



# DZIEJE MUZYKI

## W ŻYCIORYSACH

OD BERLIOZA, LISZTA, WAGNERA  
PO DZIEŃ DZISIEJSZY.

OPRACOWANE PRZEZ

WŁADYSŁAWĘ STEFANOWSKĄ - TOBICZYK  
i LESŁAWA JAWORSKIEGO.

LWÓW 1911  
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA.

4420/50 Sz

69523

II

ob. Wasyłewska Opole 25 30 15. XII. 1950



Stosownie do zapowiedzi ogłaszamy pierwszą część trzeciego tomu: „Dziejów muzyki w życiorysach“, obejmującą czasy od wystąpienia Berlioza, Liszta, Wagnera po dzień dzisiejszy.

Z powodów technicznych (zestawienie rejestru nazwisk) w ciągu najbliższych miesięcy pojawi się zamiast zapowiedzianej drugiej części tomu trzeciego — tom pierwszy, kreślący dzieje muzyki do Beethovena. Część druga tomu trzeciego, obejmująca dzieje muzyki skandynawskiej, duńskiej i słowiańskiej w XIX wieku publikowana będzie jako tom ostatni niniejszego wydawnictwa.

Lwów, w marcu 1911.

# SPIS RZECZY.

---

## Hektor Berlioz.

	Str.
Życie i dzieła	3
David Felicyan	22
Reyer Ludwik	26
Franck Cezar	27

## Franciszek Liszt.

Życie i twórczość	31
-------------------	----

## Śladami Mistrza.

Raff Joachim	55
Bülów Jan	58
Tausig Karol	59
Cornelius Piotr	60
Ritter Aleksander	61
Dräsecke Feliks	61
Brendel Franciszek	62
Pohl Ryszard	62
Riedel Karol	63
Porges Henryk	63
Lassen Edward	63
Klindworth Karol	63

## Ryszard Wagner.

Dzieło życia (opracował Lesław Jaworski)	67
--	----

## Epigoni.

Berlińska akademія	143
Kiel Fryderyk	144
Joachim Józef	145



	Str.
Bruch Maksymilian	145
Berlińscy nie-akademy	148
Konserwatyści	149
Reinecke Karol	149
Wüllner Franciszek	150
Rheinberger Józef	151
Meinardus Ludwik	152
Reinthal Karol	152
Reissman August	152
Jadassohn Salomon	153
Młodsza generacya	153
Koło lipskie	153
Koło drezdeńskie	154
Koło hamburskie	156
Kolonia-Frankfurt	157
Adolf Jensen	157
Rozproszona rzesza niemieckich muzyków	158
Szwajcarscy i austriaccy kompozytorowie	159
Goldmark Karol	161
Wolf Hugo	167
Opera niemiecka po Wagnerze	170
Humperdinck Engelbert (opr. Lesław Jaworski)	172
Kienzl Wilhelm (opr. Lesław Jaworski)	176
d'Albert Eugeniusz (opr. Lesław Jaworski)	180
Weingartner Feliks (opr. Lesław Jaworski)	181
Schillings Maks (opr. Lesław Jaworski)	182
Pfitzner Jan (opr. Lesław Jaworski)	183
Blech Leon (opr. Lesław Jaworski)	184
Wagner Zygfryd (opr. Lesław Jaworski)	185

### Szlakami tonów.

Muzyka francuska	195
Starsza generacya	195
Thomas Karol	196
Gounod Karol	199
Bizet Jerzy	208
Młodsza generacya	215
Massenet Juliusz	216
Saint-Saëns Kamil	223
Godard Benjamin	229
d'Indy Paweł	229
Muzyka w Belgii	233
Kompozytorowie holenderscy	237
Angielscy muzycy	239
Sullivan Artur	241
Mackenzie Aleksander	242
Stanford Karol	242

	Str.
Coven Fr.	243
Amerykanie	244
Włochy, Hiszpania i Portugalia	244
Boito Arrigio	246
Bussoni Ferruccio	248
Mascagni Piotr (opr. Lesław Jaworski)	248
Leoncavállo Rugiero (opr. Lesław Jaworski)	249
Puccini Giacomo (opr. Lesław Jaworski)	250
Perosi Wawrzyniec	252
Hiszpańska : „zarzuela“	253
Portugalczyki	253

### **Brahms-Bruckner-Strauss.**

Brahms Jan	257
Bruckner Antoni	266
Strauss Ryszard (opr. Lesław Jaworski)	274

### **Operetka i balet.**

Rouger Florimond	295
Offenbach Jakób	296
Lecocq Aleksander	297
Planquette Robert	298
Operetka wiedeńska	298
Suppé Franciszek	298
Strauss Jan	299
Anglicy	299
Balet	300
Delibes Leon	300

### **Kompozycja i gra organowa.**

Dawniej a dzisiaj	305
Spis źródeł	309
Spis źródeł do życiorysu Ryszarda Wagnera	312

# HEKTOR BERLIOZ.

## Hektor Berlioz.

Berlioz Hektor urodził się 11 grudnia r. 1803. w La Côte St.-André pod Grenoble, zmarł 8 marca 1869 r. w Paryżu.

Berlioz pochodził z rodu starego, bo sięgającego połowy XIII. wieku. Linia główna, patrycuszowska rodu wymarła już w połowie XVI. wieku, lecz linia boczna (cadete), niezamożna, przetrwała setki lat i od niej to wyprowadza się drzewo genealogiczne rodziny Hektora Berlioza. Akta cywilne magistratu w La Côte już w XVIII. wieku wspominają o Berliozie, dzierżawcy dóbr kościelnych, od początku zaś XIX. stulecia zajmują członkowie tego rodu wybitne stanowiska tak w tej miejscowości, jak też w pobliskiej Grenoble.

Ojciec Hektora był lekarzem. Głęboka wiedza, dobroć serca, bezinteresowność, współczucie dla niedoli i cierpień ludzkich, dobrodziejstwa świadczone uboższej ludności, zaskarbiły mu ogólny szacunek i szczere przywiązanie mieszkańców La Côte i okolicznych wiosek.

W wolnych od zajęć zawodowych chwilach, zajmował się pracami naukowymi i oddawał się z wielką troskliwością kształceniu syna. Czytywał z nim wiele i tłumaczył mu dzieła klasyków, których uwielbiał, dla rozrywki zaś uczył go gry na gitarze, na flecie i flażolecie; że genialny chłopczyzna przeszedł wkrótce w tej umiejętności swego nauczyciela, zbytecznem nadmieniać. Początkowo pobierał Hektor nauki w małym seminarjum w La Côte, właściwe jednak wykształcenie umysłowe zawdzięczał ojcu. Od najmłodszych lat ogromnie wrażliwy i nerwowy, przejmował się chłopczyzna nieraz lekturą do tego stopnia, że tracił przytomność i poczynął drżeć, nie mogąc wymówić słowa. Działo się to najczęściej przy czytaniu Eneidy Vergiliusa, którą, dorósłszy, równie się zachwycił.



Prace naukowe odrywały czasem uwagę doktora od szybko rozwijającego się, niezwykle bystrego i łatwo rozpalającego się umysłu syna; pozostawiony sam sobie, oddawał się Hektor z namiętnością czytaniu książek i marzeniom, które one wywoływały w jego duszy. W bogatej bibliotece ojca znajdował genialny chłopiec dla swej spragnionej wiedzy duszy wiele pokarmu, lecz niestety nie zawsze zdrowego. Obok dzieł poważnych klasyków poznaje także szkodliwe romanse Montjoie'go, rozpalające wyobraźnię opisy podróży Daniela Foë i marzy odtąd o dalekich podróżach, awanturnicznych przygodach. Nie nęca go zabawy w kole równowieśników, czuje się obcym pomiędzy nimi; już w zaraniu życia miewa symptoma tej wielkiej choroby duszy, którą Niemiec „Weltschmerzem“, Anglik „Spleenem“ nazywa, on zaś sam jako: „le mal d'isolement“ określa. Jasnymi promykami słońca z tej epoki życia Hektora, są opisy wspólnych spacerów z ojcem do pobliskiej wioski Meylan, wypoczynków pod cieniem olbrzymich dębów u stóp góry Saint-Eynard i koncertów na gitarze lub flażolecie przy wtórze śpiewu ptasząt leśnych i brzęku much i komarów z pobliskiej łąki.

W dwunastym roku swego życia poznaje Hektor podczas wakacji spędzonych w Meylan ośmnastoletnią Estellę D. i oto duszę biednego dziecka łamie uczucie za wielkie na jego słabe siły. Kocha jak drugi Dante całą potęgą swej wcześniej rozbudzonej fantazyi i dusza jego tonie w bólu i rozpacz. Wyśmiewany nawet przez nią, która się stała mimowolną sprawczynią tyłu jego cierpień, chowa się chłopczyzna jak zranione ptasze w zaroślach i nieraz dzień cały trwają poszukiwania za zbiegiem. Zazdrość straszna go szarpie, gdy który z panów do niej się zbliża; milczy, a w duszy jego rodzi się myśl wielka: „gdy urosnę i stanę się sławnym kompozytorem, napiszę operę do słów „Estelli“ Floriana i jej zadedykowaną partyturę tej opery położę na skale, z której ona codzień wita wschód słońca.“

Tej wielkiej i czystej miłości, która cierniami bólu zaścieliła mu już na samym wstępie drogę życia, nie zapomniał Berlioz nigdy. W roku 1848. i 1854. odbywa pielgrzymki do Meylan, wyszukuje domek, w którym mieszkała jego Estella, odświeża w pamięci każdy szczegół owej tragedyi sercowej, poi się rozkoszą przeżytych cierpień. Tu powraca u schyłku swego życia w roku 1864., wspina się z młodzieńczą siłą po skałach Saint-Eynarda, aby dojść do miejsc niegdyś jej miłych. Nie dość na

tem — po długoletnich poszukiwaniach odnajduje wreszcie ją samą: panią Fornier, staruszkę 70-cio letnią, babkę dorosłych wnuków. Widzenie się z nią wprowadza Berlioza w rodzaj ekstazy; nie widzi jej białych włosów, zmarszczek na twarzy, widzi tylko te niegdyś tak ubóstwiane oczy i słyszy głos dawnej Estelli. Oświadcza się o rękę pani Fornier, pragnie umrzeć u słópiej, która całe życie była mu marzeniem, świętością i naraża się na nową śmieszność. Biedny marzyciel!

W pierwszej, a tak wielkiej miłości zaślubiła dziecięcą dusza Hektora cierpienie i ono zespoliło się tak silnie z jego życiem, że każda myśl jego, każdy czyn nosił stygmatu bólu. Znany sarkazm Berlioza'a znajduje w tem zupełne usprawiedliwienie; nie zaznawszy bowiem nigdy radości bez domieszki goryczy cierpienia, nabrał z czasem owego złośliwego dowcipu, chociaż w gruncie miał serce niezwykle dobre i tklive. Cierpienie stało się jego drugą naturą, przez nie odczuwał wszelkie inne wrażenia, zda się, jakoby wyłącznie niem żył, bo tam, gdzie się ono kończyło, dla niego zaczynała się — nuda. Kocha gorąco, fantastycznie, dopóki cierpi; z chwilą, gdy przestaje znosić męki nieodwzajemnionej miłości, zazdrości i chłodu ukochanej kobiety, miłość jego rozwiewa się. Należy on do rzędu owych wyjątkowych dusz, którym cierpienie sprawia pewnego rodzaju rozkosze.

Raz powziętej myśli poświęcenia się muzyce i zdobycia sławy nie porzuca już Hektor; z wielkiem zainteresowaniem studjuje biografię uniwersalną Michaud'a, wyszukuje w niej wzmianki o słynnych muzykach, radby czegoś więcej dowiedzieć się o nich i czyta jedno i to samo setki razy. Fortepianu w domu niema, wydoskonala się w grze na gitarze i na flecie, wygrywa ze słuchu różne arye, studjuje nuty, jakie tylko uda mu się dostać i wreszcie próbuje oddawać głosy, które muzykalne jego ucho podchwytuje w ogólnej symfonii natury.

W roku 1815. układa potpourri na temat włoskich arii i pisze sekstet na instrumencie smyczkowe, flet i róg, w rok zaś później komponuje dwa kwintety, romans „Estella“ i „Les deux Pigeons“ do słów Lafontaine'a.

W szesnastym roku życia zapada młodzieniaszek w ową straszną, wyżej wspomnianą chorobę duszy, którą potęguje poczucie niemocy wyrwania się z ciasnych ram małomiasteczkowego życia i pragnienie poświęcenia się studjom muzycznym. Z tej biednej, umęczonej cierpieniem duszy młodzieńca wyrwa



się wówczas okrzyk: „skrzydeł, o skrzydeł pragnę!“ Bo wznieść się chce ponad owe szczyty zasłaniające mu krainę cudów, widzianą w marzeniach, bo lecieć pragnie w jakieś zawrotne przeszerzenie, do których rwie się jego dusza!

Nareszcie po długich naradach rodzinnych przybywa Hektor w roku 1821 do Paryża, zobowiązawszy się uprzednio wobec ojca słowem, że poświęci się studiom medycznym. Medycyna wzbudza w nim wstręt, gdy natomiast muzyka ciągnie go z niepohamowaną siłą; chodzi jednak w pierwszym roku na wykłady poświęcając tylko wieczory ulubionym studiom. Często bywa w Operze, gdzie go muzyka Glucka i Spontini'ego do najwyższego entuzjazmu doprowadza. Wierny marzeniom z lat dziecięcych komponuje operę „Estella“, do której mu Girommo, uczeń Lesueura ułożył tekst podług słów Floriana.

W roku 1823. zostaje prywatnym uczniem Lesueura na podstawie kantaty „Le cheval arabe“, którą mistrz pomimo jej wielkich błędów, jako rokującą świetną przyszłość młodemu twórcy uznaje. Następnie komponuje scenę: „Beyerle, ou le joueur“, oratorium „Le Passage de la Mer Rouge“ i mszę, którą w roku 1825. wykonuje po raz pierwszy w kościele św. Rocha. Dług zaciągnięty na koszt wykonania tej mszy, fiasko jakie poniosła, opuszczenie studiów medycznych, rozgniewały ojca Berlioza do tego stopnia, że przestał go wspomagać kwotą 120 fr., dotąd regularnie co miesiąca mu wypłacaną. Ponadto matka, zgorzszona „bezbożnymi“ planami syna, który postanowił poświęcić się muzyce, wyrzekła się go. Przykrości te jednak nie złamały energii młodzieńca; pozbawiony środków do życia, wynajął mieszkanie na poddaszu, a wyszukawszy sobie kilka lekcyi gry na flecie i na gitarze, żywił się ze skromnych dochodów, jakie mu one niosły — chlebem i owocami.

W sierpniu r. 1826. przyjęto Berlioza w poczet uczniów konserwatorium. Przydzielony do klasy Reicha, oddał się z ogromną pilnością studiom kontrpunktu, pracując równocześnie z zapalem nad kompozycją opery „Francs-Juges“, z której później tylko uwerturę zostawił i nad heroiczną sceną z chórami: „La Révolution greque.“

Egzystencja młodego muzyka była w owym czasie niezwykle nędzna; pracując ostatkiem sił dla zdobycia wymarzonej sławy, przymierał nieraz z głodu. Bywały dni, że nawet i porcja chleba musiała być skromniejszą, a to wtedy: gdy wypadło mu

kupić sobie nutowego papieru. Zmuszony wreszcie niedostatkiem, przyjął ze wstydem posadę chórzysty w teatrze Gimnase dramatique, nie przyznając się nawet przed przyjaciółmi do tego. Ta ciężka walka o byt nie wpłynęła jednak ujemnie na zapalną duszę młodego muzyka. W czasie tym z artysty staje się geniuszem rozwijającym swe skrzydła do lotu o własnych siłach w kierunku przez siebie samego wytyczonym. Pracuje z właściwą sobie namietnością nad poznaniem dzieł Glucka, Spontini'ego, Webera i Beethovena, wczytuje się w poezję Goethego, Shakespear'a, Byrona, Lamartine'a i Huga. Beethoven staje się jego ideałem; od tego potężnego geniusza radby zapożyczyć sobie mowy, aby nią móżdż wypowiedzieć swoje własne bole i marzenia. I geniusz ten wielki i groźny dodaje mu sił do stawienia czoła modzie i smakowi publiczności, przynosi mu ulgę w cierpieniach duszy i wskazuje mu nieznane dotąd horyzonty sztuki. To ów Tytan, ów „Nadduch“, jak go Bettina w swych listach nazywa, wprowadza Berlioz'a w nieznane mu światy fantazyi i dodaje jego sile twórczej tyle polotu, że młody muzyk czuje niemal jak mu się ciasna i ograniczona samodzielność rozwija coraz silniej, gdy kroczy po drodze, na którą duch wielkiego mistrza chciał naprowadzić potomnych w symfonii dziewiątej.

Po nieudanej próbie zdobycia wielkiej nagrody rzymskiej kantatą „Orphée“, wyjechał Berlioz w lipcu r. 1827. do La Côte, gdzie pojednany z rodziną spędził kilka spokojnych miesięcy letnich, zdala od gwaru wielkomiejskiego życia. Odpoczynek ten mógł się równać ciszy, jaka nieraz poprzedza gwałtowne wzburzenia żywiołów w naturze, był on poprzednikiem największej burzy życiowej Hektora, owej prawdziwie Shakespearowskiej miłości młodego entuzjasty ku Henryecie Smithson, która jako członek przybyłej do Paryża angielskiej trupy teatralnej, w roli Ofelii i Desdemony ogromne tryumfy święciła. O pierwszym pojawieniu się Henryety na scenie paryskiej pisze Berlioz w memoirach: „Byłem na pierwszym przedstawieniu „Hamleta“ w Odéonie i zobaczyłem w roli Ofelii Henryetę Smithson. Wrażenie jej cudownego talentu, a właściwie genialności dramatycznej na moją wyobraźnię i na moje serce, możnaby porównać tylko z przewrotem, jaki sprawił we mnie poeta, którego była godną tłumaczką.“ Dnia następnego na przedstawieniu „Romea i Julii“ czuje Berlioz, że jest zgubionym, czuje: „jak serce jego ściska jakaś żelazna ręka“, sprawiając mu ból straszny. Wieczór ten jest de-



cydującym na całe jego życie. Sen go odbiegł, nie posiada już tej elastyczności umysłu, co dawniej, zamiłowanie do ukochanych studyów znikło — nie jest wstanie pracować. Błąka się bez celu dniem i nocą po ulicach miasta, odbywa kilkumilowe marsze w okolice Paryża, pragnie zmęczeniem ciała zabić w duszy uczucie, sprawiające mu męki „piekielne“ i wywalczyć usiłując niem trochę snu, chwilowego uwolnienia od cierpień. Kilka miesięcy trwa ten rozpaczliwy stan jego duszy; w czasie tym nie myśli o niczem innem jak tylko o Shakespearze i uduchownionej artystce, o tej fair Ophelia, której cały Paryż hołdy składa. Wreszcie skupia się chwilowo i porównując swój nędzny los ze świetną pozycją słynnej artystki nagle postanawia: zebrać wszystkie siły ducha i stworzyć coś, co by rozgłosiło jego imię i w blasku sławy doniosło je aż do niej. Odważa się także na krok, którego dotąd żaden z francuskich kompozytorów nie ośmielił się uczynić; oto zamyśla urządzić koncert, złożony wyłącznie ze swych kompozycji. Koncert ten doszedł wprawdzie do skutku w salach konserwatorium, ale powodzenie jego było tak małe, że nawet słabe echo nie doszło do uszu artystki. Na dobitkę złego, kantata „Herminie“, którą podał do konkursu o nagrodę rzymską zdobywa twórcy tylko nagrodę drugą. Zrozpaczony chwytą się znów innej myśli: oto pisze uverturę a dedykując ją pannie Smithson doprowadza do tego, że mają ją wykonać na benefisowem przedstawieniu artystki. Złe losy najwidoczniej prześladowają biednego zakochanego — w czasie generalnej próby wpada on jak bomba na salę właśnie w chwili, gdy Romeo wynosi w ramionach Juliettę. Widząc to załamuje biedny szalenie ręce i z głośnem okrzykiem wybiega ze sali. Artystka przestraszona zajściem prosi, aby więcej pilnowano gentlemana, „któremu źle z oczu patrzy.“

Gdy wszelkie usiłowania, aby być jej przedstawionym pełzną na niczem, próbuje szczęścia zasypując ją listami; błagania i dzikie zaklęcia jego więcej przestraszają jednak, jak rozczulają aktorkę, która wreszcie nie pozwala służbie przyjmować odeń listów.

Głośne sukcesa panny Smithson, jej chłód i lekceważenie jego uczuć doprowadzają go do szaleństwa. W czasie tym pisze: „Huit Scènes de Faust“ (później przerobione na „Damnation de Faust“) i postanawia stworzyć jakieś olbrzymie dzieło instrumentalne, któreby mogło być wykonane w Londynie, gdzie właśnie

jego „gwiazda“ tryumfy święciła. Wciąż zajęty owym planem, komponuje w międzyczasie „Chanson de Brigands“ do poematu swego przyjaciela Ferranda (użyta później do melodramatu „Lélio“). Gniew ojca i odmówienie ponowne wsparcia z domu z powodu tej nieszczęśliwej miłości do aktorki, pogłębiają tylko rozpaczliwy stan duszy nowego Werthera.

Niespodziewany zwrot ku lepszemu w stosunku jego do Henryetty wprowadza go z jednego ekstremu w drugi; kilka słów wyrzeczonych przez artystkę, tłumaczy sobie jako słodką obietnicę wzajemnych uczuć i o mało nie szaleje z radości. Niestety wkrótce nowy smutek gasi owe nadzieje; w niespełna dwa miesiące donosi Berlioz przyjacielowi o wyjeździe panny Smithson w nową podróż artystyczną i o jej oświadczeniu: „że niema nic bardziej niemożliwego nad nadzieję pozyskania jej uczuć.“

Myśl stworzenia potężnego dzieła powraca z całą siłą: napisze je i skreśli w niem swoje nieszczęsne dzieje; skruszy jej serce, a tryumf, jaki to dzieło odniesie olśni ją i zwycięży jej dumę! Tymczasem po raz czwarty starając się o nagrodę rzymską kantatą „Cléopâtre“ nie osiąga celu i pisze do Ferrand'a: „Moje serce jest pastwą strasznego pożaru; jest ono dziewiczym lasem, w który uderzył piorun, od czasu do czasu ogień zdaje się przygasać, aż naraz nowy podmuch wichru... nowy wybuch... jęk walących się drzew w płomienie, pobudza na nowo potęgę niszczącego żywiołu.“

Ale pomimo tego smutku oddaje się Berlioz pracy. Koncert w konserwatorium, na którym doprowadza przy szlachetnej pomocy Lesueur'a do wykonania fragmenty z Fausta, powiódł się znacznie lepiej jak pierwszy; powodzenie to jednak nie rozjaśniło „ciemności w jakich tonęła jego dusza.“ Szkic wielkiej symfonii (l' Episode de la vie d'un artiste), w której miał odmalować całą potęgę owych mąk, które dusza jego zniosła, był już zupełnie nakreślony w jego fantazji twórczej, gdy oto nagły grom zniszczył cały gmach marzeń złączonych z tą kompozycją i symfonia, której zawiązkiem było pragnienie zdobycia serca ubóstwianej kobiety, stała się w końcu aktem zemsty. Kalumnia jaką usłyszał z ust jednego z przyjaciół o Henryecie, spaliła odrazu to, co miał najdroższego w duszy. Po tej straszej rewelacji nie było go dwa dni w domu; szukano go wszędzie, a nawet w Morgue, gdzie, jak wiadomo, wystawiane bywają ofiary Sekwany na widok publiczny. On zaś odbył swoim zwyczajem

pędem mil kilkanaście, a gdy wrócił zaledwie żywy ze znużenia, myśl jego zaprzątnięta już tylko była: chęcią zemsty. I tej biesiadzie bogów oddał się z prawdziwą rozkoszą, wprowadzając w symfonii „Fantastycznej” na ucztę Sabbatu ukochaną kobietę jako zalotnicę, godną takiej orgii.

Do szybszego zatarcia śladów, pozostałych w duszy Berlioz’a po tej strasznej wichurze miłości Shakespearowskiej, przyczyniła się znacznie owa „*distraction violente*”, jak twórca w swych memoirach określa znajomość swą ze znakomitą pianistką, panną Kamili Moke. Talent młodej wirtuozki i okazywane mu zainteresowanie się jego osobą i dziełami, a nawet podobno wyznanie miłości panienki, wzniciło w krótkim czasie pożar w sercu młodego zapaleńca. Idealna miłość ku pannie Smithson znika i robi miejsce bardziej realnemu uczuciu. Po zdobyciu wielkiej nagrody rzymskiej w sierpniu r. 1830. oświadcza się Berlioz o rękę panny Moke i zostaje przyjętym.

Po latach ciężkiej walki z różnemi przeciwnościami losu cieszy się wreszcie młody muzyk zwycięstwem; radość jego zatrzuwa jednak myśl, że musi opuścić narzeczoną, aby się udać w przepisaną podróż do Włoch. Nagrodzona kantata „*Sardanapale*” otwiera mu wrota do sławy i zwraca na niego uwagę świata muzycznego i poza granicami ojczyzny.

Wykonanie dzieł jego nie napotyka już tak wielkich trudności ze strony przełożonych konserwatoryum; uwerturę „*Francs-Juges*” wykonywuje orkiestra konserwatoryum i czyni przygotowania do wprowadzenia wielkiej symfonii „Fantastycznej” na estradę koncertową w dniu 5. grudnia 1830. r. Pod wpływem uczuć swych dla pięknej Kamili napisał Berlioz w tym czasie „*Fantaisie sur la Tempête*” na temat „Burzy” Shakespear’a, którą wykonano z wielkiem powodzeniem na koncercie w Operze Wielkiej.

Od czasu pożegnalnego koncertu Berlioz’a, pierwszego publicznego wykonania „Fantastycznej” datuje się poznanie i przyjaźń twórcy z Lisztem. Uwielbienie swe dla dzieła wyraził Liszt wspnianym przekładem tej symfonii na fortepian.

Po zupełnem pojednaniu się z rodzicami i krótkim pobycie w La Côte z żalem opuścił Berlioz Paryż, żegnany przez narzeczoną przysięgami wiecznej wierności. W dwa miesiące po wyjeździe z Paryża otrzymał Berlioz we Florencji list od pani Moke, w którym mieści się wiadomość o ślubie jej córki z M. Pleyelem. Obra-



żony, pragnąc zemsty, chce pędzić do Paryża, w drodze jednak o mało nie traci życia przez utonięcie w Genui; odratowany, porzuca myśli zemsty i zatrzymawszy się miesiąc w Nicei, komponuje uwerturę „Roi Lear.“

W Rzymie mieszkał Berlioz wraz z innymi akademikami w willi: Medici pod opieką Horacego Vernet'a, który zawiadywał pensją rządową pobieraną przez młodych stypendystów. Manii odbywania dalekich wycieczek pieszych w chwilach napadu spleenu nie pozbył się i tu. Z gitarą lub strzelbą na ramieniu i Vergiliusem w kieszeni zapuszczał się w najdziksze okolice górskie nie obawiając się wcale rozbójniczych ich synów; muzyką swą bowiem na gitarze zaskarbił sobie serca tych ludzi. Z wypraw tych odniósł wrażenia, które później umieścił w poemacie symfonicznym „Childe Harold“ nawiązanym do słów Byrona. Dzięki interwencji Horacego Vernet'a zwolniono Berlioz'a od przepisanych nagrodą rzymską lat pobytu we Włoszech i pozwolono mu powrócić do Paryża. Jego dorobek duchowy z czasów pobytu w krainie poezji jest stosunkowo mały; oprócz wyżej wymienionej uwertury „Król Lear“, napisał monodramat „Lelio ou le retour à la vie“, uwerturę „Rob Roy“, „La Captive“, do słów Wiktora Hugo, „Meditation religieuse“ do poematu Tht Moore'a, pierwszą część utworu „Trista“ i „Scène aux champs“ do symfonii „Fantastycznej“, którą zupełnie przerobił.

Losy zrzędziły, że ledwie powrócił z Włoch zetknął się Berlioz znów z Henryetą w roli Julii w tragedji Shakespear'a. Wspomnienia odżyły i oto młody twórca pali się dawnym płomieniem miłości Shakespearowskiej. Z pomocą przyjaciół udaje się mu sprowadzić artystkę na koncert w dniu 9. grudnia 1832. r., na którym miała być wykonana symfonia „Fantastyczna“ z epilogiem „Lélio“, wyrażającym słowami to, co symfonia tylko tonami zdradzała. W rzewnej skardze Lélia, poznała panna Smithson cały ogrom uczucia, jaki jej Berlioz składał w ofierze i uznała się zwyciężoną.

W kilka miesięcy po tym koncercie dumny i uszczęśliwiony ze zwycięstwa młody muzyk poprowadził pannę Smithson do ołtarza.

Następny koncert Berlioz'a w grudniu r. 1833 wypadł nadzwyczaj szczęśliwie. Paganini obecny na tym koncercie w gorących słowach gratulował twórcy, a odwiedzwszy go w kilka tygodni później w domu, namówił do kompozycji dzieła z partya



solową na altówkę, którą ofiarował się wykonać sam. Zaraz na początku następnego roku zabrał się twórca z wielkim zapałem do kompozycji nowego dzieła — była niem symfonia „Harold en Italie“. Dziełem tem rozpoczął wielki muzyk cały szereg genialnych kompozycji. W ciągu kilku lat powstaje „Harold“ wykonany po raz pierwszy w r. 1834., „Sara la baigneuse“ ballada na chór podwójny i orkiestrę, „Le cinq Mai“ (1835) kantata na bas solowy, chór i orkiestrę, poświęcona pamięci Napoleona, opera „Benvenuto Cellini“, „Requiem“ (zamówione przez ministra Gasparin'a i wykonane kosztem państwa w kościele Inwalidów w grudniu r. 1837). W roku 1834. objął Berlioz dział krytyki w „Gazette musicale“ od roku zaś 1838. aż do r. 1864. był krytykiem muzycznym w „Journal des Debats.“

W roku 1838. ukazuje się po raz pierwszy opera „Benvenuto“ na scenie Opery Wielkiej. Pomimo fiaska, jakim przedstawienie tej opery się zakończyło, duszę twórcy napełnia duma: bo oto Paganini, obecny na przedstawieniu wyraził się: „gdybym był dyrektorem Opery, dziś jeszcze zaangażowałbym tego młodego człowieka do napisania mi trzech innych jeszcze oper, a zapłaciwszy go z góry, jeszczebym zrobił złoty interes.“ W kilka tygodni później odbył się koncert Berlioz'a, na którym prócz „Fantastycznej“ wykonano symfonię „Harold en Italie“; nazajutrz po tym koncercie otrzymał twórca bilet Paganini'ego z entuzjastycznymi pochwałami; przy którym był dołączony czek na 20.000 franków jako dar za Harold'a. Wspaniałomyślność wielkiego skrzypka była dla walczącego z niedostatkiem mistrza, ogromnem dobrodziejstwem, to też serce jego napełniało całe niebo dziękczynnych uczuć dla dobroczyńcy. Po zapłaceniu piekących długów została mu jeszcze mała sumka, z której mogła rodzina czas jakiś spokojnie żyć. Wdzięczność natchnęła Berlioz'a myślą odwzajemnienia się Paganini'emu kompozycją, któraby doskonałością przewyższyła wszystkie dotychczasowe jego dzieła. Komponuje symfonię „Romeo et Juliette“, której pomysł powstał jeszcze za czasów występów Henryety w roli Julii. Nad dziełem tem pracował Berlioz siedm miesięcy bez wytchnienia; gdy jednak dzieło to doszło do wykonania w jesieni roku 1839., ten, dla którego było pisane, dogorywał niestety w Nicei na gardlane suchoty.

W następnym roku stworzył mistrz „Symphonie funèbre et triomphale“ na uroczystość przeniesienia zwłok ofiar rewo-

lucyi lipcowej i inauguracyi kolumny na placu de la Bastille. Symfonię tę wykonało 180. muzyków.

Tu kończy się drugi i najświetniejszy okres twórczości Berlioz'a, okres, w którym wielkie porywy artystyczne niosąc mu objawienia nowej sztuki, sprowadziły geniusz jego na drogę, wiodącą do mistrzostwa.

W tym czasie porzuca Berlioz żonę i sześciolatniego synka i jedzie w świat; opuszcza dom po kryjomu, zabierając tylko nuty i walizkę z rzeczami. Żonie zostawia list, w którym się tłumaczy ze swego czynu: nie zaznawszy w ojczyźnie należytej oceny swego talentu, pragnie wywalczyć sobie uznanie zagranicą; ponadto życie ciasne domowego ogniska, sceny zazdrości żony stały się dlań czemś nie dającym się znieść. — Na wytłumaczenie a zarazem zmniejszenie winy Berlioz'a mógłby tu posłużyć charakterystyczny dla romantycznej natury jego fakt: oto w Henryecie spodziewał się znaleźć uosobienie ideału, jaki naturalnie w tak czarownych barwach, jakimi go fantazyja jego odmalowała, mógł tylko w krainie marzeń istnieć, ale nie w rzeczywistości, z którą się nie liczył marzyciel i dlatego po zawarciu małżeństwa czuł się rozczarowanym. Do opuszczonego domu nie powrócił Berlioz nigdy, lecz syna wychował własnym kosztem i miał o żonie starania do ostatnich chwil jej życia.

Po raz wtóry ożenił się Berlioz dopiero w r. 1854. po śmierci Henryety, z panną Rezio, śpiewaczką, której władzy poddawał się od lat wielu, chociaż jej właściwie nie kochał. Nemezis pomściła Henryetę Smithson, małżeństwo Berlioz'a z Hiszpanką było bardzo nieszczęśliwe, a nie dało się rozerwać, bo węzeł spoczywał w zbyt silnych dłoniach żony.

Swoje podróże artystyczne rozpoczął Berlioz od Brukselli. W latach 1841. i 1842. urządził z wielkiem powodzeniem koncerty z swych kompozycji w różnych miastach Niemiec. W roku 1845. objeżdżał Austryę, Węgry i Czechy przyjmowany prawie entuzyastycznie. We Wiedniu ponad zwykły swój program, doprowadził do wykonania świeżo skomponowany „Rakoczy-marsz“, który następnie w Peszcie ogromne tryumfy święcił.

W dwa lata później wybiera się w trzecią podróż, tym razem do Rosyi, gdzie pomimo gorącego przyjęcia „marznie“ bardzo. Na program koncertowy złożyło się już teraz więcej utworów, a mianowicie: pieśni wydane w r. 1841 pod tytułem „Les nuits d'été“ na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu;

„Recitative“ do „Wolnego strzelca“ Webera, instrumentowane „Zaproszenie do tańca“ tego samego kompozytora (w r. 1842); „Le Carnaval Romain“, „Hymne à la France“ na chór i orkiestrę (w r. 1844.); „La damnation de Faust“ legenda w czterech częściach na solo, chóry i orkiestrę, wykonana z zupełnem powodzeniem w Paryżu w r. 1846.; „Fleurs de Landes“ pięć pieśni na jeden i dwa głosy, chór i fortepian w r. 1847.; i w r. 1849. utworzone „Te Deum“ na 3 chóry, orkiestrę i organy, skomponowane na cześć Napoleona I. Utwór ten wykonany dopiero w r. 1856. w Paryżu, przyniósł twórcy zaszczyt: zamianowano go członkiem Akademii sztuk pięknych. W roku 1851. został Berlioz zamianowany członkiem jury wszechświatowej wystawy paryskiej i dyrektorem nowo zawiązanego towarzystwa filharmonicznego w Londynie.

W jesieni roku 1852. przybywa Berlioz do Weimaru na swój „tydzień“, podczas którego przeważna część jego kompozycji pod kierownictwem Liszta zostaje wykonaną z wielkiem powodzeniem.

Wielką wziętością i sympatyą cieszył się Berlioz szczególnie w Baden-Baden. Tam zapraszano go co roku, by dyrygował swemi dziełami i dla tamtejszego też teatru napisał w r. 1862. operę „Beatrice et Benedikt.“

W latach 1853, i 1855. był Berlioz ponownie w Lipsku, Dreźnie i Weimarze; ostatnie podróże odbył do Wiednia w r. 1866., by dyrygować symfonią „Faust“, a w rok później pojechał do Petersburga i Moskwy, gdzie zaproszony przez W. księżnę Helenę dyrygował koncertami Towarzystwa muzycznego.

Na dorobek duchowy mistrza po roku 1851. składają się następujące kompozycje: w roku 1852. wykonana kantata „La fuite en Egypte“ na solo tenorowe, chór i orkiestrę, którą w dwa lata później włączył twórca do oratorium „l' Enfance du Christ“; „Trista“ z marszem pogrzebowym, poświęconym pamięci pierwszej żony; uwertura „Corsar“; „Feuillets d' Album“ sześć pieśni na jeden i dwa głosy z chórem i fortepianem; „L' Impériale“, kantata na dwa chóry i pełną orkiestrę; wielka opera „Les Troyens“, w dwóch częściach: „La prise de Troye“ i „Les Troyens à Cartage“; opera komiczna „Béatrice et Benedict“ i „Le Temple universel“ kantata skomponowana dwa lata przed śmiercią twórcy.

W roku 1862. owdowiał Berlioz po raz drugi i wraz z osa-



motnieniem choroba jego duszy przybiera zatrważające rozmiary. A przecież nie brak mu było pociechy różnego rodzaju; miał przyjaciół i wielbicieli gorących, dzieła jego nabierały coraz większego rozgłosu, sławę miał ustaloną. W liście do Ferrand'a pisze twórca w marcu r. 1863.: „Zeszłej niedzieli śpiewały panie Viardot i Vandenheuvel duet z „Nocy spokojnej“ przed publicznością usposobioną wrogo postępowi i z góry uprzedzoną do mojej muzyki. Mimo to powodzenie było olbrzymie, żądano powtórzenia pieśni, sala cała trzęsła się od oklasków.“ W miesiąc później udaje się Berlioz do Weimaru celem dyrygowania opery: „Béatrice“ i zdobywa jeszcze większe powodzenie.

Zaproszony do Loewenbergu, by dyrygował swemi dziełami, doznaje entuzjastycznego przyjęcia od księcia i artystów, co mu sprawia: „une furieuse emotion.“ Przy tej okazji donosi przyjacielowi słowa, które mu powiedział książę Hohenzollern przy pożegnaniu: „Pan wraca do Francji, pomiędzy tych, którzy pana kochają, powiedz im pan: „że ich kocham.“

Gdy w czerwcu tego samego roku dyrygował wykonaniem „l'Enfance du Christ“, w chwili ostatniego „Amen“, tego pianissima, które zdaje się rozpływać w tajemniczej dali, opanował wszystkich ogromny entuzjazm: szesnaście tysięcy rąk oklaskiwało twórcę i prawdziwy deszcz kwiatów posypał się na niego. I mimo tych zewsząd odbieranych hołdów jak strasznie smutne były ostatnie lata życia jego! Wieść o śmierci jedyne go syna, który w stopniu kapitana okrętowego zmarł 5. czerwca 1867. r. w Havannie, była ciosem śmiertelnym dla tego, walkami życia złamanego serca. Przy chorobie duszy, cierpiał na newrozę wewnętrzną, która mu ogromne męki sprawiała i spowodowała wreszcie śmierć jego w dniu 8. marca roku 1869. Pierwsze symptoma tej choroby uczuł już w 50. roku swego życia, źródłem jej zaś było nadmierne wyężenie ogólnego systemu nerwowego. Dyagnoza ta wskazuje, że Berlioz był naturą niezmiernie wrażliwą, skłoną do gwałtownych namiętności i wzruszeń duchowych, które do pewnego tylko stopnia łagodzić była wstanie wrodzona skłonność do sentymentalizmu. Od lat dziecięcych wrażliwość jego była tak wielką, że znieść nie mógł piania kugłów; kucie żelaza w pobliskiej domowi jego kuźni w La Côte przyprowadzało go nieraz o mdłości, wiatr zaś jęczący na szczytach domu, pod źle domkniętymi drzwiami, w kominie, lub pomiędzy gałęziami drzew w ogrodach, wprowadzał go w stan takiego



zdenerwowania, że myślał o śmierci i odczuwał jakiś straszny ból w sercu. Nieraz cierpiał nie wiedząc sam dlaczego; miewał halucynacje, pod wpływem wzruszeń doznawał zawrotów głowy i drżenia konwulsyjnego, zdrętwienia nóg i rąk. Najcharakterystyczniejszymi objawami wzruszeń jego systemu nerwowego były: łzy. Wylewał je w czasie swej miłości Shakespearowskiej strumieniami, a i wzruszenia, jakie w nim wywoływała muzyka, kończyły się zwykle łzami. Uczucie występowało u niego zawsze w najgwałtowniejszej formie; wpadał zwykle z jednego ekstremu w drugi. Po szalonym wybuchu radości mógł w jednej chwili wpaść w najczarniejszą rozpacz. Straszne wyczerpanie bywało zwykle następstwem takich gwałtownych wzruszeń duszy.

Tak za życia jak i po śmierci, można się było często spotkać ze zdaniem: że Berlioz był waryatem, a na opinię tę zasłużył nie tylko dzięki fantastyczności swych idei, lecz szczególnie dzięki temu: że odważył się wprowadzić w muzykę nowe zupełnie formy, że stanął w przeciwieństwie do klasycyzmu, że ośmielił się bronić swych tez, tak daleko odbiegających od uświęconych wiekami form klasycznych — że był geniuszem!

Liczba dzieł Berlioz'a jest bardzo mała; obejmuje zaledwie 30 opusów, lecz jakich olbrzymich rozmiarów dzieła kryje każda z tych skromnych liczb opusowych!

Każde z tych dzieł zawiera w sobie całą opowieść passyjną, cierpieniem umęczonej duszy artysty, każde z nich jest częstką jego życia męczeńskiego, każde z nich jest pisane krwią jego serca!

Dzieła Berlioz'a z powodu trudności wykonania, wspaniałej polifonii orkiestralnej i obliczenia na czysto instrumentalne działanie toniczne, pozostały dla szerszej publiczności „ziemią nieznaną“, tembardziej, że przekład ich na fortepian, jest prawie niemożliwy. Jeden Liszt wywiązał się zwyczajko ze swego zadania; jego przekłady dzieł Berlioz'a mogą być uważane za niedoścignione wzory tego rodzaju sztuki — ale któż z dyletantów poważy się je odegrać?

Staraniem Berlioz'a był przedewszystkiem rozwój muzyki instrumentalnej w kierunku myśli poetyckiej; do tego doszedł rozszerzając formy a zarazem powiększając środki techniczne. Jedno z drugiego wysnuwa się tu jakoby samo przez się; każdy z tych czynników sam dla siebie byłby bezsensowny, złączone razem, tworzą organiczną całość. Gdyby się więc muzykę

Berlioz'a obdarło z myśli poetyckiej, pozbawiłoby się ją tem samem praw do podwyższonej charakterystyki i indywidualności w instrumentacji, a wtenczas zapotrzebowane środki wydałyby się przesadzonymi, bezpodstawnymi i bezmyślnymi, rozszerzenie zaś form spadłoby do prostej samowoli. Z Berlioz'a nie pozostałoby nic prócz powierzchowności, nieforemności i prostej roboty, — a więc tego, co jego przeciwnicy, rozmiłowani w formalistyce, a nie posiadający ani smaku, ani zrozumienia dla duchowej treści, już dawno uznali \*).

Po koncercie w konserwatorium, na którym wykonano po raz trzeci symfonię „Fantastyczną“, przycisnął głęboko wzruszony Paganini młodego twórcę do serca i powiedział mu pamiętne słowa: „Monsieur, vous commencez par ou les autres ont fini.“ Jak trafnie określił wielki skrzypek twórczość Berlioz'a. Nie na wszystkich naturalnie opierając się, mógł rozpocząć swą twórczą działalność; wybrał sobie zatem tylko tego, którego ubóstwiał dla wielkości jego idei: Beethovena. Kierunek, który Beethoven wskazał w ostatnich swoich kwartetach, w „Missa solemnis“, a przede wszystkim w dziewiątej symfonii stał się podstawą kierunku Berlioz'a, a to nie tylko pod względem idei, lecz także i formy.

W symfonii dziewiątej spoczywający zarodek muzyki programowej podjął Berlioz jako spuściznę po wielkim mistrzu i doprowadziwszy go do zupełnego rozwoju, wyswobodził muzykę instrumentalną z więzów formalistyki i urzeczywistnił tem myśl przewodnią Beethovena.

Berlioz jako wskrzesiciel przed wiekami znanej muzyki programowej, jako twórca poematu symfonicznego i „motywu przewodniego“, jako genialny wynalazca nowego kolorytu tonów i tej różnorodności w połączeniach barw tonicznych, stał się właściwym twórcą nowo-romantycznego kierunku w muzyce i owej bujną wspaniałością barw lśniącej orkiestry, którą twórca „Nibelungów“ równie genialnie do swych dramatycznych pomysłów, jak 30 lat przed nim Berlioz do swych symfonii, użył. Wprowadzając symfonię instrumentalną na scenę, stał się Berlioz pośrednikiem pomiędzy Beethovenem a Wagnerem — pomiędzy symfonią dziewiątą a dramatem muzycznym.

---

\*) Ryszard Pohl.

Ciekawym wobec tego jest fakt: że Wagner tylko warunkowo uznaje sztukę Berlioz'a, a ten znów, w ostrych krytykach atakuje zasady Wagnera. A przecież te dwa elementa — twórcy i tego, który ów kierunek doprowadził do najwyższej doskonałości, pochodzą z jednego źródła, tak, że śmiało twierdzić można: że Wagner nie zostałby tem, czem jest, gdyby go nie poprzedził Berlioz.

Wagner zawdzięcza nie tylko sztukę instrumentacji i sposób użycia różnych efektów zabarwienia tonicznego Berlioz'owi, ale także pod względem myśli poetyckiej w muzyce instrumentalnej istnieje bliskie pokrewieństwo pomiędzy tymi dwoma genialnymi mistrzami.

Do arcydzieł Berlioz'a zalicza się przede wszystkim jego „Requiem“, które swą wspaniałą i groźną wielkością, głęboką dramatycznością i majestatem kościoła katolickiego w duchu Dantejskim, sprawia wstrząsające duszą wrażenie. Malowidło toniczne tego dzieła, nawet w miejscach, gdzie twórca nie używa całej forsy swych ciężkich dział w postaciach trąb, kotłów, puzonów, tamtamów etc. jest niezwykle charakterystyczne i wywołuje nadzwyczajne efekta orkiestralne. Gdy naprzykład przy słowach: „*Flammis acribus addictis*“ zabrzmiał *contra-C* violonczel, odezwą się głucho *contra-basy*, a skrzypce z przejmującą prawdą odmalowują dzikie wicie, kłębień się i syk płomieni, mimowolne uczucie grozy przejmuje słuchacza.

Symfonia fantastyczna „*l'Episode de la vie d'un artiste*“, której genezę znamy z życiorysu mistrza, składa się z pięciu części z następującym programem: (1) *Rêverie et Passions*; (2) *au Bal*; (3) *aux Champs*; (4) *Marche au Supplice*; (5) *Ronde du Sabbat*. Symfonia ta nie posiada jeszcze jednolitego stylu, jak późniejsze dzieła twórcy; podziwiać jednak w niej należy to olbrzymie wzmaganie się młodego Tytana z doskonałością form i treści, genialność jego pomysłów artystycznych, wspaniałość kolorytu orkiestralnego oraz szczerść i prawdę wyrazu. W tem pierwszym wielkiem dziele Berlioz'a występuje już cała jego oryginalność i samodzielność na pierwszy plan; żadnego tu naśladownictwa; jak w późniejszych, tak i w tej symfonii jest on sam sobą, twórcą swego stylu i formy. Wilhelm Tappert pisze o tem dziele: „Symfonia fantastyczna jest dziełem, którego znaczenie dla sztuki dopiero w ciągu lat 50. będzie można należycie wyświecić; tak olbrzymi gmach nie da się tak łatwo poznać i ocenić,



jak mały domek wiejski. Chciałbym tę symfonię częściej słyszeć, ale gdzież nadarzy mi się sposobność ku temu? Gdzież są orkiestry, gdzie dyrygenci i gdzie znajdzie się publiczność?”

Dziś, chociaż dzieła francuskiego mistrza mimo zawiści przeciwnej mu partyi coraz więcej się rozpowszechniają, dałyby się jeszcze powtórzyć słowa Tapperta: może za lat 50, sąd o dziełach Berlioz'a się zrównoważy i wielki kolorysta tonów zostanie nareszcie przez wszystkich zrozumianym i należycie ocenionym.

W dziejach muzyki jest to bowiem jedyny fakt, aby zdania dotyczące twórczości jakiego kompozytora były tak podzielone, jak w kwestyi Berlioz'a; podczas gdy jedni wychwalają genialność mistrza, drudzy odmawiają mu wprost talentu. Dziwnie to brzmi wobec niezbitego faktu: że Berlioz był twórcą kierunku, w którym Wagner, Liszt, Felicien David i inni tyle arcydzieł napisali!

Symfonia fantastyczna zajmuje w dziejach muzyki wybitne stanowisko, ponieważ była pierwszą symfonią napisaną z tak szczegółowym programem.

Symfonię „Harold en Italie“, składającą się z 4 części, przez które przewijają się tony altówki, po mistrzowsku odmalowujące charakter bohatera poematu, należy zaliczyć do najlepszych dzieł Berlioz'a. Dzieło to tchnie urokiem fantazyi, świeżością pomysłów i posiada momenta porywającej piękności. Znacznie wyżej jeszcze wzniosł się twórca przechodząc w „Romeo i Julii“ na pole symfonii dramatycznej, w której chciał przez Shakespeara unieśmiertelnionych kochanków uwielbić wszystkiemi siłami swego twórczego geniuszu. Musiał się jednak ograniczyć do momentów, które dały się ująć w formy muzyczne. Ażeby mimo to utworzyć całość, rozszerzył formę symfonii do niebywałych przedtem granic. Główne momenta tej symfonii tworzą 3 zdania instrumentalne w części pierwszej i jedno wielkie zdanie wokalne w części drugiej.

W części wokalne opisuje twórca w chórach podwójnych walki i pojednanie się dwóch rodów na grobach Romea i Julii, trzy zaś pierwsze zdania instrumentalne w pierwszej części, odmalowują tonami trzy epizody, a mianowicie: bal maskowy w pałacu Capuletów, na którym Romeo spotyka po raz pierwszy Julię (Andante i Allegro); scenę balkonową w ogrodzie Capuletów (Adagio) i baśń o bogini Mab, królowej snów (Scherzo). Te trzy zdania

poprzedza wielki prolog, składający się znowu z trzech części głównych, z których jedna jest zdaniem instrumentalnym, odmalowującym nienawiść i walkę dwóch wrogich sobie rodów; druga jest recitativem chóralnym, który w formie prologu opisuje treść mających nastąpić scen, trzecia część zawiera 2 liryczno-epiczne arye na alt i tenorowe solo, z których pierwsza opiewa krótkie chwile szczęścia Romea i Julii i odnosi się do wielkiego Adagia w scenie balkonowej, podczas gdy druga opowiada baśń o bogini Mab i przygotowuje tem słuchaczy do wielkiego Scherzo instrumentalnego w symfonii. I oto naszkicowana pierwsza główna część symfonii; jak pierwsza część jest przeważnie instrumentalną, tak znów druga prawie cała jest śpiewaną i wobec podłożonego tekstu przemawia sama za siebie. Zaczyna się od uroczystości pogrzebowych Julii, od zdania na chór i orkiestrę. Do tego zdania nawiązuje się drugie, czysto instrumentalne, ilustrujące rozpacz Romea i jego samobójstwo, po którym następuje wyżej już wspomniane wielkie Finale na podwójne chóry.

Z opisu tego poznać można olbrzymie rozmiary tej dramatycznej symfonii, z czego wynika: że podzielenie jej na dwie części nie było samowolą, lecz koniecznością. Pierwsza główna część zawiera wszystko co było radosnego w krótkim miłosnem życiu<sup>\*)</sup> kochanków, druga zaś część zawiera tylko samą rozpacz i smutek, oraz tragiczne pojednanie się zwaśnionych rodów.

Dzieło to można śmiało nazwać mistrzowskiem, w niem bowiem doprowadził mistrz instrumentalną muzykę do takiej zdolności oddania myśli poetyckiej, że to co on nam odtwarza w pierwszym zdaniu symfonii, nie jest już żadnym passażem instrumentów, lecz śmiechem karnawału; skarga, którą słyszymy, nie jest solem oboi, lecz jest głosem samego Romea, misterna sieć sordinów i flazeoletów nie jest już partyą violinową — to jest bogini Mab, która „w zaprzęgu z słonecznego pyłu, płynie po ciemnych szafirach nieba w noc czarowną”<sup>\*</sup>.

Druga chóralna symfonia Berlioz’a: „La Damnation de Faust“, równie wielkich rozmiarów jak poprzednia, uwertury do Króla Lear’a<sup>a</sup> i „Sądów tajemnych“, posiadają przy swej oryginalności wiele bardzo niezwykle pięknych i wzniosłych momentów. Następnie opery: „Benvenuto Cellini“, „Benedict et Béa-

---

\*) Podług Ryszarda Pohla.

trice“ i „Les Troyens“, zasługują z wszech miar, aby się nad nimi dłużej zastanowić, tu jednak szczupłość ram nie pozwala na szczegółowy rozbiór tych niepospolitych dzieł. Każda z tych oper posiada wiele nadzwyczaj pięknych i prawdziwie wspaniałych pomysłów artystycznych, idei zupełnie nowych i odrębnych.

Żadna jednak z nich nie jest właściwym dramatem muzycznym; opera bowiem wymaga obiektywności artystycznej, ta zaś stała w zupełnem przeciwieństwie do skupionej w swych mękach i nadewszystko rozmiłowanej w czarownych snach fantazyi, marzycielskiej duszy Berlioz'a.

Jednem z najbardziej znanych, lubianych i zrozumianych dzieł tego mistrza jest prześliczna trylogia: „l' Enfance du Christ.“ Bierze ona przebojem wszystkie serca, a nawet najbardziej zawziętych przeciwników mistrza zdolna jest pokonać. Cudnym jest także utwór pod tytułem: „La Captive“; przejawia się w niem dokładnie sposób zastosowania motywu. Widać, że twórca ma zawsze całość na myśli, że nienawidzi beztreściwej gry tonów i prześlizgiwania się tylko po powierzchni tematu. To, jako też i indywidualność twórcy w melodycznem frazowaniu, w harmonizacji i kontrapunkcie występuje w tem dziele, wprowadzie w małych, lecz pięknych i przejrzystych formach.

W końcu wspomnieć tu należy o prawdziwem arcydziele Berlioz'a na polu pedagogii muzycznej, o dziele, które nawet przez przeciwników mistrza za „klasyczne“ uznane zostało: „Grand Traité d'instrumentation et Orchestration.“ Z dziełem tem wiąże się jeszcze znakomita rozprawa: „Le Chef d'Orchestre“, którą Berlioz w roku 1854. wydał. Dzieło to o nauce instrumentalnej mistrza, należy do dziś do najznakomitszych dzieł pedagogicznych, jakie tylko literatura muzyczna posiada. „Le Chef d'Orchestre“ zaś, godne jest tak dziś, jak przed laty, polecenia wszystkim muzykom z ukończoną szkołą, dla uzupełnienia studyów muzycznych.

Jako literat i krytyk muzyczny zajmuje Berlioz wybitne stanowisko. Nadzwyczaj zajmującymi są jego: „Voyage musicale en Allemagne et en Italie“, feuilletony pod tytułem: „Soirées d'orchestre“, „Grotesques de la musique“ i „A travers chants“. Napisał także swoją własną biografię, która jednakże w wielu miejscach wymagała sprostowań w kierunku ustalenia dat.



## Felicien David.

David Felicien Cesar urodził się 13. maja 1810. roku w Cadenet w departamencie Vaucluse, zmarł 29. sierpnia 1876. r. w St-Germain-en-Laye pod Paryżem.

Od kolebki prześladowany przez zawistne mu losy, stracił Felicjan wkrótce po urodzeniu matkę, w parę lat zaś później (1815.) i ojca. W dziecięcych już latach chłonał David czar muzyki; działał nań ojciec, który był wielkim jej miłośnikiem i grywał biegle na skrzypcach. Rozentuzjazmowani talentem twórcy „Pustyni“ biografowie, twierdzą, że Felicjan miał już jako dwuletnie dziecko zdradzać niezwykle zamiłowanie do muzyki, mając zaś lat cztery, popisywał się w dniach świątecznych, podczas uczt w domu ojca swym niezwykle pięknym głosem, któremu nadawał ton i modulację fenomenalną na wiek dziecięcy. Dzięki pięknemu głosowi przyjęto Felicjana w r. 1818. jako chórzystę do chóru kościoła Saint-Sauveur w Aix (Provence) i tu udzielał mu ks. Michel i Maryus Roux pierwszych nauk w teorii muzyki i śpiewie. Gdy po siedmiu latach stracił młodzienszą swą piękną sopran z powodu mutacji, został przyjęty dzięki protekcji kapituły dla dalszych studyów umysłowych do kolegium O. O. Jezuitów. Nauki prawnicze z trudem sobie przyswajał — i nie dziw, wszak serce i myśli jego zajęte były jedynie muzyką!

Nie hamowany w swych dążnościach artystycznych przez wyrozumiałych księży, wydoskonalił się w krótkim czasie w grze na skrzypcach i jako pierwszy skrzypek brał udział w produkcjach złożonych z dzieł Mozarta, Haydn'a i Cherubini'ego. Rozkaz ministeryalny rozwiązujący klasztory Jezuitów w roku 1828. zmusił także i młodego muzyka do szukania chleba w świecie, który tak mało znał. Ciężką swą walkę z losem rozpoczął Felicjan przyjmując miejsce drugiego kapelmistrza w teatrze w Aix; nieporozumienia i zawiść zniewoliły go, jednak wkrótce do usunięcia się z tego stanowiska.

Próbował więc szczęścia w kancelaryi adwokackiej: tu jednak okazało się, że młody muzyk nie posiadał zmysłu prawniczego, a zatem i pobyt jego u czcigodnego Pellegrin'a rychło się skończył. I byłby go zapewne trapił najsroższy niedostatek, gdyby nie szlachetna pomoc jednego z jego dawnych nauczycieli, M. Sylvestre'a, który mu odstąpił dyrygenturę chóru w opactwie Saint-Sauveur. Tu mając powierzoną sobie kapele, oddał się

David z zapałem kompozycji motetów i różnych innych utworów, które wykonane, uzyskały ogólny poklask amatorów muzyki w Aix. Powodzenie to zadecydowało o przyszłości Davida. Postanowił kształcić się dalej w muzyce i to w konserwatorium paryskim!

Z niemałym trudem udało mu się zmiękczyć serce bogatego, a zatem i skąpego wuja o tyle, że ten obiecał mu posyłać 50 fr. miesięcznie. Z „takiem zaopatrzeniem“ ruszył młody muzyk w r. 1830. do Paryża. Miał jednak coś więcej: wiarę w świetną przyszłość. Przyjęty przez Cherubini'ego do konserwatorium, kształcił się pod kierunkiem M. Millaud'a w kontrapunkcie, uczęszczał na prywatne kursa profesora Reber'a i uczył się gry na fortepianie i na organach. Po kilku miesiącach cofnął mu wuj swą „wspaniałomyślną pomoc“ i David był zmuszony zapracować na życie udzielaniem lekcji muzyki. Znekany smutnym swym losem dał się David tem łatwiej wciągnąć do sekty Saint-Simonistów, których idee, tak socyalne jak i religijne ogromnie przemawiały do jego szlachetnej duszy. Gdy bractwo przeniosło się w roku 1832. do swego nowego azylum w Ménilmontant, porzucił David konserwatorium i podążył za niem mając powierzone sobie zaprowadzenie form liturgicznych i śpiewu w nowej gminie wyznaniowej. Tu powstało wiele oryginalnych kompozycji Davida, jak: „Modlitwy poranne i wieczorne“, inne znów do śpiewu przed posiłkiem i po posiłku, utwory pisane na różne uroczystości bractwa, jak: obłóczyn \*) etc. Większą część tych śpiewów mieści się w zbiorze pod tytułem: Ménilmontant chant religieux

Musique par Felicien David-Apôtre.

Oprócz tych pieśni napisał David w owym czasie kilka utworów, o których M. Reyser wyraża się: że były pełne poezji i wdzięku.

Pod koniec roku 1832. uwięziono Ojca Enfantin'a i kilku innych ze starszyny bractwa, a że aresztowania nie ustawały, wyznawcy nowej sekty zmuszeni byli uciekać. David opuścił jeden z ostatnich Ménilmontant i wraz z kilku towarzyszami wybrał się w drogę do Egiptu. W Konstantynopolu zwróciwszy na siebie uwagę sułtana zostali podróżni aresztowani i dopiero w drodze łaski wysłano ich na zwyczajnych barkach rybackich do Smyrny, skąd mogli się udać dokąd chcieli, z wyjątkiem

\*) Saint-Simoniści mieli swój specjalny strój.

Turcyi. W towarzystwie braci udał się David do Jerozolimy, następnie do Aleksandryi, tam zaś odłączywszy się od ich grona wyjechał sam do Kairu, gdzie w domu bogatego kupca znalazł przytułek za udzielanie lekcyi muzyki jego dzieciom. W czasie pobytu w Kairze, urozmaicał sobie David czas wycieczkami w głąb Afryki, narażając się przytem niejednokrotnie na awanturnicze przygody. Podczas jednej z takich wycieczek został zaskoczony przez ów Samum, który później tak znakomicie zillustrował w „Pustyni.“ Zmuszony wreszcie do ucieczki przed dżumą, która wybuchła w Kairze, wyszukał sobie towarzysza i wraz z nim wybrał się w drogę przez Saharę do Syrii. Po kilku miesiącach długiej i męczącej podróży dostał się wreszcie do Marsylii, stąd zaś po odbyciu kwarantanny do Paryża.

Przez kilka lat starał się znużony wędrowiec zwrócić na siebie uwagę publiczności różnemi kompozycjami; wreszcie zniechęcony niepowodzeniem usunął się na wieś i zamieszkał w willi jednego ze swych przyjaciół. Żyjąc z dala od wielkiego świata oddawał się swym marzeniom, kompozycyi i uprawie ogrodu. Tu powstały jego kwintety (24) zatytułowane „Les quatre Saisons“, tu powstało wiele utworów wokalnych, na fortepian i wiolonczelę, 2 symfonie i 2 motety na dęte instrumenta, które wykonane w Paryżu, wzbudziły zainteresowanie. Ośmielony tem skromnem powodzeniem wrócił David do Paryża, wprowadził swoje pieśni w interpretacyi znakomitego śpiewaka Waltera na estrady koncertowe i oddał się kompozycyi swego arcydzieła: ody symfonicznej: „Le Désert“, do której A. Colin (również Saint-Simonista) napisał słowa. Dzieło to skomponował twórca w niespełna trzech miesiącach. Wykonane 8. grudnia 1844. r. w sali konserwatorium paryskiego szturmem zdobyło sławę swemu twórcy. W symfonii tej opisuje David losy karawany przebywającej pustynię i odmalowuje precudnemi barwami tonicznemi poezję Wschodu, ów świat fantazyi i cudów przez poetów opiewany. W pierwszej części: „Marche de la Caravane“ ilustruje twórca najpierw ową niezmierzoną ciszę pustyni, następnie zbliżanie się karawany; grozą przejmującymi tonami maluje przejście Samumu i trwogę, jaką wywołał ów straszny władca Sahary. Spokój po burzy, słodkie rozmarzenie nocy gwiazdzistej, upajające tchnienie gdzieś z dala niesionych woni afrykańskiej flory, czar ciemnych szafirów niebios bez kresu i jakby tajemnicze szepty niewidzialnych duchów — oto treść porywająco pięknego: „Hymne



à la Nuit". Następne części symfonii: „Fantaisie arabe“ i „la Danse des Almées“ mieszczą w sobie melodye arabskie, które twórca podsłuchiwał w czasie nocnych spoczynków u konwojujących karawanę arabów. Szczególnie „la Danse des Almées“ ze swą smętną kantyleną i oboją, która zdaje się westchnieniem zwierzać się ze swej nieszczęsnej miłości i nieutulonego żalu, sprawia na słuchaczach głębokie wrażenie. Cudna „Rêverie du soir“, słodka i tęskna jak marzenie płynie następnie po przez głęboką ciszę nocy, jakby kołysząc do snu dusze strudzonych pielgrzymów. Trzecia główna część symfonii „Le lever du soleil“ prócz wielu innych porywająco pięknych momentów mieści w sobie oryginalny śpiew muezyna witającego wschód słońca.

Dzieło to wzbudziło ogromny entuzjazm wśród publiczności i prasy paryskiej; David stał się osobistością znaną i poza granicami Francji; gdy w roku 1845. objeżdżał Niemcy, nazwisko jego, jako twórcy „Pustyni“ było już tam znane dobrze. Oryginalność pomysłu, nowość, wdziek melodyi, koloryt orkiestralny i czar poezji tchnący z tego dzieła zadawałniał równocześnie klasyków i wyznawców nowych form muzycznych. W czasie podróży do Niemiec napisał David oratorium: „Moïse au Sinai“; wykonane w marcu roku 1846. pomimo niezaprzeczonych swych zalet, zostało chłodno przyjęte. Nie lepszy los spotkał jego drugą chóralną symfonię: „Christophe Colomb“ wykonaną w rok później w sali konserwatorium. Misteryum „Eden“ wykonane w sierpniu roku 1848. na koncercie W. Opery przed publicznością zajętą wypadkami politycznymi, nie wzbudziło naturalnie zainteresowania.

Zakosztowawszy sukcesów jako kompozytor symfoniczny, zapragnął David także i laurów na scenie. Szczęście jednak nie zupełnie mu sprzyjało; opera komiczna „Perle du Brésil“, którą wystawił w r. 1851., następnie poważna opera „Herculanum“ (1859), „Lalla Roukh“ (1862) i „Le Sephir“ (1865) pomimo chwilowego powodzenia nie utrzymały się w repertuarach teatralnych. Natura Davida kontemplacyjna i skłonna do estazy, jego talent więcej liryczny były przyczyną, dlaczego utwory jego sceniczne powodzenia mieć nie mogły. Poszczególnym częściom jego oper trudnoby było zaprzeczyć nadzwyczajnych piękności — wieleż to cudnych momentów zawiera na przykład opera „Lalla Roukh“! Jej ustępy liryczne wypieścił twórca; ich czar upaja słuchacza i przenosi go w ową krainę róż i miłości, do której dążyła córka mongolskiego cesarza, zaręczona księciu Alixisowi, synowi króla Buhary.

Mimo sławy, byt materyalny Davida był bardzo skromny; gdyby nie pomoc i troskliwe starania przyjaciół i braci Saint-Simonistów, byłby niejednokrotnie poznał się z niedostatkiem. Wreszcie jednak doczekał się i należnych mu odznaczeń: w roku 1860. nadał mu Napoleon III. pensję roczną w kwocie 2400 franków; opera „Lalla Roukh“ zjednała twórcy stopień oficera legii honorowej; w r. 1867. przyznała mu Akademia sztuk pięknych premię 20.000 fr., ustanowioną przez Napoleona I. jako „nagrodę za najlepsze dzieło lub wynalazek w ciągu 10 lat ku chwale Ojczyzny uczynione“; nagrodą tą objęta była cała działalność twórcza Davida. W roku 1869. obrano go także w miejsce Berlioz’a członkiem Instytutu francuskiego.

Ostatniej opery Davida: „La Captive“ nie wystawiono.

Pod koniec życia przebywał David przeważnie w St-Germain-en-Laye, gdzie mając do dyspozycji willę z ogrodem, oddawał się z wielkiem zamiłowaniem hodowli róż. Gdy po krótkiej chorobie zmarł prawie bez bólu, zwłoki jego tonały w powodzi tego kwiecia, które z taką miłością opiewał w „Lalla Roukh.“

**Reyer Ludwik Stefan Ernest** (a właściwie Rey L. St.) urodził się 1. grudnia 1823. w Marsylii.

Od lat dziecięcych rozmiłowany w muzyce, uczęszczał Reyer jako student do bezpłatnej szkoły muzycznej Barsotti’ego w Marsylii, nie myśląc jeszcze wówczas o karierze muzycznej. Otrzymawszy mając lat 16 posadę rządową w Algierze, wyjechał do Afryki i tam czas wolny poświęcał pilnym ćwiczeniom w grze na fortepianie.

Pod wpływem rozmarzenia i czaru poezji południa, talent muzyczny obudził się w młodzieńcu z taką siłą, że począł komponować nie posiadając najmniejszych wskazówek teoretycznych. Wróciwszy w roku 1848. do Marsylii, oddał się nauce gry na fortepianie pod kierunkiem swej ciotki, znanej pianistki p. Farrenc (1804—1875) i wystąpił w roku 1850. jako samouk-kompozytor z odą symfoniczną: „Le Selam“. Dzieło to duchem pokrewne „Pustyni“ Davida, nie jest jednak jego naśladownictwem; to też wzbudziło podziw w świecie muzycznym swą oryginalnością i świeżością pomysłów artystycznych.

Powodzenie „Selamu“ zachęciło twórcę do nowej pracy; w roku 1854. wprowadził operę komiczną „Maître Wolfram“ na

scenę Teatru Lirycznego, następnie wystawił w tym samym teatrze w r. 1861. operę „La statue“ i dziełem tem wszedł w poczet najznakomitszych przedstawicieli noworomantycznego kierunku opery francuskiej. W roku 1868. wystawiony balet: „Sacuntala“, opera „Erostrate“ wystawiona w r. 1862. w Baden-Baden i w r. 1871. w Paryżu, pięcioaktowa opera „Sigurd“ i wielka opera „Salammbô“ święcą do dziś zasłużone tryumfy. Reyer objął w roku 1864. dział krytyki muzycznej w Journal des Débats po Berlioz'ie, w roku zaś 1876. został obrany członkiem Akademii na miejsce Davida — a więc nie tylko twórczość, lecz także i życie jego nawiązywało się ściśle do życia i twórczości obu tych mistrzów.

Prócz wyżej wymienionych dzieł napisał Reyer kantatę: „Victoire“, wykonaną w W. Operze, kilka dzieł kościelnych i wiele bardzo pieśni.

**Franck Cezar August** ur. 10. grudnia 1822. w Liège w Belgii, zm. 8. listopada 1890. w Paryżu, był trzecim z rzędu spadkobiercą idei artystycznych Berlioz'a, nie będąc zresztą tak jak i dwaj poprzedni kompozytorowie uczniem tego wielkiego twórcy.

Początkowo uczył się Franck w konserwatorium w Liège, zaś od roku 1838—1841. kształcił się w konserwatorium paryskim pod kierunkiem Zimmermanna, Leborne'a i Benoist'a. Po ukończeniu studyów muzycznych, nagrodzony pierwszemi premiami za grę na fortepianie i na organach, wrócił Franck do Liège; nie znalazłszy tam jednak dla siebie odpowiedniego pola do działania, przeniósł się po dwóch latach do Paryża i jako nauczyciel muzyki począł zarabiać na życie. Wkrótce zasłynął jako znakomity pedagog i znalazł także jako kompozytor uznanie. W kilku kościołach zajmował miejsca organisty, w roku zaś 1872. powierzono mu także katedrę gry na fortepianie i na organach w konserwatorium paryskim.

Jako kompozytor idąc za Berlioz'em i Lisztem, jak i oni silnie zboczył od utartych form muzycznych; posługując się oryginalnemi kombinacyami motywów i barw tonicznych nadał swym pracom charakter odrębny, improwizacyjny i fantazyjny.

Najpiękniejszym jego dziełem jest oratorium „Les Béatitudes“; dzieło to wyróżnia się nie tylko znakomitą opracowaniem, czystością i dźwięcznością tonu, lecz ponad wszystko: wprost genialną świeżością pomysłu artystycznego. Do tego dzieła



zbliżone są pod względem piękności oratoria: „Ruth“, „Redemption“ i „Rebeka“, psalm 150, msza trygłosowa z organami, arfą i violonczelą i kilka innych chóralnych utworów kościelnych, w których siła religijnych uczuć przejawia się w tonach wzniosłych i głębokich. Pomimo tego, że dzieła te przyniosły twórcy sławę światową, cały indywidualizm jego przejawia się w jego utworach instrumentalnych, a mianowicie: w poematach symfonicznych „Les Eolides“, „Les Djinns“, „Psyché“ „Le chasseur maudit“, w symfonii D-dur, w waryacjach symfonicznych i w utworach wchodzących w zakres muzyki kameralnej. Wielką powagą stylu odznaczają się jego utwory na organy i na fortepian. Dwie opery Francka „Hulda“ i „Ghiselle“, napisane w latach 1885. i 1888., wprowadzono dopiero po śmierci twórcy na scenę.

Dzieła tego kompozytora nieoceniane należycie za życia jego, dopiero teraz dochodzą do coraz większego znaczenia i zrozumienia. Coraz częściej rozbrzmiewają z estrad koncertowych jego prześliczne poematy symfoniczne, tak pełne życia i czaru poezji romantycznej.

Cesar Franck pozostawił znaczną ilość dzieł w manuskrypcie, które w najnowszych dopiero czasach zostały drukiem ogłoszone.

---

FRANCISZEK LISZT.

## Franciszek Liszt.

Liszt Franciszek urodził się 22. października roku 1811. w miejscowości Raiding pod Ödenburgiem na Węgrzech, zmarł 31. lipca 1886. roku w Bayreuth.

Ojciec tego genialnego muzyka, potomek zubożałej staroszlacheckiej rodziny, zajmował skromną posadę rządcy w dobrach ks. Mikołaja Esterhazego. Będąc zapalonym miłośnikiem muzyki, grywał Adam Liszt prawie na wszystkich instrumentach, największą zaś wprawę miał w grze na fortepianie i na violonczeli. Gdy spostrzegł wcześniej przejawiający się talent syna, radość jego nie miała granic; jego własne dawne marzenia o sławie artystycznej, miały przypaść w udziale ukochanemu dziecięciu! Kometę, który w dniu urodzenia się Franciszka pojawił się po raz pierwszy na niebie, uważał uszczęśliwiony ojciec za wróżbę świetnej przyszłości syna.

Z wielką troskliwością zaczął go sam kształcić w grze na fortepianie, lecz wkrótce przekonał się, że zdolności pedagogiczne, jakie posiadał, już nie wystarczają do kierowania tym fenomenalnym talentem. W dziewiątym roku życia umiał już mały Franciszek oddać znakomicie koncert Riesa i z utworem tym wystąpił publicznie, naipierw w Ödenburgu, a następnie w Preszburgu. Po owym koncercie, kilku rozentuzjazmowanych grą dziecka magnatów węgierskich, postanowiło przyjść z pomocą ojcu pragnącemu dalej kształcić syna, wyznaczając na ten cel wspólnymi siłami 600 fl. rocznego stypendyum na przeciąg sześciu lat.

Adam Liszt poświęcając posadę stałą, życie spokojne i bez trosk, wybrał się w świat dla miłości syna i sztuki, nie mając żadnych innych dochodów prócz tej marnej subwencji stypendyjnej. Zrazu miał zamiar udać się do Weimaru do Hummła,



ale ponieważ artysta ten za wiele żądał za udzielanie lekcyi, wyjechał do Wiednia i powierzył naukę syna Czernemu i Salieremu.

Wprowadzony przez swych protektorów w najarystokratyczniejsze koła towarzystwa wiedeńskiego, stał się mały artysta wkrótce ulubieńcem wszystkich salonów. Przebywając ustawicznie w domach arystokratycznych, przyswoił sobie już w zaraniu życia formy „wielkoświatowe“ i ową delikatność obejścia, właściwą wyższym sferom.

Pierwszy raz w Wiedniu wystąpił mały wirtuoz w roku 1822. w koncercie, w którym brał udział również skrzypek Sain-Lubin i śpiewaczka Unger. W rok później, gdy grał na swym własnym koncercie w sali reductowej, stała się rzecz niezwykła — oto w chwili, gdy ukończył grać koncert Hummła, Beethoven wstał, podszedł ku niemu, uściskał i ucałował go serdecznie. Rzadki ten objaw czułości zwykle skąpego w pochwałach mistrza, podziałał na obecnych jak iskra elektryczna: rozległy się frenetyczne oklaski, zda się bez końca.

Uzyskawszy z koncertu tego znaczniejszą kwotę pieniężną, wyjechał Adam Liszt z synem do Paryża chcąc go oddać dla dalszych studyów do tamtejszego konserwatorium, posiadającego sławę światową. W drodze do Francyi grał mały Franciszek w Monachium, w Stuttgardzie i w Strassburgu, wywołując wszędzie olbrzymi zachwyt.

W grudniu roku 1823. przybyła rodzina Lisztów do Paryża, lecz cel podróży nie został uwieńczony pożądanym skutkiem — Cherubini odmówił przyjęcia Franciszka do konserwatorium, ponieważ statut wzbraniał obcokrajowcom wstępu do Instytutu. Cios był ciężki dla spragnionego wiedzy młodziutkiego adepta sztuki; ze łzami w oczach opuścił progi gabinetu surowego mistrza, który w tym wypadku może ostrzej przestrzegał statutu, ponieważ był zdecydowanym nieprzyjacielem „cudownych dzieci.“

Nie uzyskawszy wstępu do konserwatorium, począł Franciszek z tem większą gorliwością pracować nad udoskonaleniem się w grze na fortepianie, nie zaniedbując jednakże i studyów teoretycznych, którym się pod kierunkiem Paëra z prawdziwym zamiłowaniem oddawał.

Listy polecające, przywiezione z Wiednia, otworzyły i tu genialnemu chłopcu domy arystokracji; jak we Wiedniu, tak

i w Paryżu wydzierano go sobie formalnie. „Le petit Litz“ jak go nazywano, stał się jedną z najbardziej interesujących osób miasta.

Pierwszy koncert publiczny Franciszka w Paryżu odbył się 8. marca r. 1824. w Operze Włoskiej, drugi zaś w miesiąc później w Concert spirituel. Paryż zachwycony był małym wirtuozem; o bilety wstępu na jego koncerty toczono formalne walki. Podobne tryumfy święcił i w Anglii, dokąd się w maju tego samego roku w towarzystwie ojca udał. Zachęcony powodzeniem tak artystycznym jak i materyalnym, podążył Adam Liszt ze synem w roku 1825. powtórnie do Londynu, gdzie król i arystokracja nie szczędziła im honorów i złota.

