie odważy się decydującego słowa wypowiedzieć.

Krytyka żyje „nieudolnym“ postępem, to znaczy z wiecznego utrzymywania błędu; ona czuje, że w czasie gdy zupełnie zwalczy się błąd a w jego miejsce, wejdzie naga prawdziwa rzeczywistość, — rzeczywistość, którą tylko radować się będzie można, a niemożliwe, — krytykować, — podobnie do kochanka, co w miłośnym szale nie znachodzi czasu na zastanowienie się nad istotą przedmiotu miłości, — z powodu nie całkowitego oddania się istocie sztuki, musi krytyka jak długo istnieje i istnieć musi, zawsze szwankować; nie może nigdy być cała przy przedmiocie swej oceny, lecz odwraca się

zawsze od dzieła, tą połową, co jej wszelką wartość stanowi. Krytyka żyje ze słów „jednak“ i „ale“. Gdyby ona zechciała zestąpić na dno głębi zjawisk, tedy z całą stanowczością byłaby zniewoloną powiedzieć to jedno, jak wygląda poznane dno, to jedno. — Gdyby doprawdy krytyk oznaczał się miłością przedmiotu i w ten stanowczy i pewny sposób wystąpił, to uniemożliwiłby tem wszelką następną krytykę. Dziś jednak, bojąc się o swoje własne życie, pływa zawsze krytyka na powierzchni zjawisk, mierzy ich działanie, zastanawia się i słuchajcie! tchórzliwe niemęskie „a jednak“ wypowiada, — widzicie to źródło wiecznych niepewności... krytyka zwyciężyła znowu!

Mimo to jednak, musimy rękę naszą do krytyki przysposobić, gdyż tylko ona odsłonić i wykazać może zjawiska błędu pewnego rodzaju sztuki. Tylko poznając błędy usuwamy je. Sami artyści, co nieświadomie żywili ciągle zastraszająco wzrastający błąd, muszą z męską stanowczością wziąć go pod sąd krytyczny, i całkowicie obalić.

W ten sposób zwalczą oni błąd i podniosą krytykę; od tego czasu całkiem już szczerze poczną być artystami, co bez troski, parci tylko własnem natchnieniem tworzą, nie bacząc na estetyczną definicyę swych artystycznych wartości. Chwila, która stanowczo tego żąda, nadeszła: musimy to uczynić, by nie zginąć w pogardy godnej głupocie.

Cóż to za błąd, tak przez nas wszystkich odczuty a jednak nieznany?

* * *

Mam właśnie przed sobą dłuższą rozprawkę z Brockhausa „Gegenwart“, pod tytułem: „Modna opera“. Autor

przedstawia w niej najcharakterystyczniejsze zjawiska modnej opery i z całą znajomością sprawy wykazuje historyę błędu i jego odkrycie; wskazuje ten błąd, prawie że palcem, odkrywa go przed naszemi oczyma, a jednak czuje się tak słabym, by módz istotę jego stanowczo określić, że woli znowu zagubić się na bezdrożach błędnych zjawisk i w ten sposób zabrudzić źwierciadło, co do niedawna tak czystą prawdę okazywało.

Wie, że opera niema historycznej (naturalnej) podstawy, że nie z ludu, ale z samowoli sztuki powstała. Badacz ten, odnalazł szkodliwy charakter tej samowoli, gdy żyjącym niemieckim i francuskim kompozytorom operowym zarzuca, że ci w drodze muzykalnej charakterystyki, efektów pożądają, które zdobyć jedynie można mądrem, dobitnem słowem dramatycznej poezyi, zastanawia się też nad wielce uzasadnioną kwestyą, czy opera nie jest nienaturalnym i pełnym sprzeczności rodzajem sztuki; wykazuje dalej na utworach Meyerbeera tę nienaturalność i zamiast wprost wypowiedzieć zdanie najpotrzebniejsze, uznane prawie przez wszystkich, ratuje życie krytyce, bolejąc nad śmiercią Mendelssohna, śmiercią, co rozwiązanie tej zagadki w nieznaną przyszłość przesunęła! Co oznacza ten żal krytyka?

Przypuszcza, że Mendelssohn z pomocą swej wysokiej inteligencyi i wielkiego muzycznego uzdolnienia, mógł był napisać operę, w której usunąłby dotychczasowe błędy, i z talentem stworzyłby rzecz w tym rodzaju sztuki najlepszą; — lub też przypuszcza autor, że, mimo inteligencyi i uzdolnienia, nie uczynił Mendelssohn tego. Te dwie sprzeczności miałyby więc wykazać nienaturalność i bezwartościowość opery!?

Naprawy stosunków żąda więc krytyka, wedle woli wybitnych, muzycznie uzdolnionych osobistości? — Czyż Mozart był gorszym muzykiem? Czyż możliwe skomponować rzecz bardziej skończoną, lepszą jak każda scena „Don Juana“? Cóż miałby innego do spełnienia Mendelssohn, jak nie komponowanie numeru za numerem opery, która „Don Juanowi“ bodaj dorównaćby mogła? Może krytyk żąda jeszcze czegoś więcej, — niż dał Mozart?...

W istocie rzeczy, domaga się tego: pragnie, wielkiej, pełnej miary budowy dramatycznej, — on chce dramatu o największej głębokości i sile. Komu stawia takie żądanie?

— Muzykowi?!...

Cały zysk wynikły ze sumiennego i słusznego przeglądu opery, zaprzepaścił w tej chwili i wszystkie sploty i nitki wiodące do poznania istoty rzeczy, które, już w jeden węzeł związane, w ręku trzymał, — by błąkać się znowu w Chaosie. Pragnął dom wybudować i zwrócił się do rzeźbiarza i tapicera, zapomniał o architekcie, który jest zarówno rzeźbiarzem, jak i tapicerem, jednocząc wszystkich pomocników przy budowie domu, oznaczając pierwszy wspólnej pracy cel i bieg.

W ten sposób rozwiązał zagadkę, ale nie uczynił tego w świetle dnia; błyskawica wśród ciemnej nocy rozwidniła mrok jego myśli, by za chwilę w tem większej ciemności go pogrążyć. I tak błąka się po tej nocy błędu i tam gdzie błąd swą ohydną nagość nierządnicy najwyraźniej okazuje, widoczną tak jaskrawie w operze Meyerbeera, wtedy sądzi oślepiony, że znalazł pożądane wyjście; potyka się co chwila i kuleje na tej ciernistej drodze, — czuje dotykiem obrzydzenie, — okropne powietrze oddech mu zatruwa, — a jednak

sądzi, że kroczy drogą zbawienia i dlatego cierpi, ciągle łudząc i okłamując się.

A jednak nieświadomie kroczy on po drodze zbawienia, taką w rzeczywistości jest droga wyzwalająca z błędu, jest on już nawet przy końcu tej drogi, podczas gdy zapowiada zgubę i zagładę błędu. Zniszczenie to woła „Śmierć operze“, w czasie gdy opiekuńczy anioł, w stosownej porze, powieki Mendelssohnowi zamyka.

Najsmutniejszą w epoce naszej sztuki jest obawa, że choć rozwiązanie zagadki samo przez się nasuwa się krytykom i artystom oni przed poznaniem jej umyślnie się odwrócą.

Zdaje mi się jednak, że wcale nie potrzeba siły i odwagi, by zupełnie skromnie wykonać rzecz zdawna już znaną i odczutą. Prawie, że boję się podniesionym głosem zwięzłą, krótką formułkę odkrycia błędu wypowiedzieć, gdyż zawstydziłbym się sam przed sobą, że o rzeczy jasnej, prostej i pewnej, uznanej, zdaje mi się przez świat cały, mówię, jakby o jakiejś ważnej a nieznanej nowości. Jeżeli tę formułę dobitniej wyrażam, mówiąc, że błędem w operze było, iż ze środka wyrażenia (t. j. muzyki) zrobiono cel główny, a z istotnego celu (t. j. dramatu) środek — to nie dzieje to się z próżności, lecz jedynie w zamiarze, by tym zdaniem błąd namacalnym uczynić i tą prawdą uzbrojony ruszyć w bój przeciw tej połowiczności, co się w sztuce i krytyce u nas rozpanoszyła. Próbujmy przy świetle tej, dopiero co wypowiedzianej prawdy badać zjawiska naszej sztuki, operę i krytykę i dowiedzmy się, zdumieni, w jak strasznym labiryncie dotychczas obracaliśmy się czy to tworząc, czy krytykując.

Czy naszą formułkę musimy wprzód udowodnić? Czyż można powątpiewać, że naprawdę w operze muzyka była celem a dramat tylko środkiem?

Z pewnością nie! Najkrótszy przegląd historycznego rozwoju opery, pouczy nas w tym kierunku najprawdziwiej. Każdy, ktokolwiek zastanawiał się nad tym rozwojem, musiał poznać prawdę. Opera nie zrodziła się z średniowiecznych widowisk ludowych, w których znajdujemy ślady współdziałania dramatu i muzyki; lecz w bogatych pałacach Włoch, dziwnym trafem jednego kraju w Europie, gdzie dramat nigdy nie rozwinął się. Zamożni ludzie, którym kościelna muzyka Palestriny znudziła się, kazali w czasie uroczystości śpiewać artystom a r y e, wyzbyte z naiwności i prawdy piosnki ludowe, pod które w celu pozornej dramatycznej łączności podkładano tekst poetycki. Ta d r a m a t y c z n a k a n t a t a, o treści wszelakiej, tylko nie dramatycznej, jest matką naszej opery.

Im bardziej forma ta rozwijała się, tem skromniejsze miał zadanie poeta, dostarczający śpiewakowi odpowiedniej dla muzycznej aryi ilości słów, takiej, jaką rytmika i układ jej wymagały. Sława M e t a s t a z y a, polegała na tem, że nigdy muzykowi najmniejszej dramatycznej trudności nie nastręczał i żadnych żądań nie stawiał, wskutek czego był najpowolniejszym i najużyteczniejszym sługą tej muzyki. Czyż zmienił się choć o włos do dnia dzisiejszego stosunek muzyka do poety?

Podobnie, jak przed 150 laty, zależnym jest i dziś poeta od inspiracyi muzyka, kaprysu muzyki a i sam wybór tematu musi niezależnie od poety zgadzać się ze smakiem muzyka, charaktery z gatunkami i rodzajami głosów aktorów, musi dalej poeta dramatyczną akcyę podkładać pod frazy muzyczne, w których znowu muzyk

pragnie się wypowiedzieć; słowem poeta jest podporządkowany wymogom kompozytora, a gdy żądań jego nie spełnia, wtedy naraża się na niesławę „złego librecisty“. Czyż to nie jest prawdą? Nie sądzę, by można o tem choć trochę powątpiewać.

Oddawna po dziś dzień głównem zadaniem opery jest muzyka. By podnieść tylko siłę muzyki i byt jej w operze uzasadnić, używano dramatu jako środka. Nikt niezaprzeczy stosunku tego dramatu do muzyki, poety do kompozytora; tylko ze względu na rozwielmożnienie się opery i jej monstrualną formę, nie odważył się nikt czegoś nowego dokonać, niesłyszanego dotychczas i nie domyślanego wypowiedzieć, mianowicie:

postawić prawdziwy dramat na podstawie absolutnej muzyki.

Celem tej książki jest wykazanie możliwości współdziałania dramatycznej poezyi z naszą muzyką.

Musiałem więc zacząć od wykazania błędu w jaki popadli ci, co szukając podniesienia dramatu w bycie naszej nowoczesnej opery, wierzą w rozwój dramatu nienaturalnie zależnego od muzyki.

Zastanówmy się najpierw wyłącznie nad istotą opery.

CZĘŚĆ I.

OPERA, A ISTOTA MUZYKI.

I.

Wszelka rzecz istnieje i żyje wskutek wewnętrznej konieczności swej istoty oraz potrzeby swej natury.

Leżało to w naturze muzyki, żeby rozwinąć się do najróżnorodniejszej i najbardziej określonej ekspresyi, a nigdyby tego stopnia nie osiągnęła, choć tę potrzebę odczuwała, gdyby okoliczności nie parły muzyki do zajęcia takiego stanowiska, w stosunku do poezyi, na którem czuła się zmuszoną zadowolić wymagania choćby najskrajniejsze, choćby nawet miały być skierowane na rzeczy niemożliwe.

Tylko w swej formie może się istność każda wypowiedzieć; swą formę zawdzięcza muzyka tańcu i pieśni. Poeta słowa, chcąc podnieść ekspresyę wyrażenia. dramatu, przywołał na pomoc muzykę. Poznał ją tylko w formie tańca i śpiewu, skromnej i niewydatnej, która nie mogła jeszcze okazać i zabłysnąć całem prawdziwem bogactwem, jakiem rozporządza muzyka prawdziwa. — Gdyby zawsze stosunek muzyki do poety był podobny

do tego, jaki trwa w dzisiejszej operze, gdyby poeta czerpał z ograniczonej muzycznej wartości, wtedyby moc jej nie wzrosła do tego dominującego stanowiska, jakie dziś piastuje. Muzyka musiała spełniać to, co właściwie było niemożliwością a, uważana tylko za środek wyrażenia, w błąd popadła. Odważyła się ona wydawać rozkazy i wypowiadać sądy tam, gdzie istota jej nie pozwalała na podporządkowanie się.

W dwojaki sposób rozwijała się muzyka w operze: w p o w a ż n y, tam, gdzie poeci czuli ciężar odpowiedzialności, jaką brali na siebie, posługując się dla celów dramatu muzyką; w n i k c z e m n y tam, gdzie muzycy, nie bacząc instynktownie na rozwiązanie zagadki, a zważając na korzyści, płynące z popularności opery, oddawali się tylko muzykalnym eksperymentom. Zajmijmy się najpierw poważną stroną rozwoju tej gałęzi muzycznej sztuki.

Muzyczną podstawą opery — jak wiemy — była arya, ta znowu niczem innem nie jest, jak tylko przetworem ludowej piosnki, wykonanym przez artystę-śpiewaka dla zabawy wytwornych osób. Naturalną ludową treść tej pieśni opuszczono, a w miejsce tej dano produkt zamówiony dworskiego poety.

Tworzenie operowej aryi z ludowej pieśni, było dziełem śpiewaka, zajętego nie tyle wykonaniem biernem muzyki, ile okazaniem swej biegłości śpiewaczej. Spiewak oznaczał konieczne w utworze pauzy, zmianę rytmu i miejsca, gdzie, wolny od melodyjnego lub rytmicznego przepisu, zostawiał samowolnie sobie pole do popisu wedle swej chęci i nabytej śpiewaczej zręczności. Kompozytor dostarczał więc materyału wirtuozyjnego poecie, a ten znowu śpiewakowi. W ten sposób nie zerwano naturalnego stosunku dramatycznych czynników,

lecz go zohydzono w czasie, gdy wykonawca dramatu zamiast posiadania wszystkich do reprodukcyi ról zdolności, miał tylko jedną umiejętność, technikę śpiewu.

Powstanie tego rodzaju wykonawców ukształtowało inne odpowiednie czynniki tak, że dano absolutną przewagę muzykowi a na uboczu zostawiono poetę. Gdyby ci śpiewacy byli prawdziwymi artystycznymi wykonawcami dramatycznych ról, wtedy stosunek kompozytora do poety, stanowczo innym być by musiał. Od śpiewaka aktora było bowiem wszystko zależne, on wypowiadał dramatyczną myśl i starać się był powinien o jej przeprowadzenie. Kompozytor, zależny od śpiewaka, zrywał dramatyczne i poetyczne węzły w swych utworach, po to tylko, by pozwolić zabłysnąć specyficznej, wokalnej technice śpiewaka.

Ten pierwotny stosunek artystycznych czynników w operze musimy długo zachować w pamięci, by w dalszym ciągu zrozumieć, jak to, mimo przeciwnych usiłowań, ten zwyrodniały stosunek gmatwał się coraz bardziej.

Wedle woli i smaku wytwornego bogatych panów dodano do tej dramatycznej kantaty b a l e t. Taniec w tej samej mierze wzięto z ludowej, szczerej i naturalnej zabawy i przekształcono go w tenże sam sposób jak i pieśń ludową, w aryę operową. Poeta miał teraz za zadanie połączyć te naturalnie nagromadzone umiejętności i zlepić je w jakąś całość. Wskutek łączenia, dzięki sprytowi poety, tego, co właściwie zespolić się nie dawało, odczuwano tem bardziej brak dramatycznego wątku, a party koniecznością poeta z a z n a c z a ł tylko dramatyczną myśl powierzchownie, lecz jej n i e p r z e p r o w a d z a ł.

Śpiew i taniec najzupełniej odosobnione stały się każde z osobna materyałem widowiskowym dla zręczności tancerza i śpiewaka. Tylko tam, gdzie zachodziła konieczna tego potrzeba w recytowanem muzycznym dyalogu, próbował zapomniany poeta wiązać przerywany ciągle dramatyczny węzeł.

Również r e c y t a t y w u nie stworzono, wskutek odczuwanej potrzeby dramatu w operze. O wiele dawniej przed powstaniem opery posługiwał się w nabożeństwach katocki kościół tym mówionym śpiewem. Wzięto więc z kościoła do opery recytacyę, zbanalizowaną rytualnemi przepisami w jednostronność i monotonność; w operze zmieniono ją wedle kodeksu muzycznego i oto stworzono wraz z aryą i tańcem aparat muzycznego dramatu, do dziś dnia w najnowszej operze niezmieniony w swej istocie i używany. Dramatyczne plany, co miały poruszać kółka tego aparatu, stały się też wkrótce stereotypową formą. Źle zrozumiany świat greckiej mitologii i herosów tworzył teatralne rusztowanie, zimne i oschłe w treści; teksty te same powtarzali i kilkakrotnie obrabiali rozmaici muzycy.

Tak osławioną rewolucya w dziejach opery G l u c k a niebyła niczem innem, jak tylko ukróceniem samowoli śpiewaka i oddaniem władzy w ręce kompozytora.

Na kompozytora zwracała się głównie uwaga publiczności. On dostarczał śpiewakowi pola i materyału do popisu, tymczasem fantazya i kuglarstwo śpiewaków zrobiły to, że właściwie ich dzieło, podziwiała publiczność, a nie dzieło kompozytora. Dla naprawy złego miał kompozytor dwie drogi: albo przy pomocy wszelkich pomocniczych środków muzykalnych uczynić treść aryi jak najbogatszą, lub też ukrócić samowolę

wykonawców, nadając tekstom aryi odpowiednio skomponowaną wyraźną melodyę.

Dotychczasowe teksty uważano za pełną uczucia mowę działających osób; kompozytorzy i śpiewacy starali się swe wirtuozostwo pokryć piętnem uczucia. W każdym razie Gluck nie był pierwszym kompozytorem, układającym pełne uczucia arye, ani też wykonawcy jego, nie byli pierwszymi aktorami wypowiadającemi swe role z odczuciem tekstu.

Zasługą Glucka jest zrozumienie konieczności stosowania charakteru aryi i recytatywu do literackiego podkładu tekstu. Jego jasny sąd i silna wola musiały wpłynąć na zmianę dotychczasowego całokształtu czynników rozwoju opery.

Teraz przechodzi znowu władza w układaniu opery. Śpiewak staje się narzędziem kompozytora, a dzieje się to w ten sposób, że muzyk wyraźnie oznacza dramatyczną treść podkładu prawdziwem odczuciem idei dramatycznej. Zaradzono więc nagannej egoistycznej chęci śpiewaka zwrócenia na siebie i na swą niesmaczną wirtuozyę uwagi, nienaruszając całości nienaturalnego, starego organizmu opery. Arya, recytatyw i taniec zamknięto w sobie; stoją zarówno bezradnie i bezpłodnie w operze Glucka, w czasach przed nim jak i dziś.

Stosunek poety do kompozytora nie uległ żadnej zmianie owszem postawa kompozytora wskutek zaciętej walki z wirtuozyą samowolną śpiewaka, stała się jeszcze bardziej dyktatorską. Poeta nie sprzeciwiał się rozmaitym ukróceniom, sądząc, że tylko muzyce opera swe powstanie zawdzięcza, muzyce o skromnych i ograniczonych formach, krępujących zarówno poetę jak i kompozytora.

Nie mógł pojąć, jak można żądaniami dramatycznej konieczności wpływać na zmianę i ukształtowanie form muzycznych w taki sposób, by one nie stały przeszkodą rozwojowi dramatu; nawet sam muzyk uznawał te formy za nietykalne i sądził, że one właśnie są istotą muzyki.

Poeta, gdy tworzył tekst operowy, zważać musiał skrupulatniej, niż muzyk, na nienaruszalność tych form, co najwyżej zostawiał kompozytorowi sprawę rozwoju znajomej mu sztuki, on sam mógł być w dziele muzyka tylko pomocnikiem, nigdy zaś wymagającym i prawdziwie samym sobą poetą. Poeta pracę kompozytora otaczał nimbem nienaruszalnej świętości i powagi, przez co umocnił tylko w absolutyzmie muzyka.

Dopiero następcy Glucka dbali o prawdziwy rozwój dotychczasowych form. Ci następcy, kompozytorowie włoscy i francuscy z końca *XVIII* i początku XIX wieku, piszący opery dla paryskich teatrów, dawali swym pieśniom prócz prawdy i prawdziwego uczucia coraz bogatszą i wspanialszą muzyczną formę. Wprawdzie zatrzymano jeszcze wkładki aryi, ale bodaj starano się je najrozmaiciej umotywować; przejścia i połączenia coraz bardziej zyskiwały na wyrazie, a recytatyw zespalał się coraz częściej z aryą i często występował w samej aryi, jako konieczne wyrażenie treści. Zyskała również arya przez to, że śpiewała ją odtąd wedle dramatycznej potrzeby więcej jak jedna osoba, przez co zatracała się coraz bardziej monologiczność dawnej opery. Znano wprawdzie i dawniej duety i tercety: że zaś w pewnym muzycznym ustępie dwie lub trzy osoby śpiewało, nie zmienił się przez to wcale charakter aryi.

Charakter aryi, wynikły z nadania jej jednego tematycznego tonu, nie zmieniał się nigdy w indywidu-

alne wyrażenia, lecz miał zawsze specyficzno-muzykalny nastrój bez względu na to czy śpiewano aryę, jako monolog, czy duet, czy tercet; zmieniała się wtedy tylko harmonizacya i te same muzykalne frazy śpiewano pojedynczo lub kilkogłosowo. Specyficzno-muzykalne traktowanie zmieniających się ciągle indywidualnych stanów działających osób było zadaniem tych kompozytorów, którzy zabierali się do przedstawienia t. zw. dramatyczno-muzykalnych ensamblów. Istotną, prawdziwą, muzykalną esencyą tych ensamblów były zawsze tylko: arya, recytatyw i taniec. Kiedy zaś znaleziono w aryi lub recytatywie jakieś odpowiadające tekstowi opery muzyczne wyrażenie, wtedy uznawszy jego prawdziwość, rozciągano je, o ile tylko łączność dramatyczna pozwalała. Wskutek usilnych konsewentnych w tym kierunku starań, rozwinięto i rozszerzono stare formy muzyczne w ten sposób, w jaki w poważnych operach Cherubiniego, Mehula i Spontiniego znachodzimy. Możemy powiedzieć, że w utworach tych zupełnie naturalnie spełniło się to, czego żądał Gluck, a co było wynikiem prawdziwego rozwoju opery.

Jeden z najmłodszych z tych trzech mistrzów, Spontini był najzupełniej przekonanym, że osiągnął wszystko, co tylko w operze osiągnąć było można. Wierzył tak szczerze w niemożliwość przewyższenia jego rezultatów, że nigdy w swych późniejszych produkcyach z okresu paryskiego nie starał się przekroczyć choćby na krok dalej poza obrane w pierwszych dziełach stanowisko.

Przeczył i nie uznawał dalszego rozwoju opery romantycznej, nazywając go upadkiem opery; tym stanowczym uporem w obronie swego stanowiska wydawał się być zarozumiałym i nadętym w czasie, gdy jego zapatrywanie na istotę opery było zdrowem i słusznem.

Spontini widząc narodziny nowoczesnej opery miał prawo zapytać: „Czyście rozwinęli istotną formę muzycznych składników opery więcej niźli to w mych dziełach znajdujecie? Lub czy stworzyliście coś więcej zrozumiałego i zdrowego, coby miało prawo wyzwolić się z tych form? Czyż nie jest wszystka słabość waszych prac rezultatem przekroczenia tych granic, a wszystko dobre, co było w granicach tych form tworzone? Gdzież wypowiada się ta forma wspanialej, wyraźniej i obszerniej, jak nie w mych trzech paryskich operach? Któż może mi udowodnić, że wypełnił tę formę więcej uczuciową, gorętszą i bogatszą treścią?“

W istocie trudnem by było zadowolić Spontiniego stanowczą odpowiedzią na jego pytania; również ciężko by było udowodnić mu, że on jest waryatem w chwili, gdy nas za takich uważa. Z Spontiniego mówi do nas uczciwy pewny głos absolutnego muzyka, który uznać musimy: „Gdy muzyk dla siebie, jako twórca opery pragnie stworzyć dramat, to nie może on kroku postąpić, by nie okazać całej swej w tym kierunku bezsilności“. Z tej myśli rozwija się dalsza: „Gdy chcecie czegoś więcej, to zwróćcie się z tem nie do muzyka, lecz do poety“.

Jakżeż zachowywał się ów poeta wobec Spontiniego i jemu pokrewnych? Mimo ciągłego wzbogacania się muzycznej formy opery i rozwoju zamkniętej w niej zdolności wyrażania się, nie zmieniał się wcale stosunek poety do muzyka.

Poeta służył zawsze samodzielnym eksperymentom kompozytora, wykonywując dla niego podkłady literackie. Gdy zaś muzyk zdobył uznanie i wprawę w swobodnem użytkowaniu muzycznej formy, dozwalał poecie na pewną swobodę w wyrabianiu operowego materyału i wo-

łał uszczęśliwiony: „Patrz, jak to dobrze umię! Nie trwoż się, powierz mej pieczy i zdolności twe dramatyczne pomysły, choćby i bardzo odważne! Już ja je w mej muzyce wspaniale rozwiążę!“. — Tak porywał muzyk poetę! Ów powinien wstydzić się, iż swemu panu drewnianego bieguna podsuwał, panu, który umiałby dosiąść prawdziwego rumaka i dzielnie nim kierować! Tych muzykalnych lejc używano w gładko ubitej operowej ujeżdżalni, by konika prowadzić pewnie i składnie; lejce te zapewniały trwożliwego muzyka i poetę o tem, że rumak nie przesadzi wytyczonych granic i nie zbiegnie do swej dzikiej, wspaniałej ojczyzny-przyrody.

Poeta dochodził przy muzyku do pewnego znaczenia, ale tylko o tyle, o ile muzyk szedł naprzód, a ów, dotrzymując kroku, wiernie pełnił mu usługi. Ogromnie surowe muzykalne granice były wytycznemi dla koncepcyi poety, układu a nawet i wyboru poetyckiego tematu. Mimo sławy, zaczynającej wreszcie opromieniać poetę, uważano go za „sprytnego“ tylko człowieka, co umie odpowiednio i użytecznie służyć swą pracą „dramatycznemu“ kompozytorowi.

Dopóki kompozytor nie zmienił zapatrywania swego na swój stosunek do poety, wypływający, jak mu się zdało, z natury opery, potąd ze Spontinim uważał siebie za głównego i odpowiedzialnego twórcę opery.

Dziś wiemy, że w tym rodzaju sztuki nie śmiano dotknąć nawet pewnych dramatycznych stosunków, nie wiedzieli zaś o tem kompozytorzy i poeci dawnej epoki. Zajmowano się wtedy tylko tymi stosunkami, które dla treści swej dały się wypowiedzieć i ująć w ograniczoną bardzo ówczesną muzyczną formę operową. Muzyk pragnął wielkiej rozlewności, zajmowania się czas dłuższy tym samym motywem, by łatwiej mógł swą formą

się wypowiedzieć. Dlatego też poeta musiał wybierać tylko pewien gatunek dramatycznych pomysłów, taki, by muzyk mógł umieścić całą swą sztuczność i rozmaite muzyczne eksperymenty. Prawie że obowiązkiem poety było układać ustępy retoryczne, stereotypowe frazesy, gdyż właśnie te miejsca, w istocie rzeczy zupełnie niedramatyczne, dogadzały muzykowi. Gdyby poeta kazał swym bohaterom, zwięźle i treściwie przemawiać, wtedy muzyk nazwał by to nieużytecznem. A więc, gdy zmuszono poetę do tego, że wkładał w usta swych bohaterów banalne, nic nie mówiące frazesy, nie dziw, że zupełnie konsekwentnie nie mógł tworzyć charakterów wyraźnych i całości akcyi nadać piętno dramatycznej prawdy. Dramat jego był tylko słabym odbłyskiem dramatu; o prawdziwej sile dramatycznej nie mógł i myśleć nawet. Właściwie poeta tłumaczył dramat na język operowy w ten sposób, że zajmował się dobrze, już aż do nudy znanymi dramatami, jak to działo się w Paryżu z tragedyami „Théatre francaise".

Mdłą i bezwartościową myślą dramatyczną posługiwał się kompozytor. On miał tę pustkę wypełnić. Miał dalej za nienaturalne zadanie ukrytą myśl dramatyczną swymi środkami przedstawić i wypowiedzieć. Dokładniej mówiąc, muzyk miał dramat dopiero tworzyć a z muzyki zrobić nietylko wyraz, ale i t r e ś ć, będącą nie czem innem, jeno dramatem. Zaczyna się teraz zamęt pojęć istoty muzyki, wskutek ukazania się przymiotnika „d r a m a t y c z n y".

Muzyka, jako sztuka wyrażania, wtedy jest prawdziwą, jeżeli tylko do tego się odnosi, co z największą głębokością wyrazić chce; w operze tem są uczucia działającego i mówiącego bohatera.

Muzyka czyniąc zadość temu z przekonywującą siłą, jest właśnie tem, czem być powinna. Muzyka zaś, która chce być czemś więcej, — niż odnosić się do odczucia jednego tylko przedmiotu, ale pragnąca go odrazu wypełnić, t. z. być nim, nie jest w istocie rzeczy muzyką, ale abstrakcyjną fantazyą poezyi i muzyki, czemś, co może urzeczywistnić się tylko w karykaturze.

Mimo zawrotnych usiłowań, muzyka nie jest czemś innem, jak tylko wyrazem. Żądanie, by z niej treść zrobić — treść opery — wskazuje na całą nienaturalność, a wreszcie na upadek tego rodzaju sztuki muzycznej.

Choć treść oper Spontiniego była czczą a formy jej sztuczne i pedantyczne, mimo to w tem ograniczeniu ukazywała, jak daleko można zajść w tej sztuce, nie schodząc na manowce i nie popełniając szaleństw.

Nowoczesna opera jest wypowiedzeniem się tego doprawdy panującego szaleństwa.

By lepiej poznać, zwaną przez ludzi pozornie rozsądnych, „nowoczesną dramatyczną operę“, zajmiemy się teraz, po omówieniu poważnego rodzaju, drugim rodzajem jej rozwoju, nazwanym przez nas nikczemnym.

II.

Jeszcze dawniej, przed Gluckiem, udawało się zdolnym kompozytorom i śpiewakom wykonywać arye operowe z pomocą szczerego uczucia i namiętności, a szczególniej te, których treść przejmowała uczucia artystów.

Zjawiska te zależały od indywidualnego złożenia się czynników muzycznych. I oto zwyciężyła prawdziwa istota muzyki wszystką formalność i okazało się, że sztuka z natury swej jest bezpośrednią mową serca.

Nazwijmy ten kierunek rozwoju opery, uprawiany przez Glucka i jego następców, gdy tę najszlachetniejszą właściwość muzyki użyto za p o d s t a w ę dramatu, r e f l e k s y w n y m; inny zaś, ten, który w włoskich teatrach operowych bezwiednie sam przez się objawia się — n a i w n y m. Pierwszy zrodził się w Paryżu przed oczyma niemuzykalnej publiczności, zachwycającej się więcej błyszczącą formą, pięknym stylem, niż zwracającą uwagę na pełną uczuć treść mowy. Drugi, naiwny kierunek utrzymał się w ojczyźnie nowoczesnej muzyki, we Włoszech.

Znalazł się i Niemiec jeden, co podniósł kierunek ten do najszlachetniejszej świetności, urabiając z najpię-

kniejszej włoskiej muzyki przeczyste źwierciadło, odbijające niezamącenie całą wartość tej muzyki.

Źwierciadło to było jednakże powierzchnią tylko ogromu głębokiego i niezmierzonego morza tęsknoty i pragnień, przyciągającego namiętnie, w celu poznania istoty dna muzyki. Piękne zjawisko zachęcało do badania swej postaci formy i piękności.

Kto chce w Mozarcie dojrzeć eksperymentacyjnego muzyka, opuszczającego jedno doświadczenie dla następnego, w celu rozwiązania problemu opery, musi porównać go n. p. z Mendelsohnem, który niedowierzająco, wbrew własnym siłom, posiłkował się zbliżającą się z daleka trwożliwą naiwnością!

Naiwny, prawdziwie utalentowany artysta, tworząc bezcelowo dzieło sztuki, popada w entuzyastyczny szał. Całą siłę refleksyi, nabytą doświadczeniem, odzyskuje dopiero wtedy, gdy już skończonemu tworowi się przygląda; refleksya chroni go od złudzeń i czyni bezsilnym w chwili, gdyby, nanowo twórczym szałem porwany, chciał zbliżyć się do skończonego dzieła. U Mozarta, jako kompozytora oper, charakterystycznem jest lekkomyślne nietroszczenie się o wybór tematów dla swych dzieł. Nie zastanawiał się wcale nad estetycznym szkrupułem opery; bez troski opracowywał muzykę do każdego podłożonego mu tekstu, nie biorąc pod uwagę, czy tekst ten będzie wdzięcznym dla muzyka. W istocie rzeczy, Mozart był tylko muzykiem, — niczem innem, jak tylko muzykiem tak dalece, że właśnie u niego najlepiej śledzić i zrozumieć możemy prawdziwy i słuszny stosunek muzyka do poety.

Najważniejsza i największa część jego twórczości muzycznej leżała w operze. Mozart nie starał się wpływać na rozwój i kształtowanie się opery, lecz działał

tylko to, na co jego czyste muzyczne bogactwo dozwalało; a więc wiernie przyjmował nieskażony zamiar poety i wedle sposobności rozwijał cały zasób, całe swe muzyczne bogactwo z taką świetnością, że w żadnej z jego absolutnych muzykalnych kompozycyj, jak i w dziełach instrumentalnych, nie okazał się tak bogatym i tak głębokim, jak właśnie w swoich operach. Wielka, szlachetna prostota jego czysto muzycznego instynktu, t. zn. prawdziwe zrozumienie istoty swej sztuki, — nie dozwalała Mozartowi, jako kompozytorowi, wydobywać zachwycających, czarodziejskich efektów tam, gdzie poezya była bladą lub nieznaczną. Jakżeż mało rozumiał się ten najwięcej z muzyków uzdolniony na sztuce dzisiejszych fabrykantów muzyki, by na jałowej i błahej podstawie, wznosić złotolite kopułki muzycznej wieży i udawać porwanego i natchnionego tam, — gdzie poetyczny tekst jest jałową pustką, — aby okazać, jak wielkim kuglarzem jest muzyk, wszechmocny, umiejący z niczego coś stworzyć, — podobnie, jak miły Bóg w niebie! O jakże bardzo miłuję i uwielbiam Mozarta, za to, iż nie ułożył do swojej opery „*Tytus*“, muzyki „*Don Juana*“, a do „*Cosi fan tutte*“, muzyki „*Figara*“; jakże bardzo znieważałby czyn podobny muzykę. Mozart tworzył zawsze muzykę, — lecz muzykę p i ę k n ą stwarzał, — gdy był w natchnieniu! Natchnienie to przychodziło z jego wewnętrznego bogactwa i wtedy tylko paliło się z oślepiającą jasnością, gdy zewnętrzna zatliła się pobudka, gdy geniusz boskiej miłości, znalazłszy umiłowania godny przedmiot, w zapamiętałym szale go obejmował. I oto ten najabsolutniejszy z muzyków, M o z a r t, byłby trzeźwo rozwiązał problem opery, i pomógł w tworzeniu najprawdziwszego, najpiękniejszego i skończonego d r a m a t u, gdyby spotkał p o e t ę, któremu tylko w dziele

mógł być pomocnym. Nie spotkał jednak poety! Raz podsuwał mu jakiś nudny pedantyczny librecista, suchy podkład operowy, to znowu bezczelnie rafinowany fabrykant tekstów podawał mu swe arye, duety i ensamble do kompozycyi muzyki. Mozart brał to wszystko i dorabiał muzykę o wyrazie najodpowiedniejszym, jaki tylko z odczucia treści wypływał.

Mozart wykazał niezmierzone bogactwo muzyki, dozwalające każdemu żądaniu poety zadosyć uczynić i wyrazić najsubtelniej każdy jego rozkaz. Znakomity muzyk, nierefleksywnie tworząc, wydobył nieskończoną różnorodność motywowania dramatycznych wyrazów o wiele jaśniej i piękniej, niźli Gluck i wszyscy jego następcy. W działaniu jego i tworzeniu nie było niczego tak bardzo zasadniczego, coby formalistycznem rusztowaniem opery zachwiać, lub je zniszczyć mogło. Mozart wlał w formę opery ognisty strumień swej muzyki. Ściany jednak tej formy za wątłe były dla wstrzymania mocy strumienia, który, znosząc napotkane przeszkody, prężnością swej natury dążył do wspaniałej rozlewności ogromu tego morza, jakie w rozszalałych falach Beethowenowskiej symfonii podziwiamy. W czasie, gdy instrumentalna czysta muzyka prawdziwe i najistotniejsze właściwości muzyki w najokazalszy i bogatszy sposób uwydatniała,— stara forma opery, podobnie do wypalonego pogorzeliska, stała, naga i zimna, w oczekiwaniu nowego wędrowca, coby znowu w niej, na czas krótki, swe rozbił namioty. Tylko w historyi muzyki w ogólności ma Mozart ogromnie doniosłe znaczenie, nigdy zaś w historyi samej opery. Opera, wiodąca nienaturalny żywot, żadnemi prawami konieczności z życiem nie związana, mogła stać się łupem każdego przygodnego muzycznego awanturnika.

Działalność artystyczną następców Mozarta możemy ominąć. Spora gromada kompozytorów wmawiała w siebie, że należy naśladować formę Mozartowskiej opery; to tylko jedno przeoczono, że forma ta jest niczem, a tylko muzyczny duch, był wszystkiem.

Tworów ducha pedantycznemi wskazówkami rekonstruować nie udało sie jeszcze nikomu.

* * *

Tylko rzecz następująca miała się w tych formach wypowiedzieć. Choć Mozart z szczerą naiwnością muzyczną wartość do najpiękniejszych wyżyn podniósł, to właściwa istota opery, niezmieniona w tych samych formach została; jeszcze trzeba było wytłumaczyć światu wyraźnie, jakie żądania stawia sztuce opera i czemu pochodzenie i byt swój zawdzięcza; że nie pragnie ona prawdziwego dramatu, ożywionego i porywającego, — lecz tylko oszamiałającego i powierzchownie rozkosznie drażniącej sceneryi teatralnych aparatów.

We Włoszech, nieświadomie, z tych pragnień zrodziła się opera i ostatecznie miała z całą świadomością żądania te spełnić.

Teraz zajmiemy się dokładniej istotą aryi.

Jak długo układać będą arye, potąd zawsze wykazywać się będzie absolutnie ich muzykalny charakter. Pieśń ludowa zrodziła się bezpośrednio ze złączonego współdziałania poezyi i muzyki. Sztuki tej w porównaniu z wymyślnie ukształtowaną sztuką kultury nie odważymy się nazwać sztuką, lecz może lepiej określimy ją, jako mimowolne wypowiadanie się ludowego ducha, przez artystyczny jego dorobek. Tu jest poezya słowa i muzyki jednem. Lud nigdy nie próbuje swych pieśni śpiewać bez tekstu; bez słów nie zna też lud muzyki.

Gdy z biegiem czasu zmienia się, wedle rozmaitych stopni rozwoju danego szczepu muzyka, to również zmienia się jego pieśń; jakiś rozdział jest mu niezrozumiałym; oboje, muzyka i pieśń są do siebie należną całością podobnie, jak mąż i żona. Człowiek wytworny przysłuchiwał się tej pieśni z daleka; z okien przepysznego pałacu łowił dźwięki wracających z pola żniwiarzy, słyszał wyraźnie dostającą się do wnętrza komnat melodyę. Poezya słowa przebrzmiewała nie dla niego u wrót pałacu. Melodya ta była zachwycającym zapachem kwiatu — a słowa kształtem organicznym tego delikatnego kwiecia. Człowiek wytworny wciągał tylko jednostronnie zmysłami powonienia woń kwiatu, nie zachwycajac się okiem nad jego kształtem. Destylował z kwiatu w sposób sztuczny perfumę i zlewał w flakoniki, by wedle chęci nosić je przy sobie i napawać swe zmysły, jeśli by miał ochotę.

Aby cieszyć się widokiem kształtu, musiałby ten wytworny człowiek koniecznie zbliżyć się do niego, wyjść z pałacu, wybiegnąć w leśną ustroń, przedarłszy się przez gałęzie, zarośla, liście i krzaki, do czego jednak, wygodny i wytworny, nie odczuwał ochoty i potrzeby. Tym wonnym substratem orzeźwiał wytworną pustkę i nudę swego życia, nicość i niemoc swych uczuć. Takim sztucznym wytworem nienaturalnego płodu, była operowa arya. Mimo rozmaitych wyszukanych związków, została zawsze niepłodną, jedną i tą samą, tem, czem być musiała a niczem innem, jak tylko muzykalnym substratem. Cała jej wartość, wesołość aryi zwietrzała w melodyi; śpiewano, grano, świstano, nie zastanawiając się wcale nad tem, by dodać jej myśl i słowa. Im bardziej woń tę chciano z jakąś materyą połączyć, im więcej w rozmaity sposób z nią eksperymentowano,

przyczepiając ją do pompatycznego — pozornego dramatu, tem więcej ta obca mieszanina traciła na sile i lubości. Tym zaś, co tej sztucznej woni podobną i stosowną formę nadał, naśladowaną ale tak łudząco, że doprawdy zdać się mogło, iż sztuczny kwiat wydaje piękny i bardzo zbliżony do naturalnego zapach, tym wyrabiającym zgrabnie i wymyślnie sztuczne kwiaty z atłasu i jedwabiu, pięknie malowane, z napuszczonym w suchy kielich substratem perfumy, był wielki artysta, Joachimo Rossini.

Mozart połączył ten melodyjny zapach z życiodawczą wartością swej artystycznej natury i wypielęgnował piękny kwiat prawdziwej sztuki, pobudzający nas do najgłębszego zachwytu. Również wtedy twórczość Mozarta była płodną, gdy spotykała zdrowy, pokrewny, ludzki i odpowiedni pokarm w postaci poezyi. Niestety, był to tylko szczęśliwy przypadek, jeśli to zjawisko się ukazywało. Kiedy ożywcze bóstwo opuszczało Mozarta, wtedy podtrzymywał on sztucznie z trudem nie prawdziwe życie. Pielęgnowana tak gorliwie, melodya cierpiała z powodu bezdusznego zimnego formalizmu, jedynego spadku, jaki umierający zostawił.

Rossini w wiośnie swej bujnej młodości spotkał się z żniwem śmierci. Kiedy spoglądał sokolem okiem swej żądnej życia młodości na poważną, francuską, t. zw. operę dramatyczną, wtedy widział w niej wspaniałą marę, której nawet samotnie i dumnie kroczący Spontini ożywić już nie mógł, on, co jakby dla uwiecznienia się, prawie że żywcem się zabalsamował.

Instyktem i poczuciem życia pędzony Rossini zerwał i z tych zwłok majestatyczną larwę, by tylko zbadać ślad bodaj pierwotnego życia. Przedarłszy zwierzchnie, powagi i majestatycznego przepychu pełne, okrycia, zna-

lazł prawdziwe źródło życia: melodyę. Gdy patrzał na ojczystą włoską operę i na dzieła spadkobierców Mozarta, widział znowu tylko śmierć, — śmierć w bezteściwych formach, z których uchodziło życie w kształcie melodyi. Melodya przesłaniała mu płytkość, nienaturalność i połowiczność tej sztuki.

Życia pragnął Rossini, twierdząc, że musi żyć z tymi, co mają uszy i dadzą jemu posłuch. Za jedyny życiodawczy czynnik w operze uważał absolutną melodyę; miał zważać tylko na to, jaki rodzaj melodyi wybrać musi, by być słuchanym. Nie bacząc na pedantyczny, partyturowy kramik, wodził wzrokiem i uchem dalej; słuchał ludzi, którzy bez nut śpiewali, a to, co słyszał, nie różniło się od wrażenia, jakie odbierał po wysłuchaniu całego operowego aparatu. Była niem: naga, miła uchu, absolutnie melodyjna melodya, to znaczy melodya, niebędąca niczem innem, jeno melodyą, co do uszu płynie, — niewiedzieć dlaczego, — którą powtarza się, nie wiadomo poco, — którą zamienia się z wczorajszą, a jutro — znowu zapomina, — też niewiadomo z jakich powodów, — która dźwięczy nam smutno, gdy jesteśmy rozweseleni, to znowu brzmi radośnie, gdy jesteśmy posępni i mimo to ochoczo ją podchwytujemy, nie wiedząc również... dlaczego?...

Tę melodyę zagrał Rossini — i patrzcie! tajemnica opery wyszła na jaw. Co refleksyjne i estetyczne spekulacye zbudowały, zniszczyły niby siatkę pajęczą, melodye operowe Rossiniego. Podobnie stało się z „dramatyczną“ operą, jak i nauką, która opierała się na przesłankach z gruntu fałszywych, wikłających prawdę aż do chwili, gdy jedno cięcie miecza Aleksandra, rozsypało w niwecz setki wiążących prawdę splotów. Mieczem Aleksandra, był nagi czyn Rossiniego, wykazu-

jący dowodnie operowej publiczności, że ludzie ci słuchali tam z nabożeństwem „ładnych melodyi“, gdzie wypadło zbłądzonemu artyście, muzycznym wyrazem treść lub naprężenie stosunków dramatu wyrazić.

Cały świat uwielbiał Rossiniego, co umiał z rozmaitego użytkowania melodyi, osobną sztukę stworzyć. Układ formy nie obchodził go wcale. — Skromną nad wyraz i suchą formę wypełnił następującą formą, jakiej od dawna łaknęła, — była nią narkotycznie oszałamiająca melodya.

Nie troszcząc się zupełnie o formę, owszem zostawiwszy ją nienaruszoną, wytężył całą swą zdolność na wyrobienie zajmującego kuglarstwa, jakiem w granicach tych właśnie form się popisywał. Śpiewakom, studyującym dawniej dramatyczną interpretacyę nudnego i nic nie mówiącego tekstu, zalecał: „Ze słowami tekstu czyńcie, co się wam podoba, nie zapominajcie jednak starać się o poklask za wesołe skoki i melodyjne „entrechat“ *)

Któż słuchał go chętniej, niż śpiewacy. Muzykom, wyuczonym dotąd towarzyszyć instrumentalnie frazom śpiewnym, jak najinteligentniej dla wytworzenia harmonijnego zespołu, mówił: „Nie męczcie się, pamiętajcie jednak każdy, popisywać się osobiście na swym instrumencie tam, gdzie ja wam do tego dałem sposobność!! Któż dziękował mu szczerzej, jak nie muzykanci. Poecie, sklejającemu przedtem mozolnie, wedle kaprysów dramatycznego kompozytora, tekst operowy, rzekł: „Przyjacielu, rób co ci się żywnie podoba, ciebie nie potrzebuję już więcej!“ Któż miał być mu wdzięczniejszym za zwolnienie z przykrej, gorzkiej pracy librecisty?