Namówiony przez Paëra skomponował Franciszek operę pod tytułem „Don Sancho“, którą 17. października r. 1825. pod kierownictwem Rod. Kreutzera w Wielkiej Operze wystawiono. Oczekiwano dzieła dojrzałego — rozczarowanie zatem było wielkie, gdy usłyszano muzykę, jak na wiek twórcy niezłą, ale w gruncie rzeczy — słabą. Mimo to „Don Sancho“ został przyjęty życzliwie, a nawet powtórzono go jeszcze trzy razy \*). Próba ta na polu kompozycji dramatycznej, pozostała jedyną w karierze artystycznej Liszta. Wiele kompozycji jego z lat młodocianych zaginęło — o niektórych wiemy tylko ze słychu, jak n. p. o „Tantum ergo“ i o koncercie A-mol. Drukiem wówczas wyszło tylko: jedno Scherzo w G-mol, „Allegro di Bravura“ i „Etudes en douces exercices.“

W roku 1826. zakończył Franciszek półrocznym kursem kontrapunktu u Reicha swoje studia muzyczne pod kierunkiem nauczycieli. Odtąd kształcił się już sam. Po dłuższem tournée artystycznym przez południową Francję i Szwajcaryę w zimie r. 1826. na 1827. pojechali Lisztowie \*\*) po raz trzeci do Londynu. Tu zaczął młodzieniec podupadać na zdrowiu; wycieńczony i zdenerwowany wieczną włóczęgą z miejsca na miejsce, stracił humor, spowaźniał nad wiek i wreszcie opanowany tęsknotą za ciszą i spokojem chciał porzucić muzykę i wstąpić do klasztoru.

---

\*) Partytury tej opery, odnalezionej w r. 1904. nie przyjęto do zbiorowego wydawnictwa dzieł Liszta, ponieważ stwierdzono, że nie była pisana ręką autora.

\*\*) Ojciec i syn, gdyż matka wyjechała na życzenie męża jeszcze w r. 1824. od Styryi.

Ojciec jednak nieczuły na jego błagania, stanowczo się temu sprzeciwił. Za radą lekarzy wywiózł Adam Liszt syna do Boulogne sur Mer w lipcu r. 1827. czując także i sam potrzebę odpoczynku po trudach tak wielu podróży.

Orzeźwiające powietrze morskie i spokój, rychło powróciły Franciszkowi zdrowie i wesoły humor, który niestety wkrótce zamienił się w rozpacz, ojciec jego bowiem, zachorowawszy na febrę gastryczną, 28. sierpnia życie zakończył. I oto młody, niespełna szesnastoletni chłopak stał się jedynym opiekunem matki, o siebie sam musiał się troszczyć. Wróciwszy po pogrzebie ojca do Paryża, wynajął skromne mieszkanie, a sprowadziwszy doń matkę swoją, oddał się z zapałem udzielaniu lekcji na fortepianie. Czas miał tak zajęty lekcjami, że, jak sam później opowiadał, od 1/2 do 9-ej rano do 10-ej wieczór nie miał chwili wolnej. Pomimo tej pracy, czuł się tak szczęśliwym, jak nigdy pierwej, ani później w życiu — oto pokochał pannę St.-Cricq. Gdy w roku 1828. ten idealny stosunek młodziuchnej pary zerwano, wydając panienkę zamaż, rozchorował się Liszt śmiertelnie; w jednej z gazet pojawił się nawet nekrolog, wskutek krążących o jego zgonie wieści.

Ponownie chciał Liszt wstąpić do klasztoru i z wielkim trudem udało się matce powstrzymać go od tego kroku. Zwolna otrząsał się z smutku i rozpacz, w jaką go pogrążyło zamażpójście ukochanej dziewczyny; dopiero ruch polityczny oddał go zupełnie światu. „C'est le canon qui l'a guéri“, mówiła nieraz matka jego wspominając owe czasy.

Zapalony wolnomyślnymi ideami powrócił do życia towarzyskiego, podjął na nowo swoje lekcye, lecz wkrótce wrodzona mu inklinacya do mistycyzmu, znów o mało nie popchnęła go w nowe extrema: była chwila, że chciał na wzór Davida przyłączyć się do sekty Saint-Simonistów. Od tego wyratował go geniusz sztuki prowadząc go na koncert Paganini'ego, który właśnie pojawił się w Paryżu. Rozentuzjazmowany bajeczną techniką tego „króla“ skrzypków, z całą energią i siłą swej namiętnej natury, zaczął na nowo niestrudzenie pracować nad sobą. Chciał koniecznie wyrobić sobie taką technikę na fortepianie, jaką Paganini posiadał na skrzypcach, a że przeszedł go znacznie nawet i pod tym względem, wiemy z pism wiarygodnych świadków. Zupełny przewrót w duszy Liszta spowodował przyjazd Chopina



do Paryża i powrót Berlioz'a z Włoch. Nowe idee tego wielkiego muzyka podziały silnie na łatwo rozpalającą się fantazyę młodego artysty; Chopina zaś osobistość subtelna i marzycielska, gra spokojna i przepojona poezją smutku, łagodząc tamte wrażenia dała mu impuls do zupełnego prze-i-nowo ukształtowania swego wirtuozostwa do tej wysokości, która w dziejach muzyki uczyniła go twórcą nowej epoki i ściśle z nią związanego kierunku gry na fortepianie.

Piewszym owocem muzy kompozytorskiej Liszta po przeistoczeniu swego kierunku artystycznego, były w roku 1834. pisane: „*Harmonies religieuses et poétiques*“, odzwierciadlające w formach fantastycznych wrażenia jego duszy z lat ubiegłych. W tym samym roku zaczął na nowo występować jako wirtuoz; kilkuletnią niestrudzoną pracą wyrobił sobie nie tylko olbrzymią technikę, ale nadał grze swojej tak wiele szlachetności i głębi, że dzięki temu wzniósł się wysoko ponad przeciętną miarę wirtuoza. Juliusz Kapp pisze:

„Gdy po trzechletniej pauzie ukazał się Liszt na nowo przed publicznością paryską, nie był to już „le petit Litz“, lecz „ein himmelstürmendes Genie, das den Zuhörern den Atem benahm.“

Publiczność paryska była zachwycona nową osobistością artystyczną swego dawnego ulubieńca, lecz większa część prasy zajęła wrogie stanowisko, broniąc interpretacji dzieł klasyków przed „dyabelskimi sztukami nowatora.“ Liszt bowiem, uniesiony siłą temperamentu, nie zawsze umiał się wstrzymać od tego, aby w interpretacji swej dzieł starych mistrzów nie dodał czegoś od siebie.

Z czasem pozbył się tych wybryków młodzieńczych i grę jego, posuniętą do szczytów doskonałości tak określa „*Gazette musicale de Paris*“: „Gra jego jest jego mową, jego duszą; jest najdoskonalszem i najpoetyczniuszem objawieniem się jego uczuć i wrażeń. Nie jest ona mechanicznem odtwarzaniem, lecz raczej kompozycją, prawdziwym utworem sztuki.“

W zimie roku 1833 – 1834. zaznajomił się Liszt z hrabiną Maryą Agoult, która w salonach swych przyjmowała całą elitę świata artystycznego i literackiego. Niezwykle wykształcona, zajmowała się żywo sztuką i literaturą a nawet zasłynęła później pod pseudonimem Daniela Sterna, jako znakomita literatka.

Przestrzegany przez Berlioz'a, by unikał sideł tej niebezpiecznej piękności, trzymał się Liszt w rezerwie, lecz rezerwa ta

właśnie była dla p. Agoult, przyzwyczajonej do hołdów, bodźcem do wypróbowania na nim swych sztuczek niewieścich. Odporność na wdzięki niewiast aż zbyt czułego artysty prysnęła jak bańka mydlana i zamieniła się wkrótce w gorącą namiętność.

Ale igraszka ta nie uszła p. Agoult bezkarnie — chciała się zemścić za doznaną obojętność, a straciła przy tem panowanie nad własnem uczuciem.

Chcąc się wyrwać z tego błędnego koła, wyjechał Liszt w jesieni roku 1834. do księdza Lamennais, który w życiu jego odegrał podobną jak Chopin rolę. W czasie bowiem rozterek duchowych w latach 1830. i 1833. tak Chopin, jak i abbé największy wpływ wywarli na jego duszę: jeden w kwestyach muzyki, drugi zaś w socyalno-politycznem życiu. Chopin wstrzymał go od porywczego rzucenia się w wir nowych prądów muzycznych, Lamennais zaś był mu silną podporą w burzach życiowych i politycznych.

Podróż do abbé Lamennais nie przyniosła tym razem pożądanego skutku; ziarna uczucia za głęboko padły mu w duszę, wypełnić ich nie zdołał. Wróciwszy do Paryża, wynajął Liszt ze względu na opinię publiczną mieszkanie na dalszem przedmieściu i tam spędzał chwile szczęścia z ukochaną kobietą. Sytuacja ta stała się wkrótce dla pani Agoult nie do zniesienia; postanowiła zatem porzucić dom, dzieci i męża i wyjechać z tym, który stał się dla niej droższym od wszystkich.

Liszt, zastanowiwszy się nad konsekwencyami, jakie musiałyby wynikać z takiego obrotu rzeczy, starał się wszelkimi siłami odwieść ją od tego kroku, to samo czynił abbé Lamennais i matka Maryi, hrabina de Flavigny, lecz nadaremne były perswazyje wobec potęgi uczuć Maryi Agoult. Na wiosnę roku 1835. wyjechała z matką do Szwajcaryi, dokąd w kilka dni później podążył za nią Liszt. Sprawa ta narobiła hałasu w Paryżu; posądzono Liszta o uprowadzenie pani Agoult i w ogóle całą winę starano się złożyć na niego; jednych zaślepiała zazdrość, drugimi kierowała zawiść.

Po pewnym czasie prawdziwy stan rzeczy wyszedł na jaw i publiczność paryska zaczęła łagodniej całą sprawę sądzić.

Pierwsze lata pożycia z Maryą spędzał Liszt w Genewie, w roku 1837. bawił pewien czas w Nohant u George Sand, a potem do roku 1839. przebywał we Włoszech.

Bawiąc w roku 1838. w Wenecyi, przeczytał Liszt pewnego



dnia w gazetach wiadomość o klęsce powodzi w Peszcie. Poruszony do głębi tą hiobową wieścią, po raz pierwszy po długich latach pomyślał serdecznie o rodzinnym kraju. Gorąco zapragnął pospieszyć z pomocą klęską nawiedzonym rodakom, wyjechał natychmiast do Wiednia, aby na ich korzyść urządzić koncerty. We Wiedniu wzbudził ogromny zachwyt swą grą; grał na dzieściu publicznych koncertach i na specjalne życzenie cesarzowej Maryanny na koncercie dworskim. Uzyskaną sumę 25 tysięcy fl. wysłał Liszt na ręce komitetu ratunkowego do Pesztu.

W tym samym roku pojawił się w „Gazette musicale de Paris” artykuł, w którym Liszt opisuje doznane wrażenia w czasie pierwszych odwiedzin Ojczyzny \*). Z pisma tego wypływa, że jakkolwiek był szczerze przywiązany do Francji, jako do swej przybranej Ojczyzny, serce jego pozostało wiernem ziemi rodzinnej. Wspomnienia lat dziecięcych odżyły w duszy wielkiego muzyka i opowiadanie o ojcu, wiosce rodzinnej, kraju i jego mieszkańcach, tchnie szczerem i serdecznem uczuciem. Opisując kraj swój i rodaków, nie omieszkął wspomnieć o tej charakterystycznej cześci ludności Węgier, o owym bezdomnym ludzie koczowniczym, bez którego muzyki żadnej zabawy, ani uroczystości węgierskiej wyobrazić sobie nie można, o Cyganach.

Liszt był od najmłodszych lat zapalonym miłośnikiem muzyki cygańskiej. Gdy dzieckiem jeszcze będąc, wsłuchiwał się w tę grę namiętną, duszę jego porywał wir najróżnorodniejszych uczuć; radosnem uniesieniem, bólem, rozkoszą, lub łzami dzięki rozpaczcy drgające tony, wciskały się w duszę chłopczyny z taką mocą, że po latach czuł ich potęgę w każdym nerwie.

W rozprawie pod tytułem: „Cyganie i ich muzyka na Węgrzech”, opisuje Liszt nadzwyczaj barwnie epizody swego dwurazowego pobytu w obozowiskach cygańskich i poświęca osobne studyum charakterystyce tego ludu.

Wróciwszy z tych podróży, przebywał Liszt z rodziną do jesieni roku 1839. we Włoszech, poczem wyprawiwszy panią

---

\*) Juliusz Kapp podaje, że pierwsza podróż Liszta do Węgier wypadła dopiero w r. 1839. Opisuje nadzwyczaj zajmująco wspaniałe przyjęcia i honory jakich Liszt doznał w Ojczyźnie, wręczenie mu szabli honorowej w nagrodę za usługi jego dla Ojczyzny — (prócz daru owych 25 tysięcy fl., dochody z koncertów, które dawał w różnych miastach węgierskich, przeznaczał na tamtejsze cele dobroczynne).



Agoult z trojgiem dzieci, któremi go obdarzyła, do Paryża do swej matki, udał się do Wiednia.

Związek hr. Agoult z Lisztem, obfitujący szczególnie w ostatnich latach ich pożycia w różne niesnaski, został zerwany w roku 1844. Opiekę nad dziećmi zatrzymał Liszt sobie, uważając dom ich matki, prowadzony już od roku 1840. na zbyt wolnej stopie, za nieodpowiedni, szczególnie dla córek.

W czasie 10-letniego pożycia z p. Agoult, spędzonego po większej części zdala od zgiełku światowego, wystąpił Liszt kilka razy w zawody z Thalbergiem. Te artystyczne turnieje dwóch sławnych pianistów elektryzowały cały Paryż; długi czas ważyły się zdania, któremu z obydwóch genialnych wirtuozów oddać należy palmę pierwszeństwa, wreszcie zwyciężył jak zwykle i wszędzie — Liszt.

W Genewie uczył bezpłatnie w tamtejszem konserwatorium, urządził koncerty na cele dobroczynne, pisał wiele rozpraw i puszczał coraz więcej wodze swej fantazyi na polu kompozycyi. Do wydanych w owym czasie kompozycyi jego należą utwory na fortepian: „Album d'un voyageur“, „Impressions et poésies“, „Fleurs mélodiques des Alpes“ i „Paraphrases“. Oprócz tej stosunkowo małej ilości własnych utworów, wydał Liszt w tym czasie 54 transkrypcyi pieśni Schuberta. O nich to pisze H. Riemann: „Jedyne to w dziejach muzyki zjawisko, aby muzyk o tak wybitnym talencie, który powołany był do przewodnictwa w nowym ruchu muzycznym zadowalał się przez długie lata przekładaniem dzieł orkiestralnych na fortepian i przerabianiem różnych melodyi innych kompozytorów na wolne fantazyje. Jego rozentuzjazzmowanie się dziełami sztuki innych, było tak silne, że aż zabijało w nim ochotę do tworzenia. Zapalał się łatwo do wszystkiego, w czem tkwiła chociażby tylko iskra prawdziwego ducha sztuki, chociażby ów prawdziwy artyzm krył się pod chwastem ustępstwa dla ducha czasu.“

Od owych koncertów na dochód dotkniętych powodzią mieszkańców Pesztu przebiega Liszt, jako świetlany meteor muzyczny albo sztuki całej Europy. W pochodzie swym wzbudza formalny szal zachwyty i uwielbienia; jeden tylko Paganini przed nim i po nim zdołał podobny zapal wzbudzić dla swej sztuki. Urok gry Liszta określa Mendelsohn słowami: „Jeszcze nie widziałem muzyka, któremu podobnie jak Lisztowi wrażenia muzyczne zbiegały do palców, a stąd znów bezpośrednio wypły-

wały.“ Schumann pisze o nim: „Instrument rozpala się i iskry sypie pod palcami swego władcy.“ W innych znów listach do Klary pisze: „Jak on niezwykle gra — i śmiało i jak burza szalejąc, to znów delikatnie, a tak słodko.“ Albo: „Kochamy go strasznie, wczoraj grał na koncercie, jak jaki Bóg; furory, jaką robił, nie da się opisać; przecież już raz może ucichną szczerkacze i plotkarze!“

Emil Naumann opowiada, że w swoim młodym wieku miał kilka razy „szczęście“ słyszeć grę Liszta. Jego zdaniem Liszt, zanim jeszcze rozpoczął swą demonicznie-wzruszającą, to znów objawieniom serca równającą się grę, już samym urokiem swej osoby oddziaływał silnie na publiczność. Jego wysoka, wysmukła postać, cudna młodzieńcza głowa o klasycznym profilu, oczy piękne i uduchowione, działały z nieprzepartą siłą na słuchaczy. Honory i odznaczenia, którymi go obsypywano, miały swe źródło w podwójnym czarze, jaki wywierał jako genialny człowiek i wielki artysta.

Trudnoby tu było opisać wszystkie zaszczyty i honory, jakich doznawał od cesarzy, królów i książąt całej Europy; owe istic królewskie hołdy, jakie mu składały miasta, kraje całe; owe entuzjastyczne uniesienia tysięcy serc i uwielbienia graniczące z szaleństwem!

A czar ten, któremu się nikt oprzeć nie zdołał, w grze jego na czym polegał? Otóż jak już poprzednio wspomniałam, nie można mierzyć tego wielkiego muzyka miarą innych wirtuozów — Liszt, grając nie był tylko technicznym odtwórcą tego, co grał, lecz był poniekąd samoistnym twórcą.

Gdy grał jakie dzieło, słuchacz widział niemal przed oczyma powstającą kompozycję. Każdy akcent uczucia wyrażał tak przekonująco, że przez to wzruszał słuchacza do głębi, a nawet suggestyjonował mu swe własne uczucia. Dawał słuchaczom nie grę, lecz swoje własne Ja. Wirtuozostwo było mu tylko środkiem do wyobrażenia wszystkiego, co czuł, lecz nigdy nie było mu — celem \*).

Liszt określa sam punkt ten słowami:

„Wirtuozostwo jest tylko na to, aby artysta miał możliwość oddać to, co ma się wyrazić w sztuce. Do tego jest ono niezbędne i nigdy nie może być dość pielęgnowane; ocenić je można

---

\*) Juliusz Kapp.

należycie, gdy się je widzi reprezentowane przez artystów, którym ono jest środkiem nie dla popisów, lecz dla wyobrażenia uczuć — ono bowiem udziela im mocy, bogactwa mowy.

Jedna z uczenic Liszta z lat późniejszych, podaje w książce wydanej w Ameryce pod tytułem: „*Studia muzyczne w Niemczech*“, wiele interesujących szczegółów o ubóstwianym mistrzu. Pierwszą swą lekcję u Liszta tak opisuje: „Dzięki protekcji hr. Schleinnitz otrzymałam audyencyę u mistrza; miałam przed nim grać i w tym celu przyniosłam ze sobą sonatę H-mol Chopina. Więcej po nad pierwszą część sonaty nie miałam zamiaru grać, gdyż pomimo szczerej pracy nie mogłam zwalczyć trudności, jakie ona ćwiczącemu sprawia. Na szczęście palec zaczął mi krwawić i dzięki temu mogłam przerwać grę; wtedy usiadł Liszt sam do fortepianu i zagrał trzy ostatnie zdania sonaty. Pierwszy raz słyszałam go grającego — nie wiedziałam, której części sonaty oddać pierwszeństwo: czy Scherzu, z jego powiewnością, czy Adagiu, z jego głębią i patosem, czy też Finale, przy którym fortepian zdawał się grzmieć i ciskać błyskawicami. We wszystkim co on gra jest takie życie, że wydaje się, jakoby nie muzyki się słuchało, lecz prawdziwej istoty, którą on do życia pobudził. Słuchaczowi zda się, że powietrze zaludniają postacie duchów; Liszt grający staje się czarodziejem! Widzieć go podczas jego gry jest równie interesującym jak i słyszeć go, ponieważ wyraz twarzy zmienia mu się przy każdej modulacji... Coś jest w nim takiego, co doń przykuwa.“

Mimo nieprzerwanego pasma bajecznych niemal tryumfów, jakie święcił jako artysta i człowiek, pycha i zarozumiałość była mu obcą, a serce jego wielkie i szlachetne, zawsze pozostało współczującym dla niedoli i skorem do udzielania pomocy. Ni komu w swem życiu nie odmówił jej, nawet tym, którzy czarną niewdzięcznością odpłacali mu za doznane dobrodziejstwa. Dewizą jego życia było: „*Genie oblige*“ i nigdy nie sprzeniewierzył jej się nawet w najdrobniejszej kwestyi.

W roku 1842. został Liszt zamianowany przez księcia Karola Aleksandra weimarskiego kapelmistrzem „w nadzwyczajnej służbie“, z pensją roczną 1000 talarów, (której później nie podniesiono, chociaż Liszt cały swój czas oddawał na usługi dworu). Miał Liszt przez parę miesięcy w roku dyrygować koncertami dworskimi. Funkcye swoje pełnił poniekąd już od roku 1843.,



na stałe zaś osiadł w Weimarze dopiero w roku 1847., syt sławy i laurów.

Zawsze skory do ofiar, gdy chodziło o wzniesienie pomnika Beethovenowi w Bonn, przyczynił się kwotą 50.000 marek, dzięki czemu pamięć wielkiego mistrza mogła być wcześniej uczczoną. W roku 1845. odbyło się poświęcenie pomnika; w czasie uroczystości dyrygował Liszt symfonią C-mol, finałem opery „Fidelio“ i grał koncert Es-dur.

Przybywszy na tę uroczystość do Bonn dowiedział się, że sala wybrana przez komitet nie jest odpowiednią na odbyć się mające koncerty; nie mogąc znaleźć innej, bez chwili namysłu, kazał wystawić własnym kosztem wspaniałą halę, w której się odbyły przyjęcia i koncerty w czasie uroczystości.

W zimie roku 1846—1849. zaznajomił się Liszt w Kijowie z księżną Karoliną Sayn-Wittgenstein. Wyjątkowa ta kobieta, mająca w przyszłości wyrzucić tak stanowczy wpływ na twórczość jego, była Polką, z domu Iwanowska. Jako jedynaczka miała odziedziczyć cały milionowy majątek po ojcu i ten wzgląd zapewne wpłynął na oświadczenie się ks. Wittgensteina o jej rękę. Z woli ojca została mu zaślubioną wbrew woli własnej w roku 1836. Małżeństwo to już od samego początku było nieszczęśliwe; książę bowiem oddawał się wesołemu życiu, robił olbrzymie długi, których księżna płacić nie chciała. Doszło wreszcie do zupełnego rozdzielenia, każde z małżonków zamieszkało w swych dobrach i prowadziło życie według własnego upodobania. Jedyną pociechą księżnej była jej mała córeczka Marya, urodzona w roku 1837 — rozrywką zaś, były dla niej studia literatury i muzyka, którą z prawdziwem zamiłowaniem uprawiała.

Po sposobie niezwyklej interpretacji Liszta dzieł mistrzów, poznała księżna, że genialny wirtuoz powołany był do wyższych celów, a nie tylko do samego oddawania myśli drugich, to też głównym powodem jej zaprosin znakomitego muzyka do Woroniniec, były kompozycje utworów, które zamierzała mu powierzyć.

Obustronna wysoka inteligencja, wspólna praca, lektura, życie odosobnione od świata, sława i piękność młodego artysty, a wreszcie nieszczęśliwa dola Karoliny Wittgenstein złączyły wkrótce ich dusze na zawsze. Tu w ciszy wiejskiej, pod wpływem uczucia, któremu do końca życia pozostał wiernym, powstała jego symfonia dantejska i poemat symfoniczny „Ce qu'on

entend sur la montagne“ nawiązujący do słów Wiktora Hugo, kilka zeszytów „*Harmonies poétiques et religieuses*“ (Invocation Bénédiction de Dieu dans la solitude“ i „*Cantique d'amour*“) i utwory wydane pod tytułem: „*Glanes*“, osnute na motywach polskich i ukraińskich.

Zdecydowawszy się oddać swą rękę Lisztowi, wniosła księżna prośbę o rozwód, a wyniku procesu postanowiła oczekiwać w Weimarze, gdzie się spodziewała znaleźć opiekę i pomoc W. księżnej Maryi Pawłówny, siostry cara Mikołaja I. Liszt opuścił Woronince wcześniej i udał się do Weimaru, by dyrygować koncertami; pragnął również zjednać sobie łaski Maryi Pawłówny i jej poparcie dla swej sprawy. Księżna Karolina po spieniężeniu pewnej części swych dóbr i formalnym zapisie reszty swego majątku na córkę, z wielkim trudem przedostała się przez zamknięte z powodu rewolucyi granice do Krzyżanowic wraz z córką i jej guwernantką. Tam czekał na nią Liszt, przebywając w pałacu przyjaciela swego ks. Lichnowskiego.

W Weimarze wynajęła księżna pierwsze piętro zameczku zwanego „*Alte Burg*“; wkrótce jednak nabyła W. ks. Marya Pawłówna dom ten i oddała go w całości do dyspozycji ks. Karoliny. „*Alte Burg*“ położony malowniczo nad miastem, w przeszlicznej lesistej okolicy, był jakby stworzony na przybytek muzy. Boczne skrzydło pałacu, owite bluszczem, zajął po pewnym czasie Liszt i tam urządzał każdej niedzieli poranki muzyczne, na które zbierało się zawsze liczne grono artystów i miłośników muzyki z księciem weimarskim na czele.

Gdy tak stosunki układać się poczęły, spotkał ks. Karolinę srogi zawód. Przybyła tu pełna wiary, że przy pomocy Maryi Pawłówny zdoła złamać przeszkody i uzyskać rozwód, gdy oto okazało się, że najszczerze chęci W. księżnej na nic przydać się nie mogły, ponieważ książę Wittgenstein i jego krewni, oskarżyli Karolinę jako rewolucyonistkę polską przed carem i tem samem pozbawili ją łaski cesarskiej. Liszt stracił już dawniej łaskę Mikołaja I, gdyż będąc wolnomyslnym, odważył się kilka razy w czasie swej bytności na dworze carskim stanąć w obronie Polaków. Ponadto, gdy podczas bytności w Warszawie wywoływał olbrzymi zapal swą znakomitą interpretacją cudnej muzyki Chopina, szpiedzy rosyjscy oskarżyli go przed carem o dążenia polityczne. Niełaska cara zrządziła, że po ucieczce



księżnej do Weimaru, uznano ją za politycznie umarłą, a majątkiem jej rozporządzono z krzywdą żyjącej.

Podczas gdy księżna Wittgenstein niestrudzenie pracowała nad unieważnieniem swego małżeństwa, Liszt rozwijał swą słynną działalność w Weimarze. Otoczony gromadką młodych, wysoko uzdolnionych adeptów sztuki, działał jako dyrygent, pedagog, literat i kompozytor. Weimar stał się punktem zbornych postępowych dążeń muzycznych, których szczytem była bezprzykładna propaganda muzyki Wagnera. Mimo silnej opozycji przeciwników, wystawił Liszt już w lutym roku 1849. operę „Tannhäuser” a wkrótce po niej operę „Lohengrin.” Do rozgłosu tych dzieł przyczynił się nie tylko dzięki ogromnej staranności w przygotowaniu ich, lecz także dzięki znakomitym transkrypcjom poszczególnych partyi.

Nie tylko dzieła Wagnera, lecz także i Berlioz’a propagował Liszt ku zgorszeniu swych przeciwników. Operę „Benvenuto Cellini” wystawił w marcu r. 1852., w jesieni zaś tego samego roku, w tak zw. tygodniu Berlioz’a wykonano w obecności samego twórcy cały szereg jego dzieł.

Pomimo utyskiwań niechętnych, sława Liszta jako dyrygenta rozniosła się szybko i zewsząd poczęły napływać zaproszenia, by przybył dyrygować różnymi obchodami muzycznymi.

Z biegiem lat wywiązała się ostra reakcja przeciw coraz silniej rozkrzewiającej się reformie muzycznej, propagowanej przez Liszta. Wielu muzyków, dawniej sympatyzujących z nim, odwróciło się od niego; gradem wymyślań obrzucano go zewsząd, lecz to wszystko znosił szlachetny obrońca postępu cierpliwie. Z anielską słodyczą znosił także dotkliwe rany, zadawane mu nawet przez tych, którym same dobrodziejstwa świadczył, lub których szczerą przyjaźnią obdarzał. Szlachetny i wielki — nawet odstępstwo i potwarz tłumaczył i przebaczał.

Piotr Cornelius charakteryzuje dosadnie zachowanie się przeciwników wobec Liszta mówiąc o Rubinsteinie, który się nie zbyt wdzięcznie zachował: „Rubinstein sympatyzuje z nowym Lisztem tylko na punkcie wystawienia swych dzieł... przez Liszta — pozatem nie uznaje go.” Podobny stosunek wywiązał się także pomiędzy Schumannem i Lisztem; ich dawna przyjaźń ograniczyła się już w końcu tylko do wymiany zdań w sprawie wystawianych przez Liszta dzieł Schumanna. Szczególnie Klara, wierna zwolenniczka ancien régime muzyki, nieraz w ostrych słowach



występowała przeciw dążeniom i kompozycjom reformatorskim Liszta.

Wystawienie w roku 1858. opery Sobolewskiego „Comala“ podnieciło akcję opozycji, gdy zaś w niedługim czasie w ślad za nią pojawiła się na scenie opera Corneliusa: „Cyrulik z Bagdadu“ — dzieło będące wykwitem prawdziwie Lisztowskich idei, płomień opozycji wybuchnął z całą siłą, niszcząc wszelkie szranki. Głośną demonstracją starano się przerwać przedstawienie pomimo tego, że Wielki książę klaskaniem w dłonie okazywał swą przychylność dla dzieła. Zajęcie to zniechęciło tyloletnią walką zmęczonego mistrza do tego stopnia, że podał się do dymisji.

Z przesiedleniem się Liszta w roku 1861. do Rzymu, kończy się świetna epoka Weimaru.

W roku 1859. odbył się ślub księżniczki Maryi Wittgenstein z księciem Hohenlohe, po którym, zapewne ze względów majątkowych nie czyniono już w Rosyi żadnych trudności w sprawie rozwodowej ks. Wittgensteinowej. Ponieważ mimo rozwodu i zezwolenia rządu rosyjskiego na powtórne małżeństwo, starania o sankcję kościelną napotykały na poważne trudności, udała się księżna w r. 1860. do Rzymu, aby czynić starania u samego tronu apostolskiego. Liszt pozostał w Weimarze, oddając się kompozycji. Po roku otrzymał wiadomość, że wszelkie przeszkody są usunięte i że papież zezwala na ich połączenie się ślubem małżeńskim. Po 14-letniej tragedji życiowej, odgrywającej się poza kulisami pałacu „Alte Burg“, walki bezustannej przeciw intrygom i niegodziwościom ludzi, po zniewagach, jakie księżna w ostatnich latach pobytu w Weimarze doznała od arystokracji, gorszącej się jej wyjątkowem położeniem, miało nareszcie dawno upragnione szczęście zabłysnąć obojgu.

Ślub miał się odbyć rano 22. października r. 1861.; kościół przystrojono uroczyście, a nawet państwo młodzi odbyli już przedślubną spowiedź, gdy oto późnym wieczorem w wigilię ślubu nadszedł rozkaz papieski, by wstrzymano ślub aż do ponownej rewizyi papierów księżnej. Zwłokę tę nową spowodowały znów intrygi rodziny księcia Wittgenstein.

Przybita tym świeżym ciosem, a w dodatku zabobonna, upatrzyła księżna w tej nowej zwłoce zrządzenie niebios i sama zrezygnowała z połączenia się z ukochanym człowiekiem.

Ogromnie religijna, niemal bigotka, postanowiła siebie i Liszta

oddać na usługi kościoła. Spodziewając się dla ubóstwianego przyjaciela wielkich godności w kościele, namówiła go do poświęcenia się stanowi duchownemu, co jej się tem łatwiej udało, ponieważ Liszt sam bardzo religijny, zawsze mile wspominał swe młodzińcze marzenia, kiedy to chciał zostać księdzem. W roku 1865. udzielił mu kardynał Hohenlohe, szwagier księżnej Maryi, niższych święceń kapłańskich. Księżna zerwawszy ze światem, oddała się studjom dzieł teologicznych. Z wiekiem wpadła w pewien rodzaj mistycyzmu, zamknęła się szczelnie przed światłem dziennym i pracowała nawet w południe przy świetle lamp. Nie tylko światła dziennego, lecz także powietrza świeżego znieść nie mogła, każdy z odwiedzających ją, niewykluczając Lisztą, musiał w przedpokoju przepisowych 10 minut czekać dla „wywietrzenia“ się. Poza sprawami przyjaciela cały świat przestał dla niej istnieć; z nim zaś i o nim korespondowała księżna do ostatnich chwil swego życia, poinformowana o każdej niemal myśli jego. Z olbrzymiej ilości dzieł, które napisała, największem jest 24 tomowa rozprawa: „*Causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Eglise.*“

Swą wielką ofiarą popełniła Karolina Wittgenstein błąd ogromny, a będąc zrazu „dobrym aniołem“ Lisztą, („la soeur et la fiancée de son âme“, jak ją z uwielbieniem nazywał), stała się w końcu jego złą gwiazdą. Wyrzekłszy się małżeństwa, związany ślubami kapłańskimi, na starość bezdomny, tułać się musiał z miejsca na miejsce, nie zaznawszy prawdziwej opieki, ni ciepła ogniska domowego.

A dzieci jego? Najstarsza i najbardziej kochana córka Blandina, zaślubiona Emilowi Ollivier'owi, zmarła w roku 1862; dwa lata przed nią, skonał w objęciach ojca ukochany syn Daniel, Cosima zaś, charakterem podobna do matki, nie mogła mu dać tego ciepła rodzinnego, jakiego jego wielkie serce potrzebowało \*).

Przebywając do roku 1869. z wyjątkiem kilku podróży do Paryża, Pesztu i innych miast przeważnie w Rzymie, wykończył tam wielkie oratorium „Święta Elżbieta“, skomponował „Missa Choralis“ i swoje największe kościelne oratorium „Chrystus.“

Zaproszony przez księcia weimarskiego, wyjechał Liszt w wyżej wymienionym roku do Weimaru i zamieszkał w tak

---

\*) Cosima, zaślubiona w roku 1857. Janowi Bülow, po otrzymaniu rozwodu weszła powtórnie w związek małżeński z Ryszardem Wagnerem.



zwanej „Hofgärtneri“, przytykającej do parku książęcego. Urządzeniem trzech pokoi, jakie tam zajmował, zajęła się z wielką troskliwością księżna Zofia. Odtąd spędzał tam mistrz letnie miesiące, otoczony całym dworem młodych adeptów, którzy towarzyszyli mu po większej części także w podróżach. Zimą spędzał przeważnie w Rzymie; od roku zaś 1873., gdy został zamianowany honorowym prezydentem węgierskiej akademii muzycznej z roczną pensją 4000 fl., dzielił sędziwy mistrz swój pobyt pomiędzy Weimarem, Pesztem i Rzymem.

Do ostatnich chwil życia zachował Liszt nadzwyczajną świeżość umysłu, niemal do końca życia uczył, dyrygował dziełami swemi i innych kompozytorów na różnych obchodach muzycznych, a nawet pisał wiele i niezwykle pięknych kompozycji.

Na wiosnę roku 1886. był w Liège, gdzie wykonano jego dzieła, później brał udział w obchodach muzycznych w Sondershausen, następnie pojechał na wesele wnuczki, Danieli Bülow do Bayreuth, stąd znów wybrał się w odwiedzin do przyjaciela, malarza Munkaczy'ego do Luksenburga i powrócił w końcu do miasta Wagnera, na owe słynne przedstawienia Nibelungów. Przeziębiony i zmęczony podróżą, pomimo zakazu lekarza, był na dwóch pierwszych przedstawieniach w teatrze, a nawet na życzenie Cosimy, nie zważającej na stan ojca, brał udział w zebraniach towarzyskich.

Wywiązało się zapalenie płuc i po kilku dniach męki duchowej i fizycznej wielkie serce mistrza przestało bić na zawsze.

Podczas choroby, a nawet wtedy, gdy zwłoki tego, który swą pracą przyczynił się głównie do wzniesienia gmachu sławy twórcy Nibelungów spoczywały samotne na katafalku, przedstawienia i zebrania towarzyskie odbywały się w dalszym ciągu w Wahnfriedzie. Cień gorącego bojownika idei Wagnerowskich — jego przyjaciela i szlachetnego dobroczyńcy, nie przyćmił wcale nastroju świątecznego, a to nie tylko wewnętrznego, lecz nawet zewnętrznego: miasto bowiem w dniu śmierci Liszta było udekorowane wspaniale, radośnie — na przyjęcie następcy tronu pruskiego Fryderyka, który przyjechał na przedstawienie „Parsifala.“

Tak w czasie choroby jak i po śmierci Liszta, z wyjątkiem pierwszego dnia i ostatniego, gdy już trumna była zamkniętą, wstęp do ukochanego mistrza był surowo wzbroniony tym, co go prawdziwie i nad wszystko kochali, a mianowicie: uczniom



jego. Nikt nie czuwał w pierwszych dniach przy łożu chorego — samotny i śmiertelnie przygnębiony, miał za jedyne go towarzysza — płatnego sługę. Dopiero po ataku, po którym już nie odzyskał przytomności, lekarz i Cosima dzień jeden i część nocy czuwali aż do zgonu jego.

Przybyli ze wszęch stron świata uczestnicy przedstawień „Parsifala“, odprowadzili zwłoki tego najszlachetniejszego człowieka i ubóstwianego artysty na miejsce wiecznego spoczynku w dniu 3. sierpnia 1886. roku.

W pół roku po śmierci przyjaciela, księżna Wittgenstein przeniosła się do wieczności.

Pomimo sprzecznych zdań, pomimo licznych napaści nieprzyjaciół kierunku pracy, jest Liszt niezaprzeczenie jedną z najbardziej imponujących osobistości artystycznych ubiegłego stulecia. Wszyscy co go znali osobiście przejęci byli podziwem dla jego wielkiej szlachetności i subtelności uczuć.

Do należytego uznania twórczości mistrza przyczyniło się przeważnie grono jego uczniów, którzy uwielbiając idealność natury jego jako człowieka czcili w nim w równej mierze wielkiego artystę.

Pracę kompozytorską Liszta należy podzielić na trzy okresy.

Kompozycje pierwszego okresu składają się ze wspomnianych już fantazyi na temat arii operowych, z transkrypcyi (na fortepian) pieśni Schuberta i innych, z przekładów symfonii Beethovena i Berlioz'a na fortepian, z pieśni, z chórów na głosy męskie i różnych drobnych utworów na fortepian. W tym okresie powstały także jego transkrypcje pieśni ludowych węgierskich i arii cygańskich na fortepian, których motywów użył później do swych słynnych „Rapsodyi węgierskich.“

W drugim okresie zwraca się Liszt ku czystej instrumentalnej muzyce, trzymając się zasady Berlioz'a, że należy pewne poetyckie myśli wyrazić symfonią i wogóle podnieść muzykę instrumentalną do tej wysokości, by mogła służyć jako pośredniczka do wyrażenia myśli poetyckich i dramatycznych. Do tego okresu należy przedewszystkiem jego 12 poematów symfonicznych: (1) „Ce qu'on étend sur la montagne“; (2) „Tasso, Lamente et trionfo“; (3) „Préludes“ (podług Lamartina „Notre vie est-elle autre chose q'une serie de préludes“); (4) „Orfeusz“; (5) „Prometeusz“; (6) „Mazepa“; (7) „Dźwięki świąteczne“; (8) „Heroïde funebre“; (9) „Hungaria“; (10) „Hamlet“; (11) „Bitwa Hunów“,

(pod wpływem obrazu Kaulbacha) „Die Hunenschlacht“; (12) „Ideały“ do poematu Schillera. Do rzędu tych dzieł należą symfonie chórowe „Faust“ i „Dante“. W ten okres wchodzi jeszcze: na uroczystość poświęcenia bazyliki w Ostrzychomiu skomponowana „Missa solemnis“ w D-dur i „Msza koronacyjna“ węgierska w Es-dur; dwa wspaniałe koncerty na fortepian w Es-dur i C-dur; sonata na fortepian w H-mol; 15 rapsody węgierskich, rapsodye hiszpańskie, trzy wielkie etiudy koncertowe, ballada „Berceuse“, już wymienione „Harmonies poetiques et religieuses“, „Danse macabre“ na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, pieśni i drobniejsze utwory na fortepian. Tu należą również wspaniałe chóry do Herdera „Entfesselter Prometheus.“

W trzecim okresie występuje Liszt przeważnie już tylko jako kompozytor kościelny. Na czele kompozycji tego okresu jaśniej oratorium „Chrystus“, największe i najpotężniejsze dzieło Liszta w zakresie muzyki kościelnej, następnie „Legenda św. Elżbiety“ i nieskończone oratorium „Św. Stanisław“. Do większych utworów tego okresu twórczości Liszta należą: kantaty „Święta Cecylia“, „Dzwony strassburskiego tumu“, „Requiem“ na chór męski z organami, psalmy, nieszpory, „Pater noster“ i inne utwory kościelne. Ponadto napisał mistrz w tym czasie ballady: „Smutny mnich“, „Miłość zmarłego poety“ i „Ślepy śpiewak“; dzieło orkiestralne „Le Triomphe funèbre du Tasse. Epilogue du poeme symphonique Tasso“, kilka drobnych utworów świeckich i kościelnych.

Godne zaznaczenia są także utwory Liszta na organy, między którymi odznaczają się: fantazyja i fuga na temat Bacha, sześć preludjów i waryacje na temat mszy H-mol tego wielkiego mistrza.

„Gdy się mówi o Liszcie jako o kompozytorze, myśli się przede wszystkim o twórcy poematów symfonicznych, które są bezsprzecznie najwierniejszym obrazem jego indywidualności twórczej. Liszt był zapalonym wielbicielem starych mistrzów, a przede wszystkim Beethovena, a przecież szczytem jego idei było przeświadczenie, że ponad klasycyzmem jest jeszcze dalszy samostny rozwój muzyki możliwy. Sądził, że muzyka nie powinna ograniczyć się na kroczeniu po wytyczonych przez starych mistrzów torach, dlatego, że na nich nic bardziej skończonego zdziałałoby już nie mogła; muzyka powinna szukać nowych dróg dla swego rozwoju i na podstawach zdobyć

starych mistrzów, stwarzać nowe budowy toniczne. Ta silna wiara w postęp, te ciągłe walki dla rozwoju sztuki, chociażby się nie zgadzało z jego kierunkiem, muszą zaimponować każdemu. Droga, na której Liszt zamierzał stworzyć coś „nowego“, mieściła się w przeświadczeniu, że muzycy powinni czerpać swe natchnienia twórcze poza ideami muzycznymi, a mianowicie: na polu literatury lub sztuki stosowanej. Liszt był wyznawcą muzyki programowej, lecz nie tej, której dążeniem jest wierne zillustrowanie poematu jakiegoś tonami i oddanie pocie usługi malarza; jego dążeniem artystycznym było z nastroju wywołanego pewnem dziełem stworzyć samoistne dzieło sztuki. Liszt nie zniżał swej sztuki do usług innej, nie zadawała się malarstwem zewnętrznych konturów; w miejsce malowidła tonicznego, kładł poezję toniczną. Strona zewnętrzna zdarzenia, nie była dlań rzeczą główną, lecz nastroje, uczucia i myśli, jakie wywołuje. Związek tej muzyki programowej leży już w muzyce Beethovena, Berlioz zaś był pierwszym, który ten związek doprowadził do kiełkowania. Berlioz rozwinął dany przez Beethovena impuls, położył jednak główny nacisk na efektowną stronę zewnętrzną, przeprowadzając w swych dziełach myśl wewnętrzną przez zużytkowanie „motywu przewodniego“. Malowidło toniczne przeważa u niego, Liszt zaś chociaż nawiązywał do niego, zbliżał się jednak więcej do ideału Beethovena. Żywioł wewnętrzny opisu usuwa się u Liszta coraz bardziej na plan drugi, na korzyść idei utworu i występuje tylko w jej usługach. Nazwa dzieła n. p.: „Orfeusz“, nie oznacza, że Liszt chciał odmalować tonami podania o Orfeuszu, lecz celem jej ma być skierowanie uwagi i myśli słuchacza na symboliczne znaczenie, jakie Liszt wysnuł z podania tego. Orfeusz jest dla Liszta symbolem sztuki, która, jak Orfeusz dzikie zwierzęta, poskramiać ma dzikie namiętności w piersiach ludzi. Euridice zaś jest dla niego symbolem zagubionego ideału, który sztuka jest w możności czarem swym na krótki czas pobudzić do życia. Wogóle zdąża Liszt w swych poematach symfonicznych do jądra tematu, który potem do pewnej idei stara się rozszerzyć i muzycznie zgłębić \*).

Jak niebotyczny szczyt Everest'u wznosi się dumnie ponad łańcuchem Himalajów, tak symfonia „Ce qu'on entend sur la

---

\*) Juliusz Kapp str. 403.



montagne“, owo pierwsze i najwspanialsze dzieło symfoniczne mistrza, zdaje się szczytem swych wzniosłych idei dotyczyć lazuru niebios. W niem stawia mistrz człowieka i naturę w przeciwieństwie do siebie i daje im głos. Mówić każe przekonującą samodzielnością, siłą i prawdą; i mowa ta porywa słuchacza, niesie na skrzydłach fantazyi ponad góry i przepaście Bytu, w tajemnicze głębie Rozmyślań.

W cudnych tonach maluje mistrz w tem dziele wspaniałą harmonię natury, która nawet grozą przejmując, nie traci szlachetnej powagi i zestawia ją w rażącym przeciwieństwie z przewrotnością, rafinowaniem okrucieństwem bólów i niewysłownych męk człowieka. Na tle imponującej wspaniałości gór, lasów szmerzących odwieczną pieśń miłości i szczęścia, szmeru potoków i morza wtórującego pomrukiem swych fal ogólnej symfonii natury, zjawia się — człowiek. Wlokąc za sobą łańcuchy swej nędzy i męki bezbrzeżnej, wprowadza dyssonans w tę wspaniałą harmonię natury. Wspiął się tu, aby w zapasach z naturą zdobyć tajemnicę Bytu. Wyraźnie rozróżnia się jego rozpaczliwe pytanie o cel życia człowieka — „pocóż“ pyta, a góry, lasy, potoki i morza, ziemia cała drżąc w swych posadach powtarza pytanie „pocóż?“ Człowiek i natura wzmagając się w zapasach zbliżają się coraz bardziej do siebie, zlewają się z sobą, aż wreszcie w nabożnem skupieniu rozplywają się i przebrzmiewają jak echo. Na pytanie odpowiada poeta tonów wskazując owe szczyty, na których religijna jego dusza szukała zawsze ukojenia i pociechy w walkach życiowych.

Najpotężniejszą ze wszystkich poetyckich postaci w poematach symfonicznych Liszta jest bezsprzecznie „Prometeusz“, ów olbrzym siły duchowej, światłodawca i dobroczyńca rodu ludzkiego, który przyniósłszy ogień na ziemię, z rozkazu Zeusa za swą śmiałość został przykuty do skał. Szarpany przez sępa, bezsilny, pomimo swej tytanicznej siły wobec krępujących go oków, w strasznych cierpieniach urągający bogom, nieugięty i wielki w swych mękach, stał się dla Liszta symbolem duszy człowieka. Siła i potęga greckiego mitu przejawia się w całej tej wspaniałej kreacji; do głębi przejęty słuchacz widzi niemal to straszne pasowanie się ducha ludzkiego z więzami, którymi przykuty jest do skał swej ziemskiej natury.

W poemacie symfonicznym „Hungaria“ składa mistrz hołdy swej Ojczyźnie, odmalowując całem bogactwem barw tonicznych

wrażenia doznane w latach dziecięcych i w czasie późniejszych bytności na Węgrzech. Nie tylko własne wrażenia oddaje Liszt z właściwą sobie prawdą, żywością i szczerością uczuć, lecz zapoznaje słuchaczy z duszą swego narodu, z jego dołą i niedołą, radością i smutkiem, z jego walkami i chwałą.

„W dźwiękach świątecznych“ przeznaczonych pierwotnie na uroczystość zaślubin twórcy z ks. Wittgenstein, rozbrzmiewa radosny hymn czystego i wielkiego uczucia, które po wielu walkach tryumfuje z odniesionego zwycięstwa.

Z powodu szczupłości ram nie mogę omawiać tu szczegółowo każdego poematu symfonicznego tego wielkiego muzyka, trudno jednak nie wspomnieć o wspaniałej piękności „Tassa“, wdzięku i uroku „Orfeusza“, który odpowiednio do myśli poetyckiej nie obfituje w ostre kontrasty, lecz posiada melodyę rozlewną i wzruszającą! Trudno nie wymienić poematu symfonicznego „Les Préludes“, któremu wielu znawców muzyki przyznaje znaczenie metafizyczne, a który służył twórcy jako symbol geniusza uwiązanego do swego losu; głęboko wzruszającego poematu symfonicznego „Heroïde funebre“, „Hamleta“, „Bitwy Hunów“ i „Ideałów“ posiadających ogromne bogactwo barw tonicznych, niezwykłą espresję i oryginalność w przedstawieniu charakterów i wzruszeń duszy człowieka.

Pod względem formy nie trzymał się Liszt w swych dziełach żadnego z góry zaznaczonego planu; temat poetyczny poddawał mu sam warunki formy muzycznej — czego najlepszym dowodem jest symfonia „Faust.“ Wielu kompozytorów obierało sobie ten sam temat do różnych kompozycji, lecz żaden nie zliżył się tak do idei Goethego, jak Liszt w swej symfonii. Tu twórca nie trzyma się biegu słów poety, lecz idei całego poematu, która się uzmysławia w trzech postaciach: Fausta, Małgorzaty i Mefista. Symfonia dzieli się na trzy zdania, w których odtwarza Liszt każdy z tych charakterów osobno. Najpierw opisuje nam owo nadludzkie pasowanie się Fausta, jego walkę o poznanie prawdy, namiętne dociekanie zagadnień, któremu całe swe życie złożył w ofierze, bunt jaki powstaje w duszy filozofa i chwilowe zwątpienie. W drugim zdaniu pojawia się Gretchen, w całej swej dziewiczej krasie i niewinności; niezmiernie wiele wdzięku wkłada twórca w ten temat; zdanie to jest jedno z najbardziej uroczych, jakie literatura muzyczna posiada. Trzecia część daje nam Mefista w całej jego sile — złego. Przedstawia

nam go twórca jako niszczyciela, który z demoniczną radością napada na tematy Fausta, burzy je i szpeci do niepoznania. Odwagę swą posuwa burzyciel dalej jeszcze: oto usiłowuje zawładnąć także i duszą Małgorzaty, ale tu łamie się jego moc — potęgą uczuć i wiary Małgorzaty, odnosi zwycięstwo nad piekłem i zdobywa: Wyzwolenie.

Nie tylko w zakresie symfonii był Liszt twórcą nowych form, ale także na niwie muzyki kościelnej torował nowe drogi. Usiłowania reformatorskie jego polegały na ścisłym spojeniu liturgiki katolickiej z żywością żywiołu dramatycznego muzyki, odpowiadającego duchowi czasu.

Wszystkie kompozycje Liszta tchną szczerem i serdecznem uczuciem i głęboko odczutą wiarą, przymioty te dochodzą jednak do najwyższej potęgi w jego dziełach kościelnych, co najwyraźniej spostrzedz się daje w „Graner Messe“ mistrza, którą, jak w liście do Wagnera wspomina: „więcej się modlił, jak komponował.“

Już Beethoven w swej „Missa solemnis“ zerwał po części węzły tradycyjnych wzorów muzyki kościelnej, Liszt zaś w swej „Mszy Ostrzychomskiej“ posunął się jeszcze dalej. „Missa choralis“, a jeszcze bardziej późniejsza „Węgierska koronacyjna msza“ okazuje jak śmiało i pewnie rozporządza Liszt formami muzycznymi. Nietylko żywioł dramatyczny, ale nawet koloryt narodowy wprowadził twórca w mszę pisaną dla Węgier; w mszy tej czyni dziwne wrażenie na słuchaczu „Credo“, które wśród wspaniałości barw toniczych odbija silnie swą surową ascezą i skromnością od innych jej części. Że się tu twórca trzymał ściśle form klasycznych, to dowód, jak wiernym był Kościołowi a zarazem — to hołd, złożony pamięci starych mistrzów.

Psalmy Liszta pochodzą jeszcze z czasów weimarskich i mają związek z jego życiem. Tragedya pałacu „Alte Burg“ wycisnęła na nich niezatarte ślady bólu i bezgranicznego smutku, z jakim zwracała się jego umęczona dusza do Boga. „Niektóre części są pisane krwawymi łzami“ pisze o nich Liszt do Brendla. Do czterech psalmów weimarskich dołączył twórca w Rzymie jeszcze psalm 116. i 129.

Koroną twórczej pracy Liszta są bezsprzecznie jego dwa wspaniałe oratoria: „Chrystus“ i „Legenda św. Elżbiety.“ Od czasów Händla żaden z kompozytorów nie pojął tak ściśle myśli zasadniczej oratorium jak Liszt; albo zbliżano się zanadto do opery, albo też tworzone szereg mniej lub więcej ze sobą spojo-



nych scen w formie zamkniętej, z czego powstawało coś w rodzaju potpouri ze śpiewem solowym i chórami. Lecz ani jeden, ani drugi sposób nie odpowiadał idei właściwego oratorium; dopiero Liszt wstąpiwszy na pole tego rodzaju kompozycji, stworzył dzieła, posiadające w całej pełni dramatyczną siłę i zachowujące przytem swą formę epiczną. W oratoryach swych spoił twórca owo „nowe“, które muzyka jego stworzyła na polu poematu symfonicznego „z celem“, do którego dążył jako kompozytor kościelny.

Jak w innych dziełach tak i w oratoryach rządził Liszt formą zewnętrzną z zupełną swobodą; w miejsce zamkniętych form wprowadza przeważnie dialog muzyczny na wzór Wagnrowskiego dramatu muzycznego.

Znając jednak działanie stylu gregoryańskiego, stara się jego zalety zatrzymać w nowoczesnej muzyce kościelnej, przejmując stare hymny w całości lub tworząc podobne, dostosowawszy je naturalnie do nowoczesnych wymogów. Dalszy rozwój oratorium spowodował Liszt wprowadzając czysto instrumentalne części. Niektóre epiczne opisy jak: burza na morzu w oratorium „Chrystus“, marsz rycerzy krzyżowych w „Legendzie św. Elżbiety“ etc. są pozostawione z pominięciem głosów, samej orkiestrze.

Prawdziwie Händlowski rys w użytkowaniu nie tylko cudnych melodyj gregoryańskich, ale i odpowiadających tekstowi śpiewów narodowych, spotykamy w „Legendzie św. Elżbiety.“

To arcydzieło mistrza, przepojone niebiańską słodyczą i tchnące głęboko odczutą wiarą zdradza, jak bardzo był Liszt przywiązany do swej Ojczyzny, pomimo tego, że jako muzyk należy do współtwórców nowoniemieckiej szkoły. Z ogromnym pietyzmem, z czułością niemal opisuje twórca losy swej świętej rodaczki: to też temat św. Elżbiety jest tak piękny, że słucha go się tracąc zupełnie poczucie terażniejszości — dusza słuchacza zdaje się ulatać ku tym czystym regionom, ku którym wznosiła się dusza twórcy piszącego to dzieło.

Oratorium „Chrystus“ wzrusza swą wspaniałą powagą i siłą nawet dusze najobojętniejszych; silna wiara twórcy niemal hipnotyzuje słuchacza. Poezya religii katolickiej występuje w tem arcydziele w całej swej potędze piękną, czaru i wzniosłych idei, co czyni na słuchaczach ogromnie głębokie wrażenie. Oratorium „Św. Stanisław“ pozostało niestety niewykończone.

Dzieła Liszta odznaczają się wielką szlachetnością ducha

artystycznego, wielkiem bogactwem barw tonicznych i niezwykłym smakiem artystycznym. Owo powodowanie się mistrza względami estetycznych teoryi, było jednym z najczęstszych zarzutów, jakie mu czyniono. Jak w życiu tak i w muzyce wystrzegał się najskrupulatniej wszelkiej trywialności: subtelność wrażeń i ogromna dystynkcyja, oto cechy przeważnej ilości jego dzieł.

Oprócz wielkiego znaczenia Liszta jako muzyka, podnieść tu należy jego gienialność i wysokie wykształcenie umysłowe, którem przewyższał znacznie Berlioz'a, a nawet Wagnera; jego niezwykłą znajomość literatury wszystkich niemal narodów i nadzwyczajne zdolności jego jako literata muzycznego. Z dzieł tych najznakomitszemi są: „Frédéric Chopin“, dzieło tchnące najszlachetniejszymi porywami uwielbienia dla osoby i sztuki naszego największego mistrza tonów; „Lohengrin et Tannhaeuser de R. Wagner“; „De la fondation Goethe à Weimar“ i „Des Bohémiens et leur musique en Hongrie.“ Wiele innych drobniejszych rozpraw pisał Liszt bądź w niemieckim, bądź też we francuskim języku do różnych czasopism muzycznych.

Mieszkanie, które twórca zajmował w tak zw. Hofgärtnerei w Weimarze w ostatnich latach swego życia, obrócono na muzeum jego imienia. Z woli Wielkiego księcia weimarskiego pozostawiono je w tym stanie, w jakim było za życia mistrza. Pokój sypialny i pracownia, w której się mieści biblioteka jest niezmieniona, jadalnię tylko obrócono na muzeum. W niem mieszczą się wszystkie skarby po uwielbianym artyście, które księżna Marya Hohenlohe z prawdziwie książęcą wspaniałością podarowała nowo założonemu muzeum. Skarby te dostała ks. Marya w spuściźnie po matce, którą Liszt nazaczył swą główną spadkobierczynią i wykonawczynią swej ostatniej woli.

W muzeum tem mieszczą się pamiątki wielkiej wartości, a mianowicie: fortepian, przy którym Liszt komponował w pałacu Alte Burg, jego biurko, odznaczenia i dary honorowe jak: złote wieńce laurowe, drogocenne batuty, tabakierki, zbroje, medale i gwiazdy orderowe (orderów posiadał Liszt przeszło 60), dzbany i kubki z drogocennych metali, dyplomy honorowe z wszystkich krajów, między nimi i dyplom austriackiego orderu żelaznej korony i dyplom szlachecki rodziny Lisztów. Inne pamiątki po mistrzu rozdała ks. Hohenlohe: Peszt otrzymał fortepian Beethovena, który był w posiadaniu Liszta, szablę hono-

rową, wręczoną mu w r. 1840 \*) i wiele drobnych rzeczy. Wiedeniowi dostał się fortepian Mozarta, maska pośmiertna Beethovena i batuta Mozarta, którą mu miasto Wiedeń wręczyło w roku 1856., gdy dyrygował w czasie obchodu setnej rocznicy urodzin twórcy Don Juana.

Gdy za życia mistrza zajądke krytyki szarpały jego sławę kompozytorską, zwykł Liszt mówić: „mogę czekać“ — i prorocstwo jego spełniło się — dziś, gdy już od dwudziestu kilku lat szczątki jego pokrywa ziemia, doczekał się wreszcie ten wielki muzyk i genialny człowiek uznania i zrozumienia większego. Coraz częściej słyszeć można z estrady koncertowej wielkich miast natchnioną muzykę twórcy poematów symfonicznych, utwory zaś jego drobniejsze w układzie na fortepian, już wcześniej zrozumiane i cenione, coraz to większe zyskują prawo obywatelstwa w szerokich kołach miłośników muzyki.

### Nowo-niemiecka szkoła.

Raff Joachim urodził się 27. maja 1822. r. w Lachen nad jeziorem zürychemskim, zmarł w nocy z 24. na 25. maja 1882. we Frankfurcie nad M.

W czasie urodzenia się Joachima rodzice jego bawili tylko chwilowo w Szwajcaryi; Ojczyzną ich była Württembergia, gdzie w miasteczku Wiesenstetten ojciec dziecięcia zajmował posadę organisty. Wróciwszy z rodziną do Wiesenstetten, spędził tam Joachim swoje chłopięce lata, żywo interesując się grą ojca swego na organach.

Studia gimnazyalne odbywał w kolegium OO. Jezuitów w Szwyc; gdy je ukończył, musiał dla chleba przyjąć miejsce nauczyciela ludowego. W muzyce kształcił się dorywczo tylko i bez wszelkiego systemu, a mimo to wyrobił sobie wielką wprawę w grze na skrzypcach, na fortepianie i na organach.

Już w młodym bardzo wieku puszczał wodze swej fantazyi w kompozycjach wcale udatnych. Kilka swych utworów posłał Raff w r. 1843 Mendelssohnowi, który zainteresowawszy się młodym talentem postarał się o to, że je wydrukowano.

Przejęty radością z powodu pochlebnego artykułu Schumannna w „Neue Zeitschrift für Musik“ o jego scherzu op. 2, porzucił

\*) Według Kappa w r. 1839.



Raff szkolarstwo i oddał się z zapałem muzyce. W r. 1845. poznał się w Bazylei z Lisztem, a pozyskawszy sobie względy tego wielkiego muzyka, otrzymał przy nim miejsce kopisty i sekretarza muzycznego. W tym charakterze towarzyszył Raff Lisztowi do Bonn na uroczystości odsłonięcia pomnika Beethovena, a następnie w dalszych podróżach aż do roku 1846., w którym to roku rozłączywszy się w Kolonii z Lisztem, osiadł w tem mieście jako nauczyciel muzyki. Nie dobrze mu się tam jednak wiodło; lekcyi miał mało i nieraz widmo niedostatku zaglądało w oczy młodemu muzykowi. Za pośrednictwem Liszta miał dostać korzystną posadę we Wiedniu u Mecchetti'ego, lecz śmierć tego nakładcy muzycznego udaremniła zabiegi. Wrócił więc Raff do Ojczyzny i w ciężkiej walce o byt oddał się pilnem studyum muzycznem i pracy kompozytorskiej.

Kiedy Liszt osiadł w Weimarze zjawił się tam wkrótce i Raff, a otrzymawszy zajęcie u mistrza, zamieszkał w pałacu Alte Burg.

W roku 1851. wprowadził Liszt jego pierwszą operę: „König Alfred“ na scenę teatru weimarskiego, w następnych zaś latach doprowadził do wykonania cały szereg jego kompozycji, jak: „Te deum“, chórálne dzieło: „Dornröschen“, muzykę do Genasta „Bernhard von Weimar“, pierwszą symfonię op. 96., trzy uwertury i drobniejsze utwory. W roku 1853. zaręczył się Raff z aktorką Doris Genast, a gdy narzeczona zaangażowaną została do Wiessbadenu w roku 1855., przeniósł się tam za nią. Ślub narzeczonych odbył się w r. 1859. i odtąd Raff mieszkał stale w Wiesbaden aż do chwili, gdy powołany w r. 1877. na dyrektora konserwatorium Hochschen'a do Frankfurtu nad M. wyjechał tam dla objęcia nowej posady.

Raff zmarł nagle, rażony apopleksją, w pełni sił i świeżości umysłu w 60-tym roku życia.

W czasie swego pobytu w Weimarze napisał Raff prócz wyżej wymienionych dzieł: fantazyę koncertową „Die Liebesfee“, pierwszą sonatę wiolinową (E-mol op. 73.) pierwsze trio (op. 102.) pierwszy kwartet smyczkowy (op. 77. D-mol), suitę orkiestrową E-mol etc. Przed osiedleniem się w Weimarze pisał wiele utworów lżejszych z zakresu muzyki salonowej; krytyczne stosunki finansowe zmusiły go do zajęcia się kompozycjami, za które mu nakładcy „lepiej płacili.“

Ogółem napisał Raff 214. opusów; w ich liczbie mieści się wiele utworów na fortepian jak: fantazyje na temat operowych

aryi, tańce, romanse, etiudy salonowe etc., następnie poważniejsze utwory: „Ballade. Scherzo und Metamorphosen“ op. 74., „Die Frühlingsboten“ op. 55., dwie wielkie sonaty op. 14. i 168., trzy sonatille op. 99., siedm suit na temat starych melodyi tanecznych (op. 69, 71, 72, 91, 162, 163 i 204); na cztery ręce „taniec szkieleatów“ op. 181. i na dwa fortepiany „Chaconne“ op. 150. Oprócz tych utworów, napisał Raff wiele pieśni fortepianowych, duetów i tercetów na głosy kobiece, chóry mieszane i chóry męskie. Skomponował także kilka oper, z których tylko „Król Alfred“ i „Dama Kobold“ były wystawione. Tu dodać jeszcze należy oratorium: „Koniec świata — Sąd ostateczny — Nowy świat.“ Literaturę muzyki kameralnej wzbogacił Raff ośmioma kwartetami smyczkowymi, sekstetem i oktetem smyczkowym, kwintetem fortepianowym, dwoma kwartetami i czteroma triami fortepianowymi, pięcioma sonatami skrzypcowymi, suitami na fortepian i skrzypce, fortepian i wiolonczelę i fortepian i trąbkę.

Także kilka koncertów skomponował Raff, lecz główną jego siłą są dzieła orkiestralne; chociaż po większej części zaopatrzył je twórca tytułami, które pozwalały przypuszczać, że wchodzi w zakres muzyki programowej, zachował jednak w nich formy klasyczne i wystrzegał się zużytkowania przez Berlioz'a i Liszta wzbogaconej orkiestry symfonicznej harfą, tubą basową, klarnetem basowym etc.

Jasno okazuje się, że Raff pomimo stosunku, jaki go łączył z Lisztem usiłował wyrobić sobie wyjątkowe stanowisko, jakoby pośrednika pomiędzy partiami i utrzymać je udawało mu się nawet przez pewien czas. Niestety kompozycjom jego brakło odporności, uległy burzliwym prądom czasu, tak, że dziś utraciły już zupełnie swą młodzieńczą świeżość, zestarzały się przedwcześnie, ponieważ poza nadzwyczajną rutyną i wprawnością techniczną, nie wykazują siły życiowej, znamionującej prawdziwe dzieła sztuki.

Symfonii napisał jednaście, z których najbardziej są znane: „Im Walde“ i „Lenore“, ale i te ząb czasu nadszczerbił, odsłonił ich słabe miejsca, zanim konserwatyści mieli czas przekonać się: że Raff do tych niebezpiecznych „Nowatorów“ nie należał \*)

---

\*) Podług Riemanna.

**Bülow Jan** urodził się 8. stycznia 1830. r. w Dreźnie, zmarł 12. lutego 1894. w Kairze.

Kształcony od 10. roku życia pod kierunkiem Fr. Wieck'a w muzyce, czynił Hans (jak go i nadal w życiu nazywano) tak szybkie postępy, że już w czasie studyów gimnazjalnych występował jak wirtuoz publicznie.

Przeniósłszy się w r. 1848. na uniwersytet do Lipska oddał się pilnem studyom kontrapunktu u Hauptmanna, a przybywszy w rok później do Berlina, rozentuzjazmowany „Lohengrinem“, poświęcił się muzyce zupełnie. Zapalony wyznawca idei Wagnera, pospieszył przedewszystkiem do Zurychu, aby u samego źródła zaczerpnąć wiedzy w sztuce dyrygowania. Po pewnym czasie, udał się Bülow do Weimaru do Liszta i z wyjątkiem jednej podróży koncertowej do Wiednia i Pesztu, pozostał do roku 1853. uczniem poety tonów z Alte Burg. Stosunek Bülowa do Liszta zacieśnił się w chwili, gdy ten ożenił się w roku 1857. z Cosimą, córką Liszta.

Po kilku podróżach artystycznych, które sławę Bülowa, jako znakomitego wirtuoza utrwaliły, osiadł młody muzyk w Berlinie, gdzie mu powierzono klasę gry na fortepianie w konserwatorium Stern'a, a później zamianowano nadwornym pianistą.

W roku 1864. powołany przez Wagnera do Monachium, objął tam kierownictwo założonej przez twórcę „Nibelungów“ szkoły muzycznej i równocześnie zajął się dyrygowaniem większych dzieł sztuki. Gdy w roku 1865. Wagner był zmuszony opuścić Bawaryę, wyjechał także Bülow z Monachium w początkach r. 1866. i przez czas pewien mieszkał w Bazylei.

Wróciwszy następnie do Monachium, zwalczwszy intrygi przeciwników Wagnera, powołał założoną przez niego szkołę napowrót do życia i został zamianowany kapelmistrzem dworu. W obie te posady, które równocześnie zajmował, włożył Bülow cały zasób energii i pracy; niestety porzucić je musiał wkrótce. Przyczyną były stosunki domowe, rozejście się z żoną, która opuściła go dla Wagnera. Po uzyskaniu rozwodu wyjechał Bülow do Florencyi i tu spędził dwa lata samotnie, szukając pocieszenia w studyach muzyki.

Następnie wyjechał w długą podróż koncertową; objechał całą Europę, był w Ameryce, a gdy wrócił, przyjął w r. 1878. posadę kapelmistrza nadwornego w Hannoverze, potem w r. 1880.



miejsce intendanta książęcej muzyki w Meiningen, które opuścił, by udać się do Berlina.

W roku 1888. Osiadł Bülów w Hamburgu. Tak w Berlinie jak i w Hamburgu doprowadził do stanu kwitnącego instytucje, które staraniem jego powstały.

Gra Bülowa nie odznaczała się świetnością i siłą, była natomiast subtelną i nadzwyczaj wiernie oddającą myśli kompozytorów, a szczególnie klasyków. Pamięć posiadał Bülów wprost bajeczną; w Ameryce miał przegrać w 16. koncertach wszystkie dzieła Beethovena na pamięć. Także jako dyrygent nie miał w swoim czasie sobie równego.

Jako kompozytor należy Bülów do Lisztowsko-wagnerowskiego kierunku; z jego dzieł wyróżniają się: muzyka do „Juliusza Cezara“, poemata symfoniczne „Kłątwa śpiewaka“ i „Nirwana“ cztery utwory orkiestralne op. 23 i kilka utworów na fortepian.

Mało muzyków oddawało się sztuce z taką miłością i zaparciem się jak on; jego propaganda dzieł Wagnera, entuzjastyczne krytyki, jakie pisał w obronie mistrza z Bayreuthu wskazują: że dla idei umiał zwalczyć własny ból, odrzucać prywatę na bok. Zaletę tę cenną przyznać mu muszą nawet ci muzycy, których zrażał czasem do siebie bezwzględnem wypowiedaniem prawdy.

Tausig Karol ur. 4. listopada 1841 roku, zm. 17. lipca 1871. w Lipsku.

Do lat 14. kształcił się Karol pod kierunkiem swego ojca, znanego i cenionego nauczyciela muzyki w Warszawie, dalsze zaś studia odbywał w Weimarze u Liszta. Przez lat cztery był Tausig stałym mieszkańcem Alte Burg; towarzysząc mistrzowi czasami w podróżach, nieraz miał sposobność grać publicznie. Mimo różnych figlów, a nawet dotkliwych psot, jakie płatał, lubił go Liszt bardzo i wiele się po nim spodziewał w przyszłości. Ukończywszy w r. 1859. studia w Weimarze, udał się Tausig do Drezna, dokąd ojciec jego się przeniósł, następnie po kilku podróżach koncertowych osiadł we Wiedniu sądząc, że ustali tam swój byt. Urządzone przez niego w r. 1861. koncerty orkiestralne w celach propagandy dzieł Berlioz'a, Liszta i Wagnera nie powiodły się — rozgoryczony więc usunął się na dłuższy czas z widowni publicznej. Dopiero w r. 1865. z namowy Bülowa podjął na nowo podróże koncertowe.

Świetne tryumfy, jakie święcił, nie zdołały powrócić mu już jego dawnej swobody i wiary — „przesycenie sławą z jednej strony, z drugiej zaś nigdy nie nasycona ambicja, która do coraz to wyższych celów parła, jednym słowem: chorobliwy idealizm był przyczyną jego zguby \*).“

Jako pianista był Tausig znakomitym interpretatorem tak muzyki klasycznej jak i modernistycznej i dlatego wywierał także nadzwyczajny wpływ jako pedagog.

Z kompozycji jego, utworów przeważnie salonowych, mało co wyszło drukiem; natomiast jego przekłady oper Wagnera na fortepian i wydane przez niego dzieło Clementi'ego: „Gradus ad Parnasum“ są bardzo rozpowszechnione.

**Cornelius Piotr** ur. 24. grudnia 1824. r. w Moguncyi, umarł 26. października 1874. w Monachium.

Muzyk ten był synem utalentowanego aktora, a bratankiem słynnego malarza Piotra Corneliusa. W muzyce kształcił się u Dehna w Berlinie i przez pewien czas u Schneidra w Dessau. W roku 1852. udał się celem poznania Liszta do Weimaru; wycieczka ta zadecydowała o całym jego życiu. Serdecznie przyjęty przez mistrza, przylgnął doń odrazu, pozostał w Weimarze i zamieszkał w gościnnym przybytku sztuki: w pałacu Alte Burg. Obok kompozycji, zajmował się tam Cornelius tłumaczeniem artykułów Liszta pisanych po francusku na język niemiecki dla: „Neue Zeitschrift für Musik.“

Po tendencyjnej demonstracji urządzonej podczas wystawienia jego opery komicznej „Cyrulik z Bagdadu“ opuścił Cornelius Weimar i przeniósł się do Wiednia. Tam był w czasie dwurazowego pobytu Wagnera wiernym mu towarzyszem. Gdy w r. 1865. został Wagner wezwany do Monachium, podążył tam i Cornelius, a przyjąwszy posadę nauczyciela królewskiej szkoły muzycznej, pozostał tam już aż do śmierci swojej.

Bardziej jeszcze aniżeli w „Cyruliku“ znać wpływy Wagnera w operach: „Cid“ i „Gunnlöd“, z których jednak żadna szczęścia na scenie nie miała. Najbardziej rozpowszechniły się jego pieśni i chóry i do dziś cieszą się one stałym powodzeniem.

---

\*) La Mara, Musikalische Studienköpfe.

**Ritter Aleksander** ur. 27. czerwca 1833. r. w Narwie w Rosyi, zm. 12. kwietnia 1896. r. w Monachium.

Gdy w r. 1841. stracił Aleksander ojca, przeniosła się matka jego do Drezna; tam uczęszczał chłopak do szkół i kształcił się w grze na skrzypcach u mistrza koncertów Fr. Schuberta (1808—1878). Dalsze studia muzyczne odbywał od r. 1841—1851 w konserwatorium lipskiem.

Przez małżeństwo swoje z bratanicą Wagnera Franciszką zbliżony do kół muzycznych Weimaru, stał się Ritter wkrótce gorącym wielbicielem idei nowo niemieckiej szkoły. Chociaż wysoce utalentowany, z powodu braku silniejszej woli nie osiągnął należnej sobie pozycji w świecie muzycznym, a również jako kompozytor nie wybił się na stanowisko, jakie mógłby był zdobyć większą pracą. Z wielu zaczętych oper dwie tylko ukończył i wprowadził na scenę a mianowicie: operę „Der faule Hans” i „Wem die Krone?” Jego poemata symfoniczne: „Serafische Phantasie“, „ Erotische Legende“, „Olafs Hochzeitsleichen“, „Sursum corda“, „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe” i „Frohnleichen” należą do lepszych dzieł w zakresie muzyki nowo niemieckiej szkoły.

**Dräseke Feliks** ur. 7. października 1835. r. w Koburgu.

Po ukończeniu studyów muzycznych w konserwatorium lipskiem udał się Dräseke do Weimaru do Liszta i stał się zapalonym bójownikiem (jako literat) w obronie idei nowo-niemieckiej szkoły.

Gdy z chwilą przeniesienia się Liszta do Rzymu, koło nowatorów muzycznych w Weimarze się rozwiązało, przyjął Dräseke posadę nauczyciela konserwatorium w Lausannie, po dwunastu zaś latach przeniósł się do Drezna i został tam w r. 1884. zamianowany nauczycielem kompozycji przy konserwatorium na miejsce Wüllnera.

Jako kompozytor nie uznaje Dräseke przeciw formalistycznych dążeń nowo niemieckiej szkoły, natomiast pod względem harmonizacji, instrumentacji i tematu, należy on zupełnie do kompozytorów modernistycznych.

Do większych dzieł jego należą: dwie opery „Gudrun” i „Herrat”; oratorium „Chrystus”, „Requiem” (op. 22.), „Pieśń adwentowa” na solo, chór i orkiestrę; symfonie, uwertury, kon-



cert skrzypcowy i jeden koncert na wiolonczelę. Prócz tych dzieł napisał twórca kilka utworów muzyki kameralnej.

Z grona literatów weimarskiego koła muzycznego wyszczególnili się przed wszystkimi innymi: Brendel i Ryszard Pohl.

**Brendel Franciszek** ur. 26. listopada 1811. r. w Stolbergu, zm. 25. listopada 1868. w Lipsku. Był uczniem Anackera i Wiecka, promował się na doktora filozofii w Berlinie i wykładał następnie dzieje muzyki we Fryburgu, w Dreźnie i w Lipsku. W roku 1844. objął redakcję „Nowego czasopisma muzycznego“ i wykładał dziejów muzyki przy konserwatorium lipskiem. Wspólnie z Pohlem wydawał pomiędzy 1865. a 1860. rokiem miesięcznik: „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“ i założył także stowarzyszenie: „Allgemeiner deutscher Musikverein.“ Dzieła jego historyczne, zdaniem Riemanna, nie posiadają głębokiej, ani też gruntownej wiedzy, znalazły jednak szerokie rozpowszechnienie z powodu szczegółowego uwzględnienia czasów współczesnych.

Główne jego dzieła są: „Grundzüge der Geschichte der Musik“ i „Geschichte der Musik in Italien, Frankreich und Deutschland von den ersten christlichen Zeiten an.“ Prócz tych wielkich dzieł napisał: „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft“ i „Franz Liszt als Symphoniker.“

**Pohl Ryszard** urodził się 12. września 1826 r. w Lipsku, zm. 17. grudnia 1896 r. w Baden-Baden.

Początkowo uczęszczał na wydział przyrodniczy na politechnice w Karlsruhe, następnie studyował filozofię w Göttingu, w końcu oddał się zupełnie studyom muzycznym. Przez kilka lat zarabiał na życie jako nauczyciel muzyki w Gracu i w Dreźnie, w roku zaś 1854. udał się do Liszta do Weimaru i tam pozostał aż do r. 1864.; od tego zaś czasu przebywał już aż do swej śmierci stale w Baden-Baden, które dzięki rektorowi klimatyki Bennazetowi, stało się specyjalnem miejscem kultu muzyki Berlioz'a.

Pierwsze swoje prace literackie wydawał Pohl pod pseudonimem: „Hoplita“; na cały zaś jego dorobek duchowy składają się nie tylko dzieła literackie, mające wielką wartość, lecz także i wcale udatne kompozycje, przeważnie pieśni. Prace jego w zakresie literatury muzycznej są: „Akustische Briefe für Musiker u. Musikfreunde“, „Bayreuther Erinnerungen“, „Autobiographi-

sches“, „Richard Wagner“, „Die Höhenzüge der musikalischen Entwicklung“; ponadto wzbogacił literaturę muzyczną zbiorem różnych „Essays“ literackich, studyami i pamiętnikami zebranymi w 3. tomach, oznaczonych osobnymi tytułami jak: „Richard Wagner“ (1863), „Franz Liszt“ (1883) i „Hektor Berlioz“ (1884). Wielkiej wartości są także jego tłumaczenia na język niemiecki dzieł literackich Berlioz'a. Pohl był także i poetą; tekst do „Manfreda“ Schumanna, „Prometeusza“ Liszta, różne ulotne wiersze i komedyjka: „Musikalische Leiden“ są miarą jego niepospolitego talentu.

Do tej epoki dołączyć należy chociażby po krótkce kilka nazwisk wybitniejszych muzyków, zasłużonych bądź to na niwie kompozytorskiej, bądź też jako propagatorów nowego kierunku muzyki. Są nimi:

**Riedel Karol** (ur. 6. października 1827. w Kronenbergu, zm. 3. czerwca 1888. w Lipsku), uczeń twórcy hymnu pruskiego „Die Wacht am Rhein“ Karola Wilhelma (1815—1872) i absolwent konserwatorium lipskiego, wielce zasłużony jako założyciel pierwszego kwartetu wokalnego, na wzór którego powstały w krótkim czasie setki stowarzyszeń, noszących nazwę założyciela.

**Porges Henryk** (ur. 1827. w Pradze), który walczył jako literat muzyczny w obronie nowego kierunku muzyki.

**Lassen Edward** (ur. 13. kwietnia 1830. w Kopenhadze), nagrodzony jako uczeń konserwatorium brukselskiego wielką nagrodę rzymską. Udając się w przepisana podróż do Włoch, wstąpił Lassen do Weimaru dla poznania się z Lisztem, za którego protekcją otrzymał w r. 1859. miejsce dyrektora muzyki, zaś po usunięciu się mistrza, tytuł kapelmistrza dworu. Pisał opery, muzykę do różnych dzieł scenicznych, a wstawił się przedewszystkiem swemi pieśniami o zakroju sentymentalnym, które się bardzo spopularyzowały.

**Winterberger Aleksander** (ur. 14. sierpnia 1834. w Weimarze) wydawca „Studyów technicznych“ Liszta i kompozytor wielu pieśni i różnych drobniejszych utworów na fortepian.

**Klindworth Karol** (ur. 25. września 1830. w Hanowerze). Klindworth żył po ukończeniu studyów muzycznych u Liszta, od roku 1854—1868. w Londynie, gdzie silnie propagował dzieła Wagnera i Liszta. Następnie przebywał do r. 1884. w Moskwie jako nauczyciel tamtejszego konserwatorium, w końcu zaś osiadł w Ber-

linie, gdzie otrzymał miejsce drugiego dyrygenta filharmonijnych koncertów i założył własną szkołę muzyczną, którą w r. 1893. przyłączył do Konserwatorium Szarwenki. Klindworth opracował wyciągi fortepianowe z „Nibelungów“ Wagnera i zasłużył się także jako redaktor wydawnictwa klasycznych i dramatycznych dzieł fortepianowych (Chopina i Beethovena). Własnych kompozycji wydał bardzo mało.

**Puckner Dyonizy** (ur. 12. maja 1834. r. we Wiedniu, zmarł 1. grudnia 1896 w Heidelbergu) był uczniem Fr. Niest'a, od roku zaś 1852—1855. Liszta. Wsławił się jako znakomity pianista.

W końcu wymienić jeszcze należy dwóch znakomitych organistów ze szkoły Liszta, a mianowicie: **Reubke'go Juliusza** (ur. 23. marca 1834. w Hausneindorf, zm. 3. czerwca 1858. w Pilnitz) i **Gottschalg'a Aleksandra Wilhelma** ur. 14. lutego 1827. w Meschelrode pod Weimarem).

---



# RYSZARD WAGNER.

## Ryszard Wagner.

Ilekoć pomyślę o Wagnerze, tylekoć stają mi przed oczyma dawne, życiem bujnym tętniące Ateny, odległa starożytność z swojemi genialnie pomyślanemi instytucjami, wyolbrzymiała postać Peryklesa, i ono dziełko broniące Sokratesa, piórem Platona skreślone. Na myśl mi przychodzi: prytaneum z schroniskiem dla prawdziwie zasłużonych, w którym żyli pożywając panem bene merentium. Dziwne skojarzenie wyobrażeń — jak na chwilę obecną! Odległa przeszłość i dzień dzisiejszy? Mógł Wagner fantazować o tem, że dałaby się ona wskrzesić, dostosowana naturalnie do ducha czasu, były to jednak fantazye złud pełne. A jednak, a gdyby? Nie byłoby bezwątpienia tyle nędzy i w świecie artystów, bo i dla nich dążących do swoich celów znalazłby się schron... i mniejby było tych wieńców składanych... po śmierci. Mydlane bańki marzeń! Chodząca w odwiecznym kieracie zajęć i trosk, obowiązków i pasowania się z nędzą życia ludzkość ma odwieczne prawo swobody marzeń w młodości, w dzieciństwie. Szczęśliw jednak ten, kto jak najdłużej był młodym, kto nim być mógł i chciał. Łada podmuch zatrzasnąć zdolę ciężkie odrzwia oddzielające lata snów i marzeń od lat bojowania i odwiecznej walki z życiem. Kto żył i żyć mógł, umiał inaczej? Jeden na milion! A ta reszta? Szare jej życie, tem czarniejsze, gdy jednostka nie zechce chodzić w kółko, w odwiecznej, przez miliony wydeptanej kolei. Nowatorzy! Bojownicy postępu! Prometeuszowe pokolenie idące po cierniach i kolcach!...

Jednym z nich — Wagner!

„Nazywam się Wilhelm Ryszard Wagner i urodziłem się w Lipsku 22. maja 1813. roku“ (I. 4.)\* — pisze wielki twórca

---

\*) Dla zaoszczędzenia miejsca podaję wszelkie źródła, z jakich korzystałem, w samym tekście w klamrach. O ile źródłem są pisma Wagnera

w „Autobiograficznym szkicu.“ Dziwny rok stał u kolebki Wagnera, rok niosący narodowi niemieckiemu wiosnę wolności w dani, rok, który mu pozwolił tryumfować nad niezwyciężonym dotąd Tytanem. W Lipsku stała kolebka przyszłego niezrównanego twórcy, w tym Lipsku o którego mury odbijać się miał wnet tętent koni i armat ryk, przekleństwa i radosne krzyki.

Z dawna zasiedziały w Saksonii rodziny wyszedł wielki reformator na polu muzyki. Genealogia rodu Wagnera sięga roku 1643. Bywało wielu z jego antenatów nauczycielami i organistami, dopiero dziad Ryszarda zajęty był przy podatkowości, ojciec zaś również, ukończywszy studium prawa poświęcił się służbie państwowej. Nie zasklepił się jednak w ramach swoich służbowych zajęć: kochał literaturę i teatr. Zamiłowanie ojcowskie odziedziczyły dzieci, które przeważnie poświęciły się scenie, odziedziczył je i Ryszard, choć nie było mu danem znać ojca. 22. listopada 1813. padła żałoba na dom Wagnerów, sieroctwo. Liczną rodziną zajął się przyjaciel zmarłego Ludwik Geyer, znakomity artysta, malarz i utalentowany poeta („napisał także kilka komedyi, z których największe powodzenie miała komedia p. t.: „Rzeź dzieci w Betleem“ I. 4.): zaślubiając wdowę po zmarłym przyjacielu. I jemu to, o którym niesłusznie po latach pisał Wagner: „Mam wrażenie, jak gdyby ojciec nasz Geyer ofiarą swoją złożoną na rzecz całej rodziny chciał odpokutować jakąś winę“ (Familiënbr: 276) danem było kształtować dziecinny umysł Ryszarda i siać w duszę jego ziarna ukochania sztuki i sceny, z którą chłopczyzna żył od lat dziecinnych. Działał na niego jednak ktoś więcej: stryj jego Adolf Wagner (1774—1835) człowiek niesłychanej inteligencji i olbrzymiej wiedzy (M. L.: 16—16; 32—33). W takiej atmosferze wychowywał się Ryszard zrazu w Dreźnie, a potem, po wczesnej śmierci Geyera (um. w r. 1821.) w Eisleben i w Lipsku. (M. L.: 13—15). Tu uczęszczał do szkół, tu zaczął wcześniej próbować swych sił na polu... poezji, a nawet dramatu. Przez dwa lata pracuje nad tragedią zatytułowaną:

---

wydane w dziesięciu tomach podaję tylko liczbę tomu: cyfrą rzymską i liczbę strony: cyfrą arabską, o ile są nim jego listy podaję stronę tomu: cyfrą arabską, lub datę. Pamiętnik Wagnera: „Mein Leben“ zaznaczam skróceniem M. L. podając obok strony: cyframi arabskimi. Powołując się na opracowania podaję w klamrze nazwisko autora, tytuł dzieła i stronę. W końcu nadmieniam, że wszelkie tłómaczenia wyjątków z Wagnera pism, listów, dramatów, wierszy ulotnych — są moje własne.



„Leubald i Adelaida“ (I. 5; M. L.: 34—7). Zabrał się do tej pracy pod wpływem studium Shakespear, to też „Leubald“ był sumą licznych tragedii Shakespear począwszy od Hamleta, na Learze skończywszy; na umysł młodego chłopca podziałął również Goethego: Goetz z Berlichingen. W toku tej strasznej tragedii umierało 42 osób, w ostatnich aktach występowały.... duchy pomordowanych dla braku bohaterów dramatu. Porywy literackie były jednak przelotne. Od Shakespear silniej podziałął nań Beethoven a jego muzyka do „Egmonta“ uderzywszy o struny duszy młodego chłopca znalazła w niej oddźwięk. Píše Wagner: „... Pożyczyłem sobie na ośm dni Logiera: Metodę Generałbasu i studyowałem ją z zapałem. Studium to nie przyniosło mi tak prędko owoców, jak sądziłem; trudności jednak podniecały mnie i przykuwały: postanowiłem zostać muzykiem“ (I. 6). Z czasem, po wielu niemiłych przejściach porzuca szkołę, imatrykułuje się jako student muzyki na uniwersytecie lipskim i trawi naturalnie pierwsze miesiące wolności akademickiej na swobodnem próżnowaniu. Wstępuje do związku burszowskiego: Saxonia, żyje w niezdrowej atmosferze pojedynkowej, bierze z wytrwałością godną lepszej sprawy, udział w wszelkich akademickich wybrykach, ba nawet czas pewien nocę całe spędza nad kartami pochłonięty niedającą się okiełznać namiętnością. (M. L.: 58—66.) Wreszcie się ocknął i zabrał się do gorączkowej pracy. Uczony niesystematycznie znalazł w kantorze szkoły św. Tomasa Teodorze Weinligu współcześnie najlepszym kontrapunkście (Familienbr: 4.) sumiennego nauczyciela. I był on Weinlig jedynym jego nauczycielem, bo potem brakło czasu i sposobności do dalszych studyów — trzeba było walczyć o chleb i dla chleba pracować. Dziecinne lata, sielanka młodości, sny i marzenia prysły wnet, została po nich garść wspomnień i garść młodościowych prac (od „uwertury B-dur“ do „symfonii C: dur“). Do domostwa Wagnera zapukała koścista dłoń nędzy, która jak cień miała się wlec za młodocianym kompozytorem z miejsca na miejsce (M. L.: 197). Był Wagner dyrygentem chóru w Würzburgu, kapelmistrzem teatru magdeburskiego, bawił w Królewcu, do Rygi zapędził go los, pracował z wysiłkiem przerzuciwszy się na pole kompozycji operowej („Wesele“ aż do „Zakazu miłości“), fantazując o zyskaniu rozgłosu i sławy. A że trzeba było borykać się w ciągu tych lat tułaczki z nędzą, zaciągać dług, że zimna dłoń rzeczywistości dotykała raz poraz płonących skroni mło-

dego entuzjasty — to było naturalne. To była: szkoła życia. Tragedyą była tylko nieopatrność młodzieńcza, lekkomyślność. Nie spostrzegł tego Wagner, że wierna mu dola, jego nieodstępny druh, wiąże tragiczny węzeł, którego nie zdoła ani rozciąć, ani rozplątać. W Lauchstädt poznał aktorkę, o cztery lata od siebie starszą (ur. 1809.) — Minę Planer i przylgnął do niej z czasem całą siłą młodzieńczej swej duszy. Z miejsca na miejsce się włókł, byle być z nią razem — nieopatrny. Grzech młodości wybaczył jej i wreszcie wbrew niemal woli swojej rodziny, nie uwiadamiając jej nawet o swoim kroku, stanął z Miną 24. listopada 1836 r. na ślubnym kobiercu. Ręką doli wiązany węzeł zacisnął się i zgmatwał. Małżeństwo to było krokiem najlekkomyślniejszym, na jaki się Wagner w toku lat swej wędrówki zdobył. Stało się dlań jarzmem, w którym włókł się przez całe lata, pętami, które go dławiły tamując swobodę lotów podniebnych; było dla Miny nieszczęściem, dlań stało się tragedią.

Rozczarowanie przyszło wnet. Wkrótce po ślubie opuściła Mina męża, uciekając z jakimś Dietrichem, kupcem. Trudno wchodzić w szczegóły nieporozumień, kreśli je dokładnie Wagner w swoim pamiętniku (M. L.: 166—178) — wybaczył żonie swojej i ten krok i przyjął ją pod swój dach. Wśród nędzy, biedy i kłopotów, zda się, odnaleźli siebie małżonkowie. Zmienił się ich wzajemny stosunek. Lata długie była Mina wiernym męża druhem, towarzyszyła mu z całą odwagą znosząc nędzę, ponosząc najcięższe ofiary dla zdobycia kawałka chleba. Ale po latach, gdy Wagner z jednostki idącej utartymi szlaki stał się pionierem idei, zwalczanym, wyszydzanym, poczęli się małżonkowie coraz to więcej od siebie oddalać. Zwykły proces niezrozumienia, nieodczuwania. To co po „Rienzim“ Wagner tworzy obcem jest dla Miny, niezrozumiałem. W prostocie swej pojąć tego nie może, jak można zaprzepaszczać powodzenie i tworzyć dzieła, które nie były w smaku publiczności, w których publiczność znaleźć się nie umiała. A jednak jak prostą jest ta tragedia obojga. Orzeł rwący się do lotu związany z domowym, gospodarskim ptakiem, który radby się wygrzewał w świetle słońca, co wszystkich ludzi jest własnością. Tam dokąd Wagner dąży są szczyty, ponad którymi szaleją burze, o które rozbijają się gwałtowne wichry.... U stóp tych szczytów zioną przepaście... Tam dążyć może tylko człowiek śmiały, niecodzienny, geniusz. Nie rozumiała tego Mina



zapatrzona w one drogi, któremi się kroczy bez wysiłku torem wydeptanym przez pokolenia. To jedno!

A dalej! Za wszelkie swe dzieła pisane po „Rienzim“ płuży Wagner szyd, ironię — nie dochody w brzęczącej monecie zapewnić mogące być bez troski i spokojny. I przykład wiele zna-  
czył. Ileż to rodzin uczciwych, mieszczańskich, zadowolonych z chleba powszedniego, ale codziennego żyło w takim Dreźnie? Sam Wagner pisze: „Jako żona kapelmistrza osiągnęła bezwątpienia wyżyny wymogów życiowych i to co mnie moją działalność kompozytorską przepajało goryczą uważała za zagrożenie swego wyśnionego stanowiska.“ (M. L.: 498). Stworzona była Mina na żonę przeciętnego człowieka, nie geniusza. Że w domu takiej duszy, jaką miał Wagner, mogło być zimno, nie rozumiała tego i na tem tle zrodziła się — zazdrość. Nie była w stanie pojąć tego, że ten jej mąż może czuć głód kochania i zrozumienia, że szukać może za pokrewną sobie duszą. A gdy ją znalazł w Matyldzie Wesendonk, pogodzić się nie potrafi z tą myślą, że traci to, czego nigdy nie miała, czy raczej co dawno, dawno temu, nie wiedząc nawet o tem, utraciła. Więc czyja wina?

To była jednak przyszłość! W Rydze bawiąc poczęli wśród kłopotów marzyć oboje młodzi ... o sławie! I na tle tych marzeń wyrosło postanowienie zdobycia tej sławy — na zachodzie, w Paryżu. Obojgu się zdało, że w chwili, gdy mają w tece szkice do „Rienzego“ mają tak wiele, że świat cały zawojują. „Rienzi“! Wielka opera, nie lada mały teatrzyk się o nią pokusi! Przed wierzycielami umknęli z Rygi potajemnie przekradłszy się przez granicę, aby po parotygodniowej niebezpiecznej jeździe na żaglowcu dotrzeć do Londynu, a odpocząwszy tu ruszyć przez Boulogne sur mer do Paryża, z listami polecającymi od Meyerbeera, które były właśnie tam adresowane, gdzie na pewne Wagner mógł się z odmową spotkać.

Pod znakiem niefortunnej protekcji rozpoczął Wagner wo-  
jowanie... o swoją przyszłość i takim ono poparcie wiele zawsze obiecującego Meyerbeera miało być i nadal. (M. L.: 218.) Szczegółne: ilekroć Wagner spotkał się z Meyerbeerm ten był na odjeźdnem. „Mając mało pieniędzy, ale najlepsze nadzieje przybyłem do Paryża“ — pisze Wagner (I. 14.) i pisze prawdę. Przybył na podbój przyszłości — zyskał nędzę, upokorzenia. Bo chociaż biedował uprzednio, to bieda ta była tylko preludyum do tych ataków, jakie na jego i Miny bytowanie w Paryżu czy-



niła. Dość powiedzieć, że nie było niejednokrotnie co do ust włożyć, że trzeba było o pieniądze wprost żebrać, dość powiedzieć, że on genialny twórca dostał się... do więzienia za długi robione z nędzy. Jak pracuje, by żyć! — nie, by wegetować! Zaprzepaszcza talent, traci siły, czas trwoni na prace, które do rozwoju jego genialnych zdolności nie mogły się przyczyniać! Pracował za pół darmo dla nakładcy Schlesingera, układając wy-ciągi fortepianowe, pisał artykuły do gazet, umieszczane chętnie, lecz często nie płacone nawet. Śmiało mógł pisać w liście do Apla (20. IX. 1840.), że: „pieniądz jest przekleństwem, które wszystko szlachetne niszczy.“ Wszystko mu szło na opak, ni jeden plan mu się nie powiódł, ni jedno marzenie się nie ziściło. Ni „Zakazu miłości“, ni „Rienzego“ nie wystawiono w Paryżu, o „Holendrze“ opowiem poniżej.

Wegetacya poczęła rodzić nostalgię za krajem, mimo, iż mało mógł mieć nadziei, by tam lepiej mu być mogło, mimo, iż ciężką dolę starali mu się osłodzić prawdziwie mu oddani ludzie: siostra Cecylia i szwagier: Avenariusowie, muzyk Anders, filolog Lehrs, malarz Kietz. Przed oczyma duszy poczęły mu się snuć postacie Tannhäusera, Lohengrina szlakami tęsknoty doń dążące. Począł mu Paryż, ono siedlisko nie prawdziwej sztuki, lecz produkcji artystycznej uprawianej w formie przemysłu artystycznego — ciężać. W stolicy Francyi przeżył tak wiele, że bez żalu z pospiechem opuszcza ją do ojczyzny dążąc, do Drezna, w którym po długich staraniach miał być wystawiony jego „Rienzi.“ „Z łzami w oczach ślubowałem, ja biedny artysta wieczną wierność mojej niemieckiej ojczyźnie“ — pisze Wagner kończąc temi słowy swój „Szkic autobiograficzny“ (I. 19). Nie przeczuwał, że jedzie po nowe zawody!

Mogło być Drezno ziemią obiecaną dla niestawiającej życiu wielkich wymogów Miny, męką pobyt w niem stac się miał dla jej męża. Pegaz w jarzmie! Na niewdzięcznym terenie podejmowana praca nie mogła mu dawać rzetelnego zadowolenia. Po wystawieniu „Rienzego“, którego przyjęto z entuzjazmem, został mianowany niemal wbrew woli kapelmistrzem opery królewskiej (2. lutego 1843.). Marzyciel! Rozsnuł z czasem pogodziwszy się z swojemi zajęciami, plan, program, wielce podobny do programu Schumannna, przed laty ogłoszonego w: „Nowem czasopiśmie muzyce poświęconem.“ Tylko — Schuman głosił teoryę, w czyn chciał wprowadzić swoje zamysły Wagner dążąc do pod-

niesienia smaku artystycznego publiczności, podejmując walkę z filistrami... Mimo licznych doświadczeń życiowych nie rozumiał, czy nie chciał rozumieć on trzydziestoletni mężczyzna, że opozycja już się czai, chytra, podstępna, do skoku gotowa, mając nawet „głowę” w kapelmistrzu Reisingerze. Zrazu wrzała walka cicha, podziemna. Grom uderzył w skołatana głowę wielkiego kompozytora po wystawieniu: „Holendra”, którego nie zrozumiano, wyszydzono. Była chwila, że sam Wagner stanął w swej wędrówce, była to chwila krótka: wnet skupił się w sobie i poszedł drogą, jaką winien był iść i którą uznał za jedyną, do celu wiodącą. Pracował bez wytchnienia. W latach tych powstał: „Tannhäuser” i „Lohengrin”, zrodziły one nadto wielkie pomysły, które się kiedyś urzeczywistnić w przyszłości miały, pomysły do: „Mistrzów śpiewaków norymberskich”, „Zygryda” i „Parsifala”! Niemniej obfita była Wagnera literacka praca zapoczątkowana w latach tułaczki, uprawiana w Paryżu z nędzy, dla zarobku, (nowele i artykuły do: „Gazette musicale” wydawanej przez Schlesingera), podjęta w Dreźnie jako środek do celu wiodący, często jako komentarz do prac muzycznych. Pozatem wiele czasu zajmowała Wagnerowi praca obowiązkowa w operze, którą starał się podnieść wprowadzając na scenę cały szereg oper faktycznie wartościowych, jak również dyrygentura męskiego towarzystwa śpiewackiego: „Liedertafel”, dla którego stworzył: „Uczętę miłości apostołów.” (M. L.: 307—8.)

Szare życie zakończył nagle rok rewolucyj majowej 1849., w której Wagner, chociaż trzymał się z dala od ruchu politycznego, ogniskującego się w: „Związku ojczystym” i w „Związku niemieckim” wziął udział pośredni. W odmęt polityki popchnął go August Röckel, który: „wkrótce stał się dlań nieodzownym przyjacielem i towarzyszem” (M. L.: 303—5.), jak niemniej Michał Bakunin, któremu Wagner poświęca w swoich pamiętnikach wiele wspomnień (M. L.: 459 i sq.). Życie dało mu jednak nową naukę. Uważał, czy chciał uważać królewski kapelmistrz politykę za środek wiodący do osiągnięcia artystycznych celów i dał temu w przemówieniu swoim wygłoszonym w „Związku ojczystym” wyraz (uprzednio mowa ta była drukowana anonimowo w: Dresdener Anzeiger (M. L.: 433—4.), zemściła się na nim samowładna, o władzę swą zazdrośna, nie dająca się nigdy niczemu podporządkować — pani, wciągając go w wir majowych rewolucyjnych wypadków. Pokarała go niszcząc mu spokój do-

mowy, niszcząc mu gniazdo, skazując na dalszą tułaczkę i dalszą tęsknicę. Jaki był udział Wagnera w rewolucyi majowej określić dziś łatwo na podstawie jego pamiętnika (M. L.: 463—487.) Zespolona z faktem tym legenda rozwinęła się w puch! Więc: nie podpalili teatru, ni rezydencji, jak uporczywie twierdzono, wziął udział pośredni w wypadkach, a chociaż znalazł się na wieży krzyżowej, która była posterunkiem straży, poznaawszy się tam z nauczycielem Bertholdem trawił czas — nie na stróżowaniu, lecz na: poważnej filozoficznej dyskusyi...“ (M. L.: 472.) Charakterystyczne: dysputa filozoficzna, której tłem barykady, akompaniamentem gwizd kul. Jako ciekawy widz przesuwał się wśród barykad, patrząc, obserwując, traktował rewolucyę całą ze stanowiska emocyi, jaką jemu, artyście dać mogła. Płynął z falą nie czując potrzeby ani chęci współdziałania (M. L.: 476). A chociaż z czasem powierzono mu nieznaczne funkcye, chociaż brał udział w obradach rządu tymczasowego — nie czuł zadowolenia. Ta i taka rewolucya nie była po jego myśli, s w o j e credo wyłożył w piśmie: „Rewolucya i sztuka.“ Niemniej był skompromitowany i musiał uciekać, choć na razie nie doceniał wypadków i znaczenia ich dla siebie — o czem możnaby wnioskować z jego własnych słów, gdy pisze: „Z niczem nie mogę porównać tej rozkoszy, jaką mnie przyjęła, na myśl, że jestem wolny“. A przecie czekała go nowa tułaczka, lata tułaczki! Weimar, Altenburg, Magdała były dlań początkowo asylum, póki nie doszła go wieść, że rozesłano za nim listy gończe, jako za „politycznie niebezpiecznem indywiduum“, jednym z „najwybitniejszych przewrótowców“. 24. maja za paszportem wystawionym na nazwisko Dra Widmanna zbiegł i oparł się aż w Zürichu.

W ramach szczupłej pracy, której większa część musi być poświęcona: Dziełu Wagnera, trudno zmieścić dokładne dzieje lat tułaczki, mimo, iż w świetle świeżo wydanych pamiętników zarysowują się one bardzo dokładnie. Dość powiedzieć, że była ona epoka obfitą w tragiczne przeżycia, których widoczną był Zürich i Paryż, Luzerna i Penzing pod Wiedniem. Londyn, Weneecya, Petersburg, Praga, Peszt gościły wygnanego z własnego gniazda ptaka, który daremnie się silił usłać nowe gniazdo. Ta dola, która mu od lat wiernym była druham, podała mu znowu swą dłoń a krocząc z nim razem pokazywała, czem życie mogłoby być, a czem być musi. Pozwalała mu snuć plany nowych dzieł (Achilles, Kowal Wieland, Zwycięzcy), otaczała go rojem



oddanych dusz, by w danej chwili, gdy sny zda się urzeczywistniać się zaczął, nękać go chorobami, rzucać z miejsca na miejsce, mamici złudami wystawienia dzieł (Trystan). Po latach mógł Wagner pisać: „Moje dziwne położenie dałoby się określić jako bezustanna gonitwa za — odpoczynkiem.“ Brakowało mu spokoju, ciszy...

Raz ... nadeszła chwila taka, w której zdawać mu się mogło, że oną ciszę i spokój i beztroskliwość osiągnie, że odpocznie i zyska to, za czym życie jego było również bezustanną gonitwą — miłość i zrozumienie. Wszak nie dał mu jej stosunek z Miną, ni uprzednie, młodzieńcze miłości (Teresa Ringelmann i Fryderyka Galvani — M. L.: 95—6.), wszak nie zaznał jej zbliżywszy się do Jessie Laussot (M. L.: 515 sqq.) Aż wreszcie! Stawiła przed nim dola kobietę, u której boku mógł żyć tem życiem jaśniejszem, lepszem, która mogła i umiała go odczuć. Była nią Matylda Wesendonk, córka Karola i Joanny Luckemeyerów, urodzona w Elberfeldzie 23. grudnia 1828. r., zamężna od r. 1848. za Ottonem Wesendonkiem, kupcem w Zürichu. Zawarli znajomość w lutym r. 1852. a ta z czasem przerodziła się w ścisłą zażyłość obu rodzin, tem ściślejszą, że z końcem kwietnia 1857. roku sprowadził się Wagner do domu („Asylum“) Wesendonków stojącego obok ich przepysznej willi na „zielonym pagórku.“

Przerodziła się zażyłość i sympatya w uczucie miłości, która związała Wagnera z Matyldą. I on, dla którego życie u boku Miny pędzone było ciężarem nie do zniesienia, on, który zawsze był sam i skarżył się, że nie zaznał nigdy tego szczęścia, jakie daje prawdziwa miłość, mógł marzyć i kochać ... choć znowu beznadziejnie. A że, jak pisze Wagner 20. VIII. 1858. do siostry swojej Klary (Br. an M. Wesend. XXVI.) „nie mogło być mowy o połączeniu się“ jego z Matyldą, miłość ich zyskała ten ton beznadziejności, który w taki przedziwny sposób oddał Wagner w swoim: „Trystanie“ napisanym dla ukochanej. I rodził ten stosunek szczęście i rozpacz, radość i mękę, stając się zarazem motywem zazdrości męża Matyldy — Ottona i żony Wagnera — Miny. Tylko! „Jej wielkość (Matyldy) — pisze Wagner do Klary — polegała na tem, że zawsze mówiła mężowi o stanie swego serca i zwolna doprowadziła go do zupełnej rezygnacyi“ (ut supra: XXVI.). Wiedział więc o wszystkim Otto Wesendonk i dla miłości swojej żony nie tylko milczał, ale był dla Wagnera jaknajprzyjaźniej usposobiony. I w tem leży bohaterstwo Ottona. Po-

jąc tego nie mogła Mina a pochwyciwszy jeden z listów „za plecami (Wagnera) poszła do Matyldy i . . . obraziła delikatną kobietę w okropny sposób“ (ut supra: XXVIII.). Nie pozostało nic innego do zrobienia, tylko opuścić zaciszne: „Asylum.“ Tak się stało. Wyjechał Wagner z ZÜRICHU, rozszedłszy się z żoną. Czas pewien żyli później w Paryżu razem, choć osobno; rozbiegły się ich drogi i mimo prób o pożyciu wspólnem marzyć nie mogli. Osiadła z czasem Mina w Dreźnie, na barki Wagnera spadł ciężar utrzymania jej, utrzymania drugiego domu, ciężar tem większy, ile że sam był w zupełnej nędzy.

I znowu prześnił się sen i znowu zaczęły się lata tułaczki, w czasie których chwilami śmiało się doń szczęście, przeważnie jednak zaślaniała mu je obłokiem skłębionych chmur — ona zła dola, która cisnęła mu, jak na ironię, tęsknoty posiew, za tem co było, minęło i dręczyć poczęła bez końca. Wyczerpywały się siły Wagnera, opanowywała go apatya chwilami i lęk przed tem, co jeszcze przyniesie mu przyszłość. Tułał się z miejsca na miejsce, osiadł w Penzingu pod Wiedniem, stamtąd urządzając wyprawy po złote runo, wyprawy za groszem. Żył z dnia na dzień bez widoków lepszego jutra, niemal na łasce ludzkiej, wyczerpany, niezdolny do pracy twórczej. Nękało go życie, nękało ciągłe oglądanie się na pomoc ludzką, nękały niepowodzenia, nękały długi, które zaciągał, by żyć i wreszcie, jak ongi z Rygi, tak i obecnie z Penzingu uciekł przed wierzycielami.

Zdawało mu się, że niema dlań ratunku, chciał umrzeć i nosił się z myślą samobójstwa, gdy nagle.... Wprost jak w bajce! W Mariafeldzie zgłosił się doń 2. maja 1864. roku Pfistermeister, prywatny sekretarz bawarskiego króla Ludwika II. ścigający go od Penzingu i zaprosił go w imieniu swego władcy do Monachium. Odwróciła się karta! Szara dola olśniona blaskiem, jaki roztaczał młodociany król, protektor Wagnera, pierzchła nagle tak, jak pierzchają szare nocne obłoki przed jasnością wstającego dnia. Spłoszyła je wola młodocianego władcy, czar jego słów.

Dziwnie pociąga twarz Ludwika II. Kto widział raz portret jego, kto wpatrzył się w tę młodzieńczą o kobiecej niemal piękności twarz, w te oczy wielkie, głębokie, marzące — nie zdoła jej zapomnieć. Silniej przemówią jego słowa. Oto wyjątki z listu Ludwika II. do Wagnera: „Niech Pan będzie przekonany, że chcę wszystko uczynić, co leży w mojej mocy, by Panu wynagrodzić



minione cierpienia; marne troski o chleb powszedni chcę na zawsze zdjąć z ramion Pana i dać mu wymarzony spokój, by Pan mógł w czystym eterze cudownej swej sztuki potężne skrzydła swojego geniuszu bez troski rozwijać. Nieświadom tego — byłeś mi Pan źródłem radości od mojego wczesnego dzieciństwa, byłeś moim przyjacielem, który, jak nikt, umiał mi do serca przemawiać, byłeś mi najlepszym nauczycielem i wychowawcą. A że dzisiaj mam władzę, chcę jej na to użyć, by Panu życie osłodzić. Nie śmią żadne więzy krępować Pana; wolny i nieskrępowany niczem, niech się Pan zajmuje swoją sztuką“...

Oto słowa królewskiego listu. Czyż nie przepiękne? Czyż nie pełne głębi i tego oddania się przyjacielskiego i tego zrozumienia idei Wagnera? Tak pisać może naprawdę nie władca, ale naprawdę uczeń, człowiek, który kocha i odczuwa. I w świetle tego listu i późniejszych czynów młodzieńcza postać Ludwika II. promienieje takim blaskiem, taka jest kochana i bliska każdej, duszy, odczuwającej prawdziwe piękno i prawdziwą sztukę, że czuć się z nim musi i boleć się z nim musi, jako z tym, który piękno kochał, jako z tym, który umiał być prawdziwym mecenasem sztuki. Tylko! Rzekłbyś, że to dusza z arka-dyjskich czasów wygnana, należąca porywami swoimi do odległych wieków, nie do doby dzisiejszej. Gdzieś, hen! w odległej starożytności człowiek taki czczony byłby jak bóg, rozumiany i kochany, jak rozumieć i kochać umiał wolny Grek swoich herosów, swoich protektorów. Umianoby odczuwać tego entuzjastę i cenić go nie dlatego, że tam na skroniach jego połyskiwała złota korona, bo tu niema mowy o nim jako władcy polityku, ale dlatego, że człowiek ten miał duszę, ku słońcu, ku pięknu się rwącą. Odległe średniowiecze teżby mogło być dlań ramami, tylko na jego tle razilby może tem, że miał nie tylko duszę piękno kochającą, ale że miał i serce nie zamknięte w sobie, lecz umiejące między innych rozdzielać swe dary. Od-bijałby może od typu średniowiecznych mecenasów, w gruncie rzeczy oschłych, powodujących się w szafowaniu swemi łaskami, kolekcyonerstwem i osobistą korzyścią, a nie sercem. XIX. wiek wielkie zapały i wielkie chęci mroził, a lotów podniebnych na skrzydłach fantazyi podejmowanych w przestworza, nie rozumiał. Interes dla sztuki winien był ustąpić nowoczesnym ideom. Więc władcy, który wielkość swojego panowania chciał widzieć w czynach dokonywanych na polu kultury — nie rozumiano. Pragnął



cemu marzyć, zapomnieć o szarzyźnie życia wśród górnych sfer sztuki, kazano — żyć. Nie rozumiano go. I pewnie nie wielu zdołałoby odczuć ten cudowny poryw młodego władcy, który w chwili, gdy mu oderwano Wagnera od boku, nosił się z myślą abdykacyi, by z mistrzem swoim żyć.

Takim był niezapomniany protektor Wagnera. Przyjął mistrza po raz pierwszy 4. maja 1864. r. i zyskał go sobie na zawsze. „On chce, bym przy nim pozostał na zawsze, bym pracował, wypoczywał, moje dzieła wystawiał“ — pisze z radością Wagner do pani Wille (Listy: 122). I rzeczywiście mógł Wagner mając takiego przyjaciela odetchnąć i żyć inaczej, niż dotychczas, w tem Monachium, w którym znalazł ofiarowaną mu przez Ludwika II. urzędzoną z przepychem, który lubił, wspaniałą willę. Mógł dalej pracować nad swojemi kompozycjami i dziełami teoretycznemi, mógł kierować wystawą swoich dramatów, miał grono przyjaciół, którzy przywiązani doń, od lat, tem usilniej mogli go obecnie wspomagać w tej ideowej pracy (Bülow, Cornelius, Porges, Klindworth), mógł snuć wspólnie z królem marzenia o wybudowaniu specjalnego teatru dla „Pierścienia“, by zyskał odpowiednie ramy. I byłaby ta sielanka trwała, gdyby nie fakt, że jednak przyjaźń między najgenialniejszym chociażby śmiertelnikiem a królem jest.... bajką. Na bajkę zakrawał ten nagły przeskok w życiu Wagnera od nędzy do dostatku, bańką mydlaną stać się musiało.... szczęście ich obu, którego źródłem była przyjaźń i wzajemne odczuwanie się. Między królem a Wagnerem stanęli zazdrośni i doprowadzili do tego, że bańka mydlana złud prysła. Jak ongi przed laty w 1849 roku, tak i obecnie upomniała się o swoje prawa wszechwładna pani — polityka i zniszczyła znowu wielkiemu mistrzowi gniazdo, jakie mu w Monachium usłał król.

Rozsnuwano baśni o przepotężnym wpływie Wagnera na króla i trzeźwo rzecz biorąc wpływ ten istnieć mógł. Zapatrywania polityczne Wagnera biegły tymi szlakami, jakimi biegła polityka lat następnych, która zdołała po wojnie francusko-pruskiej zjednoczyć Niemcy pod przewodnictwem Prus. Tymczasem tu na gruncie monachijskim homo novus począł przeszkadzać wybitnym członkom gabinetu, którzy za wszelką cenę chcieli się przy władzy utrzymać. Opozycja poczęła pracować. Ulubieńca młodego władcy szykanowano na każdym kroku. Oto drobny przykład: użyczył król Wagnerowi 40.000 guldenów, kasa wy-

płaciła całą sumę w monecie srebrnej i zapakowawszy w worki kazała odstawić Wagnerowi do domu. Gdyby Wagner szedł był ręką w rękę z członkami gabinetu mógłby być wieść żywot spokojny, że jednak było przeciwnie zaaranżowano skandal. Oto poczęto przedstawiać młodemu królowi, że pobyt Wagnera w Monachium jest dla rządów jego wysoce niebezpieczny, a nawet urządzono raz w obecności króla w teatrze skandal, który miał weń wpoić przekonanie, że Wagner w Monachium nie powinien żadną miarą pozostać. Uknuło formalny spisek na Wagnera, oszukano zręcznie nie orientującego się w sytuacji króla, który po ciężkiej walce zdecydował się prosić swego przyjaciela, by na pewien czas opuścił Monachium. Krok ten był czemś nad wyraz bolesnem dla Ludwika II. Nie uniknione, w mylnem swem przekonaniu, zło chciał przynajmniej o tyle umniejszyć, że nie wypuszczał z swej opieki „nauczyciela swego“ starając się i nadal o zabezpieczenie mu bytu materialnego. Prześnił się sen i czarowne marzenia o stworzeniu w Monachium prawdziwych Aten dla sztuki — prysły. Dzień 10. grudnia 1865. r. zapisał się w dziejach sztuki czarnymi głóskami.

Chwilowo koło Genewy, później na dłuższy czas w Tribschen, koło Lucerny osiadł Wagner przeżywając w pierwszych chwilach wiele. Przerwana sielanka monachijska, śmierć żony (25. I. 1865.), z którą wprawdzie nie żył, ale o którą się troszczył, musiała wywołać przykry nastrój. Spotęgować go mogły nowe przejścia i nowe wypadki, u wrót których stał, a które stały się sensacją dnia i wywołały czasowe odsunięcie się odeń Ludwika II.

Wyśpiewał wielki mistrz swój ból i żal i tęsknicę w „Trystanie“, ofiarowanym Matyldzie Wesendonk, nie wypowiedział ostatniego słowa o stanie swej duszy. Mijały lata, ona gonitwa jednak za osobistem szczęściem nie tylko się nie skończyła, ale wielki kompozytor odczuwał głód kochania w jeszcze silniejszym stopniu. I choć wiele mu dać mogła wypróbowana przyjaźń Liszta i Ludwika II. brakło mu przecie w życiu tego kobiecego pierwiastka, który mu mógł dać szczęście pełne, prawdziwe, radosne... Bohaterka pojawiła się na scenie życia Wagnera od dawna. Była nią Cosima Liszt, naturalna córka genialnego muzyka i pani d'Agoult, urodzona w r. 1837., zameżna za Janem Bülowem, znakomitym muzykiem, uczniem i wiernym przyjacielem Wagnera. Fatalny małżeński trójkąt! W własnem swem pojęciu stać się



miała Cosima-Sentą dla Wagnera i dążyła do tego konsekwentnie. Za monachijskich czasów rządziła jego domem a potem, gdy na głowę Wagnera padł nowy grom, gdy opuścić musiał Monachium, zabrała dzieci i pojechała za nim. Skandal był nieunikniony zwłaszcza, że tak Cosima jak Wagner postanowili nie licząc się z opinią publiczną żyć razem i... starać się dla Cosimy o rozwód. Sprawa naturalnie nabrała rozgłosu i nie wprawdzie przestano o niej mówić, aż Cosima uzyskała upragniony rozwód i po przejściu na protestantyzm zaślubiła Wagnera dnia 25. sierpnia 1870. roku w Lucernie. Z małżeństwa tego pochodzi troje dzieci: dwie córki — Isolda (ur. w Monachium 10. IV. 1865.), Ewa (ur. w Tribschen 18. II. 1867.) i syn Zygfryd (ur. w Tribschen 6. VI. 1869.).

Lat parę w szczęściu, nie troszcząc się o głosy opinii, przeżył Wagner z rodziną swoją w Tribschen. Tu zastały go wypadki z wojny francusko-pruskiej, które z entuzjazmem powitał, tu wreszcie dojrzał plan urzeczywistnienia idei życiowej, plan wybudowania specjalnego teatru, któryby stanowił odpowiednie ramy dla: „Pierścienia Nibelunga.“

Już przed rokiem 1850. spotykamy się z taką myślą w Wagnera listach, zrealizowaną po wielu latach, zawodach, cierpieniach w Bayreuth. Myśli one jednak były mgliste i do r. 1850. nie przybrały ostrych konturów. Jasno wypowiedział się Wagner dopiero w liście do Uhliga (20. IX. 1850.) rozsnuwając przed oczyma przyjaciela plan niezwykle oryginalny. Oto za miastem (bawił w Zürichu podonczas) chciał wybudować teatr, zaopatrzyć go w dekoracje i wszelkie potrzebne do wystawienia „Zygfryda“ rekwizyta, zaprosić artystów i muzyków i dać przedstawienie — za darmo! Idea — nie nowa: tak robił Grek, ale jakże jest oryginalną w naszych czasach. Co więcej! „.... W takich warunkach wystawiłbym „Zygfryda“ trzy razy w jednym tygodniu, po trzecim przedstawieniu kazałbym teatr rozebrać a partyturę spaliłbym. Ludziom, którymby się to podobało, powiedziałbym potem: teraz wy tak uczynicie. Gdyby jednak chcieli jakąś moją kompozycję usłyszeć, powiedziałbym im: złożcie na to pieniądze. Pewnie zdaje ci się, że oszalałem. Być może, ale zapewniam cię, że nadzieją mojego życia jest osiągnięcie tego celu....“

Nie sprzeniewierzył się Wagner swojej myśli. Idea rozwija się z roku na rok, zyskuje na plastyce. I to jest zrozumiałe.



Zrazu szło o „Zygryda“ tylko, z czasem, gdy dzieło przybrało wprost kolosalne rozmiary, przeprowadzenie planu życiowego stało się dla Wagnera wprost koniecznością.

Z całą dobitnością skreślił Wagner swój plan, urzeczywistniony później w Bayreucie, w r. 1862. Jasno wtedy już rozumiał czego chce i do czego dąży. Była chwila, że projekt Wagnera mógł się spełnić. W Monachium miał stanąć teatr wagnerowski za wolą Ludwika II. Architekt Semper wygotował nawet model teatru . . . . model zdobiący dzisiaj muzeum. Zazdrośni ludzie stanęli między Wagnerem a Ludwikiem II., trzeba było z planu zrezygnować znowu na lat parę. Rozżalony na bezlitosny, nieodczuwający tłum wśród gór począł Ludwik II. wznosić swe przepyszne zamki nie mogąc przystąpić do budowy świątyni sztuki.

Opóźniło się znowu o lat parę zrealizowanie myśli życiowej, spełnienie posłannictwa, ale przecie zwolna poczęło przechodzić w fazę urzeczywistniania. Chodziło przede wszystkim o pieniądze! Zdobyto się na czyn. Stworzono patronat dla przedstawień cyklu wagnerowskiego, których tłem miało być niewielkie miasteczko Bayreuth w Bawarii. Po długich debatach zgodzono się na to, by w niem właśnie stanął wagnerowski teatr. Nadawało się na ten cel z wielu względów — leżało, co najważniejsze, zdala od centrów wielkiego życia i leżało w Bawarii, z której władcą tyle nici serdecznych wiązało Wagnera.

Projekt stworzenia patronatu urzeczywistniono, starając się w ten sposób zebrać sumę 300.000 talarów potrzebnych na budowę teatru. Każdy płacił 300 talarów zyskując w ten sposób prawo do jednego miejsca na trzykrotnie powtarzane przedstawienie cyklu. Powołano do życia stowarzyszenia wagnerowskie, które po rozmaitych miastach zakładali ludzie dobrej woli, przyjaciele mistrza i wielkiej jego idei.

Dzień 22. maja 1872. r. zapisał się w dziejach sztuki niezatartymi głoskami. Oto pod wagnerowski teatr położono kamień węgielny, chcąc zaś uczcić przybyłych z daleka przyjaciół wielkiej myśli urządzono koncert, na którym pod batutą Wagnera wykonano IX. Beethovena. „Proste wezwanie, z jakim zwróciłem się do orkiestr, chórów, jakoteż do pojedynczych znakomitych artystów wystarczyło, bym zyskał tak znakomity zespół, jaki zapewne nigdy nie stanął do apelu“ (IX. 325.) — pisze Wagner.

Wśród ciężkich warunków prowadzono budowę posiłkując się pieniędzmi ofiarowanymi wielkodusznie przez Ludwika II.,

apelując do społeczeństwa (odezwa Nietzschego). Ostatecznie przybytek sztuki otworzył swe podwoje 13. sierpnia 1876. roku po raz pierwszy dla potężnego cyklu mistrza goszcząc ukoronowanie głowy i najwybitniejszych przedstawicieli ducha i kultury. I znowu lat parę minęło, nim po raz drugi tłumy poczęły ścigać się do małej bawarskiej miejsciny, by uczestniczyć w wystawieniu najcenniejszego misteryum scenicznego: „Parsifala“, którego dano po pokonaniu wielu trudności 26. lipca 1882 roku.

Oto dzieje powstania wagnerowskiej sceny w najogólniejszych zarysach skreślone. Nie wierzono zrazu w jej powstanie, usiłowano za wszelką cenę podkopać byt bayreuckiego teatru rozsiewając najpotworniejsze wersje w prasie, która z całą zapalczywością rzuciła się na Wagnera i jego ideę. Oto kilka „sądów“ współczesnych: Architekt W. w r. 1873. mówi: „Jeżeli ten hochstapler... zdoła budowę teatru ponad fundamenta wyciągnąć pójdę do Jerozolimy boso tam i z powrotem“ (Tappert: 34.). Czy obietnicy dotrzymał — kroniki milczą. Lub: „Nibelungów wystawią w czterech dniach, ponieważ opera (?), którą swoim fanatycznym zwolennikom da poznać arcykapłan przyszłości, składa się z czterech części; później zapanuje w Bayreuth znowu cisza, a świątynia zamieniona zostanie na magazyn prowiantowy“ (Tappert: 34.) lub wreszcie: „Ryszard Wagner, nieprzyjaciół wszystkich, kat nowej sztuki, porywa się na przedsięwzięcie, które jest wyrazem do szaleństwa posuniętej zarozumiałości.“ (Tappert: 33,) i t. d. Omawiając Wagnera „dzieło“ podobnych „sądów“ dziesiątek przytoczę, obecnie zacytowane niechaj będą wyrazem wartości krytyki zajadłej, bezsensownej. Mimo pesymistycznych wróżb wagnerowski teatr wyszedł ponad fundamenta, nie zamieniono go na magazyn prowiantowy, trwa do dziś i po śmierci mistrza nawet — spełnia swoją wielką dziejową misję.

Jaką ona jest wyjaśni parę słów następnych. W książeczce swojej p. t.: „Ryszard Wagner w Bayreuth“ pisze Fryderyk Nietzsche: „Dwóch potrzeba warunków, żeby zdarzenie było wielkie: wielkiego umysłu tych, którzy go dokonują i wielkiego umysłu tych, którzy je przeżywają“ (p.: 7.). Zdanie to jest odpowiedzią na nieczne napady prasy, jakie na Wagnera urządziła. Ideę Bayreuthu formułuje Nietzsche w takich słowach posługując się antytezą: „Dziwaczne zmańcenie sądu, źle ukryta żądza zabawy, rozrywki za jakąkolwiek cenę, względy uczzone, chełpienie się i błaznowanie powagą sztuki ze strony wykonawców, brutalna chci-

wość pieniędzy ze strony przedsiębiorców, płytkość i bezmyślność społeczeństwa, które myśli o ludzie o ile ten jest dlań pożyteczny, albo niebezpieczny, które chodzi do teatrów i na koncerty, a nie pamięta o obowiązkach — wszystko to razem stanowi stęchłą i zgubną atmosferę dzisiejszych warunków sztuki.“ (p.: 31.) A w Bayreuth? „Znajdziecie tu widzów przygotowanych i poświęconych, zapał ludzi znajdujących się na szczycie szczęścia swego skupiających w niem całą swoją istotę, ażeby się wzmocnić do dalszej i wyższej woli; znajdziecie tu wezbrane poświęcenie artystów i dramat dramatów, zwycięskiego twórcę dzieła, które samo jest wyrazem pełni zwycięskich dzieł sztuki.“ (p.: 32.) Oto Nietzschego sądy, czem jest dzisiaj sztuka, co daje jej Bayreuth, pisane pod wrażeniem chwili w roku: 1876. a więc i przed powstaniem i wystawieniem: „Parsifala“, który bayreucką scenę uświęcił i przed opublikowaniem pism, w których Nietzsche za przykładem prasy rzucił się zajadle na Wagnera dzieło... po jego śmierci. Sądy wyżej przytoczone Nietzschego pisane z siłą, z całą jędrnością mówią o tem, co nie tylko w r. 1876 dawało się odczuć, ale co niestety, do dzisiaj w sztuce trwa. Ostoją dla „prawdziwej sztuki“ w myśl idei Wagnera mógł być Bayreuth tylko i niestety zda się niemal on jeden nią pozostał.

Czem była ta scena dla dzieł Wagnera łatwo pojąć. Gdy dzisiaj przyjdzie nam słuchać i patrzeć na dzieła Wagnera wystawiane na rozmaitych scenach na poziomie Afrykanek, Aid i t. d. łatwo pojmniemy, że to, co nam te sceny dają, jest wprawdzie dziełem Wagnera, ale spaczonem, parodią dzieła! Stąd też teatr w Bayreuth, otwierający od czasu do czasu podwoje dla wskrzeszenia myśli mistrza przejawiającej się w jego dziełach, urósł do znaczenia szkoły. Mogłby ktoś wprawdzie podnieść zarzut, że taka szkoła mogłaby wypaczać indywidualność artysty, ile że w Bayreuth trzymają się do dziś ściśle wskazówek mistrza, odpowiem na to krótko: Bayreuth ma obowiązek strzedz tradycji i złemby było, gdyby tego nie czynił. Dzieła wagnerowskie mają odrębny swój styl i na jego straży Bayreuth powinno stać i strzedz skarbu, jakim jest doświadczenie tych, których w arkana swych dzieł wtajemniczał sam Wagner. Towarzyszków Wagnera garść nie wielka i garść ta topnieje i topnieć będzie z dnia na dzień. Wzorowe przedstawienia w Bayreuth obliczone są i być muszą nie na chwilę obecną, ale na przyszłość i kształcić winne i słuchacza i artystów, by sztandar



wagnerowskiej sztuki, sztandaru niesplamionego, umieli ustrzedz w przyszłości, gdy braknie tych, co przeżyli czar tej chwili, gdy mury Bayreuckiego teatru się wznosiły. Garść ich mała, bo niestety nie urzeczywistniła się myśl Wagnera, jaką powziął, chcąc stworzyć szkołę dramatyczną śpiewaków, której trwanie obliczone było na lat sześć. (X. 16—18.) Garść ich mała, więc póki są i działają niechaj uczą pokolenia artystów, jak należy pojmować dramaty Wagnera, jak je oddawać, by wywoływały wrażenie: p r a w d y, na co specjalny nacisk kładł Wagner zawsze i wszędzie.

I z innego punktu widzenia miał i ma teatr bayreucki epokowe znaczenie. Oto jest wzorem teatru i jego urządzeń. Pisze o tem Wagner wiele i w wielu swoich pismach. Już samo pomieszczenie budynku poza miastem, zdala od ruchu, pomieszczenie go na wzgórzu, na tle zieleni, wśród parku, jest czemś niezmiernie ważnem. Odcięty od ruchu zewnętrznego widz ma możliwość skupić się, zapomnieć o troskach życia codziennego, żyć bodaj tę jedną chwilę, innem, lepszem życiem. Sam budynek wykonany wedle pomysłu Wagnera nie imponuje zewnętrznym wyglądem, ani też wewnątrznie zaimponować nie zdoła. Widownia jednak lekko ku górze w formie łagodnego łuku wznosząca się, bez łóż i balkonów, skromnie, ale z niezwykłym smakiem zdobiona ujmie widza bezwątpienia i znowu wywoła skupienie. Samo pomieszczenie sceny, garderób, rekwizytorni niezwykle ekonomiczne. Urządzenie sceny, na podstawie szczegółowych badań i prób przeprowadzone zostało tak, by widz z każdego punktu widowni miał widok dogodny. Trudno tu naturalnie wchodzić w szczegóły, więc jeszcze tylko podkreślę samo pomieszczenie orkiestry, która była ową „mistyczną przepaścią mającą dzielić świat realizmu od świata ideałów.“ (IX. 337.) Orkiestra ta pomieszczona była w zagłębieniu krytem od strony widowni, otwartem ku scenie, tak, że widz ma przed sobą samą tylko scenę i nie deranzowany widokiem sylwetki wiecznie ruchliwego dyrygenta, jasnością z orkiestry bijącą, przeżywać może tragedye bohaterów, boleć z nimi, cierpieć. radować się i marzyć...

Oto i dzieje Bayreuthu, który oby lata całe i wieki, w myśl słów Wagnera zamurowanych w fundamenta gmachu (IX. 326.) istniał spełniając to zadanie, do jakiego go powołał wielki mistrz. Praca nad urzeczywistnieniem wielkiej myśli, wystawienie cyklu i „Parsifala“ — to były ostatnie dzieła, ostatnie czyny mistrza. Znużony kampanią z r. 1882. wyjechał z rodziną do Wenecyi

i tu zamieszkał w pałacu Vendramin. Pragnął wypocząć a jednak jeszcze pracował nad studjami teoretycznymi, przygotowywał wznowienie „Parsifala“ na rok: 1883. I wśród tych prac i dalszych planów zaskoczyła go nagle śmierć 13. lutego 1883. roku. Zwłoki zmarłego przewieziono do Bayreuth, aby je złożyć na spoczynek wieczny w ogrodzie koło jego willi. Kirem okryła się mała mieścina rozumiejąc kogo w Wagnerze traci. Pogrzeb odbył się w Bayreuth 18. lutego o 4-tej popołudniu. Kto kochał wielkiego mistrza przybył, by go pożegnać i złożyć mu hołd. A on leżał w metalowej, bronzowej trumnie w ciszy, po długiej żmudnej, pełnej cierpień wędrówce życiowej. Śnił pod nakryciem laurów, które kazał na trumnie złożyć mu, jako: „wielkiemu poecie i kompozytorowi“ ten, który go ukochał i odczuł silniej, niż miliony — Ludwik II., reprezentowany na pogrzebie przez generalnego adjutanta hrabiego Pappenheima.

Wyniesioną z wagonu trumnę powitano muzyką żałobną „Zygfyryda.“ Uczciły ją przemowy wiernych druhów, Munckera, burmistrza Bayreuthu i tego, co jako przedstawiciel patronatu był duszą przedstawień bayreuckich — Feustla. Pożegnał trumnę u grobu paru słowy, na wieczny sen pobłogosławiwszy, dziekan Caselmann.

Jak wśród swoich dzieł na dalekiej północy, w Kopenhadze spi wielki rzeźbiarz XIX. wieku Thorwaldsen, tak i on mistrz nad mistrze legł i w mieście, w którym się urzeczywistniły jego idee życiowe i w ogrodzie otaczającym dom, który mu dał szczęście, przystanią dlań będąc i ostoją po burzliwym, pełnem wysiłków życiu. Do snu go kołyszą echa jego pieśni, które rozbrzmiewają w jego teatrze lat już tyle. Spi pod płytą grobową porośłą wiecznie zielonym bluszczem. Spi — żyw w pamięci i sercach ludzkich. I ona pamięć i ten przejaw, że dzieła jego stały się źródłem nowego kierunku jest pomnikiem trwalszym od tych licznych pomników z brązu i marmuru, które zdobią liczne miasta, a którymi chciano uczcić jego: c z y n. Od spiżu trwalszą jest sztuka jego, wiecznie żywa, wiecznie młoda i wbrew wszelkim pesymistycznym przypuszczeniom obejmującą w posiadanie coraz to liczniejsze miliony ludzkich serc.

Przechodząc do skreślenia kompozytorskiej działalności Wagnera omówić przedewszystkiem w paru słowach należy utwory jego mniejsze rozmiarami, choć niejednokrotnie potężne treścią, pochodzące bądź z jego wczesnej młodości, zanim przeszedł do

kompozycyi operowej, bądź też należące do epoki późniejszej i równoległe, najczęściej okolicznościowo z potężnymi dramatami tworzone. Niektóre z tych utworów, chociaż były ongi wykonywane, leżą do dziś w manuskrypcie w bayreuckim Wanfriedzie, parę z nich zaginęło. W świetle pism Wagnera, listów jego, pamiętników, opracowań opartych na rezultatach skrzętnych poszukiwań geneza utworów tych rozjaśnia się niemal w zupełności. Wkraczają one w najrozmaitsze dziedziny kompozycyi. Najwcześniejsze z tych utworów były komponowane (co zresztą naturalne) bądź pod wpływem Beethovena (II. i IX.), bądź Mozarta, bądź wreszcie Webera. Sam Wagner o tem w pismach swoich wspomina (I, IV.), chociaż niepodobna ich z tego powodu deprecjonować. Wyczuć się daje już w tych młodzieńczych, z zarańca twórczości pochodzących utworach, potężny rozmach i prawdziwy artyzm, z drugiej jednak strony przyznać się musi, że olbrzymi talent Wagnera nie umiał się przystosowywać do drobnych, pewną do tego normą określonych form. Tylko tam, gdzie twórca pozwoli sobie przerwać szranki i być sobą — jest potężny, silny i oryginalny. Przeznaczonem mu było torować nowe drogi, a nie pełzać utartymi szlaki.

Jednym z najwcześniejszych jego utworów jest: sonata, skomponowana w r. 1828. niestety zaginiona. W ślad za nią w późniejszych latach poszły dalsze sonaty, więc: sonata B-dur (op. 1.) poświęcona Weinlingowi, „A-dur (niepublikowana) mało oryginalna, wreszcie po latach skomponowana, poświęcona Matyldzie Wesendonk, sonata, a raczej fantazyja na temat oper po r. 1853. stworzonych.

Częściej używaną przez Wagnera formą była forma uwertury. Uwertur tych w ciągu lat zebrało się kilka. Z pamiętnika Wagnera dowiadujemy się o uwerturze C-dur (M. L.: 66.), po której skomponował t. zw.: *Paukenschlagouverture* B-dur. Odegrana na koncercie danym na ubogich w Lipsku 24. XII. 1830. wywołała ogromną wesołość ze względu na systematycznie powracające w każdym piątym takcie uderzenia w kocioł. Przeżycia swoje, wstyd, zawód kreśli Wagner z humorem w swoim pamiętniku (M. L.: 66—69.). Uwertura do: „Narzeczonej z Messyny“ a dalej niepublikowane dotąd uwertury: D-mol (1831.) i C-dur (1832.) są ogniwem łączącym uprzednio wymienione z czterema dalszemi dokładniej dziś znanemi ze względu na niedawne (1907.) wydanie przez firmę: Breitkopf i Härtel. Tytuły ich: „Król Enzio“



(1831.), „Krzysztof Kolumb“ (1835.) do dramatu Apla, „Polonia“ (1836.) i „Rule Britannia“ (1837.). Uważać je należy, ze względu na błyski oryginalności, wielką siłę dramatyczną, za zapowiedź wielkich dzieł. Nas specjalnie zająć może uwertura p. t.: „Polonia“ (szkicowana w r. 1832., wykończona w r. 1836., po raz pierwszy wykonana na prywatnym koncercie w Palermo w r. 1881). Powstanie swe zawdzięczała aktualności sprawy polskiej, walce z r. 1830/1, która głośnem echem odbiła się w Europie zachodniej, a która tem silniej podziałała nieszczęsnym swym wynikiem na twórczy umysł Wagnera, ile że miał sposobność zetknąć się z tymi, co falą płynęli na zachód, by tam nowe ogniska niecić, marzenia kować w czyn (M. L.: 75—79.). Skomponowana na motywach naszych, na naszych pieśniach, uwertura ta nadaje się do wykonania koncertowego, ale tylko przez dobrze obsadzoną orkiestrę. Wywołać może wtedy silne wrażenie, ujmując odrazu słuchacza, szczególnie pięknym motywem mazurki, parotaktowym, o smętnym niemal Chopinowskim kolorycie (wstęp do uwertury). Poza wymienionemi istnieje jeszcze jedna uwertura p. t.: „Faust“ (z r. 1840. przerobiona w r. 1855.) kreśląca dzieje tragedyi „Fausta.“

Z większych form wymienić należy dwie symfonie, z których jedna z szczególnie pięknem scherzem C-dur (1832.) wydana obecnie, grywana była niejednokrotnie w r. 1887/8 (I. 8; X. 309—15; Istel w Neues Musik-Zeitung 1911. 5.); druga, dotąd w manuskrypcie, E-dur pochodzi z r. 1834. Ponadto wspomnieć należy o bardzo ciekawej fantazyi Fis-mol, polonesie utrzymanym w Weberowskim stylu, obu utworach z bardzo młodych lat, nadto o miutkim walcu w Es-dur (1853.) stworzonym dla siostry Matyldy Wesendonk, zawdzięczającym swe powstanie wrażeniu chwili i dającym się traktować jako przejaw dobrego humoru, na co wskazywałyby pełna werwy dedykacya, w której kompozytor przeprosza za lichey papier i zaleca opuścić przy odegraniu wszystkie miejsca trudniejsze, wreszcie o dwóch okolicznościowych utworach zatytułowanych: „Kartki z albumu“, z których pierwszy w C-dur powstał w r. 1861., drugi, szczególnie piękny, w Es-dur w r. 1875.

Z pieśni, skomponowanych przez Wagnera, nie wiele jest znanych: „Arya“ (1828.) „Scena i Arya“ (około 1832.) „Dźwięki dzwonów“ (1832.) „Romanza“ w G-dur (1837.) zaginęły, „Siedm kompozycyi do Fausta Goethego“ (1832.) „Alegro“ dokompo-

nowane do arii Aubry'ego w Marschnera: „Wampirze“, (1833.), wreszcie kantata „U wrót nowego roku“ (1835.) są nieopublikowane, znane są: „Jodła“ (1838.), „Dwaj grenadyerzy“ (1839—40.) z marsylianką jak u Schumanna (1844.), „Trzy francuskie romanse“ (Spij, słodkie dziecię — Róża — Oczekiwanie 1840.) dalej: „Pięć pieśni do słów Matyldy Wesendonk“, o których sam Wagner pisze: „Nigdy niczego lepszego od tych pieśni nie napisałem i niewiele z moich dzieł dałoby się z niemi zestawić („Listy“, do M. Wesen. 62) a to: Anioł, Sny, Rodzą się bole, Cicho stój, W cieplarni (1857—8.). Ponadto istniały, lub istnieją utwory choralne, po części o pokroju patryotycznym, a to: „Melodya ludowa“ 1837. (zaginiona), „Pieśń uroczysta“ — na chór męski, skomponowana z polecenia króla saskiego w r. 1843. (nieopublikowana), „Pozdrowienie Fryderyka Augusta“ — na głosy męskie (1844.).

Wspomnieć należy również o okolicznościowo powstałych marszach: „Marszu żałobnym ku czci Webera osnutym na tle motywów z Euryanty“ (1844.), „Marszu hołdowniczym“ (1864.), „Marszu cesarskim“ — na wielką orkiestrę i chór (1871.) wreszcie o: „Wielkim uroczystym marszu amerykańskim ku upamiętnieniu 100-letniej rocznicy niepodległości Stanów zjednoczonych“ (1876.) mniej oryginalnym, lecz znakomicie zapłaconym kwotą 5000 dolarów.

Z dzieł orkiestralnych wymienić należy wreszcie dwa wiążące się z działalnością dramatyczną Wagnera a to: „Zygfyda idyllę“ (1870.), skomponowaną na tle III. aktu Zygfyda na cześć Cosimy i nowo-narodzonego syna Zygfyda a wreszcie: „Ucztę miłości apostołów“ (1843.) na orkiestrę i chór męski biblijną scenę, pokrewną duchem, treścią a poniekąd i formą późniejszemu, niezrównanemu dramatowi p. t.: „Parsifal.“

Na zakończenie wzmianka o transkrypcjach na fortepian, z których pierwsza Beethovenowskiej „Dziwiatej“, ciekawa jako próba, była wpływem kultu, jaki żywił Wagner dla wielkiego symfonika. Transkrypcja ta mimo pertraktacji młodzieńczego naówczas Wagnera (1830) z firmą nakładową Schotta nie została wydana. Dalsze transkrypcje, przyróbki, poutpuri z oper: Donizettiego, Halevy'ego, Aubera, Herolda powstały w czasie pierwszego pobytu Wagnera w Paryżu. Podejmowane dla zarobienia paru franków na chleb; zajmowały czas, targwały siły nie dając żadnego zadowolenia Wagnerowi.

Przechodząc do oper i dramatów Wagnera omówię i te, które chociażby w fragmentach do dziś się dochowały, pomysły niewykonane zaznaczając tylko. Z kolei i im poświęcę osobno słów kilka.

Fragmentem pozostała zarzucona wnet przez Wagnera opera p. t.: „Wesele“, do której skomponował sceny wstępne (r. 1832—3.) zanalizowane dokładniej przez E. Istla. W: „Szkicu autobiograficznym“ pisze Wagner: „Sam już niewiem skąd zapoznałem się z tym średniowiecznym tematem.... Powróciwszy do Lipska skomponowałem natychmiast pierwszy numer tej opery, który obejmował wielki sekstet....“ (I. 8—9). W pamiętniku swoim daje nam jednak dokładniejsze wyjaśnienie zwracając uwagę na książkę Büschinga o rycerstwie, z której wyimek stał się rusztowaniem dramatu i opowiada wśród jakich warunków tworzył swoje dzieło. Zniechęcony do dalszej pracy przez siostrę swoją Różę, artystkę, do której serdecznie był przywiązany, rękopism zniszczył. (?) (M. L: 84—87.) Róży, która wywierała ogromny wpływ na młodocianego twórcę, nie podobał się sam pomysł, mimo, iż część muzyczna zjednała borykającemu się z trudnościami młodzieńcowi wielkie pochwały Weinlinga usprawiedliwione zresztą zupełnie, jak stwierdzić można z zachowanego fragmentu tekstu i kompozycji. Dzieło nie było pozbawione wartości.

Następny pomysł opracował Wagner w całości komponując operę romantyczną w trzech aktach: p. t.: „Wieszczki“, do której tekstu zaczerpnął z baśni Gozziego p. t.: „Kobieta-wąż.“ (M. L: 90.) Z partytury, znajdującej się dziś w posiadaniu króla bawarskiego dowiadujemy się, że akt I. był skomponowany do: 6. VIII. 1833., II. — do 1. XII. 1833., III. — do 1. I. 1834., a uwertura do: 6. I. 1834. roku. Opery tej za życia Wagnera nie wystawiono nigdzie (grana była jednak n. p. uwertura M. L: 119), dopiero po jego śmierci wystawiły ją dwie sceny: monachijska (29. VI. 1888. i 1910.) i pragska (1893.). Że opera ta wykazuje wiele braków, że tak fabuła jest naiwna, jak i kompozycja — to naturalne zwłaszcza, jeżeli się zważy, że twórcą jej był 21-letni muzyk. Że oryginalną pracą nie była stwierdza sam twórca pisząc, że był pod wpływem Beethovena, Webera, Marschnera (IV. 252.) — dodajmy i Spohra. Niemniej samo pogłębienie myśli przewodniej, uwypuklenie idei: zbawienia — jest charakterystycznym przejawem rozwoju duchowego młodego twórcy, podobnie jak i muzyka, chociaż biegnąca jeszcze utartymi szlakami, jest do-



wodem wielkiego talentu, talentu szukającego już samodzielnych, własnych dróg (n. p. użycie motywu przewodniego, chociaż powracającego w tej samej formie).

Silniejszą atoli zapowiedzią wielkiej przyszłości była druga z rzędu opera Wagnerowska zatytułowana: „Zakaz miłości — albo — Nowicyuszka z Palermo“, wielka opera komiczna w dwóch aktach. Opracowanie tekstu opery tej pochodzi z roku 1834., kompozycja z r. 1836. Dzieło było wystawiane raz jeden jedyny w Magdeburgu: 29. marca 1836. roku. Do zapowiedzianego drugiego przedstawienia, które miało być benefisem Wagnera, jako kapelmistrza opery, nie przyszło z powodu zakulisowych awantur między artystami, którzy w najnieodpowiedniejszej chwili, tuż przed spektaklem, poczęli wyrównywać nieporozumienia, powstałe między sobą na tle erotycznym, zapomocą pięści. (I. 31. i M. L.: 144—5.).

Oryginalną partyturę: „Nowicyuszki“ ofiarował Wagner po latach, w roku: 1866. swojemu młodocianemu protektorowi, Ludwikowi II. z taką dedykacją:

„Zbłądziłem raz i pragnę dziś pokuty,  
Młodości grzech jakżebym zmazać chciał.  
Pokorny składam u Twych stóp te nuty  
By łask Twych promień — zbawcą im się stał.“

Znajdującą się dzisiaj w narodowym muzeum monachijskiem partyturę opery tej, nie drukowaną do tej pory, zbadał gruntownie Dr. Edgar Istel ogłaszając wyniki swego studium w czasopiśmie p. t.: „Die Musik“ (1909. 19.). Badania Istla stwierdzają, że opera ta, którą Wagner zowie: „grzechem młodości“ na miano takie nie zasługuje, że w twórczości Wagnera zajmuje miejsce niepoślednie, bezwątpienia wyższe od: Wieszczeń, że znajdują się w niej takie pomysły oryginalne, jakich napróżno szukalibyśmy nawet w Rienzim. „Zakaz miłości“ osnuty na tle Shakespeara komedyi p. t.: „Miarka za miarkę“ jest przede wszystkim dowodem olbrzymich poetyckich zdolności Wagnera, który w przedziwny sposób umiał „przerobić“ tekst komedyi na libretto operowe a upraszczając tak akcję dramatu, jak redukując liczbę działających osób nie zatracić ani jednego charakterystycznego szczegółu (I: 24—29; M. L.: 140—143.). Umiejętna instrumentacja, pomysłowa kompozycja, użycie motywów przewodnich (główne motywy: motyw karnawałowy, zakazu miłości i żądzy

Fryderyka) są miarą twórczości Wagnera, choć niepodobna pominąć tego milczeniem, że i na wpływach obcych nie zbywało. W muzyce do „Nowicyuszki“ dosłuchać się można dźwięków muzyki: Aubera, Belliniego, Meyerbeera, Beethovena, czego się jednak Wagner zupełnie nie zapiera pisząc: „.... muzyka ta była tylko odbiciem wpływów nowo-francuskiej opery, a nawet (co się tyczy melodyi) włoskiej.“ (IV.255.) Sąd ten o sobie samym z lat późniejszych pochodzący jest może zbyt ostry. Muzyka nie była „tylko“ odbiciem wpływów obcych działających na Wagnera, były w niej liczne „ustępy“ i motywy bardzo własne, bardzo oryginalne i charakterystyczne, skoro niektóre z nich, jak wykazuje Istel, znalazły się w „Tannhäuserze“ i „Spiewakach“ raz jeszcze przez Wagnera użyte. Szkoda tylko, że „Nowicyuszka“ jest utworem „muzealnym.“ Włączona wraz z „Wieszczkami“ w przedstawienia cykliczne, udostępniona publiczności, które jak na razie zna ją tylko z studyów, uzupełniałaby obraz rozwoju twórczości mistrza z Bayreuthu, obraz niezupełny, ponieważ cykle obejmują dzieła od Rienzego dopiero poczynawszy.

Lekturze Bulwerowskiego romansu p. t.: „Rienzi, ostatni z trybunów“ zawdzięcza Wagner pomysł stworzenia wielkiej opery tragicznej, która miała być ostatnim dźwiękiem muzyki „przeszłości.“ Między Rienzim a Holendrem legła przepaść i opera opiewająca losy nieszczęsnego tułacza pierwsza stać się miała zapowiedzią nowego kierunku, przełomem poniekąd będąc między dawnymi a nowymi laty, które zrodzić miały Tannhäusera i Lohengrina a potem przepotężne tragedye cierpień (Trystan do Parsifala). Rienzi był jeszcze „operą“ w całym tego słowa znaczeniu.

W przedmowie do zbiorowego wydania swych dzieł tłómaczy się Wagner, dlaczego pomieścił wśród nich i libretto do Rienzego. Nie mogąc wchodzić w szczegóły zaznaczam tylko, że o ile Wagner mógł wydając po latach wielu prace całego niemal swojego życia zastanawiać się nad tem, czy winien włączyć libretto do Rienzego w zbiorowe wydanie swych dzieł czy nie, uważając je jednak za przeróbkę tylko, my oceniając je z innego, niż twórca, punktu widzenia osądzać je musimy jako nowy (na swoje lata) dowód olbrzymich zdolności poetyckich Wagnera i tego nerwu dramatycznego, jaki posiadał w całej pełni. Jeżeli się gdzie ten tekst chwieje i fabuła chroma to zawinił tu fakt ten, że twórca położył cały nacisk na muzykę nie umiając jeszcze

zachować pewnej równowagi i harmonii pomiędzy słowem a tonem, która miała być podwaliną dalszej jego twórczej pracy. Wszak sam pisze: „Heroldowie pokoju, nawoływania kościoła do powstania, bitewne hymny — oto motywy, które mnie skłaniały do tworzenia opery: „Rienzi.“ (IV. 257.) Bezwątpienia działała nań i sama postać Rienzego, człowieka „z głową i sercem pełnem wielkich myśli“, którego przedstawił w odmiennem, niż Bulwer w swym romansie, w odmiennem niż historia (por. K. Chłędowski: Rzym. Ludzie odrodzenia (p: 42—62.) świetle. Wagner idealizuje swego bohatera a oczyściwszy jego postać z wszelkiego nalotu erotyzmu, czyni ją postacią człowieka idei i czynu, postacią człowieka, który się wyrzekł egoizmu, postacią naprawdę tragiczną. W tem samym świetle jaśnieje postać siostry Rienzego — Ireny, umiejącej wyrzec się pragnień osobistego szczęścia dla idei i — dla miłości brata. Te dwie postacie i trzecią Adriana (męska rola dla kobiety, stworzona dla Wilhelminy Schröder-Devrient) rzucił Wagner na szerokie, pełne ruchu tło, rysowane śmiało, może aż za efektownie. Za efektownie — takby się przynajmniej wydawało sądząc powierzchownie. Jest w Rienzim olbrzymi aparat sceniczny, winien być przepych, jest wiele scen zbiofowych pełnych efektu, a jednak nie są to środki mające na celu olśnienie widza. Ten cały Rienzi — taki, jakim go nam dał Wagner, jest owocem przemyślenia, dociekań i zastanawiania się głębokiego. O myśli olśnienia widza, przypadkowości niema nawet mowy. Oto przykład: w Rienzim jest balet, a raczej pantomina. Czy przypadkowa lub wprowadzona przez Wagnera dla mody? Słowa Wagnera są najlepszym komentarzem: „Opracowując mój temat nie szukałem zupełnie jakiegoś pretekstu do wprowadzenia baletu; okiem kompozytora operowego spostrzegłem sam, że należy przedstawić uroczystość, którą Rienzi musi dać dla ludu, a w czasie której przedstawić mu ma drastyczną scenę z dawnych dziejów: była nią historia Lukrecyi i związanego z nią wypędzenia Tarquiniuszów z Rzymu.“ (IV. 259.) Oto przyczyny dowodzące rzeczywiście głębokiego wniknięcia w epokę i jej tragiczne dzieje. Tak pojęta pantomina działa i działać musi silnie na widza. Dzieje się jednak najczęściej — inaczej. Pantomina historyczna schodzi do roli baletu, wrażenie pryska, rodzi się brak zrozumienia idei i — ujemne sądy rosną.