*) Dop. tłum. „Entrechat“, figura baletnicza, polegająca na krzyżowaniu nóg w powietrznym skoku.

A któż inny miał ubóstwiać Rossiniego za te wszystkie dobrodziejstwa, jak nie operowa publiczność, wypełniająca wszystkie teatry cywilizowanego świata po brzegi? Któż miał więcej powodów do tego, jak właśnie ona? Któż z takiem bogactwem był dla niej więcej uprzejmym, gładszym i zrozumialszym, jak Rossini? — Gdy się tylko dowiedział, że publiczność jakiegoś miasta chętniej słucha trylerów śpiewaczki, a gdzieindziej woli tęskny śpiew, to układał natychmiast dla pierwszego miasta trylery a dla drugiego melancholijne tęskne arye. Gdy usłyszał, że gdzieś chętnie słuchają łoskotu bębna w orkiestrze, to zaraz w uwerturze nakazywał bębnom i kotłom się produkować; gdzie lubiano w ensamblach crescendo, to układał swą operę w formie wracającego ciągle crescenda. Raz tylko cierpiał z powodu swej uprzedzającej grzeczności. W Neapolu radzono mu staranniej swe melodyjne harce opracowywać i, mimo to, jedna z najsolidniejszych jego oper upadła i odtąd Rossini postanowił nie zważać na staranność nigdy, choćby mu... jej doradzano.

Gdy spoglądał Rossini na olbrzymie powodzenie swych oper, wtedy bez żadnej próżności lub dumy mógł zaśmiać się ludziom w oczy i powiedzieć, że on to odkrył tak długo poszukiwaną i badaną tajemnicę prawdziwej opery. Gdy twierdził, że może w niepamięć puścić opery swych wielkich poprzedników, a nawet „Don Juana“ Mozarta w ten sposób, że ten sam temat na swój sposób skomponuje, w twierdzeniu tem nie przebijała się wcale arogancya, lecz trafne, głębokie zrozumienie tego, czego publiczność od oper żąda. I doprawdy ukazanie się „Don Juana“ Rossiniego, było by największą hańbą dla naszych kapłanów muzyki, gdyż przypuścić należy, że utwór Mozarta musiałby ustąpić pola bodaj

na pewien okres czasu kompozycyi Rossiniego w oczach właściwej i rozstrzygającej teatralnej publiczności. Sztuczka Rossiniego w rozwiązaniu kwestyi opery polegała na tem: zrobił z życzeń i gustów publiczności najważniejszy czynnik opery; z całą siłą i wszystkiemi drogami zwracał się w swych kompozycyach do publiczności.

Gdyby publiczność operowa miała cechy ludu (w poważnem znaczeniu), tedy Rossini przedstawiłby się nam prawdziwym rewolucyonistą w zakresie sztuki. — Część naszego społeczeństwa, nienaturalnie z ludu powstała, zbędna a nawet pod względem socyalnym szkodliwa, podobna jest do gniazda gąsienic, pożerających z drzewa i soków ludu liście i owoce po to, by później, przeobraziwszy się w motyle, wieść płaski, wesoły i kuglarski żywot, podobny do szarańczy; ludzie ci nie mogą podnieść się powierzchowną elegancyą z brudnego kału do wyzwolenia się i wychowania prawdziwie pięknego człowieka. Dla tej operowej publiczności, był Rossini tylko reakcyonistą, w czasie, gdy my uważamy Glucka i jego następców za gruntownych i metodycznych a jednak bez istotnego wpływu rewolucyonistów. W imię luksusowej w istocie rzeczy jedynej treści opery i konsekwentnego w tym kierunku rozwoju zwycięsko walczył i skutecznie reagował przeciw rewolucyjnym doktrynom Glucka Joachimo Rossini. Podobnie jak i jego wielki protektor, książę Metternich, w imię nieludzkiej, a w istocie rzeczy jedynej treści dzisiejszego ustroju europejskich państw reagował i walczył przeciw doktrynom liberalnych rewolucyonistów, którzy pragnęli w obrębie państwa, nie naruszając całości, w te same formy, starą treścią stworzone, wlać nową treść ludzką i roztropną. Podobnie, jak Metternich,

nie pojmował słusznie ustroju państwowego inaczej, jak tylko, jako absolutną monarchię, podobnie też Rossini, z niemniejszą konsekwencyą uznawał w operze absolutną melodyę. Obaj mówili: „Jeśli żądacie państwa, lub opery, toż macie wasze państwo i waszą operę — nic innego nie damy!“

Na Rossinim kończy się historya opery.

Kończy się ona z chwilą, gdy rdzeń jej istoty, staje się jaskrawie widomym, gdy muzyk staje się absolutnie rządzącym czynnikiem, a gdy smak publiczności, jest jedynym jego artyzmu miernikiem.

Skończyła się — gdy usunięto nawet pozór dramatu, a zostawiono czas i miejsce dla miłego popisu wirtuozyjnych śpiewaków; kuglarstwo to uważano za jedyne zadanie, stawiane surowo kompozytorowi.

Skończyła się, — gdy szeroka muzykalna publiczność dopatrywała się treści muzyki w suchem połączeniu muzycznych form, bezbarwnych operowych melodyi i gdy jedynie szukała wrażenia, w działaniu narkotycznem oszałamiającej opery. Skończyła się w tym dniu, — kiedy ubóstwiany przez Europę, opływający najbujniej w dostatki i sławę Rossini, uznał za stosowne, złożyć zaszczytną wizytę zamkniętemu, oprysklwemu, nieznośnemu i za upośledzonego uważanemu Beethowenowi, — wizytę — za którą ten — — nie podziękował. Jakże bardzo straciło na blasku subtelnie tęskne oko wytwornego syna słonecznych Włoch w chwili, gdy spotkał się ze wzrokiem swego niepojętego i śmiertelnego przeciwnika. Pewnem jest, że z Rossinim umarła opera.

* * *

W wielkiej stolicy, w Paryżu, mieście mecenasów i krytyków sztuki, nie mogą dziś zrozumieć różnicy, między dwoma sławnymi kompozytorami, Beethowenem a Rossinim. Polega ona na tem, że Rossini użył swego boskiego talentu do komponowania oper a Beethowen zwrócił się do symfonii. Błyszczące to miasto muzyczną nauką, chciało w sposób cudowny przedłużyć życie operze.

Pęd i utrzymanie życia tkwi we wszystkiem, cokolwiek żyje.

Była opera podobną do byzantyńskiego cesartwa; tak, jak tamto utrzymywało się, pokąd trwały wytworzone warunki, potąd trwać będzie, obumarła opera pozornem życiem, aż wpadną kiedy jacy sprośni Turczyni, co zburzyli bizantyńskie państwo, będąc na tyle niegrzecznymi, że w błyszczącym świętościami i wspaniałością kościele św. Zofii swe dzikie rumaki u żłobu stawiali.

W czasie, gdy Spontini, ufny „w dramatyczny kierunek“ uważał operę za umarłą, mylił się, gdyż nie znał możliwości Rossiniego, który umiał dowieść wprost odmiennych rzeczy. Rossini znowu z większem prawem uważał operę za swe wyłączne dzieło, które może tylko ktoś naśladować, lecz nigdy przewyższyć.

Mylił się jednak; robiono po nim karykatury i wycinanki rzeczy najrozmaitszych, uznawane przez ogół i krytyków za twory oryginalne; nie wiedział o tem Rossini, pisujący dotąd muzykę dla bankierów... że i ci kiedyś nabiorą ochoty, do komponowania oper...

A jak bardzo unosił się lekkomyślny zresztą mistrz, gdy ktoś starał się przewyższyć go nie talentem, lecz sprytem w wykorzystywaniu artystycznej niemocy publiczności. Jakże wielkim wstydem zarumienił się ten „dissoluto punito“, gdy na ponowne zaproszenie dyrek-

tora opery paryskiej, odpowiedział, że nie wróci, „póki żydzi nie skończą tam swego szabasu“. Wiedział, że w czasie, gdy Mądrość rządzi światem, każdy musi pokutować, choćby i za odkrycie tego, czem była właściwie opera.

Chcąc jasno przedstawić istotę nowoczesnej opery, musimy szczegółowiej nią samą się zająć.

III.

Historya opery od czasu Rossiniego jest tylko historyą operowej melodyi i jej stosunku do spekulatywno-artystycznej interpretacyi dbałych o poklask i uznanie śpiewaków.

Uwieńczony ogromną sławą wynik usiłowań Rossiniego, mimowolnie odwiódł kompozytorów, od mozolenia się nad wyszukiwaniem dramatycznej treści dla akcyi i nadawania tejże, rozumnego znaczenia dramatycznego. Instynkt i spekulacya kompozytorów skierowały się teraz na istotę samej melodyi, która rozprzęgła rusztowanie aryi. Publiczność zachwycała się aryami Glucka i jego następców, gdy ten, na podstawie ogólnikowego odczucia literackiego podkładu, nadał stronie melodyjnej ogólnikowy wyraz, będący tylko miłą dla ucha, absolutnie melodyjną frazą. Jest to już wyraźnem u Glucka a jeszcze jaśniejszem staje się to u jego następców. Ci wszyscy poważni muzyczni dramaturdzy okłamywali się mniej lub więcej, przypisując w działaniu swej muzyki wyższość przeprowadzenia podłożonych przez nich dramatycznych myśli, niźli melodyjnej essencyi aryi. Teatr operowy za ich czasów był, szczególniej w Paryżu, środowiskiem estetyzujących umysłów, oraz osób wytwornego świata, udających również estetów i uducho-

wionych. Poważną estetyczną intencyę Mistrzów przyjmowała publiczność z należnem uszanowaniem. Cała sława artysty twórcy opromieniała wyłącznie muzyka, który odważał się układać dramat tonami a publiczność wmawiała w siebie, że przejmuje się dramatyczną „deklamacyą“ w czasie, gdy przejmowała się przedewszystkiem czarem melodyjnych aryi.

Wyemancypowana przez Rossiniego publiczność, wyznała w końcu otwarcie i przyświadczyła zupełnie sprawiedliwie i słusznie, że muzyka nietylko z pozornej potrzeby, ale i wskutek konieczności artystycznej była istotną częścią i celem głównym opery; wszystkie dramatyczne określenia posiłkującej jeno poezyi, były mdłe i bez znaczenia. Cała udatność była dziełem, na własnem bogactwie i zdolności, opierającej się muzyki. Usiłowania wyłączne samej muzyki. w kierunku dramatycznej charakterystyki szpecą prawdziwą jej istotę. Gdy muzyka, nie chcąc współdziałać i pomagać, pragnie sama jakimś wzniosłym wyrazem się wypowiedzieć, wtedy tworzy melodyę, jako określenia nurtujących w niej ogólnych uczuć.

Operowi kompozytorzy musieli dopatrzeć się tego w okrytej chwałą działalności Rossiniego. Jeśli wśród muzyków znaleźli się przeciwnicy, to ci mogli twierdzić, że charakter melodyi Rossiniego był płytki i nieszczery a istota jego melodyi nie była wyczerpująco pojęta. Przedstawiali sobie, że zadaniem artystycznem być winno nadanie potężnej melodyi, pełnego i szczerego wyrazu szlachetnych i pięknych ludzkich uczuć, co zresztą dla melodyi jest najwłaściwszem. W zamiarze spełnienia tego zadania, ominęli reakcyę Rossiniego i historyę powstania opery a podążyli do źródła, z którego swe

sztuczne życie czerpała arya, do wyszukiwania pierwotnych pieśni ludowych.

Niemieckiemu muzykowi udało się cudownie wskrzesić melodyę. Karol Maria von Weber dojrzewał, jako artysta, w epoce historycznego rozwoju, w czasie, gdy anioł wolności mniej jeszcze okazywał się w ludziach samych a więcej w ludzie, jako narodowych masach. — Niejasne uczucie niepodległości, nie zdeprawowane jeszcze polityką, zbudziło się nieświadomie, prawie że przypadkiem, szukając dla się usprawiedliwienia i silnej podstawy, i sądząc, że je w korzeniach narodowych ludów znalazło. Powstały z tych powodów ruch narodowościowy, był niejako restauracyą a nie rewolucyą; w błąkaniu się swem szukał i pragnął wskrzeszenia tego, co stare i co zaginęło. W czasach najnowszych przekonaliśmy się, że to błądzenie może nam nowe kajdany i więzy nałożyć i ograniczyć rozwój prawdziwie ludzkiej wolności. Poznaliśmy to dopiero uderzeni bolesnym, ale uzdrawiającym gwałtem i znachodzimy się teraz na pełnej nadziei drodze.

Nie chcę wchodzić w porównanie istoty opery z historyą naszego politycznego rozwoju; zdrowej fantazyi zostawiam tu miejsce, sam nie chcę wpaść w głupotę i absurd, wypełniające te sprawy. Pragnę tylko wytłumaczyć nienaturalność i nieudolność tej sztuki, do wypełniania tych celów i zamiarów, jakie sobie sama postawiła.

Narodowy kierunek w traktowaniu melodyi jest atoli z powodu niepłodności i błędów zanadto podobnym do naszego politycznego rozwoju w ostatnich czterdziestu latach, abym mógł stosunek ten przemilczeć.

W sztuce, jak i polityce, narodowy kierunek nie okazuje z początku tkwiącego w nim błędu; mami

zrazu zwodniczą pięknością, by w końcu okazać swój upór i brzydotę.

Pięknie to było, jak długo wspaniały duch wolności przyświecał, ohydnie, — gdy go zgnębiono — a prostaczy, ordynarny egoizm zatlał jego odblaskiem.

W muzyce wypowiedział się z początku narodowy kierunek prawdziwie pięknie, o tyle, o ile w charakterze muzyki leży większa dążność do wypowiadania uczuć treści ogólnej, niźli specyficznej. To co u naszych romantycznych poetów było rzymsko-katolickiem mistycznem mydleniem oczu, i rycersko-feudalną pieśnią miłosną, ukazało się w królestwie tonów swojską na podkładzie szlachetnie kwitnących uczuć opartą muzyką. Myzyka ta była niejako podchwyconem echem wypartej i ginącej naiwnej ludowej śpiewki.

Tkliwe, ogromnie zacne artystyczne serce kompozytora „Wolnego strzelca“, raniły boleśnie rozkoszne, przez świat cały ulubione melodye Rossiniego. Nie wierzył, by właśnie w n i c h źródło prawdziwej melodyi leżeć mogło; pragnął udowodnić światu, że one są mętnym odpływem strumieni źródła, w którem, gdyby ktoś zechciał, znalazł by, jak kryształ, jasną, żywą, bijącą wodę. Gdy tamci wytworni wynalazcy opery podsłuchiwali jeno pieśń ludową, W e b e r z natężoną uwagą podchwytywał ją. Gdy doszła z leśnych uroczysk woń ludowego kwiecia, do wnętrza zbytkiem świecących gmachów wytwornych muzyków, destylujących dla swych utylitarnych celów ten zapach, Weber, zatęsknił w pysznym pałacu i zapragnął ujrzeć sam kwiat, na dalekiej leśnej polanie kwitnący. Tam znalazł to kwiecie, skryte w bujnej trawie leśnej wśród zwojów kłębiastych mchu, obok źródła wesoło szemrzącego strumyka, kwitnące pod czułą opieką i strażą stuletnich dębów i buków.

Jakże silnie zakołatało serce artysty na ten upajający pięknem widok pierwotnego bogactwa.

Wielkiemu porywowi miłosnemu oprzeć się nie mógł, zapragnął podzielić się z przeżytą już ludzkością, tym uzdrawiającym widokiem i ożywczą wonią, a pędzony prometejskim, zbawczym szałem, pragnął wydrzeć kwiat boskiej, płodnej dziczy, okazać błogosławionej szczęśliwej garstce wytwornych ludzi, kwiat ten, jako coś najświętszego, w prawdziwym swym blasku.

Z e r w a ł g o !... Nieszczęśliwiec ! —

Biegnie z nim do wspaniałego pałacu i wsadza w drogocenną wazę zawstydzone, nieśmiałe kwiecie; pielęgnuje troskliwie i codziennie zwilża kryniczną wodą. Lecz patrzcie! — jak skromnie zwijające się listki prostują i otwierają się lubieżnie; delikatne, szlachetne rozrodcze narzędzia kwiatu rozchylają się bezwstydnie i z cyniczną obojętnością oddają się wszystkim wciągającym woń nozdrzom, choćby i najwszeteczniejszego rozpustnika.

„Cóż jest ci, kwiatku“? — z trwogą w duszy pyta mistrz — „Czyś zapomniał już o tej polance leśnej, gdzie tak uczciwe i skromne wiodłeś życie?“

Z kwiatu opada liść po liściu; zwiędłe i suche padają, rozprószone, na kobierzec komnaty, roztaczając ostatni raz lubą woń. Kwiat wyziewa ducha, szepcąc do mistrza: „Umieram, ty mnie złamałeś!“ A z nim umarł i mistrz. Kwiat ten był duszą jego sztuki, a sztuka tajemniczą żywicielką jego życia.

Na leśnej polance nie kwitły już więcej kwiaty!... Tyrolscy śpiewacy zeszli z swych alpejskich stoków; zaśpiewali przed księciem Metternichem; ten nagrodził ich sowicie i opatrzył listami polecającymi do wszystkich dworów i pałaców, a zaraz zaprosili ich lordowie

i bankierzy, zaprowadziwszy na swe rozpustne pokoje, zabawiali się słuchaniem wesołych „jodlerów“ górali, śpiewających miłośne zwrotki do swych górskich kochanek. Dziś, maszerują dziarscy chłopacy na bratobójczą wojnę, wedle aryi Belliniego, lub tańczą ze swemi dziewkami, wedle operowych melodyi Donizettiego, gdyż... kwiat nie zakwitł już więcej.

Charakterystycznem dla melodyi niemieckiej ludowej pieśni jest, że melodya ta rzadziej płynie w ścisłych, żywych i szczególnie ruchliwych rytmach, a częściej wypowiada się w otwartych, wesołych, a jednak tęsknych rytmach. Nie znamy pieśni niemieckiej, obywającej się bez harmonicznego przeprowadzenia; wszędzie słyszymy pieśni bodaj na dwa głosy śpiewane. Sztuka jest zmuszoną dodawać tam głos, by mieć zupełny, harmonijny układ melodyi. Taka melodya jest zasadniczą cechą oper ludowych Webera. Melodya jego niema lokalno-narodowych przymieszek, jak i również niema wyrazu głębszego i szerszego odczucia ogólnego, niema innej ozdoby, prócz uśmieszku naturalnej i słodkiej serdeczności, a chwyta swym powabnym wdziękiem za serca słuchających ludzi każdej narodowości, ponieważ występuje w niej prawdziwość czysto ludzkich uczuć. Możemy niemieckiego ducha poznać w światowem działaniu weberowskiej melodyi, a nie słuchać kłamstw o jego specyficznych właściwościach.

Wedle tej melodyi tworzy Weber wszystko; cokolwiek działa, cokolwiek wyraża, wszystko jest melodyą tą na wskróś przesiąknięte, a gdzie nas tworem swym porywa, tam widać orzeźwiający wpływ omówionego poprzednio przez nas kwiecia. Melodya ta była jedynym i prawdziwym czynnikiem w operach Webera.

Dramat ukazywał się tylko wtedy, gdy melodyą zajął i gdy ona otoczyła swą, pożerającą go tęsknotą, wytłumaczającą i ratującą istnienie dramatu.

Gdy zastanowimy się nad dramatem w „Wolnym strzelcu“, to musimy dać mu w stosunku do weberowskiej muzyki to samo miejsce, jakie ma utwór „Tankredi“ do muzyki Rossiniego. Melodya Rossiniego podobnie nie wpływała na charakter i poezyę „Tankredi“, jak i Webera melodya na poezyę „Wolnego strzelca“; Weber tu nie był kim innym, tylko tem, czem tam był Rossini, z tą jednakże różnicą, że, gdzie Weber był szlachetnym i zmyślnym, tam Rossini był lekkomyślnym i zmysłowym [1]). Weber tylko o tyle otworzył ramiona na przyjęcie dramatu, o ile melodya była prawdziwą i nie sfałszowaną mową serca; co w niej się mieściło, dobrze było umieszczonem. Czego nie można było wypowiedzieć, mimo całej prawdy ograniczoną mową, nie mógł w żaden sposób wypowiedzieć Weber. Jąkanie się jego jest oczywistym dowodem niezdolności muzyki samej do stworzenia prawdziwego, całego dramatu a nie do niej tylko przykrojonego. W rozsądny jednakowoż sposób użyta muzyka może rozpłynąć się w dramat.

* * *

Zajmiemy się dalej historyą melodyi.

Weber, szukając melodyi, zwrócił się do ludu i w niemieckiej, ludowej pieśni znalazł szczęśliwy przymiot, naiwną, szczerą serdeczność i brak krępujących, narodowych właściwości.

[1]) Co ja w tem miejscu „pod zmysłowym“ rozumię w przeciwieństwie do zmysłowości, jako urzeczywistniającego momentu dzieła sztuki, można domyśleć się z pewnego wykrzyknika włoskiej publiczności, popadłej w szalony zachwyt w czasie śpiewnej produkcyi pewnego kastraty i krzyczącej „Niech będzie błogosławionym nożyk...“

Kompozytorzy operowi za jego przykładem poczęli również, wedle sił swoich, czerpać z bogatego skarbca ludowej pieśni.

Najpierw francuscy kompozytorzy zabrali się do przyprawy ziół, uważanych za swe rodzime. Oddawna na ludowych scenkach zagnieździł się u nich kuplet dowcipny lub uczuciowy, używany nawet w recytowanych widowiskach.

Z natury swej kuplet odpowiedniejszym był do wyrażania wesołości, jak do wypowiadania afektów i tragizmu, skutkiem czego wpływał na charakter dramatycznej sztuki, gdzie go w określony sposób używano. Francuz nie może swych uczuć wypowiadać samą tylko muzyką; gdy namiętność jego potęguje się i pożąda muzycznego określenia, wtedy musi on równocześnie mówić, lub conajmniej tańczyć. Gdzie u Francuza kończy się kuplet, tam zaczyna się kontredans; bez tego nie zna muzyki. Jak ważną w kuplecie jest mowa, świadczy to, że pragnie on zawsze sam spiewać, nigdy z innymi, gdyż inaczej nie słyszanoby wyraźnie słów jego.

Również w kontredansie stoją pojedynczy tancerze przeważnie naprzeciw siebie. Każdy wykonuje przypisane ruchy, a pary obejmują się, gdy charakter tańca już na nic innego nie dozwala. W francuskim wodewilu, punkta muzycznego aparatu stoją odosobnione, licho gadatliwą prozą związane, a miejsca, w których więcej osób spiewa kuplet, są pod względem harmonicznym najokropniejsze w świecie. Francuska opera jest rozszerzonym wodewilem. Wielki muzyczny aparat sporządzono dla formy t. zw. dramatycznej opery, a treść ma te same wirtuozyjne elementa, w jakie Rosiniego opery zawsze obfitowały!

Cały właściwy przepych tej opery tworzył raczej deklamowany, niż spiewany kuplet i essencya muzykalna, będąca rytmiczną melodyą kontredansa. Do tego narodowego produktu, w którym dramatyczne wyrażanie i przejęcie się było rzeczą poboczną, wracają rozważnie francuscy kompozytorzy, poznawszy po śmierci Spontiniego czar jego oper, oszałamiający entuzyazm dla działalności Rossiniego i piękność ckliwej melodyi Webera. Istotna wartość i treść francuskiego wyrobu krajowego zanikła. Tak długo czerpały z niej życie wodewil i opera komiczna, aż wreszcie wskutek posuchy wyschło źródło i bić przestało. Szukający prawdziwej natury i miłego szmeru strumyka artyści, słyszeli tylko prozaiczny klekot kół młyńskich, pędzonych wodą, wypchniętą z naturalnego łożyska a ujętą w obity palami kanał. Tam, gdzie pragnęli usłyszeć pieśń ludową, słyszeli i widzieli zawsze wstrętne, maszynowe fabrykaty wodewilu.

Teraz zaczęło się wielkie polowanie w obcych krajach na ludowe pieśni.