Oceniając stronę muzyczną Rienzego należy skonstatować ogromny postęp w twórczości Wagnera i coraz to silniej uwy-



datniającą się jego indywidualność. Jeżeli w Rienzim znajdują się oddźwięki muzyki Spontiniego (Ferdynand Cortez), czemu Wagner nie zaprzecza, bardzo nieznaczne wpływy Aubera — to będą one wpływem żywszego zajęcia się tymi kompozytorami, a nie naśladownictwa. Z całą stanowczością należy natomiast odeprzeć nieuzasadnione zarzuty, jakie Wagnerowi stawiano, jakoby miał ulegać wpływom Mayerbeera. W tej epoce znał Wagner tylko: „Roberta dyabła“, nie znał „Hugenotów“, „Prorok“ zaś, o czym nie można zapominać, powstał dopiero w roku 1849. Muzyka do Rienzego jest oryginalna, co więcej, wykazuje już takie motywy, które kiedyś Wagner miał podnieść do godności idei. Przykładem chociażby sama uwertura, sama dla siebie dramatem już będąca, a choć skowana w dawną formę sonaty, jakże usiłująca poza te szranki wybiedz, przełamać je! A przecie — Rienzi miał być tylko operą, niczem więcej. „Nie widziałem go inaczej, jak w szacie 5. aktów z 5. wspaniałymi finałami, hymnami, pochodami i muzyką wyrażonym szcękciem broni.“ (IV. 259.) I z tego punktu widzenia rozpatrywany Rienzi z hymnami heroldów pokoju i świętem ludowym (akt: II.) z hymnami wojennymi (akt III. scena: 3.) z uroczystym pochodem Rienzego — zwycięscy do kościoła i wstrząsającą scenę wyklęcia go (akt IV. scena: 2.) nie stoi niżej od wszelkich Hugenotów, Proroków i t. d. A jeżeli wejdziemy głębiej w oną muzykę, ileż znajdziemy w niej ustępów pełnych przedziwnego uczucia, liryzmu? Choćby te sceny siostry Rienzego a przedewszystkiem jego wstrząsająca modlitwa (akt: V. scena: 1.). A jednak ten Rienzi był tylko „operą“ i dzięki temu wyklęty został z murów Bayreuthu, ten sam Rienzi tworzony wśród tak ciężkich warunków życiowych i przejść takich i takiej nędzy, jakiej Wagner nigdy później nie zaznał. Oto parę dat: Libretto pochodzi z roku: 1838. (Ryga). Kompozycja: akt I. ukończony w Rydze — 9. II. 1839., akt II. w Boulogne sur mer — 12. IX. 1839. następne i uwertura 23. X. 1840., względnie: 19. XI. 1840. Wystawienia doczekał się Rienzi w Dreźnie, po dwóch latach nadziei, złud, pertraktacyi dnia: 20. X. 1842. Wagner operą swoją dyrygował sam; główne role odtworzyli: Rienzego — niezrównany Tichatschek, Ireny — Wüst, Adriana — Schröder-Devrient. Sukces był olbrzymi, o czym wymownie świadczy list Wagnera do Cecylii Avenarius, siostry jego. Oto wyjątki: .... „Jak mnie zapewniają, żadna opera nie była w Dreźnie przyjęta z takim entuzjazmem, jak

mój Rienzi.... Zapewniano mnie, że sukces jaki odniósł Meyerbeer wystawiając tu Hugonotów nie da się porównać z sukcesem, jaki odniósł mój Rienzi.... Tryumf, tryumf — wy dobre, wierne, szlachetne dusze. Dzień zaświtał, niech sieje swe blaski na was wszystkich“ (21. X. 1842.). Sukces był olbrzymi, czego dowodem fakt, że chociaż przedstawienie trwało sześć godzin publiczność słuchała dzieła z niesłabnącem zainteresowaniem i wbrew obawom Wagnera nikt przed końcem przedstawienia z teatru nie wyszedł (M. L.: 278.). A i potem, gdy z powodu długości (skreśleniom opierali się, choć bezskutecznie, bo i tak pewne poczyniono, artyści) podzielono operę na dwa wieczory dając jednego akt I. i II. jako: „Rienzego chwałę“, a drugiego III—V. jako „Rienzego upadek“ (na życzenie dworu) zainteresowanie nie osłabło. Niemniej po trzech takich przedstawieniach musiano zdecydować się na wystawianie opery w całości ze względu na niezadowolenie publiczności, którą podział opery narażał na znaczniejszy wydatek (M. L.: 280—1.). Sukces był olbrzymi, stały, choć niemal jedyny w życiu. Bo od chwili wystawienia Holendra rozpoczęło się właściwe prześladowanie twórcy i jego idei w prasie, istna kampania przeciw Wagnerowi. Przeciw Rienzemu wystąpiono już uprzednio, tuż po premierze, w gazetach drezdeńskich, że jednak: „z Drezna pisano mało do obcych gazet“ ujemne recenzje Banka i Schladebacha, działających pod wpływem osobistej animozyi, mało zaważyły na szali. Pierwszy zemścił się za to, że nie otrzymał biletu na premierę, drugi z podobnych względów. „A chociaż byłem dla każdego uprzejmy, odczuwałem zawsze niepokonaną odrazę przed świadczeniem komuś specjalnych względów dlatego, że jest recenzentem; z czasem stałem się pod tym względem wprost szorstkim i ta szorstkość moja była przeważnie przyczyną niesłychanych ataków prasy na mnie, trwających przez całe życie.“ (M. L.: 282.) Jaką była ta „krytyka“ wykażę czerpiąc cytaty z dziełka Tapperta: „Richard Wagner im Spiegel der Kritik“) i Kreowskiego i Fuchsa: „Richard Wagner in der Karikatur“ — przedewszystkiem. Odnośnie do Rienzego znajduję znamienne zdanie u Chamberlaina (p: 346.) tem znamiennejsze, że niesmacznie wciągające w rzekome dowcipy... i nas. Oto: „Widzów będzie się obecnie sprowadzać do opery przy pomocy żandarmeryi, by Rienzi nie był wystawiany przed pustemi ławkami. Radzono już posłać pojmanych Polaków na Rienzego — Mierosławski zbladł

podobno ze strachu, gdy mu oznajmiono o postanowieniu przyprowadzenia go do rozumu przy pomocy „Rienzego“. Tak użyty Rienzi przecie zdałby się na coś.“ (Signale listopad 1847.) lub: „R. Wagnera wielka tragiczna, bombastyczna opera Rienzi — to monstrum operowe. Wartość muzyczna partytury równa się zeru . . . i t. d.“ Echo 1871. 22. (Tappert: 11.) Oto ton krytyki, która nie panując nad sobą, zacierzewiona w walce, nie przebiegała w słowach — lata całe. Pisząc do siostry: „Zaświtał dzień . . .“ nie przeczuwał Wagner, że trwanie dnia tego tak krótkie, jak życie jętki jednodniówki, nie spodziewał się, że w dalszej swej pracy a wędrownie spotka się z chłodem, nie z entuzjazmem, że miasto oklasków i uznania, żać będzie posiew ironii, a miasto wieńców zbierać ciernie i kolce.

Że tak być miało pouczyć go mogło wystawienie „Holendra“, który skomponowany wśród rozpaczliwych wprost warunków życiowych stał się dziełem nowem, przełomowem, epokę nie tylko w życiu Wagnera, ale i sztuki wogóle stanowiącem. Tworząc Holendra rzucił Wagner rękawicę przyszłości podjętą przez wroga mu niejednokrotnie osobiście krytykę. Między Rienzim a Holendrem była przepaść. Określić w czem leżała zasadnicza różnica między temi dziełami — łatwo. Oto w Holendrze zatracił się przedewszystkiem podział opery, do jakiego publiczność była przyzwyczajona, z niecierpliwością oczekując tego lub owego: popisowego sola, lub jeszcze bardziej interesującego duetu. Tego tu niemal w zupełności brakło. Holender stając się w muzyce opowiadaniem tak ciągłym, tak nieprzerwanem, jakim winno być opowiadanie legendy, czy baśni spełniał ideę Wagnera przedstawień *in continuo* (VII. 120). Próby wystawienia tej opery romantycznej *in continuo*, podjęte po wielu latach — nie zawiódły. Preludya, poprzedzające akt II. i III. po nieznacznych skróceniach zeszyły do roli interludyów, a chociaż na moment ich trwania korytna, dla zmiany dekoracyi, zapadała, wrażenie dzięki tej ciągłości opowiadania było bardzo silne, publiczność nie znużona. Już dzięki tej ciągłości zbliżał się Holender do typu nowego, jaki miał Wagner w Trystanie stworzyć, stając się pierwszym ogniwem tej drugiej epoki życia mistrza, która miała zrodzić obok niego jeszcze: Tannhäusera i Lohengrina.

W części muzycznej był Holender również nowością. Bo chociaż spotykamy jeszcze tu i owdzie pewne dźwięki, które przypomną nam Rienzego i wpływy oper Spontiniego, jest ich



bardzo niewiele. Odezwały się w nim dźwięki pieśni ludowej i to tam, gdzie można ich było z całą logicznością użyć. Pojawiły się przewodnie motywy niezbyt liczne, lecz przecie w wcale znacznej ilości, wysnute z ballady Senty, która jest ośrodkiem kompozycji, stając się rusztowaniem dramatu, występując z szczególną siłą i ekspresyją tam, gdzie chodziło o wyrażenie uczuć osób przeżywających wstrząsającą tragedję beznadziejnych cierpień.

Publiczność w „nowem“ dziele znaleźć się nie mogła. I to jest jasne, bo ta publiczność: „oczekiwała i żądała czegoś podobnego do Rienzego, a nie czegoś wręcz mu przeciwnego.“ Co więcej! Sam twórca: „był dość zdetonowany“ i milczał nie mając odwagi wprost bronić swej nowej opery. (IV. 276.) I stało się to, do czego prędzej, później przyjść musiało. „Odtąd traciłem coraz to bardziej właściwą publiczność z oczu.“ (IV. 282.) — pisze Wagner. Zastąpiły mu ją — jednostki umiejące czuć i odczuwać i widzieć w nim muzyka-poetę. Bo jednak Holender i w tym kierunku był nowością, że był dramatem stworzonym przez Wagnera a nie przeróbką jakiejś książki, romansu, tragedyi, jak uprzednie dzieła do Rienzego włącznie. Sam twórca stwierdza, że od czasów Holendra rozpoczyna karierę swą jako poeta, zrywając z dotychczasowem „fabrykowaniem tekstów operowych“ (IV. 266.)

A przecie przyszło kompozytorowi przeżyć chwile ciężkich rozczarowań. Smutne złudy, ciągłe, bezustanne! Tworzył Holendra z myślą o swoim kraju, od którego żył z dala, oświadczono mu, że nie nadaje on się dla Niemiec. „Ja głupiec sądziłem, że opera ta nadaje się tylko dla Niemiec, ponieważ porusza takie struny, które tylko w duszach Niemców oddźwięk znaleźć mogą“ (I. — 19.) pisze Wagner w „Szkicu autobiograficznym.“ Smutne złudy, tem smutniejsze, że przyszło mu je przeżywać na paryskim bruku, w chwilach rozpaczliwej nędzy i walki nie o piękne jutro, ale (dosłownie) ... o chleb. Z Rygi umknął do Paryża marząc o sławie, uznaniu. Marzenia, nieziszczone sny! Zyskał... głód, nędzę i upokorzenia. Borykał się z dolą chcąc zapewnić kawałek chleba sobie i młodej swej żonie. Chce być chórzystą — niema głosu, chce grać w orkiestrze — brak mu wprawy, chce wystawić swe dzieła w którymś z teatrów paryskich — brak mu odrobiny szczęścia, urządzi koncert z własnych złożony utworów — zamiast oklasków zyska sykanie....

bo trąbki ochrypiły. Czasem, jak błyskawica, przemknę przez umysł Wagnera myśl... o samobójstwie. Jaka tragedia... o samobójstwie z nędzy! I w takich warunkach Wagner tworzy: Holendra — i jakim go tworzy!

Skąd taki temat, skąd podniety? Legendę o „Holendrze tułaczu“ znał Wagner z książki Heinego, (I. 7.) niemniej nie byłaby się ona stała bodźcem do stworzenia dramatu, gdyby nie osobiste przeżycia. Uciekwszy z Rygi wsiadł Wagner w Piławie na żaglowiec, który płynął do Anglii. „Ta podróż morską pozostanie mi na zawsze w pamięci; trwała ona trzy i pół tygodnia i była bogata w przeżycia. Trzykrotnie dały się nam gwałtowne burze we znaki, a raz czuł się kapitan zniewolonym szukać schronu w jednym z norweskich portów.“ (I. 14.) W czasie tej podróży opowiadali majtkowie Wagnerowi o Holendrze — tułaczu i postać ta na tle osobistych przeżyć stawała się dlań coraz plastyczniejsza... „Niedające się określić uczucie owładnęło mną, gdy olbrzymie granitowe ściany odpowiedziały echem na wołanie marynarzy, wołających, gdy zarzucono kotwicę i ściągnięto żagle. Krótki rytm tego okrzyku... skrzystalizował się wnet w temat pieśni majtków w moim Holendrze tułaczu, do którego pomysł już miałem gotów, a który pod wpływem dopiero odebranych wrażeń pozyskał określoną barwę poetycką i muzyczną.“ (M. L: 195) Z gotowym pomysłem przybył Wagner do Paryża sądząc, że zdoła go opracować dla wielkiej opery, której dyrektorowi Leonowi Pilletowi polecił go Meyerbeer. Stało się inaczej! Oto Pillet oddał opracowany przez Wagnera tekst innemu kompozytorowi (Dietschowi, który skomponował nieudaną operę p. t.: „Le vaisseau fantome“) Wagnerowi zaś dano za tekst — pięć napoleonów, które wziął... ..z nędzy (por. Wagner I. 18. i M. L: 239 — 40. a R. Wagner Illustr. Blätter. Wien. 1909 nr 16. p. 381). Niezrażony niepowodzeniem zabrał się Wagner jednak do opracowania swej romantycznej opery i „nader szybko wykończył tak tekst, jak i muzykę“. (IV. 267) Tekst powstał w przeciągu dziesięciu dni: 18. — 28. V. 1841, szkic kompozycji był wykończony do 13. IX. 1841. dokładne daty ukończenia całej pracy nie znane. Z uwerturą tylko szło opornie. Dwa pełne miesiące minęły zanim ją napisał, mimo iż miał ją „prawie gotową w głowie“. (I. 18.) W kompozycji Holendra wyszedł Wagner od ballady Senty, w którą nieświadomie złożył pomysły tematyczne do całej muzyki tej opery. „Ona to wraz z chórem prądek i chórem majtków (I. 18.) stała

się podwaliną opery znajdując odbicie w przepotężnej uwerturze streszczającej życie Holendra, jego rozpacz, bezkresną tułaczkę, przebłyśki nadziei, że i dla niego kiedyś, kiedyś zaświta godzina wyzwolenia, że i nad nim kiedyś ulituje się śmierć i znowu ono zwątpienie, niewiarę, jaką go truć musiały doświadczenia życiowe, ono ciągle szamotanie się z samym sobą, oną beznadziejną mękę. (V. 176 — 7.) I dzięki takiej koncepcji uwertura do Holendra przestaje być czemś wyodrębnionem od całego dzieła a zrastając się z niem silnie wprowadza słuchacza odrazu w tę atmosferę cierpień, których kresem poświęcenie się przez litość Senty. Tak skomponowana uwertura odpowiada w zupełności wywodom Wagnera i jego zapatrywaniom, którym daje wyraz w małej rozprawce: „O uwerturze“ (I. 204.) A że się pojawiały takie n. p. „recenzje“: „Uwertura do Holendry jest straszidłem muzycznym, miksturą sporządzoną po równej części z niedorzeczności i brutalności“ (Tappert : 73) to byłyby one wyrazem nie sumiennej oceny, lecz tej niesmacznej walki prowadzonej piórem umoczonem w żółci.

W „Holendra“ należy się wsłuchać i żyć się z każdą z postaci Wagnerowskich, a wtedy w tym „człowieku“ tak szalenie cierpiącym, w którym znajdują się rysy i Odysseusa i Żyda wiecznego tułacza (IV. 265.) odnajdzie się postać niezmiernie żywą, ciekawą, setki problemów ideowych nastreżającą. I wtedy znajdzie się w tej Sencie, która z mocą i przekonaniem woła:

„Ja Cię przez wierność moją z mąk wybawię.

Anioły Boże niech mnie tobie wskażą.“

nie jak z ironią pisze Ed. Hanslick: „na styl Wagnerowski przełożoną (t. j. histeryczkę) Agatę (n. b. z Wolnego strzelca) (Tappert: 36.) lecz typ kobiety, która nie znając kresu poświęceń potrafi rzucić się w tonie morskich fal, składając swe życie w ofierze... przez litość. Znajdzie się myśl Wagnera, dla którego „poświęcenie się“ stanie się wprost ideą przeprowadzoną jak nić przewodnia przez wszystkie dzieła. (Senta... aż do Parsifala.) I pod tym kątem oglądana postać tej młodej marzycielki przestanie być: histeryczką — a stanie się ideowym typem. Podobnie i Eryk (postać wymyślona przez Wagnera) jako antyteza Holendra zaważy bezwzględnie na szali tragicznej, a tak pełnej prostoty akcji. Przemówią one do widza i słuchacza, z siłą choć każda innym językiem i zżywszy się z niemi zrozumie się i ten przepotężny monolog Holendra, który po siedmiu latach tułaczki wyszedł na ląd, by znaleźć wierne



serce kobiece, któreby mu zjednało zbawienie (akt I.), zrozumie się balladę Senty (akt II.) i Cavatinę Eryka (akt III.) a zżywszy się z całą akcją odczuje się cały bezmiar tęsknoty, jaką wyraża pieśń Sternika (akt I.) i młodzieńczą wesołość przadek (akt III.)

Podobnie przemówią do duszy powracające jak fale, w tej samej formie używane, motywy rozpacz i zwątpienia Holendra, stłumiony krzyk sternika jego okrętu, motywy przekleństwa i te charakteryzujące załogę jego okrętu, (nieco odmiennie użyty motyw charakteryzuje załogę okrętu Dalanda, ojca Senty.) i ten precudny motyw zbawienia, będący równocześnie motywem Senty i jej miłości.

Zestrzeli się w tych motywach cała tragedia człowieka tułacza, czy też widmowego okrętu, bo jednak charakterystycznym jest, że duńscy żeglarze z Jutlandyi mianem Holendra oznaczają nie kapitana posępnego statku, lecz sam statek: fata morgana wodnej pustyni. Biada temu okrętowi, który podaży w ślad za tym widmowym czarnym statkiem o czerwonych żaglach. Pochlona go wiry wodne! Stąd kwestya tytułatury dająca się rozwiązać tylko po oświadczeniu się za lub przeciw podaniu duńskiemu. Więc bądź: „Okręt widmo“, bądź: „Holender tułacz“ a chyba i w każdym razie nie: „Latający Holender“. Dla nas to kwestya aktualna zwłaszcza, że „Holender“ należy do lepiej znanych nam dzieł Wagnera, jako częściej wystawiany na naszych scenach. Opera przechodziła początkowo ze sceny na scenę powoli: Poraz pierwszy wystawiło ją: Drezno: 2. stycznia 1843, (M. L: 290 i nast.) z pozamienieckich miast najwcześniej Zürich (1852.) W Bayreuth wystawiono „Holendra“ poraz pierwszy w operze królewskiej w r: 1891. w teatrze zaś Wagnera w r: 1901. (pięć razy.) Tryumfy święcił jako posępny tułacz: van Roy i Bertram, obok których przez wiele lat najznakomitszym przedstawicielem postaci Holendra był: Teodor Reichmann.

Holender był pierwszą operą, której treść wysnuł Wagner z dawnej legendy. I odtąd temu źródłu swojego natchnienia pozostał wierny przez cały ciąg swojej twórczości. (Wyjątek poniekąd stanowią „Mistrze śpiewacy z Norymbergi.“) Przeszłość uderzyła o struny jego duszy i dobyła z niej grzmiące akordy: czynu. Jak jednak Holender nie był wyłącznem odtworzeniem legendy, lecz podniesieniem jej dzięki pogłębieniu tematu do godności: dramatu, tak ujęte miały być w ten sam sposób dwie następne „operę romantyczne“ — „Tannhäuser“ i „Lohengrin“

z drugiej epoki twórczości pochodzące i należące do ostatniego okresu działalności: „Trystan i Isolda“, „Pierścień Nibelunga“ (więc: „Złoto Renu“, „Walkirya“, „Zygfyrd“ i „Zmierzch bogów“) i „Parsifal.“

Żadne z Wagnerowskich dzieł nie przechodziło tak zasadniczych zmian wprowadzonych po zapoznaniu z niem publiczności, jak „Tannhäuser“. W świetle obfitej korespondencji Wagnera, i specjalnie do „Tannhäusera“ ogłoszonych pism (IV. 177-9.) („Wiadomość o wystawieniu Tannhäusera w Paryżu (VII. 138-149.) i wielu innych losy wielkiej opery romantycznej uwypuklają się zupełnie. Jedno to z najczęściej wystawianych dzieł, jedno z najbardziej a równocześnie jedno z najmniej znanych, jedno z najwięcej obniżanych w swej wartości artystycznej. W czym leży przyczyna tego zjawiska? Oto: tak artyści odtwarzający postacie działające jak i publiczność, dzięki fatalnym kreacyom artystów, widzą w Tannhäuserze operę tylko a nie dramat. Że ten „Tannhäuser“ nie miał być tylko operą rzecz jasna. Do Liszta pisze Wagner : „Kierunek, w którym idę, a w jakim mimowoli popychał mię instynkt, stał mi się jasnym dopiero po ukończeniu Tannhäusera, a wreszcie „Lohengrina“ (22. V. 1851.) I dzięki temu nieuświadomionemu może jeszcze instynktowi odrzuca temat historyczny zaczerpnięty z dziejów Hohenstaufów (Saracenka,) który opracowując musiałby zawrócić tworząc historyczną operę w stylu: Rienzego, a wybrawszy „Tannhäusera“ bieży szlakami legendy, odczuwając to, że jednak : ten Tannhäuser: był czemś nieskończenie większym od Manfreda (bohatera „Saracenki“) (IV. 272.) Nie cofa się twórca wstecz, chociaż rozumie, że wystawiając Tannhäusera: napisał sam dla siebie wyrok śmierci“ (IV. 279.), chociaż wie, że ta publiczność, która nie znalazłszy w „Holendrze“ tego, co jej dawał Rienzi, odwróci się od Tannhäusera tak, jak odwróciła się od „Holendra“. Stało się i dzieje się poniekąd przeciwnie, wbrew przewidywaniom twórcy, ale i wbrew jego intencjom. „Tannhäuser“ podobał się i podoba... dzięki mylnej interpretacji artystów, a co za tem idzie dzięki mylnemu rozumieniu publiczności. Widzi się, jak jeszcze raz zaznaczam, w Tannhäuserze operę, a nie tragedję człowieka: „który nigdy i nigdzie nie jest czemś tylko, lecz zawsze wszystkim.“ (V. 152.) Ujemne to — i dodatnie! Dodatnie dla powodzenia „oper“, ujemne dla intencji twórcy. Bo ile rysów uchodzi uwadze, jaki bolesny dramat zamienia się w parodję? Bo, że ten Tannhäuser człowiek: „w bezgra-



nicznem zachwyceniu w ramionach Venus rozkoszy chwile przeżywał“, że zerwawszy one więzy, czynów żądny, opuścił czarowne jej państwo a stanąwszy wśród kwietnych pól i lasów podda się przygniatającemu wrażeniu, jakie w nim widok rodzinnej przyrody wywoła“, że odezwie się w nim skrucha na wspomnienie imienia Elżbiety, z którym nań wizya: „przeszłości i przyszłości spłynie“ i że ono imię stanie się dlań: „jaśniejącą gwiazdą przewodnią nowego życia“ (V. 151-2.), że w tych losach Tannhäusera — człowieka tkwi straszliwy dramat, który z nim przeżyć się musi, o to odtwórca postaci tej najczęściej mało się troszczy. I dzięki temu powierzchownemu traktowaniu „Tannhäuser“ stać się musi „figurą“ operową, jakich przed nim i po nim było tysiące, a nie może być: *dramatis persona*. Uratuje się „Tannhäusera“, a tak samo Lohengrina i całą galeryę typów Wagnerowskich tylko wtedy, jeżeli się przyjmie, że te pasma wydarzeń z taką siłą przez Wagnera-poetę kreślonych związane są ze sobą ściśle na prawach bezwzględnej logiki działania. Dramat Wagnerowski działać musi bezwzględnie, a podziela wtedy tak, jeżeli się nie będzie odczuwać powierzchownie, lecz, jeżeli się sięgnie do głębi choćby rozdzierając bolesne rany, choćby przeżywając taką tragedję, jaką przeżywają jego bohaterowie. Ściągnąć go do rzędu „oper“ przyodzianej w blachman migający wszelkimi barwami tęczy nie trudno. Takim może być w każdej chwili i Tannhäuser i wszelkie inne Wagnerowskie dzieła, choćby nawet wstrząsająca do głębi tragedia Wotana, na co zresztą zwrócę uwagę omawiając: *Pierścień*, powoławszy się na tej miary krytyka co ...*Wojciech*. Że jednak z drugiej strony można dobyć akcenty prawdziwego bólu, rozpacz, łamanie się, walki wewnętrznej z postaci Tannhäusera, ratując tem dramat, dowiódł Niemann, nieźrównany odtwórca postaci nieszczęsnego rycerza, dowiódł plejada innych artystów, którym naprawdę na tem nie zależało: „czy to g lub as pięknie wyjdzie w ich śpiewie“ (V. 156), lecz którzy starali się przeżyć z Tannhäuserem jego mękę, gdy pod wpływem klątwy bogini, na Wartburgu przyzna się do swego grzechu, gdy złamany, ocalony przez Elżbietę, pójdzie po rozgrzeszenie do Rzymu, a nie otrzymawszy go wróci do kraju i tu w zapamiętaniu wołać będzie pomocy Venus i gdy w onej tragicznej chwili zbawienie nań spłynie zjednane mu przez czystą jak gołąb, ofiarną, przez miłość poświęcającą się i odkupującą go swoją śmiercią — Elżbietę.

Dramat uplastycznici muszą jednak wszyscy biorący w nim



udział, bo nie na barkach samego Tannhäusera on spoczął, uplastycznic go musi i reżyser dobywając zeń motywy życia i prawdy. Że ta granica między prawdą a parodią prawdy była jak włos cienka dowiódł Wagner sam niejednokrotnie. Jeden przykład wystarczy. Oto co pisze o wejściu gości do hali turniejowej na Wartburgu (akt II.) „Marsze w tem zwykłym pojęciu nie istnieją w moich ostatnich operach, a jeżeli się wejście gości do sali śpiewaków (akt II. scena 4.) w ten sposób przedstawi, że chór i statyści wchodzić będą parami, a obszedłszy scenę, jak to zawsze bywa, ustawią się potem w dwa szeregi, jak żołnierze, wzdłuż kulis i czekać będą dalszych wydarzeń, to proszę tylko, aby orkiestrze kazano grać do tej sceny jakiegoś marsza z „Normy“ albo „Belizaryusza“, ale nie moją muzykę“ (V. 147) Sarkazm! ale czy nie zasłużony? Szukano w akcji — opery, szukano jej i w muzyce delektując się melodyjną pieśnią Tannhäusera do Venus (akt I.), piosnką pastuszka (akt I.), chórem pielgrzymów (akt I.), marszem powitalnym (akt II.), modlitwą Elżbiety (akt III.), lub pieśnią do gwiazdy (akt III.) Że jednak ta pieśń do Venus jest jądrem tragedii, a pieśń pastuszka — wyrazem wierzeń ludowych, że chór pielgrzymów — to motyw skruchy, pokuty i zbawienia, że modlitwa Elżbiety — to nie melodyjna aria, lecz spowiedź i błaganie zbolalej, męką złamanej duszy, że to pieśń przedzgonna, tak silna, jak poświęcenie tej młodej kobiety, że pieśń do gwiazdy — to nie sentymentalna serenada, lecz wołanie zbolalego, beznadziejnie cierpiącego serca Wolframa z Eschinbachu, zapomina się najczęściej. Nie odczuwa się natomiast „opowiadania“ Tannhäusera wracającego z Rzymu, chociaż ono jest bodaj- czy nie najciekawszym „ustępem opery“ zawierającym wszelkie znamiona, odrębnej, indywidualnej twórczości Wagnera, świadczącym, że geniusz jego bieży zupełnie nowymi torami. Świadectwem tego byłaby: uwertura zbudowana w sposób podobny, jak uwertura Holendra, a węc odmalowująca całą tragedję człowieka Tannhäusera, wszelkie etapy akcji. Wprawdzie pisano o niej w r. 1861. „Uwertura do Tannhäusera rozpada się na dwie silnie od siebie oddzielone części; pierwsza jest piękna, w drugiej skrzypce zda się cierpić na delirium tremens; można ją uważać za akompaniament do tańca św. Wita“. (Tappert: 16), o wartości jednak „takiej krytyki“ zawyrokuje każdy, kto miał sposobność zapoznać się z tem przepotężnem dziełem, podobnie jak o „ocenie“ Tannhäusera wogóle, której dano wyraz w takich n. p.

powiedzeniach: „Tannhäusera wygwizdano znajdując go bardzo nudnym, niejasnym, rozwlekłym, niemelodyjnym... (1861) (Tappert: 44), lub: „Przerobiono Tannhäusera na słowo odmieniające się według pierwszej koniugacyi. (od tanner męczyć, nudzić) Praesens: je tannhause, tu tannhauses, il tannhause; Passé défini : je tannhausai. Futur: je tannhäuserai; particip présent: tannhausant (Tappert: 82-3.) i t. d. Taka krytyka była chlebem powszednim, do którego Wagner miał się czas przyzwyczaić. Nie brakło naturalnie karykatur i parodyi. Oto jedna z nich była napisana: przez kompozytora, który wymyślił tekst i poetę, który „dorobił“ muzykę, druga wyszła z pod pióra Nestroya, muzykę zaś „dorobił“ do niej Karol Binder i t. d. Wagnerowi jednak tracącemu z oczu publiczność a liczącemu na tych, co go odczuć zechcą wystarczyć mogły takie n. p. słowa: „Uwertura jest poezią na ten sam temat rozsnutą co i opera i tak samo jak ona ujmując“, lub: „Pielgrzymka, tak jak jest odmalowana, obraz tej drogi tak pełnej nadziei, przeogromnej miłości, żalu i skruchy, należy do kart najbardziej rozdzierających, jakie kiedykolwiek skreślono.“ Słowa te pisał Liszt (Pisma III. 2. p. 3. i 14.) i oneto mogły być dla twórcy zupełnie miarodajne.

Pomimo wszystko Tannhäuser powodzeniem się cieszył. Wystawiony poraz pierwszy w Dreźnie 19. X. 1845. mimo marnego śpiewu Tichatschka, który ugiął się pod ciężarem roli i mimo nieszczególnie oddanej postaci Venus (Schröder — Devrient.) zjednał sobie powodzenie. Rozpętana krytyka umilkła wnet i Tannhäuser przesunąć się począł przez scenę drezdeńską raz poraz, ściągając całe tłumy widzów. Świeciła w nim tryumfy jako Elżbieta — Joanna Wagner, szczególnie zaś Mitterwurzer jako niezrównany Wolfram. (M. L: 357-376.) Niemniej dopiero w r. 1849. wystawiła Tannhäusera druga scena: Weimar dzięki serdecznym staraniom Liszta; od roku jednak 1852. wciągnęły Tannhäusera w repertuar swój niemal wszystkie europejskie sceny. Za granicami Niemiec wystawiła go pierwsza Antwerpia w r. 1855. W Bayreuth grany był Tannhäuser poraz pierwszy w r. 1891. 22. VII. naturalnie w myśl życzeń twórcy. Przedstawiono go w przeróbce paryskiej. Tu parę słów o genezie dramatu i o zmianach, jakim ulegał.

Postać Tannhäusera nasunęła się Wagnerowi w Paryżu. Znał ją z legendy i opracowań (n. p. Tiecka, Hoffmana, Fouquëgo), tu jednak wpaść mu miała do rąk książeczka ludowa odmalo-

wująca w całej prostocie postać nieszczęsnego pieśniarza-rycerza. „Co jednak — pisze Wagner — w końcu pociągnęło mnie nieodpornie — to, chociaż bardzo luźne, jednak istniejące połączenie między postacią Tannhäusera a turniejem śpiewaków na Wartburgu. (IV. 269 i M. L.: 254-5). Wbrew jednak temu oświadczeniu stwierdza Chamberlain na podstawie badań fachowców, że takie dziełko nie istniało, (p. 342.) zaczęło wynikałoby, że Wagner sam złączył postać Tannhäusera, identyfikując go z postacią biorącego udział rzekomo w turnieju wartburskim Henryka von Ofterdingen, z turniejem śpiewaków, tworząc w ten sposób dramat... oryginalny. Pierwsze szkice do opery tej, która miała pierwotnie nosić tytuł: „Venusberg“, pochodzą z roku 1842, tekst opracował Wagner do 22. V. 1843, kompozycję ukończył do 13. IV. 1845. Niemniej dzieło uległo dwukrotnej przeróbce. Pierwotnie zakończenie aktu III. było inne: na scenie nie ukazywała się Venus, tak jak dzisiaj, tylko w głębi sceny gorzała góra Venery w chwili wołania Tannhäusera złamanego nieszczęściem; nie wynoszono też mar z ciałem Elżbiety na scenę, tylko głos dzwonów dochodzący z zamku niósł smutną wieść o ofiarnej jej śmierci (M. L.: 371.) Że jednak takie zakończenie nie było jasne, zmienił je Wagner na dziś używane skracając również uwerturę. Poraz wtóry uległ Tannhäuser przeróbce w lat parę później. Na polecenie cesarza Napoleona III. skłonięnego przez księżną Metternich miał być Tannhäuser wystawiony w wielkiej operze w Paryżu w r. 1861. (M. L. 722-754). Wagner, chociaż, jak pisze do Matyldy Wesendonk „nie wierzył w francuskiego Tannhäusera“ (listy: 216.) zgodził się na wystawienie swego dzieła, a co więcej pod wpływem żądań dyrekcyi po chwilach wahania zabrał się do rewizyi partytury i przeróbki sceny między Tannhäuserem a Venerą.

Tannhäuser miał otrzymać — wielki balet, czy raczej kunsztowną pantominę przedstawiającą: bachanalie. Innowacya ta była wypływem żądań dyrekcyi wielkiej opery, która poprostu stała baletem. Ten musiał być okrasą drugiego aktu każdej opery, która chciała liczyć na powodzenie. Była to tradycja, której zachowania przestrzegali liczni abonenci opery, członkowie Jockey Clubu, przychodzący zwykle dopiero na drugi akt opery do teatru (M. L.: 744.) Sterroryzowany — uległ Wagner i zabrał się do opracowania pierwszej połowy pierwszego aktu i tu umieścił swe bachanalie, jako umotywowane akcją (listy do M. Wes: 223-4, 241, 252, 254 6), Niemniej Tannhäuser wystudyowany z niesłychaną



sumiennością pod kierunkiem Wagnera doczekał się trzech tylko przedstawień w wielkiej operze (pierwsze odbyło się 13. marca 1861.) mimo zajęcia publiczności i dworu. Wagner partyturę cofnął nie chcąc dopuścić do dalszych awantur, których widownią były trzy odbyte przedstawienia, a które aranżował Jockey Club. Opera pozbawiona była baletu w drugim akcie i to zaważyło na szali. Już podczas pierwszego przedstawienia przeszkadzali członkowie Jockey Clubu śmiechem, podczas następnych dwóch przedstawień okłaskom tłumu towarzyszyły dźwięki trąbek i gwizdy piszczałek, na których dawali koncert „obrońcy szczytnej tradycji“. (M. L; 750.) „Z całej awantury paryskiej pozostał... twórca... gorzki niesmak.“ (listy: 270.)

Podobne przyjęcie spotkało w Paryżu idealnego rycerza Grała — Lohengrina, chociaż z innych powodów. Jak „Holendra“ i „Tannhäusera“ tak i „Lohengrina“ zarzuciła złośliwa krytyka tysiącem pocisków jadom nienawiści zatrutych. Ześlizgły się jednak strzały uderzywszy o jego srebrną zbroję i padły na ziemię. Mógł go zwać „Kuryer niedzielny“ (1876). „chaotyczną gmatwaniną tonów“ (Tappert: 85.) mogła „La fama“ (1871). nawoływać do zabicia: „rycerza Lohengrina, którego śle tak zwany reformator“ (Tapp: 84.) mogło „Echo“ (1873.) pisać: „To nie jest muzyka dla Włoch; takie algebraiczne harmonie mogą co najwyżej w Niemczech i tylko w Niemczech podobać się. My tu chcemy melodyi i śpiewu, a nie deklamujących śpiewaków“ (Tapp. 3.), takie i tem podobne uwagi nie mogły zdeprecjonować: „Lohengrina“. Ponad głosy stronniczej krytyki wzbijał się poważny głos Liszta, który podobnie jak Tannhäuserowi tak i Lohengrinowi poświęcił sumienną ocenę. Liszt pisał do Wagnera (l. 74) „Twój Lohengrin od początku do końca jest podniosłym dziełem. To i owo miejsce witałem serdecznymi łzami.“ Ponad wszelką jednak ocenę górują jego słowa: „Z pojawieniem się Lohengrina skończyło się panowanie dawnej opery; duch buja ponad wodami i światłość się stanie“. Wobec takiego głosu, takiej jak Liszt osobistości, wszelki sztyd rozpląwać się musiał w nicość. A ironia miała rzeczywiście bajeczne pole do pracy. Srebrnopióry ptak stał się ulubionym motywem karykaturzystów. W petersburskiej „Iskrze“ przemienił się w... kaczkę wiozącą Wagnera ubranego w frak z batutą w dłoni (Kreowski: 49.), gorzej mu poszło w „Berliner Wespen“, które przemieniły go w łabędzia... parowego opatrunc napisem: Dampf Schwan I. Cl.“ (Kreowski 126) i t. d. Ani jednak krytyka, ani karykaturzyści, ani parodye (n. p. J. Stettenheima:

„Lohengrin idealny“.) nie mogły powstrzymać „Lohengrina“ w jego zwycięskim, tryumfalnym pochodzie. Wystawiony poraz pierwszy w Weimarze 28. sierpnia 1850 r. odniósłszy tam dzięki bardzo sumiennemu przygotowaniu przez Liszta, którego o przyjęcie Lohengrina Wagner prosił pisząc: „Wystaw mojego Lohengrina. Do Ciebie jednego mogę się z tą prośbą zwrócić“ (Listy I. 55.) znaczny sukces (M. L., 537.) przeszedł Lohengrin przez wiele scen. Biedny tylko twórca nie miał sposobności zobaczyć swego dzieła. Wygnany z Ojczyzny za współudział w rewolucji słusznie po latach mógł się żalić, że gotów być jedynym Niemcem, którzy Lohengina nie słyszał. Ujrzał go dopiero po latach: 15. maja 1861 r. w Wiedniu (M. L.: 760.) Zagranica wnet otworzyła swoje gościnne podwoje dla rycerza Grała. Przykład dał Rotterdam w r. 1862., za którym poszły wielkie miasta obu półkul. Jedna jedyna tylko Francja broniła swych granic, a chociaż nie brakło myśli o wystawieniu tej „romantycznej opery“ wszelkie próby wprowadzenia jej na scenę rozbijały się o szowinizm pism francuskich, które nie mogły przebaczyć Wagnerowi jego stanowiska wobec Francji zajętego. Decydowały względy polityczne i dzięki nim w chwili wystawienia Lohengrina w dniu 3. maja 1887 r. wybuchły takie awantury i demonstracye, że minister spraw wewnętrznych Goblet czuł się zniewolonym zakazać dalszych przedstawień. Dopiero, gdy w r. 1891. Rouen wystawiło „Lohengrina“ odważyła się i wielka opera paryska wystawić wielkie dzieło. (16. IX. 1891.) I wtedy nie brakło demonstracyi, te jednak po pewnym czasie ustały. W Bayreuth wystawiono Lohengrina po raz pierwszy: 20 lipca 1893, wznowiono zaś w r. 1908. Oto i losy sceniczne „Lohengrina“, który zdobył sobie prawo obywatelskie na wszystkich niemal europejskich i pozaeuropejskich scenach niewołąc mnogie rzesze słuchaczy do podziwu, krytykę do złamania jadłem przesyconego rylca.

Z „Titurela“ i „Parzivala“ — Wolframa z Eschenbachu, z epopei pochodzącej z końca XIII. wieku, zatytułowanej „Lohengrin“ napisanej przez nieznanego z nazwiska poetę turyngskiego, z „Łabędziego rycerza“ — Konrada z Würzburga wysnuł Wagner treść swojego dramatu. Przetopił ją w swoim umyśle, rozwinął, uzupełnił, przekształcił i zakuł w czarowne, pełne głębi i przemyślenia słowa, które złane w jedną organiczną całość z muzyką — dały przepotężny: „muzyczno-dramatyczny poemat.“ (IX.288.) Jak grom uderza pełna siły i prawdy przewodnia myśl

„poematu“, streszczająca się w tęsknocie niepohamowanej, konieczności kochania (IV. 290), w znikomej wierze w silną wolę ukochanej i abnegację z ułomności natury ludzkiej nieodmiennie dążącej do posiadania zakazanego owocu: świadomości. Odwieczna baśń o nigdy nienasyconej ciekawości, niszczącej szczęście jestestw. Odwieczna baśń od czasów Pandory i Zeusa i Semeli! (IV. 289.) A równolegle druga idea: walki przesądu i zabobonu z wiarą, idea religijna przewijająca się jak nić przez Wagnerowskie dzieła. Dwa światy: chrześcijański oparty o potępione średniowieczne formy (sąd Boży) i pogański ostatkami sił zrywający się do ostatniej chociażby walki. Stąd konflikt tragiczny o prawdziwą wiarę opartych wierzeń z przesądami: „światło-ćmiącymi“, konflikt zakończony zwycięstwem prawdy, dobra, piękna, poświęcenia. „Dramatis personae“ — to wysłannik Grala — Lohengrin, Elza, Brabancyi księżna i Ortruda, księcia Fryzów Radboda córka. Drugoplanowe osobistości to Henryk Ptasznik i hrabia Telramund, bohater cześć szanujący, pozostający jednak pod wpływami Ortrudy, żony swojej, czcicielki starych bogów. Tłem odległe średniowiecze, wystudowane przez Wagnera w najdrobniejszych szczegółach; stąd obraz przesuwający się przed oczyma widza przypomina (czy raczej powinien przypominać) one miniatury z żółtych od starości średniowiecznej księgi kart wydarte. Obraz dokładny, bo lata minęły zanim myśl stworzenia dramatu Lohengrina, abdykującego z praw osobistego szczęścia, zrealizowaną została. Sięga ona jeszcze roku 1841. (M. L: 255.) Rok 1845. przyniósł dramat w słowie skreślony, kompozytka zajęła czas od 9. września 1846. roku do 28. sierpnia 1847. Partytura zinstrumentowana została do końca 1848 r. Dla ścisłości nadmienić należy, że Wagner wpierw skomponował akt: III. (9. IX. 1846. — 5. III. 1847.), następnie akt: I. (12. V. — 8. VI. 1847.), w końcu zaś akt: II. (18. VI. — 2. VIII. 1847.). Uwertura powstała 28. VIII. 1847. r. Ten „odwrócony“ porządek pracy jest wyjątkiem w całej działalności twórczej Wagnera, do opracowania jednak najpierw aktu III. skłonił go tak dramatyczny charakter tego aktu, jak niemniej fakt ten, że w akcie tym mieści się opowiadanie o Gralu, które zamyka najważniejsze myśli przewodnie, stając się dzięki temu jądrem kompozycji. (M. L: 400.)

Przechodząc do skreślenia strony muzycznej Lohengrina podkreślić należy przedewszystkiem ogromny znowu odskok od „Tannhäusera.“ Jeżeli nowy kierunek znalazł w nim dość silne



akcenty to spotęgowany został znacznie w Lohengrinie, który w koncepcji swojej tem więcej zbliża się do dramatu muzycznego, jaki znajdziemy w „Trystanie.“ Oto n. p.: użycie motywów przewodnich: sam Wagner zaznacza, że w takim n. p. „Holendrze“ powracające w tej samej formie motywy miały charakter „absolutnej reminiscencji“, w Lohengrinie „zyskują bardziej określoną artystyczną formę dzięki coraz to nowemu przekształceniu ich w zastosowaniu do charakteru danej sytuacji.“ (IV. 324.) Nie mamy tu jeszcze wprawdzie do czynienia z misterną siatką motywów, z jakich splecione zostały następujące dramaty, niemniej użycie ich tłómaczy się już jaśniej: chakteryzują naprawdę pewne osobistości, idee, sytuacje, (n. p.: motywy Grała, Lohengrina, zdrady i utraconego szczęścia i t. d.). Niemniej ciekawy jest sposób charakterystyki tonacją, na co zwraca uwagę Istel (Das Kunstwerk R. W. 61—2.) i tak Lohengrina — tonacją: As-dur, A-dur, A-moll, Ortrudy i Telramunda: Fis-mol, Henryka Ptasznika: C-dur, Elzy: B-dur. Również instrumentacja oddaje charakter danej osoby, instrumentacja wielce bogata, wymagająca wielkiej i sumiennej obsady dla dwóch orkiestr, z których jedna pojawia się na scenie. Przedziwnie stopniowana siła napięcia dramatycznego działać musi na słuchacza bezwzględnie: działa tragizmem swoim (n. p. scena między Ortrudą a Telramundem akt II. stopniowana aż do wezwania bogini zemsty), działa uczuciowością swoją (wszelkie sceny Elzy i dwuspiew jej i Lohengrina akt III.), działa wreszcie skrzącą się werwą (przygrywka do aktu III. i marsz weselny), działa swoim mistycyzmem (n. p. motywy Grała) wyrażonym szczególnie barwnie w przygrywce do aktu pierwszego odmalowującej przyjęcie Grała w otoczeniu anielskich rzesz (V. 179—81.) i w śpiewie Lohengrina wyjaśniającego tajemnicę swego pochodzenia (akt: III.) w chwili, gdy on „szukający kobiety, któraby mu wierzyła nie pytając kim jest i skąd pochodzi, któraby go kochała takim, jakim jest, i za to, że takim jest, jakim przed nią staje“ (IV. 295.) uledeć musi tej sile, która go wzywa tam:

„Gdzie morze fale swe o brzegi miota  
gdzie „Zamek stoi stary Monsalvatem zwan...“

Uważa Liszt Lohengrina za najdoskonalsze i najbardziej jednolite dzieło i nie dziwota. Wagner komponując „Lohengrina“, jak sam pisze najpierw: „stworzył sobie obraz, w którym skupiały się tematyczne promienie, wynikające z ukształtowania scen“ (IV. 323.) i dzięki temu mógł dać dzieło rzeczywiście jednolite,

bez słabych punktów, któreby naprężonej uwadze widza pozwalały opadać, lub słabnąć.

Wiele, wiele lat upłynęło zanim Wagner stanął z nowem dziełem przed publicznością, zanim jej kazał przeżyć najsilniejszą z tragedyi, jaka kiedykolwiek istniała. Dziełem tem był dramat (Handlung) kreślący losy beznadziejnej miłości: „Trystana i Isoldy.“

Kiedys tam jakiś z krytyków twierdził omawiając Shakespearowskiego: Romea i Julię, że symfonia ich szczęścia piękniejszego zakończenia ponad śmierć obojga kochanków mieć nie mogła. Przychodzą te słowa na myśl, gdy mowa o Trystanie i Isoldzie.

— Dawno temu, dawno!

W Kornwalii rządził prawy król Marke, którego siostrzan, rycerz bez zmayı i skaz, Trystan na statku ruszył do Irlandyi jako królewski swat, by Markemu przywieść za żonę królową Isoldę. Znał ją Trystan! Ogi pozwał na bój narzeczonego jej Morolda, co po daninę do Kornwalii przybył i w boju tym go zabił sam otrzymując ranę ciężką, tem cięższą, że mieczem zatrutym zadana. Jedną tylko matka Isoldy, leków świadoma, uleczyć mogła ranę jego. Więc przybrawszy imię Tantrisa pożeglował Trystan do Irlandyi, odzyskał zdrowie, oszukał wszystkich prócz Isoldy, która odczuła, że ranny rycerz jest zabójcą jej narzeczonego. Tylko dziw! Nie stanęła przelana krew zaporą między nimi, posiewem stała się miłości, pokochała Isolda Trystana. I dziś on, ukochany przez nią przybył po nią — jako swat króla Markiego i wziął ją dlań, nie dla siebie. Unikają się wzajem. Godzin parę ich dzieli od brzegów Kornwalii. Tragiczny węzeł postanawia rozciąć Isolda; wszak lepsza śmierć, niż wieczna męka. Nie zemsty pragnie irlandzka królowna, nie wbije miecza w pierś rycerzowi bez skaz — niebytu chce. W kowanej skrzyni chowa matczyne leki: trucizny i przeciwtrucizny i miłosne żary niecący napój. Róg z trucizną ma podać Isoldzie zaufana jej służebnica Brangena. Błagała Isoldę o litość nad sobą — daremnie. Radzi sama. Miłosnym napojem napełnia róg. Pije zeń Trystan, wydarła mu z dłoni róg Isolda, śmierci pragnąc, wyzwolenia od nienawistnych małżeńskich pęt. Drżą, bledną, padli sobie w ramiona; miłosne żary obudził napój w ich duszach.

Przychodził do niej, gdy w czarną swą szatę noc spowijała świat, gdy pochodnia zatknięta u wrót komnaty Isoldy gasła znak

·dając, że ukochana nań czeka. Przychodził do niej marzyć o śmierci-wybawicielce, snuć przedzę tęsknot do niej jedynej niegroźnej a tak upragnionej. Modlili się o nią i do niej, by przyszła, modlili się miłością swoją i żarem oddania się, całemi jestestwy swemi — oni jedno: Trystan — Isolda, Isolda — Trystan. Strzegło ich czujne oko wiernej Brangeny, wiernego Kurwenala, strzegło tem baczniej, ile że przyjaciel Trystana — Melot, jak zdrajca śledził. Nie ustrzegli! Cicho sprowadził Markego i dwór Melot ukazując im: ją, wiarołomną żonę, jego rycerza bez skaz. Nie odrzekł Trystan słowa na łagodne wyrzuty Markego. Wie, że jedna dlań droga: rzekomy bój, śmierć. Z mieczem rzucił się na Melota, by wpaść na jego oręż, swego nawet do ciosu nie wzniośszy.

W Bretanii na zamku Kareol kona Trystan; bohater bez skaz. Wierny Kurwenal pielęgnuje go, choć wie, że tylko Isolda z ramion śmierci wyrwać go może. Na dwór Markego wiernych ludzi wysłał po nią, pewny, że jeżeli Isolda żywa — przybędzie. Ocknął się Trystan, w marzeniach tonie! Usłyszał nowinę o przyjeździe Isoldy. Rozgorączkowana fantazyja dłuży mu czas. Błysnęły w dali białe żagle. Z łoża porwał się Trystan, bandaże zrywa, ku Isoldzie ostatkiem sił bieży, by z ostatniem tchnieniem: „Isoldo“ w ramionach ukochanej osiągnąć najwyższe szczęście — śmierć. Zapóźno przybył król Marke dowiedziawszy się z ust Brangeny, o tem, że to tylko przez nią, bez wiedzy Isoldy podany miłosny napój wzniecił czystą, świętą, niepokalaną miłość w duszach rycerza bez skaz i wiernej Isoldy. Zapóźno przybył: już nie odda Trystanowi ukochanej jego za żonę... pobłogosławić może tylko zwłoki swego rycerza i tej, co na piersi jego umarła — z miłości.

Oto treść dramatu, tak prostego, tak pojedynczego i tak wstrząsającego, jak żaden inny przez Wagnera stworzony. I to jasne! W tych innych dramatach tragizm tkwi w akcji zewnętrznej, Trystan zaś to — tragedia dusz, czystych, gołębih, mimo rzekomych przewin wobec etyki i moralności. Wytlómaczeniem miłość, ta wszechwładna pani świata, która rzuciła w dusze bohaterów swe ziarna od chwili, gdy pierwszy raz spojrzeli w swe oczy. I ta wielka, święta, kresu poświęceń nie znająca miłość rozgrzesza rycerza bez skaz Trystana i rzekomo wiarołomną Isoldę. Ulegli woli przeznaczenia, którego rolę w Wagnerowskim dramacie odgrywa napój miłosny miasto trucizny podsunięty



przez wierną Brangene. Wstrząsający dramat i jak szalenie prosty, jak mało przypominający te, które Wagner tworzył do roku 1850., w których wyprowadzał na scenę obok bohaterów tłumy. W Trystanie brakło tego pierwiastka, ale też uproszczony ten dramat, bez tłumnych scen, bez żadnego aparatu scenicznego niemal, prostotą swoją, statecznie i niemal wyłącznie rozwijanym dyalogiem działa stokroć silniej, niż Tannhäuser i Lohengrin, niż Holender o Rienzim nawet nie mówiąc. I widz nie może zostać obojętnym. Trystan ma to do siebie, że albo przemówi tak potężnymi słowami, że się odeń już nie odejdzie, lub nieodczuwającego — zrazi. Połowicznie czuć, mówić: ładne, wobec Trystana i o Trystanie — nie można. Ten najsубiektywniejszy z dramatów Wagnera można albo ukochać, albo znienawidzić. Najsубiektywniejszy! bo jednak to jasne, że z taką siłą bólu i beznadziejnej męki ktoś obiektywnie patrzący nie odtworzy. Mękę Trystana trzeba było Wagnerowi przeżyć, by mógł ją zakuć w słowo i w ton. Bo chociaż tam kiedyś Gottfryd z Strassburga skreślił w paru tysiącach wierszy dzieje Trystana, dzieła jego za źródło dramatu Wagnerowskiego w całym tego słowa znaczeniu uważać nie możemy, jak również niepodobna przypisywać Trystanowi wyłącznych walorów filozoficznych, chociaż do filozofii Schopenhauera, która, jak sam Wagner stwierdza, otworzyła mu nowe światy odnieść się da. (M. L.: 603 sqq.) Zaważył tu stosunek Wagnera do Matyldy Wesendonk, a list jego do siostry Klary, z którego w życiorysie uprzednio parę zdań cytowałem, rzuci jasne promienie światła na genezę Trystana, który był dziełem tego, co nie zaznał nigdy wielkiej miłości, a znalazłszy ją nie śmiał, nie mógł marzyć o wspólnym szczęściu.

„Więc Trystana i Isoldy  
 Smętne skargi i zawody,  
 ich łzy i pocałowania  
 zakowane w czyste tony

U stóp twoich dzisiaj składam“ — pisze Wagner do Matyldy Wesendonk (p: 23.) ofiarowując jej to głębokie dzieło sztuki: „zakutego w tony milczenia“ (p: 68.).

Niemniej, obok listów do Matyldy, tak do Liszta, jak i Uhliga pisane listy, pamiętnik i pisma Wagnera pozwalają nam głębiej wniknąć w genezę dzieła, do którego pomysł pojawił się w roku: 1854. (M. L.: 605.) zrealizowany jednak później. (Tekst powstał

do września 1857., akt: I. — do 31. XII. 1857., akt: II. do początków 1858. r., akt: III. do sierpnia 1859.). Zachowując chronologię dzieł Wagnerowskich należałoby tuż po Lohengrinie omówić dwie pierwsze części: „Pierścienia“ t. j.: „Złoto Renu“ i „Walkiryę“, które powstały przed opracowaniem Trystana do r.: 1856., jak niemniej wspomnieć o „Zygfyrdzie“, którego kompozycją Wagner się zajmował (1856. do czerwca 1857.). Ponieważ jednak chcę poddać choćby pobieżnej analizie cały: „Pierścień“, wspominam tylko o rozpoczętych i zarzuconych na lata całe pracach nad „Pierścieniem“ wspominam zaś i ze względu na Trystana, ile że na powstanie jego poniekąd wpłynęły. Oto przed kompozytorem „Pierścienia“ poczęły się piętrzyć całe niebosiężne góry trudności. Firma: Breitkopf i Härtel nie chciała się podjąć nakładu „Pierścienia“ żywiąc uzasadnione poniekąd obawy, czy dzieło zakrojone na tak wielką skalę wejdzie kiedy na scenę. Stąd też i propozycja, by Wagner jakąś krótszą „operę“ stworzył, a firma nakładu się podejmie. Że zaś, jak sam Wagner o tem wspomina (VI. 268. i M. L.: 649–650.) i cesarz brazylijski życzył sobie jakiegoś dzieła dla swojej włoskiej trupy dla Rio de Janeiro, dawna myśl (z grudnia 1854.) wyłoniła się z całą siłą i jej to również zawdzięcza Trystan swoje powstanie. Są to naturalnie przyczyny zewnętrzne tylko, Trystana zrodziła takim, jakim go mamy, beznadziejność i ta męka, przez jaką Wagner przechodził.

Chcąc skreślić dzieje sceniczne dramatu, jego wędrówkę ze sceny na scenę, poruszyć muszę nieomówioną do tej pory: muzyczną jego stronę. Jeżeli publiczność nie mogła się znaleźć w „Holendrze“ wysłuchawszy uprzednio Rienzo, to tem mniej mogła się znaleźć w „Trystanie“, którego usłyszała bezpośrednio po Lohengrinie, chociaż w odstepie piętnastu lat od pierwszego przedstawienia Lohengrina w Weimarze. To, co jej Wagner dał w Trystanie, było czemś tak bezwzględnie nowem, że wprost zabójczem, tak, jak zabójczą może być woń kwiatu. Z zestawienia Lohengrina i Trystana wysnuwano wnioski, błędne, a jednak usprawiedliwione, że Wagner sprzeniewierzył się już w zupełności mającej prawo obywatelstwa już zdobyte, operze, a tworzy coś, co jest jakąś, jak złośliwi utrzymywali, „muzyką przyszłości.“ Przeskok był — to niewątpliwe, jeżeli się jednak między Lohengrina a Trystana wstawi skomponowane poprzednio: Złoto Renu i Walkiryę łatwiej da się pojąć, skąd się wzięło to tak szalenie

głębokie dzieło. Niemam zamiaru deprecyonować ani Złota Renu, ani Walkiryi, które są czemś również nieporównanem, zwracam tylko uwagę na to, że Trystan był trzecim (pomijając nawet pierwszy akt Zygryda) dziełem, w taki sposób, bezwzględnie od Lohengrina odmienny, stworzonem. Stąd to mistrzostwo bezprzykładne wprost w operowaniu tematami, które wytwarzają oną: „nieskończoną melodyę“, a zrósłszy się w silną całość z słowem, będąc jego uzupełnieniem, jak wzajem ono uzupełnieniem ich się staje „bezustannie wyłaniają się, rozwijają, rosną, opadają, zwalczają się wzajem w końcu obejmują się chłonąc się niemal“ (VIII. 186.). Zrośnięcie się słowa z tonem, te tak zwane: „przewodnie motywy“ charakteryzujące osoby, sytuacje, idee powracające, jak fala, gdy się w nią kamień rzuci, stały się podwaliną dzieł Wagnerowskich od „Złota Renu“ począwszy, na „Parsifalu“ skończywszy. Nie są one reminiscencją, jak w „Hollendrze“, nie są tem, czem były w „Tannhäuserze“ i „Lohengrinie“; łącząc się w jedną całość, wpływając ciągle w rozmaitych przekształceniach tworzą oną: nieskończoną melodyę tak silną i potężną, jak potężnym jest śpiew przyrody, łąk, pól, lasów, wichrów.... Że „tak zwane“ przewodnie motywy stać się musiały obiektem szyderstwa — to jasne. Przykładem wystarczającym może być choćby tylko to jedno jedyne powiedzenie L. Speidla (Wiener Montagsrevue 1879. 24. II. z okazji omawiania: „Zmierzchu bogów“): „W orkiestrze znowu odwieczne hałasy motywów przewodnich. Jak wygodną jest metoda zawieszania każdej znowu pojawiającej się osobie, każdej podobnej sytuacji, każdej powracającej myśli tego samego dźwięcznego motywu przewodniego, podobnego do psiej marki.“ Ten pierwszy z brzegu wzięty przykład dowodnie stwierdza, jak rozumiała krytyka ideę Wagnerowską. Ile jednak myśli ulega wypaczeniu, jeżeli się je w odmiennem poda oświeceniu? Jaką jest ta muzyka do Trystana najlepiej stwierdza sam twórca oświadczający, że pozwala każdemu poddać ją najsurowszej, najdetailedniejszej krytyce i wyszukać niezgodności między swoją teorią, w licznych pismach ogłoszoną, a opartem o teorię dziełem. Sam stwierdza w liście do Matyldy W., że przez skomponowanie drugiego aktu rozwiązał: „wielki wszystkich tak zastanawiający problem muzyczny.... i... że go rozwiązał w taki sposób, jak żaden dotychczas. To jest szczyt mojej dotychczasowej sztuki“ — kończy (p: 114.). Odczucie — to jest rzecz indywidualna, ale wprost



nie mogę sobie wyobrazić, by kto mógł nie odczuć tej wielkiej fali tęsknoty, jaka przepoiła całe dzieło treścią się jego stając, tej bezbrzeżnej męki i beznadziejności wyrażonej muzyką tak dziwnie lubującą się w modulacjach i interwałach chromatycznych. Dramat uczuć, stąd też ani Trystan ani Isolda motywów swoich nie mają; znalazły je uczucia ich, nie oni sami. Wybiły się na plan pierwszy cztery zasadnicze tematy: miłosnej tęsknoty, miłosnego spojrzenia, czaru miłości i miłosnego zachwycenia i one to dźwięczą w precudnej uwerturze do dramatu, z której woła coś beznadziejnego budząc żal, łkanie w duszach słuchaczy. I takim jest dzieło całe, taką jest ta cała muzyka, pieśń nieskończenie smutnych dusz, które nie widziały nigdy lazuru nieba. Słuchaczowi coś się marzy i śni, że muzykę tę już słyszał nieraz, że dźwięczała i łkała boleśnie w nim, koło niego, przy nim.... Dziwna, nieskończona melodia!

A krytyka? Piszę Hanslick: „Teraz nastąpiły z kompozycyi Wagnera przygrywka i finał z Trystana i Isoldy, rozpaczliwa (naturalnie w ujemnem tego słowa znaczeniu) muzyka, jeżeli to wogóle jest muzyka“ (Tapp: 87.) lub Abert: „Dyssonanse topią się w dyssonansach, o spokoju i ładzie ani mowy, prawem: wszechwładza błędów“ (Tapp: 46.). A jednak wszystko to już było i takie krytyki i parodie i karykatury. Bezwątpienia gorszem od takich krytyk, nad którymi można było przejść do porządku dziennego, było stanowisko dyrekcyi i intendantur teatrów, jakie wobec Trystana zajęły. „Nie łatwo można zerwać owoce Trystana“ — pisze Wagner do Matyldy W. (p: 181.) i ma niestety rację. Wmawiano poprostu w siebie, że dzieło nie nadaje się do wykonania, że partya Trystana zrujnować może każdemu głos i t. d. Tak osądziła dramat opera w Karlsruhe, gdzie miał być po raz pierwszy wykonany (M. L.: 703—4.). W Wiedniu po 57 próbach zarzucono prace przygotowawcze (Istel: R. W. im zeitgenösslichen Briefwechsel — o tem obszernie) dopiero na rozkaz króla Ludwika II. wystawiło Trystana po raz pierwszy 10. czerwca 1865. Monachium. Dyrygował: Bülow, Trystana kreował niezapomniany Ludwik Schnorr von Carolsfeld, któremu nader ciepło pisane wspomnienie poświęcił Wagner (VIII: 177—194.), postać Isoldy wreszcie odtworzyła żona Schnorra — Malwina, z domu Garrigues. Niestety Schnorr nucił w Trystanie swój niemal łąbędzi śpiew, gdyż w lipcu t. r. umarł po krótkiej chorobie w Dreźnie. Powoli zdobywało sobie: „dziecię boleści“ uznanie

i prawo obywatelstwa na scenach. Trystana wystawił po Monachium dopiero Weimar w r.: 1874. a w r. 1876. Berlin. Z źle ukrytą ironią pisało berlińskie Echo: „Wagner z żoną swoją był obecny na pierwszym przedstawieniu, swoim pyrrhusowem zwycięstwie, w loży generalnego intendanta“ (Tapp: 67—8.). Ogółem wystawiło Trystana scen 46. W Bayreuth wprowadzono go na scenę po raz pierwszy w r. 1886. powtarzano zaś w latach: 1889., 1891., 1892. i 1906.

Nie odrazu zwrócił się Wagner do dalszej pracy nad „Pierścieniem“. Po „Trystanie“ przyszła jeszcze kolej na nową tryaktową operę p. t.: „Mistrze śpiewacy z Norymbergi“, opartą o dzieła Grimma i Wagenseila (M. L: 788.), zanim po latach wśród innych, lepszych życiowych warunków zabrał się do wykończenia dzieła swojego życia. „Trystan“ i „Śpiewacy“! Przedejście zestawienie. Największy z dramatów i opera, powierzchownie sądząc.... komiczna! Powierzchniowo! Galeryja pociesznych typów, kreślonych znakomicie, humor szczery, świąteczna wesołość, ruch niezwykły, jakto zawsze w czasie uroczystości. To powłoka... zewnętrzna tylko. Wszak są ludzie smutni, którzy stroją swą twarz w uśmiech, gdy tak trzeba. „Śpiewacy“ — to opowieść o takich właśnie ludziach, co się śmieją przez łzy, i przez ból i przez mękę. I bezwątpienia tylko pod takim kątem patrząc na swych bohaterów mógł Wagner stworzyć swoją „operę.“

Nie byli „Mistrze-śpiewacy“ wykwarem fantazyi dopiero z lat sześćdziesiątych. Pierwszy pomysł sięga odległej epoki i to tej, która zrodziła: „Tannhäusera“ (IV. 284. M. L: 360.) Radzono już wtedy Wagnerowi, by napisał operę w lekkim stylu, któraby mu otworzyła podwoje wielkich teatrów i już wtedy przed oczyma duszy twórcy zarysowała się postać: Sachsa, mistrza nad mistrze i komicznego Merkera. Mogło to być dzieło analogiczne do Tannhäusera; tam poważne zapasy śpiewacze na Wartburgu, tu żartobliwy turniej o rękę pięknej Ewki Pogner. Wszak i Ateńczycy chętnie przysłuchiwali się lekkiej komedyi po wysłuchaniu tragicznych opowieści swych koturnowych bohaterów.

Z czczerniałych murów Norymbergi szeregiem długim szły szlakami fantazyi ku Wagnerowi postacie znane z żółtych od starości ksiąg. Wiódł je dobry, poczciwy mistrz kunsztu szewskiego — Hans Sachs; za nim szli ci, co uprawiali wielką, świętą sztukę śpiewu, w dzień porajac się nad heblem, dratwą, przy piecu

piekarskim pełnym pieczywa się prażyli; szedł i groźny „Merker“, który podczas występów śpiewackich strzedz miał reguł rytmiki i melodyi znacząc błędy na tablicy: kto popełnił ich siedm — upadał w turnieju. Pomysł był gotów, ba! nawet zrealizowany w formie prozaicznego szkicu — do opracowania jednak nie doszło. Dlaczego? Przyczyny jasne. Opierać całej swej pracy na ironii, Wagner — nie chciał. (IV. 287.) Pomysłowi brakowało pogłębienia, tej dramatyczności, którą po latach zyskał. Wykonanie pracy wypadło na lata 1861—1867. (do 20. X.) Na opracowanie czekała opera lat... 22. Ale też i ten czas, co upłynął, zmienił ją zasadniczo w treści, a co za tem idzie i w kompozycji. Inaczej wyglądałoby „Mistrze“ skomponowani w latach czterdziestych piątych, inaczej wyglądać muszą wykończeni po napisaniu: Trystana dopiero.

Porównując rzut pierwszy z tekstem opery napisanym w zimie r. 1861/2., obserwuje się olbrzymie pogłębienie samego tematu. Nie opera to już — a dramat. Tragedya cierpień, abnegacji z osobistego szczęścia, poświęcenia się. Objaśni różnice króciutka treść: Mistrz Pogner, złotnik przywiązany do tradycji śpiewaczej, ofiarowuje rękę swej córki Ewy temu z mistrzów, który najpiękniej śpiewać będzie na turnieju śpiewaczym urządzonym w dzień św. Jana, jako w dzień imienin cieszącego się powszechnym szacunkiem Hansa Sachsa. Owdowiały norymberski szewc, mistrz w trudnym kunszcie śpiewu niedościgniony, mógłby pozyskać sam rękę Ewki najłatwiej. A jednak! W murach Norymbergi pojawił się rycerz Walter von Stolzing. Ujrzeni się młodzi i pokochali. Lecz, by pozyskać rękę Ewki, trzeba być mistrzem, a Waltera uczyła śpiewu przyroda, szumiał mu odwieczne pieśni las, śpiewały mu łąki i ugory polne, ptaszęta nuciły mu swe piosnki a mistrzem dlań był — Walter von der Vogelweide. Nie zna Walter von Stolzing trudnych reguł kunsztownego mistrzowskiego śpiewu. Stał przed areopagiem mistrzów, nowej jego pieśni nikt z mistrzów nie rozumiał, wyszydzono go... Jeden tylko człowiek go odczuł — Hans Sachs. Nie zaskorupił się w dawnych, sztucznych formach, czar pieśni Waltera go porwał. Młodego rycerza bierze w swoją opiekę a przeszkodziwszy w ucieczce zrozpaczoną kochanką, doprowadzić potrafi do tego, że Walter, chociaż nie jest mistrzem, w turnieju weźmie udział a porwawszy lud swą pieśnią, której czaru mistrze odczuć nie umieli, zyska wieniec a wraz z nim rękę Ewki Po-



gner. Oto treść spiewaków w założeniu z r. 1845. i z r. 1862. Różnica leży tylko w traktowaniu postaci Sachsa. Paru niemal słowy zmienia Wagner operę o zakroju komicznym w dramat. Wedle opracowanego tekstu z r. 1862. Sachs... kocha Ewkę. Znał ją dzieckiem i na rękach nosił. Może w głębi swego pocziwego, gołębiego serca snuł przędzę marzeń, że kiedyś dziecko to wypieszczone, ukochane wprowadzi w swój dom. Toć gdyby stanąć chciał do turnieju wyspiewałby sobie pewnie rękę Ewki. Toć czarowi jego pieśni nikt się oprzeć nie zdołałby. W prostaczem, takim dziwnie dobrem sercu wre burza i to serce Sachsa jest właściwem polem dramatu, nie opery z r. 1862. Więc: piekło udręczeń, walka z samym sobą, z egoizmem, więc: ofiara, zrzeczenie się osobistego szczęścia na rzecz szczęścia ukochanej a cała ta tragedia duszy maskowana dobroduszością i humorem i śmiechem, śmiechem przez łzy tamowane. Cierpi w tej „operze“ więcej osób: więc ojciec Ewki Pogner, widząc, że jedynaczka jego kocha Waltera może beznadziejnie, więc cierpi Ewka, gotowa do popełnienia szaleństwa nawet, byle być z Walterem, cierpi denerwując się mądrym postępowaniem Sachsa, rozumiejąc je i sądząc chwilami mylnie i cierpi on spiewak z łaski Bożej, kunsztownych reguł mistrzowskiego śpiewu nieznający — Walter, a niemniej i piastunka Ewki. — Lena biadająca nad jej nieszczęśliwą miłością i Dawid, uczeń Sachsa, jedna z najgenialniej pomyślanych drugoplanowych postaci Wagnerowskich. Cierpi w końcu niefortunny amant i pretendent do ręki Ewki, pan pisarz gminny Beckmesser, groźny „merker“ mistrzów norymberskich. Pod pokrywką komizmu rozgrywają się tragedye wielkie, choć codzienne.

Analizując operę w dalszym ciągu doszlibyśmy do jeszcze ciekawszych wniosków. Spiewał na turnieju Walter swoją pieśń, pieśń swojej duszy, a kiedy ją zrozumiano i odczuto, mimo, iż pieśń ta była nowa i kiedy mu przyznano nagrodę, Walter nie chce stać się członkiem onego stowarzyszenia spiewaków, co żyli dawnymi tradycjami. Wymowie Sachsa uległ, który ostatni zabiera głos, by stwierdzić, że:

„Choć upadło święte rzymskie państwo,  
została przecie święta Niemiec sztuka.“

Jakie zestawienie! Reprezentant dawnej sztuki i nowator rozaczający swe skrzydła do podniebnych lotów. Dzięki temu ze-

stawieniu staje się na osobistym niemal gruncie: ten Walter von Stolzing to — Wagner, Sachsem broniącym „świętej Niemiec sztuki“, jakimby ona szła drogami: Liszt i wielkoduszny bawarski król Ludwik II. Beckmesserów nie brakło. Zajadłych krytyków hordy rzucały się na każde słowo nowatora, na każde z jego dzieł, na każde powiedzenie. Że ich w postaci Beckmessera miał Wagner na myśli, dowodów nie brak. Dają je jego pisma, dają listy. Oto przykład: w liście do Freny'ego, hamburskiego śpiewaka, Wagner pisząc, jakim ma być Beckmesser, dodaje i takie słowa: „Niech Pan weźmie sobie za wzór jakiego złośliwego krytyka“ (Altmann W. Briefe 449). Pocisk miał trafić krytykę w osobie .... Edwarda Hanslicka, stąd plany nazwania groźnego: merkera — Hanslich, Veit Hanslich, ba nawet: Hans Lüg. Ostatecznie niefortunny adonis Ewki Pogner otrzymał miano Beckmessera, niemniej tendencja pewnego rewanzu na krytyce została. I dziwnem to nie jest. Kto tak jak Wagner nie słyszał słowa uznania, tylko sztyd, drwiny, kalumnie, oszczerstwa, najordynarniejsze wyzwiska mógł pragnąć czegoś, co nie było zemstą a rewanzem. O „Mistrzach“ czytamy: „Generalna intendantura teatrów królewskich ogłasza, co następuje: „Ponieważ karę śmierci zniesiono, nikt niema obowiązku słuchać dwa razy: „Mistrzów“ (4. IV. 1870. Tapp: 94.) lub: „Zbrodniarz, dla którego nie istniały łagodzące okoliczności został skazany na trzykrotne wysłuchanie: „Śpiewaków.“ (11. IV. 1870. Tapp: 94.) Tak krytykowano pieśń „o samym sobie“, nie wchodząc w jej wartość. Przeciwwstawiby jednak należał tej i takiej krytyce jedno zdanie z listu Bülowa, w którym stwierdza, że w „Mistrzach“ Wagner tworzy: „swoje najbardziej klasyczne, najbardziej niemieckie, najdojrzałe i dla wszystkich najprzystępniejsze dzieło“ (Bülow's Briefe IV. 141.). I w tem się Bülow nie mylił. Było to dzieło rzeczywiście najprzystępniejsze, i ze względu na temat, naprawdę najbardziej narodowy, i na dojrzałość swoją a wreszcie pominąwszy koncepcję akcji, o której wspomniałem, ze względu na stronę muzyczną. Bo chociaż „Śpiewacy“ zbudowani byli na tematach muzycznych, jak Trystan, to jednak więcej w nich zamkniętych całości, niż w innych dziełach Wagnera. Wierny swojej idei prowadzi wprawdzie akcję w dyalogu, o ile to możliwe, niemniej jednak nie unika ansamblów o ile one są umotywowane akcją; przypadkowość nie istnieje tu. A dalej: ta przeobfita gama różnorodnych uczuć, które z takim mistrzostwem Wagner

w tony zakuć umie, te sprzeczności uczuć, w jak dziwny są sposób wyrażone. Nie podobna tu wchodzić w analizę muzyki samej, zwrócić jednak pragnę uwagę choćby w paru słowach na te odrębne całości — jak: uwertury: do aktu I. a szczególnie do aktu III., która malując stan duszy Sachsa staje się punktem ciężkości dramatu, na pieśń Waltera z aktu I. a z aktu III. (Preislied) pieśń szewską Sachsa (akt II.), zdaniem niektórych badaczy dochodzącą w znaczeniu swoim do znaczenia takiego, jakie dla całokształtu dramatu ma n. p. opowieść Wotana w II. akcie „Walkiry” i t. d. Osobno pragnąłbym zwrócić uwagę na traktowanie w muzyce postaci biednego Beckmessa, na genialne parafrazy pieśni Waltera na język i ton pana pisarza gminnego przełożone, na jego nieudaną serenadę i t. d. Beckmesser w muzyce ma swój własny styl i ta umiejętność parodiowania, jakiej przejawy widzimy w „Śpiewakach”, jest dowodem jak wszechstronnym był geniusz Wagnera. Dowodem tego byłoby i ironizowanie na temat mniej mu sympatycznych oper, których dźwięków w „Mistrzach” dosłuchać się można. Uzupełniają całość przedziwnej piękności chóry, z których kończący akt: II. (scena bijatyki ulicznej, jaką w młodości swojej Wagner w Norymberdze widział M. L.: 132.), w którym z jakich dwadzieścia grup głosów śpiewa: jest naprawdę majstersztykiem kontrapunktu. Ten finał aktu II. jest bezwzględny dowodem olbrzymiej pracy Wagnera, statecznego wznoszenia się na wyżyny, dążenia wreszcie do rozwiązywania jak najzawilszych problemów muzycznych. Nakoniec wspomnienie o instrumentacji tak świetnej, jakiej inne dzieła Wagnera, zda się, nie mają.

Wystawiono „Mistrzów-śpiewaków” po raz pierwszy w Monachium: 21. czerwca 1868. roku w obecności Ludwika II., obok którego w jego królewskiej łoży siedział sam twórca. Za Monachium poszły inne sceny szybko wprowadzając dzieło na deski swoje. Norymberga zobaczyła dzieło po raz pierwszy 24. III. 1873. W Bayreuth dano je po raz pierwszy w r.: 1888. a powtórzono w latach 1889., 1892., 1899. Z przedstawicieli ról najważniejszych wymieniam Betza, Gurę i Reichmanna jako Sachsa, nieporównanego w odtwarzaniu opłakanej, nieszczęśliwej postaci Beckmessa — Friedrichsa, a w końcu niezastąpionego nikim do tej pory: Fritza Schrödera, odtwórcę roli Dawida.

Dopiero po ukończeniu: „Mistrzów-śpiewaków norymberskich” przysła z czasem kolej na wykończenie najpotężniejszego



dzieła, nad którem Wagner rozpoczął prace przed laty. Był niem : „Pierścień Nibelunga“, („Złoto Renu“, „Walkirya“, „Zygfryd“, „Zmierzch bogów“). Lat sporo minęło zanim ukuł z tonów oną obrączkę złotą, on pierścień, który Alberyk tak straszliwie przeklął:

„Jako przekleństwem zdobyłem go  
 Tak dziś ten pierścień klęę!  
 Dał m n i e on pierścień moce bez miar,  
 Posiadaczowi niech niesie skon!  
 . . . . .  
 Niech w śmierci godzinę  
 Dręczy go trwoga i lęk.  
 A póki żyje —  
 Szał pragnień niech czuje wciąż:  
 Pierścienia pan, czy też jego rab!“

Powyższe słowa to najtragiczniejszy z motywów tetralogii. Motyw to wiecznie żywy, wiecznie groźny, zawisły nad dolą bogów i ludzi, jak Damoklesowy miecz. I w nim kupi się treść tragedii najkrótsza i najdłuższa, tragedii, która rozpełtała się w siedzibie bogów potężnej Walhalli, z łomów przez olbrzymy wzniesionej, w chatach ludzi ulegających choćby mimowoli straszliwej klątwie, w podziemiach, w których nad gromadami Nibelungów Alberyk włada i na dnie wód zamieszkałych przez wodne boginki. Władztwo nad światem ujął w dłonie swoje ból, cierpienie, jako heroldy swe wysyłając: rozpacz, apatyę, szal, zapamiętałość zemstę, bezwolność i strach, grozę przed końcem wieczności... Wślizgają się one posłanniki bólu i cierpienia wszędzie jakby na ironię rozrzucając błyski szczęścia... Omotają dusze wszystkich: i bogów i ludzi, których losy sprzęgły się z sobą nierozzerwalnie dzięki temu, co ongi władcą był i wolę jak grom silną, jak opoka twardą miał, dzięki Wotanowi, ojcu Welsungów rodu, z którego pochodzi Zygmun d i Zyglin d a i dziecię ich Zygfr y d. W duszach ich rozegra się cała tragedia, a nadewszystko w duszy Wotana. I on to postacią swoją zwi ą że tę olbrzymią budowlę w jedną całość. Zewnątrz: tragiczne to dzieje oszukanego Alberyka, chciwego Fasolta, wobec pojęć etyki zbrodniczego Zygmun da, przeni ewiercz ego karła Mimego, czystego i niewinnego Zygfr y d a, nieszczęśliwej Brunhildy, zawiedzionej Gutruny: zewnątrz. Każdy jednak cios, który padnie na głowy bohaterów odbija się stokrotnem echem w sercu Wotana, co ojcem

bogów jest i ludzi, a zarazem najnędzniejszym rabem. Jak w „Mistrzach-spiewakach“ serce Sachsa, tak tu w „Pierścieniu“ serce Wotana jest ośrodkiem dramatu. I tego nieszczęsnego bogaraba czujemy ciągle, choćby nawet, jak w: „Zmierzchu bogów“, nie ukazał się nam wcale przed oczyma. Tragedya jego a wraz z nią tragedia Brunhildy i Zygryda jest tak wiecznie żywa, jak on Loge, błyskotliwego bóg ognia, co jeden jedyny bogów przeżyje, pochłonie osiągnąwszy swojemi ślizgiemi płomyków ramiony ich gród — Walhallę.

Jak on dramat, jaki się w wszechświecie rozegrał, rozumieć należy wyjaśniać najlepiej słowa Houstona Stewarta Chamberlaina, które tu w przekładzie podaję (p: 404—5.): „W olbrzymiem tem dziele mamy poniekąd połączenie tragedyi woli i tragedyi losu. Wotan jest bohaterem — tragedyi woli, Zygryd — tragedyi losu. Brunhilda, której życie z życiem obu tych postaci jest jak najściślej związane, jest bohaterką — obu tych tragedyi: jej wola prowadzi ją do utraty boskości i do zapadnięcia w sen śmierci. Jako kobieta obudzona przez Zygryda do nowego życia kieruje swym losem tak, że staje się przyczyną śmierci jego, jedynie ukochanego. I wtedy, gdy Brunhilda przez śmierć Zygryda stała się: wiedzącą t. j.: odzyskała boskość łączą się w jej umyśle obie tragedye: woli i losu. Przebiega w myśli wszystko poczynawszy od snu Wotana o wiecznej chwale, na śmierci Zygryda, największego bohatera, ozdoby świata, skończywszy. Ponieważ pierścień, oczyszczony przez ogień, oddaje głębinom wodnym, uwalnia świat od ciężącego na niem przekleństwa: złota. Ponieważ dobrowolnie idzie na śmierć za Zygrydem odpokutowuje ostatnią własną, jaką los jej narzucił, winę. Tak spełnia Brunhilda wolę Wotana i tak doprowadza do czynu zbawiającego świat.“

W granicach szczupłej pracy niepodobna rozsnuwać obrazu dokładnego całej tragedyi. Zastąpi go króciutki szkic: Na dnie Renu goreje złoto. Kto skarb ten posiedzie, wyrzekłszy się miłości — panem wszechświata się stanie. Porwał skarb Nibelung Alberyk i pierścień zeń ukuł. Nie długo mu jednak danem było dzierżyć on skarb. Podstępny Loge i Wotan, ojciec bogów i ludzi, wydarli mu pierścień i złoto, by niem zapłacić olbrzymom, Fasoltowi i Fafnerowi za budowę Walhalli. Przeklęty przez Alberyka pierścień chciał ukryć przed olbrzymami Wotan znając jego wartość. Nie zdołał.... By uratować Fraję, którą miasto okupu chcieli wzięść olbrzymi, dać musiał pierścień i świadkiem stać się mordu

jaki na Fasolcie popełnia Fafner nie chcąc mu oddać złota. Przekleństwo Alberyka spełniać się poczynają. Wre walka w duszy Wotana: jeśli Alberyk odzyska pierścień — zginie bogów ród czarny alb zyska nad wszechświatem władzę. Nie zdolni uratować pierścienia bóg, człowiek-bohater, od boga wolniejszy zbawić może Wotana i bogów. Rodu Welsungów: Zygmunda i Zyglindy ojcem jest Wotan. U boku swojego chował Zygmunda przemierzając z nim świat, lasy i pola, knieje i ugory, aż po łąkach, obiecawszy mu cudowny miecz: „zwycięzcę“ w chwili potrzeby, z przed oczu mu znikł. Błąkał się Zygmunnd i zła go dola z miejsca na miejsce gna. Aż raz: niewolonej do zameścia dziewce ruszył na pomoc i w walce utracił broń. Jak zwierzę ścigany wpadł w dom przydrożny Hundinga, nie wiedząc, że wpadł w zdradziecką sieć wroga. Rzekł kim jest. Na noc jedną daje mu Hunding schron nazajutrz do walki zwąc. W Hundinga domu odnalazł Zygmunnd cudowny miecz wbity ongi przez Wotana w jesionu pień... Zyskał więcej: Zyglindy miłość, swej siostry, którą ongi utracił, a którą wbrew jej woli za żonę Hunding wziął. Upoił ich maju czar; nie władną sobą. W Zyglindy łonie drgnęło nowe życie — Zygfryd, jej i Zygmunda syn. Kazirodczy związek obraził Frykę, która o czystość ognisk domowych dba. Na bezwolnym już Wotanie wymogła Zygmunda śmierć. Z Hundingiem walcząc — padnie. Rozkazał Wotan córce swej, Walkiryi Brunhildzie Zygmunda w Walhalli podwoje po śmierci wwieść. Lecz ona, Wotana woli wcielenie, widząc tę hańbę, w jakiej nurza się bogów Ojciec, poruszona miłością Zygmunda i Zyglindy odwrócić chce nieszczęsny dla bogów i Zygmunda los. Daremnie! W jasnym blasku za Hundingiem stanął Wotan i na jego skinienie Zygmunnd padł. Uratowała Brunhilda szczątki Zygmunndowego miecza, ułatwiła ucieczkę Zyglindzie — sama uległa gniewowi Wotana. Gniewny bóg boskość z niej zdjął, kamiennym złożył snem a otoczywszy morzem płomieni na łup ją temu zdał, co ono morze przejdzie. I nadszedł czas, że Zygmunda i Zyglindy nieustraszony syn — Zygfryd dokonawszy olbrzymich czynów pocałunkiem do życia powołał ją. Nie wiedząc, co to lęk zabił Fafnera i zabrał mu pierścień i tarnhelm, a odebrawszy życie Mimemu, karłowi, co ongi chował go a dziś, by pierścień pozyskać, struć go chciał, wiedziony przez ptaszka, którego głos rozumie, mimo oporu wędrowca (Wotana), który bronił przystępu do skały Brunhildy złamawszy mu mieczem włócznię, na szczyt



skął przez morze ognia się przedarkł. Małżeńską komnatą była im skalna pieczara, Brunhildę-kobietę posiadał Zygfyrd. Nęci go świat i nęcą czyny! Wartości pierścienia nie znając daje go Brunhildzie, jako swej miłości zastaw, wzamian otrzymując od niej rumaka: Granego i zbroicę jej. Nad Ren do Gibichungów ciągnie. Nie wie, że nad Renem znajdzie — grób. Misterne sieci zdrady wiąże ponury Hagen, Alberyka syn, który matkę Guntera i Gutruny Gibichungów złotem do miłości zniewolił. Zdało mu się, że syn jego odzyska dlań pierścień dający władzę nad światem. Uknuto plan, na który nieświadomi skrytych myśli Hagena godzą się Gunter i Gutruna. Napój zapomnienia podał Gutruna Zygfyrdowi, który w nim rozbudził miłosne ku niej żary, o Brunhildzie zapomnieć każe. Jeśli Zygfyrd zechce ją wziąć za żonę będzie musiał zdobyć dla Guntera Brunhildę, przedrzeć się przez morze ognia przyjąwszy na siebie postać Guntera przy pomocy tarnhelmu. Wpadł w pułapkę mężny Wotana wnuk. Przywiódł Gunterowi Brunhildę w walce ją zmógłszy i zdobywszy na niej pierścień. Nie rozumie Brunhilda tej zdrady, jaką popełnia Zygfyrd, nie wie, że tu w hali Gibichungów wypił zapomnienia napój i że ten bohater nad bohaterzy nie przeniewiercą jest, lecz oszukanym. Na śmierć Zygfyda się godzi i sama wskazuje Hagenowi jedyne miejsce, w które śmiertelnie ugodzić można Zygfyda: barki. Na łowach dopuścił się zbrodni tej Hagen, uprzednio podawszy młodemu bohaterowi napój, który mu przywrócił: pamięć... o Brunhildzie. I dopiero w chwili, gdy stanęła u zwłok Zygfyda, rozumie Brunhilda jak czystym, niewinnym i o jak gołębiem sercu był on zmarły. I wtedy dopiero, gdy z chwilą śmierci Zygfyda przywróconą jej została boskość, może mówić:

„Nikt tak jak on — nie chował przysiąg  
 Nikt od niego — nie był wierniejszym  
 I nikt goręcej — nie kochał odeń!  
 Lecz onych przysiąg, onych przyrzeczeń, wiernej miłości  
 Nikt tak jak on — nie umiał łamać!”

Wzniesiono stos nad brzegiem Renu i na nim złożono zwłoki: wolniejszego od bogów bohatera. Ogniowe łoże podzieli z nim Brunhilda wprzód oddawszy córom Renu fatalny pierścień, o który daremnie z Gunterem walczył Hagen stając się zabójcą przyrodniego swego brata. I jemu przypadł w udziale los tych, nad którymi zaciężyło przekleństwo pierścienia. Oszalałego wciąż

gnęły w głębie wirów wodnych córę Renu. Od płomieni Zygrydowego stosu zajął się boży gród Walhalla, ramiony swemi objął bogów i ich gród — zwycięski Loge.

Oto najkrótsza możliwie treść olbrzymiego Wagnerowskiego dzieła. Nie podobna tu rozstrzygać setek problemów, jakie przepiękny dramat ten nastrocza. Jak dotąd był on nieprzebraną wprost ich kopalnią, tak nią pozostanie i na przyszłość, nie tyle może wymagając, ile nastroczając pole do analizy od pierwszej począwszy, mniej może konsekwentnej w stosunku do całości sceny, w której niepołamane w gadatliwości swojej córę Renu zdradzają, niepytane o to, Alberykowi, jaką wartość ma złoty skarb, aż do ostatniej kreślącej miłosną śmierć Brunhildy. Miłosną! Bo jednak miłość jest właściwie motywem głównym „Pierścienia.“ Stwierdza to sam Wagner do Röckla pisząc (26. I. 1854.), że jednak nie sam fakt zdobycia pierścienia przez Alberyka jest przyczyną nieszczęścia bogów. Przyczyną jest brak miłości, jaki cechuje chociażby sam stosunek Wotana do Fryki (wszystkie sceny między nimi, szczególnie „Walkiry“ akt: II.). Pierwiastek miłości znajduje jeszcze silniejsze uzasadnienie w postaci Brunhildy, według własnych słów Wagnera, która opuszcza Wotana i bogów — dla miłości właśnie. „Odkąd ją Zygryd obudzi, nie zna Brunhilda innego uczucia ponad uczucie miłości. A że Zygryd od niej odchodzi, symbolem miłości stanie się dla niej — pierścień. Gdy go zaś Wotan od niej zażąda przypomni sobie Brunhilda czemu odeń odeszła, ponieważ działała z miłości i tylko o tem jednym jeszcze wie, że dla niej boskość straciła. Wie jednak o tem, że miłość jest jedynie boską, więc niechaj raczej ginie czar Walhalli, pierścienia (t. j. miłości, której on jest symbolem) nie złoży w ofierze“ (do Röckla). I pod kątem tej miłości, znajdującej najsilniejsze uzasadnienie w stosunku biednej Walkiry do Zygryda „bohatera czynu“ oglądać nam należy całą tę skomplikowaną budowę. Czem ona jest i być może przejawia się to najsilniej w scenie między Wotanem, snującym marzenia o wszechwładzy i drżącym przed początkiem końca, a Brunhildą kochającą tylko (Walkiry akt II. scena: 2.). I scena ta „dla akcji złożonego z czterech części dramatu jest najważniejszą“ (do Liszta 3. X. 1855.), gdyż jest właściwie ogniskiem, z którego promienie na cały dramat wybiegły, spowijając go w błyski swoje, jak w sieć.

Co również ciekawe to reminiscencye w Pierścieniu! Cza-

sem osobiste n. p.: Wagner a Minna, Wotan a Fryka, czasem z dawniejszych dzieł zaczerpnięte. Na jedną z nich już zwróciłem uwagę: Wotan — a Sachs i serca ich, w których jak w taflilustranej, odbija się cała akcja, a której one właśnie są ośrodkiem. Drugą z nich biorę z pism Wagnera (VI. 267—8.) Zygfryd i Brunhilda a Trystan i Isolda. Píše Wagner, że jak przez przedstawienie głosek z jednego słowa mogą się wytworzyć dwa wręcz odmienne wyrazy: „tak i tu przez podobne cofnięcie czy przedstawienie motywów czasu powstały z jednego legendowego stosunku dwa jakoby odmienne stosunki. Zupełna ich równość na tem jednak polega, że tak Trystan jak Zygfryd wedle odwiecznego porządku im przeznaczone kobiety.... drugim swatają i że podobne stąd nieporozumienie jest przyczyną ich śmierci.“

Czy problemów na tem koniec? Nie! Wprowadziłem ich parę... dla przykładu, aby wykazać jak różnorodne być mogą. Tomy spisaćby można, gdyby się chciało dać na wszystkie odpowiedzi. Są ich setki, tysiące, tem liczniejsze ile, że w ten sposób ujęty mit o Nibelungach z dawnego eposu i Eddy skandynawskiej zaczerpnięty po raz pierwszy pojawił się w takiej formie, stając się wobec nieudolnych uprzednich krwią ociekających scen utworem o wartości prawdziwego dramatu, siłą swą dosięgającego wyżyn klasycznej tragedyi.

Do słów dostosowana jest muzyka, z niemi ściśle związana; analizy jej również nie sposób podać i ograniczyć się należy do omówienia ogólnego. Hasłem tu było jak już i w „Trystanie“ „zupełne połączenie muzyki z akcją“ (IX. 309.) i podniesienie do idei dyalogu tak w słowie, jak i w muzyce. (IX. 308.) Tym swoim zasadam Wagner odpowiedział w „Pierścieniu“ w zupełności. Słowo oparte o p o t ę ż n e tematy muzyczne dochodzi tu do takich wyżyn natchnienia i siły, jakich darmo może w innych dramatachby się szukało. Muzyka spleciona z mniej więcej 90. pierwszorzędnych, nie licząc drugorzędnych tematów, jest tak różnorodna, tak przejmująca różnaitością uczuć to: potęgi, to grozy i strachu, to miłości, to młodzieńczej krewkości i siły, to smętku i rozpacz, że aż dziw słuchaczowi, co można uczynić z materiału, który razem zebrany byłby bardzo szczupły w porównaniu z długością trwania całego dramatu. Różnorodność motywów odpowiada rozległej skali uczuć ludzkich i obfitości, rzekłbym, nadmiarowi wypadków i stąd takie przepotężne, czy przepiękne kombinacje, jakie spotykamy w całym dziele. Piękności



tych niepodobna wyliczyć, trzeba by iść karta za kartą, strona po stronie. Ale oto ogólny rejestr: preludjum do „Złota Renu“ malujące z całą plastyką poruszanie się poważne fal majestatycznie snującego swe wody ku morzu Renu, przekleństwo miłości przez Alberyka, może jeden z najsilniejszych dramatycznych tematów, (Zł. R. I.), świt i powitanie Walhalli (Zł. R. II.) sceny w Nibelheimie (Zł. R. III.), preludjum malując burzę (Walkirya — do aktu I.), opowiadanie Zygmunta o swoich losach (W. I.), jego pieśń wiosenna (W. I.), opowiadanie Wotana, jeden z najtragiczniejszych momentów całej akcji (W. II.), scena między Zygmuntem a Brunhildą (W. II.) może najpiękniejsza z całej trylogii ze względu na swój charakter: powaga i uczucie, tematy Walkiryi (Walkürenritt.) akt III., pożegnanie Brunhildy (W. III.) i wreszcie czar ognia, jedyny w swojej charakterystyce (W. III. finał), pompatyczna pełna powagi i grozy scena między Wotanem a Mimem (Zygfyrd I.), pieśń Zygfyryda przy kuciu miecza (Z. I.), idylla Zygfyryda (Z. II.), śpiew ptaszka (Z. II.), przebudzenie Brunhildy i jej duet miłosny z Zygfyrydem (Z. III.), pożegnanie Zygfyryda z Brunhildą (Zmierzch bogów I.), scena zawarcia braterstwa między Zygfyrydem a Gunterem (Z. b. I.), scena przysięgi na ostrze Hagenowej włócznie (Z. b. II.), rozmowa Zygfyryda z córkami Renu (Z. b. III.), opowiadanie Zygfyryda o czynach (Z. b. III.) a nade wszystko muzyka żałobna, ten marsz żałobny, jakim kompozytor żegna zwłoki bohatera o gołębiem sercu (Z. b. III.). Nie brak nam w literaturze muzycznej marszów żałobnych, że przypomnę te mające wyrobione prawo obywatelstwa marsze od Beethownowskiego, Mendelsohnowskiego i Chopinowskiego poczynawszy, na marszu Griega skończywszy, a przecie żaden z nich nie działa na mnie osobiście tak silnie, jak ta żałobna muzyka Zygfyryda. Jest to odczucie indywidualne, ale pytanie czy i więcej takich natur nie znalazłoby się, na które podziała: nastrój — on wieczorny zmrok, one mgły po ziemi płożące się, ona cisza w przyrodzie przedziwna, przedwieczorna. I kto nie przeżyje posłyszawszy pierwsze tony tej żałobnej muzyki tak prostej, tak pojedynczej w swojej koncepcyi, jeszcze raz całej tragedyi, która jak chmura zawisła nad światem bogów i ludzi, by grom swój rzucić w niewinną głowę? Kto?

„Wyliczyłem“ parę scen pięknych bezwzględnie... choć i w tym wypadku on rejestr jest niezupełny. Alebym musiał obracać kartę po karcie tej długiej partytury, gdybym chciał „wyli-

czyć“ to wszystko, co jest prawdziwie pięknem. I liczyćbym musiał bez końca tematy od onego najprostszego tematu miecza zwycięzcy począwszy na tych, które weszły w skład: „Zygfryda“ i „Zmierzchu bogów“, dokończonych po latach, gdy Wagner był mistrzem nad mistrze, skończywszy. A jednak charakterystyczne: niejednokrotnie można się spotkać z zarzutem, że „Zmierzch bogów“ — jest więcej operą, niż o pewną stałą ideę opartym dramatem, że jest poprostu krokiem wstecz uczynionym w stronę Mistrzów, że zatracą się tu idea dyalogu na korzyść scen zbiorowych, ba chórów. Zdania tego nie podzielam, bo w wprowadzeniu takiej formy, zewnątrznie może zdającej się odstępstwem, widzę... konieczność. Wagner wprowadza zespół tam, gdzie musi... One sceny zbiorowe w hali Gibichungów, na łowach, lub w końcu w obrazie ostatnim aktu III. uważam za umotywowane akcją bezwzględnie, bez nich nie byłbym w stanie z nią się pogodzić... zaś patynę operową zdejmie się z ostatniej części wielkiego dzieła wtedy, jeżeli się je wystawi, jak zresztą całość, w myśl życzeń twórcy. „Pierścień“ to dramat może najtrudniejszy do odtworzenia, jaki Wagner stworzył. I twórca to rozumie. Decydując się na wystawienie „Walkiryi“ w Monachium w r. 1870., by dogodzić życzeniu niecierpliwego króla, któremu wiele był powinien, pisze do Leviego w r. 1870: „...ponieważ to przedstawienie ku mojemu wielkiemu zmartwieniu ma być publiczne... boleję... że narażam to moje j e d n o z n a j t r u d n i e j s z y c h i n a j o b f i t s z y c h w p r o b l e m y d z i e ł n a n a j w i ę k s z e t r u d n o ś c i , a t o z e w z g l ę d u n a o c e n ę i z u p e ł n i e n i e j a s n e d z i a ł a n i e “ (Glasenapp: IV. 321.); te słowa Wagnerowskie dałyby się powtarzać zawsze i wszędzie. Do Ottona Wesendonka pisze Wagner (sierpień 1869.) w sprawie Zygfryda: „Zobaczyć wielkie to dzieło ściśle według woli mojej wykonane — oto mój cel“... (listy 129.) Do artystów grających w r. 1876. w Bayreuth na dniu 13. VIII. stosuje apel: „Ostatnia prośba do moich kochanych współpracowników! Wyrażnie! Wielkie nuty same się znajdują. Rzeczą główną małe nuty i podłożone pod nie słowa! Nie mówić nigdy do publiczności, tylko wzajem do siebie; w czasie monologów patrzeć w dół, lub w górę, nigdy przed siebie. Ostatnia prośba! Bądźcie dla mnie dobrzy moi drodzy!“ Wglądając w pamiętnik Ryszarda Frickego, baletmistrza z Dessau, którego Wagner wezwał do siebie w czasie przygotowań do pierwszego przedstawienia cyklu, aby mu był reżyserem, inspektorem sceny: „Bóg wie czem to, jest wszystkim“ (list z 10. IV. 1876.) widzi się,

jak tam w Bayreuth pracowano nad tem, aby dzieło nie zeszło do rzędu parodii! Nad sceną przedstawiającą trzy Norny snujące przedzę, Fricke, jak sam mówi: „myśli całą zimę“ (p. 59), jakby tu ją urządzić, by wywoływała wrażenie — prawdy. Kiedy Lilli Lehmann a za nią jej siostra i p. Lammert śpiewające córki Renu decydują się wsiąść do aparatów do pływania (Złoto Renu I.) pisze w pamiętniku swym Fricke: „Uczucie nie dające się opisać ośwładnęło mną; scena ta jest tak szczególnie piękna, że można zwaryować“ (p. 89.). Umiano czuć gorąco i pracować bez wytchnienia, byle dzieło było wystawione godnie. Tych parę cytatów wystarczy dla objaśnienia, że nie można być dość ostrożnym w wprowadzaniu cyklu na scenę i że trzeba się liczyć z trudnościami. I zdaniem mojem lepiej tego dzieła nie wystawiać, niż wystawiać oszczędnie, lub nie według woli twórcy. Wszelkie eksperymenty uważać się musi za zamach na czystą sztukę, za artystyczną zbrodnię. Bo jakże łatwo ściągnąć dzieło do poziomu parodii i jakie stąd potem sądy rosną? Dzieło jest trudne! Pomijam arcytrudne partye dla śpiewaków — i artystów w jednej osobie, pomijam obsadę przepotężnej, wymagającej kolosalnych sił, orkiestry, bo bez tych dwóch czynników nie wolno porywać się na wielkie dzieło, ale zaakcentować pragnę stronę zewnętrzną dzieła: kostiumy i wystawę. Pierwsze za wszelką cenę powinny unikać wszelkich, najdrobniejszych chociażby, pozorów fantazyjności: prawda w śpiewie, w grze, więc i w ubiorze. Ale wystawa! Takie dno Renu, lub Nibelheim, lub wreszcie efekt z łukiem tęczy, po którym bogowie pójda po Walhalli. Lub w „Walkiryi“ one obłoki, co pędzą po niebie (akt II. i III.) i ono morze ognia rozlewające się na rozkaz Wotana. Lub w „Zygrydzie“ ona walka ze smokiem, który jak łatwo stać się może potworem z jarmarcznej budy? Lub w „Zmierzchu“ obraz ostatni przedstawiający wystąpienie Renu z brzegów, pożar domu Gibichungów i Walhalli. To nie są rzeczy łatwe, ni błahe, bo takich wogóle w Pierścieniu niema. Tylko stosowanie się do wskazówek mistrza, a tych nie brak, uratować może dzieło, dzieło sztuki. Sterroryzowany, by przemówił do zebranej publiczności, choć to było wbrew zasadom obowiązującym w Bayreuth, na ostatni przedstawieniu cyklu, po raz trzeci i ostatni powtórnego, Wagner rzekł tyle: „Własnej życzliwości i nieznajacem kresu staraniom osób działających, moich artystów — zawdzięczacie państwo ten czyn. To, co chciałbym Wam jeszcze powiedzieć dałoby



się ująć w parę słów, w aksjomat: widzieliście Państwo, co my możemy, do Was należy chcieć. Jeśli zaś wy będziecie chcieli, będziemy mieli sztukę. (Glasenapp: V. 294.) Tych parę słów wystarcza, by zrozumieć czym jest „Pierścień” i jak do wystawiania go zabierać się należy.

Naturalnie ujemnych sądów i w tym wypadku nie brakło, tem ujemniejszych, tem gwałtowniejszych, ile że tu chodziło o dzieło życia, o dzieło, dla którego aż osobny teatr budować trzeba było. To w głowach wielu pomieścić się nie mogło, stąd kampania przeciw „uroczystem przedstawieniom scenicznem” była tem bardziej zażarta. Przytaczałem celowo przy sposobności omawiania każdego z dzieł ujemne, zgryźliwe, pełne drwin i zjadłości sądy krytyki, celowo — aby wykazać jakimi drogami krytyka ta chodziła i jak prowadzono kampanię przeciw Wagnerowi. Tu zwrócę tylko uwagę na jeden tylko sąd o „Zygfydzie” sąd... Tołstoja, który może być wyrazem opinii wielu, nota bene wielu: *sui temporis*, co więcej, który potwierdzi moje zdanie, do czego doprowadzić może lekceważące wystawienie dzieła. Z zdaniem „myśliciela z Jasnej polany” polemizować nie myślę, bo ni czas tu ni miejsce na to, stwierdzam tylko, że sądy takie należą.... do przeszłości. O „Zygfydzie”, na którego przedstawieniu był w Moskwie, pisze Tołstoj w swoim studyum p. t.: „Co to jest sztuka?” Oto garść sądów: „Co jednak do muzyki Wagnera ostatniego okresu.... można z nią przedsiębrać wszelkiego rodzaju zmiany miejsca, przestawiać to, co było na początku, na sam koniec i odwrotnie, wcale przez to nie zmieniając sensu muzycznego.” (p: 178.) To przykład pierwszy na dowód zrozumienia idei Wagnerowskiej. „Przeczytałem z uwagą cztery zeszyty, w których mieści się ten utwór (n. b.: Pierścień). Jest on wzorem najordynarniejszego, dochodzącego nawet do śmieszności podrabiania poezyi”. (p: 180.) To przykład drugi — na dowód zgłębienia tragedyi Wotana. „Domyśleć się, że to karzeł (n. b. Mime — „Zygfyda” akt: I.) można było stąd, że aktor ów chodził wciąż zginając w kolanach ściśnięte trykotami nogi. Aktor ten, ciągle dziwnie otwierając usta, długo coś niby spiewał, niby krzyczał.” (p: 181.) To przykład trzeci — na dowód, jak niektórzy z artystów „zzywają się” z postaciami Wagnerowskimi. „Po tych rozmowach na scenie słyhać nowe dźwięki boga-Wotana i zjawia się wędrowiec. Wędrowcem tym jest bóg-Wotan. Także w peruce, także w trykotach, ów bóg-

Wotan, stojąc w głupiej pozie z dzidą, nie wiedzieć dlaczego opowiada wszystko to, co nie może być nieznanem Mitemu, lecz co trzeba opowiedzieć widzom.“ (p: 183.) Pomijając takie zdania: „Melodyi żadnej“ (p: 184.). „Po autorze, który jest w stanie tworzyć sceny tak kaleczące poczucie estetyczne i tak fałszywe, jak te, które tylko co widziałem — niczego już spodziewać się nie można“. (p: 185.) „Wszystko to jest tak głupie, takie ma podobieństwo do budy jarmarcznej, iż dziwić się należy, jak mogą ludzie starsi nad 7 lat na seryo być przy tem“ (p: 186.) i t. d., zatrzymam się tylko nad zdaniem (p: 183.) o wejściu Wotana, bo ono jest specjalnie mieczem obosiecznym, którym rani się sam autor. Że ten Wotan jest jakoś kiepsko ubrany, jakby z opisu wynikało, to dowód neglegencji teatru, że stoi „w głupiej pozie“, to dowód winy artysty, jednak, gdybyśmy z tego punktu widzenia sądzili dzieło doszlibyśmy do takiego wniosku: żadnej opery w kostymach, bo nie wyobrażam sobie, by tych trykotów i peruk nie widział autor w rozmaitych „Normach“, „Aidach“, „Prorokach“ i t. d.... A dalej opowiadanie wędrowca jest zbędne: ale te nonsensa, od których roją się tysiące oklaskiwanych oper, w których opowiada się niepotrzebne rzeczy, byle tylko taki lub owaki „numer“ znalazł miejsce, w których wchodzi się i wychodzi, bo na to są drzwi, lub kulisy i t. d. — to wszystko jest usprawiedliwione i na miejscu. Satis! Co za szczęście, że jednak ten sąd należy do przeszłości, co za szczęście, że autor „po którym już niczego spodziewać się nie można“ — zawiódł pesymistyczne obawy i wykazał, że tronem jego — sceny całego świata. Całego świata! Bo jednak wszędzie dotarł ten tak długo przez Wagnera kowany: „Pierścień.“ Oto parę dat objaśniających powstanie dzieła. Pierwszy pomysł sięga lat czterdziestych szóstych, zrealizowany został jednak nie odrazu i nie odrazu do takich rozmiarów rozwinięty. Postać Zygfrйда zajęła Wagnera bardzo i onato stała się motywem do stworzenia wiekopomnego dzieła. Skąd to poszło tłumaczy Wagner sam: „Chociaż jasna postać Zygfrйда pociągała mię od dawna, to jednak olsnąłem z zachwyty wtedy dopiero zupełnie, gdy mi się udało ujrzeć ją jako zjawisko czysto ludzkie, wolną od wszelkich późniejszych naleciałości. Wtedy dopiero zrozumiałem, że mogę go uczynić bohaterem dramatu, co nigdyby mi nie przyszło na myśl, gdybym go znał z średniowiecznej pieśni o Nibelungach.“ (IV. 312.) Do pierwotnie planowanego dramatu i wy-

konanego z czasem w słowie p. t.: „Śmierć Zygryda“, (dziś: „Zmierzch bogów“) w miarę wgłębiania się w sam temat przyłączyła się część wtóra p. t.: „Młody Zygryd“ (dzisiaj „Zygryd“) poczem dla rozwinięcia potężnej fabuły „Walkiry“ a w końcu jako ekspozycja wieczór wstępny: „Porwanie złota Renu“ (dzisiaj: „Złoto Renu“). W latach 1848—1853. opracowane zostały teksty dramatów (M. L: 580.), nieznacznie później jeszcze zmienione. Kompozycja zajęła długi bardzo okres czasu; rozpoczęta w r. 1853., ukończona została w r. 1874. Zaznaczyć jednak należy, że nie była ona jednym ciągiem opracowywana i że przerwy w niej połowę czasu wynosiły. Kompozycja do „Złota Renu“ rozpoczęta została w jesieni r. 1853., ukończona zaś w r. 1854. — 28. maja. Opracowanie muzyczne „Walkiry“ zajęło czas od roku 1854. do roku 1856. dnia 23. marca. Gorzej było z Zygrydem, którego kompozycję Wagner dwukrotnie przerywał. Pracował nad nim od r. 1856. po czerwiec r. 1857., poczem pracę na lata całe zarzucił. Lukę wypełnia kompozycja: „Trystana“ a dalej „Mistrzów.“ Dopiero w chwili, gdy w życie Wagnera wszedł Ludwik II., który jak pisze Wagner: „wśród chaosu doń zawołał: Pójdź tu: Dokończ swego dzieła: ja tego chcę“ (IX. 312.) mistrz mógł pomyśleć o wykończeniu rozpoczętej tytanicznej pracy. Monachijskie przejścia, prace inne odsunęły wykończenie Zygryda znowu na jakiś czas tak, że ukończył kompozycję dzieła dopiero 5. lutego 1871. Opracowanie „Zmierzchu bogów“ zajęło znowu długi czas, tak, że partytura ukończona została dopiero 21. listopada 1874.

Pierwsze przedstawienie cyklu całego odbyło się w Wagnerowskim teatrze w r. 1876. w dniach od 13. do 17. sierpnia. Upřednio, choć wbrew intencjom twórcy wystawiono na życzenie niecierpliwego Ludwika II. w Monachium „Złoto Renu“ (22. IX. 1869.) i „Walkiry“ (26. VI. 1870.), w Bayreuth wystawiono „Pierścień“ parokrotnie w latach: 1896., 1897., 1899., 1901., 1902., 1904., 1906., 1908. Przez deski teatru Wagnerowskiego przesunęły się dziesiątki sław, czy jednak dorównały tym niezrównanym, co odtwarzali tragiczne postacie bohaterów „Pierścienia“ za życia Wagnera, choć zawsze niemal pod batutą niezrównanego Hansa Richtera? Nazwiska Betza (Wotan), Gury (Donner), Vogla (Loge), Niemanna (Zygmund), Schefzky (Zyglinda), Schlossera (Mime), Hilla (Alberek), a nadewszystko Amalii Materna (Brunhilda), do której Wagner pisze



9. IX. 1876.: „Chwała, sława, cześć i miłość dla ciebie przede wszystkim moja dzielna Brunhildo. Pani byłaś najlepszą....“ (An meine Künstler: 207.) należą nie do historii Bayreuthu tylko, lecz do historii sceny wogóle.

Do omówienia pozostaje mi ostatnie dzieło Wagnera „uroczyste misteryum sceniczne“ (Bühnenweihfestspiel) „Parsifal.“ W roku 1913. upływie lat trzydzieści od wystawienia tego potężnego dramatu, łabędziego śpiewu Wagnera. Wygaśnie prawo własności autorskiej i prysną szranki, które przykuwały dzieło do świątyni sztuki w Bayreuth. Przewidzieć dziś trudno, czy europejskie i pozaeuropejskie sceny uszanują wolę Wagnera i nie pokuszą się o wystawienie „Parsifala.“ Kto wie? A jednak!

W liście pisanym do króla Ludwika II. (Sienna 28. IX. 1880.) oświadcza Wagner: „Poświęcić mu (t. j. Parsifalowi) muszę jedną tylko scenę, a tą może być tylko mój teatr w Bayreuth. Tam tylko jedynie i wyłącznie może być: Parsifal w przyszłości wystawiany. Nie śmie być nigdy Parsifal przedstawiany w jakimś innym teatrze publiczności dla rozrywki.“ Czytam dalej uzasadnienie tej wielkiej prośby, rzekłbym: „ostatniej woli“ w tym samym liście. Czy winno być, czy może być wystawiane takie dzieło na pierwszej lepszej scenie, na której dziś, wczoraj, jutro święciła i święcić będzie tryumfy swoje podkasana muza? Wagnera wola jest jasna i powinna być święta. Trzydzieści lat wnet minie i społeczeństwa dadzą wkrótce odpowiedź, czy zechcą uszanować wolę twórcy. Treścią swoją i myślą należy „Parsifal“ bezsprzecznie do Bayreuthu. Tysiące bezwątpienia ludzi nie poznają wielkiego misteryum, nie mogąc ponieść kosztów dalekiej jazdy, a jednak czy gonitwa za wrażeniami powinna decydować o pogwałceniu woli mistrza z Bayreuthu? Osobiście rozumię i uznaję koncertowe traktowanie: „Parsifala“, nigdy i żadną miarą scenicznego poza Bayreuthem. Niemniej spotyka się rodzina Wagnera niejednokrotnie z nieuzasadnionymi zarzutami, że czyniąc wystawianie „Parsifala“ swoim monopolem wzbogaca się niem. Zarzut niesłuszny! Przedstawienia w Bayreuth pochłaniają takie sumy, że o zyskach streszczających się w cyfrach wielozerowych nawet mowy niema. Raczej podziwiać należy wstrzeźliwość rodziny. Wszak przez trzydzieści lat trwania praw autorskich można było zrobić majątek, wszak każda scena o wystawienie: „Parsifala“ byłaby się pokusiła i tantiemy byłyby się sypały jak z rogu obfitości. Nie uczyniono tego, starano się

bronić wszelkimi sposobami praw wyjątkowych „Parsifala“ i w tem właśnie leży cześć pozostałej rodziny Wagnera. Protestowała, kiedy Ameryka ośmieliła się wystawić „Parsifala“ w Metropolitan Opera House w Nowym-Yorku 24. XII. 1903., protestowała, gdy jedyny z europejskich miast Amsterdam targnął się na wyjątkowe prawa „Parsifala“ 20. VI. 1905. Koncertowo traktowano „Parsifala“ w wyjątkach mniejszych lub większych rozmiarów w Londynie (1884.), w Paryżu (1905.), Petersburgu (1906.) i w innych miastach. Poza Bayreuthem grano tylko „Parsifala“ w Monachium w r. 1884., przedstawienia te jednak nie łamały woli zmarłego twórcy. Ukryty w cieniu swej żony sam jeden Ludwik II., wielkoduszny władca, był świadkiem tego cudownego misteryum. Przedstawień, z których dwa odbyły się w kwietniu, a trzy w listopadzie: 5., 7., 18 nie znieważał wielogłowej szmer publiczności. Czar potężnego dzieła, tej bezbrzeżnej tragedii cierpienia chłonał w siebie — sam młodociany władca.

W Bayreuth grano „Parsifala“ wiele razy, a to w latach, 1882., 1883., 1884., 1886., 1888., 1889., 1891., 1892., 1894., 1897.: 1899., 1901., 1902., 1904., 1906., 1908., 1909. strzegąc dzieła, które po raz pierwszy przemówiło do dusz tłumu w r. 1882. Studiował je wtedy z śpiewakami sam twórca. Przez scenę Bayreuthu przesunął się długi poczet śpiewaków, którzy odtwarzali postać: „czystego prostaczka.“ Pierwszy śpiewał „Parsifala“ Herman Winkelmann, po nim zaś (jeszcze w 1882. r.) Henryk Gudehus i Ferdynand Jäger. Zajaśniały po nich karty historii teatru bayreuckiego niepospolitemi nazwiskami. Śpiewał „Parsifala“: Ernest van Dyck, Wilhelm Grüning, Willi Birenkoven, Emil Gerhäuser, Alojzy Burgstaller, Eryk Schmedes, Dr. Alfred v. Bary, Fryc Remond, Alojzy Hadwiger, Karol Burrian wreszcie Fryc Vogelstrom. W wyszukiwaniu odpowiednich sił nieustrudzoną energią od lat okazuje Cosima Wagner, rodzina i przyjaciele zmarłego. Pierwszorządne siły śpiewały już za czasów Wagnera całkiem drugorzędne role i tak zostało na przyszłość. Zawiści o rolę nie było i być nie mogło, bo był zapał i gorąca chęć i staranie dźwignięcia potężnego dzieła wspólnymi siłami na wyzyny. „Niemożliwością były tu zawiści o rolę, pisze Wagner, gdzie sześć t. zw. pierwszorządnych śpiewaczek objęło role niezwaných przewodniczek kwiatowych dzieł Klingsora....“ (X. 298.), a dalej „każdy czynił, co chciał, to jest czynił to, co należało,



bo każdy rozumiał całe dzieło i cel usiłowań w osiągnięciu wrażenia z całości się streszczający“ (X. 298).

Parsifala przygotowywano z niesłychaną starannością. Sam Wagner tłumaczył, uczył, poprawiał znajdując dzielnych pomocników w Engelbercie Humperdincku i Antonim Seidlu. Prób było: 50. Pierwsze przedstawienie odbyło się 26. lipca 1882. roku. Dekoracye projektował malarz Paweł Joukowski i te stały na wysokości żądań Wagnera, mimo wielkich trudności, jakie nastęczał ruchomy krajobraz w akcie I. i III. zmieniający się z chwilą, gdy Parsifal z Gurnemanzem kroczy do hali Grala, której za wzór służyło wnętrze tumu w Siennie, zromanizowane jednak. Do dekoracyi dostosowano kostiumy, pojedyncze bez cienia efektu. Dla rycerzy Grala: długie szaty o kolorze zwiędłej czerwieni, płaszcz szaro-błękitny z symbolem Grala — gołąbkim na ramieniu. Trudności finansowych nie było wobec szlachetnej pomocy Ludwika II., który dał na cele wystawienia „Parsifala“ olbrzymią sumę 300.000 marek. Oto garść wieści z r. 1882.

Złośliwa krytyka naturalnie i obecnie nie próżnowała. Oto parę zdań: „Hermann Levi (dyrygent Parsifala) tak sobie wziął do serca swoje zadanie, że przed rozpoczęciem prób do Parsifala kazał się ochrzcić.“ Szkoda tylko, że ten złośliwy krytyk (Speidel) nie znał treści listu Wagnera do Leviego, z którego jedno zdanie zacytuje: „Może przedstawienie to będzie wielkim zwrotem w Pańskim życiu, w każdym razie Pan będzie dyrygentem mojego Parsifala.“ (An Seine Künstler: 327.) Fr. Hille pisał znowu: „I tem się ludzie entuzjazmują. To uważają za rzecz cudowną. W tem widzą przejawienie się duszy świata! I aby coś takiego słyszeć jadą do Bayreuth! W takie upały! Jeżeli to nie jest głupota sam pójść w tę pułapkę (Parsi-Falle)“ (Tappert: 63.), zaś Nietzsche, ongi podpora Bayreuthu, w czas krótki później (1886.) drwił sobie z Wagnera, który: „upadł nagle bezsilny i złamany przed chrześcijańskim krzyżem.“ Pomijam sposób pisanie — zgryźliwy, dziwną się tylko wydaje mi ta konkluzja, jakoby Wagner dopiero w „Parsifalu“ znalazł ideał chrystyanizmu, jakby „Holender“, „Tannhäuser“ lub „Lohengrin“ nie był Wagnerowskim credem. Spotężniała ta idea bezwątpienia w „Parsifalu“, przepoiła całe dzieło, ale też nie jest ona abstrakcją wyrosłą nad grobem. Przeczy temu cała działalność Wagnera, przeczy fakt, że idea stworzenia Parsifala pojawia się jeszcze w roku 1845. Mijały lata; idea niezapomniana odzywała się niejednokro-



tnie echem w duszy twórcy. W dzień Wielkiego piątku 10. IV. 1857. (M. L: 649.) stanęła w całej swej potędze przed oczyma jego duszy. Do łoża umierającego Trystana chciał początkowo przywieść Wagner Parsifala. Mijały lata... Idea raz powzięta, o którą potrącił przed laty w... Lohengrinie (Lohengrin jest synem Parsifala i tu mamy jeden z licznych punktów do nawiązania) zrealizowana została dopiero w r. 1877. W lutym tego roku powstał tekst, poczem Wagner przystąpił do kompozycji i instrumentowania dzieła. Pracę ukończył 13. stycznia 1882. r. w Wenecyi. Akt I. był skomponowany do 20. IV. 1878., akt II. do 11. X. 1878 r., akt III. do 25. IV. 1879. resztę czasu do 13. I. 1882. r. zajęła wspaniała instrumentacja. Podkładem do „Parsifala“ były naturalnie dawne legendy i szereg dzieł poetyckich zajmujących się postacią Grała, więc dzieła Chrestien’a de Troyes: „Opowiadanie o Gralu“, epos Wolframa z Eschenbachu: „Parsifal“ i t. d. Dzieł tych jednak, podobnie jak to zaznaczyliśmy przy innych dramatach, za bezwzględne źródło, jedyne i ostateczne uważać nie można. Źródłem była: dusza twórcy, geniusz jego. Poddawszy głębokiem rozważaniom fabułę o „czystym prostaczk“, oparłszy ją o Schopenhauerowską filozofię dał nam dzieło wstrząsające do głębi tragedią cierpienia, cierpieniem samem będące. Smutek, rozpacz bezbrzeżna, ból nadludzki toczą dusze tych, co u stóp Grała ukłękli. („Gralem wedle mojego przedstawienia — pisze Wagner do M. Wesendonk, jest czara z ostatniej wieczerzy, w którą, podstawioną przez Józefa z Arymatei, spłynęła krew Zbawiciela, gdy wisiał na krzyżu (p: 145.). Cierpi stary Titurel, ojciec Amfortasa, żyw leżąc w grobie, gdy widzi, jak syn jego raniony świętą włócznią, którą w boju z Klingsorem utracił, nie może spełniać świętej ofiary. Cierpi Amfortas straszliwie, nie fizycznie, ale moralnie kając się z swych win. Dziewce dyabelskiej nasłanej przez mściwego Klingsora za to, że go do rycerskiego bractwa nie chciał przyjąć, uległ i stał się niegodnym sługą Grała. Cierpi Gurnemanz stary widząc, że dla króla Amfortasa niema ratunku, że szatański ogród Klingsora, dziew pełen, coraz to nowe porywa ofiary z rycerskich szeregów, że włócznia święta Longina, którą przebił bok Chrystusowy, jest w nieczystych rękach, ta włócznia, która jedynie mogłaby Amfortasa uzdrowić i zamknąć ranę, którą zadała. Przez piekło udręczeń przechodzi Kundry „demoniczna kobieta, Grała wysłanka“ (do M. Wesend. 110). Kundry-Herodyas, która się śmiała Zeń wtedy, gdy pod ciężarem

krzyża upadał, na Golgotę idąc. Cierpi, tajemnice w głębi swej duszy kryjąc, ona nieodgadniona: zalotna sługa piekielnych mocy, to kająca się Magdalena, ona w łachmany odziana za ozdobę oślizgłe ciała węzów mająca, to opromieniona urokiem kobiecości, ona szatan i anioł w jednej osobie, ona sfinxowa zagadka, jak Ahaswer błędząca po świecie, służąca to Klingsorowi, to Grała służbie oddana, pragnąca pracy, znoju, ciszy, zapomnienia i... snu na wieki. I cierpią dziewczki — kwiaty w Klingsora ogrodzie, dziś krasą świecące, jutro zwiędłe kwiatów trupy, i cierpi rycerstwo Grała tracące swe siły, których nie wzmacnia Grał — zasłonięty. I cierpieć się nauczy „czysty prostaczek“ po to, aby przez litość stał się świadom, by stał się zbawcą.... drużyny Grała. Chował go las i w nieświadomości wzrósł, nie wie co złe, nie wie co dobre, pod wrażeniem chwili działa. Kundry zwiastującą mu śmierć matki Herzeloidy udusić chce, by nagle ostygnąć... Ofiary Grała nie rozumie, dopiero, gdy pobiwszy Klingsora dziewcz kochanków znajdzie się w czarownym jego ogrodzie, gdy tu uczuje na ustach swoich pałacy pocałunek Kundry — zrozumie nareszcie, jaka to rana pali wiecznie Amfortasa. I tu zdobędzie się na pierwszy czyn, on przez litość świadom i przez swoje cierpienie, żegnając świętą włócznią, którą weń godził Klingsor, a która zatrzymała się nad jego głową, Klingsona gród.... Cudowny gród z hukiem w nicość się zapadł. A choć przeklęty przez Kundry nierozumiejącą, że nie miłość i szak, lecz odtrącenie ją zbawi, błąkać się będzie Parsifal po świecie nie mogąc na Monsalvat znaleźć drogi, w czasie onej bolesnej wędrówki zahartuje się, bardziej świadomym się stanie. I gdy kiedyś w wielki piątek stanie u stóp Monsalvatu, wróci tu do misyi swej przygotowany. Kundry ochrzci, włócznią świętą zasklepi wiecznie broczącą ranę Amfortasa i spełni świętą ofiarę — on zbawca, prostaczek czysty, przez litość świadom łask Grała, który ponad tymi padołem łez i cierpień jaśnieje niezemskim blaskiem przepotężny, szafarzem będąc ukojeń i łask, radości i siły....

Muzyka do „Parsifala“ spojona silnie z treścią przepotężnego dzieła jest przejawem najwyższych uniesień mistrza z Bayreuthu. Zrodziło ją natchnienie wielkie i szczere, potężne jak fale rzeki na wiosnę, wzbierające pod wpływem tających śniegów — po zimie życia. Jako praca ostatnia Wagnera stać się musiała ona muzyka sumą doświadczeń, jakie w ciągu długich lat twórczości zebrał. Szlachetna w stylu, potężna uczuciem najobojet-



niejszego, najzagorzalszego przeciwnika Wagnera trzymać będzie na uwięzi od pierwszych tonów uwertury splecionych z tematów miłości i wiary aż do ostatnich akordów mknących ze szczytu kopuły wielbiących: czystego prostaczka. I jako ostatnie dzieło Wagnera, jego łabędzi śpiew, staje „Parsifal“ jako słup graniczny, jako arka przymierza między dawnymi a nowymi laty. I wobec tego dzieła śmiało rzec można i stwierdzić: połowicznych uczuć nie znoszą dzieła Wagnera, więc albo je ukochajcie — albo odejdźcie od nich na zawsze.

Ograniczony do kilkudziesięciu kart, które mogę życiu i twórczości Wagnera poświęcić, nie mam możliwości omówić literackiej jego schedy. Pokrótce mogę tylko dzieła wyliczyć, parę jedynie słów poświęcając planowanym dramatom i operom. Czy-nię to dlatego, by zwrócić uwagę, jakiego temata specjalnie go zajmowały, znajdując niejednokrotnie oddźwięk w opracowanych rzeczywiście dziełach. Dodaję, że omówię tylko najważniejsze pomysły, nie wchodząc szczegółowiej w te, do których pewne wskazówki znajdują się w Wagnera pismach i listach.

Pomijając proponowany Wagnerowi przez Laubego tekst do opery p. t.: „Kościszko“, którego opracować Wagner nie chciał (M. L: 90.), jako jeden z najwcześniejszych pomysłów przytoczyć należy pomysł wysnuty z romansu H. Königa: „Die Hohe Braut.“ O opracowanie libretta prosił Wagner daremnie Scribego. Opracowawszy je sam wreszcie odstąpił (na szczęście) Janowi Kittlowi, który skomponował operę p. t.: „Bianka i Józef“ — albo — „Francuzi pod Nizzą“ i wystawił ją w Pradze 19. II. 1848. Tekst opracowany przez Wagnera w r. 1842. nie stał się na szczęście pomysłem przezeń zrealizowanym. Mógł pociągnąć Kittla, mógł pociągać Bülowa, dla Wagnera, pomimo zręcznie opracowanego libretta było pomysł za płytki. (IV. 256—7; 273. M. L: 274.) Podobny los spotkał planowaną operę p. t.: „Szczęśliwa rodzina niedźwiedzi“, do której pomysłu zaczerpnął Wagner z „Bajek z 1001. nocy.“ Tekst opracowany i fragmenty kompozycji nie są znane. Zarzucił tę pracę wnet, jakby rozumiejąc, że pomysły nie rodzą się poza twórcą, ale w nim samym. (IV. 257—8. M. L: 163—4.) Nie zrealizowany również został dochowany do dziś szkic do trzyaktowej opery p. t.: „Kopalnie w Falun“. (Der junge Wagner: 307—23. M. L, 256.) Oznaczony datą: Paryż 5. III. 1842., wysnuty z lektury E. T. A. Hoffmanna. Dramatyczne dzieje Ulli, opowiadanie o duchu kopalni Torbernie, o królowej



kopalń i o kamieniu szczęścia, które mogły pociągać Wagnera pracującego współcześnie nad „Holendrem“ pewnem pokrewieństwem, czy raczej antytezami do historii morskiego tułacza, opracowane później zostały przez Fr. v. Holsteina, jednego z mniej szczęśliwych epigonów Wagnerowskiej sztuki, w operze p. t.: „Haideschacht.“ Los: „Kopalń w Falun“ podzielił i dalszy pomysł z lat 1841. i 1843. Z myślą o Wilhelminie Schröder-Devrient chciał Wagner skomponować wielką historyczną operę w guście „Rienzego“ p. t.: „Saracenka“, (M. L.: 252—4.), opiewającą losy Manfreda, syna Fryderyka II. i Fatimy-Saracenki (osobistość wymyślona przez Wagnera). Tak jednak „Kopalnie w Falun“, jak i „Saracenkę“ przysłoniła idea „Tannhäusera“, rzeczywiście opracowanego. (IV. 270. nast.) Nie urzeczywistniony również został plan opracowania dramatu pięcioaktowego p. t.: „Fryderyk Rudobrody“; ustąpił miejsca Nibelungom (M. L.; 446.). Podobnie nie wykonany został projekt (r. 1848.) wyzyskania życia: „Jezusa z Nazaretu“ jako tematu do pracy scenicznej. Wagner zajmował się żywo tym tematem, zbierał materiały, czynił wypisy z biblii w końcu jednak zarzucił go, rozumiejąc, że tragedia śmierci Zbawiciela, tragedia „miłości i prawa“ nie nadaje się na scenę. (IV. 332.) (Por. misteryum: Parsifal).

O ile przeważnie możemy nie żałować, że wymienionych tematów Wagner nie opracował, o tyle szkoda może, że nie zajął się pomysłem paryskim z r. 1849, opiewającym losy: „Kowala Wielanda“ (M. L.: 150.). Pomysł był piękny i pokrewny wielce: Nibelungom. Ofiarowywał go Wagner Lisztowi, który jednak zajęty swoim (również nie opracowanym) „Sardanapalem“ ofiary nie przyjął, tłumacząc się, że aczkolwiek pokusa jest wielka, i że chociażby rad kował nad Wagnerowskim Wielandem postanowił stanowczo nigdy nie komponować niemieckiej opery „Germania jest twoją własnością a ty jej sławą.“ (Listy I. 115.)

W krainie pomysłów również został klasyczny dramat p. t.: „Achilles“ (1849.), jak niemniej dzieje Amandy, Sawitri i Buddy, planowany dramat p. t.: „Zwycięzcy.“ (M. L.: 626—7.) Z listów do Matyldy Wesendonk wyłania się potężny plan wysoce dramatycznej akcji, oświeclającej również postać samego Buddy, który przez dopuszczenie do grona świętych kobiety (w pomysle Wagnera), „osiąga sam, jeszcze jeden, ostatni stopień rozwoju“ (p. 57.). Planu tego nieurzeczywistnionego — szkoda.

Wykończył natomiast Wagner tekst do żartobliwej, w dawnej

manierze pisanej, komedyi p. t.: „Kapitulacya“, do którego skomponować miał muzykę Richter. Pracę tę atoli uważać należy za odpoczynek wśród poważnych wysiłków, za sceniczny żart.

Oto zestawienie najogólniejsze pomysłów Wagnera do oper i dramatów.

Równolegle z pracą kompozytorską i poetycką szła praca naukowa, która wydała olbrzymie rezultaty stając się naukowem uzupełnieniem idei, które dźwięczały w dramatach Wagnera. Nie mając możliwości omówienia tych dzieł zamykam próbę charakterystyki Wagnera wyliczeniem najważniejszych dzieł jego teoretycznych, odsyłając czytelnika do zbiorowego wydania dzieł mistrza z Bayreuthu i tych osobno wydanych pism, które podaje osobno w zużytej do niniejszego opracowania bibliografii. W rejestrowaniu przyjmuję podział Houstona Stewarta Chamberlaina (298—304.) i wedle niego wymieniam najważniejsze tylko dzieła, o znaczeniu wprost epokowem. Szereg pism odnosi się do zagadnień życia i do tych należałyby studia i rozprawy takie jak: „Żydostwo w muzyce“ (1849.), „Państwo i religia“ (1864.), „Religia i sztuka“ (1880.) i pozostałych szesnaście. Bezwzględnie ważne dla poznania się z twórczością Wagnera są pisma poświęcone nowemu ideałowi muzyki, z których czerpaliśmy w toku naszej pracy. Oto tytuły najważniejszych: „Sztuka i rewolucya“ (1849.), „Dzieło sztuki przyszłości“ (1849.), „Opera i dramat“ (1851.), „Muzyka przyszłości“ (1860.), „Beethoven“ (1870.), „O przeznaczeniu opery“ (1871.), „O nazwie: dramat muzyczny“ (1872.) i inne. Sześć pism odnosi się do reformy sceny, między którymi najważniejsze byłyby: „Teatr w Bayreuth“ (1873.) i „Projekt odnoszący się do założenia szkoły scenicznej w Bayreuth“ (1877.). Następne pisma odnoszą się wprost do życia i działalności Wagnera, bądź też są komentarzem do jego dzieł: „Zakaz miłości. Wiadomość o pierwszym przedstawieniu operowem“ (1836.), „Szkic autobiograficzny“ (1842.), „Do moich przyjaciół“ (1851.), „O wystawieniu Tannhäusera“ (1852.), „Uwagi o wystawieniu Holendra tułacza“ (1852.), „Uwertura do Holendra tułacza“ (1853.), „Uwertura do Tannhäusera“ (1853.), „Uwertura do Lohengrina“ (1853.), „Końcowa wiadomość... o Pierścieniu“ (1863.), „Ostatnie słowo... o Pierścieniu“ (1873.), „Rzut oka na uroczyste przedstawienia z r.: 1876.“ (1878.), „Bayreuckie uroczyste misteryum sceniczne“ (1882.), „Sprawozdanie z wykonania mło-

dzienneżego dzieła“ (1882.), „Do przygrywki Trystana...“, „Do przygrywki aktu: III. Mistrzów...“, „Do przygrywki Parsifala...“

Poza wymienionemi dziełami istnieje jeszcze szereg krytyk dzieł obcych, lub objaśnień do nich, osobna grupa pism z epoki paryskiej 1840—1. niejednokrotnie o wartości nowelistycznej, wreszcie wspomnienia o: „Spontinim“ (1851.), „Rosinim“ (1868.), „Auberze“ (1871.) i szczególnie ciepło pisane o: „Ludwiku Schnorr z Carolsfeld“ (1868.). Olbrzymią tą schedą literacką zamkną liczne drobne pisma, fragmenty, rozrzucone poezye a w końcu dziwnej głębi liczne jego listy i pamiętnik zatytułowany: „Moje życie“, obejmujący lata od 1813. — 5. V. 1864. Pisany dla Cosimy i wydrukowany w kilku egzemplarzach znany był garście osób; dopiero w kwietniu b. r. ukazał się w druku w dwóch tomach wydany przez firmę F. Bruckmanna w Monachium. Z pamiętnika tego przy opracowaniu niniejszej drobnej pracy korzystałem często. Jako „nowe źródło“ posiada on pierwszorzędną wartość, chociaż niejednokrotnie listy są źródłem obfitszem i pewniejszym. Dowodem chociażby: n. p. skreślenie stosunku do Matyldy Wesendonk i t. d. Niemniej uwypukla się w pamiętniku stosunek Wagnera do wielu mu współczesnych i z tego punktu widzenia mimo pewnych niedopowiedzeń, przemilczeń, niejasności — dzieło to ma naprawdę wielkie znaczenie.

Oto całokształt prac Wagnera w tonie i słowie, całokształt dzieła niespożytego, nad którem mogą przelatywać wieki i burze szydu, ironii, złośliwości — oprze się im i pozostanie jasne, czyste, królujące na tronie potężnym, jakim dlań są sceny całego świata i dusze milionów, które ukochały: „prawdziwą sztukę.“



EPIGONI.

## Epigoni.

W epoce działalności Wagnera i Liszta słynął Lipsk jako siedziba klasyczno-formalistycznych tradycji szkoły Mendelssohna; gdy zaś blask chwały Lipska słabnąć zaczął, podniósł się w jego miejsce Berlin, jako twierdza reakcyi muzycznej. Nagły wzrost stolicy pruskiej po wypadkach politycznych lat 1866—1870., spowodował większy napływ muzyków różnych kierunków i to zapewne było przyczyną, że w łonie akademii berlińskiej zawiązało się koło obrońców starszych idei muzycznych, którzy nietylko Wagnera i Liszta, lecz nawet dążeń Schumanna i innych romantyków nie uznawali. Do tych, którzy bronili dawnych tradycji stawiając czoło atakom postępowców w muzyce, należeli:

**Rungenhagen** (1778—1851.) nie tyle znany jako kompozytor, o ile jako znakomity pedagog; **Bach August Wilhelm** (1796—1869.), nauczyciel przy kr. instytucie muzyki kościelnej, następnie profesor kompozycyi w akademii; **Klein Bernhard** (1793—1832.), nauczyciel instytutu muzyki kościelnej, twórca oratoryów; **Dehn Zygfryd** (1799—1858.), zasłużony jako wydawca starej muzyki kościelnej; **Commer Franciszek** (1813—1887.), bibliotekarz kr. instytutu muzyki kościelnej, wydawca polifonicznej muzyki kościelnej XVI—XVII. wieku; **Grell Edward** (1800—1886.), tak zapalony wielbiciel sztuki polifonicznej, że aż sam komponował wiele utworów a cappella (jedną 16-głosową mszę, 8—11 głosowe hymny i wiele motetów); **Haupt August** (1810—1891), znakomity organista, dyrektor instytutu muzyki kościelnej, wydał szkołę na organy; **Bellermann Henryk** (1832—1903.), wynalazca klucza do odczytania pisma nutowego muzyki niderlandzkiej („Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert). Bellermann — znany także jako kompozytor utworów przeważnie, a cappella ułożonych opracował również na nowo Fuxa: „Gradus ad Parnasum.“

Wśród grona tych uczonych muzyków wybija się znacznie na polu kompozycji: **Kiel Fryderyk**, ur. 7. października 1821. w Puterbach pod miastem Siegen, zm. 14. września 1885. r. w Berlinie. Ucząc się zrazu u ojca swego skomponował mały Kiel, w wieku od 11. do 13. lat, już kilka zeszytów różnych tańców i waryacyi na skrzypce. Kompozycje te zwróciły uwagę księcia Karola Wittgenstein-Berleburga i zainteresowały go tak dalece, że zajął się sam kształceniem małego muzyka w grze na skrzypcach. Po roku nauki u księcia, grał już Kiel koncert Viotti'ego i zasiadł pomiędzy skrzypkami orkiestry książęcej. W roku 1838. wysłany na koszt swego protektora do Koburga, uczył się gorliwie teorii u Kummera do r. 1838., poczem zajął miejsce dyrygenta koncertów i nauczyciela dzieci swego dobroczyńcy w Berleburgu. Za wstawieniem się księcia otrzymał Kiel w r. 1842, królewskie stypendyum i udał się do Berlina dla uzupełnienia studyów u Dehna. Odtąd przebywał Kiel już stale w Berlinie, gdzie wkrótce zasłynął jako jeden z najpoważniejszych mistrzów kontrapunktu. W roku 1865. obrany członkiem akademii, objął w następnym roku klasę kompozycji w konserwatorium Sterna, w r. 1867. otrzymał tytuł profesora, w dwa lata później został członkiem senatu akademickiego, w r. 1870. wreszcie zajął miejsce nauczyciela kompozycji przy nowo założonej wyższej szkole muzycznej. Wstąpienie Kiela do akademii berlińskiej miało dla niej doniosłe znaczenie: przestano lekceważyć muzykę instrumentalną, romantyzm wtargnął w jej podwoje.

Szczególnie wślawił się Kiel dziełami wokalnemi, te zaś rozkwitłe już na niwie zupełnie nowoczesnej, posiadają akompaniament instrumentalny, któremu twórca niemałą rolę wyznaczył. Na dorobek duchowy Kiela składają się tak wielkie dzieła jak: dwa Requiem F-mol op. 20. i w As-dur op. 80., „Missa solemnis“, oratoria „Chrystus“ i „Gwiazda betleemska“, „Stabat Mater“ op. 25., psalm 130. na chór żeński, solo i orkiestrę i „Te Deum“ op. 46., oraz wiele utworów muzyki kameralnej i kościelnej.

Jako znakomitych muzyków tego kierunku wymienić tu jeszcze należy: **Löschhorna Alberta** (ur. 27. czerwca 1819.), twórcę wielu dzieł fortepianowych, **Vierlinga Jerzego** (1820—1901.), który pisał dzieła chórálne: „Hero i Leander“, „Porwanie Sabine“, „Śmierć Alaryka“, a nadto uwertury, symfonie, utwory wokalne i różne dzieła z zakresu muzyki kameralnej), **Wüersta Ryszarda** (1824—1881;



napisał on 5 oper, 2 symfonie, koncert skrzypcowy etc., **Bargiela Waldemara** (ur. 3. października 1828. w Berlinie, zm. 23. lutego 1897. r.), uwertury „Prometeusz“, „Medea“, symfonia w C-dur utwory kameralne etc., dzięki któremu wcisnął się romantyzm już na dobre do akademii berlińskiej, muza bowiem jego jest bardzo pokrewną Schumanowskiej. — Owo wtargnięcie elementów, zacierających tradycyjny charakter akademii berlińskiej spowodowane było po części przez Joachima, którego w r. 1868. wezwano do Berlina, dla organizacyi kr. wyższej szkoły muzycznej. **Joachim Józef** (ur. 28. czerwca 1831. w Kittsee pod Preszburgiem na Węgrzech, zm. w r. 1907. w Berlinie) — kształcił się w muzyce pod kierunkiem Böhma w konserwatorium wiedeńskim, a następnie w Lipsku. Bawiąc w Lipsku grywał często w kwartetach ze znakomitymi wirtuozami skrzypcowymi jak: z Bazzini'm, Ernst'em i Davidem i wyjeżdżał kilkakrotnie do Anglii, gdzie go z entuzjazmem przyjmowano.

W roku 1850. przyjął Joachim posadę dyrygenta koncertów w Weimarze, zbliżył się do Liszta, ale już po czterech latach opuścił Weimar, aby objąć miejsce mistrza koncertów w Hannoverze. Tu ożenił się ze słynną śpiewaczką koncertową Amalią Weiss, z którą jednak rozwiódł się w roku 1882. Mistrzostwo Joachima w interpretacyi dzieł klasyków sprawiło, że gdy przeniósł się do Berlina, miasto owo zyskawszy znakomitą siłę zaczęło zwracać na się uwagę — zwłaszcza, że genialny ten skrzypek znany był w całej Europie i jako solista i jako współdziałający w kwartetach smyczkowych. Jako kompozytor wielkiej ilości różnorodnych utworów, przeważnie w układzie na skrzypce, trzymał się Joachim kierunku Schumanna. — W przeciwstawieniu do Joachima, trzymają się dawnych tradycyi akademii:

**Blumer Marcin** (1827—1901)., twórca oratoryów: „Abraham“, „Upadek Jerozolimy“ etc.; **Radecke Robert** (1830. na Szlązku); uwertury, symfonia i kilka utworów na orkiestrę. W osobie: **Becker'a Alberta** (1834—1899.) przybyła akademii poważna siła. Kompozycye Beckera: symfonia G-mol, msza B-mol, oratoria, motety, chóry na głosy męskie z towarzyszeniem orkiestry, fantazyja na organy z fugą G-mol, kwintet fortepianowy op. 49., ballada skrzypcowa, pieśni etc. posiadają mowę tonów wykwinną i podniosłą.

W końcu wymienić tu jeszcze należy pięciu znakomitych akademików, z których najgłośniejszem jest nazwisko **Brucha**

**Maksymiliana**, ur. 6. stycznia 1838. roku w Kolonii, gdzie pierwsze wskazówki w muzyce otrzymał od matki swojej, znanej i cenionej nauczycielki gry na fortepianie. Wysłany dla dalszych studiów do Bonn, zdobył pod kierunkiem Breidensteina na konkursie frankfurckim nagrodę Mozarta, a powróciwszy do miasta rodzinnego, ukończył u Hillera i Reinecke'go swoje wykształcenie muzyczne. Kilka podróży naukowych i dwuletni pobyt w Mannheim, gdzie się zaprzyjaźnił z Lachnerem, bardzo korzystnie wpłynęły na dalszy rozwój jego talentu. W roku 1855. przyjął Bruch posadę dyrektora instytutu muzycznego w Kolencji, w dwa lata później zrezygnowawszy z tej posady objął miejsce kapelmistrza nadwornego w Sondershausen; od roku zaś 1871—1873. żył w Berlinie zajmując się wyłącznie kompozycją. Kilka razy próbował Bruch swych sił na polu kompozycji dramatycznej, lecz niestety szczęście mu nie dopisało w tym kierunku; opery jego („Scherz, List und Rache“, „Loreley“ i „Hermione“) doznawszy względnego powodzenia, nie utrzymały się na scenie. Natomiast jego dzieła chóralne, począwszy od pierwszego: „Scenen aus der Fritjofsage“ aż do ostatniego miały ogromne powodzenie. Po tych dwóch latach pobytu w Berlinie udał się Bruch do Bonn, skąd często wyjeżdżał do Anglii wprowadzając tam swoje dzieła; w roku 1878. wrócił ponownie do Berlina i objął tu kierownictwo towarzystwa śpiewackiego imienia Stefna. Po dwóch latach przyjął posadę kierownika towarzystwa filharmonicznego w Liverpoolu, był następnie przez pewien czas dyrygentem koncertów we Wrocławiu, aż wreszcie nominacya na profesora i powierzenie mu kierownictwa akademickiej szkoły wzorowej w Berlinie położyło w roku 1891. kres jego wędrownemu życiu. Talent Brucha znalazł uznanie nie tylko w ojczyźnie; uniwersytet Cambrige nadał mu r. 1893. tytuł doktora muzyki, akademія sztuk pięknych w Paryżu zamianowała go swym członkiem honorowym w r. 1898., ponadto uniwersytet wrocławski zaszczylił go także nadaniem mu tytułu doktora hon. c. Dzieła Brucha, podobnie jak i dzieła Bramsa i Hofmanna wywołały formalny przewrót w programach wielkich towarzystw śpiewackich. Prócz wyżej wymienionego „Fritjof“ rozpowszechniły się bardzo Brucha dzieła chóralne: „Schön Ellen“, „Fritjof auf seines Vaters Grabe“, „Odysseus“, „Arminius“, „Das Lied von der Glocke“, „Achilleus“ i „Das Feuerkreuz.“ Dwa jego oratoria: „Moses“ i „Gustav Adolf“ wykonywano rzadziej, pod-

czas, gdy mniejsze dzieła twórcy, nie wypełniające programu całego wieczoru cieszyły się równym powodzeniem, jak i wyżej wymienione dzieła chóralne.

Z tych najbardziej lubiane i znane są: „Salamis“, „Normannenzug“, „Römischer Triumphgesang“ i inne na chór męski z orkiestrą; „Römische Leichenfeier“, „Dithyrambe“ etc. na chór mieszany, oraz dzieła kościelne: „Jubilate Amen“, „Rorate coeli“ z organami i orkiestrą, „Kyrie, Sanctus i Agnus“ na chór podwójny, hymn op. 64. i inne. Styl Brucha jest przy całym zapotrzebowaniu nowoczesnych sposobów harmonizacji, kontrapunktu i instrumentacji jakoby na to obliczony: by swą melodyjnością, zaokrągleniem form i szczerym wyrazem przemawiał wprost do duszy słuchaczy. Oprócz dzieł wokalnych, (do których i „Szkockie pieśni“ jego doliczyć trzeba) napisał Bruch 3 koncerty skrzypcowe i kilka innych utworów na skrzypce i orkiestrę, z których szczególnie romans op. 42. i fantazyja op. 46. miała wielkie powodzenie. Bardzo piękne są utwory jego na violonczelę i orkiestrę: „Kol Nidrei“ (melodyja hebrajska), „Kanzone“, „Adagio“ na wzór celtyckich melodyj i „Ave Marya.“ Dzieła kameralne i symfonie Brucha są wprawdzie znakomicie opracowane, ale brak im silniejszego wyrazu.

**Gernsheim**, ur. 17. lipca 1839. w Wormacyi, odznaczył się jako kompozytor utworami z działu muzyki kameralnej i dziełami chóralnymi (Hasis“, „Nornenlied“, „Salamis“) etc.

**Hofmann Henryk**, ur. 13. stycznia 1842. w Berlinie, po kilku nieudanych próbach na niwie dramatycznej, uzyskał wielką popularność dzięki dźwięcznym utworom na fortepian („Steppenbilder“, „Aus meinem Tagebuch“ etc.) i zasłynął następnie jako znakomity kompozytor dzieł chóralnych („Editha“, „Prometheus“).

**Herzogenberg Henryk**, (ur. 10. czerwca 1843. r. w Grazu, zm. 9. paźdz. 1900. w Wiesbaden), jest w kompozycjach swych, zdecydowanym zwolennikiem kierunku romantycznego, czego świadectwem są jego dzieła w układzie na fortepian, pieśni na głos pojedynczy i na chóry, dzieła orkiestralne (poemat symfoniczny „Odysseus“, symfonia C-mol, B-dur) i kompozycje chóralne z towarzyszeniem orkiestry. Powołany do Berlina w r. 1885 na dyrektora działu kompozycji przy kr. wyższej szkole muzycznej, oddał się wyłącznie tworzeniu dzieł kościelnych.



**Rüfer Filip**, ur. 7. czerwca 1844. r. w Liège, zasłynął z powodu swych dzieł orkiestralnych, utworów muzyki kamratowej i wielkiej ilości drobniejszych utworów na skrzypce, organy i fortepian.

### Berlińscy nie-akademicy.

Ową olbrzymią ilość nazwisk kompozytorów nowoczesnych, o których dla ich zasług należy wspomnieć w monografii muzyki XIX. wieku, pozwolę sobie розміścić na wzór „Dziejów muzyki“ Riemanna w poszczególnych grupach podług narodowości, podając jednak dla szczupłości ram życiorysy tylko najwybitniejszych kompozytorów, reszty zaś zasłużonych muzyków tylko nazwiska; przegląd ich ułatwi następujące zestawienie: **Wilsing Edward** (ur. 1809. r.); 16-głosowe „De profundis“, oratorium „Jezus Chrystus“, **Stahlknecht Adolf** (1813—1887.); skrzypek — pisał dzieła orkiestralne i kameralne, oraz utwory na violonczelę, **Truhn Hieronim** (1811—1886.); opery, dzieła chóralne, pieśni, **Geyer Fl.** (1811—1872.), **Otto Tiehsen** (1817—1849.); pieśni, **Franck E.** (1817—1893.), **Langhans Wilhelm**, ur. 21. września 1832 r. w Hamburgu, zm. 9. czerwca 1892. w Berlinie. Był uczniem lipskiego konserwatorium i słynnego skrzypka Alard'a w Paryżu. Czas pewien zasiadał jako skrzypek w orkiestrze „Gewandhausu“ w Lipsku, następnie dyrygował koncertami w Düsseldorfie (1857—1860.); porzuciwszy i tę posadę odbywał dalekie podróże artystyczne, zatrzymując się najdłużej w Hamburgu, w Paryżu i w Heidelbergu, gdzie rozprawa: „Das musikalische Urteil“ zdobył tytuł doktora. Osiadłszy w Berlinie, wykładał od roku 1874. dzieje muzyki najpierw w Kullaka, a potem od r. 1881. w konserwatorium Szarwenki. Jako kompozytor nie bardzo się odznaczył; pisał utwory na skrzypce, pieśni, symfonia zaś, uwerturna i inne dzieła orkiestralne jego, pozostały w manuskrypcie. Jako dziejopisarz muzyczny natomiast zasłużył ze wszech miar na uznanie. Najznakomitszymi jego dziełami są: „Musikgeschichte in zwölf Vorträgen“ i „Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhundert.“ **A. Ueberlée** (1837—1897.), **Taubert E. Edward** (1838.) muzyka kameralna, **Dorn Otto** (ur. 7. paźdz. 1848. r. w Kolonii); symfonie, pieśni, **Freundenberg Wilhelm** (ur. 1838.), **Mengewein K.** (1852). — kompozytor operowy, **Urban Henryk** (1837.); komponował utwory na skrzypce, symfonie etc.,

**Schlottmann L.** (1826.) — dzieła orkiestralne, kameralne etc., **Schumann Gustaw** (1815—1889.), **Eulenburg Filip hr.** (1847.) — pieśni, **Bürger Konstanty** (1837.) utwory na fortepian i skrzypce, **Holländer Aleksy** (1840.), **Holländer Gustaw** (1855.), **Holländer Wiktor** (1866.), **Breslaux Emil** (1836—1899.), **Kirschner Fryc** (1840.) — pieśni, utwory na fortepian, **Kullak Fr.** (1844.) opera „Inez de Castro“, **Hochberg Bolko hr.** (1843.) opery, symfonie etc., **Schröder Karol** (1848.) — kompozycje na violonczelę, opery etc., **Rehbaum Teobald** (1837.) — opery, utwory na skrzypce etc., **Riemenschneider G.** (1848.) — dzieła orkiestralne, **Bial Rudolf** (1834—1882), **Kleinmichel** (1846.) opery, symfonie, muzyka kameralna, pieśni, **Schulz-Schwerin Karol** (1845.) — uwertury, symfonie, **Hummel Ferdynand** (1855.); utwory chóralne, **Geisler Paweł** (1856.); opery, poematy symfoniczne, utwory na fortep. etc., **Berger Wilhelm** (1861.) — pieśni, dzieła chóralne, kameralne i orkiestralne, **Schuppan Adolf** (1863.) — kwartet smyczkowy, utwory na fortep. etc., **Ludwig August** (1865.), **Behm E.** (1862.); symfonia, utwory kameralne, **Koch Fryderyk** (1862.) — symfonie, dzieła chóralne, opery, **Kahn Robert** (1865.) — pieśni, utwory na chór i orkiestrę, kwartety fortep., sonaty na skrzyce etc..