Gdy ojczysty kwiat zwiądł i usechł, począł przeszukiwać Weber pisma Forkela o muzyce arabskiej i znalazł w nich marsz haremowych eunuchów. Nasi Francuzi byli sprytniejsi! Przeglądali turystyczne podręczniki i pędzili sami tam, gdzieby z bliska usłyszeć mogli, jak wygląda i jak brzmi ta naiwność ludowa.

Stara nasza cywilizacya zdziecinniała; dziecinni starcy prędko umierają!

Hen, w uroczych tylokrotnie opiewanych i malowanych Włoszech, w kraju, skąd Rossini tak swobodnie czerpał melodyjny tłuszcz, by obdzielić nim wychudzony świat artystyczny, siedział bez troski przemożny mistrz i z dziwnym uśmiechem przypatrywał się eleganckim,

paryskim myśliwym, jak kręcą się i uganiają wszędzie, za połowem melodyi.

Jeden z nich był znakomitym jeźdźcem. Wiedziano o nim, że ilekroć po męczącej przejażdżce z konia zeskoczy, tylekroć razy mieć będzie jakiś zapas melodyi, co mu sporo złota do kiesy napędzi. Jeździec ten pędził po targowicach i kramach warzywnych i rybnych Neapolu tak szalenie, iż po sobie zostawił taki stek przekleństw i szyderstw, że sam wkrótce obawiać się począł jakiejś rewolucyi handlarzy i przekupni warzyw i ryb. Ależ i z tego możnaby przecież też skorzystać!

Pędzi dalej paryski rycerz, aż do Portici, do sadyb i bark rybaków, którzy, czy to ryby łowiąc, czy kłócąc się, śpiewają, przeklinają i śpią, zabawiają się kobietami i dziećmi, rzucają nożami, mordują się a spiewają zawsze i wszędzie.

Mistrzu Auberze wspaniała była to jazda!? — Lepsza, niźli na hippogryfie, latającym tylko zawsze w powietrznych przestworzach, tam przecież nic znaleźć nie można, a łatwo nabawić się kataru i przeziębienia!...

Jeździec wrócił do domu, zeskoczył z konia, ukłonił się ogromnie serdecznie Rossiniemu (wiedział dobrze dlaczego?), najął ekstrapocztę, a to, co tam w mgnieniu oka sporządził, nie było czem innem, jak tylko: „Niemą z Portici“.

Tą niemą była pozbawiona już głosu Muza Dramatu, samotna, smutnie okrążająca, szalejące, rozspiewane tłumy, z rozdartem sercem, która, obrzydziwszy sobie życie, pragnęła udusić się w sztucznych żarach teatralnego wulkanu! Rossini zdala przypatrywał się wspaniałemu widowisku i, wracając do Paryża, uważał za stosowne zatrzymać się trochę w śnieżnych szczytach Szwajcaryi. Odpoczywając na tym podróżnym prze-

stanku, podsłuchiwał śpiewy zdrowych i śmiałych górali i przypatrywał się im, w jaki to sposób bawią się muzykalnie swemi górami i krowami. Gdy przybył do Paryża, ukłonił się uniżenie Auberowi, (ten wiedział dlaczego?) i przedstawił światu z wielką rodzicielską radością swe najmłodsze dziecko, szczęśliwie ochrzczone „Wilhelmem Tellem".

„Niema z Portici" i „Wilhelm Tell" stały się teraz osiami całego spekulatywnego muzycznego świata opery. Znaleziono nowy środek dla galwanizowania na pół zgniłego ciała opery, a ta znowu zdolną była do życia, jak długo było można jakieś narodowe znamiona znachodzić i wykorzystywać. Przeszukiwano wszystkie ziemie i kraje kontynentu, każdą prowincyę, każdy szczep ludowy, badano aż do ostatniej kropli muzycznej krwi, a uzyskaną w ten sposób nalewkę, podawano, jako świetny łajerwerk, cieszącym się panom i szachrajom. Lecz niemiecka krytyka muzyczna dopatrzyła się w tem znacznego zbliżenia się opery do jej celu gdyż teraz ta wytknęła sobie kierunek „narodowy", lub nawet, jeżeli się tak chce, „historyczny".

Gdy świat cały szaleje, szczęśliwymi czują się Niemcy; tem więcej mają wtedy do objaśnienia, zgadywania i myślenia, i ku największej ich rozkoszy — do klasyfikowania!

Zastanówmy się, na czem polegał wpływ narodowy na melodyę, a przez nią na operę.

Pierwiastek ludowy był dotąd najżyźniejszem i najobfitszem źrodłem dla Sztuki, jak długo, wolny od wszelkiej refleksyi, naturalnym rozwojem mógł urość do ogromu dzieła sztuki. W życiu społecznem i arty-

stycznem czerpaliśmy zupełnie nieświadomie z ludowej potęgi.

Oddaliwszy się od ludu, uważaliśmy owoc, którym żyjemy, za mannę, spadającą do ust uprzywilejowanym, wybrańcom Boga, bogatym i geniuszom, zupełnie wedle woli nieba! Gdyśmy jednak zjedli tę mannę, tedy oglądnęliśmy się za innym pokarmem i szukając skwapliwie drzew owocowych i zabieraliśmy, jako rabusie z Bożej łaski, owoce, nie bacząc wcale na to, czyśmy je sadzili i pielęgnowali. Nie na tem jednakże koniec, ścinaliśmy i korczowali drzewa, wykopywali korzenie, by przekonać się, czy w sztucznej przyprawie smakować nam nie będą, lub też, czy wogóle będą strawne. Tak wykorczowaliśmy cały przepiękny las przyrody i ludu, a sami przemieniliśmy się w nagich, głodnych żebraków.

Podobnie muzyka operowa, świadoma swej bezpłodności i wyschnięcia wszystkich soków, rzuciła się na pieśń ludową, wyssawszy z niej wszystko, nawet korzenie i dziś rzuca okradzionemu ludowi, jako owoc, swe wstrętne operowe melodye, niby włókniste resztki, i szkodliwy, trujący pokarm. Lecz zabrakło nawet tej operowej melodyi pożywienia; pochłonęła i spożyła wszystko, cokolwiek mogła; bez nowego zapłodzenia, musi zginąć bez potomstwa; z trwogą śmiertelną przeżuwa teraz, łakoma, siebie samą, a tę wstrętną wegetacyę nazywają dziś niemieccy krytycy: „Dążeniem do wyższej charakterystyki“, a dawne plądrowanie i rabowanie drzewa ludu, nazwali: „emancypacyą mas“.

Prawdziwie ludowego pierwiastku nie dopatrzył się operowy kompozytor; aby tego dokonać, musiałby sam wedle ducha i upodobań ludu, tworzyć, to znaczy, w istocie rzeczy musiałby być sam ludem. Mógł po-

chwycić tylko osobliwsze rzeczy, wyrażające właściwości ludowe, a tem jest pierwiastek narodowy. Barwa narodowa zbladła zupełnie wśród wyższych stanów i zachowała swą świeżość tylko w częściach ludu, u tych, co związani ze skibą roli, brzegiem rzeki, lub doliną góry, nie frymarczyli swemi cechami narodowemi, lecz je zatrzymali. Tylko zimne i stereotypowe szczegóły mogły wpaść w drapieżne ręce tych łupieżców, nicujących wytwornie to, co znaleźli na modne „curiosum“. Podobnie jak i w modzie strojów przerabiano pierwszy lepszy skromny szczegół ludowego kostyumu na błyszczący, wytworny jedwab, albo szych złoty, — podobnie też ukryte w wirze życia cechy narodowościowe przerobiono na rytm i melodyę, tworzącą pstrokate rusztowanie z przeżytą, obleczone beztreściwą formą.

Takie postępowanie miało stanowczy wpływ na rozwój opery, którym szczegółowiej się zajmiemy. Wśród głównych czynników opery, zmieniły się stosunki zwane, jak wspomnieliśmy, „emancypacyą mas“.

IV.

Każdy kierunek artystyczny zbliża się do najwyższego okresu swego rozwoju w tym stosunku, w jakim wzbogaca się w obfitsze, wyraźniejsze i skuteczniejsze sposoby wyrażania się. Lud pierwotnie wyrażał swój podziw dla rozgłośnych cudów przyrody, w wykrzyknikach lirycznego zachwytu; potem połączył znane zjawiska przyrody w pojęciu Boga, a tegoż wreszcie zmienił w bohatera. W bohaterze, w zmniejszonym niejako wizerunku swej istoty, poznaje lud sam siebie, i swe czyny opiewa w eposie, czy w dramacie sam je przedstawia. Tragiczny grecki bohater występywał z chóru i zwracając się do niego, mówił: „Patrzcie, tak czyni i działa człowiek; co czciliście w opowieściach i przysłowiach, to okazuję wam, jako bezwzględnie prawdziwe i konieczne. Grecka tragedya łączyła w chórze i bohaterze publiczność z dziełem sztuki. To było zrozumiałem dla ludu i widocznem z sądu o sobie samym i poetycznego rozmyślania chóru greckiego. Dramat rozwijał się i dojrzewał, jako dzieło sztuki w tym stopniu, o ile wyrok chóru o czynach bohatera był bardziej nieodwołalnym i stanowczym, takim wreszcie, iż ze sceny schodził chór, a mieszając się z ludem, stawał się żywym widzem i prawdziwym uczestnikiem dramatu i, jako taki, sam był

mu pomocny. Tragedya szekspirowska przewyższa grecką tem, że, dzięki artystycznej swej technice, obywa się to zupełnie bez koniecznej pomocy chóru.

U Szekspira chór rozłożony jest na poszczególne, wmieszane w akcyę dramatu osoby, wypowiadające swe zdania i zapatrywania wedle swej osobistej konieczności, podobnie, jak i bohater.

Pozorne podporządkowanie, działających pobocznie, w zamkniętych ramach dramatu, osób, wypływa wskutek braku stycznych punktów z losami bohatera a nie z powodu zasadniczego lekceważenia pobocznych osób, gdyż wszędzie, gdzie tylko podporządkowana osoba wchodzi w akcyę główną, uzyskuje możność, do osobistego i charakterystycznego a niczem nie skrępowanego wyrażania się.

Gdy jednak te silne i pewnie wyrysowane szekspirowskie postacie straciły w modnej dzisiejszej dramatycznej interpretacyi, swą plastyczną indywidualność, — a stały się stereotypowemi maskami charakterystycznemi, to nie jest to winą Szekspira, lecz winą wpływu uniformującej wszystko szablonowo państwowości tej, co stała się śmiertelnym wrogiem rozwoju swobodnego indywidualizmu. Odbiciem takich masek charakterystycznych próżnych wewnątrz i pozbawionych wszelkich indywidualnych cech był dramatyczny podkład opery.

Im więcej beztreściwemi były osoby w te maski ukryte, tem bardziej zdolnemi były do śpiewania operowych aryi.

„Królewicz i królewna“ — oto oś dramatyczna, około której obracała się opera i — jeśli przy świetle się przypatrzymy — do dziś dnia się obraca! Jakiejś indywidualności nabierały te maski charakterystyczne, dopiero po zewnętrznem pociągnięciu dekoratywnego po-

kostu; wreszcie lokalne szczegóły widowiska zastępywały to, czego wewnętrzna próżność i czczość dać nigdy nie mogły. Gdy kompozytorzy wyczerpali całą swą artystyczną i melodyjną produktywność i uciekli się do zapożyczania lokalnej melodyi u ludu, wzięto się w końcu do zabrania wszystkich miejscowych szczegółów, a więc: dekoracye, obrazy okolicy, kostyumy i to, co miało je wypełnić, t. j. chór operowy, stały się najważniejszymi czynnikami opery, zmuszonej drżącem, kinkietowem światłem oświetlać ciągle „królewicza i królewnę“, by tych biednych nieszczęśliwców utrzymać w jaskrawem scenicznem życiu śpiewaka.

Bieg dramatu okrył się teraz śmiertelną hańbą i wstydem. O silnym indywidualnym dawniej kośćcu osobistości, opiewane i poetyzowane niegdyś przez chór ludu, rozpłynęły się w pstrem i masowem otoczeniu, pozbawionem w dramatycznej akcyi punktów zbieżnych. Tem otoczeniem w dzisiejszej operze jest potworny, sceniczny aparat, wołający do nas poprzez machiny, malowane płótna, pstre kostyumy i przez głos chóru: „Jam jest — ja, i nie masz opery bezemnie“.

Prawdą jest, że już dawniej szlachetni artyści posługiwali się narodowemi ozdobami; jednak tam tylko było to dodatniem i prawdziwie pięknem, gdzie dodano je jako skromną ozdobę żywej i charakterystycznej akcyi dramatycznej. Jakżeż trafnie narodowy koloryt nadał Mozart swemu Osminowi i Figarowi, nie potrzebując do tego jeździć do Turcyi, lub Hiszpanii, albo też w książkach barw szukać. Osmin i Figaro, to dwa indywidualne charaktery, szczęśliwie naszkicowane przez poetę, prawdziwym wyrazem pogłębione przez muzyka i nietrudne do wykonania dla nie obałamuconych artystów. Nowocześni kompozytorzy operowi nie używają jednakże w ten spo-

sób nacyonalnego dodatku dla podobnych indywidualnej wartości osób.

Zdaje im się, że dodając martwej, obojętnej i bezbarwnej egzystencyi, jakiś charakterystyczny podkład, ożywiają tem samem akcyę! Najbardziej istotne, to, co tkwi w każdym zdrowym, ludowym pierwiastku, t. j. charakter czysto ludzki, użyto w nowoczesnej operze do bezbarwnej, nic nie mówiącej maski śpiewaka aryi operowych. Maskę tę ma sam odblask otaczającej pełni barw sztucznie ożywić, choć kolor tego otoczenia narzucono najjaskrawszemi i najwięcej krzyczącemi plamami.

W celu ożywienia, otaczających operowego śpiewaka pustek scenicznych, wprowadzono w końcu na scenę i lud, ukradłszy mu poprzednio jego melodyę. Niestety, zupełnie naturalnie nie mógł być to ten lud, co tę śpiewkę pierwszy zanucił, lecz zmyślnie i sprytnie wytresowana masa, maszerująca tu i tam, wedle taktu operowej aryi. Nie potrzebowano ludu, lecz tylko materyalnej resztki jego, wyssanej i pozbawionej życia masy.

Masowy chór dzisiejszej opery, jest niczem innem, jak tylko przeznaczoną do pochodów i śpiewów ruchomą, dekoratywną machiną teatralną, uruchamiającą niemy przepych kulis i wytwarzającą ruchliwy, sceniczny hałas. „Królewicz i królewna“, mimo największej ochoty, nie mogli mieć nic nadto do powiedzenia... prócz odśpiewania tysiąckrotnie słyszanych katarynkowych melodyi. W końcu spróbowano urozmaicać tematy zapomocą tego, że cały teatr od pierwszej, aż do ostatniej kulisy, od primadonny, aż do ostatniej z kilku setek chórzystek, śpiewał aryę razem, — aby więcej podnosiło się wrażenie, już nie kilkogłosowe, ale jedno, szalone współ-

brzmienie. Przez tak sławne dziś „unisono“, staje się zupełnie widocznym cel używania masowych scen i w pojęciu operowem słusznie uważać możemy te masy za „emancypowane“, gdy słyszymy w najsławniejszych miejscach najbardziej cenionej opery, starą osłuchaną aryę jednogłośnie śpiewaną przez całe setki na scenie. Podobnie też dzisiejsze państwo emancypowało masy, ucząc je batalionami w mundurach wojskowych maszerować, zbaczać w lewo, w prawo, prezentować karabin i na ramię go zaciągać. Gdzie Mayerbeera „Hugenoci“ do największej swej świetności dochodzą, słyszymy tam to, co widzimy w pruskim gwardyjnym batalionie.

Niemieccy krytycy nazywają to — jak wspominaliśmy — emancypacyą mas.

Tak „emancypowane“ otoczenie było znowu, tylko maską. Gdy nie było charakterystycznego życia w głównych osobach opery, to tem trudniej wlać je było można, w olbrzymi sceniczny aparat. Mające ożywić bohaterów, życiodawcze promienie tego aparatu zawiodły. Jakiekolwiek dodatnie znaczenie mieć mogły one tylko wtedy, gdy maskę otoczenia ubarwiono zewnętrznie w celu ukrycia jej beztreściwej próżni. Barwę do tego znaleziono w historycznych kostyumach, użytych dla wyrażenia narodowego kolorytu.

Zdawałoby się, że wciąganie w operę historycznych motywów i wszelka innowacya w jej układzie, leżą wyłącznie w zakresie działalności poety. Rychło jednak obaczymy naszą omyłkę, gdy zastanowimy się nad drogami kształtowania się opery, aż po dzień dzisiejszy. We wszystkich jej rozwojowych fazach, widoczne są rozpaczliwe usiłowania muzyka w celu utrzymania opery, przy sztucznem życiu; użycie zaś history-

c z n y c h motywów nie wypływało z gorącej i prawdziwie odczutej konieczności, poddania się rozkazom poety, lecz wskutek żądania dyktowanego przez czysto muzykalne czynniki i wskutek nienaturalnego żądania muzyka, by w dramacie oddać równocześnie zamiar i wyraz. Później zajmiemy się stosunkiem poety do naszej współczesnej opery; narazie śledźmy spokojnie ze stanowiska muzyka i prawdziwych czynników muzycznych opery, dokąd prowadzą te błędne drogi.

Muzyk, (może się skrzywić jak mu się podoba), jest w stanie dać tylko wyraz i nic więcej ponadto. Muzyk tracił swą prawdziwą i zdrową zdolność do oddania prawdziwego wyrazu muzycznego, gdy począł przedmiot tego wyrazu sam rysować, poetyzować, aż wreszcie sprowadził go, do bladego i nic nie mówiącego szematu. Gdyby muzyk zażądał od poety c z ł o w i e k a — a nie od mechanika lalkę, którą, wedle gustu sukniami zarzuca i drapuje, by tylko zadziwiać barw błyskotem i fałd układem, wtedy musiałby, co jest niemożliwem, wlać w kształty lalki pulsujące i bijące życie człowieka. Ubożejąc z czasem i tracąc coraz więcej na środkach i sposobach wyrażania się, zadowalnia się kompozytor niesłychanie mnogiemi waryacyami w sposobach drapowania sukni tej lalki i coraz innego przemalowywania jej. Historyczny kostyum opery — (bardzo wydatny, gdyż można zmieniać i urozmaicać go stosownie do klimatu i historycznego okresu) — jest właściwie dziełem dekoracyjnego malarza i krawca teatralnego, tych dwu najważniejszych sprzymierzeńców i przyjaciół, modnych operowych kompozytorów. Muzyk nie zapomniał przyszykować swą muzyczną paletę, do historycznego kostyumu. Jakże on, twórca opery, który poetę w famulusa zmienił, nie miałby sprostać krawcowi i malarzowi?...

Gdy więc rozwiązał cały dramat z akcyą i charakterami w muzyce, to czyż byłoby dla niego niemożliwem zmienić muzycznie rysunki i farby malarza i krawca w wodę? Postanowił zerwać wszystkie tamy, otworzyć spusty oddzielające ziemię od morza i w potopie swej muzyki utopić dramat, z ludźmi i myszami, pędzlami i nożycami!

Muzyk musiał wypełnić predestynowane zadanie i obdarzyć radośnym podarunkiem „historycznej muzyki“, krytykę niemiecką, dla której jak wiadomo, miły Bóg stworzył sztukę!... Wielka sława natchnęła go do wynalezienia żądanej rzeczy.

Jakby wyglądała historyczna muzyka, i jakie robiłaby wrażenie? W każdym razie inne, jak każda nie historyczna muzyka. W czem tkwi różnica? Zapewne w tem, że „historyczna muzyka“ różni się od teraźniejszej tem, czem różni się strój dzisiejszy od kostyumów dawnych epok. Czyż nie było rozsądniejszem wziąć muzykę tych czasów w ten sposób, w jaki naśladuje się dokładnie strój danej historycznej epoki. Niestety nie udało się to, gdyż w czasach tak bogatych w stroje, nie było jeszcze podobnie jak u barbarzyńców... opery; nie można więc im było zabrać gotowej, ogólnej, operowej mowy. Natomiast, śpiewano wtedy w kościele pieśni kościelne, te zaś dziś śpiewane, wydają się nam tak nieznanemi i obcemi!... Wspaniale!... Dawajcież tu kościelne pieśni! — Religia musi iść na scenę! — Aż oto poszukiwanie muzyczne za kostyumami historycznemi stało się operową cnotą. Za zbrodnię rabunku melodyi ludowej uzyskano absolucyę, zarówno w kościele rzymsko-katolickim, jak i ewangelicko-protestanckim, mianowicie z tej przyczyny, iż wyświadczono kościołowi dobrodziejstwo przez to, że tak jak przedtem

masy, — teraz religię, — aby być wyrażeniu niemieckiej krytyki wiernym, — opera „emancypowała".

I oto kompozytor operowy stał się Odkupicielem. W natchnionym i usychającym w gorączce rojeń marzycielu, M e y e r b e e r z e, mamy nowoczesnego Zbawiciela i omywające winy świata, Jagnię Boże.

A przecie muzyk tylko warunkowo mógł dokonać rozgrzeszającej „emancypacyi kościoła". Gdyby religia zapragnęła uszczęśliwienia się operą, tedy musiałaby zgodzić się na wyznaczone jej rozsądnie, wśród innych emancypowanych, miejsce. Opera, Zbawicielka świata, miała opanować religię, a nie religia operę; miała opera stać się świątynią, to religia nie przez operę, lecz ta przez ową miała być emancypowaną. Dla czystości muzyczno-historycznego kostyumu byłoby pożądaną dla opery rzeczą, uporać się jeszcze z religią, gdyż jedynie użyteczna muzyka historyczna, znachodziła się w muzyce kościelnej. Niestety dotkliwie szkodziłoby wesołości opery, zajmować się mnichami i klechami. Tem, co tylko emancypacya religii uświetnić miała, była arya operowa, ów odwieczny, bujnie rozwijający się rdzeń istoty opery, która, nie pragnęła zapewne nigdy pobożnego zbioru pieśni, lecz wesołej rozrywki. Dokładniej wyrażając się, religia miała być tylko przyprawą, podobnie jak to jest w mądrze ukształtowanym ustroju państwowym. Nadającym smak sosem musiały zostać: „Królewicz i królewna", z należnym dodatkiem, łotrów, chóru dworskiego i ludowego, kulis i kostyumów.

W jaki sposób należało przerobić na operę to całe wielebne operowe Kolegium?

Tu otwierało się muzykowi szare, okiem nieprzejrzane, mgliste pole absolutnego wynalazku: wezwanie d o s t w o r z e n i a c z e g o ś z n i c z e g o. Patrzcie jak

szybko zgodził się na to! Miał baczyć tylko, by muzyka... troszkę inaczej brzmiała, niż zwykle, wedle przeciętnego przypuszczenia. W każdym razie, jego muzyka, była obcą, a dobry krój teatralnego krawca wystarczył, by stworzyć całkiem „historyczną“ operę.

Muzyka najbogatsza w sposoby wysłowienia się, otrzymała teraz nowe i niezwykle ciekawe zadanie. Miała znowu sama przez się zbić, swe wyrażenie z którego dawno już nawet sam przedmiot wyrazu zrobiła a wyraz, który bez godnego wyrażenia się przedmiotu, był sam przez się niczem, został teraz zaprzeczony, tak, że kompozytorzy operowi posługiwali się doprawdy znakomitemi teoryami, wedle których z dwu przeczeń można było jeszcze coś stworzyć. Polecamy niemieckiej krytyce powstały stąd styl operowy, jako „emancypowaną metafizykę!“

Przypatrzmy się temu postępowaniu bliżej.

Gdy kompozytor zapragnął odpowiednio i dobitnie wypowiedzieć się, to nie mógł inaczej tego uczynić, jak tylko sposobem muzycznego wyrażenia się, uważanego dotychczas za zrozumiały muzyczny wyraz. Zamyślał nadać temu wyrazowi historyczny koloryt, to było to jedynie możliwem, przez nadanie obcej, niezwykłej przymieszki muzycznej.

W tym celu mógł posługiwać się określeniami dawnych muzycznych epok, z których wedle chęci i woli korzystał naśladując je, lub wedle swej miary przebierając. W ten sposób zebrał i ułożył kompozytor z wytwornych i pięknych stylowych właściwości poszczególnych epok, pstry żargon, będący rezultatem dążenia do niezwykłości i lubowania się cudzoziemskością.

Muzyka nowa, z chwilą, gdy porzuca godny wypowiedzenia się przedmiot i oddaje się bez treści na

pastwę operowej przemocy, to znaczy — pragnie być tylko śpiewaną, lub świstaną, — poddaje się najzupełniej m o d z i e; może się modzie tylko podporządkować, lub w najszczęśliwszym wypadku, opanować ją w ten sposób, że sama stworzy n a j n o w s z ą modę. Żargon wynaleziony (ze względów historycznych) przez kompozytora, by wyrażać się n i e z w y k l e, stanie się szczęśliwym wypadkiem znowu modą, która raz przyjęta, p r z e s t a j e b y ć n i e z w y k ł ą, lecz zmienia się w krój sukni, który wszyscy nosimy i w mowę, którą wszyscy mówimy. Kompozytor rozpacza w mozoleniu się, nad wynalezieniem nowych oryginalnych niezwykłości, i chwyta się ostatecznie środka, zapewniającego mu oryginalność, obiera zawód „historycznego“ muzyka. Musi zawsze pamiętać o tem, by powszechnie używanemu wyrazowi, nadawać przeciwne znaczenie, musi wszystko w s o b i e przeinaczać; mówić „tak“, gdzie wypadałoby powiedzieć „nie“, cieszyć się t a m, gdzie należałoby smutek wypowiedzieć, jęczeć z bolu t a m, gdzieby z rozkoszą się cieszył. Doprawdy, tylko tym sposobem jest możliwe być zawsze oryginalnym, cudzoziemskim, interesującym i Bóg wie czem: musi udawać waryata, by okazać się „historyczno-charakterystycznym“. W ten sposób uzyskano nowy element.

Dążenie do „historyczności“, doprowadziło do histeryi i maniactwa a tem jest ku naszej radości — zaraz... przypomnijmy sobie!... neoromantyzm.

V.

Tak zwani francuscy neoromantycy wykoszlawili prawdę i naturę.

Czyn ten usprawiedliwiał poniekąd stan ówczesny opery, a dla niej samej był nowym, ożywczym pokarmem. Dla łatwiejszego zrozumienia rzeczy, stan ten nazwijmy niezrozumieniem Beethovena.

Pamiętać koniecznie musimy, że cokolwiek miało od najdawniejszych czasów po dziś dzień, stanowczy i niezaprzeczony wpływ na rozwój i kształtowanie się opery, to pochodziło zawsze, tylko ze sfery absolutnej muzyki, nigdy zaś od poezyi, lub może z jakiegoś zdrowego zespołu obu sztuk. Znachodzimy stanowczo, że, od Rossiniego począwszy, historya opery zmienia się w historyę operowej melodyi. W najnowszych czasach mają decydujący wpływ na powstawanie historyczno-dramatycznej opery, li tylko kompozytorzy. Ci, koniecznością zniewoleni, musieli urozmaicać ciągle operowe melodye, — aż wreszcie nawet oddać tą melodyą chcieli charakterystykę historyczną, — czem znowu oznaczali poecie, czego do swego przedsięwzięcia potrzebują. Melodya ta, wychodowana jako melodya śpiewna, uwolniła się z krępującego ją dotąd, a niezbędnego podkładu literackiego i szukała nowych warunków do roz-

woju, w ustach i gardle śpiewaka. Zdobywszy sobie te, oraz inne, z podsłuchiwania pierwotnej, niesztucznej ludowej melodyi warunki, zwróciła swój bystry węch w końcu t a m, gdzie melodya wyzwala się z krtani śpiewaka a tworzy sobie nowe warunki rozwoju i utrzymania życia, w mechanice instrumentów. Śpiewna melodya operowa przetłumaczona na m e l o d y ę i n s t r u m e n t a l n ą*) stała się czynnikiem powstającego d r a m a t u. — Aż do tego doszło w nienaturalnej historyi opery!

W czasie, gdy melodya operowa bez skutecznego przez poezyę zapłodnienia, wpadała z jednej ostateczności w drugą i prowadziła marny a bezowocny żywot, rozwinęła się bogato muzyka instrumentalna.

Muzyka ta, rozbierając i dzieląc na mniejsze i większe części, układając różnolicie harmoniczne motywy tańca i śpiewu, stworzyła nową szczególną mowę, nie zdolną jednak w najwyższem pojęciu do wyrażania uczuć czysto ludzkich, jak długo chciała wyrażać jasno i zrozumiale indywidualne ludzkie uczucia i poczytywała sobie również to, za jedynie obowiązującą konieczność, dla kształtowania się tych melodyjnych części mowy.

Że wyrażenie jakiejś określonej, wyraźnej oraz indywidualnej treści jest w tej mowie, wyrosłej na podłożu ogólnych uczuć niemożliwem, wykazał to ten kompozytor instrumentalny, w którym chęć wypowiedzenia takiej treści paliła się pożerającym płomieniem

*) Pamiętać musimy o tem, że melodya śpiewana, nie czerpiąca żywotnych sił z rytmów wiersza i nie związana z nim, lecz tylko nań nałożona, jest już sama przez się tylko melodyą instrumentalną. W stosownem miejscu zajmiemy się tem i określimy stosunek takiej melodyi do orkiestry.

przez życie całe i wszystkie okresy artystycznego kształtowania się.

Historya melodyi instrumentalnej, zaczyna być — od chwili, gdy w niej to zdanie występuje — historyą błędu artystycznego, nie kończącego się jednak, jak to było w historyi opery, muzyczną niemocą, lecz staje się historyą błyszczącą, ogromną siłą i wielkością wewnętrznych bogactw. Błąd Beethovena przypominał omyłkę Kolumba *), który pragnąc wynaleść nową drogę do znanych już Starych Indyi, nowe światy odnalazł. Również Kolumb umarł w nieświadomości błędu. Umocnił on swych towarzyszy przysięgą, by nową ziemię, za Indye stare uważali. Mimo błędnego pojmowania, czyn jego zdarł tajemniczą zasłonę i pokazał najdowodniej prawdziwy kształt ziemi i odkrył nieprzeczute dawniej bogactwa. My również poznaliśmy niewyczerpane bogactwo muzyki, przez błąd Beethovena.

Mocą nieustraszonych i mężnych porywów, — do dojścia przez stosunki artystycznie konieczne, do rzeczy artystycznie niemożliwych, — wykazano nieograniczoną zdolność muzyki do rozwiązania każdego pomyślanego zadania, jeśli tylko muzyka, uważa się za to, czem w istocie rzeczy jest — t. j. za sztukę wyrazu.

Dokładnie poznaliśmy błąd oraz doniosłą wartość artystyczną Beethovena, dopiero po rozglądnięciu się w jego twórczości, kiedy wyrobiliśmy sobie pogląd na zamknięty całokształt jego dzieł. W wyniku artystycznym zaś jego naśladowców, którzy — nie oparłszy się na własnej pracy i na własnych pragnieniach, tej miary

*) Już w mej „Sztuce przyszłości“ użyłem porównania Beethovena do Kolumba; robię to jeszcze raz, gdyż znajduję w niem jeszcze jedno ważne, a nietknięte tam podobieństwo.

co Beethoven — błędem jego przejęli się, możemy tem łatwiej, błąd ten wyśledzić i zrozumieć. Współcześni i bezpośredni następcy Beethovena, znachodzili w poszczególnych jego dziełach to tylko, co wpadało im w oczy, bądź to ze względu na ich wielką wrazliwość i zakres pojmowania, bądź to ze względu na porywające wrażenie całości, lub dziwaczne ukształtowanie szczegółów.

Jak długo był Beethoven z duchem swego muzycznego otoczenia zgodny, tak długo wpływ jego twórczości na otoczenie był tylko dobroczynnym. Dopiero od czasu, gdy w związku z boleśnie odczutemi wewnętrznemi przejściami, zapragnął Mistrz wyrazistości szczególnych, charakterystycznych i osobistych uczuć a pragnienie to potęgowało się w nim do druzgoczącej wszystko żądzy, a więc od czasu, gdy mu coraz mniej zależało na robieniu muzyki miłej, gładkiej, zajmującej, podniecającej i ogólnie zrozumiałej — a zapragnął wyrazić swą sztuką treść, wypełnionej żarem uczuć i wielkich myśli duszy,— od tej chwili zaczyna się pełna cierpień bolesna epoka, nadmiernie wzruszonego człowieka i z konieczności błądzącego artysty, co w gwałtownych drgawkach i bolesno-błogiem bełkotaniu pytyjskiego natchnienia, staje się dla ciekawego słuchacza niezrozumiałym, gdyż natchniony, nie mógł wypowiedzieć się, robiąc tem na słuchaczu wrażenie genialnego obłąkańca.

W dziełach z drugiej połowy swej twórczej epoki staje się Beethoven właśnie tam niezrozumiałym, — lub lepiej zawiłym, — gdzie pragnie najwyraźniej wypowiedzieć swą indywidualną specyficznie treść. Wychodzi za sferę muzyki absolutnej, mimowolnie uznanej za zrozumiałą, t. zn. tego, w czem tkwi jeszcze jakieś wspomnienie, lub podobieństwo formy, lub wyrazu tańca

i śpiewu, — by przemawiać mową, wydającą się często chimerą usposobienia mistrza, niezważającą na muzyczny układ, lecz trzymaną tylko na pasku poetycznej woli, a która, właśnie w muzyce wypowiedzieć się nie może z wyrazistością poezyi. Przeważną część dzieł Beethovena z tej epoki uważać musimy za mimowolne usiłowania Mistrza, by stworzyć mowę dla swych pragnień, to też często wydają się nam szkicami do obrazów, w których mistrz jest ze sobą w zgodzie co do przedmiotu, lecz nie co do jego zrozumiałego układu. —. Obrazu tego nie mógł wcześniej skończyć, pókiby przedmiotu, nie zestroił z środkami swego przedstawienia: t. zn. nie pojął go wpierw ogólnie, by później poszczególne indywidualne części, mógł przemienić na właściwe barwy muzyczne i w ten sposób przedmiot poniekąd muzyce przyswoić. Gdyby te właściwe, skończone obrazy, w których Beethoven wypowiedział się z cudownie kojącą jasnością i wyrazistością, ujrzały światło dzienne, — tedy szerzące się niezrozumienie mistrza, nie byłoby tak wielkiem, w każdym razie nie sprawiłoby tyle zamętu i zamieszania. Rychło jednak muzykalny wyraz, oderwany i nie opierający się na słusznych warunkach, wskutek przykrej konieczności, stał się pastwą swawoli mody. Pewne melodyjne, harmoniczne i rytmiczne zalety łaskotały tak zwodniczo uszy, że posługiwano się niemi aż do przesytu; w krótkim jednakowoż czasie, wskutek osłuchania się i zużycia obmierzły tak, że nagle okazały się niesmacznemi i śmiesznemi. Ci, którzy chcieli robić muzykę dla ogólnego popytu, pragnęli zarazem uchodzić za jak najświeższych i najnowszych. A ponieważ muzycy ci środków do tej nowości szukali zawsze w gotowej już sztuce muzycznej, nigdy zaś w przemianach życiowych zjawisk, to dla nich wła-

śnie najbogatszym łupem były dzieła Bethovena, które nazwaliśmy szkicami do wielkich obrazów. — Walka mistrza i gonienie karkołomne za wynalezieniem nowej, płomiennej dla swych uczuć mowy, wydała się tym panom podsłuchującym go, czemś oryginalnem, ciekawem, w każdym razie nieznanem i nowem. Gwałtowne wykrzykniki, błyskawiczne i częste sploty, szczególniej zaś równoczesność i gęste wiązanie akcentów radości i bólu, podziwu i przerażenia, jakich mimowolnie używał w ciekawych harmonicznych melismach i rytmach mistrz, szukający nowych sposobów wyrażenia się, by niemi wypowiedzieć określony indywidualny moment uczuciowy, — to wszystko ze względu na swą zewnętrzną formę podobało się tym, co w beethovenowskich osobliwościach, nowy ożywczy element znachodzili dla produkowania się nim przed całym światem. W czasie, gdy przeważna część starszych muzyków, to tylko z dzieł Beethovena pojmowała i rozumiała, co u mistrza nie było istotnem i właściwem a tylko stanowiło pierwsze kwiecie jego muzykalnej epoki, — to młodzi muzycy, naśladowali głównie zewnętrzne szczegóły, późniejszej beethovenowskiej maniery.

Jedynie możliwemi do naśladowania były tylko szczegóły zewnętrzne, gdyż treść tych ciekawych określeń była w istocie rzeczy niewypowiedzianą tajemnicą Mistrza. Mimo to, szukano jakiegokolwiek przedmiotu, co miałby treść tę oznaczać i mimo naturalnej ogólnikowości, zapragniono nadać im szczególne, indywidualne znaczenie! Rozumie się, że przedmiotu tego wypadałoby szukać poza muzyką, co znowu było dla czystej instrumentalnej muzyki, tylko fantazyą. Objaśnienie muzycznego opisu, jakiegoś wziętego z przyrody lub ludzkiego życia przedmiotu, wpychano jako

program słuchaczowi; pozostawiano jego fantazyi pole do popisu i pójścia za wskazówkami danych objaśnień oraz tłómaczenia sobie muzykalnych osobliwości, które pędziły nieokiełzaną mocą w zgiełkliwem i chaotycznem zamieszaniu.

Niemieccy muzycy stali zanadto pod wpływem Beethovena, by uniknąć mogli wpływu awanturniczego kierunku, wynikłego wskutek niezrozumienia Mistrza. Próbowali wyratować się od konsekwencyi następstw używania tej maniery w ten sposób. Stępili dosadność przyjętych wyrazów muzycznych, zmieszawszy i pomotawszy je z staremi określeniami, tworząc sztuczną mieszaninę stylu muzycznego, zupełnie bezpieczną i nią operowano zupełnie przyzwoicie i uczciwie, strzegąc się szkodliwości, drastycznych indywidualizmów.

Beethoven robi na nas wrażenie człowieka, który mógłby nam coś powiedzieć, co jednak tego wyraźnie określić nie umie, dzisiejsi zaś jego następcy, są natomiast ludźmi, którzy z lubem niekiedy niedołęstwem mówią nam, że nic do powiedzenia nie mają.

W Paryżu, mieście onem, pożerającem wszystkie artystyczne kierunki, doprowadził do ekstremu i ten wyżej określony kierunek, pewien niezwykłą muzyczną inteligencyą obdarzony Francuz. Hector Berlioz jest bezpośrednim i energicznym epigonem Beethovena i naśladowcą właśnie tego, od czego ów się odwrócił, w chwili — jak to wskazałem — gdy odstępował od szkicu, w celu opracowania obrazu.

Często, pobieżnie tylko rzucone, odważne i jaskrawe szkice próbne Beethovena, tworzone z myślą wynalezienia nowego bogatszego wyrażania się, były jedynym spadkiem dla chciwych uczniów Mistrza. Nie miano pojęcia, że nawet najbardziej wykończony obraz, osta-

tnia symfonia, należała do tworów tego rodzaju. Berlioz, który na swój sposób chciał tworzyć też wielkie dzieła, nie starał się wcale wybadać zamiarów i wielkich popędów Mistrza i jego myśli, zapewne w inne strony skierowanych, niźli na zaspokojenie fantastycznej samowoli i chimery? Pewnem jest, że Berlioz czerpał swe artystyczne natchnienie z niemego podziwu na widok tych pogmatwanych i zawiłych szkiców. Przestrach i podziw ogarniał go na widok tych zagadkowych czarodziejskich znaków, w jakie zaklął mistrz równocześnie podziw i przestrach, by wyrazić tajemnicze wyjawienie, że nigdy nie wypowie się w muzyce, mimo, iż sądził, że w niej tylko wypowiedzieć się może. W czasie podziwiania tworów Mistrza, doznał odurzony Berlioz zawrotu głowy. Jakiś pstry, zygzatowaty i czarodziejski chaos, tańczył mu przed oczyma a osłabiony wzrok dopatrywał się tam barwnych i ucieleśnionych postaci, gdzie w rzeczywistości chora jego fantazya, obrazy szkieletów i piszczeli snuła. Berlioza natchnienie było doprawdy takiem zawrotnem oszołomieniem. Gdy zbudził się, wtedy doznawał podobnego zmęczenia, jakie następuje po zatruciu opium. Zimną pustkę, okalającą go, starał się ożywić, przywołując sztucznie wspomnienia gorączkowych majactw, potem z pomocą swego domowego muzycznego warstatu, tworzył mozolnie w pocie czoła swe dzieła.

Berlioz, dzięki swej niezwykłej inteligencyi muzycznej i z pomocą nieznanego dotychczas bogactwa technicznego, pragnął swemu niedowierzającemu otoczeniu w Paryżu przedstawić swe okropne i w gorączce zrodzone obrazy jaknajdosadniej. To, o czem chciał ludziom opowiadać, było tak niezwykłe i cudownością odrębne, że w tym celu nie mógł się nawet posługi-

wać utartemi i powściągliwie skromnymi wyrazami. Musiał użyć ogromnego aparatu ze skombinowanym zmyślnie mechanizmem, by z pomocą rafinowanej i przemyślnej mechaniki, powiedzieć to, czegoby zwykły ludzki głos w żaden sposób wyrazić nie mógł: dlatego, iż było to czemś nieludzkiem. Wytłumaczyć sobie dziś łatwo nadprzyrodzone cuda, jakie wywoływali kapłani, by łudzić dziecinnych ludzi i wmawiać w nich, że to sam dobry Bóg działa i przemawia: te złudne cuda były zawsze tylko dziełem mechaniki. Podobnie też i dziś pokazuje się zdumionej publiczności cuda mechaniki, jako rzeczy nadnaturalne, choć są tylko niezwykłemi.

Takim cudem jest orkiestra Berlioza.

Z podziwienia godną znajomością rzeczy, zbadał Berlioz siłę, wysokość i głębokość tego mechanizmu i jeśli — dziś słusznie czcimy wynalazców mechaniki przemysłowej, jako dobroczyńców dzisiejszej związanej w państwowość ludności, to również musimy w świecie muzyki absolutnej, uznać Berlioza Zbawicielem. On nauczył muzyków, najbardziej artystycznie bezwartościową i błahą robotę muzyczną, okrasić i podnieść do prawdziwego w skutki działania, z pomocą najróżnorodniejszego użycia samych tylko mechanicznych środków.

Zapewne, że Berlioza, u początku jego artystycznego żywota, nie nęciła wyłącznie sława wynalazcy mechanicznego: tliły w nim prawdziwie artystyczne porywy i żądania o palącym i trawiącym go charakterze. Żałować jedynie wypada, że tak uzdolniony, opanowany niezdrowemi i nieludzkiemi pragnieniami artysta, zatracił swe szczytne marzenia w mechanice i swą, niebotyczną fantazyę, w pożerającym materyaliźmie; będzie to przykrem, lecz ostrzegającem dla innych przy-

kładem, jak łatwo artystyczne zamiary upaść mogą pod ciężarem różnych kunsztów i rozmaitych maszyneryi.

Berlioz padł ofiarą kierunku, którego korzyść i z innej znowu strony, wykorzystywano z najsmutniejszą w świecie bezwzględnością. Opera, do której znowu powracamy, połknęła neoromantykę Berlioza, niby smaczną i tłustą ostrygę i uszczęśliwiona tym przysmakiem, przybrała błogą, ogromnie zadowoloną minę.

Przez nowoczesną orkiestrę dostarczyła absolutna muzyka operze, ogromnego bogactwa w używaniu muzycznych środków dla najróżnorodniejszej ekspresyi.

Wedle zdania kompozytora operowego nowoczesna orkiestra, zdolną była sama przez się, dramatycznie się wyrażać. Przedtem orkiestra nie miała innego zadania, prócz ponoszenia harmonicznego i rytmicznego ciężaru melodyi operowej. Choćby ją uposażono najwykwintniej i najhojniej, to jednak zawsze była podporządkowaną melodyi — jej tylko oddając wyłączne usługi. W miejscach, gdzie orkiestrę dopuszczono do bezpośrednio czynnego udziału w wykonywaniu melodyi, tam poczytywała sobie za obowiązek, upiększyć i uświetnić wystawny dwór tyranki melodyi i tem samem, podnieść jej urok i znaczenie. Potrzebne do niezbędnego towarzyszenia dramatycznej akcyi tematy, wzięto z dziedziny baletu i pantominy i obdarzono niemi wspaniałomyślnie orkiestrę. Wyraz melodyjny w balecie i pantominie ukształtował się na podstawie tych samych praw z tańca ludowego, w jaki sposób powstała operowa arya, z ludowej śpiewki.

Podobnie jak ta, zawdzięczała swój rozwój i błyskotliwość wspaniałomyślności śpiewaka i zmyślności kompozytora, to również i orkiestra, zawdzięczała swe bogactwo sztuce tanecznej i mimicznej. U obu trudno

było odnaleźć źródła pochodzenia, gdyż te leżały poza obrębem ślizkiej posadzki operowej, zdala od jej twórczych czynników. A jednak prawdziwa ich wartość ukrywała się w silnie zarysowanych melismatycznych i rytmicznych orkiestralnych formach; wprawdzie zmienili je powierzchownie kompozytorzy, lecz nie zdołali zasadniczych linii zatrzeć i zniszczyć, gdyż pociągnęłoby to za sobą, zatratę wszelkiego wyrazu i naraziłoby na błąkanie się w chaosie nic nieoznaczających wyrażeń.

Melodyę taneczną opanowała pantomina. Mimik niemógł gestami i poruszeniami twarzy wypowiedzieć tego, co nie było z muzyką rytmicznie i melismatycznie związane, — czemu nie towarzyszyła taneczna melodya. Był skrępowany. To co swemi poruszeniami i gestami pragnął wyrazić, musiał stosować do rodzaju i bogactwa muzyki, musiał więc siebie i swą indywidualną wolność techniczną zamykać w ciasną, stereotypową formę muzyki kompozytora. Podobnie też wykonawca śpiewnej partycyi operowej, musi ścieśniać swój dramatyczny talent, odpowiednio do stereotypowego wyrażenia aryi a niema nigdzie sposobności do rozwoju, ni prawa do okazania tego, co w tych stosunkach najwięcej jest wartościowe, — szczerego talentu i bogactwa duszy artysty.

Z powodu przeciwnego naturze, wzajemnego do siebie stosunku w operze i pantominie, skostniał w formalizmie wyraz muzyczny. Zwłaszcza towarzysząca tańcowi i pantominie orkiestra, nie mogła uzyskać tego stopnia zdolności wyrażenia się, jakiby z pewnością osiągnęła, gdyby p r z e d m i o t towarzyszenia orkiestralnego t. j. dramatyczna pantomina, mógł się rozwijać swobodnie, wedle własnej woli i wartości — i mógł s o b ą zająć żywo orkiestrę i nastręczyć jej, zdrowego koncepcyjnego materyału. Orkiestra nie znalazła dotąd

żadnego innego pokarmu, prócz skrępowanego i banalnego rytmiczno-melodyjnego wyrazu, z towarzyszącą mu pantomiczną akcyą. Jedynie tylko bogactwem i błyskotliwością zewnętrznego kolorytu, starano się smutny ten stan pokryć i urozmaicić.

W samodzielnej natomiast muzyce instrumentalnej, usunięto takie skostniałe wyrażenia, dzieląc ich formę melodyjną i rytmiczną na pomniejsze części; te znowu przetapiano wedle muzycznej miary i rozwagi na nieskończenie różnorodne formy.

Mozart rozpoczyna swe symfoniczne dzieła całemi melodyami a potem, niby dla zabawy dzieli je kontrapunktycznie na coraz mniejsze cząstki.

Beethoven tworzył genialnie, składając podzielone części i budując z nich, w oczach naszych, w architekturę bogate, przepyszne pałace.