### Konserwatyści poza kołem berlińskim.

**Reinecke Karol**, ur. się 23. czerwca 1824. w Altonie, umarł 10. marca 1910. r. w Lipsku.

Wykształcony przez ojca, znanego nauczyciela śpiewu na znakomitego pianistę, wyjechał Reinecke mając lat ośmnaście w podróż koncertową do Stockholmu i do Kopenhagi, a otrzymawszy od króla duńskiego zasiłek stypendyjny pojechał do Lipska i oddał się tam gorliwem studyom muzycznem. Po trzech latach pobytu w Lipsku, przyjął posadę nadwornego pianisty w Kopenhadze, zajął następnie miejsce nauczyciela szkoły muzycznej w Kolonii, od roku 1854—1859. był dyrektorem muzyki w Barmen, potem przez rok dyrygentem akademii śpiewu i muzyki uniwersyteckiej we Wrocławiu, aż wreszcie przeniósł się w roku 1860. na stały pobyt do Lipska. Przez lat 35 prowadził tam z wielką gorliwością i energią ową sławną dzięki działalności Mendelssohna instytucję, zwaną „Gewandhauskonzerte“, przestrzegając pilnie jej dawnych tradycji, aż w końcu pod naporem

postępu ustąpić musiał, czyniąc miejsce dyrygentowi hołdującemu nowemu kierunkowi muzyki (Nikischowi). Podczas swej długoletniej działalności jako dyrygent koncertów nie zaniedbał Reinecke podróży koncertowych, a także jako kompozytor i nauczyciel gry na fortepianie i kompozycji przy konserwatorium, był nadzwyczaj czynny. Jako twórca wzniósł się Reinecke najwyżej na niwie kompozycji orkiestralnej i fortepianowej. Na orkiestrę napisał: 3 symfonie (A-dur, C-mol, G-mol), dziewięć uwertur koncertowych, („Dame Kobold“, „Alladin“, „Friedensfeier“, „Festouvertüre“, „In memoriam“, „Zenobia“, „Jubelfeier“, „Prologus solemniss“ i „An die Künstler“), muzykę do „Tell’a“ Schillera, serenadę na orkiestrę smyczkową E-mol, preludium i fugę z końcowym chórem: „Gaudeamus igitur“ i marsz żałobny. Z licznych utworów na fortepian wyróżniają się: 3 koncerty (Fis-mol, E-mol, C-dur), 3 sonaty na dwie, a jedna na 4 ręce i kilka etud. Oprócz tych dzieł napisał wiele utworów z dziedziny muzyki komnatowej. Z jego dzieł wokalnych miały powodzenie dzieła chóralskie na tle baśni, kantata „Hakon Jarl“, arye z towarzyszeniem orkiestry: „Das Hindumädchen“ (alt) i „Almensor“ (baryton), cykl chórów mieszanych „Sommertagsbilder“ i „Die Flucht nach Egypten“ (chór męski z orkiestrą). Opery jego nie miały powodzenia.

Jako pianista (znakomity jako interpretant Mozarta) i jako kompozytor nie imponuje Reinecke wielkością, przykuwa natomiast elegancją i smakiem — nie wstrząsa dusz słuchaczy do głębi, ale zabawia i wzbudza zainteresowanie \*).

**Scholz Bernard**, ur. 30 marca 1835. r. w Moguncyi, działał ukończywszy studia muzyczne jako pedagog i dyrygent różnych towarzystw i instytucji muzycznych. Jako kompozytor nie odznacza się taką subtelnością, jaką podziwiać można u Reineckego. Tworzył opery, dzieła chóralskie, utwory orkiestralne i komnatowe, oraz pieśni.

**Wüllner Franciszek**, ur. 28. stycznia 1832. w Münster, uczeń Dehna w Berlinie, należał, jak i jego nauczyciel, do reprezentantów konserwatywnych tradycji. Osiedliwszy się w r. 1854. w Monachium uczył od r. 1856—1858. w tamtejszej szkole muzycznej gry na fortepianie. W roku 1861. objął miejsce dyrektora muzyki w Akwizgranie, skąd po trzech latach przeniósł się po-

---

\*) Riemann.



nownie do Monachium, jako dyrygent nadwornej kapeli śpiewackiej.

Od roku 1867. pełnił równocześnie obowiązki dyrektora klasy chórów w królewskiej szkole muzycznej, dla której napisał słynne „Ćwiczenia chóralsne.“ Po ustąpieniu Bülowa został po nim kapelmistrzem opery dworskiej, inspektorem kr. szkoły i kapelmistrzem dworu. Z chwilą, gdy nastąpiła era Wagnerowska, usunięty od dyrygowania operą, przyjął Wüllner posadę kapelmistrza dworu w Dreźnie i objął tam równocześnie kierownictwo konserwatorium. Zniechęcony jednak intrygami, porzucił w r. 1884. służbę dworską i objął kierownictwo konserwatorium w Kolonii. Kompozycje Wüllnera, (msze, motety, psalmy, „Stabat Mater“, „Miserere“, pieśni etc.), są miarą uzdolnienia twórcy kroczącego szlakami klasycyzmu.

Reinberger Józef (ur. 17. marca 1839., zm. 25. listop. 1901.), dałby się poniekąd porównać z Raffem. Równie wszechstronny, jak Raff tworzył dzieła z każdej gałęzi sztuki tonów. Znaczenie jednak zjednała mu nie tyle muzyka instrumentalna, o ile raczej dzieła chóralsne, bardzo silne pod względem piękności i indywidualnej oryginalności. Wykształcony w konserwatorium monachijskiem, otrzymał w r. 1859. w tym instytucie posadę nauczyciela, w r. zaś 1867. tytuł profesora muzyki. Po ustąpieniu Wüllnera został Reinberger na jego miejsce zamianowany nadwornym kapelmistrzem i dyrektorem królewskiej kapeli kościelnej. Pomiędzy jego dziełami najznakomitszemi znajdują się: obraz symfoniczny „Wallenstein“, uwertura „Demetrius“, koncert fortepianowy, dzieła chóralsne: „Toggenburg“, „Wittekind“, „Klärchen auf Eberstein“ i „St. Christophorus“, oraz niezwyklej piękności i poetyckiego czaru kantata „Der Stern von Bethlehem“ na solo, chór i orkiestrę. Kompozycyi kościelnych pisał Reinberger wiele. Z zakresu tych dzieł wyróżnia się szczególnie jedna wielka msza na dwa chóry, „Requiem“, „Stabat Mater“ i kilka poważnych utworów na organy. Na scenie próbował szczęścia sztuką sceniczną: „Das Zaubewort“, operą komiczną „Türmers Töchterlein“ i operą romantyczną „Die sieben Raben.“

Prócz tych dzieł pozostawił Reinberger wielką ilość utworów muzyki komnatowej. W twórczości tego muzyka spostrzegać się daje w równej mierze wpływ nowoczesnego klasycyzmu, jak też i nowo romantycznej szkoły niemieckiej i dlatego muzyka Reinbergera jest wolną od wszelkiej jednostronności.

**Meinardus Ludwik Zygfryd** (ur. 1827. — zm. 1896.), objął po ukończonych studiach muzycznych pod A. B. Marx'em w r. 1853. kierownictwo akademii śpiewu w Głogowie, skąd powołał go Rietz na stanowisko nauczyciela konserwatorium do Dreżna. Od r. 1874—1885. przebywał następnie w Hamburgu i pracował jako korespondent muzyczny, w końcu pełnił obowiązki organisty w Bielefeldzie. Kompozycją oratoryów „Simon Petrus“, „Luter in Worms“, „König Salomo“ etc. wznosił się Meinardus do znacznej wysokości i stanął w rzędzie najlepszych epigonów. Prócz wyżej wymienionych dzieł pisał ballady chóralne, wiele utworów muzyki kameralnej, 2 symfonie etc. Napisał także kilka rozpraw muzycznych.

**Reinthal Karol** (ur. 13. paźdź. 1822. w Erfurcie, zm. 13. lutego 1896. w Bremie), uczęszczał najpierw na teologię, potem zajął się muzyką, kształcił się w niej pod kierunkiem Marx'a, a otrzymawszy za kompozycję kilku udatnych utworów kościelnych kr. stypendyum, udał się do Włoch, a następnie do Paryża na dalsze studia.

Po powrocie zajął miejsce nauczyciela przy konserwatorium w Kolonii, w r. zaś 1858. objął stanowisko dyrektora muzyki, organisty i dyrygenta akademii śpiewu w Bremie. Z dzieł Reinthalera największe powodzenie miało oratorium „Jephta“ i utwory jego na chór męski; śliczna opera „Kätchen von Heilbron“, tak idealna i marzycielska, posiadająca równocześnie i charakterystyczne malowidło toniczne orkiestry Wagnerowskiej, jak też i zalety wskazujące starania twórcy o uwydatnieniu głosu śpiewaka i szacunek jego dla bel canto, została nagrodzoną w r. 1881. na konkursie we Frankfurcie.

**Reissmann August** (ur. 14. listop. 1825. we Frankfurcie na Szlązku, zm. 1. grudnia 1903. w Berlinie), odbywał studia muzyczne w akademickim instytucie muzyki kościelnej we Wrocławiu, następnie udał się w r. 1850. do Weimaru, stąd po dwóch latach wyjechał do Halle, gdzie się oddał wyłącznie kompozycji i pracom literackim. Od r. 1863—1880. przebywał w Berlinie, gdzie przez ośm lat miewał odczyty o dziejach muzyki w konserwatorium Sterna; żył potem pewien czas w Lipsku, w Wiesbaden, a w końcu znowu w Berlinie. Jako kompozytor próbował Reissmann swych sił we wszystkich gałęziach sztuki, jednakowoż bez powodzenia. Opery jego wystawiane wprawdzie, znikły wkrótce z repertuaru scenicznego; to samo możnaby

powiedzieć o innych dziełach jego, jak o balecie „Der Blumen Rache“, oratorium „Wittekind“ etc. Natomiast dzieła jego wchodzące w zakres literatury muzycznej, rozpowszechniły się nadzwyczajnie.

**Jadassohn Salomon**, ur. 13. sierpnia 1831. we Wrocławiu, zm. 1. lutego 1902. roku w Lipsku. W muzyce kształcił się w konserwatorium lipskim pod kierunkiem Moschelesa, Davida, Richtera i Hauptmanna, następnie przebywał pewien czas u Liszta w Weimarze. Osiadłszy w Lipsku jako nauczyciel muzyki, został zaproszony w roku 1886. na dyrygenta towarzystwa śpiewackiego „Psalterion“, w rok później przyjął kierownictwo koncertów „Euterpe“, w roku zaś 1871. otrzymał posadę nauczyciela gry na fortepianie przy konserwatorium.

W uznaniu zasług zaszczycił go uniwersytet lipski w r. 1887. dyplomem doktora honorowego; w sześć lat później otrzymał także nominację na królewskiego profesora.

Jadassohn oddawał się jako kompozytor ze szczególnem zamiłowaniem kanonowi i formę tę opanował z prawdziwem mistrzostwem wzbogacając ją swemi pracami. Do najbardziej znanych i cenionych dzieł Jadassohna należą: w formach kanonu pisane serenady orkiestralne op. 35. i 42.; dwie serenady orkiestralne op. 8. i 125., muzyka do baletu op. 58., duety do śpiewu w formie kanonu op. 9., 36., 38., 43. Ogółem napisał 125 dzieł, między któremi oprócz wyżej wymienionych znajdują się cztery symfonie, dwie uwertury, dwa koncerty fortepianowe, serenady, tria, kwartety, kwintety i sektet fortepianowy, następnie dwa kwartety smyczkowe i wiele drobnych utworów. Oprócz kompozycji wydał Jadassohn także i dzieła klasyczne, jak naukę kompozycji składającą się z pięciu części: „Lehrbuch der Harmonie“, „Die Lehre vom Kanon und der Fuge“, „Lehrbuch der Instrumentation“, „Lehrbuch des Kontrapunktes“, „Die Formen in den Werken der Tonkunst.“ Ponadto napisał: „Die Kunst zu modulieren und präludieren“, „Allgemeine Musiklehre“ i wiele innych drobniejszych rozpraw muzycznych.

### **Młodsza generacya.**

#### **Lipsk.**

**Schreck Gustaw**, ur. 8. września 1849. w Zeulenroda, od od r. 1887. nauczyciel teorii muzycznej w konserwatorium lipskim komponował kantaty, oratorium, dzieła chóralne etc.



**Zöllner Henryk**, ur. 4. lipca 1854. w Lipsku, znany kompozytor pieśni na chór męski, pisał także i większe dzieła chóralne („Hunnenschlacht“, „Das Fest der Rebenblüte“ etc.) i próbował szczęścia na niwie kompozycji dramatycznej („Die versunkene Glocke“ etc.).

**Winderstein Jan** (ur. 1856. w Limburgu), zasłynął jako znakomity dyrygent.

**Sitt Jan**, ur. 1850 w Pradze, znakomity nauczyciel gry skrzypcowej w konserwatorium lipskiem. Kompozytor utworów skrzypcowych.

**Kretzschmar Herman**, ur. 19. stycznia 1848. w Obernhau w Saksonii, zasłużył się jako literat muzyczny. Jako kompozytor pisał drobne utwory na organy i na chór męski.

**Nikisch Artur**, ur. 12. października 1855. w Szent-Miklos na Węgrzech, gdzie ojciec jego był buhalterem w dobrach ks. Lichtensteina. Od chłopięcego wieku nadzwyczaj starannie kształcony w muzyce, zdobywszy w r. 1874. w konserwatorium wiedeńskim pierwszą nagrodę za grę na skrzypcach, zajął miejsce skrzypka w orkiestrze dworu cesarskiego. Lata, aż do powołania go w r. 1878. na dyrygenta chórów opery w Lipsku, uważaćby można za lata dalszych studyów muzycznych; grywając bowiem pod batutą takich mistrzów jak Liszta, Bramsa, Rubinsteina, a nawet parę razy Wagnera, skorzystał nadzwyczaj wiele. Zwabiony świetnymi warunkami udał się w r. 1889. do Bostonu, jako kierownik koncertów symfonicznych, po 4. latach powrócił, objął miejsce kapelmistrza opery w Peszcie, skąd w r. 1895. wyjechał, zaproszony na dyrygenta „Gewandhauskoncertów“ w Lipsku. Nikisch cieszy się ogromną sławą niepospolitego dyrygenta. Wielkie toury koncertowe na czele całej orkiestry filharmonicznej przedsiębrane do Paryża, Genewy i innych większych miast Europy sławę tę spotęgowały.

**Klengel Juliusz**, znany wirtuoz violonczelowy, ur. 24. września 1859. w Lipsku. Pisał utwory na violonczelę i orkiestrę.

**Fielitz Aleksander**, ur. 28. grudnia 1860., słynie jako kompozytor pieśni.

#### Drezno.

**Spindler Fryderyk**, ur. 24. list. 1817., kompozytor dźwięcznych salonowych utworów, symfonii i utworów komnatowych.

**Schmitt Jerzy**, ur. 2. lutego 1827., pisał opery, uwertury etc.

**Kretschmer Edmund**, ur. 31. sierpnia 1830., słynny w swej Ojczyźnie jako twórca opery: „Die Folkunger.“ Napisał kilka oper, suitę orkiestrową: „Musikalische Dorfgeschichten“, kilka dzieł chóralnych etc.

**Grützmacher Fryderyk**, ur. 1. marca 1832., violonczelista. Pisał koncerty, etiudy i inne utwory na violonczelę, oraz utwory muzyki kameralnej.

**Schulz-Beuthen Henryk**, ur. 19. czerwca 1838. w Beuthen na Ślązku, kompozytor muzyki programowej kierunku Liszta, którego jednak dobrze imitować nie zdołał, nie mając genialności tego, którego naśladował. Kilka tylko z jego dzieł wyszło drukiem: („Alhambra-Sonate“, „Heroische Sonate“ na fortepian — psalm 42. i 43. na chór i orkiestrę), chociaż napisał dużo, a mianowicie: 8 wielkich symfonii, kilka uwertur, poematów symfonicznych, dzieł chóralnych etc.

**Wermann Oskar**, ur. 30. kwietnia 1840., uczeń Fr. Wieck'a, wstąpił się wielu dziełami z zakresu muzyki kościelnej jak: mszami na chóry podwójne i mieszane, psalmami, motetami etc.

**Grammann Karol** (1842—1897.) — opery: „Melusina“, „Thusnelda“ etc.

**Becker Reinhold** (ur. w r. 1842.); opery, poemat symfoniczny, koncert skrzyp. etc.

**Brückler Hugo** (ur. w r. 1845., zm. 1871.), przedwcześnie zmarły pieśniarz pozostawił pieśni na jeden głos i więcej głosów.

**Nicodé Jan Ludwik**, ur. 12. sierpnia 1853. w Jerczykach pod Poznaniem, znakomity dyrygent koncertowy, wstąpił się także jako kompozytor kilku wielkich orkiestralnych dzieł w zakresie muzyki programowej (oda symfoniczna: „Das Meer“, poemata symfoniczne: „Maria Stuart“, „Faschingsbilder“, „Die Jagd nach dem Glück“ etc.).

Prócz tych dzieł napisał dwie symfonie, sonatę na violonczelę, sonatę na fortepian, etiudy etc.

**Umlauf Paweł** (ur. w r. 1853.); pieśni na chóry męskie z orkiestrą etc.

**Müller-Reuter Teodor** (ur. w r. 1858.); chóry żeńskie, męskie i mieszane, opery etc.

**Gerlach Teodor** (1861.) w Dreźnie; opery, muzyka chóralna i orkiestralna, pieśni.

**Brandes Fr.** (ur. 1864.); utwory na fortepian, pieśni.

**Baussnern Waldemar** (1866.); kompozycje wokalne, opery i muzyka kameralna.

**Schumann Jerzy**, ur. 25. paźdź. 1866. r., dyrygent chórów, kompozytor muzyki komnatowej, napisał także symfonie H-mol, suitę orkiestrową i dzieła chóralne.

### Hamburg.

**Kirchner Teodor**, ur. 10 grudnia 1823. r. w Neukirchen, zm. 18. września 1903. w Hamburgu. W muzyce kształcił się u K. F. Beckera i I. Knorra w Lipsku, następnie w Dreźnie u J. Schneidra, a w końcu w konserwatorium lipskim Od roku 1843. do 1862. był organistą w Winterthur; przez następnych lat dziesięć działał jako dyrygent koncertów i jako nauczyciel szkoły muzycznej w Zürichu. Rok przebywał w Meiningen, potem był dyrektorem szkoły muzycznej w Würzburgu, ośm lat spędził w Lipsku, poczem przeniósł się w r. 1883. do Drezna, gdzie został zamianowany profesorem konserwatorium. Po siedmioletnim pobycie w Dreźnie, przeniósł się w r. 1890. do Hamburga, gdzie już do swej śmierci pozostał. Jako kompozytor jest Kirchner prawdziwym mistrzem w miniaturowych formach muzycznych — w wysubtelnieniu tych form przeszedł nawet Schumanna i dlatego nie jest on przez wszystkich zrozumiany i należycie ceniony. Pozostawił przeszło sto opusów swoich kompozycji, między którymi znajdują się pieśni na głos pojedynczy, pieśni na chóry męskie i mieszane, utwory z dziedziny muzyki komnatowej jak: kwartet smyczkowy G-mol op. 20., kwartet fortepianowy, trio-sonata E-dur, trio op. 58. „Gedenkblatt“ na fortepian, skrzypce i violonczelę, „Bunte Blätter“ na fortepian i skrzypce; następnie legendy, romanse, pieśni bez słów, preludia; nokturny, sonatiny, menuety, mazurki, walce, polonezy, gavoty, etudy, transkrypcje i różne inne drobne utwory na fortepian.

**Goldschmidt Otton** (ur. 21. sierpnia 1829.), uczeń Mendelssohna w Lipsku i Chopina w Paryżu, słynął jako znakomity pianista. Z kompozycji jego wyróżniają się: biblijna idylla „Ruth“, koncert fortepianowy, trio, pieśni i drobne utwory na fortepian.

**Krug Arnold**, ur. 16. paźdź. 1849. w Hamburgu, dyrygent swej własnej akademii śpiewu i nauczyciel przy hamburskiem konserwatorium, napisał wiele utworów na orkiestrę, wiele pieśni



na 4 głosy z towarzyszeniem fortepianu, kilka dzieł chóralnych i sporą ilość utworów z zakresu muzyki kameralnej.

**Spengel Juliusz** (ur. 1853.); symfonie, sonata na violonczelę, kwintet fortep. etc.

**Fiedler Maks** (ur. 1859.); muzyka komnatowa, pieśni etc..

**Woyrsch Feliks**, ur. 8. paźdz. 1860., dyrygent akademii śpiewu, pisał opery („Der Pfarrer von Meudon“, „Der Weiberkrieg“, „Helga“ etc.) dzieła chóralne, muzykę do „Sakuntali“, prolog symfoniczny do „Divina commedia“ Dantego, symfonię B-mol i dzieła komnatowe.

W Kolonii odznaczyli się na niwie kompozycji: **Mertke Edward** (1833—1895.) operą „Lisa“, zbiorem rosyjskich pieśni ludowych, dziełem chóralnem „Des Liedes Verklärung“ i utworami w układzie na fortepian. **Mühldörfer Ryszard** (ur. 1837.) opery: „Kyffhäuser“, „Der Goldmacher von Strassburg“, „Jolante“, balet etc., **Neitzel Otto** (1856.), opery: „Angela“, „Dido“ etc.

We Frankfurcie prócz innych zasłynęli: **Hill Wilhelm** (ur. 1838.), opera „Alona“, utwory kameralne i pieśni, violonczelista **Bassermann**, genialny pianista **Karol Heymann** (ur. 6. paźdz. 1854.) około Poznania i znany kompozytor humorystycznych utworów na chór męski: **Baselt Fr.**, ur. 26. maja 1863. r. w Oels.

W Baden-Baden zakończył życie sympatyczny pieśniarz **Adolf Jensen**, ur. 12. stycznia 1837 r. w Królewcu, zm. 22. stycznia 1879. roku. Był on właściwie samoukiem, ponieważ dopiero wtedy zaczął się kształcić w muzyce, gdy już sporą wiązanke kwiatów swej muzy wydał. Jego studia muzyczne pod kierunkiem Ehlerta, Marpurga i Liszta trwały zaledwie dwa lata.

W roku 1856. udał się Jensen do Rosyi w nadziei lepszej karyery artystycznej, ale ponieważ nie powiodło mu się tak, jak sobie wyobrażał, przyjął posadę kapelmistrza teatru w Poznaniu. W roku 1858. rzekł się tej posady i wyjechał do Kopenhagi do Gadego i tam dopiero talent jego doszedł do pełnego rozkwitu. Po dwóch latach wrócił do Ojczyzny, osiadł w Królewcu jako nauczyciel muzyki zajmując się przytem niestrudzenie kompozycją. Od r. 1866—1868. był nauczycielem przy szkole Tausiga w Berlinie, potem ze względu na chorobę piersiową zmuszony szukać łagodniejszego klimatu, przebywał w Dreźnie, w Gradcu, a wkońcu w Baden-Baden. Wieczny pomnik wzniosł sobie Jensen pieśniami — należą one bowiem do najznakomitszych utworów tej gałęzi sztuki, jakie tylko od czasów Schumanna tworzone.

Z pieśni Jensena przemawia duch Schumanna, ale mimo tego nie można go posądzać, by był naśladowcą swego genialnego poprzednika.

Do najslynniejszych kompozycji jego z zakresu pieśni należą: cykle pieśni pod tytułem „Dolorosa“, „Lieder aus dem spanischen Liederbuch“, „Margaretenlieder“, „Gaudeamus“ (12 pieśni do słów Scheffla) i pieśni pod opusami I. i XI., oraz zbiór pod tytułem: „Romanzen und Balladen“ op. 41. Napisał także kilka zeszytów pieśni na chóry i kilka większych dzieł jak: „Jephtas Tochter“ na solo, chór i orkiestrę, dzieło orkiestralne: „Der Gang der Jünger nach Emmaus“, partyturę opery „Turandot.“ Także jako kompozytor utworów na fortepian zajmuje Jensen poważne stanowisko pomiędzy kompozytorami lirycznymi, których działalność artystyczna ogranicza się na mniejsze formy. Z utworów tych wymienić należy: „Innere Stimmen“ (op. 2), „Wanderbilder“ (op. 17.), „Idyllen“ (op. 43.), „Eroticon“ (op. 44.), „Hochzeitsmusik“ (op. 45.), sonatę (op. 25.), suitę (op. 36.), „Romantische Stunden“ i wiele drobnych utworów.

Frank Ernest, ur. 7. lutego 1847. w Monachium, zm. 17 sierpnia 1889. w zakładzie dla obłąkanych w Oberdöbling pod Wiedniem. Jako kompozytor wystąpił z kilku operami („Adam de la Hâte“, „Hero“, „Der Sturm“) z pieśniami i duetami na głosy żeńskie. Więcej jeszcze aniżeli własnymi kompozycjami zasłużył się Frank dokończeniem i wprowadzeniem na scenę opery: „Francesca de Rimini“ Hermana Götz'a.

W różnych innych miastach Niemiec wybili się na wyższy stopień w hierarchii muzyków: Smolian Artur (ur. 1856.), pieśni jedno i więcej głosowe, Wolfrum Filip (ur. 1855.); „Hallelujah“, na solo chór i orkiestrę, pieśni na chóry, dzieła komnatowe, sonaty fortepianowe, Wolfrum Karol (ur. 1857.) — sonaty na fortepian, utwory na organy i śpiewy kościelne, Mendelsson Arnold (ur. 1855.); dzieła chóralne: „Abendkantate“, „Frühlingsfeier“, „Der Hagestolz“; opery: „Elfi die seltsame Magd“. „Der Bärenhäuter“, Schlösser Ludwik (1800—1886.); opery, dzieła orkiestralne i kameralne, de Haan Wilhelm (1849.); opery: „Die Keiserstochter“, „Die Inkasöhne“, dzieła chóralne: „Der Königssohn“, „Das Grab im Busento“, Krug-Waldsee Józef (ur. 1858.); dzieła chóralne: „Harald“, „König Rother“, „Der Geiger zu Gmünd“, „Seebilder“; opery: „Der Prokurator von San Juan“, „Astorre“; pieśni na głos pojedynczy i na chóry, Seyffardt

**Ernest** (ur. 1859.); dzieła chóralne z orkiestrą: „Trauerfeier für eine Frühentschlafene“ etc., scena dramatyczna „Thusnelda“, wariacje na orkiestrę, symfonia D-dur, utwory na skrzypce i orkiestrę, utwory kameralne.

Monachium dokłada do liczby tych muzyków sporą wiązaną znakomitych nazwisk jak: długoletniego dyrygenta stowarzyszenia chóru męskiego **Konrada Kunza** (1812.—1875.); pisał popularne pieśni na chóry i 200 dwugłosowych kanonów, **Perfalla Karola** (ur. 1824.); poematy toniczne na tle baśni na solo chór i orkiestrę; opery: „Sakuntala“, „Das Konterfei“, „Melusine“, „Junker Heinz“ — pieśni etc., **Hornsteina Roberta** (1833—1890.); opery, utwory na fortepian i pieśni, **Deprosse'a Antoniego** (1738—1878.); oratorium „Die Salbung Davids“. pieśni, utwory na fortepian, **Zengera Maksa** (1837.); oratorium „Kain“, symfonie, dzieła orkiestralne, opery: „Die Fascari“, „Ruy Blas“, „Wieland der Schmied“, pieśni i dzieła chóralne, **Abla Ludwika** (1834—1895.); utwory na skrzypce, **Sachsa Melchiora** (1843.): opera „Palestrina“, dzieła chóralne, symfonie etc., **Zumpego Hermana** (1850). uweratura do „Wallensteina“ opera: „Anahra“, kilka operetek, **Erdmannsdörfera Maksa** (ur. 1848.); dzieła chóralne: „Princessin Ilse“, „Schneewittchen“, „Traumkönig und sein Lieb“ etc., dzieła orkiestralne, utwory na fortepian i pieśni, **Bussmeyera** (ur. 1853.); utwory na chór męski z orkiestrą, koncert fortep. etc., **Thuillego Ludwika** (ur. 1861.); opera: „Theuerdank“, dzieło sceniczne: „Lobetanz“, sekstet fortep. z dętymi instrumentami etc., **Webera Mirosława** (ur. 1854.); kwintet smyczkowy, septet na instrumenta smyczkowe i dęte, suita orkiestralna, koncert smyczkowy, opery i balet: „Rheinnixe“ etc., **Hirscha Karola** (ur. 1858.); dzieła chóralne z orkiestrą: „Der Rattenfänger von Hammeln“, kantata dramatyczna etc., **Sandbergera Adolfa** (ur. 1864.); muzyka komnatowa, utwory na fortepian, pieśni, prolog symfoniczny: „Rizzio“ i opera: „Ludwig der Springer“ i **Regera Maksa** (ur. 1873.); dzieła muzyki komnatowej, pieśni, utwory na fortepian transkrypcje etc.

## Szwajcarscy i austriaccy kompozytorowie.

**Heim Ignacy** (1818—1880), komponował pieśni na chóry w szwajcarskim stylu ludowym, **Walter Gustaw** (1821—1896), pisał pieśni na chór męski i na głos pojedynczy, kwartety, sym-



fonie etc., **Huber Ferdynand** (1791—1863), był nadzwyczaj lubianym i popularnym pieśniarzem; **Hegar Fryderyk**, ur. 11. października 1841. w Bazylei, uczeń lipskiego konserwatorium wsławił się niezwykle efektownymi utworami na chóry męskie; pisał także i różne utwory z dziedziny muzyki komnatowej; **Rauchenecker**, ur. 8. marca 1844., skrzypek i dyrygent pisał opery i kantatę „Niklaus von der Flüe“ i wiele kwartetów smyczkowych; **Huber Jan**, ur. 28. czerwca 1852. w Schönewerd, uczeń konserwatorium lipskiego odznaczył się wielką ilością znakomicie opracowanych dzieł w stylu Schumanna, z których najbardziej znane są: sere-nada „Sommernächte“, uwertury „Römischer Karneval“, „Lust-spielouverture“, dwa koncerty fortepianowe, jeden skrzypcowy, symfonie „Tell“ i E-mol, utwór chórалny „Pandora“ na solo, chór męski z orkiestrą, suita na fortepian i skrzypce, suita na fortepian i violonczelę, dwa tria, trio-fantazyja, sonata na violonczelę, kwartet fortepianowy, sonaty na fortepian na dwie i na 4 ręce, fugi i preludya na 4 ręce, pieśni na chóry i na głos pojedynczy etc. Nazwiska wielu kompozytorów rodem z Szwajcaryi były już wyżej wymienione, jako należących do konserwatystów niemieckich.

Oprócz Brahmsa, Brucknera i Straussa, którym się osobny rozdział poświęca, wielki zastęp znakomitych muzyków wykazuje Austria, a są nimi: **Jansa Leopold** (1795—1875.), znany skrzypek i kompozytor licznych utworów na skrzypce, kwartetów i triów smyczkowych; ronda na dwoje skrzypiec z orkiestrą etc.; **Des-sauer Józef** (1798—1876.), uzyskał wielką popularność jako pieśniarz — pisał także opery „Lidwina“, „Paquita“ etc., uwerturę i muzykę komnatową; **Krenn Franciszek** (1816—1897.), jako długoletni organista zaskarbił sobie wielkie uznanie dziełami wokalnemi (oratorium „Bonifacius“, „Die letzten Dinge“, 15 mszy, kilka Requiem, Te Deum), napisał także wiele utworów na organy, symfonię i znaczną ilość utworów muzyki komnatowej; **Sechter Szymon** (1788—1867.), nadworny organista i od r. 1851. nauczyciel kompozycji przy konserwatorium wiedeńskim, posiadał ogromne poważanie jako pedagog, szczególnie od czasu pojawienia się jego dzieła: „Die Grundsätze der musikalischen Composition“, pisał także jako kompozytor wiele preludyów, fug i innych utworów na organy, operę: „Ali hitsch-hatsch, dwa kwartety smyczkowe etc.; **Preyer Gottfryd** (1807—1901.), prócz muzyki kościelnej pisał także dzieła orkiestralne i komnatowe;

**Veit Wacław** (1806—1864.); „Missa solemnis“, utwory orkiestralne i komnatowe; **Schläger Jan** (1820—1885.); msze, symfonie, utwory komnatowe etc.; **Rotter Ludwik** (1810—1895.); dzieła kościelne, utwory na organy i fortepian; **Zellner Leopold** (1823—1894.); pieśni, utwory na fortepian i violonczelę; **Zellner Juliusz** (1832—1900.); dzieła chóralne, utwory z zakresu muzyki komnatowej, symfonie E-dur i Es-dur, poemat symfoniczny „Die schöne Melusine“, pieśni i utwory na fortepian; **Mayerberger Karol** (1828—1881.), poważany jako teoretyk, pisał także jako kompozytor pieśni na chór męski, opery etc.; **Herbeck Jan** (1831—1877.), pieśni na chóry, symfonie, wariacje symfoniczne, dzieła z muzyki kościelnej etc.

**Goldmark Karol**, urodził się 18. maja 1832. roku w małej, węgierskiej mieścinie Keszthely, jako syn niezamożnej rodziny izraelickiej. Widać talent do muzyki musiał się wcześniej przejawiać u chłopczyny, skoro w ósmym roku życia wystąpił już jako skrzypek na publicznym koncercie w Ödenburgu, gdzie pierwsze nauki w muzyce otrzymał.

W roku 1844. udał się mały Goldmark do Wiednia i wstąpił jako uczeń do konserwatorium. W czasie niepokojów rewolucyjnych i zamknięcia z powodu nich Instytutu, musiał młodzieniec przerwać regularną naukę, tembardziej, że brat jego, dr. Józef Goldmark, u którego Karol mieszkał, posadzony niesłusznie o współudział w politycznym morderstwie ministra wojny Latour'a, schronić się musiał do Ameryki, pozostawiając młodziutkiego muzyka jego własnemu siłom.

Zmuszony do pracy na chleb, przyjął Karol posadę skrzypka przy orkiestrze Karlteatru i w wolnych od zajęć chwilach oddawał się gorliwemu samokształceniu się w teorii muzycznej. Owocem tych studyów i niestrudzonej pracy młodzieńca była uweratura, kwartet fortepianowy, pieśni i psalm (op. 1—4. niedrukowane), które wprowadził w roku 1857. na estradę koncertową we Wiedniu. Odwagę swą przepłacił drogo; pierwociny te jego muzy skrytykowano chociaż oględnie, ale niezbyt pochlebnie, czem głęboko dotknięty, wyjechał Goldmark do Pesztu i tam w największem skupieniu ducha oddał się ponownym studjom kontrpunktu, fugi i instrumentacyi. Powróciwszy po trzech latach do Wiednia, pracował jako nauczyciel muzyki i kompozytor. Pierwsze swoje kompozycje: utwory na fortepian „Sturm und Drang“ poświęcił uczenicy swej Karolinie Bettelheim. Z większem

dziełem wystąpił Goldmark dopiero w roku 1865. przed publicznością wiedeńską, a mianowicie z uwerturą „Sakuntala“ — i tym razem zdobył laury.

Tak publiczność jak i krytyka przyjęła dzieło to z pochwałami dla talentu twórcy. Odmalowując w uwerturze tej wspaniałymi barwami orkiestralnymi fantastyczny świat Starych Indyi, poruszył Goldmark intuicyjnie temat, odpowiadający znakomicie swej indywidualności artystycznej. Podniesiony na duchu powodzeniem „Sakuntali“ wydając w międzyczasie różne drobniejsze utwory wolne, zabrał się twórca do kompozycji opery „Die Königin von Saba“, która wystawiona po raz pierwszy 10. marca 1875. w Operze wiedeńskiej, odniosła ogromny tryumf. W dziele tem rozwinął twórca iście bajeczną wspaniałość barw tonicznych.

Płomiennym kolorytem odmalował świat cudów Wschodu: ich fatę morgane, ową podniecającą zgubne namiętności parność klimatu i indywidualność natury tamtejszych mieszkańców. Oryginalne tańce, przesycona żarem namiętności scena miłosna królowej i Assada, przepiękna arya Sulamithy z chórami, wysokiego napięcia dramatycznego scena w synagodze — to są ustępy, które swą żywiołową siłą porywają słuchacza za sobą i przenoszą duszę jego do owych dalekich, a tak obcych nam krain. Operą „Królowa Saby“ oczyścił się Goldmark z czynionych mu często zarzutów: jakoby był naśladowcą Wagnera i dowiódł, że, jakkolwiek nauczył się wiele od genialnego twórcy Nibelungów, w twórczości swej jednak dąży do celu własnymi drogami.

Już tem pierwszym dramatycznym dziełem wzniosł się Goldmark do rzędu najznakomitszych nowoczesnych kompozytorów. W jednaście lat po wystawieniu „Królowej Saby“ wystąpił twórca z drugim dziełem dramatycznym: operą „Merlin“, wprowadzoną na scenę Opery wiedeńskiej 19. listopada roku 1886. Tekst opery osnuty na tle mitu o królu Artusie, silnie przemawiał do fantastycznej wyobraźni Goldmarka; to też poezją romantyczności owitą postać jasnowidzącego czarownika Merlina, z tak bezbrzeżną miłością oddaną mu Vivianę, a wreszcie boginię Morgane odmalował twórca tak cudną muzyką, że śmiałoby rzec można, że należy ona do najpiękniejszych jego dzieł.

Po „Merlinie“ zadziwił Goldmark świat muzykalny pełną wdzięku i czaru melodyi operą: „Heimchen am Herd“, która w prawdziwie tryumfalnym pochodzie przebiegła w krótkim czasie świat cały. Wolną od wybuchów gorących namiętności i charakte-



rystycznych postaci demonów, spokojną i w duchu akcji pisaną operę tę uważa Hanslick za krok wsteczny w twórczości Goldmarka, za zbliżanie się do starych form muzycznych — gdy tymczasem usiłowaniem twórcy było przemówić słowami, wówczas w użyciu będącej mowy tonicznej. Proste i szczere melodie trafiały wprost do serc słuchaczy i brały je szturmem. Czwarta opera Goldmarka: „Die Kriegsgefangene“ mimo wielu wielkich pomysłów, jest stanowczo najsłabsza. Wystawiona 7. stycznia 1899. r. nie wzbudziła szczególnego zainteresowania.

Piątą operę „Götz von Berlichingen“ wystawiono po raz pierwszy w r. 1892. w Peszcie, gdzie cieszyła się wielkiem powodzeniem. Uwertury Goldmarka: „Penthesilea“, „Sakuntala“, „Prometeusz“ i „Sapho“ dzieli tylko krok jeden od jego oper. „Penthesilea“, odnosząca się do poematu Kleist'a, jest dziełem orkiestralnem o wysokiem napięciu dramatycznym, którego pierwsze dwa akordy zgorszyły w wysokim stopniu Hanslicka i wywołały uwagę tego uczonego muzyka: „że wjeżdżające na koniach Waldirye Wagnera, są znacznie delikatniejsze od amazonek Goldmarka.“ Dzieło to, bogate w wspaniałe barwy toniczne zasługuje właściwie bardziej na nazwę poematu symfonicznego, niż uwertury. Muzyka jego nie jest programowa w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, wiąże się jednak silnie z poematem i usiłuje bieg akcji opisać tonami.

Przeciwieństwem do „Penthesilei“ jest uwertura „Prometeusz“ nawiązująca do poezyi Eschylosa. Tam kwiecista wspaniałość barw, tu zaś prawie ascetyczna wstrzeźliwość. Powaga odpowiednia wielkiej myśli poetyckiej osnuła całe to dzieło, które z straszną wiernością opisuje najdziksze namiętności i okrutne męki duchowe, a kończy się długim, powoli przebrzmiewającym akordem w C-dur. Wzór prawdziwej sztuki instrumentacyjnej daje uwertura „Sapho“, którą Hanslick nazywa dowcipnie „dziewiczym lasem dyssonansów.“ Tu musi nawet najzaciętszy przeciwnik Goldmarka podziwiać wspaniałomyślność mowy dramatycznej, śmiałe kroczenie ku celowi, chociażby droga do niego prowadziła przez ostre kolce i ciernie. Pod ciężarem mowy dramatycznej umilkła tu egzotyczna barwność kolorytu orientalnego, która zbierała tak obfite laury w operze „Królowa Saby“ \*). Po tak poważnem dziele któżby się spodziewał lśniącej tak praw-

---

\*) Otto Keller.

dziwie wiosennymi barwami uwertury: „Im Frühling“, w której ów „król dyssonansów“ jak go Hanslick nazywa, nawiązuje do dawnej formy uwertury z czasów Mendelssohna.

Pięknymi tonami opisuje twórca przebudzenie się wiosny ze snu, oddaje znakomicie głosy ptaków, odmalowuje delikatnymi barwami wszystko, co nam daje wiosna. Przez krótką chwilę szaleje wichura wiosenna, by ustąpić wszechwładzy maju. Podobną do tego dzieła jest symfonia: „Ländliche Hochzeit“, podzielona na zdania: „Hochzeitsmarsch“ (waryacje), „Brautlied“ (intermezzo), „Serenade“ (scherzo), „Im Garten“ (andante) i „Tanz“ (finale). Jak pierwsza symfonia posiada wszystkie znamiona muzyki programowej, tak druga znowu, ogólnie „Gmundską“ zwana, przypomina pierwsze symfonie Beethovena nie dorównując naturalnie dziełom tego wielkiego mistrza. W poemacie symfonicznym „Zriny“ uwydatniają się wszystkie zalety sztuki orkiestralnej, jaka charakteryzuje dzieła Goldmarka.

Do tych dzieł należą jeszcze dwa scherza w E-mol (op. 19.) i A-dur (op. 45.), w których przejawia się wpływ Mendelssohna. Jako kompozytor utworów wchodzących w zakres muzyki komnatowej wystąpił Goldmark ze sporą wiązką barwnego kwiecica swej muzy: trio na fortepian, skrzypce i violonczelę, kwartet smyczkowy w B-dur (op. 8.), kwintet smyczkowy w A-mol (op. 9.), suita w E-dur na skrzypce i fortepian (op. 11.), sonata w D-dur na skrzypce i fortepian (op. 25.), koncert na skrzypce (op. 28.), kwintet fortepianowy w B-dur (op. 30.), trio fortepianowe (op. 53.), sonata na fortepian i violonczelę (op. 39.) i druga suita w E-dur (op. 43.) na fortepian i skrzypce — oto ich regestr. Z kompozycji fortepianowych Goldmarka nie wiele wyszło utworów. Na samym początku swej kariery artystycznej, zarabiając na życie jako nauczyciel gry na fortepianie, wydał twórca zbiór utworów na fortepian pod tytułem: „Sturm und Drang“ (op. 5.). Na temat tych utworów pisał dr. Robert Hirschfeld: „Mit Sturm und Drang“ rozpoczął Goldmark i do dziś jeszcze wicherzy.... pomimo, iż posiada od dawna sławę światową. Na zewnątrz spokojny to i cichy człowiek, wewnątrz burzy się w nim: dziwne harmonie domagają się ukształtowania, nurtujące dyssonanse żądają uspokojenia, płomienne melodye ścierają się z patetycznymi motywami; bezustanny pożar szaleje w fantazji Goldmarka, podlegany łąda iskrą. Walki uczuć i tonów pokrywa płaszczyk prostoty i spokoju zewnętrznego i tylko ten, kto przy

poufnej pogawędce spojrział w źrenice Goldmarka, mógł dojrzeć w nich płomień wewnętrznego wzruszenia.“

Do uzupełnienia już wymienionych dzieł jego dołączyć jeszcze trzeba utwory na 4 ręce na fortepian (op. 22.), dwie no-veletty, preludyum i fugę na fortepian (op. 29.) i kilka pieśni na jeden i więcej głosów.

Remy W. A. a właściwie Mayer Wilhelm, ur. 10. czerwca 1831. r. w Pradze, zm. 22. stycznia 1898. w Gradcu, był przez pewien czas urzędnikiem państwowym, poczem porzucił swą posadę i zajmując się muzyką, objął dyrygenturę styryjskiego towarzystwa muzycznego w Gradcu. Jako kompozytor dał się poznać 3 symfoniami, uwerturą „Sardanapał“, poematem symfonicznym „Helene“, fantazyą na orkiestrę etc.

Satter Gustaw, ur. 12. lutego 1832. we Wiedniu, słynął jako znakomity pianista. Z kompozycji jego wyszły symfonie, uwertury i utwory z muzyki kameralnej. Bibl Rudolf, ur. 6. stycznia 1832. we Wiedniu, długoletni organista różnych kościołów wiedeńskich, w końcu organista dworu i kapelmistrz, wsławił się swemi znakomitemi dziełami treści religijnej. Bach Otton, ur. 9. lutego 1833. w Unterwaltersdorfie pod Wiedniem, zm. 3. lipca 1893. we Wiedniu; pisał opery, dzieła chóralne, symfonie, uwerturę „Elektra“ i różne utwory z zakresu muzyki komnatowej.

Kremser Edward, ur. 10. kwietnia 1838. r. we Wiedniu, długoletni dyrygent chórów męskich wiedeńskich, wzbudził zainteresowanie przeróbką sześciu starych niderlandzkich pieśni na solo, chór i orkiestrę i wielu innymi utworami na chór męski. Nawratil Karol, ur. 7. października 1836. r. we Wiedniu, wyższy urzędnik kolejowy, wydał wiele dzieł swej kompozycji jak: mszę, psalm 30. na solo, chór i orkiestrę, dzieła orkiestralne i wiele nadzwyczaj zgrabnie ułożonych utworów muzyki komnatowej. Labor Józef, ur. 29. czerwca 1842. w Horowitz w Czechach, kształcił się we Wiedniu w muzyce i tam od r. 1886. stałe przybywa. Słynął jako znakomity pianista, obecnie zaś jako organista. Jako kompozytor wyróżnił się znaczną ilością utworów z zakresu muzyki kameralnej. Fuchs Jan Nepomucyn (1842—1899.), profesor kompozycji przy konserwatorium, od r. 1894. wice-kapelmistrz dworu austriackiego, jako kompozytor samostanny nie występował wcale, natomiast zasłużył się przeróbkami instrumentacyjnymi starszych oper (Händla, Glucka, Schuberta). Brat jego Robert Fuchs, ur. 15. lutego 1847. we Frauenthal, również nauczyciel



przy konserwatorium wiedeńskim poważany był jako zdolny kompozytor (msza w F-dur, symfonie, uwertury, serenady orkiestralne, utwory z muzyki kameralnej, utwory na fortepian i pieśni).

**Koschat Tomasz**, ur. 8. sierpnia 1845. w Viktring pod Celowcem, uzyskał ogromną popularność dzięki kwartetom na głosy męskie w gwarze styryjskiej ułożonym i utworom lirycznym: „Am Wörther See.“

**Bachrich Zygmunt**, ur. 23. stycznia 1841. w Zzambokreth na Węgrzech, słynął jako znakomity skrzypek. **Rosé Arnold**, ur. 24. października 1863. w Jassach, znakomity skrzypek i kompozytor uzdolniony, napisał opery: „Muzzedin“, „Heini von Steier“, kilka operetek i wiele utworów z działu muzyki komnatowej. **Goldschmidt Adalbert**, ur. 5. maja 1848. we Wiedniu, wślawił się kilku operami, operetką »Die fromme Helene«, dziełem chóralnym: „Die sieben Todsünden“ etc.

**Pembaur**, ur. 23. maja 1848. w Innsbrucku, uzyskał jako kompozytor pieśni niezwykle powodzenie; pisał także i większe dzieła chóralne z towarzyszeniem orkiestry, msze, symfonie i operę: „Zigeunerliebe.“

**Heuberger Ryszard**, ur. 18. czerwca 1850. w Gradcu, ukończył studia techniczne i miał już patent inżyniera, gdy porzucił swój zawód i oddał się muzyce.

W roku 1876. objął kierownictwo akademickiego stowarzyszenia śpiewackiego, w dwa lata później także i wiedeńskiej Akademii śpiewu, lecz już w roku 1881. złożył obydwie posady i poświęcił się literaturze muzycznej. Z jego dotychczasowego dorobku duchowego zaznaczyć wypada: suitę orkiestralną D-dur, waryacje na orkiestrę, uwerturę „Kain“, symfonię, pieśni na chór i orkiestrę „Liebesfrühling“, »Des Knaben Wunderhorn“, opery: „Abenteuer einer Neujahrsnacht“, „Manuel Venegas“, »Mirjam“, operetki i balety, pieśni etc. **Beer M. Józef**, ur. 25. sierpnia 1851. r. we Wiedniu, z zawodu radca rachunkowy przy namiestnictwie w Augsburgu, znakomity muzyk, wydał cały szereg własnych kompozycji (operę „Der Streik der Schmiede“, dzieło chóralne „Der wilde Jäger“, nagrodzoną operetkę „Das Stelldichein auf der Pfahlbrücke“ i t. d.). **Kössler Jan**, ur. 1. stycznia 1853. w Waldeck, znany jako kompozytor niepospolitych dzieł poważnego kierunku. Pisał psalmy, msze, dzieła chóralne, dzieła na organy i orkiestrę, waryacje symfoniczne na orkiestrę, symfonię i różne utwory z działu muzyki kameralnej. **Perger Ryszard**,

ur. 10. stycznia 1854. we Wiedniu, jako kompozytor dał się poznać operą komiczną „Der Richter von Granada“, „Die vierzehn Nothelfer“, serenadą na violonczelę i orkiestrę smyczkową, trio-serenadą, kwartetem smyczkowym etc. **Ochs Traugott**, ur. 19. października 1854. r. w Altenfeld, od roku 1899. dyrektor towarzystwa muzycznego w Bernie, z własnych kompozycji wydał dzieło chóralne „Deutsches Aufgebot“, „Requiem“ i szkołę śpiewu na chór męski. **Schütt Edward**, ur. 22. października 1856. roku w Petersburgu, kształcił się w muzyce w tamtejszym konserwatorium pod kierunkiem Petersena i Steina, udał się następnie dla dalszych studyów do Lipska, a po dwuletnim pobycie w Lipsku, przeniósł się do Wiednia, gdzie jako dyrygent stowarzyszenia Wagnerzystów rozwinął bardzo gorliwą działalność. Muzyk ten znany jest jako znakomity pianista i niepospolity kompozytor. Z dotychczasowych kompozycji jego znane są: koncert G-mol (op. 7.), serenada na orkiestrę smyczkową (op. 6.), waryacje na 2 fortepiany, wiele bardzo utworów w dziedzinie muzyki komnatowej, pieśni i opera komiczna: „Signor Formica.“

**Reznicek Emil Mikołaj**, ur. 4. maja 1861. we Wiedniu, długoletni dyrygent i kapelmistrz, odznaczył się także jako kompozytor: mszą, „Requiem“, dwoma symfonicznymi suitami, uwerturą, kwartetem smyczkowym i 4 operami, z których tylko „Donna Diana“ doznała powodzenia.

**Wolf Hugo**, urodził się 13. marca 1860. r. w Windisch-Graz w Styryi, zm. 22. lutego 1902. r. w domu dla umysłowo chorych w Oberdöbling pod Wiedniem.

Hugo był synem garbarza, który odziedziczywszy zawód po ojcu, tylko z musu oddawał się swemu prozaicznemu rzemiosłu; od lat bowiem dziecięcych rozmiłowany w muzyce, z rozkoszą uprawiał ją w wolnych od pracy chwilach.

Miarą jego zdolności była biegłość, jaką posiadał w grze na gitarze, na skrzypcach i na fortepianie. Wieczorami grywał zwykle otoczony rodziną i domownikami wyjątki z różnych oper, w repertuarze zaś owych domowych koncertów pojawiał się czasem i „ojciec Haydn.“ Z upragnieniem wyglądał mały Hugo owych wieczornych godzin, nieskłonny zaś do zabaw dziecięcychi rozpromieniał się dopiero z chwilą, gdy ojciec brał do rąk skrzypki, lub zasiadał do fortepianu. Widząc to zamiłowanie dziecka do muzyki, wcześniej zaczął je ojciec kształcić w sztuce tonów; postępy czynił chłopczyna tak szybkie, że wkrótce mógł

brać udział nietylko w domowych koncertach, lecz także i w publicznych, w kasynie miejscowem. Po ojcu uczył Hugona Sebastyan Weixler i jemu to zawdzięczał Wolf swą biegłość w grze na fortepianie. Wprawdzie techniki wirtuozowskiej nie przyswoił sobie nigdy, lecz gra jego posiadała jakiś demoniczny czar, który chwilami wzbudzał lęk, to znów upajał słuchaczy. Tworzyć zaczął Wolf wcześniej; w r. 1876. poświęca partyturę trzech pieśni Goethego na chór męski swemu ojcu, praca ta zaś była już 13. dziełem młodego twórcy. W rok później pisze swój koncert: D-mol na fortepian i skrzypce, osnuty na błahym temacie muzyki salonowej, stanowiącej jego pokarm duchowy od lat dziecięcych i tworzy przytem pieśni tak na wskrós artystyczne jak: „Morgenthau“, „Spinnerin“ i „Vöglein“, które są jawnem świadectwem genialności młodego muzyka. Mając lat 17. spieszy młodzieniec do konserwatorium wiedeńskiego szukać wiedzy muzycznej, lecz jego niepoohamowana wolnomyślność, nadzwyczajna wrażliwość nie długo znieść mogła więzy formalistyki; po kilku miesiącach opuścił Wolf konserwatorium i nieznany, w obcym mieście, rozpoczął ciężką walkę o byt. I tak jak wielu innych genialnych muzyków, zarabiał na chleb udzielaniem źle płatnych lekcji muzyki, przepisywaniem nut, dyrygowaniem operetek lub śpiewał jako chórzysta w prowincjonalnych teatrach. Tak żyjąc — tworzył ciągle.

Najobfitsze plony zbierał Wolf na niwie kompozycji w latach pomiędzy 1886. a 1896 rokiem; zda się, jakoby geniusz twórczy chcąc osłodzić nieszczęsną dolę młodego muzyka, pieścił jego duszę promieniami swych nadziemskich natchnień. Przeszło 250 pieśni na głos pojedynczy i na chóry oraz utworów na fortepian napisał młody twórca w owym okresie swej twórczej pracy. Tak bogaty dorobek duchowy, a jak nędzny żywot! Mieszkał w podwórku podmiejskiego domu czynszowego, przy wtórze kłócących się kobiet, wrzasku i hałaśliwych zabawach młodego proletaryatu, jakżeż trudno było uchwycić fale napływających mu pomysłów; pragnąc nie słyszeć tej wrzawy posługiwał się wkładanym do uszu antyfonem. Na pieśni Wolfa zwrócono uwagę najpierw w szwabskich i bawarskich kołach miłośników muzyki i od nich to przyszła pierwsza pomoc — niestety już zbyt spóźniona. Uwolniony od dręczącej go nędzy materialnej i wspólnego mieszkania, pisze Wolf do jednego z przyjaciół:



„O wspaniałości mego nowego mieszkania nie możesz mieć wyobrażenia. Tu władam jak król i cieszę się życiem. Pierwszy raz w życiu posiadam własne mieszkanie; z jaką wdzięcznością odczuwam to dobrodziejstwo tylko ten zrozumieć zdoła, kto tak jak ja połowę swego życia spędził bezdomnie. Wreszcie osiedliłem się „im echten Land, im Haimat-Land, auf eigner Weit' und Wonne“ jak Kurwenal spiewa.“

Niestety rok tylko trwało to drogo okupione szczęście; nadmierna praca umysłowa wśród warunków tak mało jej sprzyjających, ustawiczna, a tak straszna walka o byt materialny, wreszcie wrodzona nerwowość powiodły go w progi, już do końca życia stałej siedziby, domu zdrowia w Oberdöbling. — Stowarzyszenie: „Hugo Wolf Verein“ powstałe kilka miesięcy przed utratą zmysłów nieszczęsnego pieśniarza, związane w celach propagandy dzieł i poprawy jego bytu materialnego, starało się wszelkimi siłami o ulżenie doli chorego.

Cesarz Fr. Józef powiadomiony o tragicznym losie Wolfa zajął się nim osobiście i zarządził, aby go otoczony najtroskliwszą opieką i nie szczędzono niczego, co by mogło przynieść ulgę jego cierpieniom. Wieść o utracie zmysłów uczyniła Hugona Wolfa od razu bohaterem dnia; wszyscy kupowali pieśni jego, nawet tacy, dla których były zupełnie niezrozumiałe.

„Muzyka jest duszą poezji“, w tych kilku słowach mieści się tajemnica sztuki Hugona Wolfa. Był on muzykalnie odczuwającym poetą i to było istotą jego twórczości. Wyczuł ukrytą muzykę uspioną w wierszach poetów, wystarczało mu wsłuchać się tylko w owe, zwykłym śmiertelnikom nieuchwytnie tajemnicze i słodkie melodye, które mu podszeptował sam poeta — a wówczas subtelne uczucia jego stawało się właściwą różdżką czarodziejską zdolną obudzić do życia uspione piękno i w ten sposób nadać poematowi jedynie prawdziwy muzykalny wyraz. Hugo Wolf oddaje w swych pieśniach myśl poety w jej pierwotnej czystości i sile; jego muzyka jest właściwą naturą wieszczą i równocześnie złotą szatą jego tajemniczej drugiej natury. Pomiędzy jego 250. pieśniami, balladami i kościelnymi śpiewami, przebiegającymi dalekie koło wszystkich uczuć ludzkich, niema jednej pieśni, któraby nie odzwierciedlała z charakterystyczną dokładnością pierwotnego nastroju wiersza, a mało zaś takich, któreby nie wywoływały wrażenia, że siła twórcza jego skojarzyła słowo i ton.

Wykaz sumaryczny dzieł Wolfa przedstawia się następująco: 20. pieśni do słów Eichendorfa, 6. pieśni „Alte Weisen“ do słów G. Kellera, zbiór pieśni do słów Scheffla i J. Knera, zbiór pieśni do słów Byrona i Heinego, 53. tak zwanych „Mörke-Lieder“, 51. „Goethe-Lieder“, zbiór hiszpańskich pieśni (44), zbiór włoskich pieśni (46), 3. pieśni do słów Michała Anioła w tłumaczeniu Heyse’go i Geibla, dwie kompozycje chóralskie z towarzyszeniem orkiestry: „Feuerreiter“ i „Elfenlied“, muzyka do Ibsena: „Fest auf Solhaug“, poemat symfoniczny „Genthesia“, różne pieśni na chór męski i opera komiczna „Der Corregidor.“

W trakcie komponowania drugiej opery „Manuel Venegas“ w jesieni roku 1897. pojawiły się pierwsze symptomy choroby i to odrazu z tak przerażającą siłą, że o domowym leczeniu mowy być nie mogło.

Pomimo coraz większej liczby wielbicieli talentu Hugona Wolfa, popularności muzyk ten nie zdobędzie nigdy, ponieważ pieśni jego wymagają siły wykonawczych prawdziwie artystycznych tak w śpiewaku jak i w akompaniatorze (na fortepianie); dopiero, gdy pianista i śpiewak staną na wysokości wymogów, jakie im twórca stawia, występuje w całej potęgzie urok i piękność jego pieśni.

Hausegger Zygmunt, ur. 16. sierpnia 1872. r. w Gradcu, syn znakomitego znawcy muzyki Fryderyka Hauseggera, już w 17. roku skomponował mszę, którą w miejscowym kościele wykonano. W roku 1893. wystawiono w Gradcu jego operę „Helfrid“, w Monachium zaś wprowadzono na scenę w r. 1896. operę „Zinnober“, do której opracował sobie tekst — sam. W kilka lat później wykonała orkiestra monachijska Kaim’a „Dionysische Phantasie“ młodego twórcy, pod jego batutą. Wiele pieśni i utworów muzyki kameralnej daje ponadto miarę niepospolitych zdolności muzycznych Hauseggera i stawia go w rzędzie wiele obiecujących kompozytorów austriackich obecnej doby.

## Opera niemiecka po Wagnerze.

Kompozycja romantycznych oper przed-wagnerowskiej epoki nie wygasła odrazu z nastaniem nowego kierunku, miała jeszcze i po pojawieniu się Wagnera wielu przedstawicieli, z któ-

rych najbardziej znani byli: **Hentschel Teodor** (1830—1892.) — opery: „Die Braut von Lusignan“, „Lancelldot“ etc.; **Langert August** (ur. 1836. r.) — opery: „Die Jungfrau von Orleans“, „Des Sängers Fluch“, „Die Fabier“ etc.; **Langer Ferdynand** (ur. 1839. r.) — opery: „Die gefährliche Nachbarschaft“, „Dornröschen“, „Aschenbrödel“ etc.; **Nessler Wiktor** (1841—1890.), który kompozycjami na chóry męskie, a bardziej jeszcze operą komiczną „Der Trompeter von Säkkingen“ ogromną popularność zdobył; **de Swert Juliusz**, którego Niemcy z powodu długoletniego pobytu w Düsseldorfie, Weimarze, w Belinie i w Wiesbaden do swoich zaliczają, urodzony w Leuven (w prowincyi belgijskiej Brabant) napisał opery: „Die Albigenser“, „Graf Hammerstein“, symfonię „Nordseefahrt“, trzy koncerty na violonczelę etc.; **de Haan Wilhelm**, z urodzenia Holenderczyk, lecz również zaaklimatyzowany w Niemczech (ur. w r. 1849.) — opery: „Die Kaisers-tochter“ i „Die Inkasöhne“, dzieła chóralne: „Der Königssohn“, „Das Grab in Busento“, „Harpa“, pieśni etc.; **Götz Herman** (1840—1876.), jeden z najwybitniejszych talentów na polu kompozycyi operowej doby wagnerowskiej, wślawił się operą: „Der Widerspenstigen Zähmung“, którą z powodu wielu wspólnych cech z „Mistrzami“ Wagnera: „die kleinen Meistersinger“ zowią. Podobieństwo to jednak jest zupełnie przypadkowe, ponieważ według listu twórcy pisanego po wystawieniu opery tej we Wiedniu, Götz komponując ją prawie nie znał wówczas jeszcze „Mistrzów“ Wagnera. Twórczość tego muzyka skłania się więcej ku liryzmowi, chociaż nie brak jej idei prawdziwie dramatycznej siły.

Przedwczesna śmierć zaskoczyła go w trakcie pisania opery: „Franceska da Rimini.“ Oprócz tych oper pozostawił Götz kilka kompozycyi na chór i orkiestrę, kilka utworów muzyki komnatowej, symfonię F-dur, uwerturę, jeden koncert fortepianowy i jeden skrzypcowy, dwa zeszyty pieśni i kilka utworów na fortepian. **Brüll Ignacy**, ur. 7. listopada 1846. r. w Prossnitz na Morawach wślawił się operą: „Das goldene Kreuz.“ Prócz znacznej ilości mniej lub więcej udatnych oper napisał Brüll balet „Champagnermärchen“, wiele dzieł orkiestralnych i komnatowych, utworów na fortepian i pieśni. Muzyk ten jakkolwiek zalicza się do najbardziej rutynowanych nowoczesnych kompozytorów, z braku głębszych pomysłów i wznioślejszych dążeń nie



wybił się na zbyt wysokie stanowisko w dziejach muzyki. Z młodszych kompozytorów należą tu jeszcze: **Curti Franciszek** (1854—1898.) — opery: „Hertha“, „Reinhardt von Ufenau“, „Rösli vom Sentis“ etc.; **Zepler Bogumił** (ur. 1858. r. we Wrocławiu) — opery: „Der Vicomte von Letorières“, „Die Brautschau zu Hira“ i „Cavalleria Berolina“: — parodya opery „Cavalleria rusticana“ (Mascagniego) i **Döbber Jan** (ur. 1866.) — opery: „Die Rose von Genzans“, „Die Grille“ etc.

Do rzędu kompozytorów, w których przejawia się już silniej wpływ Wagnera, prócz poprzednio już wymienionych (P. Cornelius i A. Ritter) należą: osobisty przyjaciel mistrza **Wendelin Weissheimer** (ur. 1838.) — opery: „Theodor Körner“ i „Meister Martin und seine Gesellen“, ballada „Das Grab in Busento“ etc.; **Burgert August** (ur. w r. 1846.) — głośny z powodu swej tetralogii à la Wagner: „Homerische Welt“, („Odysseus Heimkehr“, „Kirke“, „Nausikaa“ i „Odysseus Tod“), która naturalnie nawet w przybliżeniu mierzyć się nie może z arcydziełami Wagnera. Ponadto wślawił się kwartetem fortepianowym op. 18. i pieśniami do słów królowej rumuńskiej Elżbiety (Carmen Sylva); **Kistler Cyril** (ur. w r. 1848.) — opery: „Kunihild“ i „Till Eulespiegel“; **Becker Reinhold** (1842.) — opery: „Frauenlob“, „Ratbold“ i **Hermann Reinhold** (ur. w r. 1849.) — opery: „Sielmannsglück“ i „Wülfrin“, suita na orkiestrę „Der Geiger von Gmünd“.

**Engelbert Humperdinck**. Mam przed sobą fotografię Humperdincka. Dobrotliwie uśmiechnięty patrzy na świat jasnymi oczyma — naiwnie, jak dziecko i pocziwie, jak dziecko. Cała dusza jego odzwierciedla się w oczach, powiem więcej — oczy jego to — wyraz jego twórczości, jasnej, naiwnej, takiej dziwnie miłej i prostej pełnej.

Przeszedł Wagner, do którego epigonów zaliczamy Humperdincka, mimo baśni i dobył z przeszłości rysy bohaterskie, ku baśni zwrócił się Humperdinck. I dziw: wybrał jako temat pierwszej swej pracy baśń, której słuchaliśmy wszyscy jako dzieci, ongi przed laty, a która budziła w nas współczucie, lęk, trwogę, radość.... Znana to baśń, zamiast treści starczy tytuł: „Jaś i Małgosia.“ Słuchało się jej ongi z rozwartemi uszy, rozszerzonymi oczyma, zapartym oddechem i mówiło się codziennie do matki, lub piastunki: „chcem bajki“, a gdy miasto ulubionej opowieści posłyszało się coś nowego, protestowało się energicznie. I małe boba rozumieją się na konserwatyźmie. Kto z nas takich wspo-

mnień niema i kto z nas nie wysłucha z zajęciem strasznej historii o Jasiu i Małgosi, o domku z pierników i łakoci, o czarownicy, co na miotle jeździ? Kto? Przywołuje ta baśń na pamięć dawne wspomnienia i sny i dzieciństwo całe stanie nam przed oczyma jasno, wyraźnie, tak jakby jego wrota wczoraj dopiero za nami się zawarły. I w tem właśnie, że budzicielem jest dawno przebrzmiałych ech — leży źródło, nie powiem popularności, ale tej dziwnej sympatii, jaką się musi żywić dla Humperdincka. Na dźwięk jego nazwiska i przypomnienie: „Jasia i Małgosi“ człowiek mimowoli śmieje się do siebie, do swojej młodości, do swego dzieciństwa, do swoich wspomnień.

W czernś jednak jeszcze więcej tkwi przyczyna onej sympatii, jaką się mieć musi dla Humperdincka. Wielki kompozytor potrafił o struny ludowej pieśni i ze skarbownicy wprost niewyczerpanej motywów dobył melodye proste, pojedyncze, łatwe do pochwycenia i zapamiętania, przystępne dla wszystkich. Między słowem a tonem u Humperdincka niema (szczególnie w „Jasiu i Małgosi“) rozdziewku. Naiwne, proste słowa — naiwna, prosta muzyka. Zrozumie i odczuje ją każdy; nawet dziecię małe wróciwszy z wielkiego spektaklu do domu, cieniuchnym głosem wydzwoni: to pieśń o grzybie, to piosenki taneczne dzieciaków biednego miotlarza. Że jednak ten Humperdinck jest jednym z najpoważniejszych dzisiejszych kompozytorów, potrafi, mimo, iż obracać się będzie w sferze dziecinnych tematów i niewymyślnych motywów muzycznych, całą swą muzykę oprzeć o wszelkie zdobycze dzisiejszej techniki muzycznej. I w tem właśnie leży wielka umiejętność i mistrzostwo Humperdincka: jest prostym w inwencji a równocześnie umie postawić swe kompozycje na wysokości dzisiejszych wymogów.

Sympatycznemu kompozytorowi nie brak jednak przywar i błędów, które niestety często popełnia n. b. najgorzej na tem wychodząc. Podobnie jak Kienzlowi, tak i Humperdinckowi jedna tylko opera zjednała uznanie: „Jaś i Małgosia.“ Przyczyna prosta: Humperdinck jest czasem wprost lekkomyślnym w doborze tematów. Pomijam jego baśń: „Królewskie dzieci“, która przecie zdobywa sobie uznanie (n. p. niedawna premiera w Nowym Yorku uwieńczona znacznem powodzeniem), lecz jego opera komiczna! Humperdincka bezwątpienia stać na to, by operę komiczną mógł skomponować (jakież rysy komizmu wykazuje „Jaś i Małgosia“!), lecz tekst tej opery komicznej! Kiedyś tam napisał A. Dumas

swoją komedję p. t.: „Les femmes de Saint Cyr“ i z niej Humperdinck wysnuł fabułę do swej opery komicznej, fabułę banalną, mdłą i z powodu niej opera ta zatytułowana przez Humperdincka: „Małżeństwo wbrew woli“, mimo bardzo udanej muzycznej strony na powodzenie liczyć nie może. I to jest naturalne! Nas dzisiaj nie zdoła zająć błahy temat. Od czasów: wielkich — w muzyce, banalnych — — w treści oper odbiegliśmy daleko. Przeżyliśmy Wagnerowską epokę i dzisiaj żądać musimy czegoś więcej nad banalną komedję pełną intryg i intryzek, jakimi operowano sto lat temu, lub dawniej. „Jaś i Małgosia“ ujmują nas jako baśń i wspomnienie z naszej młodości, lecz ta komedya Dumasa stanowczo należy do przeszłości i dzisiaj razić musi jako anachronizm. I w tem „chwytaniu się“ na tematy widzę błąd pracowitego kompozytora, tak pracowitego, że niemal pedanta, o czem pouczy przeglądnięcie jego kompozycji i partytur. Prac za nim szereg długi. Regestrować ich w ramach króciutkiego szkicu niepodobna, więc określić muszę tylko dziedziny, w których pracuje Humperdinck, i podać zarazem parę dat z jego życia.

Urodził się w Siegburgu 1. września 1854. i już od młodości gorliwie zajmował się muzyką, której jednak dopiero po ukończeniu gimnazjum w Padebornie poświęcił się wyłącznie za radą Ferdynanda Hillera. Przez cztery lata kształcił się w Kolonii, a potem przez dwa następne w Monachium, nauczycielami zaś byli mu Hiller, Jensen, Rheinberger i plejada innych. Pozyskane za kompozycje stypendya (im. Mozarta i Mendelssohna) umożliwiły mu wyjazd na dalsze studia: pierwsze do Monachium, drugie do Włoch. We Włoszech poznał Humperdinck Wagnera i otrzymał odeń wezwanie do Bayreuthu, w którym pracował nad kopią partytury: Parsifala i był pomocnym w czasie przygotowań i przedstawień tego ostatniego Wagnerowskiego dzieła. Że pobyt w Bayreuth i zbliżenie się do wielkiego mistrza zaważyło na rozwoju twórczości młodego kompozytora wspominać chyba niepotrzeba. Z czasem uzyskawszy stypendyum im. Meyerbeera ruszył Humperdinck w świat. Zwiedził Włochy, Francję, Hiszpanię, przez rok był profesorem konserwatorium w Barcelonie, potem w Kolonii, Frankfurcie nad Menem. Dziś bawi w Berlinie zajęty kompozycjami swojemi i wydatną (o czem świadczy długi poczet uczniów) pracą pedagogiczną.

Wypowiedział się Humperdinck w wielu swoich pracach



i szereg ich długi. Więc przedewszystkiem pieśni, w których cały nacisk kładzie na głos i prostą najczęściej, niewyszukaną melodyę, posługując się akompaniamentem bardzo pojedynczym. I ta prostota właśnie stanowi o wartości tych jego utworów, z których najpiękniejsze pieśni dziecinne, n. p.: „*Niemiecki śpiewnik dziecinny*“ (Deutsches Kinder-Liederbuch). Nie brak i pieśni chóralnych; z tych ballady: „*Szczęście z Edenhall*“ (Das Glück von Edenhall), a przedewszystkiem „*Pielgrzymka do Kevlaar*“ (Wallfahrt nach Kevlaar), obiegiły mnogie sale koncertowe jednając kompozytorowi ogromne i zasłużone uznanie.

Z oper najwcześniej powstała baśń o: „*Jasiu i Małgosi*“, do której słowa napisała siostra kompozytora — Adelajda Wette. Sam temat zajmował oddawna Humperdincka, dopiero jednak Hugo Wolf skłonił go do opracowania tej opery. Na scenę: wprowadził „*Jasia i Małgosię*“ Ryszard Strauss w Weimarze 23. grudnia 1893. Dzisiaj baśń ta znajduje się w repertuarze scen operowych obu półkul. I nie dziwota: Wszak do każdego przemówią piosnki dzieciaków biednego miotlarza z takim uczuciem skarżącego się na dolę biednych ludzi i opowiadającego dziwy o czarownicy, co czyha wśród lasu na małe dzieci. Wszak każdemu utkwia w pamięci melodyjne śpiewy dzieciaków: ich nauka tańca, piosnka Małgosi o człowieczku, który w ciszy leśnej stoi odziany w purpurowy płaszcz, ich modlitwa i sen i anielskie chóry, i one pełne werwy tony walca, przeplatane radosnymi okrzykami, z czarodziejskich pęt wyzwolonych dzieci.

Druga z rzędu praca dramatyczna Humperdincka: „*Dzieci królewskie*“ (Königskinder) (1896.), mimo bardzo pięknej muzyki (nowością jest rytmiczna deklamacja wpleciona w operę) z powodu mniej szczęśliwie dobranego tematu, przechodzi z sceny na scenę powoli, podobnie, jak i następne pod względem wartości, wyjąwszy poszczególne niezwykle piękne ustępów n. p. przygrywka do II. aktu „*Spiącej królowny*“ — „*W sto lat później*“, niżej od „*Jasia i Małgosi*“ stojące „*Siedm kózek*“ (Die sieben Geislein) (1897.) i „*Spiąca królowna*“ (Dornröschen) (1902.). Los tych trzech dzieł podziela i wspomniana już opera komiczna: „*Małżeństwo wbrew woli*“ (Heirat wider Willen), która prawdopodobnie zejdzie do roli intermezza krótkiego w dotychczasowej działalności twórcy, ile, że jak donoszą czasopisma muzyczne, Humperdinck wraca do miłych sobie tematów opracowując nową

baśń dramatyczną p. t.: „Niebieski ptak“ do słów Maeterlincka. Oby się stała dla niego i dla nas tem, czem był: „Jaś i Małgosia.“

Wilhelm Kienzl. Jeden z epigonów Wagnerowskiej sztuki, może słusznie przekonywany o eklektycyzm, jaki jednak silny, nie powiem w dziełach swoich, ale w dziele swojem, które utrwaliło jego sławę, w: „Evangelimannie“! Bo, gdy nazwisko jego przyjdzie na myśl, na pewne nie skojarzy się go z żadnem innem z jego dzieł, tylko zawsze z tą tragiczną opowieścią o losach Mateusza Freudhofera. Utrwaliło sławę Kienzla to jedno dzieło i zjednało mu cześć i szacunek, jakim otoczony żyje do dziś w Gradcu.

Dziecię Austrii górnej, urodzony 17. stycznia 1857. r. w Waizenkirchen. Przyroda styryjska kołysała go w dzieciństwie do snów i marzeń i tem, czem była mu w młodości, została dlań do dziś dnia. Postanowiwszy poświęcić się kompozycji i Kienzl odbył obowiązkowe lata wędrówki; kształcił się w Pradze i w Lipsku, kapelmistrzował z czasem w Monachium, Amsterdamie, Krefeldzie i Hamburgu; zjeździł jako dyrygent Kroację, Węgry, Rumunię, ale do gniazda ojców swoich w Gradcu wracał *ciągle i wreszcie własne gniazdo w nim usłał (od: 1894.)*. W młodości szukał dróg, dopiero cud w Bayreuth otworzył mu oczy i kierunek pracy wskazał. I śladami mistrza z Bayreuthu poszedł Kienzl, zasłuchany w pieśń własnej duszy, zapatrzonej w przeszłość, której nikt tak jak on nie umiał zbudzić do życia. Wypowiedział się przedewszystkiem w dramatach swoich, choć z równem zamiłowaniem pracował i pracuje na polu kompozycji fortepianowej (n. p. cykl: Z mojego pamiętnika (Aus meinem Tagebuche) (op. 15.), tworzy pieśni (n. p.: „Z zbioru pieśni wujaszka“ (Aus Onkels Liedermappe) (op. 73.), 20. pieśni dla dzieci jak i dzieła chóralne (n. p.: „Zapusty“ (Fasching op. 67.) na chór męski, sola i orkiestrę).

Dramatów muzycznych skomponował Kienzl cztery, a to: „Urwasi“ (op. 20.), „Błazen Heilmar“ (Heilmar, der Narr) (op. 40.), „Evangelimann“ (op. 45.) i „Don Kichot“ (op. 50.). (Jak donoszą gazety muzyczne opracowuje obecnie Kienzl piątą z rzędu operę p. t.: „Der Kuhreigen“, do której słowa napisał Rudolf Jan Batka). Żadne jednak z dzieł jego nie zdobyło sobie takiego uznania, jak „Evangelimann“, ni „Urwasi“ wystawiony w Dreźnie po raz pierwszy w r. 1886., ni „Heilmar“, którego dała pierwszy opera monachijska w r. 1892., ni wreszcie „Don Kichot“ wpro-

wadzony na scenę opery berlińskiej w r. 1897. Jeden tylko „Evangelimann“ wystawiony po raz pierwszy w Berlinie, w roku 1895. zjednał mu uznanie i znalazł się z czasem w repertuarze zwyż: 200. scen operowych. I niema w tem nic dziwnego. Pierwsze dwie prace Kienzla, bezwątpienia piękne, nie mówiły do dusz słuchających rzesz. Przemówić mógł „Don Kichot“ — lecz z nim sprawa inna. Są pewne utwory w literaturze wszechświatowej, które m o g ą pociągać kompozytorów, malarzy, rzeźbiarzy, z którymi jednak nie można być dość ostrożnym, szczególnie, jeżeli chodzi o wysnucie z nich tematu dla sceny. Takim utworem jest bezwątpienia „Don Kichot.“ Że charakter smutnego rycerza i jego przeżycia można odmalować tonami dowiódł — Ryszard Strauss w swoim poemacie symfonicznym, że jednak z Don Kichota trudno uczynić postać sceniczną, przekonał się Kienzl. Jestto bądź co bądź eksperyment, krok ryzykowny, bo granica między dramatem a parodią jest cienka, jak włos. To jedno! Nie podobna mi tu wchodzić w szczegóły i wykazywać, o ile „Don Kichot“ Kienzla jest postacią sceniczną, rozsnułem uwagi raczej ogólne dające się i do Kienzlowskiego bohatera dostosować. Stąd i muzyka bezsprzecznie piękna nie stanie na wysokości wymogów tych, co z lektury znają dzieje smętnego marzyciela a wyobrażając sobie: „wszystko inaczej“, nie są w stanie pogodzić się z dziełem Kienzla.