Berlioz jednak, upodobał sobie straszne zamieszanie. Układał i przesypywał najdziwniej pstre kawawałeczki, i taki, ogromnie wymyślny kalejdoskop, z przesuwającemi się najróżnorodniej kamyczkami, okazywał nowoczesnym kompozytorom w swej orkiestrze.

Pokiereszowaną i pokawałkowaną na atomy melodyę, sklejał operowy kompozytor w najdziwaczniejszy i najbardziej wpadający w oczy sposób i przenosił je z orkiestry do samego śpiewu. Takie postępowanie z melodyą, użyte w ustępach orkiestralnych, mogło wydać się dziwacznem i fantastycznem, lecz tam jeszcze dało się to jakoś usprawiedliwić. Trudność a nawet niemożność wypowiadania się wyraźnie samą muzyką, popchnęła nawet najpoważniejszych mistrzów do podobnych dziwactw i śmieszności. W operze rozporządza jednak muzyk naturalnemi środkami, jak pomocą dobitnego słowa poezyi i ma wszelkie dane, do jasnego i pewnego

wyrażania się. Tymczasem w nowoczesnej operze widocznem jest zuchwałe przekręcanie i rafinowane zacieranie zdrowych i prostych środków wyrażeń, — łączenie zupełnie sobie obcych i różnorodnych muzycznych elementów w całość, będącą odbiciem szaleństwa w jakie popadł kompozytor, z chwilą, gdy wyniośle i samolubnie zapragnął sam stworzyć dramat z bogatych środków absolutnej muzyki, z posługą tylko —a nie pomocą poety. Musiało też dojść do tego, że stał się dziś pośmiewiskiem dla każdego rozsądnego człowieka.

Kompozytor rozwijający się od czasów Rossiniego, tylko w nikczemnym kierunku i karmiący się absolutną operową melodyą zapragnął, uzbroiwszy się w ogromnie rozwinięte środki muzycznego aparatu, porzucić nikczemność używania ciągłego melodyi a odważnie i dzielnie zabrać się do dramatycznej „charakterystyki". Operowego kompozytora „charakterystycznego" uwielbia znowu, dawno już skompromitowana i współwinna zbrodni wobec prawdy w muzyce publiczność — do niej przyłącza się krytyka artystyczna, wijąca laurowe wieńce, dla najsławniejszego nowoczesnego operowego kompozytora.

Porównując zmysłość melodyi dawnych epok z dzisiejszą, potępiano Meyerbeerowską melodyę i uznano ją krytycznie za lekkomyślną i beztreściwą. Z uwagi jednak na nowe „charakterystyczne" cuda, wynalezione w jego muzyce, rozgrzeszono kompozytora i powiedziano skromnie, że muzyczno-dramatyczna charakterystyka, jest tylko możliwą w beztreściwej i lekkomyślnej melodyce. To zwierzenie było jedyną poważną obawą estetyka o wątpliwy już dlań rozwój opery.

Zróbmy teraz przegląd istoty tej nowoczesnej „charakterystyki" w operze.

VI.

Nowoczesna charakterystyka w operze różni się zasadniczo od tego, co zwykło się uważać za charakterystykę w utworach powstałych przed Rossinim, pod wpływem bądźto Glucka, bądź Mozarta.

Gluck starał się zawsze, by wypływające z podłoża poetycznej treści, uczucie wypowiedzieć jak najwierniej muzycznem wyrażeniem, czyto deklamowanego recytatywu, czy śpiewanej aryi, przyczem zachowywał zawsze odpowiednią formę, oraz instynktownie starał się muzyczną treścią rozwiązać postawione sobie zadanie. Również troskliwie baczył Gluck na to, by nie szpecić czysto deklamatorskiego akcentu wiersza i nie zmieniać go nigdy, na korzyść muzycznego wyrazu. W swej muzyce starał się zawsze mówić właściwie i zrozumiale.

Mozart, dzięki swej tryskającej zdrowiem naturze, nie mógł nigdy wyrażać się inaczej, jak tylko uczciwie. Z jednaką wyrazistością wypowiadał retoryczną tyradę, jak i prawdziwie dramatyczny akcent. U niego szare było szarem, a czerwone czerwonem; tylko że ta szarość i czerwień skąpane w rosie, orzeźwiającej muzyki Mozarta, przybierały wszystkie odcienie zasadniczej barwy szarej i czerwonej, tworząc najpię-

kniejszą różnorodność odcieni barwy szarej i niansów koloru czerwonego. Podrzucone mu, teatralnym zwyczajem, charaktery, uszlachetniała muzyka Mozarta w ten sposób, że obszlifowywała kańciaste krawędzie kamienia i obracając go w świetle na wszystkie strony, zostawiała go wreszcie w tem miejscu, gdzie światło najsilniej padało i gdzie najpiękniej się w barwne promienie rozszczepiało. W ten sposób, nadał taką obfitość wyrażeń w określeniu np. charakteru „Don Juana“, że wydawać się mogło, iż między kompozytorem a operą istniały tajemnicze i zażyłe stosunki o czem jednak oboje niewiedzieli.

Pewnem jest, iż Mozart niemógłby być w ten sposób charakterystycznym, gdyby nie znalazł tych charakterów w utworze poety. Im głębiej uda się nam przejrzeć płomienną barwę Mozartowskiej muzyki, tem dokładniej rozróżniamy rysunek pociągnięcia linii poety, przesiąkły farbą muzyka; bez rysunku poety nie powstałaby cudowna muzyka „Don Juana“.

W głównych utworach Mozarta, spotykamy nadspodziewanie szczęśliwy stosunek poety do kompozytora, który w dalszym rozwoju opery zanika, aż wreszcie jak to widzieliśmy, — ginie całkiem u Rossiniego, u którego niepodzielną panią i jedynie uprawnionym czynnikiem jest absolutna melodya; jej musi być poświęcone wszystko, — jej, podporządkować się nawet musi udział w dziele, twórczości poety. Przekonaliśmy się dalej, że Weber występywał z zarzutami przeciw Rossiniemu z powodu płytkości i niemocy jego melodyi, nie zaś przeciw zwyrodniałemu stosunkowi muzyka do dramatu. Weber umocnił nawet jeszcze nienaturalny ten stosunek i upokorzył bardziej jeszcze poetę, przez charakterystyczne uszlachetnienie swej melodyi —

o tyle zaś podniósł znaczenie muzyka, o ile jego melodya charakterystyczną szlachetnością przewyższała płaskie melodye Rossiniego. Librecista wobec Rossiniego zachowywał się, jak lekkomyślny darmozjad, którego wytwornie uprzejmy kompozytor obficie ugaszcza ostrygami i szampańskiem winem, tak, że nigdzie szczęśliwszym nie czułby się ten poeta, jak właśnie na służbie u swego „maestro“. Weber zaś, wierząc i ufając w czystość jedynej, a niepodzielnej melodyi, ujarzmiał dogmatyczną surowością poetę i zmuszał nieszczęśliwca do stawiania sobie samemu stosu, ną którym płomienie Weberowskiej melodyi w popiół go zamieniały. Twórca „Wolnego strzelca“ bezwiednie popełnił samobójstwo.

Własne jego popioły sprzeciwiały się temu, gdy żar Weberowskiego ognia objął je i sycząc krzyczały ustami poety, że ciepło tych płomieni od niego pochodzi. Poeta mylił się jednak najzupełniej; owe trzaski i szczepki wydawały ciepło dopiero, gdy je zniszczono i spalono; jedyną resztkąorganiczną był prozaiczny dyalog, — ten i po spaleniu zostawał jego własnością.

Po ukończeniu „Wolnego strzelca“, szukał Weber powolniejszego służalca poetycznego; znalazł kobietę całkowicie mu oddaną i uległą; lecz i od tej jeszcze wymagał Weber, by po spaleniu stosu nie zostawiła ni szczypty popiołu ze swej prozy; całopalenie jej w ogniu Weberowskiej melodyi miało być zupełne.

Z własnoręcznej korespondencyi Webera z panią Chezy, pisanej w czasie sporządzania tekstu do „Euryanty“, wiadomo nam, jak prawdziwie po tyrańsku narzucał jej Weber swą wolę, i skrupulatnie znęcał się nad swym poetycznym pomocnikiem; więc raz odrzuca coś, a potem przepisuje, lub przepisuje, a potem odrzuca; kreśli, a potem domaga się czegoś; tam pragnie coś skrócić, tu

znowu dodać, — wydaje dyspozycye, nawet co do charakterów, ich motywów i akcyi.

Czyż była to chorobliwa kapryśność, lub zarozumiałe parweniuszowstwo, wynikłe wskutek powodzenia „Wolnego Strzelca“ w czasie, gdy Weber pragnął despotycznie rozkazywać tam, gdzieby mu przystało być posłusznym? Przenigdy! Przemawiała z niego wtedy uczciwa artystyczna troska muzyka i namiętna podnieta artysty, który sprowadzony przez okoliczności na bezdroża, powziął zamiar konstrukcyi dramatu z samej tylko absolutnej muzyki. Weber był tu w wielkim błędzie, lecz popadł weń z konieczności.

Weber wyniósł melodyę na wyżyny najpiękniejszego uczucia i szlachetności i w końcu zapragnął melodyę ukoronować na Muzę Dramatu, i przy pomocy jej silnej prawicy, wypędzić ze sceny wszystko to plugactwo i tałatajstwo, co obecnością swą scenę profanowało. Weber w „Wolnym strzelcu“, wszystkie liryczne zalety zawdzięcza melodyi; uniesiony, zapragnął z promieni swej melodyjnej gwiazdy uwić dramat. Można powiedzieć, iż melodya do jego „Euryanty“ była wcześniej ukończoną, niż sam poemat; by ten posiąść potrzebował tylko kogoś, ktoby przejął się jego melodyą i wedle jej ducha poezyę tworzył. Ponieważ jednak było to w praktyce niemożliwem, popadł Weber ze swoją poetką w zgryźliwy, teoretyczny spór, w którym nie mogło przyjść do obopólnego porozumienia. Ten wypadek spokojnie zbadany, dokładnie pouczyć nas może, do jak bolesnej niepewności prowadzi utrzymywanie zasadniczego artystycznego błędu u ludzi, o duchu Webera i miłujących, tak jak on prawdę w sztuce. Rzeczy niemożliwe musiały też dla Webera takiemi pozostać. Mimo licznych zleceń i dyspozycyi wydawanych

poecie, niemógł on posiąść takiego dramatycznego podkładu, w którymby melodya jego zupełnie rozpłynąć się mogła. Stało się to dlatego, iż pożądał prawdziwego dramatu a nie naszpikowanego lirycznemi momentami widowiska, w którymby podobnie jak w „Wolnym strzelcu“, tylko te momenty, mógł w muzyce swej wyzyskać.

W tekście do „Euryanty“, obok dramatyczno-lirycznych elementów, które jak się wyraziłem, melodya wyprzedziła, było tyle obcych naleciałości i przymieszek, iż Weber nie mógł to wszystko opanować swą własną melodyą. Gdyby tekst ten był dziełem prawdziwego poety, który podobnie wezwałby pomocy muzyka, jak w tym wypadku muzyk librecisty, to nie byłoby wątpliwości, że muzyk, nie kłopotając się wcale dramat ten swą miłością ogarnie. W miejscach dramatu skąpych i niedozwalających na oddanie szerokiego wyrazu muzycznego, używając mniej bogatych środków, podporządkowywałby się muzyk całości — wszędzie byłby pomocny i pozwalałby sobie tam tylko na pełne, silne muzyczne wyrażenie się, gdzie poeta dostarczył odpowiedniej ku temu sposobności. Tekst do „Euryanty“, powstał wskutek przeciwnego stosunku poety do muzyka. Właściwy twórca dzieła muzyk, stawiał sobie podwójne zadanie, przemawiania i występowania tam, gdzie milcząc stać winien na uboczu, — słowem zapragnął, zupełnie nieprzystępnej treści nadać czysto muzyczne piętno. Udałoby się to Weberowi, gdyby poszedł w kierunku, uznanym przez nas za nikczemny. Gdyby nie uważając na uczucia prawdy, popuścił wodze epikurejskim elementom w muzyce i gdyby próbował, à la Rossini, przerobić śmierć i dyabła na zajmującą melodyę. Lecz właśnie przeciw temu założył Weber najdobitniej

protest; melodya jego, miała być zawsze pełną charakteru, t. zn. odpowiadać prawdziwemu i przedmiotowemu stanowi uczuciowemu. Musiał więc inaczej postąpić.

Weber dzielił na drobne cząstki swą rozlewną melodyę, przeważnie wcześniej od tekstu ukończoną i ściśle go, niby draperyą bogatej materyi okrywającą. Poszczególne części tej melodyjnej architektury spajał Weber wedle deklamatorskiej potrzeby tekstu w sztuczną mozaikę; to wszystko pociągał melodyjnym pokostem i na pierwsze spojrzenie dawał pozorną zewnętrznie całość, robiącą wrażenie nieodłączności tekstu od melodyi. Złudna ta jednak sztuczka nie udała się.

Nietylko Rossini, lecz także i Weber zrobili z absolutnej melodyi główną treść opery. Wyrwana z dramatycznej całości i odarta z poetyckiej treści melodya, stawała się w swej zupełnej nagości własnością publiczności. Ulubioną przez publiczność melodyę (Publikums-melodie) można było wygrywać, trąbić, gwizdać i bębnić na fortepianie, nie uszczuplając wcale jej esencyonalnej wartości. Na weberowskie opery chodziła chętnie publiczność, by właśnie takie usłyszeć melodye. Mistrz mylił się bardzo, sądząc, że publiczność za melodyę bierze sklejoną, deklamatorska mozaikę. Weber mógł sam przed sobą usprawiedliwiać tekstem tę mozaikę; publiczności jednak, (w tym wypadku słusznie) tekst, był zupełnie obojętny. Okazało się również, że muzyka nie uwydatniała nawet odpowiednio znaczenia treści poetycznej. Przedwczesna, połowiczna melodya Webera odwracała uwagę słuchacza od tekstu, a kazała mu zająć się budową melodyi; w słuchaczu gasło pragnienie poznania poetycznej myśli a zachwyt piękną melodyą wywołany malał w tym stopniu, o ile melo-

dya podniecała słuchacza a urywając się, nie spełniała swego przeznaczenia. Z wyjątkiem tych miejsc „Euryanty“, gdzie pełne użycie naturalnej melodyi da się tylko kierunkiem artystycznym kompozytora wytłómaczyć, — tam tylko artystyczne usiłowania Mistrza prawdziwe i piękne święcą wyniki, — gdzie z miłości dla prawdy — porzucił absolutną melodyę. A więc we wstępnej scenie pierwszego aktu, oddaje szlachetnym i wiernym muzycznym wyrazem, właściwie i słusznie, pełną uczucia dramatyczną mowę — i jest udatnym tam, gdzie wypowiada swój artystyczny zamiar nie w muzyce, lecz w poezyi a muzykę pełną przekonywującej prawdy używa tylko, jako swego poparcia dla artystycznego pomysłu.

Krytyka nie zastanawiała się odpowiednio nad ogromnie pouczającą treścią „Euryanty“. Publiczność wypowiedziała się o niej dwuznacznie, raz udawała zachwyt, drugi raz zniechęcenie. Krytyka podsłuchuje w rzeczywistości głos publiczności, by — wedle powziętego planu — stanąć po stronie publiczności i jej zachwytów, — lub też na ślepo je zwalczać. Ta krytyka nie starała się wcale rozpoznać walczące ze sobą i wprost przeciwne w tej operze elementa, nie usiłowała zbadać zamiarów kompozytora, zebrać je w całość, należycie oświetlić i wykazać przyczyny niepowodzenia. Jak długo układa się opery, nie skomponowano dzieła, w któremby wewnętrzne przeciwności były tak konsekwentnie i otwarcie przez głęboko odczuwającego, zdolnego i miłującego prawdę kompozytora przeprowadzone,— muzyka, który starał się najuczciwiej osiągnąć rzeczy najszlachetniejsze i najlepsze. Oto te przeciwności: a b s o l u t n a, w y s t a r c z a j ą c a s a m a s o b i e m e l o d y a, i n a w s k r ó ś p r a w d z i w y d r a m a t y c z n y w y r a z.

Tutaj trzeba było koniecznie coś poświęcić — melodyę, lub dramat.

Rossini poświęcił dramat; szlachetny Weber, pragnął osiągnąć to potęgą swej melodyi. Przekonał się jednak, iż to niemożliwe. Wyczerpany i znużony męczącą kompozycyą „Euryanty", spoczął Weber na miękkich poduszkach i dywanach wschodnich legend i baśni; ostatni oddech jego życia, uleciał zaczarowanym rogiem Obenona.

Czego nie mógł dokonać, szlachetny zacny Weber, ufny w Wszechmocność zabranej ludowi melodyi, to osiągnąć pragnął, jego przyjaciel z młodzieńczych lat, Jakób Meyerbeer, który w dziele tem zajął stanowisko melodyi Rossiniego.

Meyerbeer przebył wszystkie rozwojowe stany tej melodyi, nie w oddaleniu abstrakcyjnem, lecz zupełnie realnie, na miejscu. Jako żyd, nie miał Meyerbeer ojczystej, nierozdzielnej z wewnętrzną jego istotą mowy; z jednakowem przejęciem się, posługiwał się każdym nowoczesnym językiem a nie zajmując się jego właściwościami, bez umiłowania dorabiał do każdej mowy muzykę. Zależało mu jedynie na tem, by dany język był najwygodniejszym dla jego absolutnej muzyki. Ze względu na tą właściwość porównać możemy Meyerbeera z Gluckiem; gdyż i ten, jako Niemiec, układał włoskie i fáncuskie teksty operowe. W rzeczywistości Gluck nie tworzył muzyki zgodnie z charakterem języka (musiałby to być język ojczysty!) — to, czem się posługiwał, było mową, niezbędną dla jakiegoś porozumienia się. Nie

przez mowę doszedł on do muzycznego wyrazu, lecz luźny, muzyczny wyraz, zdobył operową mowę. Każdy język był mu obojętnym; zależało mu przecież tylko na prymitywnej mowie. W innem miejscu tej książki zajmę się tą kwestyą szczegółowiej, na razie, by nie przerywać wątku myślowego, powiadam, że Gluckowi była potrzebną mowa (wszystko jedno jaka), do melodyi. Od czasów Rossiniego niszczyła i trawiła absolutna melodya tę mowę; pozostał z niej tylko szkielet, a mianowicie tylko dla oparcia muzycznych tonów zostawiono jeszcze samogłoski i spółgłoski, jako czyste dźwięki. Meyerbeerowi były obojętnymi duch i właściwości języków, które znał powierzchownie (wedle nowoczesnego systemu wychowania!) — mowa jego była zależną najzupełniej od muzyki. Dzięki swej znajomości języków, był świadkiem rozwoju operowej muzyki, który zawsze i wszędzie śledził. Godnem zastanowienia jest, że podążał za każdym rozwojowym kierunkiem, zawsze w tyle, a nie wyprzedzał nic i nikogo — nigdy. Podobnym był do ptactwa, co latając za pługiem rolnika, z rozsypanej skiby, żarłocznie glisty wyciąga. Nie zna jednego kierunku, lecz podchwytuje swemu przodownikowi frazy, zanim ów w czas jeszcze zdoła się spotrzedz, — wtedy już Meyerbeer, przerabia te frazy szybko i buńczucznie, tak, że w zgiełkliwej jego mowie, wkrótce niczego dojść i połapać nie można.

Jedynie tylko w Niemczech nie udało mu się urobić młodzieńczej frazy, zgodnej ze słowem Webera; — co Weber w melodyjnym strumieniu, swych młodzieńczo świeżych uczuć przelewa, tego nie mógł naśladować Meyerbeer, swym wyuczonym i suchym formalizmem. Podsłuchiwał z widoczną męką, aż wreszcie powrócił do syrenich dźwięków Rossiniego i wyjechał do kraju, gdzie

te rodzynki wyrosły. Stał się wkrótce chorągiewką, oznaczają stan wiatrów, w europejskiej operowej muzyce; — przy każdej zmianie wiatru okręcił się kilka razy to w tę to w ową stronę, aż przy ustalonym kierunku wiatru uspokajał się i stawał. Meyerbeer komponował we Włoszech tak długo opery a la Rossini, jak długo nie zawiał z Paryża wielki wiatr, — gdy Auber i Rossini nie zaczęli pędzić burzy i huraganów, swą „Niemą“ i „Tellem“. Natychmiast znalazł się Meyerbeer w Paryżu! Tam spotkał „zfrancuziałego“ Webera (przypomnijmy sobie „Robin des bois“) i „zberliozowanego“ Beethovena i znalazł momenty, których dopatrzeć się nie mogli Auber i Rossini. Zebrał to wszystko razem, co mu się tam nasuwało i zrobił z tego tak jaskrawe i krzykliwe frazy, że przygłuszył odrazu Aubera i Rossiniego; — zrobił to z dyabelską pomocą — swego „Dyabła Roberta“.

Jakże to przykro, rozpatrując historyę naszej opery, chwalić tylko umarłych a szydzić z żyjących! Wszak musimy być uczciwymi i przyznać chwałę i sławę męczeńską nieżyjącym już dziś Mistrzom, którzy popadłszy nawet w jakieś urojenie, czy szał, byli szlachetnymi i pięknymi, bo walczyli za swe własne czucia i swe własne myśli. Żaden z żyjących dziś kompozytorów nie walczy z wewnętrznej konieczności i nie pragnie takiego męczeństwa. Bez wiary w siebie, nadziei i miłości, — spadła dziś sława operowej sztuki do znaczenia towaru, którym się spekuluje i handluje. Nawet rozkosznego uśmieszku Rossiniego, nie można dziś za śmiech uważać; — wszystko ziewa, lub szaleje. Zdaje się, że właśnie widok waryactwa zajmuje nas najwięcej; w niem dostrzeżemy jeszcze ostatni dech tego szału, w jaki dawniej szlachetne ofiary popadły. Nie chcę narazie myśleć o łajdackiem wyzyskiwaniu,

naszych wstrętnych stosunków teatralnych, gdzie w roli bohaterów występują, operowi kompozytorzy, patrzący na nas z wyżyny dworskich i królewskich przedpokojów! — Czyż niewiadomo nam, że samowola królów i książąt jest właśnie ich niewolą? — Dla dobra Wiecznej Sztuki zająć się musimy tem szaleństwem, co byt dało Jej jednemu odłamowi, a które gruntownie poznamy, jeżeli z zapasem świeżych sił zechcemy odmłodzić Sztukę.

Widzieliśmy nikczemną, t. j. pozbawioną wszelkiej łączności z poetyckim podkładem melodyę operową, jak najpierw wchłonęła w siebie narodową pieśń a wreszcie zachłannością gnana, zapragnęła udawać historyczną charakterystykę. Zauważyliśmy też, jak w miarę niknącej indywidualnej charakterystyki działających w muzycznym dramacie osób, nadano pozór akcyi, otaczającym bohaterów, — „emancypowanym“ masom.

Tło środowiska tej masy musiało uwidocznić i charakteryzować występujących bohaterów, przez rzucanie na nich odbitego i mdłego światła. Tłumom tym nadano jakiś odrębny charakter, dzięki obleczeniu ich w historyczne kostyumy. Kompozytor powierzył dekoracyjnemu malarzowi i teatralnemu krawcowi „robienie“ historycznej charakterystyczności a sam zaznaczał swą w dziele obecność, użyciem najdziwaczniejszych pomocniczych środków czystej muzyki. Poznaliśmy wreszcie robotę kompozytora, gdy z niesczęsnej instrumentalnej muzyki, skleił sobie szczególną mozaikę melodyjną; — ta wskutek dziwacznego swego składu dozwalała mu ilekroć razy zechciał — być oryginalnym i osobliwym. Chełpliwy i liczący zawsze na materyalne powodzenie kompozytor używał w rażący sposób orkiestry, by dziwacznością nadać swym dziełom piętno osobliwej charakterystyki.

Nie powinniśmy zapominać, że działo się to wszystko za współwiną poety. Zajmijmy się teraz krótko nowoczesnym stosunkiem muzyka do poety.

Nowy kierunek operowy przyszedł razem z Rossinim z Włoch, gdzie znaczenie poety zmalało do zera. Z przeniesieniem kierunku Rossiniego do Paryża, zmienia się równocześnie stanowisko poety. Poprzednio scharakteryzowaliśmy operę francuską i uznali, że opiera się ona wyłącznie na zajmującem znaczeniu i dobitności wyrażania się kupletu. W francuskiej operze komicznej wyznaczał poeta kompozytorowi, tylko określone miejsce a sam zostawał prawnym właścicielem całego pola. Gdy z czasem muzyczny teren zwiększał się tak, że zajął wkrótce całą posiadłość poety wtedy, mimo wszystko, pozostał mu tytuł właściciela a kompozytorowi najemnika; choć dzierżawa jego obejmowała całe już dziedzictwo, — mimo to kompozytor hołd składał poecie, jak niegdyś w rzymsko-niemieckiem państwie czynili to książęta cesarzowi. Poeta dawał a muzyk trwonił! Z stosunku tego, pozostało jeszcze coś w „dramacie opery“, aż do dzisiejszego dnia.

Poeta starał się wynajdywać prawdziwie zajmujące charaktery i sytuacye; później interesujący swój utwór przerabiał dla muzyka. Słabą stroną francuskich operowych podkładów było to, że treść ich nie była dla muzyki odpowiednią a nie to, że je muzyka zacierała.

Ten zajmujący, czasem nawet miły i dowcipny rodzaj sztuki pielęgnowano głównie w „*Opéra Comique*“ i tworzono rzeczy udatne, gdy niekrępowana i naturalna muzyka znalazła w poezyi miejsce dla siebie.

Utwory te poczęli tłumaczyć Scribe i Auber na pompatyczny język tak zwanej „wielkiej opery“.

„Niema z Portici“ jest teatralnym widowiskiem, w którem zupełnie świadomo podporządkowano cel dramatyczny interesowi czysto muzycznemu.

W utworze tym wtłoczono akcyę dramatyczną w otaczający bohaterów sztuki tłum do tego stopnia, iż osoby główne możemy uważać za retorycznych przedstawicieli tłumów a nie za działające z koniecznych pobudek osoby.

Poeta, wpadłszy w imponujący chaos opery, popuścił lejce ciągnącym operowy wóz rumakom; słabą ręką dzierżone lejce wymknęły mu się wkrótce z dłoni! Twórca „Niemej z Portici“ i „Wilhelma Tella“ trzyma jeszcze lejce w rękach, gdyż Auberowi i Rossiniemu nie zależało na niczem innem, jak tylko na tem, by w tej wspaniałej operowej kolasie wygodnie i wytwornie rozsiąść się z swą muzyką i rozkoszną melodyą. Nie troszczyli się wcale o to, gdzie ich wyćwiczony woźnica zawiezie! Meyerbeer zaś, nie obfitujący wcale w czarodziejskie melodye, wyrwał lejce kierującemu woźnicy i szaloną zygzakowatą galopadą obudził zainteresowanie wśród publiczności. Zrobił to, gdyż wiedział, że jego muzyczna osobistość nie zajęłaby nikogo!

Z rozmaitych anegdot doszło do naszych uszu, w jaki to zgryźliwy sposób wpływał Meyerbeer na swego librecistę Scribego, w czasie tworzenia poetycznych podkładów. Choćbyśmy pominęli te opowiadania, nie starając się wcale wgłębiać się w tajemnice stosunku Scribego do Meyerbeera — to jednak dojdziemy do tego samego, porównując samodzielne, pełne gracyi, szyku i łatwości utwory Scribego, — z bombastyczno-barokowymi tekstami, przeznaczonymi dla oper Meyerbeera.

Dla innych kompozytorów pisał zawsze Scribe z literackim polotem zajmujące, płynne i nie bez uroku naturalnej wolności tworzone dramatyczne poezye, w któ-

rych zawsze conajmniej, była silnie zarysowana akcya i odpowiadające przeważnie tejże, niezawikłane sytuacye.

Utwory zaś, przeznaczone przez tego niezmiernie rutynowanego poetę dla Meyerbeera, zawierały najgrzeszniejszą napuszystość, najdziwniejsze galimatjase, akcyę bez działania, sytuacye bez rozsądnego wyjścia i najśmieszniejsze, dramatyczne charaktery. Nie stało się to zwykłym następstwem rzeczy; tak zdrowy umysł, jak Scribego, nie łatwo puszcza się na eksperymenty z głupotą! Musiano zapewne Scribego najpierw obałamucić, zanim napisał „Roberta dyabła“; musiano pozbawić go zupełnie dramatycznego zmysłu, zanim w „Hugenotach“ został kompilatorem dekoratywnych odcieni i kontrastów; musiano oczarować misteryami i szelmowskimi gusłami, zanim stworzył „Proroka“.

W tym wypadku widzimy podobny stanowczy wpływ kompozytora na poetę, jak u Webera na swoją poetkę w czasie opracowywania „Euryanty“! Lecz jak zasadniczo różne są tu motywy! Weber pragnął dramatu, w którym by niejako rozpłynęła się w każdym scenicznym odcieniu jego szlachetna, pełna ducha melodya.

Meyerbeer natomiast pragnął niezwykle jaskrawego, historyczno-romantycznego, dyabelsko-religijnego, bigoteryjno-wszetecznego, łajdacko-świętobliwego, tejemniczo-bezczelnego i wreszcie sentymentalno-szalbierczego, dramatycznego bigosu, by w nim znaleźć materyał dla swej osobliwej muzyki, — co mu się jednak dla braku właściwego muzycznego uposażenia, nigdy całkowicie nieudało. Sądził, że zrobi coś niezwykłego, gdy nagromadzone zasoby muzycznych efektów, zmiecie z różnych kątów w jedną bezładną kupę, posypie teatralnym proszkiem kalofonium i z niesłyszanym hukiem w powietrze wysadzi. To czego domagał się od swego poety było

do pewnego stopnia inscenizacyą orkiestry Berlioza, tylko uwaga! połączone z upokarzającem zniżeniem tej, do płytkiej powierzchni trylerów Rossiniego i wszystkich okropności, „dramatycznej“ opery. Harmoniczne zrównoważenie wszystkich możliwych muzycznych środków, w celu stworzenia z dramatem współdźwięku, wydały mu się dla jego celów czemś błędnem i zgubnem.

Meyerbeer nie był wcale idealistą i marzycielem; wodząc rozsądnym i praktycznym wzrokiem po otaczającej go publiczności operowej, przeczuwał, iż „jakimś tam“ harmonicznym zespołem nie pozyska nikogo, — natomiast chaotyczne „misch-masch“ zadowolni wszystkich, to znaczy, każdego na swój sposób. Nie przenosił nic ponad bezładną pstrokatość i dziwaczną gmatwaninę; wesoły Scribe musiał w pocie czoła gotować ten gorący dramatyczny bigos, w czasie, gdy muzyka ogarniała zimna troska, na jakie miejsce tej mieszaniny przylepić winien wydobytą z muzycznego zasobu łatkę, by najjaskrawiej i najkrzykliwiej okazać się dziwacznym i zajmującym — a przez to „charakterystycznym“.

W ten sposób, w oczach naszej muzycznej krytyki, wzbogacił Meyerbeer muzykę w historyczną charakterystykę i doczekał się ogromnie mu miłego pochlebstwa, — w twierdzeniu, jakoby teksty do jego oper były nieudolne i złe — a cóż więcej, mogła jego muzyka wydobyć z tego nędznego materyału!

Tak osiągnęła muzyka zupełny tryumf. Kompozytor zniszczył doszczętnie poetę i na ruinach operowej sztuki uwieńczono muzyka jako istotnego wieszcza.

Tajemnicą operowej muzyki Meyerbeera jest — efekt. Chcąc wyjaśnić, co my pod słowem „efekt“ rozumiemy, musimy ogromnie uważać, by nie posługiwać się słowem o znaczeniu pokrewnem: „skutek“. Wrodzone nam poczucie, kojarzy zawsze w naszej wyobraźni pojęcie „skutek“, z pojęciem poprzedzającej go przyczyny. Jednakże, gdzie jesteśmy, jak właśnie w tym wypadku w wątpliwości, lub też całkowicie przekonani, że łączności takiej niema, — wtedy oglądnąć się musimy za innym wyrazem, w celu określenia wrażenia, jakie odbieramy n. p. po wysłuchaniu utworów muzycznych Meyerbeera; — a więc posługujemy się cudzodziemskim wyrazem, nie wypływającym bezpośrednio z wrodzonych nam uczuć, słowem „efekt“. Chcąc dokładnie określić, jakie znaczenie nadajemy słowu „efekt“ powiemy, że rozumiemy przez nie, „skutek bez przyczyny“.

W istocie rzeczy muzyka Meyerbeera działa na przejmujących się nią ze skutkiem bez przyczyny. Cud ten przydarzyć się mógł tylko muzyce skrajnej, t. zn. zdolności wyrażania się, która (w operze) starała wyzwolić się z oznaczonych wartości wyrażeń. Zupełna niezależność jej, objawiła się w chwili, gdy ta zdolność wyrażania się, zgniotła i zniweczyła rzeczowo i artystycznie sam przedmiot wyrazu, któremu zawdzięcza swój byt, wagę i usprawiedliwienie.

Wyrażenie to mogło odzyskać swój byt, wagę i usprawiedliwienie, tylko z pomocą aktu muzykalnego upodobania, który posiadał całą prawdziwą wartość wyrażenia. Ten akt mógł urzeczywistnić się z pomocą tylko innych momentów o absolutnej skuteczności. W skrajnej instrumentalnej muzyce apelowano do usprawiedliwiającej siły fantazyi, dając jej, czy to przez program,

czy też przez tytuł, materyał do leżącej poza muzyką podstawy. W operze miano materyał podstawowy urzeczywistnić i tym sposobem oszczędzić kłopotliwego trudu fantazyi. Co tam wzięto z naturalnego świata żywych zjawisk, miano tu materyalnie urzeczywistnić w celu wywołania fantastycznego skutku, bez współudziału fantazyi. Kompozytor wziął podstawowy materyał scenicznej mechaniki, biorąc skutki, jakie ona wywierać mogła, sama dla siebie, — t. zn. pozbawione przedmiotowej wartości, leżącej poza mechaniką — zakresie odtwarzającej życie poezyi; — skutki te miały wszystko uwarunkowywać i usprawiedliwiać. Wyjaśnijmy rzecz całą na przykładzie z Meyerbeerowskiej sztuki, wyczerpująco to charakteryzującym.

Przypuśćmy, iż natchniony poeta zajął się postacią bohatera Światła i Wolności; w piersi tego bohatera gorze ogień ogromnej miłości dla swych znieważonych i najświętszych praw pozbawionych braci. Chce przedstawić owego bohatera u zenitu jego żywota, w blasku czynami brzemiennej sławy i obiera w tym celu moment rozstrzygający, historyczny. Tłumy ludu opuszczają swe mienie i dobytek, żony i dzieci, — wśród radosnych okrzyków spieszą za bohaterem, by w walce z przemożnym tyranem zwyciężyć, lub umrzeć. Z bezładną, nie wyćwiczoną w wojennem rzemiośle masą ludu, stanął bohater u bram obronnego miasta, które w celu wywalczenia wolności musi być, choćby najkrwawszym szturmem zdobyte. Wskutek ciągłych nieszczęść następuje upadek ducha; złe namiętności, kłótnie szerzą zamieszanie i popłoch w obozie. Stracone wszystko, jeźli dziś nie zyska się wszystkiego! Oto sytuacya, w której bohaterzy do swej największej wielkości dochodzą! Poeta wyprowadza z samotności nocnej bohatera, który, zwie-

rzywszy się przed Bogiem z swych najczystszych uczuć ludzkiej miłości, uświęcony na duchu i pokrzepiony, zstępuje z świtem do drużyn ludzi powaśnionych ze sobą o to, czy mają zostać dziś tchórzliwemi bestyami, czy też boskimi bohaterami. Jego potężny głos zwołuje lud; głos ten przenika do kości a ludzie czują w sobie Boga; uszlachetniony i wzmocniony na duchu tłum, podsyca coraz więcej natchnienie bohatera i popycha go do czynu. Bohater chwyta chorągiew i podnosząc wysoko, wskazuje nią na warowne mury miasta, silnej ochronie nieprzyjaciół; jak długo się niemi oni utrzymają, tak długo nie można spodziewać się lepszej przyszłości. „Naprzód! Umrzeć lub zwyciężyć! Miasto musi być naszem!“

W tem miejscu wyczerpał się poeta; pragnie przedstawić na scenie moment porywający wszystkich szałem i uniesieniem; scena winna się w świat zamienić a przyroda nie może zostać dłużej zimnym biernym świadkiem, lecz ma połączyć się z naszemi uczuciami. Patrz! Święta konieczność przemawia z poety: on rozpędza poranną mgłę i na jego rozkaz wschodzi ponad miastem błyszczące słońce, poświęcone zwycięstwu uniesionej wojennym szałem rzeszy.

To jest kwiat Wszechpotężnej sztuki a cuda te działać może tylko dramatyczna sztuka.

Lecz nie takich cudów natchnienia dramatycznego wieszcza, stworzonych z miłością i poznaniem życiowych zjawisk, pożąda kompozytor operowy: on pragnie s k u t k u a nie p r z y c z y n y leżącej poza zakresem jego mocy. W głównej scenie „Proroka“ Meyerbeera z e w n ę t r z n i e podobnej, do tu opisanej, otrzymujemy za pośrednictwem uszu, zmysłowe wrażenie przypominającej hymn melodyi, z pieśni ludowej podchwyconej,

a oko nasze ogląda słońce, nie będące dla nas niczem innem, jak tylko sztuczką mechanika. Postaci natchnionego bohatera, którego ta melodya winna była tylko ogrzewać a słońce oświetlać, całkiem niema*), choć kompozytorowi w tem właśnie miejscu nadarza się sposobność do wylania swych uczuć. W miejsce jego ustawił prywatny sekretarz kompozytora, Scribe, charakterystycznie kostyumowanego śpiewaka tenorowego, wyrażającego się potrosze komunistycznie dlatego, by ludzie mieli sposobność domyślać się czegoś pikantnego. Bohater opisany jest sobie biedakiem, który wskutek słabości przyjął rolę obłudnika, wstydzącym się i żałującym w końcu, że słońce oświetla nie jego heroizm, lub fanatyczne zaślepienie, lecz pospolitą marność i kłamstwo.

Nie będziemy wchodzić, jakie względy wpłynęły na to, że tak niegodnemu przedmiotowi, nadano nazwę „Proroka“ i w świat go puszczono; obchodzi nas tylko tak pouczający skutek.

Z przykładu tego widoczne, iż poeta dopuścił się zbeszczeszczenia obyczajnego i artystycznego. Przytakując kompozytorowi, nie możemy dopatrzeć się w czy-

*) Może mi ktoś powiedzieć: „Myśmy nie pragnęli twego okrytego sławą bohatera ludowego: on jest dodatkowym płodem twej rewolucyjnej własnej fantazyi; my natomiast chcieliśmy przedstawić młodzieńca rozgoryczonego nieszczęściem, którego oszukańczy buntownicy bałamucą, do zbrodni wciągają a za którą słuszną później karę ponosi“. Pytam się o znaczenie efektu ze słońcem i możnaby mi odpowiedzieć: „To jest wszystko wedle przyrody naszkicowanem; dlaczegoż niema rano wschodzić słońce?“. Byłoby to zupełnie wystarczającem usprawiedliwieniem dla zwykłego wschodu słońca; mimo to twierdzę, iż wam nie wpadłoby na myśl to słońce zupełnie przypadkowo, gdybyście nie zamierzali stworzyć sytuacyi przezemnie przedtem opisanej — doprawdy sytuacya ta wam się nie podobała, choć liczyliście na jej skutek.

nie poety ni szczypty dobrego: a więc, zamiar poety nie powinien nas wcale obchodzić, owszem, winien nas jeszcze mierzić. Wykonawcą interesujmy się, jako kostyumowanym śpiewakiem; w opisanej poprzednio scenie śpiewak zająć nas może, gdyż wykonuje melodyę, — jako taką, zajmującą i wywierającą pewien skutek. Słońce może nam się podobać, jako zmyślne naśladownictwo prawdziwej przyrody na teatralnej scenie; skuteczność działania tego transparentowego słońca nie wynika z dramatu, lecz z samej tylko mechaniki, którą w chwili ukazania się słońca podziwiamy; — jakżeby przeląkł się kompozytor, gdybyśmy wzięli to słoneczne zjawisko, za przedstawienie zamierzonej jego myśli, okazania nam niejako Przemienienia (Pańskiego) bohatera, — w Zbawcę ludzkości! Przeciwnie, kompozytor i jego publiczność, stara się nie zważać na podobne uboczne myśli a koncentruje całą swą uwagę na przedziwnej sztuce mechanika. W tej uwielbianej przez publiczność scenie, można rozróżnić poszczególne mechaniczne czynniki; — z zewnętrznej szaty sztuki zrobiono samą jej istotę; — istota ta nazywa się e f e k t, to znaczy, efekt absolutny, podobny do lubieżnej erotycznej podniety, nie połączonej z właściwemi funkcyami prawdziwej miłosnej rozkoszy.

Nie zamierzałem dać wcale krytyki Meyerberowskich utworów, lecz pragnąłem na nich wykazać istotę nowoczesnych oper, w łączności z całym działem tej sztuki. Gdy sam przedmiot pociągnął mnie do historycznego opisu, to nie powinienem dać się uwieść, chęci historycznego badania rozmaitych drobnostek. Gdybym zaś

chciał scharakteryzować powołanie i zdolność Meyerbeera w kierunku dramatycznej kompozycyi, to w imię Prawdy, musiałbym odkryć w dziełach jego ciekawe i najbardziej występujące zjawisko. Muzyka Meyerbeera otwiera przed nami tak przerażającą pustkę, płytkość i artystyczną nicość, iż jego specyficzne muzyczne uzdolnienie, — nawet w porównaniu z twórczością współczesnych — możemy sprowadzić do poziomu zera. Nie powinniśmy dziwić się jego wśród operowej publiczności powodzeniom, gdyż zdumienie to ustać musi, gdy rozważymy — wartość tej publiczności. — Uwagę naszą zająć i więzić winno pewne pouczające bardzo, artystyczne spostrzeżenie. Widzimy zatem przy wyraźnej, znanej nieudolności sławnego kompozytora, niedającego nawet znaku życia, za pośrednictwem swego własnego muzycznego bogactwa, — przedziwne i niezaprzeczone wznoszenie się, w kilku miejscach jego operowej muzyki, do najwyższych sfer sztuki. Miejsca te są płodem prawdziwego natchnienia; po dokładniejszem badaniu dowiemy się, skąd natchnienie to przyszło, — mianowicie z istotnie poetycznej sytuacyi. Tam, gdzie poeta zapomniał o krępującym go stosunku do kompozytora, tam gdzie znalazł moment, w którym mógłby w swem dramatyczno-kompilatorskim rzemiośle odpocząć — a wciągnąć w siebie świeże, ludzkie, czyste i ożywcze powietrze, — owiewa nagle muzyka, ten sam powiew natchnienia; — kompozytor, który wyczerpał już wszystką muzyczną przeszłość swych poprzedników i nie mógł zdobyć się na znak bodaj prawdziwej twórczości, stwarza odrazu bogaty, szlachetny i porywający dusze, wyraz muzyczny. Przypomnę więc znaną bolesną scenę miłosną, z IV. aktu „Hugenotów“, a przedewszystkiem cudowny układ zachwycającej cza-

rem melodyi Ges-dur, wykwitajacej niby najwonniejszy kwiat z porywającej sytuacyi. Mało i tylko najbardziej skończone ustępy w muzyce, można z tą melodyą porównać. Z prawdziwą i niekrytą radością podnoszę to, gdyż właśnie w tem zjawisku wyłania się prawdziwa istota sztuki tak jasno i wyraźnie; ku niemałemu zdziwieniu widzimy, że najpłodniejsza w piękno twórcza zdolność, nieopuszcza nawet najbardziej zepsutego muzyka, jeśli ten pocznie działać pod wpływem konieczności a nie uporczywej samowoli, wtedy spaczone jego zamiary skierują się z wielkiem jego dobrem, na drogę prawdziwej sztuki.

Niestety rys ten, nie ciągnie się wzdłuż całego dzieła w pięknej wielkiej linii, lecz jak np. w tej miłośnej scenie, znachodzimy tylko poszczególne szczęśliwe momenty. To zmusza nas do zastanowienia się nad okropnemi właściwościami tego szału, który w zarodku niszczył najszlachetniejsze zdolności muzyka a oblicze Muzy kompozytora w nudny i obmierzły zalotny uśmiech wykręcał, lub też nadawał mu cechy szpetnego szyderstwa. Szałem tym jest karygodna chęć muzyka, opłacenia swym zasobem rzeczy, jakich sam opłacić nie jest w stanie a które może tylko posiąść, przez współudział w pracy z pomocnymi mu ludźmi. Muzyk chcąc swe samolubstwo zadowolnić i okazać swą wszechmożność i bogactwo niezmierne, roztrwonił w istocie je i stał się biednym żebrakiem o litość błagającym w Meyerbeerowskich operach. Operowa muzyka chcąc narzucić swe ciasne formy dramatowi, doprowadziła do stężenia, niewydatności i nicości tych form. Sztuka muzyczna w chęci okazania się bogatą i obfitą stała się biedną i znikomą a ubóstwo zmusiło ją do zaciągania nawet pożyczki u materyalnej mechaniki. Z powodu egoistycznego dążenia do wyrażania dramatycznej cha-

rakterystyki czysto muzycznemi środkami, utraciła operowa muzyka, wszystką swą zdolność w kierunku wyrażania się i popadła w cudackie komedyanctwo. W czasie, gdy na początku powiedziałem: „że błędem w operze było, iż ze środka wyrażania (t. j. muzyki) zrobiono cel główny a z istotnego celu, (t. j. dramatu) środek“ — to musimy źródło tego waryactwa, jakie w rodzaju sztuki operowej się zagnieździło, określić w ten sposób:

> iż ów środek ekspresyi (muzyka) chciał wchłonąć w siebie i uwarunkować cel główny (dramat).

VII.

Skończyliśmy, przedstawiwszy historyę operowej muzyki od czasów jej zamożności, aż do zupełnego jej zubożenia.

Mówiąc dziś o muzyce operowej, myślimy właściwie nie o sztuce jakiejś, lecz o zwykłem zjawisku mody. Tylko niepędzony koniecznością artystyczną krytyk, może wypowiadać jakoweś nadzieje, lub wątpliwości na temat przyszłości opery. Nie spodlony jeszcze spekulacyą na publiczności artysta, uważa operę za umarłą i szuka sobie innych dróg w towarzystwie potężnego poety.

W tem poszukiwaniu za współudziałem poety, znachodzimy punkt jeden, który musimy pełnem i jasnem światłem oświecić, chcąc pochwycić i zbadać zupełnie naturalny stosunek poety do muzyka. Stosunek ten musi być zasadniczo odmienny od dawnego, tak dalece, że muzyk chcąc znaleźć dobre i podatne dla własnego rozwoju warunki, musi ciągle na pamięć przywodzić dawny kazirodczy stosunek, którego najsłabsze więzy mogą dawny szał przywrócić.

By określić dokładnie ten nowy, w czyny brzemienny stosunek, musimy jeszcze raz krótko i dosadnie zająć się istotą naszej dzisiejszej muzyki.

Najprędzej stworzymy sobie jasny pogląd, jeśli istotę muzyki obejmiemy w pojęciu melodyi.