„Don Kichot“ ustąpił kroku „Evangelimannowi“ i to właśnie potwierdza słuszność powyższych słów paru. Z „niepoprawnym idealistą“ trudno było Kienzlowi się żyć, z Mateuszem Freudhoferem współczuł, bolał z nim i postać ta, jemu działającemu na austriackim gruncie, mogła być bliską. Nie stwierdzam, by „Evangelimann“ był dziełem doskonałym, ale stwierdzić muszę, że można ten dramat muzyczny polubić, zwłaszcza, jeżeli się go wysłucha n. p. w takim Dreźnie, zwłaszcza, jeżeli w postaci n. p. Jana Freudhofera ujrzy się tej miary artystę, co Karol Scheidemantel. Dla nas może postać „Evangelimanna“ jest i daleką i obcą, zrozumie się ją dopiero na scenie niemieckiej, interpretowaną przez śpiewaka Niemca, a zrozumiawszy — odczuje.

Ze wspomnień starego urzędnika policyjnego, Dra Leopolda Floryana Meissnera wysnuł Kienzl fabułę do swojego dramatu, a chociaż krytyka ironizuje na temat 30. lat upływających między I. a II. aktem, banalności w tem właśnie dopatrzyć się nie umię. Jakaż prosta historia: W siostrzenicy Justycyaryusza



klasztoru w St. Otmar, Marcie kocha się dwóch braci Freudhoferów — Jan, nauczyciel i Mateusz, klasztorny aktuaryusz. Pokochała Marta Mateusza, odtrąciła wstrętne jej zaloty Jana — mści się odtrącony, a chcąc się pozbyć rywala, w chwili, gdy pod osłoną nocy Mateusz i Marta zeszli się z sobą w klasztornym ogrodzie, podpala zabudowania klasztorne. Na miejscu zbrodni pochwycono niewinnego Mateusza i powleczono go do więzienia. Rzuciła się w nurty rzeki Marta.

Po trzydziestu latach opuścił więzienie Mateusz i powłókł się do St. Otmar. Nie zastał tam nikogo. Więc zrezygnowany wziął ewangelię do ręki i od domu do domu chodził czytając ją... Żył z jałmużny. Przywiódł go los do Wiednia, jak dziecię powiódł za rękę do domu, w którym żył jeszcze, czy agonizował, trapiiony wyrzutami sumienia, umrzeć nie mogąc, brat jego Jan, pielęgnowany przez dawną Marty przyjaciółkę Magdalенę. Poznała biednego pieśniarza Magdalena, posłyszał jego śpiew Jan i do łoża swego przywieść go każe. Nie poznali się bracia, dopiero, gdy pod wpływem pieśni Jan spowiadać się począł wędrowcowi z młodzieńczej swej zbrodni, spadły łuski z ich oczu. O przebaczenie błaga Jan. Wre walka w duszy Mateusza.... Przebaczył! Przebaczyć musiał — wszak od domu do domu chodząc głosił: „Błogosławieni ci, którzy cierpią prześladowanie dla sprawiedliwości....“ (Mateusz 5; 10—12).

Oto i historia cała, na tle której zarysował Kienzl śmiało charakter bohaterskiego Mateusza i Jana, kającego się z swych win — po latach. I do tej tragicznej opowieści jakaż muzyka? Mówi się: Kienzl eklektyk, ale mówi się: Kienzl nie szuka obcych tematów, tylko je znajduje. Zapewne: poddawszy analizie partyturę „Evangelimanna“ będę musiał dojść do przekonania, że taka lub owaka kombinacja tonów dźwięczała kiedyś już, czy u Wagnera, czy u Beethovena, czy Mendelssohna. Czy jednak to ma stanowić o wartości opery, lub o jej braku? W muzyce Kienzla naśladownictwa jak o takiego nie ma, góruje zaś ona ponad dziesiątkiem innych dramatów muzycznych, czemś, co niekażdemu danem było uchwycić, chociaż się wielu o to nieraz kusiło: kolorytem staroświeckim. I ten koloryt przemawia do nas najsilniej, do nas, którzyśmy poszli naprzód i odbiegli od czasów naszych pradziadów nie o dziesiątek lat, lecz o wieki. A jednak na dnie duszy każdego z nas tkwi coś, co mu pozwoli odczuć sentyment minionych dziesiątków lat, coś, co wzbudzi

dziwne echa w duszy, gdy popłynie piosnka Magdaleny: „O piękne dni młodości“, lub, gdy się rozzdzwonią tony Lannerowskiego walca, po mistrzowsku wplecionego między własne pomysły Kienzla. I dlatego właśnie, że w dramacie tym dźwięczy nuta z przed lat, może on nam być dziwnie bliskim. Co więcej jednak: zapatrzony w Wagnera Kienzl bieży jego śladami, motywami operuje, używa wszelkich środków, jakimi dzisiaj rozporządza sztuka instrumentacyjna, a jednak: kolorytu strzeże przemawiając tonami prostymi i niezwykle melodyjnymi. Kienzl umie wywołać nastrój, przygotowując słuchacza do dramatu swego podniosłymi tonami hymnu: „Ad te suspiramus gementes et flentes....“, który rozbrzmiewa z za zasłony w czasie przygrywki do aktu I. i nastrój ten utrzymuje ciągle: i w czasie dramatycznych scen między Justycyaryuszem a Martą i Mateuszem i w czasie dyalogu między Justycyaryuszem a Janem, lub Janem a Martą. I nie pryśnie ten nastrój w czasie gwarnej sceny w kręgielni, na tle której zarysują się znakomite w swej charakterystyce postaci mieszczan, z mimowolnym tryumfATOREM w kręglowym turnieju, krawcem Zitterbartem na czele, spotężnieje zaś w scenie pożegnania Mateusza z Martą, by dojść do szczytu w scenie uwięzienia niewinnego Mateusza. Nie w akcie pierwszym jednak szukać nam należy szczytów twórczości Kienzla. Osiągnął je w akcie II. (1. część) i to w scenie nie dramatyzmem, lecz uczuciem działającej. 30. lat minęło. Nie mury klasztoru w St. Otmar są tłem dalszej akcji, lecz Wiedeń. Niewielki dziedzińczyk między domami! Jasny ranek... i cień drzew, w którym bawią się dzieci. Chłopcy maszerują jak żołnierze, dziewczęta zataczają taneczne kręgi. Dziecinne rozbrzmiewają melodye. Wsunął się stary grajek i gra Lannerowskiego walca, jak cień przemknęła stara kobieta szukająca szmat. Raz po raz wychyla się z okien a balkonów domów dziewczki służebne, patrząc na grajka i na ono młode rozbawione pokolenie. Życie przed nim i kto wie jakie? Może rozczarowań pełne i goryczy? Któż wie? Na dzieci patrzy i Magdalena, ongi przyjaciółka Marty; patrzy i śni. Jak daleko od niej młodość odbiegła? Trzydzieści lat temu! Nowa postać zdąża ku drzewom. Mąż w sile wieku, otworzył księgę, przerwały dzieci swe zabawy zasłuchane w pieśń potężną a tak prostą, że zdumienie opanowuje słuchacza, gdzie źródła tej potęgi. „Błogosławieni ci, którzy prześladowanie cierpią dla sprawiedliwości“.... Skupiła się dziecięca rzesza u stóp pieśniarza, uczyć ją będzie pieśni swej, kryjącej wielką

życiową prawdę. Tuli dziecięta do siebie, jak ongi Ten, Który wołał: Dajcie i maluczkim przystąpić do mnie.

Przeogromna fala uczucia płynie z tej pieśni, która staje się osią dramatu, będąc już punktem jego szczytowym. I brmieć będzie ciągle; wśród opowiadań Mateusza o katuszach, które zniósł rozdzwoni się pełnią sił, wpadnie do pokoju Jana, nędzarza nad nędzarze, w izbę jego wwidzie Mateusza i zabrzmi raz jeszcze, gdy z ust jego wydrze się słowo: przebaczam, by rozpuścić się w przestworzu i raz jeszcze jak illuzją spowić wstrząsający dramat.

I dzięki takiemu ujęciu i opracowaniu „Evangelimann“ stać się musiał podwaliną sławy Kienzla, któremu cześć należeć się musi za jego kompozycje i liczne prace literackie („O muzycznej deklamacji“ — dyssertacja doktorska 1879., „Życie i dzieła Ryszarda Wagnera“, „Miscellanea“ (1886.), „Z sztuki i życia“ (1904.), „Z koncertowej sali“ (1908.), gałęź lauru atoli za opowiadanie o tym, co cierpiał dla sprawiedliwości...

Eugeniusz d'Albert. Mimo obcego brzemieniem nazwiska Niemiec z pochodzenia, w twórczości swojej silnie inspirowany przez Wagnera, Liszta, Brahmsa wreszcie, szukający zresztą czasem, czy raczej znajdujący punkt oparcia w włoskim weryzmie. Urodzony w Glasgowie 10. kwietnia 1864. roku kształcił się zrazu w Londynie, potem w Wiedniu i w Weimarze u Liszta, gdzie wyrobił się na znakomitego pianistę. Jako kompozytor dał się poznać z swoich utworów fortepianowych, których szereg skomponował („D-moll Suita“ op. 1.; „Fis-moll Sonata“ op. 10.; „Koncert fortepianowy H-moll i E-dur“ i t. d.), z swoich pieśni, których napisał zwyż 50., chóralnych utworów („Człowiek a życie“ (Der Mensch und das Leben“) op. 14.; „Do geniusza Niemiec“ (An den Genius von Deutschland) op. 30., „Symfonii F-dur“ — op. 4., uwertury p. t. „Ester“, w końcu z utworów wchodzą w zakres muzyki komnatowej. Głośne imię wyrobiły atoli d'Albertowi jego opery, a szczególnie: „Niziny“ (Tiefland), która aczkolwiek pojęta w duchu werystów włoskich, święci dziś tryumfy na licznych scenach, coraz to szybciej z jednej na drugą przechodząc. Oper tych szereg długi d'Albert w pracy swojej jest niewyczerpany. Widać w nich łatwość, z jaką tworzy, nie wyczuwa się w nich znużenia, ani momentów zastanawiania się. Melodya n. p. w takich: „Nizinach“ wysnuwa się z melodyi prostej, aż za prostej niejednokrotnie wydawałoby się. Polifonii u d'Alberta mało, natomiast piękna harmonizacya i zręczna in-



strumentacya, a nadewszystko ona bajeczna wprost łatwość w komponowaniu. W operach swoich poruszył d'Albert najrozmaitsze temata. Dał więc w pierwszej p. t.: „Rubin“ (wystawiona: Karlsruhe 1893.) baśń orientálną, w następnej p. t.: „Ghismonda“ liryczną tragedję (Drezno: 1895.), w trzeciej z rzędu zatytułowanej: „Gernot“ opèrę bohaterską (Mannheim: 1897.). Ogromne uznanie zjednała d'Albertowi następna liryczna komedia p. t.: „Odjazd“ (Abreise), którą poraz pierwszy wystawił Frankfurt nad M. w r. 1898. I jaka różnorodność kierunków! Następne dzieło: „Kain“, wystawione poraz pierwszy w Berlinie jest — misteryum biblijnem, podczas, gdy dalsza opera: „Improwizator“ (Berlin: 1902.) należy do typu oper ludowych. Trzy jeszcze prace pozostają do wymienienia: muzyczny dramat: „Niziny“ (Praga 1903.), „Solo fletowe“ (Flauto solo) komedia muzyczna (Praga 1904.) i opera komiczna: „Tragaldabas.“ Najnowsza praca d'Alberta „Die verschenkte Frau“, opera komiczna, ma być wedle komunikatów gazet wystawiona w najbliższym sezonie w Wiedniu. (Neue Musik Zeitung nr. 13. i 14. b. r.).

**Feliks Weingartner.** Nazwisko dzisiaj bardzo głośne, na ustach wszystkich, szanowane i cenione, wymawiane jednak najczęściej z dodatkiem: niepospolity dyrygent. Tego Weingartnera się zna, o nim się mówi i kompozytor niemal za dyrygentem niknie. A jednak w dziejach dzisiejszej muzyki i jemu należy się zasłużone zupełnie miejsce, jako kompozytorowi, więc o tym kierunku jego pracy słów parę. Urodził się Weingartner w Zadarze, w Dalmacyi 2. czerwca 1863. roku i już w czasie studyów gimnazyalnych odbywanych w Gradcu zajmował się żywo muzyką; pogłębił swoją muzyczną wiedzę w Lipsku, po zdaniu egzaminu dojrzałości. Od roku 1884. rozpoczął swoją karierę kapelmistrzowską objąwszy stanowisko dyrygenta w teatrze królewieckim, uprzednio już spróbowawszy swych sił na polu kompozycji. Pracując jako dyrygent przenosił się Weingartner z miejsca na miejsce. Bawił w: Gdańsku, Hamburgu, Frankfurcie, Mannheimie, przez dłuższy czas w Berlinie, wreszcie w Wiedniu. Jako kompozytor stworzył wiele i wartościowych dzieł pracując na najrozmaitszych polach muzyki. Wcześniej dał się poznać jako kompozytor utworów fortepianowych, trzy zaś pierwsze jego kompozycje są miarą jego młodzieńczej produkcji artystycznej. Wnet jednak przerzucił się na pole pieśni i stworzył ich bardzo wiele, rzeczywiście pięknych, próbując również z powodzeniem swych

sił na polu kompozycji chóralnych. Czynnemu kompozytorowi nie obcą była również niwa kompozycji komnatowej. Z większych rozmiarami orkiestralnych jego kompozycji wymienić należy dwa poematy symfoniczne: „Król Lear“ (König Lear) i „Pole szczęśliwych“ (Das Gefilde der Seligen) skomponowane w duchu utworów symfonicznych Liszta, pierwszy pód wpływem potężnej tragedyi Shakespeara, drugi inspirowany przez obraz Arnolda Böcklina. Symfonii pojętych w myśl dawnych twórców stworzył Weingartner również dwie: symfonię G-dur i Es-dur, obie jednak ustępują silnie zarysowanym poematom symfonicznym. Pozostają jeszcze do wymienienia opery Weingartnera. Pierwszą z nich była: „Sakuntala“ (wystawiona po raz pierwszy w Weimarze w r. 1884.), drugą: „Malawika“ (Monachium 1886.). Obie rozgrywały się na słonecznem tle Indyi — i obie wykazują niezmiernie silne wpływy Wagnera. Siebie i swój wielki talent ukazał nam Weingartner w trzeciej z rzędu operze, wystawionej w Berlinie w r. 1893. zatytułowanej: „Genesius“, do której tematu dostarczyła epoka cesarza Dyoklecjana i dzieje chrześcijan; i w niej jednak nie zerwał twórca z prawzorem, tak żywym dla całych generacji. Ostatnią operą poważnego kompozytora jest: „Orestes“ (Lipsk 1902.), (trylogia: „Agamemnon, Ofiara śmierci, Erynie“). Obecnie opracowuje Weingartner baśń dramatyczną p. t.: „Das Königsreich“ (Neue Musik Zeitung — nr. 12. r. 1911). Jeżeli dodamy jeszcze, że twórca: „Genezjusza“ jest płodnym pisarzem i że wydał kilka bardzo poważnych studyów n. p.: „Nauka o odrodzeniu a dramat muzyczny“, „O dyrygowaniu“, „Symfonia po Beethovenie“, „Bayreuth“, „Karol Spitteler“, „Rady w sprawie wykonania symfonii Beethovena“ ukaże nam się on w odmiennem świetle i przemówi do nas raczej, jako twórca a nie tylko jako genialny odtwórca-dyrygent.

**Maks Schillings.** Od wielkiej rzeszy epigonów Wagnerowskiej sztuki odbijają nieliczne tylko postacie tych, którzy zdołali wchłonawszy w siebie sztukę mistrza z Bayreuthu dać z siebie samych tyle, że ich nie będziemy oznaczali mianem imitatorów i lekceważącem pomijali milczeniem. Do niemieckiego grona tych wybrańców należy bezsprzecznie Maks Schillings, mimo, iż dziełom jego możnaby liczne stawiać zarzuty, mimo, iż małą mają przed sobą przyszłość... Zarzuty one dotyczyłyby jednak raczej librecisty, którym w dwóch wypadkach był hr. Ferdynand Sporck, aniżeli samego Schillingsa, który umiał się wypowiedzieć i dać dowody, że sztuka jego stoi powyżej produkcji artystycznej setek,



których nazwiska wypływają po to, by po krótkim czasie zniknąć w oddechach fali zapomnienia. Schillings stworzył do tej pory trzy opery. Pierwsza z nich: „Ingwelda“, w pomyśle swoim zbliżona do „Pierścienia“ jest dziełem o wysoce dramatycznym napięciu (wystawiona po raz pierwszy w Karlsruhe: 1894.) dziełem pełnem głębi i siły. Druga opera, napisana również do nieszczęśliwego libretta hr. Sporck'a sprawiła oczekującym rezultatów dalszej pracy Schillingsa niespodziankę. „Dzień fajfrów“ (Pfeifertag), (wystawiony w Schwerynie 1899.) jest operą... komiczną. Zwrot w twórczości Schillingsa nie był jednak gwałtowny i jedyny w swoim rodzaju. Dość przypomnieć regestr oper Wagnera, lub dzieł: Straussa. Niemniej Schillings dał dowody, że i w tym zakresie potrafi tworzyć dzieła dobre. „Es wär' so schön gewesen, es hätt' nicht sollen sein...“ „Dzień fajfrów“ w swoim pochodzie ze sceny na scenę potknął się znowu o... libretto. Trzecia z rzędu opera (tekst wedle Fr. Hebbła opracowany przez Emila Gerhäusera i samego kompozytora) zatytułowana: „Moloch“ wprowadzona na scenę w Dreźnie 1906. z innych znowu powodów nie uzyskała powodzenia. O ile poprzednie oba dzieła były silne pod względem kompozycji, słabe pod względem tekstu, o tyle tu rzecz ma się przeciwnie. Muzyka zawiera wiele refleksyi n. b. na temat prac... własnych. Nad twórczością Schillings'a zawisło fatum. Deprecyonować jednak prac jego nie podobna. Tak opery jego, jak i inne kompozycje (n. p. muzyka do „Orestei“ i „Fausta“, fantazyje symfoniczne, pieśni) mają siłę wyrazu i są miarą nieprzeciętnego talentu kompozytora. Kilka dat z życia zamknie obraz dotychczasowej jego działalności. Urodzony w Düren 19. kwietnia 1868. ukończył gimnazjum w Bonn, już wtedy gorliwie zajmując się muzyką. Przeszedłszy na uniwersytet w Monachium poświęcił się zrazu studyum prawa, wkrótce jednak zarzucił je i zwrócił się wyłącznie do muzyki. Lata całe bawił w Monachium i niedawno dopiero opuścił je powołany na stanowisko generalnego dyrektora teatru i orkiestry nadwornej w Stuttgardzie.

Jan Pfitzner, urodził się w Moskwie 5. maja 1869. Niemiec z pochodzenia, dziedziczy po rodzicach wielki talent do muzyki. Ojciec jego był członkiem opery (skrzypce) w Moskwie, później dyrygentem w teatrze miejskim w Frankfurcie n. M., matka znakomitą pianistką. Jan ukończył konserwatorium frankfurckie (1886—1890.) i tu zaprzyjaźnił się z Jamesem Grun, który napisał dlań libretto do obu jego oper. Dalsze dzieje Pfitznera sch-



rakteryzują następujące daty: 1892—3. jest profesorem konserwatorium w Koblencji, 1894—6. kapelmistrzem w Moguncyi, 1897—1907. profesorem konserwatorium w Berlinie a w międzyczasie kapelmistrzem, od 1908. wreszcie profesorem konserwatorium strassburskiego. Prace jego? Nieliczne, ale o znaczeniu wprost epokowym, dające dowody, że niema się tu do czynienia z talentem, ale z genialnością. Nie pełza Pfitzner po ziemi, nie dźwięczy w jego utworach nuta realizmu, krainy ideałów rozwarły dlań wrota nie tylko w pomysłach dramatycznych, ale i w muzyce, która do pomysłów ściśle się dostraja. Jest Wagnerzystą, ale w utworach swoich bezwzględnie oryginalnym. Pfitzner mówi mało, ale te słowa mają wartość wprost nieocenioną. Regestr dotychczasowych prac następujący: Dwie opery: „Biedny Henryk“ (Der arme Heinrich) i „Róża z ogrodu miłości“ (Die Rose vom Liebesgarten) (do słów Gruna), dalej muzyka do: „Uroczystość w Solhoug“ (Das Fest auf Solhaug) (Ibsen) i do „Kasi z Heilbronn“ (Kärthchen von Heilbronn) (Kleist), chóry: „Kolumb“ i „Zemsta kwiatów“ (Der Blumen Rache), liczne pieśni i dzieła z zakresu muzyki komnatowej n. p.: trio, kwartet i t. d.

**Leon Blech.** Jedna z bardzo zajmujących postaci dzisiejszej doby, jeden z tych nielicznych kompozytorów, który naprawdę mają coś do powiedzenia i powiedzieć umia. W czasach dzisiejszej niemal hiperprodukcji artystycznej Blech umiał osiągnąć należne sobie stanowisko a osiągnąwszy je — co trudniejsze — utrzymać. Przemawia językiem prostym, rozsnuwa melodye, umie zażyć orkiestry, której jest niepospolitym znawcą, co więcej umie wżyć się w przeszłość i jej językiem mówić, potracając często o struny humoru, którym przedewszystkiem tętnią jego opery. Urodzony w Akwizgramie 1871., mieszczański syn, przeznaczony do zawodu kupieckiego dopiero w 20. roku życia mógł się wyrwać z nieznośnego mu koła zajęć i poświęcić się muzyce. Stanowczy wpływ wywarł na niego sympatyczny twórca Humperdinck, u którego dwa lata studyował. Po ukończeniu studyów kapelmistrzował wprzód w Akwizgramie, potem w Pradze, gdzie zyskał sobie olbrzymie uznanie za żmudną, pełną poświęcenia pracę. Znakomity znawca sceny osiągnął wreszcie za poparciem Ryszarda Straussa stanowisko dyrygenta opery królewskiej w Berlinie, które do dziś, rozwijając niespożytą energię, zajmuje.

Blech wypowiedział się w najrozmaitszych co do formy i treści utworach. Tworzy więc melodyjne pieśni, z których wiel-

kiem uznaniem cieszą się pełne prostoty piosnki owiane duchem Humperdincka. Nie obce są mu też chóry, których kilka stworzył (n. p. „Von den Englein“).

Z dzieł orkiestralnych wymienić należy poematy symfoniczne: „Die Nonne“, „Trost in der Natur“ i „Waldwanderung“, z których dwa ostatnie ciekawe, ile że są wyrazem osobistych przeżyć. Najchętniej jednak pracuje Blech w dziedzinie opery. Dwie młodzieńcze opery: „Aglaja“ i „Cherubina“ mają znaczenie mniejsze, wielkie uznanie jednak zjednały kompozytorowi opery następne: „Das war ich“; „Alpenkönig und Menschenfeind“; „Aschenbrödel“ i „Versiegelt.“ Skomponowane do tekstów Dra Ryszarda Batki, obracają się opery te w sferze bądź baśniowych, bądź komicznych tematów zalecając się głównie melodyjnością swoją, dla której punktem oparcia wszelkie zdobycze współczesnej techniki muzycznej, której takim niespolitym znawcą jest berliński dyrygent.

**Zygfryd Wagner.** Ryszarda Wagnera syn. Nie chciałbym przeciągać struny, a jednak powiem: tragiczna postać! Na żadnego może z kompozytorów nie sypie się taki grad zarzutów, które łatwo zniechęcić mogą, jak na niego właśnie. I to jednak jest nie tyle naturalne, co ludzkie. Fakt, że jest synem niezapomnianego twórcy: „Pierścienia“ zaciężył na „stróżu bayreuckiego dziedzictwa“ — jak przekleństwo. W krytykach pisanych z uprzedzeniem czyta się ciągle: naśladuje ojca, wagneryzuje, zapożyczył się od ojca, stworzył to lub owo gorzej, niżby go stworzył jego ojciec, gdzie tu logika cechująca utwory jego ojca i t. d. Gdyby ten Zygfryd nazywał się inaczej, gdyby nie był synem wiecznie żywego w pamięci i sercach ludzkich Ryszarda Wagnera — sądzonoby go inaczej. Mógłby sobie tworzyć tak, jak tworzą setki kompozytorów i nie zestawiałoby się dzieł jego z dziełami ojca. Uprzywilejowane (n. b. w ujemnem tego słowa znaczeniu) stanowisko Zygfryda staje się kamieniem grobowym jego twórczości. Wielkość ojca przygniata go i przygniatać będzie. Dochodzi się jednak w ocenie jego prac do takich konkluzji, że „Bärenhäuter“ stoi na poziomie „Wrózek“ (Wagneriana III. 473.). Dziwna ocena! Tak jakby Ryszard Wagner zaczął tworzyć od „Parsifala“ począwszy i tak jakby syn jego musiał od razu w pierwszym swem dziele stanąć na wysokości pracy swego ojca. Zachodzi ciągle fatalne nieporozumienie. Do utworów Zygfryda przykłada się ciągle miarę braną z dojrzałych dzieł ojca, nie pominąc



o tem, że i ojciec jego przechodził stadya rozwoju i że nie odrazu stworzył: Trystana. Co więcej: wagneryzować wolno setkom, tylko nie jemu, synowi genialnego mistrza, wagneryzować bezkarnie w tonie i słowie. Dziwne uprzedzenia i fatalna dla Zygfrйда tragedia. Nieszczęściem dlań to, że poczuł iskrę Bożą i muzyce się poświęcił. A jednak inaczej miało się ułożyć jego życie.

Parę dat wystarczy, by obraz przeżyć dotychczasowych Zygfrйда Wagnera był zupełny. Urodzony w Tribschen koło Lucerny 6. czerwca 1869. roku wzrastał Zygfryd pod okiem wielkiego swego ojca, troskliwej matki, chłonać już w chłopięcych latach one różnorodne wrażenia, jakie mu nastroczał rodzinny dom w Bayreuth, dokąd ojciec jego przeniósł się wraz z rodziną w maju 1872. roku. Tylko dziw! Nie rwała się ta dziecięca dusza do muzyki, a do rysunków. Zrazu nieudolnie, potem coraz to doskonalej rysując, zapełniał swoimi pomysłami i rysunkami z natury foliały całe. Jasno znaczył się przed nim cel: architektura i jemu został przez lata wiernym. Uczony narazie w domu przez Henryka v. Stein, po śmierci ojca wstąpił do gimnazjum w Bayreuth i ukończył je chlubnie. Minęły lata pracy na berlińskiej politechnice, na której ukończył dział architektury, nadszedł rok: 1892. a wraz z nim wielka na wschód podjęta podróż, która go zawiodła do Indyi, Chin i Japonii. Wyjechał Zygfryd architektem, wrócił z niej w rodzinny dom.... muzykiem. Cuda się dzieją często... w duszach ludzkich! Nowe studia rozpoczął Zygfryd ucząc się u Humperdincka i Kniesego, by po ich ukończeniu zabrać się do samodzielnej pracy, której owocem była pierwsza opera wystawiona w r. 1899. w Monachium — „Bärenhäuter.“ Zygfryd Wagner odnalazłszy: „swoją drogę“, swój życiowy cel, pracuje wytrwale, z ogromną pilnością i jest niezmiernie płodny w swej twórczości. W ciągu niewielu lat — oper sześć: „Der Bärenhäuter“; „Herzog Wildfang“; „Der Kobold“; „Bruder Lustig“; „Sternengebot“; „Banadietrich“; siódma: „Schwarzwaldschwannerreich“ ukończona, wedle komunikatów czasopism ukaże się i w partyturze i na scenie w niedalekiej przyszłości. Ta praca jest rzeczywiście bardzo bujna i intensywna. A jej jakoś?

Zanim przejdę do ogólnej oceny strony muzycznej dzieł Zygfrйда Wagnera poświęcić muszę parę słów ich literackiej koncepcyi. Jest to tem konieczniejsze, że: po pierwsze mamy tu do



czynienia z nowym niemal typem opery: „operą ludową“, powtóre, że podobnie, jak ojciec, tak i Zygfryd w jednej osobie jest i poetą i kompozytorem, sam tworząc libretta do swych oper i to libretta nie banalne, ale będące owocem głębokich studyów i sumiennych dociekań — Zygfryd Wagner jest bowiem jednym z najlepszych znawców baśni niemieckich.

Pierwsza z oper: „Der Bärenhäuter“ oparta była na baśni braci Grimm, wysnutej z wersyi heskiej i padeborneńskiej. Historia to żołnierza Jana Krafra, który zaprzedał się dyabłu. Strzedz miał kotła, w którym gotowały się dusze ludzkie, przegrał je jednak do św. Piotra, grając z nim o nie w kości. Skazał go dyabeł na tułaczkę. W ohydnej postaci, nie strzygąc włosów, nie myjąc się, nie obcinając paznokci wędrować musi po świecie Kraft. Uwolnić go od dyabelskiej klątwy mogłaby tylko kobieta, która pokochawszy go pozostałaby mu wierną przez lat trzy. I on tułacz wyszydzany przez wszystkich, któremu nie dowierzają posądzając go o konszachty z nieczystymi mocami, znajduje wreszcie wybawicielkę w osobie Ludwiki, młodziutkiej córki burmistrza swej rodzinnej wioski. Ujrzało młode dziewczę łyzy, które spływały po licach Krafra w chwili, gdy zamiast litować się nad nim sztydzo no zeń — i te łyzy i litość dziewczeczki decydują o wybawieniu potępionego.

A więc zbawienie . . . . przez litość!

Umyślnie podałem króciuchną treść pierwszej opery Zygryda, ponieważ za nią spadł nań grad zarzutów odrazu. Mówiono: zbawienie przez... litość!... Całkiem tak jak u ojca! Tylko, gdyby taki motyw znalazł się w operze napisanej przez kogo innego, nie byłby tak silnym atutem w rękach krytyki. Zygfryd jednak ma uprzywiliowane pod tym względem stanowisko. Z sumiennością godną lepszej sprawy policzono błędy w jego librecie zapominając o tem, że jednak ma ono swoją literacką wartość, co więcej, że nie jest ono „streszczeniem“ baśni Grimma, ale samoistnem niemal dziełem. Jak znakomicie pomyślane tło! Epoka wojny 30-letniej z wiarą w czary, gusła i zabobony! Jaka samodzielność w łączeniu rozmaitych podań w jedną całość! (Historia o św. Piotrze, pierścień jako symbol wierności i t. d....) O tem — zapomniano!

Druga z rzędu opera Zygryda Wagnera: „Herzog Wildfang“, wystawiona w Monachium 14. marca 1901., a więc opracowana w stosunkowo krótkim czasie, zdwoiła ataki krytyki. Dzieje ka-

pryśnego księcia Ulryka, mało troszczącego się o swój lud, historia jego nieuczciwego doradcy Blanka, który umie doprowadzić do wygnania księcia i sam zajmuje jego miejsce, przeżycia młodziutkiej córki uczciwego Burkharda, drugiego doradcy księcia, Osterlindy, walka o jej rękę między Ulrykiem, Blankiem a towarzyszem z dziecinnych lat Reinhardtem, którego Osterlinda kocha, turniej, polegający na wyścigu konkurentów Osterlindy, wypełniają trzy akty opery. Pomysł Zygryda dał krytyce niezawodną broń do ręki: „Wagner II.“, jak go ironicznie nazywają, naśladuje ojca — orzeczono. Podobieństwa są: Osterlinda — a Ewka Pogner: tu bieg do mety, nagrodą ręką córki Burkharda, tam turniej śpiewacki, zapasy o rękę pięknej Ewki! Analogii sporo, ale gdzież ich няма?

Lepszym był pomysł do trzeciej opery zatytułowanej: „Der Kobold.“ Zwrócił się Zygryd znowu do baśni ludowej. Osią wysoce dramatycznej akcji biedna, cierpiącą duszyczka dziecięca, dla której zamknięta do niebios droga. Zygryda „Kobold“ to nie wiecznie czynny, pomocny w domu krasnoludek, o jakim nieraz, jako o dobrym duchu domowym, w listach swoich pisze jego ojciec. Tragiczne dzieje dziecięcej duszyczki kreśli nam Zygryd w swojej operze i śmierć ofiarną młodej dziewczeczki Vereny. „Głębia własnego cierpienia — przez cierpienie — doprowadzi ją do współczucia“, a przez nie do dobrowolnej śmierci, która jedynie odkupić może biedną, cierpiącą duszyczkę i otworzyć jej wrota do raju. Między Koboldem a uprzednią operą odskok znaczny i tem znaczniejsza zasługa Zygryda, który w taki przedziwny sposób umiał skreślić historię: Kobolda, dzieje Vereny i złączyć je z opowieścią o wiernym Ekhardzie.

Podobnie skombinowana z dwóch podań była następna opera Zygryda p. t.: „Bruder Lustig“, wprowadzona na deski sceny hamburskiej 13. października 1905. roku. Na treść jej złożyły się dwa podania: o nocy św. Andrzeja i o cesarzu Ottonie Brodatym, spojone w jedną organiczną i naprawdę oryginalną całość. Rzuciwszy akcję na odległe tło X. wieku umie Zygryd wydobyć akcenty dramatyczne z onych wersji o czarach Andrzejowej nocy (jakże do dziś obserwowanej) posługując się aparatem guseł i zjawisk widmowych i z historii rycerza Henryka von Kempten (Bruder Lustig u Zygryda), który skazany na śmierć (za zabójstwo) przez cesarza, miał go porwać za brodę i grożąc nożem trzymać tak długo, póki ten nie darował mu życia i nie

zapewnił bezkarności. Na wielce ruchliwą akcję opery Zygryda składają się dzieje Henryka i jego miłość do Walburg, historia przeniewierczej Rūli, zabobonnego rycerza Konrada, czarownicy Urmii, podstępnych mieszczan frankońskich....

Historią miłości rycerza Helfericha i Agnieszki, córki księcia Konrada salickiego, zajął się Zygryd w piątej swej operze zatytułowanej: „Sternengebot.“ Tłem jej odległe średniowiecze, a na niem zarysowana galeryja znakomicie pomyślanych, przepysznie skreślonych typów ludzi ulegających wierze w wpływ gwiazd, w przeznaczenie. I w żadnym może uprzednim dziele nie udało się Zygrydowi malować z taką siłą charakterów, tak plastycznie, jak w tem właśnie. Kto był w stanie skreślić przepyszną w ruchu i charakterystyce postać podstępnego mnicha Kurzbolda, który zda się kieruje nieszczęściami, jakie biją, jak gromy, w głowy dwojga kochanków, ten daje dowód, że zdolności jego poetyckie rozwijają się niezwykle silnie. „Sternengebot“ stwierdza, że Zygryd Wagner osiąga coraz to wyższe stopnie rozwoju w swej twórczości poetyckiej. Podobnym dowodem byłaby i szósta znana nam jego opera „Banadietrich“, w której stopił dwie opowieści o Dietrichu z Berna (Werony) t. j.: Teodoryku Wielkim i o „dzikim myśliwcu“ w jedną organiczną całość. Przypuszczać nam wolno, że tymiż szlaki pobieży twórcza fantazyja Zygryda i w nowej operze, która wedle doniesień czasopism (Neue Musik Zeitung nr. 8—19. I. 1911.) nosi znamienity tytuł: „Schwarzwaldenreich.“

Dotychczasowa działalność poetycka Zygryda Wagnera jest przedewszystkiem dowodem, jak raz jeszcze zaznaczam, głębokiego wniknięcia w świat podań i wierzeń ludowych, zapoznania się z nim nie powierzchownego, lecz sumiennego. Co więcej: opery te zestawione obok siebie dowodzą, że jednak ta droga, którą kroczy młody kompozytor, nie jest ni przypadkową, ni chwilowo obroną, tylko, że jest obroną po zastanowieniu głębszem, i że naprawdę wiedzie do celu i wieść może. U Zygryda Wagnera nie widzi się przerzucenia się od tematu do tematu. Poeta-kompozytor wynalazł źródło czyste, niezmacony częstem używaniem, i czerpie zeń pełną dłonią wiążąc swe utwory i ideą i muzyką. Tematów takich czekają dziesiątki, w tem zaś, że nie zwrócił się on uczeń Humperdincka do bajek, lecz do baśni, że nie opowiada nam historii o kopciuszkach i t. p., lecz że umiał w baśni dostrzedz rys bohaterski i że go umiejętnie podkreśla, że umie te baśnie łączyć i spajać w jedną całość, widzę dowody,



że talent poetycki jego jest naprawdę wielki a droga, którą obrał porzućwszy techniczne zajęcia, naprawdę obraną dobrze.

Zestawione obok siebie opery Zygfrйда Wagnera dowodzą, że w wyborze tematów nie decyduje wrażenie chwili i że nie rządzi wyborem ich przypadek. Jest myśl pewna, idea, która związała je wszystkie od: „Bärenhäutera“ począwszy na „Bana-dietrichu“ skończywszy w jedną organiczną całość. Zygfryd Wagner opracowując swoje pomysły w słowie i tonie z onej łączności zdawał sobie wyraźnie sprawę. W przepięknem dziele C. Fr. Glasenappa p. t.: „Siegfried Wagner und Seine Kunst“ znajdujemy rozdział zatytułowany: „Über den inneren Zusammenhang der Werke Siegfried Wagners“ (p: 393—406.) i w nim niezwykle sumienne zestawienie motywów, jakich użył Zygfryd dla oddania pewnych myśli, lub sytuacji zachodzących w wszystkich jego dziełach, a pokrewnych sobie. Ulegają one bezwątpienia znacznemu przekształceniu, ale rdzeń ich, ośrodek muzyczny pozostaje jeden i ten sam. Zygfryd, co naturalne używa i buduje opery swoje na tematach i wykazuje w inwencji ich wielką oryginalność. Tematy jego są naprawdę charakterystyczne, łatwe do zapamiętania, co więcej często bardzo w rysunku swoim proste. Niemniej na głowę kompozytora padają gromy zarzutów, jeżeli w muzyce jego zadźwięczy nuta ojцова.. Czy zasłużone one? Musiałbym powtórzyć one słowa, któremi rozpocząłem cały ten szkic Zygfrydowi poświęcony, a które są wyrazem moich zapastrywań na jego twórczość. Zygfryd Wagner w kompozycjach swoich wykazuje wielką siłę wyrazu, cała rozległa skala uczuć, jakie przeniknąć zdolne serce ludzkie, znajduje w nich pomieszczenie: od grozy i przerażenia począwszy na sentymencie, weselu i radości z życia, że jest piękne, kochane, cenne, bezcenne rzekłbym, skończywszy. I uczucia te Zygfryd oddać umie, rzeczywiście umie. Tonami odmalować potrafi demonizm, szatańskie orgie, poświęcenia bohaterskie, błyski szczęścia i tęsknot fale, pochwyci bardzo zręcznie sielski, ludowy koloryt, uderzy niejednokrotnie umiejętnie w weselne surmy, a wykazując wielką zręczność w harmonizacji kunsztownej swoich pomysłów, posługując się imponującą niejednokrotnie instrumentacją, potrafi dzieła swoje uczynić zajmującemi. Trafiają się w nich ustępy słabsze, ale zapytam powtórnie, czyż u niego jednego? Zresztą kwestya wartościowości dzieła jest co najmniej wyrazem zapastrywań osobistych i każdy pod innym kątem na nie patrzy. Stąd wzmaganie

się sądów i sprzeczności, wzajemne wykluczanie się. Tak jest wobec dzieł doskonałych a coś dopiero wobec takich, które nie mając pretensyi do doskonałości żądają cenzury: dobry. Dzieła syna genialnego twórcy „Pierścienia“ są bezsprzecznie dobre i spora doza animozyi osobistej jest czynnikiem decydującym w deprecjonowaniu ich. Zresztą: deprecjonuje się Zygryda poetę, kompozytora, dyrygenta i to są przejawy codzienne. A jednak: jako poeta bezwątpienia nie jest banalny, jako kompozytor stoi na pewnej wyżynie artystycznej, nie niższej od dziesiątka współczesnych mu twórców, jako dyrygent złożył wcześniej chlubny egzamin dyrygując poraz pierwszy „Pierścieniem“ w Bayreuth w r. 1896.

Konkluzya: „Kwestya“ Zygryda Wagnera będzie długo żywotna — rozwiązać ją zdoła tylko bezstronna krytyka.

---

## MUZYKA FRANCUSKA.



## Francya.

Zanim przystąpimy do skreślenia życiorysów kompozytorów dążących na wyżyny sztuki bądź to przez siebie samych wytyczonemi drogami, bądź też nawiązujących do twórców postępowych wymienić tu należy kilka nazwisk, starszych kompozytorów, w swoim czasie znanych i cenionych: **Benoist Francois** (1794—1878.), długoletni nauczyciel gry organowej w konserwatorium paryskim, znany jako kompozytor oper: „Léonore et Felix“ i „L'apparition“, kilku baletów i utworów na organy; **Bazin Francois** (1816—1878.), profesor konserwatorium paryskiego, pisał opery komiczne, z których największe powodzenie miała: „Maître Pathelin“; **Grisar Albert** (1808—1869.), właściwie Belgijczyk, lecz wychowany i zaaklimatyzowany we Francyi, zalicza się do kompozytorów francuskich. Napisał 17. oper komicznych i jedną operetkę dla teatru Offenbacha (Douzes innocentes) — lubiany dla swego humoru i melodyjności przez szersze warstwy publiczności, sprowadził jednak operę komiczną na drogę operetki; **Maillart Aimé** (1817—1871.), napisał 5 oper, z których tylko: „Les dragon des Villon“ dłużej na scenie się utrzymała; **Membrée Edmond** (1820—1882.), sławił się dwoma wielkimi operami: „François Villon“ i „L'esclave“, operę komiczną „La courte échelle“, kantatą „Fingal“, chórami do Oedipus rex i wieloma pieśniami; **Hignard** (1822—1898.), uczeń Halévy'ego, cieszył się czas pewien wielkiem powodzeniem dzięki trzem operom komicznem swej kompozycji wystawianem w teatrze Lyrique: „Colin-maillard“, „Les companion de Mariolaine“, „L'auberge des Ardennes“ i kilkoma innemi wystawionemi w Bouffes Parisiens. Jego tragedję liryczną „Hamlet“ wykonano w r. 1888. w Nantes.

## Thomas Karol Ludwik Ambroise,

urodził się 5. sierpnia 1811. w Metz, zmarł 12. lutego 1896. roku w Paryżu.

Od lat dziecięcych zdradzający niezwykle talent i zamiłowanie do muzyki, otrzymał Thomas od swego ojca, zawodowego nauczyciela gry na skrzypcach i na fortepianie, nadzwyczaj staranne, pierwsze wykształcenie w sztuce tonów; gdy w roku 1828. wstąpił jako uczeń do konserwatorium paryskiego, był już wprawnym pianistą i niezwykłym skrzypkiem.

Po roku gorliwych studyów pod kierunkiem Dourlen'a, Barbereau'a i Lesueur'a, otrzymał młodzieniec pierwszą nagrodę za grę na fortepianie, w rok później za prace harmoniczne, a w końcu w roku 1832. kantatą „Herman et Kety“ zdobył nagrodę rzymską. Pobyt we Włoszech wpłynął bardzo korzystnie na rozwój talentu młodego muzyka; wrażliwy na piękno, rozkoszował się cudami przyrody, zdającej się szczególną miłością otaczać ten kraj słoneczny.

Jako mieszkaniec Villi Medicis, w której mieści się Akademia francuska, mógł Thomas podziwiać w całej pełni piękność Rzymu i jego otoczenia; zbudowana bowiem na Monte Pincio dominuje ona nad starożytną siedzibą cesarów i papieży i odsłania wspaniały widok na wieczne pomniki sławy i wielkości starej Romy. Otaczające willę kwieciste ogrody, odświeżane wodotryskami, cieniste aleje wiekowych drzew, gaje laurowe, ławki z białego marmuru pamiętające czasy, kiedy mieszkańcami tego wspaniałego pałacu byli starzy kardynałowie, szukający tu spokoju i ciszy, widok daleki poprzez doliny Tybru na wzgórze Sabińskie, pobudzały duszę młodego artysty do marzeń i poetyckich snów. Z żalem opuściwszy Włochy udał się Thomas dla dalszych studyów do Wiednia i wreszcie w r. 1836. wrócił do Paryża.

Jako kompozytor dramatyczny debiutował młody twórca operą komiczną „La double échelle“, po której następowały w krótkich odstępach czasu opery komiczne: „Le perucquier de la régence“ (1838.), „Le-panier fleuri“ (1839.), „Carline“ (1840.), „Angelique et Médor“ (1843.), „Mina“ (1843.); poważne opery: „Le comte de Carmagnola“ (1841.), „Le guerrilléro“ (1842.); balety: „La gipsy“ (1839.), „Betty“ (1846.). Niepowodzenie najważniejszej części tych oper tak zniechęciło twórcę, że zaniechał na pewien czas kompozycji dramatycznej i poświęcił się kompozycji

utworów kościelnych i komnatowych. Nadzwyczajny sukces opery „Caid“ w roku 1849. zachęcił twórcę do nowej pracy dla sceny i tak powstał w ciągu kilku miesięcy śliczny obrazek liryczny, opera komiczna „Le songe d'une nuit d'été“, która i poza granicami Francji ustaliła sławę twórcy.

I znów następuje szereg oper wystawianych z mniejszem lub większem powodzeniem, a mianowicie: „Raymond“ (1851.), „La Tonelli“ (1853.), „La cour de Célimène“ (1855.), „Psyché“ (1857.), „Le carnaval de Venise“ (1857.), „Le roman d'Elvire“ (1860.). Po kilku latach przerwy w pracy twórczej występuje wreszcie Thomas ze swem arcydziełem — operą komiczną „Mignon“ do tekstu Carré i Barbier'a, osnutego na tle „Wilhelm Meister“ Göthego. „Mignon“, wystawiona po raz pierwszy 17. listopada r. 1866. w Paryżu wywołała ogromny entuzjazm i lotem swych świetlanych skrzydełek obleciała wkrótce świat cały, święcąc wszędzie nadzwyczajne sukcesy i tryumfy.

Z polotem instrumentowana uwertura składa się z głównych melodyi opery i wywołuje efektowne wrażenie. Dwie pierwsze odsłony, bezsprzecznie doskonalsze od trzeciej, zawierają prawdziwe perełki muzyki lirycznej, gracy i smaku artystycznego. Tęskna pieśń nieszczęśliwego Lotara na początku pierwszego aktu, tak dziwny tworząca kontrast do poprzedzającego ją wesołego chóru wieśniaków, wzbudza odrazu wielką sympatyę słuchacza dla dzieła. Zainteresowanie jego wzmagą się, gdy pośród bandy cygańskiej przybywa Mignon i gdy wraz z biegiem akcji dramatycznej wysnuwa się cały szereg niezwykle pięknych i oryginalnych momentów muzycznych. Do najpiękniejszych części tej opery należą: scena oswobodzenia Mignon z pod tyranii Jarne'go przez Wilhelma, jej bezbrzeżna tęsknota za nieznaną, lecz intuicyjnie przeczuta Ojczyzną, wyrażona w cudnej pieśni: „Znasz-li ten kraj“, duet Lotara i Mignon, których wspólne nieszczęście i tęsknota przyciąga do siebie i łączy; scena, w której Mignon błaga swego oswobodziciela o pozwolenie towarzyszenia mu w ubiorze męskim a w końcu aktu ślicznie oddane orkiestrą przecucia dziewczeczki: że w strojnej i ponętnej Philinie znajdzie niebezpieczną rywalkę. W akcie drugim spotykamy podobną jak we Fauście Gounod'a scenę: Mignon przed lustrem Philiny, naśladująca jej śmiech i gesty i posługująca się z dziecinną swawolą szminkami aktorki. Naturalnie scena z brylantami we Fauście jest



znacznie efektowniejsza, ale i Mignon z lustrem posiada wiele czaru dzięki swej gracy i wdziękowi. Najwyższe napięcie dramatyczne opery skupia się w wielkiej aryi Mignon, gdy ta po rozstaniu się z Wilhelmem pragnie umrzeć. Scena ta, jakkolwiek niezwykle piękna wykazuje: że twórca wielkich namietności w całej ich potędze i sile oddać zupełnie wiernie nie zdołał. Śpiew Mignon, rozżalonej z powodu nieodwzajemnionej miłości, Mignon nienawidzącej, ma jednak charakter czysto liryczny, a nawet w okrzyku najwyższej rozpacz: „ach! on ją kocha!” nie można się dosłuchać akcentów dramatyczności. Śliczny jest natomiast duet Lotara i Mignon, kiedy biedna dziewczeczka powierza obłąkanemu starcowi swój ból. Do najefektowniejszych „numerów” opery należy polonez Philiny: „Jestem Titanią”, który z powodu swej melodyjności, gracy i elegancyi cieszy się ogromną popularnością. Akt trzeci znacznie słabszy od poprzednich posiada także momenta niezwykle wdzięczne.

W dwa lata po wprowadzeniu na scenę opery „Mignon”, otwały się dla Thomasa wrota Wielkiej Opery i „Hamlet” święcił na jej scenie podobne tryumfy, jak „Mignon” w operze komicznej.

Ogólnie lubiany i ceniony, został Thomas po śmierci Aubera w r. 1871. zamianowany dyrektorem konserwatorium paryskiego. Jeszcze przed tą nominacją w uznaniu zasług jego dla sztuki francuskiej wyszczególniono go odznaczeniami: w roku 1845. tytułem *chevalier’a*, w r. 1858. stopniem oficera, a wreszcie w r. 1868. godnością komandora legii honorowej; w roku 1851. został obrany członkiem Akademii sztuk pięknych w miejsce Spontiniego.

Jednoaktowa opera „Gille et Guillotin” wystawiona w roku 1874. jakoteż i balet „La tempête”, nie zwróciły większej na siebie uwagi; opera zaś „Françoise de Rimini” wprowadzona w roku 1882. na scenę, znalazła już tylko *un succès d’estime*.

W uzupełnieniu podnieść tu jeszcze należy: kantatę napisaną na uroczystość obchodów Boieldieu’a w Rouen (1875.), wielką mszę, Requiem, kantatę na uroczystość odsłonięcia pomnika Lesueur’a w Abbeville (1852.), fantazyę na fortepian i orkiestrę, kwartet smyczkowy, kwintet smyczkowy, trio fortepianowe, wiele utworów na fortepian, kilka utworów kościelnych, sześć neapolitańskich kanzon i wiele niezwykle pięknych kwartetów na głosy męskie.

Thomas odznaczył się także jako znakomity pedagog; szczególnie, gdy mu po śmierci Aubera powierzono dyrekturę konserwatorium, zajął się nim z wielką gorliwością.

## Gounod Karol Franciszek,

urodził się 17. czerwca 1818. roku w Paryżu, zmarł 18. października 1893. w St-Cloud.

Już w latach dziecięcych zapoznał się mały Karol z elementarnymi zasadami gry na fortepianie; matka jego bowiem, utalentowana pianistka, w czasie choroby ojca, znakomitego, lecz słabowitego malarza, a bardziej jeszcze po jego śmierci w r. 1823., zmuszona niedostatkiem, zarabiała na utrzymanie rodziny udzielaniem lekcji muzyki. Dziecię obecne przy lekcjach matki, z zadziwiającą pojętnością nauczyło się rozpoznawać tony, a nawet akordy całe i z pamięci recytowało je odwrócone plecami do fortepianu. Widząc ten talent dzieciaka zaczęła go matka z wielką troskliwością rozwijać; postępy były ogromne. Nadszedł wreszcie czas, że trzeba było pomyśleć o dalszem kształceniu chłopaka i wtedy właśnie nieszczęście nawiedziło rodzinę: pani Gounod ciężko zaniemogła. Dla większego spokoju chorej, rozkazał lekarz młodszego z synów, właśnie biednego Karola, oddać na pensję. Po roku pobytu w instytucie Letelliera został mały Gounod przyjęty na podstawie chlubnych świadectw za zniżką w opłatach do liceum Saint-Louis. W zakładzie tym pozostał, kochany przez nauczycieli i kolegów aż do ukończenia nauk klasycznych, do zdobycia baccalaureatu.

Czasem tylko ciemna chmurka przysłoniła jasny horyzont harmonii pomiędzy profesorami a uczniem, a powodem tego była — muzyka. Na zeszytach, książkach i rysunkach, gdzie się tylko dało, spisywał mały muzyk swe kompozycje. Niespokojna o przyszłość syna matka, zwróciła się z prośbą o radę do zarządcy zakładu, pana Poirson i ten obiecał jej radykalnie wyleczyć Karola z jego rzekomych fantazji. W kilka dni później przyłapawszy małego winowajcę na gorącym uczynku, zawołał go do siebie i skreśliwszy na papierze wiersz z tekstu opery „Józef w Egipcie“, kazał mu podeń podłożyć muzykę. Chłopak nie dał sobie tego dwa razy powtarzać, zabrał poezję, a zagłębiwszy się w jej brzmienie, bez najmniejszego wpływu muzyki

Méhul'a, której nawet nie znał, ustroił ją w szatę toniczną. — Działo się to w czasie pauzy — jeszcze nie przebrzmiał dzwonek wzywający na godzinę, gdy mały muzyk zjawił się w gabinecie dyrektora z gotowem zadaniem. „A no, zaśpiewaj coś napisał“ — rozkazał zdziwiony pan Poirson i słucha — wzrok jego sędziowski łagodnieje coraz bardziej — w końcu zwyciężony, ze łzami w oczach bierze głowę chłopaka w swe dłonie, przyciska ją do serca i rzecze: „Idź dziecię i twórz.“

Pani Gounod jednak nie tak łatwo dała się przekonać; dopiero, gdy po surowym egzaminie zapewnił ją słynny profesor konserwatorium Antoni Reicha o niezwykłym talencie Karola, zgodziła się na jego studia muzyczne i od tej pory równolegle z naukami klasycznymi postępowała nauka harmonii, kontrapunktu i fugi pod kierunkiem wyżej wymienionego profesora. Po śmierci Reicha został młody chłopak uczniem Halevy'ego w kontrapunkcie i uczęszczał równocześnie na kursa kompozycji lirycznej do klasy Bertona \*). Muzyk ten, zapalony wielbiciel Mozarta, nauczył go oceniać całą piękność budowy „Don Juana“, „Zaczarowanego fletu“ i „Wesela Figara“ i tak silnie nań wpłynął, że arcydzieła te pozostały na zawsze brewiarzem Gounoda.

Miejsce Bertona zajął Lesueur, który z nadzwyczajną troskliwością opiekował się Karolem aż do chwili, kiedy klasę kompozycji objął Paër. Nadszedł nareszcie z upragnieniem oczekiwany dzień rozstrzygnięcia konkursu o nagrodę rzymską; Gounod otrzymał nagrodę drugą — ten sam los spotkał go i w roku następnym, aż wreszcie w trzecim konkursie zdobył kantatą „Fernand“ owe „złote runo“ adeptów sztuk pięknych we Francji. Przed wyjazdem do Włoch doprowadził Gounod do wykonania swoją wielką mszę na orkiestrę w kościele Saint-Eustache, zamówioną, na uroczystość Św. Cecylii. Zatrzymując się w różnych miastach Francji i Włoch dotarł wreszcie młody akademik w styczniu roku 1840. do Rzymu. Pod wpływem uroku krainy poezji i piękna napisał młody muzyk swoje dwie najsłynniejsze pieśni do słów Lamartine'a: „le Vallon“ i „le Soir“ (tę ostatnią włączył w 10 lat później do opery „Sapho“).

W domu dyrektora akademii francuskiej (mieszącej się jak wiadomo w Villa Medicis w Rzymie), pana Ingre, miał Gou-

---

\*) Berton Henri Montan (1767—1844.) autor znanej opery: „Montans et Stefanie“ etc.



nod sposobność do studyów dzieł Haydn'a, Glucka, Mozarta i Beethovena, ponieważ gospodarz był zapalonym wielbicielem tych mistrzów. Tam poznał wielu artystów i artystek niemieckich i włoskich, z których najsilniejsze wrażenie na nim wywarły: słynna śpiewaczka Paulina Garcia-Viardot i sympatyczna siostra Feliksa Mendelssohna: kompozytorka i pianistka Fanny Hensel.

Uczęszczając każdej niedzieli do kaplicy Sykstyńskiej wsłuchiwał się w dzieła Palestriny, podziwiał „boskie“ freski Michała Anioła i kochał obu tych mistrzów nad mistrzami na równi. Pod wpływem geniuszu tych dwóch Nieśmiertelnych napisał Gounod mszę, która wykonana w dniu św. Ludwika, w kościele tego imienia, zdobyła twórcy zaszczytny tytuł „de maître de chapelle honoraire de Saint-Louis-des-Français.“ Wreszcie czas przeznaczony na pobyt w Rzymie minął i młody akademik musiał opuścić kraj i niebo włoskie, które tak ukochał. Znalazłszy się w wozie pocztowym, który go miał unieść do Wiednia, zapłakał jak małe dziecko \*).

Przybywszy do Wiednia bez najmniejszych rekomendacyi, nie znając nikogo, ani też nie władając zupełnie językiem niemieckim, czuł się strasznie biednym i opuszczonym. Myśl szczęśliwa posłania swej karty wizytowej w czasie przedstawienia w Operze zarządcy operowemu sprawiła, że zaproszony w tej chwili poznał głównych wykonawców „Don Juana“, którego właśnie grano, słynnych śpiewaków: panią Hasselt-Barth, Staudigla, kapelmistrza Ottona Nicolaï i słynnego hornistę Lévy'ego, który mówiąc dobrze po francusku posłużył za tłumacza pomiędzy artystami i ich gościem i co ważniejsze: przedstawił go później dyrektorowi towarzystwa filharmonicznego hrabiemu Stockhammerowi. Dzięki tej znajomości wykonało towarzystwo filharmoniczne mszę Gounoda pisaną w Rzymie, a powodzenie sprawiło, że Stockhammer zaszczycił go zamówieniem „Requiem“ na zbliżającą się uroczystość święta Zmarłych. Dzieło to, chociaż pisane z nadzwyczajnym pośpiechem, odniosło ogromny sukces i okryło laurami młodego twórcę. Z Wiednia pojechał Gounod do Berlina, zobowiązawszy się słowem Fanny Henselt, że ją odwiedzi; następnie uzbrojony w listy polecające udał się do Lipska celem poznania Mendelssohna. Najserdeczniej przyjęty, spędził w towarzystwie twórcy „Snu nocy letniej“ kilka miłych dni.

---

\*) „Memoires d'un artiste.“

Wróciwszy do Paryża objął posadę organisty przy kościele Missions Etrangères i przez trzy lata spełniał swe funkcje z nadzwyczajną gorliwością. I tu omal ta tak wiele zapowiadająca kariera młodego artysty nie uległa zwichnięciu; podobnie jak Liszt skłonny do mistycyzmu, powziął Gounod zamiar poświęcenia się stanowi duchownemu i w tym celu uczęszczał na kursa teologiczne w seminaryum Saint-Sulpice, a nawet nosił czas pewien suknie duchownego. W czas jednak ocknął się i poznał jak popoważny błąd gotów był popełnić poświęcając się pod wpływem egzaltacji stanowi, do którego nie miał powołania. Zrezygnowawszy w r. 1848. z posady organisty oddał się kompozycji. Dziwnym zbiegiem okoliczności, pierwszą operą, jaką niedoszły kleryk napisał, była na tle pogańskim osnuta: „Sapho.“

Wystawiona 16. kwietnia r. 1851. nie wywołała zbyt wielkiego zainteresowania; kilka jej części oklaskiwano wprawdzie goręcej a to: finał aktu pierwszego, pieśń pastuszka w akcie drugim, ale wszystkie jej wzniosłe i piękne myśli dostrzegło tylko bardzo niewielu. Następnie napisał Gounod muzykę do chó-rów w tragedyi Pousard'a „Ulysse“; chociaż tragedję tę grano w r. 1852. około 40 razy, części muzycznej jednak nie darzono takim poklaskiem, na jaki zasługiwała.

W tym samym roku poślubił Gounod córkę Zimmermanna, profesora gry fortepianowej przy konserwatorium i wkrótce potem został zamianowany dyrektorem towarzystw śpiewackich pod nazwą: Orphéon. Mimo, iż posada ta absorbowała mu wiele czasu, nie zaniedbywał Gounod kompozycji. W roku 1854. wprowadził na scenę operę „la Nonne sanglante“, która nie miała powodzenia i po 11. przedstawieniach została wycofana z repertuaru scenicznego. Zniechęcony nowem niepowodzeniem, zwrócił się ku muzyce orkiestralnej; napisał symfonię D-dur, a gdy wykonana w towarzystwie: des Jeunes Artistes odniosła sukces, skomponował drugą, w Es dur, którą również dobrze przyjęto.

Oratorium „Tobie“ pochodzące z tego okresu czasu, posiada wielką ilość bardzo ładnych momentów, przypominających prostotę stylu biblijnego Méhul'a i pieszczotliwy wdzięk muzyki Mozarta. Usunąwszy się w lecie roku 1855. na wieś, zajął się Gounod kompozycją mszy słynnej pod nazwą: „mszy św. Cecylii“, przerywając sobie pracę tylko dla studyów św. Augustyna i praktyk religijnych. Msza ta, pisana pod wpływem egzaltacji religijnej, jest rzeczywiście jednym z najbardziej uduchowionych

dzieł Gounoda. Saint-Saëns pisze po jej wykonaniu: „Ta prostota, ta wielkość, to światło czyste, które jak jutrzienka uniosło się ponad światem muzycznym, na wielu sprawiło niemiłe wrażenie; odczuwało się zbliżanie się geniusza — a jak wiadomo: zbliżanie się takie, bywa zwykle źle przyjmowane.“

Pomysł napisania jakiejś kompozycji na tle Goethowskiego Fausta, powstał w duszy Gounoda jeszcze we Włoszech, gdy spędzając lato na Capri, rozkoszował się wśród cudownej przyrody nieśmiertelnym poematem wielkiego niemieckiego poety. W lat 17. później zaznajomiwszy się z dramaturgami M. Carré i Juliuszem Barbier powierzył im swój pomysł, który zyskał od razu ich aprobatę. Dyrektor teatru Lyrique, Carvallo rozentuzjazmowany również pomysłem, zachęcał artystów do wprowadzenia go w czyn.

Już większa część pracy była na ukończeniu, gdy z powodu różnych intryg przerwać ją musiano. Na miejsce Fausta zamówił Carvallo operę komiczną podług „*Medicin malgrélui*“ Molièra. I dziwić się można, że Gounod w chwili, gdy mu tak okrutnie przerwano najpiękniejsze marzenia, mógł napisać w wręcz przeciwnym kierunku rzecz, tak pod każdym względem doskonałą, jak partyturę tej opery komicznej. Wypadek rzadki, aby praca podjęta pod wpływem zwątpienia mogła wyrość na arcydzieło swego rodzaju, jakim jest bezsprzecznie opera „*Doktor mimo woli*.“ Opracowana w najdrobniejszych szczegółach stylowo, robi wrażenie, jakoby Gounod pisząc ją „podniósł pióro Mozarta“ \*). Powodzenie jej było wielkie i szczere, gdy w rocznicę urodzin Molièra pojawiła się na scenie teatru Lyrique.

Podczas, gdy „*Doktor mimo woli*“ święcił tryumfy na scenie, Gounod podniesiony na duchu pracował nad wykończeniem i wprowadzeniem na scenę opery „*Faust*.“ Wreszcie 19. marca 1859. roku wystawiono go przed publicznością podzieloną na dwa obozy: przyjaciół genialnego muzyka i jego przeciwników — i oto dzieło, które od przeszło pół wieku zdoła największe sceny świata, sprawia rozkosze artystyczne tak prawdziwym znawcom muzyki, jak też i szerszym warstwom publiczności, zostało przyjęte prawie zimno! Nie poznano się od razu na piękności jego, a nawet znalazł się krytyk, który odważył się atakować najpiękniejsze części tej opery. Uwerturę — owo precudne arcydzieło

---

\*) Saint-Saëns.



sztuki z refleksami stylu Bacha, którymi nowoczesny kompozytor chciał oddać hołd staremu mistrzowi, uwerturę tę, ilustrującą tak pięknymi tonami zwątpienie i walkę duszy Fausta, nazwał ów niepowołany krytyk „wykorzystaniem cierpliwości słuchaczy.“ Berlioz pisze: że sama uwertura Fausta wystarczyłaby, aby imię jej twórcy na zawsze nieśmiertelnem uczynić, a cóż dopiero mówić wypada o innych częściach opery — owych prawdziwych perłach czystej muzyki lirycznej!

Zajmując się choćby powierzchownie analizą tego dzieła, trudno nie podnieść wdzięku chórów dziewic i żniwiarzy za sceną, tak oryginalnie kontrastujących ze słowami zwątpienia i rozpaczki Fausta — czaru wizji Małgorzaty przy kołowrotku, którego ruch znakomicie naśladują skrzypce przy tajemniczem wtórze harf — piękności sceny pierwszego spotkania się Fausta i Małgorzaty przy końcu drugiego aktu — pełnej czaru poezji aryi Siebla: „Kwiatki wyjawcie jej“ — ślicznej cavatyny Fausta: „Witam cię ustronie skromne“ — owianej urokiem romantyczności ballady o królu Thule i wdzięcznej sceny z brylantami.

Idąc dalej z biegiem akcji trudno nie wymienić oryginalnego kwartetu w czasie promenady, zawierającego wiele zdań niezwykle pięknych, duetu Małgorzaty i Fausta o cudnej rozlewności tonów, smętnej skargi opuszczonej Małgorzaty przy kołowrotku, na początku aktu czwartego, wspaniałej sceny w kościele pomiędzy Małgorzatą a Mefistem, niezrównanych chórów żołnierzy, powracających z pola walki, prawdziwie szatańskiej serenady Mefista, dramatycznej śmierci Walentego, niezwykle romantycznej sceny w górach Harcu, o nadzwyczajnem zabarwieniu tonicznym i w końcu porywająco pięknej sceny we więzieniu. „Opera Faust“ pisze przyjaciel Berlioz’a J. d’Artique „jest prawdziwem dziełem mistrza. Każda jej część jest pod względem muzycznym znakomicie obmyślona i rozwinięta.“

„Instrumentacja jej jest przejrzysta, bogata, oryginalnie urozmaicona i delikatna. Tak w partyach dramatycznych, jako też i lirycznych wywiązała się w niej Gounod nazwyczaj szczęśliwie ze swego zadania. Ta scena ogrodowa jest wprost bajeczną, gdyby Gounod prócz niej nic więcej nie napisał, byłby już mistrzem nielada!“

Podczas, gdy w Paryżu ścierały się zdania co do wartości „Fausta“, sława Gounoda rosła, zataczając coraz szersze kręgi. „Faust“ idąc w tryumfalnym pochodzie przez Europę budził

prawdziwy entuzjazm; nawet Niemców, początkowo zgorszonych przeróbką Goethowskiego „Fausta“, porwał czar oryginalnej i melodyjnej muzyki francuskiego mistrza. Ich skrupuły literackie ukoila znakomita, po mistrzowsku przeprowadzona instrumentacja i prawdziwie dramatyczne działanie tego dzieła, a także zastąpienie oryginalnego tytułu — tytułem: „Małgorzata.“

W rok po wystawieniu „Fausta“ zjawilo się w Teâtre Lyrique znów nowe dzieło Gounoda: trzyaktowa mitologiczna opera „Philemon et Baucis“ z tekstem Carré i Barbiera; wprawdzie nie odpowiedziała ona oczekiwaniu, ale mimo to podobała się. Kilka jej partyi, a szczególnie chóry cór Atora, barwny taniec bachanek i pierwszy duet Filemona i Baucydy odznaczają się nadzwyczajną czystością i delikatnością tonów. Po niej wprowadził twórca operę: „Reine de Saba“ na scenę Opery Wielkiej; dzieło to prócz znakomitych chórów słabe i nudne, powodzenia nie miało. Kompozycja nowej, prawie „wypieszczonej“ opery „Mireille“, nie powiodła się. Według zdania Saint-Saëns'a, winą tego była zła obsada ról i przeróbki porobione w czasie wprowadzenia jej na scenę.

W roku 1866. wystawiono w Opera-Comique operę „La Colombe“ również bez większego sukcesu. Następny za to rok zapisał się złotemi zgłoskami w dziejach muzyki francuskiej: oto 27. kwietnia 1867 r. wystawiono oczekiwaną z niecierpliwością operę: „Roméo et Juliette“, która odrazu ogromny zachwyt wzbudziła i stała się groźną rywalką „Fausta.“ Do dziś jeszcze różnią się zdania we Francyi, któremu z tych dwóch arcydzieł należy się palma pierwszeństwa. Wielką zaletą tych dwóch oper jest oryginalna odrębność w oddawaniu pokrewnych tematów; miłość młodociana Romea nie ma nic wspólnego z uwodzicielską namiętnością doktora Fausta; naiwność Julietty jest zupełnie inną od nieświadomości Małgorzaty, a chociaż miłość ma obydwie zgubić, każda z nich wyraża swe uczucia mową wielce różną. Partytura „Romea“ zawiera sceny tak nastrojowe i wznieśłe, że równych im w partyturze „Fausta“ znaleźć niepodobna, ten zaś pod względem malowniczości przewyższa znacznie partyturę: Romea.

Utrzymywano, że w czasie ośmiu lat, dzielących te dwa arcydzieła pracował Gounod pod wpływem Wagnera; twierdzenie to wysnute z fantazyi, daje miarę zupełnej nieznamomości rzeczy, lub też braku zmysłu krytycznego tych, co mieli odwagę tak są-

dzić. W muzyce ilustrującej dzieje „Romea“ tak samo jak i w poprzedzających je dziełach, dzwoni wyraźnie nuta klasycyzmu. Tylko w kulcie dla dzieł Bacha i Mozarta, w sympatii do Mendelssohna i Schumanna należałoby szukać źródeł wpływów na twórczość Gounoda, lecz nie w dziełach innych mistrzów.

Po odniesionych tryumfach zapragnął twórca odwiedzić ukochane Włochy i to tem goręcej, że serdeczny przyjaciel jego, malarz Ernest Hébert, zamianowany dyrektorem akademii francuskiej w Rzymie, zapraszał go do siebie ofiarowując mu mieszkanie w willi Medicis, opromienionej cudownymi blaskami wspomnień z lat młodzieńczych. Pod koniec roku 1867. wyjechał Gounod do Włoch; kiedy powrócił do Francji dociec trudno, wiadomem jest tylko, że w roku 1870., gdy wojna została wypowiedzianą, mieszkał z rodziną w Varangeville, małej normandzkiej wiosce, oddalonej o kilka kilometrów od Dieppe.

Ogólny zapał wojenny udzielił się także i twórcy; pod jego wpływem napisał kantatę „A la Frontière“, którą wykonano uroczyście w Wielkiej Operze, poczem wyjechał do Anglii chcąc zabezpieczyć rodzinę swą przed inwazyą wojsk pruskich, a po części także poprawić swe finanse mocno uszczuplone przez wojnę.

W Londynie przyjęto Gounoda nadzwyczajnie życzliwie, a kompozycje jego szły na wagę złota. Zaproszony do wzięcia udziału w wystawie światowej jako reprezentant Francji, napisał Gounod na ten cel jedno ze swych najszlachetniejszych dzieł religijnych: elegię biblijną „Gallia.“

Wykonana 1. maja 1871. roku w Royal Albert Hall odniosła ogromny tryumf; kompozytora obwołano drugim Händlem, co więcej: sądzono, że na wzór twórcy „Messyasza“ Gounod przyjmie obywatelstwo angielskie.

W niektórych sferach londyńskich uważano go już za swojego; wieść o tem dotarła do Francji i wywołała rozliczne komeraże. Pobyt Gounoda w Anglii łączy się ściśle z aferą, której był raczej ofiarą, niż bohaterem. Poznawszy w pewnym salonie londyńskim niejaką panią Weldon, kobietę piękną, młodą i niezmiernie sprytną, wpadł w zastawione na się sidła i stał się ofiarą wyzysku pomysłowej pani i jej męża. Zamieszkał w domu pani Weldon, pragnącej owdądnąć jego dochodami, co więcej, na jej prośby wyrzekł się ofiarowanej mu po śmierci Aubera posady dyrektora konserwatorium paryskiego. Sprytna kobieta udając



przed twórcą pogardę dla złota, po mistrzowsku odgrywała rolę jego Muzy podsuwając mu coraz to nowe pomysły i zachęcając do coraz większych wysiłków w pracy twórczej. Ranki i godziny popołudniowe wypełniała Gounodowi praca nad kompozytami, wieczory spędzał w salonie pani Weldon. Wspólnicy wyzysku nadludzkiej pracy twórcy, wydawcy londyńscy, wydzielali sobie nawzajem niewyschnięte jeszcze strony partytur, płacąc za nie pani Weldon bajeczne sumy.

W domu tym oprócz ogromnej ilości drobniejszych utworów, powstała partytura opery: „Polyeucte“ i większa część oratorium „Redemption.“ Wreszcie dochody z samych kompozycji twórcy poczęły nie zadawałać pani Weldon — zapragnęła sławy i w tym celu objawszy rolę impresarya, obwozić poczęła swoją ofiarę po różnych miastach, w których wykonywano jej dzieła. Sama wyrafinowana spekulanka występowała jako interpretantka głównych partyi, nie mając prócz piękności żadnych ku temu danych.

Po trzech latach skończyła się ta Odyssea w ten sposób: pani Brown, przyjaciółka teściowej Gounoda zaprosiła twórcę do swej posiadłości Blackheath, a gdy nie domyślając się podstępny przybył, powiadomiona telegraficznie rodzina uprowadziła go do Francji. Partyturę opery „Polyeucte“ pozostawioną w domu pani Weldon wydobyto z rąk sprytniej pary małżonków dopiero po wielu trudach. Proces, który pani Weldon wytoczyła twórcy, o zwrot 30.000 lirów, jako o odszkodowanie za trzechletnie starania o jego osobę, odsłonił w całej pełni charakter pięknej pani.

W kwietniu roku 1877. wystawił Gounod operę komiczną „Cinq-Mars“, którą napisał jako dementi pogłoskom: że geniusz jego twórczy zgasł w mgłach Anglii; lecz mimo kilku wdzięcznych scen, szczerze oklaskiwanych, opera ta nie miała prawdziwego powodzenia. Po niej wprowadzono na scenę operę „Polyeucte“; ta niestety zawiodła zupełnie oczekiwania. Nie odczuwając tego, że zasoby fantazyi rzeczywiście już się wyczerpały, chciał Gounod przebojem uzyskać nowe tryumfy i napisał operę: „Tribut de Zamara“ — i oto zamiast laurów, zyskał niepowodzenie. Opera ta była smutnym śpiewem łabędzim wielkiego muzyka, który nie miał siły tak, jak Rossini stanąć w pracy twórczej, osiągnąwszy szczyt swej sławy.

Przechodząc do innych dzieł Gounoda przedewszystkiem

wspomnieć należy o dwóch najslynniejszych oratoryach: „Redemption“ i „Mors et Vita.“ W dziełach tych, podobnie jak i w innych oratorych jego, przejawia się wprawdzie usiłowanie wzbudzenia efektów, lecz mimo to siła głębokich i wzniosłych myśli podnosi je do rzędu prawdziwych dzieł sztuki. Saint-Saëns pisze o nich: „Gdy w dalekiej przyszłości opery Gounoda wejdą z biegiem czasu do sanktuarium zapylonych bibliotek, znane już tylko wybranym, msza „św. Cecylii“, oratoria „Redemption“ i „Mors et Vita“ staną u wyłomu, aby mogły pouczać przyszłe pokolenia w wielkim muzyku, który był chlubą Francji XIX. wieku.“

Doprowadziwszy te dwa oratoria do wykonania, spoczął nareszcie sędziwy twórca po pracy, spędzając lato w St-Cloud, zimy zaś w Paryżu, gdzie w swej wielkiej pracowni, w pałacu przy ulicy Montchanin przyjmował chętnie młodych muzyków, udających się do niego po rady. Od czasu śmierci ukochanego wnuka poddający się smutkowi, został rażony apopleksją w chwili, gdy wybierał ze szafy partyturę swego „Requiem“, które chciał dać do wykonania w celu uczczenia pamięci zmarłego. Nie odzyskawszy już mowy, zmarł w 24 godzin po ataku. Zwłoki wielkiego muzyka przewieziono do Paryża, gdzie na koszt miasta sprawiono mu wspaniały pogrzeb.

### Bizet Jerzy Aleksander Cezar Leopold,

urodził się 25. października 1838. r. w Paryżu, zmarł 3. czerwca 1875. roku w Bougival pod Paryżem.

Imienia Jerzy, pod jakim twórca opery „Carmen“ znany jest w całym świecie nie otrzymało dziecię przy chrzcie; nadał mu je dopiero później wuj jego, rozmiłowany w bohaterskiej postaci pogromcy legendowego smoka. Przydomek ten okazał się niewłaściwym, dziecię bowiem, nieskłonne do zabaw szabelką, okazywało niepohamowany pociąg do muzyki. W domu Bizetów uprawiano muzykę nie tylko z amatorstwa, lecz także i dla chleba, ojciec bowiem Jerzego był zawodowym nauczycielem śpiewu, matka zaś i jej siostra były wprawne pianistkami i one to udzielały pierwszych wskazówek w grze na fortepianie małemu chłopczynie. Dziecię czyniło ogromne postępy; mając lat cztery czytało już znakomicie nuty, śpiewało i grało podobnie jak Mozart w tym wieku. Nie nęciły go zabawy dzieciinne; ukryty,



by nie zdradzić swej obecności, w ciemnym kącie pokoju ojca, przysłuchiwał się całemi godzinami muzyce i śpiewowi. Dzięki swemu fenomenalnemu zdolnościom przyjęty już w ósmym roku życia do konserwatorium, kształcił się pod kierunkiem Marmon-tela i Zimmermanna w grze na fortepianie i Benoist'a w grze na organach.