Podobnie, jak wnętrze jest przyczyną i warunkiem zewnętrzności a cechy zewnętrzne określają jasno i wyraźnie rzeczy wewnętrzne — podobnie też harmonia i rytm są organami kształtującemi a melodya dopiero jest prawdziwym kształtem muzyki. Harmonia i rytm, to niby krew, mięso, muszkuły i kości niewidoczne i ukryte dla oka, — patrząc, na rozwiniętego, żywego człowieka; melodya zaś jest człowiekiem samym, dostrzegalnym dla naszego oka. Patrząc się na tego człowieka podziwiamy jedynie smukłe jego kształty, wyrażające swa formą granice zewnętrznej powłoki skóry; wpatrujemy się w pełną wyrazu i znaczenia postać, zatrzymujemy się w końcu przy oku, przy tym najwierniejszym i najzdolniejszym do wyrażania się organie. Oko ma uniwersalną zdolność wchłaniania w siebie zewnętrznych wrażeń otaczającego go świata i naodwrót najzdolniejszem jest ono, do przekonywującego oddawania wewnętrznej wartości człowieka. Takim skończonym wyrazem i określeniem wewnętrznej muzyki jest melodya. Każdą, wypływającą z istoty muzyki i przez nią uwarunkowaną melodyę — wyraża ona tem okiem najgłębiej określającem jej treść, lecz zawsze w ten sposób, iż widzimy tylko błysk źrenicy a nie dostrzegamy wyraźnie tego wewnętrznego a bezkształtnego organu.

Lud, tworząc melodyą, postępywał tak, jak ucieleśniony naturalny człowiek, który koniecznym aktem kojarzenia się płodzi i stwarza człowieka. Skoro zaś ujrzy światło dzienne, okazuje się nam w swej zewnętrznej gotowej postaci, ukrywając przed nami swój wewnętrzny ustrój. Grecka sztuka pojmowała ludzką postać

wedle zewnętrznych jej kształtów i starała się najdokładniej i wyraźniej oddać jej formy, w marmurze lub brązie.

Chrześcijaństwo natomiast działało anatomicznie; w pragnieniu wydobycia duszy człowieka, krajało i otwierało ciało — a znalazło bezkształtne dla oka wnętrze, bo nie dla niego przeznaczone. W tem poszukiwaniu za duszą, zabiliśmy ciało; chcąc znaleźć źródło życia, zniszczyliśmy jego kształt a dotarliśmy do wnętrzności, warunkujących to życie. Wyszukana dusza jest w istocie rzeczy niczem innem, jak tylko samem życiem; to co do rozpatrywania chrześcijańskiej anatomii zostało — było tylko śmiercią.

Chrześcijaństwo zdusiło organiczną zdolność do artystycznego życia i naturalnego rozwoju. Raniło ciało ludu i swym dualistycznym sekcyjnym nożem niszczyło jego artystyczny ustrój. Łączność ludu z pomocą której rośnie wszelka ludowa twórczość artystyczna, przywłaszczył sobie katolicyzm. Poszczególne tylko szczepy ludowe, w samotności zdala od wartkiego biegu wspólnego życia, utrzymały z dziecinną prostotą i ograniczeniem piosnkę ludową.

Odstąpmy od tych myśli i śledźmy bacznie, jak to wśród innych sztuk kultury, muzyka na nowe, niesłychanie świeże tory schodzi: mianowicie wydobywa się z pokawałkowanego wnętrza — tworzy nową, zrośniętą całość. W chrześcijańskim śpiewie kościelnym rozwinęła się harmonia samodzielnie. Wrodzony pęd życia pędził ją do koniecznego wypowiedzenia się w melodyi; do wyrażenia się potrzebowała koniecznego oparcia się na formie i na uruchomiającym ją organie t. j. rytmie, który znowu przyjęła od tańca. Ten nowy związek mógł być tylko sztucznym. Podobnie jak poezya, budowana wedle reguł, — które Arystoteles po części od

tragików przyjął — pożądała muzyka jakichś uwarunkowanych nauką norm i przepisów.

Było to w czasie, gdy z uczonych recept i chemicznych połączeń chciano nawet ludzi tworzyć. Takiego człowieka pragnęła skonstruować uczona muzyka: mechanizm miał stworzyć organizm, lub go zastąpić. Gorączkowy, wynalazczy duch wytężył swą zdolność w kierunku stworzenia człowieka z pojęcia — pragnąc wdmuchnąć w niego prawdziwe organiczne życie. Poruszamy tu potężny kierunek rozwojowy dzisiejszej ludzkości.

Sztuczną istotą, którą zapragnęła stworzyć muzyka była w gruncie rzeczy melodya, t. zn. moment przekonywującego i określonego wyrażania się wewnętrznego ustroju muzyki.

Im więcej w muzyce rozwijało się konieczne żądanie uczłowieczenia, tem wyraźniej na jaw występowała chęć melodyjnego wyrażania się, spotęgowana bolesną tęsknotą. Żaden muzyk nie wypowiada tej tęsknoty z taką mocą i siłą, jak Beethoven w swych instrumentalnych kompozycyach. W jego dziełach podziwiamy olbrzymie wysiłki ducha mechanizmu, w chęci uczłowieczenia muzyki. Poszczególne składniki tych usiłowań mechanizmu, pragnęły zamienić się na krew i muszkuły prawdziwego, żywego organizmu, by tem nieomylniej wypowiedzieć się w melodyi.

U Beethovena występuje właściwy, wytyczny kierunek rozwoju całej naszej sztuki o wiele prawdziwiej, niźli u naszych kompozytorów. Ci uważali melodyę za coś ogólnego a leżącego poza ich własną twórczością. Wyrwali ją z ust ludu, z jej należnego ustroju organicznego i choć w tworzeniu udziału nie brali — przystosowywali melodyę wedle swej chęci, nie dającej

się niczem innem wytłómaczyć, jak tylko zbytkowną chimerą. Jeśli ta piosenka ludowa miała kształt człowieka, wtedy zdzierali operowi kompozytorzy z niego skórę i zaszywali w nią manekina, by nadać mu wygląd człowieka. Omamić mogli najwyżej tylko cywilizowanych a dzikich ludzi, wśród naszej nawpółniewidomej, operowej publiczności.

U Beethovena widzimy naturalny pęd zrodzenia melodyi, z wewnętrznego organizmu muzyki. W najważniejszych swych utworach nie okazuje nam Beethoven przygotowanej i gotowej już melodyi, lecz w oczach naszych rodzi się ona z odpowiednich organów i wtajemnicza nas w narodziny, przedstawiając nam ich organiczną konieczność. Rozstrzygającem dla nas jest wyznanie Mistrza w głównem jego dziele, że jako muzyk musi koniecznie rzucić się w objęcia poety, by stworzyć prawdziwą, nieomylną i zbawczą melodyę. By zostać człowiekiem zupełnym, musiał podporządkować się płciowym prawom samca i samicy.

W jakże poważnem, głębokiem i tęsknem zamyśleniu odnalazł niezmiernie bogaty muzyk tę skromną melodyę, z jaką wybucha przy słowach poety: „Freude, schöner Götterfunken!“ — W tej melodyi dojrzeliśmy tajemnicę muzyki: wiemy teraz i odzyskaliśmy zdolność stania się świadomie, organicznie tworzącymi artystami.

Zatrzymujemy się przy najważniejszym punkcie naszego badania a w tem niech nas Beethovena „melodya radości“ prowadzi.

Wydobycie melodyi ludowej, przez cywilizowanych kompozytorów nastręczało nam podwójny interes: lubowania się wrodzoną jej, niepokalaną pięknością — i przyjemność badania jej wewnętrznego ustroju.

Dla naszej twórczości radość z niej i uciecha były niepłodne; w celu naśladowania tej melodyi z pewnym artystycznym rezultatem, musiałaby nasza twórczość ze względu na treść i formę ludową — obracać się w podobnym tejże rodzaju sztuki; nawet, dokładniej rzecz pojmując, musielibyśmy być artystami ludowymi, by uzyskać dokładną zdolność naśladowania; a więc właściwie nie potrzebowalibyśmy naśladować ją, lecz jak lud, — jeszcze raz tworzyć.

Mogliśmy zatem użyć tej melodyi w najsurowszy sposób, na polu twórczości o niebo całe różnem, i to tylko pod pewnymi warunkami i w pewnem tylko otoczeniu. Historya operowej muzyki, da się sprowadzić do historyi melodyi, która podlegała peryodycznie, podobnym prawom, jak prawo przypływu i odpływu morza, kiedy niewinną melodyę przyjmowano by potem dać jej szaleć i potęgować się w rozpuście i zwyrodnieniu.

Muzycy, odczuwający boleśnie zło przyswojenia i przerabiania na arye operowych melodyi, odczuwali mniej, lub więcej konieczność organicznego płodzenia melodyi. Dla operowego kompozytora było to rzeczą łatwą, — lecz właściwie j e s z c z e to się nie udało, gdyż jedynie zdolne do płodności rodne organa poezyi zniweczył, stanąwszy na nienaturalnym i uzurpatorskim stanowisku wobec poety. Z powodu tego, przewrotnego stosunku, wszędzie, gdzie uczucie poety wzbierało się aż do wysokości przelania się w melodyę — musiał muzyk przynieść poecie, gotową już melodyę, którą poeta w wykończonej przedtem f o r m i e, okazywał publiczności operowej. Forma, tak stanowczo wpływała na kształtowanie się melodyi operowej, iż w rzeczywitości oznaczała jej istotną treść.

Tę formę zabrano z pieśni ludowej — a zewnętrzną jej powłokę, bieg, zmianę i rodzaj rytmu wzięto z tańca, — który tworzył dawniej ze śpiewem całość.

Formę tę urozmaicano, lecz niezmieniony szkielet, przechował się do dziś dnia, w aryi operowej.

Tylko na tej formie można budować melodyę; zawsze było to budową, określoną z góry, przedtem już oznaczoną. Muzyk, który tę formę przyjmował nie mógł rzeczy nowych tworzyć, lecz tylko stare zmieniał, będąc pozbawionym wszelkich potrzebnych organów do tworzenia nowej melodyi.

Prawdziwa melodya jest wypowiedzeniem się wewnętrznego ustroju; chcąc organicznie powstać, musi wpierw stworzyć sobie własną formę, jej odpowiadającą i z jej potrzeby wynikłą. Natomiast melodya powstała z jednej i tej samej formy, może być tylko powtórzeniem, każdej z tej samej formy, zrodzonej melodyi *).

U wielu kompozytorów widoczną jest chęć wyzwolenia się z tych krępujących wolność kajdan. Złamać ją z artystycznym wynikiem było można tylko wtedy, gdyby wynaleziono świeżą formę; nowa zaś forma byłaby prawdziwie artystyczną, gdyby była określonym wyrazem jakiegoś szczególnego muzycznego organizmu.

Charakter muzycznego organizmu ze względu na swój naturalny ustrój —

*) Kompozytor operowy widząc swą przeklętą niepłodność szukał dla żywszego i ruchliwszego muzycznego wyrażania miejsca w recytatywie. Lecz i ten był formą określony. Gdy zaś opuścił sposób retorycznego wyrażania się, by pozwolić rozkwitnąć się kwiatom swych uczuć, — wtedy więziła go znowu forma aryi. Gdy unikał aryi pozostawał mu tylko recytatyw, nie dozwalający na wezbraną uczuciem melodyę, — z wyjątkiem! — miejsc, gdzie zapomniawszy się wchłaniał w siebie płodne uczucie poety.

jest kobiecym; może tylko zrodzić, nie zapładniać; twórcza siła leży poza nim, bez zapłodnienia zaś tej siły nic zrodzić nie może.

— Oto tajemnica niepłodności dzisiejszej muzyki!

Sposób twórczości artystycznej Beethovena w kompozycyach instrumentalnych określiliśmy jako „przedstawienie aktu rodzenia się melodyi".

Charakterystycznem jest, iż choć pełna melodya Mistrza dopiero w przebiegu kompozycyi na jaw wychodzi, to jednak, już na początku domyślać się jej możemy. Zniszczył on ciasną formę przeciw której bezsilnie oddawna walczył operowy kompozytor — podzielił ją na składniki a te znowu w organiczną całość powiązał, w ten sposób, iż poszczególne części różnych melodyi w ciągle zmienną styczność wprawił, by wykazać organiczne pokrewieństwo, różnych na pozór składników, — a obcość, owych rozmaitych melodyi. Beethoven odkrywa tem, wewnętrzny ustrój absolutnej melodyi. Zależało mu poniekąd na stworzeniu tego organizmu z mechaniki, przyznaniu mu, wewnętrznego własnego życia — i okazaniu go nam właśnie w stanie odrodzenia. To czem organizm ten zapładniał, było jeszcze zawsze absolutną melodyą; ożywiał zaś ten nastrój w ten sposób iż, że się tak wyrażę, ćwiczył go w rodzeniu i to tak, iż kazał mu ukończoną już melodyę jeszcze raz zrodzić.

Takie postępowanie zmusiło go do zabrania, zapładniającej twórczej siły poecie i przelania tejże w ustrój muzyki, potrzebujący do rodzenia ożywczych sił.

Zdala od wszelkiego eksperymentowania estetycznego, odnosił się Mistrz do swego dzieła poniekąd spekulatywnie.

Twórcza myśl poety nie podniecała jego samego, lecz on sam w chęci muzycznego rodzenia oglądał się za poetą. To też jego „melodya radości“ nie była wywołaną przez wiersz, lecz wypływa z odczucia całej treści poematu Schillera. W miejscach swej kompozycyi, w których Beethoven opuszczając treść utworu, wznosi się do dramatycznej bezpośredniości*), widzimy, jak jego melodyjne kombinacye wybiegłszy ze znaczenia poetycznych wierszy przeradzają się w najróżnorodniejsze muzyczne wyrazy, które tylko najwyższe znaczenie wieszczych myśli określają — a odlatując od poematu,— zdają się nagle zupełnie od niego oddzieleni. Oto właśnie miejsce w którem wynik estetycznych badań nad ustrojem pieśni ludowej z oślepiającą jasnością artystyczny czyn oświetla i potwierdza.

Podobnie jak obdarzona życiem melodya ludowa jest nierozdzielną od żywej poezyi ludowej — a od niej odłączona, — organicznie ginie, — podobnie też ustrój muzyki może jedynie wydać prawdziwą żywą melodyę, gdy go myśl poety zapłodzi. Muzyka rodzi, poeta zapładnia; w okresie największego szału muzyka zapragnęła nietylko rodzić, lecz także i płodzić.

Muzyka jest kobietą.

Naturą kobiety jest miłość; lecz miłość ta jest receptywna i bezwzględnie w recepcyi się oddająca.

*) By jasno się wyrazić, zwracam uwagę na „Seid umschlungen Millionen!“ i na połączenie tego tematu z „Freude schöner Götterfunken!“

Kobieta odzyskuje pełną indywidualość dopiero w momencie oddania się. Jest ona płynącą po bezdusznej fąli swego elementu, rusałką.

Dopiero miłość mężczyzny stwarza duszę kobiety.

Wyraz niewinności w oczach kobiety jest nieskończenie czystem zwierciadłem, odbijającem ogólną zdolność miłowania mężczyzny, który w niem, swój własny obraz dostrzega; jeźli zaś poznał tam siebie, wtedy, rośnie i potęguje się wielka wrażliwość kobiety do koniecznej i pełnej potrzeby — zupełnego oddania się, miłości.

Prawdziwa kobieta kocha bezwzględnie, gdyż — kochać musi. Nie ma wyboru nigdzie, chyba tam, gdzie nie kocha. Gdy jednak kochać musi, wtedy odczuwa przytłaczający ją ogromnie p r z y m u s i natenczas poraz pierwszy okazuje swą w o l ę. Ta opierająca się na przymusie wola, jest pierwszym potężnym odruchem indywidualności ukochanego przedmiotu, wypełniającego swą wolą i osobowością recepcyjny ustrój kobiecy.

D u m a kobiety, wyrosła mocą wchłoniętej w siebie indywidualności budzącej w niej, konieczną potrzebę miłości. Walczy ona z samym przymusem miłości o ukochane poczęcie i pod przemocą tej siły poznaje, że on — i jej duma — są probierzem siły przeszczepionej w nią indywidualności. Kobieta poznaje dalej, iż z chwilą, gdy dumę w sobie uczuła, zniszczyła się sama. Otwartem wyznaniem tego zniszczenia, jest ofiara z czynnego oddania się kobiety. Jej duma przeradza się w jedyne przekonanie, że to, czem się przejęła, co odczuwa i myśli a nawet to, co jej istość stanowi — jest miłością ku temu mężczyźnie.

Kobieta, nie kochająca z tą dumą poświęcenia się, — nie kocha naprawdę, — wcale. Kobieta zaś, wcale nie

kochająca, jest najniegodziwszą i najwstrętniejszą na świecie istotą. Przypatrzmy się najcharakterystyczniejszym typom takich kobiet!

Nowoczesną włoską muzykę operową, bardzo słusznie nazwano damą z półświatka. Może się nazwać kochanką, pragnącą zawsze zostać samą sobą; nie zapomina się ona i nie poświęca nigdy, chyba, że sama odczuje ku temu ochotę, lub, gdy może na tem coś zyskać. Wtedy ofiarowuje dla cudzej rozkoszy tylko część swej istoty, łatwą do rozporządzenia, gdyż stała się tylko przedmiotem, usłużnym jej samowoli. Ta kobieta w swych miłosnych uściskach jest nieobecną, — zostawia tylko część swego zmysłowego ustroju; nie przejmuje się w miłości żadną indywidualnością; oddaje się seksualnie, — seksualnym popędom. Wszetecznica taka jest nierozwiniętą i zaniedbaną kobietą — lecz ona przynajmniej ćwiczy się w zmysłowych funkcyach płci kobiecej, zachęcających nas, — choć z żalem to wyznaję, — do poznania kobiety.

Operowa muzyka francuska słusznie uchodzi za kokietkę! Kokietka chciałaby być podziwianą, a nawet kochaną; wypływającą — a jej tylko właściwą rozkoszą, odczuwania podziwu i miłości raduje się tylko wtedy — jeżeli sama w podziw, lub miłość dla tego przedmiotu nie popada. Zyskiem przez nią poszukiwanym jest radość z siebie samej i zadowolenie swej próżności; jedyna jej przyjemność i cel życia, wzbudzanie podziwu i miłości — znikłaby zupełnie, — gdyby kokietka, sama doznała uczucia podziwu, lub miłości. Pokochawszy kogoś, pozbawiłaby się swej samolubnej rozkoszy, gdyż w miłości musi koniecznie zapomnieć o sobie i często samej ofiarować się trzeba dla samobójczej rozkoszy drugiego. Niczego się też więcej kokietka nie

wystrzega, jak miłości! Nienaruszonem pragnie utrzymać, to jedno co kocha, — a mianowicie siebie samą, — to znaczy, istotę, zawdzięczającą swą zwodniczą siłę, oraz wyćwiczoną indywidualność, miłośnemu zbliżaniu się do niej mężczyzny.

Kokietka żyje złodziejskiem samolubstwem a mroźny chłód jest warunkiem jej życia. Natura kobiety jest w niej w najwstrętniejszy sposób zwyrodniałą a od jej uśmiechu, odźwierciadlającego fałszywie nasz obraz, z rozpaczą, odwracamy się do włoskiej nierządnicy.

Pozostaje nam jeszcze jeden typ zwyrodniałej kobiety, napawający nasze dusze obrzydzeniem i wstrętem: oto „cnotliwa kobieta“ za jaką uważać musimy, tak zwaną, niemiecką muzykę operową*). Tej kochance, na miły Bóg, nie śmie przydarzyć się, by na uściski i objęcia młodziana odpowiedziała ofiarą gorącej miłości! Może stać się to igrającej wciągle z miłością kokietce, iż w harcach uwikła się i sama w zastawione przez się sieci miłośne, mimo broni samolubstwa, wpadnie — a potem płacząc, boleje nad utratą swej woli. Nie wydarzy się jednak nigdy, podobny, piękny — ludzki wypadek kobiecie, strzegącej swej niewinności z pomocą ortodoksyjnego fanatyzmu. Jej cnota jest właściwie niezdolnością do miłości. „Cnotliwa“ wychowała się wedle reguł dobrego wychowania i słyszała od młodości słowo

*) Pod „niemiecką“ operą nierozumię naturalnie tu opery Webera, lecz to nowoczesne zjawisko, o którem, tem więcej się mówi, im mniej w rzeczywistosci istnieje n. p. jak o „Rzeszy niemieckiej“. Oznaką tej opery jest to, że jest wymysłem i wytworem nowoczesnych niemieckich kompozytorów, którzy nie mogąc układać tekstów operowych francuskich i włoskich, nie mogli komponować francuskich i włoskich oper, — a którym u nas zdaje się, że tworzą coś szczególnego i znakomitego i wmawiają w siebie i w drugich, iż lepiej „rozumieją“ muzykę od Włochów i Francuzów.

„miłość“, wypowiadane zawsze z trwogą i zakłopotaniem. Idzie ona w życie z sercem wypełnionem dogmatami, — bojaźliwie wokół spogląda — a gdy nierządnicę, lub kokietkę spotka, bije się w skromną swą pierś i powtarza: „Dzięki Ci Panie, że ja taką nie jestem! Jedynym celem jej życia — to cnota, jedyną jej wolą, — to zaprzeczenie miłości, której nie zna pod inną postacią, jak tylko pod mianem nierządu lub kokieteryi.

Jej cnotą jest unikanie występku, — jej czynem niepłodność, — a duszą impertynencka pycha.

A jakże bliską najwstrętniejszych możliwości jest właśnie ta kobieta! W jej bigoteryjnem sercu, nigdy się miłość nie odzywa, lecz w starannie ukrywającem się ciele, — kłębi się podła lubieżność. Znamy dobrze zgromadzenia nabożnisiów i sławetne bogate w kwiaty tych świętoszków miasta! Widzieliśmy, jak cnotliwe, popełniały wszystkie występki swych francuskich i włoskich sióstr, poplamione przytem jeszcze obłudą a pozbawione — wszelkiej oryginalności.

Odwróćmy spojrzenie od tego wstrętnego widoku i zastanówmy się, jaką to kobietą ma być prawdziwa muzyka?

Kobietą, która prawdziwie kocha, swą cnotę zmienia w dumę a tę znowu w ofiarę, kobietą, która gdy poczyna, w ofierze swą istotę składa, — nie tylko swą cząstkę, lecz całą, obfitującą w zdolności i przymioty istotę. Po tem poczęciu, ochocze i radośne rodzenie — jest czynem kobiety, — a chcąc działać — musi być kobieta całkowicie tylko tem, czem jest, a niechcieć niczego innego; może tylko jednego pragnąć: być kobietą!

Kobieta dla mężczyzny jest wiecznie jasnym i widocznym dowodem nieomylności przyrody. Wtedy jest ona skończonym tworem, gdy z pięknego mimowolnego koła się nie wyrywa, — w które jest zaklęta, tem właśnie, co może tylko jej istotę ożywić, t. j. koniecznością miłości.

Jeszcze raz przypomnę Wam wielkiego muzyka u którego muzyka była tem, czem być powinna, gdy całkowicie z własnem bogactwem jest muzyką, a niczem innem.

Spójrzcie na Mozarta! Czyż był mniejszym przez to, iż cały był tylko muzykiem a nie chciał być czemś innem, jak tylko muzykiem? Patrzcież na „Don Juana!“ Gdzież miała muzyka, tak niezmiernie bogatą indywidualność, gdzież tak pewnie i głęboko próbowała charakteryzować, jak właśnie w tym wypadku, kiedy muzyk wedle natury swej sztuki nie był ani o cal innym, jak tylko, bezwzględnie kochającą kobietą.

* * *

Zatrzymajmyż się właśnie w tem miejscu, i namyślmy się, jakiegoż to mężczyznę tak bezwzględnie ma pokochać ta kobieta? Rozpatrzmy rzecz dokładnie, zanim mu miłość kobiety ofiarujemy i dowiedzmy się, czy wzajemną miłość mężczyzny ma wyżebrać kobieta, lub też czy miłość ta jest dla niego konieczną, niezbędną i zbawczą?

Zastanówmy się dokładnie nad poetą?

W przygotowaniu:

RYSZARD WAGNER

OPERA I DRAMAT

Część II.

WIDOWISKA A ISTOTA SZTUKI DRAMATYCZNEJ.

Przekład Maryana Dienstla.

❀

RYSZARD WAGNER

OPERA I DRAMAT

Część III.

Poezya i muzyka w dramacie przyszłości.

Przekład Maryana Dienstla.