Sędziwy Zimmermann zachwycony talentem chłopczyny, ucząc go właściwie tylko dla własnej przyjemności, wprowadzał go powoli w podwoje kompozycji, udzielając mu nauki harmonii. Czasem zastępował Gounod swego teścia w pouczaniu Jerzego i od tych to czasów datowało się prawdziwe wzajemne przywiązanie i przyjaźń łącząca tych dwóch wielkich muzyków. W roku 1851. otrzymał trzynastoletni Bizet drugą nagrodę za grę na fortepianie, w rok później pierwszą. Wydoskonaliwszy się w grze na organach, zdobył w r. 1855. dwie pierwsze nagrody! Gra młodego artysty tak na fortepianie jak i na organach, bogata w najróżnorodniejsze odcienie, zachwycała najwybredniejszych znawców muzyki, łatwość zaś czytania nut, a nawet najbardziej zawiłych partytur, wprowadzała wszystkich w zdumienie. Po śmierci Zimmermanna objął po nim klasę Halévy i tak samo jak poprzednik jego zajął się szczerze utalentowanym uczniem.

Dzięki energicznej interwencji Berlioza, zdobył młodzieniec na polu kompozycji pierwsze laury na konkursie ogłoszonym za kantatę „David“ (do tekstu Gastona d' Albana). Praca ta była właściwie czysto teoretycznym zadaniem i dlatego nie wykonano jej nigdzie. Chociaż skromny, ale rzeczywisty sukces odniósł Bizet w roku 1857. operetką „Le Docteur Miracle“, na konkursie rozpisany przez Offenbacha. Hołd ten młodego muzyka oddany lekkiej muzyce, uważać należy tylko jako chwilowy kaprys, czego dowodem: że operetkę tę napisał kilku pociągnięciami pióra, nie zadając sobie żadnego trudu. Konkurs ogłoszony przez francuską Akademię na kantatę „Clovies et Clotilde“, był prawdziwą podniętą artystyczną dla młodego adepta sztuki, toteż oddał się kompozycji tej z zapałem. W dziele tem okazał Bizet tak wiele smaku artystycznego i prawdziwego talentu, że na nowo ujęty tem Berlioz, stanął nieustraszenie jak zawsze w obronie młodego twórcy i wywalczył mu za nie wielką nagrodę Rzymu. Kantatę nagrodzoną wykonano w październiku w roku 1857. w sali Akademii, w obecności licznie zgromadzonych miłośników muzyki.



W podróż do Włoch wyruszył Bizet z sercem przepełnionem radością i szczęściem; kraj ten bowiem, w którym natura sama zdaje się spiewać hymn swojej chwały, był już od dawna celem gorących pragnień młodzieńca. Zaledwie przybył do Rzymu i ulokował się w przepięknej willi: Medicis, rozpoczął, spragniony wiedzy, studia nad dziełami muzyki kościelnej, której tak bogate skarby mieszczą biblioteki wiecznego miasta.

Pierwszą pracą nadesłaną przez młodego laureata do Paryża, była opera-buffo „Don Prokopio“, do której tekst dorobił sobie sam ze znalezionej przypadkiem u antykwarza starej komedyi włoskiej. Po niej wysłał Bizet suitę orkiestralną i symfonię z chórami „Vasco de Gama.“ W chwili, gdy opuścić miał Włochy i wyjechać na dalsze studia do Niemiec, otrzymał wstrząsającą wiadomość o poważnej chorobie matki. Najkrótszemi drogami, pędząc dniem i nocą do Paryża, zastał ją jeszcze przy życiu, lecz tak wycieńczoną, że nawet radość z odzyskania ukochanego syna, dogasających sił przywrócić już nie zdołała. Matka Bizeta wkrótce po jego powrocie zmarła.

Wobec ciężkiej bolesti, w jaką pogrążyła młodzieńca śmierć matki, odstąpiono od wymagań dalszych jego studyów w Niemczech i Bizet został w Paryżu. Ufny w swe siły, spodziewał się, że zdoła pomódz osamotnionemu i spracowanemu ojcu, lecz owe różowe nadzieje rozwiła aż nazbyt wcześniej smutna rzeczywistość: stoczyć przyszło młodemu idealistcie walki o byt materialny. Widmo niedostatku nie zdołało jednakże przyćmić żywej energii i hartu jego duszy; zabrał się do pracy: udzielał lekcji gry na fortepianie, uczył śpiewu i teorii muzycznej, napisał przeszło 150 transkrypcji na temat różnych ulubionych oper i oddawał się przytem kompozycji jednoaktowej opery: „La Guzla de l' Emir.“ Otrzymałszy jednak od dyrektora teatru Lyrique Carvalli tekst do opery „Les Pêcheurs des Perles“, zostawił zaczęłą kompozycję i zabrał się z zapałem do nowej pracy. Temat opowieści indyjskiej, na której tle osnute było libretto, znakomicie odpowiadał fantazji młodego twórcy i był idealnym podkładem do muzyki lirycznej. Operę tę posiadającą, mimo lekkiego zabarwienia stylem włoskim, cechę wybitnej oryginalności, wystawiono w roku 1863. Po ukończeniu przedstawienia żywymi oklaskami wywołano wprawdzie kilka razy kompozytora, lecz był to tylko chwilowy zapal, grzeczność wyświadczona nowej sile, bo wła-

ściwie nowy rodzaj muzyki więcej zadziwił, - niż podobał się publiczności.

Prasa wystąpiła jawnie przeciw dążeniom młodego twórcy; instrumentację opery „Perełnicy“ uznano przeładowaną, harmonizację zaś za „dziwaczną“ i dążącą złemi drogami ku oryginalności. Jedynie pod względem melodyjności opery, sąd był nieco łagodniejszy. Berlioz tylko stanął w obronie muzyka; w „Journal des Debats“ chwalił niezwykły ogień, siłę i świeży koloryt opery, podnosząc zarazem fenomenalne zdolności Bizeta jako pianisty i kompozytora. To częściowe niepowodzenie uczyniło młodego twórcę ostrożniejszym; ukończoną już operę „Iwan groźny“ cofnął z teatru Lyrique uważając ją za słabą do podjęcia walki przeciw krytyce. Następną operę: „La jolie fille de Perth“ pisał Bizet w warunkach mało sprzyjających spokojnemu skupieniu ducha. W ciężkiej walce o byt nie pogardzał wzięciem udziału w zbiorowych kompozycjach dla teatrów hołdujących lekkiej muzie, pisał różne arrangements dla vaudevillów, utwory na fortepian etc. W tym czasie powstały też piękne pieśni jego do słów Alfreda Musset, Lamartine'a, Ronsart'a i Wiktora Hugo.

Po wielu kłopotach z obsadą ról wprowadził wreszcie w grudniu r. 1867. swoje „Dziewczę z Perth“ na scenę teatru Lyrique. Najwięcej podobała się odsłona druga; znakomite zespoły, wspaniałość barw toniczných, muzyka melodyjna poszczególnych części tej opery, naprowadzają uważnego słuchacza na ślady zawiązków opery „Carmen.“

W salonach paryskich był Bizet nadzwyczaj mile widzianym gościem; zachwycano się jego wirtuozowską grą na fortepianie, a powierzchowność jego miła i ujmująca, charakter szlachetny i dobry, jednały mu wielu przyjaciół i życzliwych. Jako wirtuoz byłby zapewne zrobił karierę i byłby nie potrzebował borykać się ze złą dolą, lecz w owym czasie artyści dążący do wyższych celów uważali, że sztuka wirtuozowska powinna swej wzniosłej siostrze, sztuce kompozycji nieść ofiary — niestety aż zbyt często daremne!

Pracując nad wykończeniem biblijnej opery „Noë“ (Halevy'ego), zbliżył się Bizet do rodziny swego dawnego nauczyciela i pokochał młodą i piękną córkę jego Genowefę; uzyskawszy wzajemność uczuć ukochanej, połączył się z nią ślubem małżeńskim 3. czerwca 1869. roku.

Kilka miesięcy wstecz wykonano w Cirque Napoléon pod



kierunkiem Padeloup'a symfonię „Souvenir de Rome“, nad którą już w r. 1866. Bizet pracować zaczął. Dzieło to przyjęto zimno, prasa zaś pominęła je milczeniem, co bardziej zabiło twórcę, niż najostrzejsza krytyka. Po śmierci jego wykonywano tę symfonię pod tytułem „Roma.“

W roku 1870. zamianowano Bizeta członkiem komisji egzaminacyjnej prac nadesłanych z Rzymu. Po ciężkich przejściach wojennych czasów, wprowadził twórca w roku 1872. operę „Djamileh“ na scenę teatru Lyrique. Dzieło to, mało sceniczne, nie miało jednak powodzenia, mimo, iż opracowane było z nadzwyczajną finezyą i starannością i jakby szczególnem zamięłowaniem, mimo, iż posiada koloryt oryginalny i piękny i muzykę nadzwyczaj melodyjną. W wystawionym następnie melodramacie „l'Arlesienne“ osnutym na tle prowensańskiej poezji ludowej z tekstem Alfonsa Daudet, oddał znakomicie, skłonny do marzeń Bizet, charakter ludowy Provenzalczyków i odmalował z nieźrównaną subtelnością nastroje w naturze i wrażenia, jakie one wywołują w duszy człowieka. Piękne to dzieło znalazło ogólny poklask, twórca zaś chcąc przedłużyć jego żywot, przerobił je na suitę orkiestralną, która do dziś posiada dawną świeżość, wdzięk i czar poezyi.

Suita miała ogromne powodzenie także i poza granicami Francji i ona to głównie rozniosła sławę twórcy i utorowała drogę operze: „Carmen.“ Zachęcony powodzeniem wydał Bizet dwa inne jeszcze dzieła w stylu symfonicznym, a mianowicie: suitę orkiestralną ułożoną z utworów fortepianowych jego układu, które kilka lat wstecz wyszły pod tytułem: „Jeux d'enfants“ i wielką uwerturę: „Patria“ osnutą na tle czasów wojennych roku 1870.

Wznosząc się na coraz wyższy szczybel doskonałości, stał się wreszcie Bizet mistrzem dojrzałym do stworzenia takiego arcydzieła, jakim jest opera „Carmen.“ Zrywając z dawnymi tradycjami opery, występuje twórca w dziele tem jako reformator otwierający muzyce orkiestralnej wielkie pole działania: ona to jego zdaniem powinna mieć rolę przewodnią, skutkiem czego sceny nabrałyby większej wyrazistości i mogłyby dać wierniejszy obraz indywidualności występujących osób. Zasady te wprowadził w czyn dostosowując muzykę swą ściśle do charakterów osób i danych scen. Te reformatorskie sceny Bizeta stały się powo-



dem, że okrzyczano go Wagnerzystą, chociaż nim w istocie nie był.

Tematem do opery „Carmen“ była nowelka Prospera Mérimée, którą Meilhac i L. Halévy opracowali jako tekst operowy. Nieunikniona drastyczność niektórych scen libretta, dała szerokie pole do napaści przeciwnikom kierunku muzyki genialnego twórcy i przyczyniła się niemało do pierwotnego niepowodzenia opery. Gorszono się postacią Carmeny, którą twórca z tak porywającą siłą prawdy odmalował, wybrednych zaś habitnés teatru raziły w wysokim stopniu zaniedbane stroje Cyganów i powykrzywiane bućki Carmeny. (Później zmieniono to oryginalne charakteryzowanie się przedstawicieli ról: zamiast brudnych, zbliżonych do prawdy Cyganów, widzimy obecnie salonowych Cyganów w strojach hiszpańskich) (!) „Carmen“, to naprawdę wielkie dzieło — odznacza się przede wszystkim nadzwyczajną oryginalnością i śmiałością układu, wielkiem bogactwem pomysłu artystycznego, iście królewską wspaniałością barw tonicznych i cudną muzyką, kipiącą werwą i życiem. W demonicznie czarującej postaci Carmen skupił twórca poezję Hiszpanii, dzikie zamięłowanie jej ludności w walce byków i gorące namiętności południowców. We wspaniałej uwerturze — mieszczą się tendencje całej opery; jako główny motyw rozbrzmiewa temat marszu Cuadrilla w A-dur, przy którego dźwiękach ciągnie ludność do areny, by podziwiać walkę byków. Następujące po nim Andante w D-mol pojawia się przed duszą słuchacza jak groźne widmo, zapowiadające nieszczęście. Do głębi przejmującymi tonami wyrażają smyczkowe instrumenta wrące namiętności i bezgraniczną rozpacz, strwożony słuchacz odczuwa, że jakieś zawistne potęgi żądają ofiary i serce jego ściska uczucie lęku, czy żalu.

W pierwszej odsłonie spotykamy wśród barwnego życia na rynku w Seville Carmen, usiłującą hiszpańską pieśnią „Habanera“ usidłać Don José'go. Sama pieśń, jak też po każdej strofice powtarzający się okrzyk chórów: „strzeż się, strzeż!“, posiadają cudowny koloryt. Druga odsłona przenosi nas do zamiejskiej szynkowni, do której dążą pod osłoną zapadającej nocy różnego rodzaju indywidua, Cyganie, dezterterzy wojskowi, proletaryat. Pijąc i paląc fajki słuchają dźwięków gitary. Młode, hiszpańskie Cyganki z kastanietami w ręku stają do tańca, wiedząc dobrze, jaki urok wywiera on na zmysły otaczających je mężczyzn. Tu spotyka Don José swoją dawną kochankę; właśnie odbył karę,

którą dla niej poniósł. Widok jej wznieca na nowo żar jego uczuć.

Wspaniale prowadzony kwintet przemytników, tu wpleciony, należy do najdoskonalszych części partytury. Kuplet Escamilla, pełen grandeccey hiszpańskiej, którym zwycięzki toreador pragnie zaimponować otoczeniu, należy do najpopularniejszych części opery. Zdaje się, jakoby był pisany dla szerszej publiczności. Do najwyższego napięcia dramatycznego dochodzi twórca w duecie Carmeny i José'go. Carmen kołysząc się w takcie tanecznym romalisa przed żołnierzem, podnieca jego zmysły i przyprowadza go do szaleństwa.

Hamując się jednak całą siłą swej woli, wspomnieniem pierwszego spotkania usiłuje José zdobyć sobie na nowo utraconą miłość Carmen. Dla wyrażenia owych prawdziwych uczuć José'go, dobrał Bizet tonację niezwykle przemawiającą do duszy i szczerą.

Akt trzeci rozpoczyna śliczna przygrywka w E-mol. Przemytnicy są przy robocie; ukrytymi manowcami przenoszą towary. Wrażenie niezwykle oryginalne sprawia zdanie końcowe ich pieśni chóralnej: „Jeden krok mylny prowadzi do przepaści“; w niem bowiem znajduje się cały szereg akordów septimowych bez tercji, które następnie przechodzą w akord z powiększoną kwintą.

Śliczną postać stworzył Bizet w Micaëli. Z miłości dla ukochanego udaje się młode dziewczę w góry, celem odnalezienia go i sprowadzenia na drogę spokoju i szczęścia. Wie ono dobrze, w jak niebezpieczne sidła się dostał i pragnie go wyratować. Wśród skalnych wąwozów spotyka włóczęgów i serce jej drży z trwogi. Cudny jest jej duet z José'm, opowiada mu o umierającej matce, która go wzywa pragnąc zobaczyć syna przed śmiercią. Tony, w jakie twórca uderza przy tej opowieści, wruszają do głębi.

Z prawdziwym mistrzostwem przeprowadza twórca rozpaczliwą walkę, odbywającą się w sercu José'go. Wreszcie miłość zwycięża — odchodzi z groźną obietnicą: zobaczenia się. Podczas, gdy Bizet rozwijał wspaniały obraz straszliwej walki w duszy człowieka, dochodzą zdala tony piosnki uciekającego Escamilla. Kontrast ten jest niezwykle efektowny: tu demon zemsty czyhający na ofiarę, a tam piosnka wesoła i beztroskliwa.

Na początku ostatniego aktu rozwija twórca wspaniały obraz święta narodowego Hiszpanii. Jak w baśni przeciągają różno-



barwne tłumy, dążące do areny na walkę byków. Carmen przybyła tu także; pragnie dzielić tryumfy Escamilla. Lecz José wiedziony przeczućmi zjawia się i zastępuje jej drogę. W wielkim duecie błaga José wzruszającymi serce tonami o litość; głęboka boleść drży w każdym jego słowie, lecz na nic jego zaklęcia: Carmen pozostaje nieczułą. Wtedy wściekłość ogarnia wzgardzonym! Jakby na hasło piekielnych potęg rozbrzmiewa właśnie radosna fanfara oznajmiająca zwycięstwo torreadora. Carmen chce biec ku niemu, lecz zatrzymana przez José'go, pada przebita jego sztyletem.

Pierwsze przedstawienie opery „Carmen“ odbyło się 3. marca 1875. roku w teatrze Opery Komicznej. Paryżanie zainteresowani zapowiadzaną premierą przybyli w komplecie. I stała się rzecz często spotykana w dziejach muzyki: operę tę przyjęto z wielką rezerwą. Prócz przygrywki, kwintetu i kupletu torreadora w akcie drugim, żadna ze scen nie znalazła uznania. Głęboko dotknięty apatią publiczności, siedział Bizet w czasie przedstawienia w bolesnej zadumie w sali zarządu teatralnego. Wyszedłszy jeden z ostatnich z teatru, błędził długo ze swym wiernym przyjacielem Guirand'em po pustych ulicach miasta; jak bardzo cierpiał może tylko ten zrozumieć, kto podobnie jak on dał wszystko, co miał najlepszego i najdroższego, a spotkał się za to z niewdzięcznością.

W trzy miesiące później, w chwili, gdy w nocy z 2. na 3. czerwca opuszczano kurtynę po ostatniej odsłonie opery „Carmen“, żegnał twórca jej świat, nie doczekawszy się tryumfów, jakie to arcydzieło wkrótce po jego śmierci święcić zaczęło w całej Europie. Choroba gardłana, w rodzaju krupu, przecięła w przeciągu kilku godzin życie młodego mistrza, zabierając sztuce jednego z jej: pionierów.

Dubois Teodor, ur. 24. sierpnia 1837. w Rosney, profesor konserwatorium paryskiego, a od roku 1896. dyrektor tej instytucji, wyrobił sobie znane nazwisko jako kompozytor operami: „La guzla de l'Emir“ (1873.), „Le pain bis“ (1879.), wielką operą „Aben Hamet“ (1884.), baletem „La Farandole“, uwerturą symfoniczną „Fritjof“, poematem symfonicznym „Notre Dame de la mer“, dwoma oratoriami, koncertem i innymi utworami na fortepian.



**Joncières Victorin** (Feliks Ludgar Rosignol), urodził się 12. kwietnia 1839. w Paryżu i tam zmarł 26. października 1903. roku. Z licznych kompozycji jego najpoważniejsze są: muzyka do „Hamleta“, opery: „Sardanapale“, „Le dernier jour de Pompei“, „Dimitri“, „La reine Berthe“, „Lancelot“, „Chevalier Jean“, symfonia „La mer“, suita orkiestralna „Le Nubiennes“ etc. Dzieła twórcy tego, zapalonego wielbiciela Wagnera, wykazują znaczne wpływy nowo-niemieckiej szkoły.

**Chabrier Emanuel**, ur. 18. stycznia 1841. w Ambert, zmarł 13. września 1894. r. w Paryżu. W muzyce kształcił się równocześnie oddając się naukom umysłowym. Po ukończeniu praw wstąpił jako urzędnik do ministerstwa spraw wewnętrznych. Z zamiłowania do muzyki jednak porzucił swoją posadę i oddał się zupełnie sztuce tonów. Napisał kilka operetek, a gdy te zyskały powodzenie, wystąpił z kompozycjami poważniejszej treści, a mianowicie: ze sceną chóralną „Sulamith“, wielką operą „Gwendoline“, operą komiczną „Le roi malgré lui“, wystawioną w Brükseli i operą „Briseis“, wystawioną w Paryżu. Z licznych kompozycji Chabrier'a zasługuje między innymi na większą uwagę rapsodya hiszpańska. Chabrier, tak samo jak jego poprzednik, był gorącym wyznawcą idei Wagnera.

**Guiraud Ernest**, ur. 23. czerwca 1837. r. w Nowym Orleanie, zm. 6. maja 1892. w Paryżu. Był uczniem Halevy'ego i trzymał się dawnych tradycji. Od roku 1876 zajmował posadę profesora konserwatorium i cieszył się sławą znakomitego pedagoga. Napisał kilka dzieł orkiestralnych i opery komiczne: „Sylvie“, „En prison“, „Le Kobold“, „Madame Turlupin“, „Piccolino“, „La galante aventure“, balet „Greetna Green“ i wiele drobniejszych dzieł.

**Massé Wiktor**, ur. 7. marca 1822. w Lorient, zm. 5. lipca 1884. r. w Paryżu. Kształcił się w konserwatorium paryskim i został w r. 1860. powołany na profesora konserwatorium. W roku 1871. obrano go członkiem Akademii w miejsce Aubera. Z 16 oper Massé'go najlepsze są: „Le fils du brigadier“, „Paul et Virginie“, „La nuit de Cléopâtre“, „Galatée“ i „Les noces de Jeanette“ i te cieszyły się w swoim czasie wielką popularnością.

**Massenet Jules**, urodzony 12. maja 1842. roku w Montaud pod miastem St-Etienne, gdzie ojciec jego, były oficer wojsk Napoleońskich, zajmował posadę przy hutach, a chociaż i matka jego pochodziła z rodziny wojskowych, mały Jules nie okazywał

mimo to animuszu wojennego, lecz już od najmłodszych lat zdradzał nadzwyczajne zamiłowanie do muzyki. Otrzymawszy początki nauk muzycznych w domu, po zdanym świetnie egzaminie, został w r. 1851. przyjęty do konserwatorium paryskiego i przydzielony do klasy gry fortepianowej prof. Laurent'a. Wrótce jednak z powodu przeniesienia się rodziców do Chambéry i zmiany stosunków rodzinnych opuścił na parę lat instytut, ale już w r. 1857. wstąpił doń na nowo.

Miarą jego pilności w naukach i talentu, była pierwsza nagroda otrzymana w dwa lata później za grę na fortepianie, po otrzymaniu której Reber i Ambroise Thomas zostali jego nauczycielami w nauce harmonii i kompozycji. W roku 1863. zdobył młodzieniec kantatą „David Rizzio“ nagrodę rzymską, w ośm dni zaś później otrzymał ponadto pierwszą nagrodę za kontrpunkt i kompozycję fugi. We Włoszech znalazł młody muzyk podniety nie tylko dla swej twórczej pracy, ale także i dla serca swego.

W Rzymie bowiem poznał i pokochał pannę de Ste. — Marie, uczenicę Sgambati'ego, z którą, powróciwszy do Paryża, połączył się węzłem małżeńskim. Zwróciwszy na siebie uwagę kilku mniejszymi kompozytami, wystąpił w r. 1867. z jednoktówną operą „La grand' tante“ po raz pierwszy jako kompozytor dramatyczny. Wkrótce potem zainteresował publiczność pierwszą swoją suitą orkiestralną, a powodzenie, jakiego te dzieła doznały, zachęciły go do dalszego kroczenia w obranym kierunku.

Odtąd już płynie jedno dzieło za drugim z pod pióra Masseneta, a wiele z nich na skrzydłach swej lotnej fantazyi przeleciało świat cały, zachwycając zwolenników nowego kierunku muzyki francuskiej.

Najcharakterystyczniej występuje oryginalny typ instrumentacji Masseneta w jego dziełach orkiestralnych, w wielkich operach: „Le roi de Lahore“ (1877.), „Herodias“ (1881.), „Cid“ (1885.), „Le Magicien“, (1891.), „Thaïs“ i „Don Quichotte“, oraz w dramatach biblijnych: „Marie Madeleine“, „Ewa“ i w muzyce do Lisle'a „Erynnées“, i „Theodora“ Sardou. Mniej rafinowane w efektach orkiestralnych są jego opery komiczne: „Don César de Bazan“ (1872.), „Manon“ (1884.), „Esclarmonde“ (1889.), „Werther“ (1892.), „Le portrait de Manon“ (1894.), „La Navarraise“, „Sapho“ (1899.), „Cendrillon“ (1899.), „Grieselidis“ (1901.) i „Le jongleur de Notre Dame“ (1902.).



Do najbardziej znanych u nas dzieł Masseneta należą opery: „Manon“ i „Werther.“ „Manon“ wystawiona 19. stycznia 1884. r. w Operze Komicznej, zdobyła odrazu sympatyę Paryża, a wkrótce potem święciła ogromne tryumfy w Wiedniu i w wielu innych miastach Europy. Do poważnych Niemiec dotarła znacznie później i mimo skrupułów artystycznych wielu muzyków, swym wdziękiem, finezyą i gracyą podbiła Berlińczyków. Wprawdzie tekst jej nie może służyć za wzór konsekwentnie i logicznie przeprowadzonego dramatu, lecz jest to utwór poetyczny obliczony raczej na efekta teatralne. Muzyka dostosowuje się do podkładu dramatycznego, pojedyncze akty nadzwyczajnie opracowane, orkiestra zaś łśni bogactwem barw tonicznych. Powodzenie, jakiego „Manon“ doznała we Wiedniu, zachęciło twórcę do wystawienia tam także i opery „Werther“, wykończonej jeszcze w r. 1886., lecz nie wystawionej z powodu pogorzeli Opery Komicznej, która miała ją w r. 1887. na swą scenę wprowadzić. „Werther“ święcił we Wiedniu prawdziwe tryumfy; znacznie głębszy od „Manon“, trzymany nieco w dawniejszym stylu, bez rażących kontrastów i jaskrawych efektów, mający za podkład tekst przerobiony z arcydzieła Goethego, posiada on prawdziwie artystyczną wartość. Delikatnym w modulacji i barwnym kolorytem ilustruje twórca poszczególne sytuacje, począwszy od ślicznej idylli w pierwszym akcie, a skończywszy na porywającej siłą napiętności scenie przedśmiertnej Werthera. Z nadzwyczajnem zrozumieniem odmalował twórca nastroje cierpieniem szarpanej duszy Werthera i pod ciężarem tajonej miłości zamierającego serca Loty.

Na dotychczasowy, znany nam dorobek duchowy Masseneta, prócz już wymienionych, składają się jeszcze następujące dzieła: legenda biblijna „La Vierge“, oratorium „La terre promise“, kantata „Paix et liberté“, idylla „Narcisse“, fraszka „Berangère et Anatole“, muzyka do Deroulèda „Hetman“, Sardou „Krokodyla“ i „Phädra“ Racine'a, 6 suit orkiestralnych (między niemi: „Sui ta węgierska“ i „Scènes pittoresques“), balety: „Le carillon“ i „La Cigale“, poemat symfoniczny „Visions“, uwertury „Pompeia“, chóry à capella, pieśni, kwartet smyczkowy i wiele utworów na fortepian. Wedle doniesień pism muzycznych ukończył obecnie operę: „Rzym zwyciężony“. Massenet słynie nie tylko jako kompozytor, lecz i jako pedagog zajmuje poważne stanowisko. Od roku 1878. do 1896. pracował w klasie kompozycji przy konserwatorium paryskim



i przysporzył sztuce tonów wielu kompozytorów, których nazwiska są dziś już otoczone aureolą sławy jak: L. Hillemachera, Alfreda Bruneau i G. Charpentier'a.

**Duvernoy Alfons**, ur. 30. sierpnia 1842. r. w Paryżu, był uczniem Bazin'a i słynął jako znakomity pianista. Na polu kompozycji odznaczył się operami „Sardanapale“, „Hellé“, baletem „Bachus“, sceną liryczną „Kléopatra“, dziełem chóralnem „La tempête“, uwerturą „Hernani“ i dziełami muzyki komnatowej.

**Maréchal Henryk**, urodzony 22. stycznia 1842. w Paryżu, napisał opery „Deidamia“, „Calondal“ etc.

**Chaumet William**, urodzony 26. kwietnia 1842. r. w Bordeaux, wsławił się operami: „Bathylle“, „Herodes“, operetkami i utworami muzyki komnatowej.

**Pessard Emil**, ur. 29. maja 1843. w Paryżu, pisząc dzieła wahające się pomiędzy operą komiczną a operetką, wykazuje niezdecydowany charakter, który jest także cechą i innych kompozycji jego.

**Cahen Albert**, ur. 8. stycznia 1846. w Paryżu, utalentowany uczeń Cezara Francka napisał utwór sceniczny na tle biblijnem pod tytułem „Jan Chrzciciel“, na tle mitologicznem: „Endymion“, kilka operetek etc.

**Coquard Artur**, ur. 26. maja 1846. w Paryżu, znany jako twórca oper: „L'épée du roi“ (1884.), „Le mari d'un jour“ (1886.), „La Jacquerie“ (1895.), dzieł orkiestralnych, suity orkiestralnej etc.

**Salvayre Gustaw**, ur. 24. czerwca 1847. r. w Tuluzie, pisał opery, symfonię biblijną „La resurrection“, psalm 113. na solo chór i orkiestrę, uwerturę i wiele innych drobniejszych dzieł.

**Hillemacher Paweł**, ur. 29. listopada 1852 r. w Paryżu i brat jego Łucyan, ur. 10. czerwca 1860., zdecydowani Wagnerzyści, napisali szereg oper jak: „St. Mégrin“, „Le Drac“, „Circe“ etc., które z powodzeniem wystawiano w różnych miastach Europy. Ponadto wsławili się suitą orkiestralną i poematem symfonicznym „Les Solitudes.“

**Bruneau Alfred**, ur. 3. marca 1857. w Paryżu, modernista, pierwszy z kompozytorów, który komponował opery oparte o tekst pisany prozą. Wielkie zainteresowanie wzbudził operami na tle powieści Zoli: „Le rêve“ (1891.), „L'attaque au moulin“ (1893.) i „Messidor“ (1897.).

**Lambert Łucyan**, ur. w styczniu roku 1861. w Paryżu, twórca

oper: „Broceliande“ (1892.) i „Spahi“ (1897.), legendy dramatycznej: „Sire Olaf“, koncertu na fortepian etc.

**Pierné Gabryel**, ur. 16. sierpnia 1863. w Metz, komponował pantominy, operetki i poważne opery: „Vendée“ (1897.) i „La coupe enchantée“ (1895.).

Pomimo ogólnego zainteresowania muzyków francuskich kompozycją operową, rozwinęła się w drugiej połowie XIX. wieku muzyka orkiestralna i komnatowa do znacznych wysokości. Jedynym przedstawicielem kompozycji wchodzącej w zakres muzyki komnatowej był w pierwszej połowie ubiegłego stulecia we Francji: **Onslow Georg**, ur. 27. lipca 1784. r. w Clermont-Ferrand, gdzie też i umarł 3. października 1852. roku. W swych dziełach z dziedziny muzyki komnatowej, szczególnie pochodzących z pierwszego okresu swej pracy twórczej, okazał się Onslow znakomicie wyszkolonym, o szlachetnym wyrazie myśli i serca kompozytorem; niestety późniejsze jego dzieła, których ogromnie dużo napisał, świadczą, że uprawiany ze szlachetnym połosem myśli rodzaj sztuki zaczął traktować szablonowo; z powodu czego nie mógł się utrzymać na wyżynach zajmowanych przez się w początkach swej twórczości. Napisał kilka oper, cztery symfonie, 34. kwintetów, 36. kartetów smyczkowych, 10. triów, 6. sonat skrzypcowych, jeden sekstet i jeden septet fortepianowy, 3. sonaty na violonczelę i jeden nonet na instrumenta smyczkowe i dęte. Z tych dzieł najpiękniejsze są kwintety smyczkowe i sonaty na 4 ręce; także pomiędzy kwartetami jego znajdują się pojedyncze, które ze względu na piękność układu zapewniły sobie trwalszą wartość.

**Reber Henri**, ur. 21. października 1807. w Mülhausen, zm. 24. listopada 1880 w Paryżu, był uczniem Reicha i Lesueur'a, od roku zaś 1851. zajmował posadę profesora konserwatorium paryskiego, zażywając sławy znakomitego teoretyka. Z dzieł jego wyszczególniają się 4. symfonie, siedm triów i utwory muzyki orkiestralnej. Reber napisał też kilka oper i wiele utworów do śpiewu.

**Stamaty Camille**, ur. w roku 1811. w Rzymie, zmarł 1870. w Paryżu, **Farrenc Aristide** (1794—1885.) i jego współpracowniczka **Luiza Farrenc**, oddawali się specjalnie kompozycji utworów na fortepian.

**Elwart Elie** (1808—1877.), długoletni profesor konserwatorium paryskiego, pisał przeważnie dzieła wchodzące w zakres



muzyki kościelnej. Większej daleko wartości są jego znakomite dzieła teoretyczne jak: „*Traité d'harmonie*“ i „*Solfège*.“

**Dietsch Piotr** (1808—1865.), kapelmistrz muzyki kościelnej w Paryżu, poświęcał się wyłącznie kompozycji utworów treści religijnej.

**Mériel Paweł** 1818—1897.), napisał kilka oper, oratorium „*Kain*“, symfonię „*Tasso*“; znaczenie zyskał sobie głównie dzięki kompozycjom z działu muzyki komnatowej.

**Lacombe Ludwik**, ur. 26. listopada 1818. w Bourges, zmarł 29. września 1884. r. w St-Voast-la-Hougues nad kanałem La Manche. Odebrawszy w konserwatorium paryskim wykształcenie muzyczne, wyjechał w podróż koncertową. Gdy po siedmioletniej wędrowce powrócił do Paryża, poświęcił się prawie wyłącznie kompozycji i zasłynął wkrótce jako znakomity instrumentalista. Prócz wielkiej ilości utworów muzyki komnatowej, napisał Lacombe symfonie dramatyczne: „*Manfred*“ i „*Arva*“ opery: „*La Madone*“, „*Winkelried*“, „*Le Tonnelier*“, „*Korrigane*“, muzykę do „*L'amour*“ Niboyet'a i kantatę „*Sapho*“, nagrodzoną na wystawie paryskiej w r. 1878.

**Weckerlin Jan Baptysta**, ur. 9. listopada 1821- w Gebweiler w Alzacy, od roku 1876. następca Felicien David'a na posadzie bibliotekarza w konserwatorium paryskim, pisał wiele dzieł w różnych gałęziach muzyki. Jego najlepszymi dziełami są: oratorium „*Le dernier jugement*“, wielkie dzieła chóralne „*Les poèmes de la mer*“, „*L'Inde*“, symfonia, a cappella chóry na głosy żeńskie. Próbował także szczęścia na scenie, wystawiając opery komiczne. Jako literat muzyczny zasłużył się rozprawą o pieśni ludowej francuskiej i o „*Dziejach instrumentów i muzyki instrumentalnej*.“

**Poisot Ch. Emile**, ur. w roku 1822 w Dijon, komponował dzieła treści religijnej, pisał utwory z zakresu muzyki komnatowej, opery i kilka dzieł teoretycznych.

**David Samuel** (1836—1895.), dyrektor muzyki paryskich synagog (od roku 1872. aż do swej śmierci) wsławił się symfoniemi, dziełem chóralnem z orkiestrą: „*Le Génie de la Terre*“ i kilku operami komicznymi.

**Lalo Edward**, ur. 27. stycznia 1823. w Lille, zmarł 22. kwietnia 1892. r. w Paryżu. Po ukończeniu studyów muzycznych w konserwatorium paryskim zajął miejsce w orkiestrze Armingantskich koncertów muzyki komnatowej i wystąpił z kilku



utworami własnej kompozycji, które wykonało z powodzeniem owo stowarzyszenie muzyczne.

Jako kompozytor dramatyczny debiutował dopiero w roku 1888. operą: „Le roi d'Ys” — opery bowiem „Fiesque” napisanej o wiele wcześniej, nie udało mu się pomimo usilnych starań wprowadzić na scenę. Muzykę do baletu opery „Fiesque”, wykonano w r. 1872. na koncercie, wielki zaś balet „Namonna” i pantominę „Nero”, wystawiono w r. 1882. we Wielkiej Operze. Jako instrumentalista zajmuje Lalo zaszczytne miejsce pomiędzy nowoczesnymi kompozytorami. Sławę europejską posiadają jego 2 koncerty skrzypcowe, rapsodya norweską, symfonia G-mol, koncert na fortepian i drugi na violonczelę, kwartet smyczkowy, 2 tria i różne inne utwory na skrzypce z fortepianem, na violonczelę z fortepianem i pieśni pod tytułem: „Melodies vocales.”

Gastinel Leon, ur. 15. sierpnia 1823. w Villers le Pots uczeń Halévy'ego posiadał sławę znakomitego kompozytora dzieł wokalnych. Napisał kilka mszy, cztery oratoria, dwie symfonie, uwertury, koncert na dwoje skrzypiec z orkiestrą etc.

Blanc Adolf, ur. 24. lipca 1828. w Manosque, zm. w maju 1885. r. w Paryżu, znakomity kompozytor muzyki komnatowej, otrzymał w roku 1862. nagrodę Chartier'a za swe dzieła.

Silva Paweł (1834—1875.), kształcił się prywatnie u Halévy'ego z powodu ślepoty nie mogąc uczęszczać do konserwatorium. Kompozycje swe dyktował matce i tak stworzył wiele utworów fortepianowych, kościelne i świeckie dzieła chóralne, pieśni a nawet kilka dzieł muzyki komnatowej.

Lacombe Paweł, ur. 11. lipca 1837. w Carcassonne, odznaczył się jako kompozytor muzyki instrumentalnej. Pomiedzy jego licznymi dziełami wyróżniają się niezwykłą pięknoscia: 3 symfonie, legenda symfoniczna „Suite pastorale”, symfonia dramatyczna, divertissements na fortepian i orkiestrę, 3 sonaty smyczkowe, 3 tria fortepianowe, serenada na flet, oboę i orkiestrę smyczkową i kilka dzieł kościelnych. Jako twórca trzyma się Lacombe stylu wytyczonego przez Lisztą.

Boisdeffre René, ur. 3 kwietnia 1838. w Vesoul, kompozytor muzyki komnatowej i kilku wielkich dzieł wokalnych.

Castillon Alexis, ur. 13. grudnia 1838. w Chartres, zmarł 5. marca 1873 w Paryżu, Bernard Emil, ur. 1844. w Marsylli i Faure Gabryel, ur. 13. maja 1845. w Pannier, zajmowali się kompozycją komnatową i zbierali na tem polu obfite laury.

## Saint-Saëns Charles Camille,

urodził się 9. października 1835. roku w Paryżu. Pocho-  
dząc z rodziny zajmującej się żywo muzyką, miał Saint-Saëns  
jako 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> letnie dziecko pobierać regularną naukę gry na fortepianie,  
a mając lat trzy uczył się czytać i pisać nuty. Komponować za-  
czął w piątym roku życia, przeszedł więc pod tym względem  
owo najcudowniejsze z cudownych dzieci: Mozarta! Pod kie-  
runkiem zdolnych nauczycieli: Stamaty'ego (gra na fortepianie)  
i Maledena (teorya muzyki) kształcony, czynił tak bajecznie szybkie  
postępy, że mając lat 10 wystąpił w roku 1846. w sali Pleyela  
z koncertem, którego program wypełniały prócz utworów nowocze-  
snej muzyki także dzieła Händla, Bacha, Mozarta i Beethovena. Ró-  
wnocześnie ze studjami muzycznymi, postępowały także i nauki  
umysłowe, do których garnął się chłopczyzna z równą ochotą  
i zamiłowaniem, jak do muzyki. Po tak starannej nauce prywa-  
tnej oddano go do konserwatorium, gdzie jako uczeń Benoist'a  
(gra na organach) i Helévy'ego (kompozycya) ukończył mając  
lat 17. studia muzyczne. O wymarzone Złote Runo — nagrodę  
rzymską, ubiegał się młodzieniec tylko jeden raz; gdy nią jednak  
uwieczniono o wiele mniej zdolnego kolegę, usunął się od dalszych za-  
wodów i przyjął posadę organisty przy kościele Saint-Merri i miejsce  
nauczyciela przy instytucie muzycznym Niedermeyera. W tym  
czasie udało mu się doprowadzić do wykonania swą pierwszą  
symfonię w towarzystwie muzycznym Sainte-Cecile. Dzieło to  
przyjęto zrazu nadzwyczaj przychylnie; gdy zaś dowiedziano się,  
że twórcą jest 17. letni młodzieniec, znaleziono w niem wiele  
słabych stron, których pierwaj nie zauważono. Tymczasem od-  
bywał młodzieniec wędrówki z jednego końca Paryża na drugi  
w pogoni za lekcyami, z których utrzymywał siebie i matkę,  
ojciec bowiem umarł, gdy Karol Kamil był jeszcze dzieckiem, nie  
pozostawiwszy żadnego majątku. W roku 1851. zmienił się zna-  
cznie los na korzyść młodego muzyka: oto otrzymał miejsce  
organisty w kościele Maryi Magdaleny, przy którym miał nietylko  
znaczniejsze dochody, lecz także większe pole działania jako  
kompozytor. W owym czasie napisał ogromną ilość różnych  
utworów kościelnych, które na mocy umowy twórcy z przełożo-  
nymi kościoła M. Magdaleny, mają pozostać aż do jego śmierci  
prywatną własnością księży. Z namowy Liszta opuścił Saint-



Saëns w roku 1870. posadę organisty i zajął się wyłącznie kompozycją, wyjeżdżając od czasu do czasu tylko w podróże koncertowe.

I odtąd sława jego rozszerza się coraz bardziej poza granicami Francji i jedno dzieło za drugim płynie bez przerwy, elektryzując świat swą nowością i wdziękiem. Mimo niezaprzeczonych zdolności Saint-Saëns'a jako kompozytora dramatycznego, zajmuje on jako kompozytor instrumentalny daleko wybitniejsze stanowisko. Jako genialny symfonik największe laury zbierał na tem polu. Gounod pisze w swym pamiętniku artysty: „Saint-Saëns jest muzyczną siłą, jakiej nie znam drugiej; dorósł wszelkim wymogom i nikt nie zna sztuki tak, jak on. Zna wszystkich mistrzów na pamięć, orkiestrą włada igrając, zabawką mu też gra na fortepianie i w tych słowach powiedziane jest wszystko. Posiada ponadto nadzwyczajną zdolność przedstawienia obrazowego, jak również zadziwiający talent assymilacyjny: mógłby jakie kto chce dzieło napisać, à la Rossini, à la Verdi, à la Schumann, lub à la Wagner; zna on tych mistrzów gruntownie i dlatego może nie podlega pokusie naśladowania żadnego z nich. Nie będąc niewolnikiem jednej, posługuje się wszystkimi metodami do wyrażania myśli poetyckich.“ Uzyskawszy już niemałą sławę jako pianista i organista i jako genialny kompozytor wielu dzieł instrumentalnych, wystąpił Saint Saëns wśród zwady, jaka się toczyła na temat Liszta, ze swymi poematami symfonicznymi: „Danse Macabre“ i „Phaëton.“ Dzieła te, a szczególnie „Taniec szkieletów“ miały ogromne powodzenie; nietylko na wykwinnych koncertach, ale także i na mniej wykwinnych. przy piwie, słuchano w Niemczech odgłosów ksylofonu, imitującego znakomicie chrzęst suchych kości, poruszających się w takt dreszczem przejmujących tonów, jakie im śmierć na swych skrzypkach wygrywa. Jak we wszystkich dziełach, tak i tu uwydatnia się ta fenomenalna zdolność Saint-Saënsa odtwarzania wszelkich odgłosów w naturze. Skrzyp brzozy płaczącej ponad grobami, pianie koguta, uderzenia zegaru o północy, grozę miejsca i otoczenia oddaje twórca z nadzwyczajną wiernością i przykuwa w wysokim stopniu uwagę słuchacza. W tym samym roku wykonano i drugi poemat symfoniczny „Phaëton“ napisany rok wcześniej od poprzedniego. Za temat posłużył twórcy grecki mit o synu boga słońca, któremu ojciec powierzył na jeden dzień swój zaprząg. Po kilku taktach wstępu imitujących zaprzęgnięcie rumaków, rozpoczyna się ognista



jazda młodego boga, odmalowana całą potęgą piękna i grozy, we wspaniałych barwach tonicznych.

Uproszony przez wielbicieli wyciągnął twórca ze swej teki kompozytorskiej trzeci poemat, napisany jeszcze w r. 1871., a mianowicie: „Le Rouet d'Omphale“, mający za temat upokarzającą służbę Herkulesa u królowej lidyjskiej, gdy w szatach kobiecych przez trzy lata musiał prząść, wyczekując z utęsknieniem wybawienia. Aby dobitniej uzmysłwić motyw przedzającego Herkulesa, przesunął twórca wynalazek kołowrotka aż do zamierzchłych czasów; ruch bowiem wrzeczona o wiele trudniejszy do oddania, nie dałby się znakomicie przeprowadzić przez całe dzieło.

Opracowanie tematu, z wyjątkiem motywu skruchy, nie jest wprawdzie zbyt herkulesowem, braki jednak pokrywa tu niezmierna delikatność, słodycz, wdzięk niezrównany i czar zabarwienia tonicznego. Czwarty poemat symfoniczny „La Jeunesse d'Hercule“ napisany i wykonany w r. 1877. ma być w porównaniu z poprzednimi poematami znacznie słabszy pod względem oryginalności pomysłu, niekępowanej potoczystości ukształtowania i odtworzenia poetyckiego tematu muzyką.

Symfonie, których twórca napisał trzy, różnią się znacznie jedna od drugiej. Każda z nich stanowi słup graniczny oznaczający posunięcia się twórcy na coraz wyższy szczebel doskonałości. O pierwszej symfonii w Es-dur wspominaliśmy wyżej; jest nią ta, którą napisał jako 17-letni młodzieniec. Dzieło to tchnie świeżem, młodocianem uczuciem i posiada wiele niezwykle pięknych momentów. Druga symfonia w A-mol, napisana w roku 1859. została wykonana dopiero w r. 1878. Niewielkie rozmiary, drobne formy wymagałyby dla niej raczej nazwy symfoniety, tem więcej, że i charakter jej: gibkość układu, wdzięk to figlarny, to znów rozmarzony za tem przemawia. Nastroje te wyrażone szczerze, zbliżają tę symfonię poniekąd do muzyki komnatowej, do czego przyczynia się również instrumentacja niezwykle delikatna. (Bez puzonów — co w dzisiejszej mowie nazywa się „małą orkiestrą“).

Symfonia trzecia, C-mol poświęcona pamięci Liszta, jest bezsprzecznie najpiękniejszym i najgenialniejszym dziełem Saint-Saënsa. Stworzona jakby w przeczuciu zgonu ukochanego przyjaciela i protektora, prawie równocześnie ze śmiercią mistrza w roku 1886., pozostanie ona najcenniejszym pomnikiem z tych, jakie mu dotychczas stawiano. Owa symfonia „organowa“, jak ją zwą powszechnie, jest prawdziwą koroną dzieł Saint-Saënsa;

żadne z jego dzieł nie posiada takiej siły i głębi myśli, tak wydoskonalonej sztuki kontrapunktu, wznoszącej się chwilami aż do wysokości arcydzieł starych mistrzów, jak to właśnie. Płomienny duch Liszta, który był tu tematem, przejawia się w całej swej sile i prawdzie wyrazu; jego głęboka wiara i dążenie ku ideałom wiecznego zbawienia, jest punktem wyjścia myśli tego dzieła. Jak każde genialne objawienie, tak i to dzieło nie doznało od razu należytej oceny i dopiero teraz dochodzi do coraz większego uznania.

Do symfonii Saint-Saënsa nawiązuje, najwięcej jego „Suite Agérienne“, składająca się: z (1) „Prélude“, (2) „Rhapsodie mauresque“, (3) „Reverie du soir“, (4) „Marche militaire“, a po niej cały szereg dzieł orkiestralnych, osnutych na różnego rodzaju tematach.

W młodości zapalony wielbiciel Wagnera, nie poszedł jednak Saint-Saëns w ślady mistrza z Bayreuthu; w operach swych trzyma się wprost przeciwnego kierunku. Jako kompozytor dramatyczny może raczej być zaliczony do twórców tak zwanej Wielkiej Opery francuskiej; z Wagnerem ma tyle wspólnego, że w dziełach swych usiłuje jak najsilniej uwydatnić muzyką myśl dramatyczną i nie kryje jej wyrazu przez wzgląd na uwydatnienie głosów śpiewaków, ponadto zaś, że posługuje się także i motywem przewodnim, chociaż rzadko przeprowadza go przedmiotowo i pomieszcza w swych muzycznie zaokrąglonych zdaniach.

Dziełom Saint-Saënsa brak owych porywających namiętności, zdolnych wznieść się w regiony najwyższej dramatyczności; lecz brak ten uzupełnia u niego gracya melodyi, a przedewszystkiem czarująca przejrzystość orkiestry.

Dwie opery: „La princesse jaune“ (1872.) i śliczny obrazek liryczny: „Le timbre d'argent“ wyprzedziły dzieła tak wspaniałe jak: „Samson et Dalila“, „Ascanio“, „Henri VIII.“ i „Etienne Marcel.“ W grudniu roku 1877. dzięki poparciu Liszta wystawiono na scenie książęcego teatru w Weimarze po raz pierwszy operę „Samson i Dalila“, skąd dopiero po latach 13. przez Rouen (3. marca 1890.) dotarła do Paryża (teatr edeński wystawił ją 31. paźdz. 1890.) i wreszcie w r. 1892. pojawiła się na scenie Wielkiej opery. Pomimo powodzenia, jakiego opera ta doznała wszędzie, pomimo prawdziwie artystycznej wartości i niezmiernie wysokiego znaczenia, tak we Francyi, jak i w innych krajach zakorzenieć się nie mogła w żadnym z repertuarów teatralnych.

W dziele tem podziwiać musimy wspaniale przeprowadzone chóry, które orkiestra cudną modulacją tonów podnosi i potęguje. Z niezrównaną subtelnością uwydatnia twórca te różnorodne przejścia duchowe Samsona, przewrotność i zdradzieckie wdzięki Dalili, określa z nadzwyczajną ekspresją rezygnacyę Hebrajczyków w ich smętnych śpiewach religijnych, ich wiarę w Jehowę, a w przeciwieństwie do nich opisuje zamięłowanie Filistynów w rozkoszach — melodyą pełną słodczy i wdzięku, która dziwny kontrast stanowi do askezy i surowej powagi śpiewów hebrajskich. Może najwznioślejszą, a stanowczo najdramatyczniejszą sceną tej opery, jest scena więzienna Samsona, której przepojona smutkiem i żalem muzyka wywołuje wstrząsające wrażenie. W „Samsonie“ okazał się Saint-Saëns stanowczym przeciwnikiem dramatu muzycznego, a mimo tego nie czyni w nim najmniejszych ustępstw na korzyść śpiewaka. Charakterystyka słów jest zawsze trafna i nabiera wyrazistości rysunku im ważniejsze znaczenie mają w dramacie. — Opera „Etienne Marcel“ wykonana w roku 1879. nie posiada pod względem wartości artystycznej tak wysokiego znaczenia jak „Samson“, nie brak jej jednak wielu prawdziwie pięknych momentów, szczególnie w akcie pierwszym.

Większe od „Samsona“ powodzenie zdobyła opera: „Henri VIII.“, wystawiona w r. 1883. w Paryżu, a wkrótce potem w wielu innych miastach Europy i Ameryki. Muzyka tego dzieła odznacza się nadzwyczajną elegancją, świeżością i wdziękiem, oraz delikatnością i głębią uczuć zastosowaną do owego koła, w którym akcja się toczy. Dramat liryczny „Proserpina“, przegradza „Henryka VIII.“ od opery „Ascanio“, wykonanej w roku 1890. na scenie Wielkiej Opery, w czasie nieobecności twórcy, który jak zwykle w zimie wygrzewał się w słońcu Algieru, lub wysp Kanaryjskich.

Sukces tego dzieła był wielki; krytyka wyrażała się o niem prawie jednogłośnie nadzwyczaj pochlebnie, chwalono bogactwo pomysłów harmoniczych, czar melodyi i piękne zabarwienie orkiestralne. Wystawiona w r. 1893. opera komiczna „Phryne“, wzbudziła w Paryżu zainteresowanie więcej stroną zewnętrzną, a mianowicie pojawieniem się w ostatnim akcie Afrodyty w oświeceniu magicznem. Po tych operach nastąpiły jeszcze: w r. 1895. wystawiona „Frédégonde“, w r. 1901. „Les Barbares“, po nich grecka „Parysatis“, wystawiona w r. 1902. w teatrze sztuki starożytnej



w Béziers, następnie „Andromaque” w r. 1903. i „La création d' Hélène”, wystawiona w r. 1904. w Monte Carlo.

Do dzieł scenicznych dodać tu jeszcze należy nadzwyczaj pięknie instrumentowany balet „Javotte”, muzykę do tragedyi Sofoklesa „Antigone” i „Dejaniré” do słów L. Gallet.

Z dzieł wokalnych Saint-Saënsa odznaczają się wielkością myśli: poemat biblijny „Le Déluge” na solo chór i orkiestrę, „La Lyre et La Harpe” do słów Wiktora Hugo na solo, chór i orkiestrę, Requiem (op. 54.), msza na 4 głosy, solo i chór, oratorium Bożego Narodzenia etc. Mimo szczupłości ram, trudno nie wymienić tu dzieł fortepianowych i komnatowych Saint-Saënsa, a mianowicie: dwóch sonat na fortepian i skrzypce, w D-mol (op. 75.) i w E-dur (op. 102.), precudnej sonaty na violonczelę i fortepian, dwóch triów na fortepian, skrzypce i violonczelę w F-dur (op. 18.) i E-mol (op. 92.), kwartetu fortepianowego w B-dur (op. 41.), pięciu koncertów fortepianowych, z których szczególnie trzy ostatnie: w E-dur (op. 29.), w C-mol (op. 44.) i F-dur (op. 103.) nadzwyczajnem powodzeniem się cieszyły. Równie rozpowszechnione po całym świecie są koncerty smyczkowe twórcy: w H-mol i A-dur, poświęcone skrzypkowi Sarassatemu.

W dniu 2. czerwca 1896. roku obchodzono w Paryżu uroczystość 50. letniego jubileuszu pierwszego koncertu Saint-Saënsa. Koncert ten odbył się w sali Pleyela i tam też po 50. latach — ongi cudowne dziecię — dziś mistrz, którego nazwisko znane jest w całym świecie, skupił dokoła siebie cały muzykalny Paryż. Salę rozszerzono przez przyłączenie bocznych ubikacji dla pomieszczenia 600 osób. W skład programu, prócz 5. koncertu, umyślnie na tę uroczystość skomponowanego, weszły także utwory Mozarta, które jako 10. letni chłopczyzna grał Saint-Saëns na swym pierwszym występie publicznym. Olbrzymie owacy nagrodziły przemowę jubilata, jako też i każdy utwór grany przez niego. Dochód z koncertu w kwocie 12.000 franków darował Saint-Saëns towarzystwu opieki nad wdowami i sierotami po zawodowych muzykach.

Dzięki spokojnemu życiu, ciągłemu przebywaniu na świeżem powietrzu i słońcu, które twórca nadewszystko kocha, w lecie we Francyi, w zimie zaś na południu bawiąc, cieszy się Saint-Saëns czerstwem zdrowiem i siłą, które mu pozwalają ciągle wzbogacać literaturę muzyczną nowemi dziełami.

**Godard Benjamin**, urodził się 18. sierpnia 1849. w Paryżu, zm. 10. stycznia 1895. r. w Cannes.

Kształcił się w konserwatorium paryskim pod kierunkiem Rebera w kompozycji i Vieuxtemps'a w grze na skrzypcach. W czasie studyów muzycznych odbył dwa razy podróże do Niemiec towarzysząc Vieuxtemps'owi, co nadzwyczaj korzystnie wpłynęło na rozwój jego talentu. W roku 1865. debiutował jako kompozytor sonatą na skrzypce, po której napływały wciąż nowe kompozycje w zakresie muzyki komnatowej, rozgłaszające coraz więcej nazwisko twórcy. Zwróciwszy się następnie ku muzyce orkiestralnej napisał: balet symfoniczny, symfonię „gotycką“, symfonię „oryentalną“, symfonię „legendową“ i symfonię: „Tasso“; „Concerto romantique“ na skrzypce i fortepian, „Scènes poétiques“ i scena liryczna: „Diane et Actéon“, przyczyniły się znacznie do sławy Godarda i poza granicami Francji.

Usiłowania Godarda zdobycia sławy na niwie kompozycji dramatycznej nie odniosły pożądanego skutku. Opery: „Pedro et Zalaméa“, „Jocelyn“, „Dante et Béatrice“, „Ruy Blas“, „La Vivandière“ nie miały prawdziwego powodzenia. Utwory na fortepian i pieśni Godarda natomiast, nietylko we Francji, lecz i zagranicą posiadają wielką popularność.

**d'Indy Paweł Teodor Marya Wincenty**, urodził się 27. marca 1851. roku w Paryżu.

Po ukończeniu szkół średnich uczęszczał młodzieniec na wydział prawniczy, lecz, gdy po wypowiedzeniu wojny Niemcom młodzież chwyciła za broń, wstąpił i on jako ochotnik w szeregi walczących. Po wojnie nie wrócił już d'Indy do nauk prawniczych, ale oddał się z ogromną pilnością studiom muzyki, którą już od dziecięcych lat nad wszystko przenosił. Wbrew woli rodziców poświęciwszy się muzyce, wstąpił do orkiestry Colonna i równocześnie uczył się harmonii i kompozycji pod kierunkiem Cezara Francka w konserwatorium paryskim.

W roku 1873. wyjechał dla dokończenia studyów muzycznych do Weimaru, gdzie przez dwa miesiące korzystał ze wskazówek Liszta. Wprowadziwszy w roku 1874. przy pomocy Pasdeloup'a jedną część swej trylogii symfonicznej: „Wallenstein“ na estradę koncertową, zyskał młody twórca odrazu przychyłność publiczności, a z czasem i sławę znakomitego symfonisty. W rok później wykonano uwerturę: „Piccolomini“, po której nastąpił cały szereg znakomitych dzieł orkiestralnych, jak: symfonia „Jan

Hunyady“, uwertura „Antonius i Cleopatra“, legenda orkiestralna „Sauge fleurie“, ballada symfoniczna „La foret enchantée“, wariacja symfoniczna „Istar“, suita orkiestralna „Tableaux de voyage“, symfonie: G-dur i B-dur.

W roku 1882. wprowadził d'Indy na scenę Opery Komicznej jednoaktową operę komiczną „Attendez-moi sous l'orme.“ Przedstawienie zakończyło się fiaskiem. Wielkie natomiast tryumfy święciło dzieło jego chóralne „Le chant de la cloche“, za które twórca otrzymał w roku 1885. wielką nagrodę miasta Paryża.

Po śmierci Cezara Francka objął d'Indy kierownictwo towarzystwa „nationale de la musique“; sprawując już od roku 1887. obowiązki dyrygenta koncertów Lamoureux. Proponowanej mu posady profesora konserwatorium nie przyjął, ponieważ grono profesorów nie zgodziło się na plan reorganizacji konserwatorium, który w roku 1893. z polecenia rządu francuskiego opracował. W roku 1896. założył wspólnie z Karolem Bordes i Al. Guilmant szkołę muzyczną pod nazwą: „Schola cantorum“ i włożył w tę instytucję wielki zasób swej energii i pracy. Równocześnie rozwinął d'Indy i przy „Ecole des hautes études sociales“ nadzwyczaj gorliwą działalność.

Niezrażony niepowodzeniem swej opery komicznej napisał twórca wielką operę „Fervaal“ i wystawił ją w roku 1897. zyskując tym razem ogólny poklask. Nie mniejsze powodzenie uzyskał twórca muzyką do dramatu „Medea“ C. Mendès'a i dwuaktowym dramatem muzycznym „L'étranger.“ Ogromnie pracowity i żywy napisał d'Indy, prócz wyżej wymienionych dzieł bardzo wielką ilość dzieł muzyki komnatowej, utworów na fortepian, pieśni, chórów, kantaty: „Tour l'inauguration d'une statue“, „Cantate domino“, scenę biblijną „Marie Madeleine“, hiszpańsko-maurytańską scenę „Le chevauché du Cid“ i wiele innych różnorodnych utworów.

Pomimo powodzenia, jakiego d'Indy doznawał w różnych gałęziach muzyki, jest on przede wszystkim symfonikiem. Jego dzieła w tym zakresie odznaczają się niezwykłym połotem, wytwornością form i oryginalnością układu.

Pugno Raul, ur. 23. czerwca 1852. w Montrouge pod Paryżem. Jako syn fabrykanta fortepianów od dzieciństwa zrósł się z instrumentem, któremu w późniejszym życiu zawdzięczał tak wiele doznanych tryumfów. Wykształcony w paryskim konser-



watorium zajmował najpierw posadę organisty, później profesora konserwatorium. W roku 1893. dał się po raz pierwszy jako pianista słyszeć na jednym z koncertów w sali Instytutu i od-tąd sięga jego sława, niezrównanego odtwórcy muzyki klasycznej. Ponadto jest Pugno znany i ceniony jako kompozytor oratorium „Wskrzeszenie Łazarza“, i wielu utworów na fortepian, pieśni, wielu operetek, baletów i ballad.

**Chausson Ernest**, ur. w r. 1855. w Paryżu, zm. 10. czerwca 1899. r. w dobrach swych Limay, pod miastem Nantes.

Wykształcony w konserwatorium paryskim, zajmował po ukończonych studiach przez pewien czas posadę sekretarza towarzystwa national de la musique. Przedwcześnie zmarły (wskutek upadku w czasie jazdy na rowerze), budził swemi kompozycjami ogólne zainteresowanie; jego poemata symfoniczne: „Viviane“ i „Les caprices de Marianne“, „Poème de l'amour et de la mer“, symfonia B-dur, trio G-mol, koncert fortepianowy i koncert skrzypcowy, kwartet smyczkowy, muzyka do „Burzy“ Shakespeare'a, „Legenda św. Cecylii“ i dwie opery: „Hélène“ i „Le roi Arthus“ posiadają charakter niezwykle oryginalny i wielką wykwintność form.

**Charpentier Gustaw**, urodził się 25. czerwca 1860. w Dieuze w Lotaryngii; studia muzyczne odbywał w Lille, a następnie w konserwatorium paryskim u Massart'a, Pessart'a i Massenet'a. Otrzymawszy w roku 1887. za kantatę „Didon“ wielką nagrodę rzymską, wyjechał do Włoch, potem do Niemiec, a gdy wrócił, zainteresował publiczność paryską suitą orkiestralną: „Impressions d'Italie.“ Po niej doprowadził Charpentier do wykonania dramat symfoniczny w 4. częściach: „La vie du poète“ na solo, chór i orkiestrę, utwory orkiestralne na temat poematów Baudelaire'a: „Les fleurs du mal“, dzieło chóralne „Impressions fautes“, dzieło sceniczne: „Le couronnement de la Muse“, w roku zaś 1900, dramat muzyczny „Louise“, który nie tylko w Paryżu, ale także i zagranicą wielkie tryumfy święcił.

**Chaminade Cecylia**, urodzona 8. sierpnia 1861. w Paryżu. Wykształcona w muzyce przez Le Couppey'a, Savart'a, Marsik'a i Godard'a zasłynęła wkrótce jako znakomita kompozytorka drobnych dzieł orkiestralnych. Z jej większych dzieł znane są dotychczas: „Les Amazones“ na chór i orkiestrę, opera komiczna „La Seville“, balet „Callirhoë“, koncert fortepianowy z towarzyszeniem orkiestry, dwa tria fortepianowe i 12 etud koncertowych.

**Bréville Piotr**, ur. w r. 1861. w Bar le duc, przeznaczony przez rodziców na dyplomata, zwrócił się jednak ku muzyce, uczęszczał do konserwatorium paryskiego, a w końcu został prywatnym uczniem Cezara Francka. Bréville pisze przeważnie dzieła z zakresu muzyki kościelnej, zajmuje go jednak również muzyka świecka. Z dzieł orkiestralnych jego najczęściej są znane: uwertura do Maeterlincka „Princesse Maleine“, poemat symfoniczny „La nuit de decembre“ i muzyka do „Sacuntali“ Kalidasy.

**Debussy Karol**, urodzony 22. sierpnia 1862. r. w St-Germain-en-Laye, słynie jako jeden z najznakomitszych nowoczesnych kompozytorów francuskich. Studya muzyczne ukończył w konserwatorium paryskim zdobywając w r. 1884. wielką nagrodę rzymską za kantatę „Syn marnotrawny.“ Pracy jego obowiązkowej przesłanej z Rzymu: „La demoiselle élue“ nie przyjęła komisya egzaminacyjna z tego powodu, ponieważ była napisana w zbyt modernistycznym stylu.

Niemniej młody twórca poszedł w dalszej kompozycji w raz obranym kierunku. Debussy stworzył wiele dzieł na temat poezji Baudelaire'a i Verlaine'a, napisał muzykę do „l'apremi de Faun“ Mallarmé'a, „Pelléas et Melisande“, nokturny na orkiestrę i chór żeński, operę „Chimène“ i wielką ilość różnorodnych utworów na fortepian znanych i cenionych powszechnie.

**Leroux Ksawery Henryk Napoleon**, urodził się 11. października 1863. r. w Velletri; studya muzyczne odbywał w konserwatorium paryskim pod kierunkiem Masseneta i Dubois i zdobył w r. 1885. wielką nagrodę rzymską. Jako kompozytor wstąpił się mszą z towarzyszeniem orkiestry, motetami, uwerturą dramatyczną „Harald“, kantatą „Endymion“, muzyką do „Kleopatry“ Sardous i operami: „Evangéline“, „Astarté“ i „La reine Fiamette.“

**Leborne Fernand**, urodził się 10. marca 1863. w Belgii, kształcił się u Masseneta, Saint-Saënsa i Cezara Francka w Paryżu i wkrótce potem zasłynął jako znakomity kompozytor symfoniczny. Z licznych jego dzieł podnieść należy opery: „Daphnis et Chloé“, „Hedda“ i „Mudarra“, dzieła orkiestralne: „Suite intime“, „Symphonie dramatique“, „Scenes de ballet“, „Aquarelles“, „Temps de guerre“ etc. Oprócz tego pisał Leborne wiele dzieł komnatowych.

**Doret Gustaw**, urodzony w r. 1866. w Aigle w Szwajcaryi, odbywał studya muzyczne w Berlinie u Joachima i w Paryżu u Dubois i Masseneta. Jako kompozytor zapisał się pamięci do-

tychczas dziełami chóralnymi: „Sonnetts païens“ i „Dans les bois“, oratorium: „Les sept mots du Christe“, oraz wielu utworami na chóry męskie.

**Maurice Piotr**, urodzony w r. 1868 w Genewie, wykształcony w konserwatoryach: genewskim, stuttgardzkim i paryskim zdobywa coraz większą sławę jako kompozytor orkiestralny. Jego suita orkiestralna „Les pêcheurs d'Islandie“, scena „Daphne“ znane są i poza granicami Francji.

**Hahn Reginald**, urodzony 9. sierpnia 1874. w Carraças, wychowywał się od 3. roku życia we Francji, odbył studia muzyczne w konserwatorium paryskim i należy do najznakomitszych instrumentalistów najnowszej doby. Do najbardziej znanych jego dzieł należą poemata symfoniczne: „L'île du rêve“, „Nuit d'amour bergamasque“; pantominy: „Fin d'amour“, „La Carmélite“, muzyka do „l'Obstacle“ Daudet'a, utwory na chóry mieszane, pieśni i utwory fortepianowe.

## Belgia.

**Hanssens Ch. L. J.** (1777—1852.), długoletni kapelmistrz, pisał msze, motety i opery w swoim czasie lubiane w Belgii. Znacznie wszechstronniejszy od niego jest: **Hanssens Charles L.** (1802—1871.), jeden z najznakomitszych kompozytorów nowszej szkoły belgijskiej. Prócz oper, baletów, symfonii, dzieł komnatowych i orkiestralnych, napisał trzy koncerty: jeden na violonczelę, drugi na skrzypce, a trzeci na fortepian, które najbardziej go wślawiły.

**Jaussens Józef** (1801—1835.), przedwcześnie zmarły i nadzwyczaj zdolny kompozytor wielu dzieł orkiestralnych, był właściwie adwokatem i muzykę uprawiał tylko z amatorstwa. **Campanhaut Franciszek** (1779—1848.), kompozytor słynnej „Brançonne“, pisał msze, symfonie, opery etc. **Coninck J. Feliks** (1791—1866.), komponował przeważnie utwory na fortepian. **Buschop Julian** (1810—1896.), słynny jako twórca kantaty narodowej „Sztandar belgijski“, pisał ponadto symfonie, uwertury, różne dzieła orkiestralne i wokalne. **Servais Franciszek** (1807—1866.), słynny violonczelista, którego „Paganinim violonczeli“ nazywano, pisał przeważnie utwory na violonczelę. Pomiedzy wielką ilością jego kompozycji wyróżniają się trzy koncerty na violonczelę



z orkiestrą i 16 fantazyi na violonczelę z orkiestrą, które swą pięknnością form wznoszą się wysoko ponad poziom utworów muzyki wirtuozowskiej. **Eijkens Szymon** (1812—1891.), komponował msze, opery etc. **Nieuwenhove A. L.** (1814—1893.), znany i poza granicami Belgii dzięki dziełu orkiestralnemu „Scènes Druidiques“, operom komicznym „Les Montenégrins“, „Le chateau de Barbebleuse“, „Yvonne“, wielkiej operze „Le maître chanteur“, różnym dziełom orkiestralnym, komnatowem i kościelnym. **Samuel Adolf** (1824—1898.), bardzo znany i ceniony w swej ojczyźnie kompozytor i teoretyk, napisał pięć symfonii, kilka oper, suitę orkiestrową „Roland à Roncevaux“, chóry do Racine'a „Estery“, wiele utworów muzyki komnatowej i szkołę „Harmonii i generałbasu.“

**Benoit Piotr**, ur. 17. sierpnia 1834. w Harlebeke we Flandryi, wślawił się operą flamandzką „Isa“, wielkiem dziełem chóralnym „De Oorlog“ („Wojna“, na chór podwójny, solo i monstre orkiestre), muzyką do dramatu „Charlotte Corday“, symfonią chóralną „Żeńcy“, wielką mszą, jednym „Requiem“, „Te Deum“, kilku oratoryami i wielu innemi dziełami chóralnymi. Z jego rozpraw literackich wyróżnia się: „L'école de musique flamande et son avenir.“ **Mertens Józef**, ur. 17. lutego 1834. w Antwerpii, komponował opery, dzieła orkiestralne, oratorium „Angelus“ etc.

**Blockx Jan**, ur. 25. stycznia 1851. w Antwerpii, napisał kilka flamandzkich oper, jedną operę francuską, balet „Milenka“, kilka dzieł chóralnych etc. **Swert Juliusz**, ur. w roku 1843. w Louven, znakomity violonczelista, napisał oprócz wielu utworów na violonczelę także operę: „Albigenzyjczycy.“ **Radoux Teodor**, ur. 9. listopada 1835. w Liège, wślawił się operami: „Les Béarnais“ i „La coupe enchantée“, oratoryami „Kain“ i „La fille d'Jephtha“, obrazami symfonicznymi: „Ahasverus“ i „Le festin de Balthazar.“ **Wouters Adolf**, ur. 28. maja 1841. w Brukselli, wzbogacił szczególnie literaturę muzyki kościelnej wielu dziełami. **Tinel Edgar**, ur. 27. marca 1854. w Sinay w Flandryi, uczeń konserwatorium brukselskiego wślawił się znakomitemi dziełami, które zyskały rozpowszechnienie i poza granicami Belgii. Do najlepszych należą: oratorium „Franciscus“, dzieła chóralne „Kollebloemen“, „De dri Ridders“, muzyka do Corneille'a „Polyeuct“, dramat muzyczny „Godoleva“, msza na 5 głosów. Oprócz tych dzieł napisał Tinel wiele utworów na fortepian, pieśni kościelnych

i świeckich i opracował także szkołę śpiewu gregoriańskiego pod tytułem: „Le chant grégorien, théorie sommaire de son exécution.“

**Mathieu Emil**, ur. 16. paźdz. 1844. w Lille, zdobył niemałe powodzenie operami: „Georges Dandin“. „La Bernoise“, „Richilde“, „L'enfance de Roland“, baletem „Les fumeurs de Kiff“ i różnemi dziełami instrumentalnemi i wokalnemi. **Dupuis Sylvain** ur. 9. listop. 1856. w Liège, komponował opery i dzieła chóralne. **Gilson Paweł**, ur. 15. czerwca 1856. w Brukselli, należy do najbardziej utalentowanych muzyków nowoczesnych Belgii. Owocem dotychczasowej jego pracy kompozytorskiej jest symfonia „La mer“, fantazyja na temat kanadyjskich pieśni ludowych, szkocka rapsodya, suita pasterska, dzieła chóralne „David“ i „Les suppliantes“, opery: „Alvar“, „Les pauvres gens“ (podług Wiktora Hugo), „Thamara“ etc., balet „La captive“, kantata „Francesca da Rimini“ i inne dzieła instrumentalne i wokalne.

Mniej jako kompozytor, ale raczej jako znakomity teoretyk wstąpił się wielki uczony i historyk muzyczny **Gevaert Franciszek August**. (urodzony 31. lipca 1828. w Huyse pod miastem Audenarde, umarł 24. grudnia 1908 w Brukselli).

W jednajstym roku życia wstąpiwszy jako uczeń do konserwatorium gandawskiego, tak szybko wydoskonalił się w grze na organach, że w piętnastym roku życia otrzymał już posadę organisty przy tamtejszym kościele Jezuitów. I nadal oddając się gorliwie studjom muzycznym, zdobył młodzieniec w roku 1847. kantatą „Belgie“ nagrodę konserwatorską, a w kilka miesięcy później wielką nagrodę rzymską. W obowiązkową podróż naukową wyjechał Gevaert za zezwoleniem rządu dopiero w roku 1849. Wszak zdobywszy największą nagrodę rządową liczył zaledwie lat dziewiętnaście — wiek zbyt młody i niedoświadczenie życiowe, oto powody, które zwłokę tę spowodowały. Pielgrzymkę swoją naukową rozpoczął Gevaert jednorocznym pobytem w Paryżu, gdzie młodego laureata nadzwyczajnie podejmowano; rok spędzony następnie w Hiszpanii wzbogacił literaturę francuską owocem studyów jego nad dziejami muzyki hiszpańskiej: „Rapport sur la musique en Espagne“, pobyt zaś niestrudzonego badacza rozwoju muzycznego we Włoszech i Niemczech, pozostawił niezatarte ślady w późniejszych jego dziełach.

Wróciwszy w r. 1852. ze swych podróży, zabawił w Gandawie kilka miesięcy tylko, zwabiony bowiem ruchem mu-

zycznym Paryża, osiadł tam, pragnąc u boku pierwszorzędnych mistrzów tonów rozwinąć swe skrzydła do lotu. Już w czasie przerwy w studyach, pomiędzy 1847. a 1849. rokiem, oddawał się młody muzyk z zapałem kompozycji; napisał wówczas opery: „Hugues de Zomerghen“ i „La comédie à la ville“, przyjęte dość życzliwie w Gandawie i Brukselli. Osiadłszy w Paryżu, debiutował tam w r. 1853. jako kopozитор dramatyczny operą komiczną: „Georgette“, wystawioną z powodzeniem w Théâtre lyrique. W rok później wprowadził na tę samą scenę trzyaktową operę: „Le billet de Margueritte“, która przez dłuższy czas powodzeniem się cieszyła. Po tych operach nastąpiły: „Les lavandières de Santarem“ (1858.), „Le Diable au moulin“ (1859.), „Le Château-Trompette“ (1860.), „La poularde de Caux“ (1861.), „Les deux amours“ (1861. skomponowana dla teatru w Baden-Baden) i „Le capitaine Henriot“ (1864.). Ponieważ dyrekcja Wielkiej opery nie przyjęła zaofiarowanego jej dzieła dramatycznego, porzucił Gevaert kompozycję oper i z tem większą gorliwością poświęcił się odtąd wyłącznie studjom teorii i dziejów muzyki. Już w r. 1856. wydane dzieło: „Leerboek van den Gregorianischen zang“ było miarą jego niepospolitych zdolności pisarskich i zwróciło nań uwagę świata muzycznego; w swym pierwotnym zaś układzie w r. 1863. wydane dzieło pod tytułem: „Traité d' instrumentation“ utrwaliło sławę wielkiej wiedzy teoretycznej Gevaërta. Dzieło to, które w r. 1885. zupełnie przerobione wydał jako: „Nouveau traité d' instrumentation“ (przełożone na język niemiecki przez Riemanna) posiada nieocenioną wartość i jest bezsprzecznie do dni dzisiejszych najznakomitszym podręcznikiem dla nauki instrumentacji. Z drugiej części dzieła: „Cours complet d' orchestration“ wyszedł w r. 1890. tom pierwszy. Prace historyczne tego wielkiego teoretyka jak: „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité“, z powodu hołdowania czasami hipotezom Westphala w kwestyi muzyki greckiej, często przez historyków atakowana — w dalszym ciągu „Problèmes musicaux d' Aristote“, którą z tych samych powodów zdaniem Riemanna należy z rezerwą przyjmować — następnie „La mélopée antique dans le chant de l'église latine“ i jakby wstępna do niej rozprawa: „Les origines du chant liturgique“, w której autor z nadzwyczajną znajomością przedmiotu i czasu zbija tradycyjne rozmiary zasług Grzegorza Wielkiego dla śpiewu kościelnego, dowodząc następnie, że i późniejsi papieże wielki wpływ wywierali na rozwój śpiewu liturgicznego,



oto dzieła wprawiające w zdumienie czytelnika olbrzymią głębią wiedzy i gruntownych studyów. Oprócz drobniejszych rozpraw drukowanych w *Revue et Gazette musicale*, pojawiła się w roku 1896. większa rozprawa: „La musique, l'art du XIX. siècle“, która wzbudziła ogólne zainteresowanie. Niestrudzenie pracowity, napisał Gevaërt prócz wymienionych oper, dzieło wokalne i orkiestralne: „Super flumina Babylonis“ (na chór męski i orkiestrę), „Missa pro defunctis“ na orkiestrę i chór męski, kantatę „De nationale verjaerdag“, kantaty: „Le retour de l'armée“ i „Jacques van Artevelde“, ballady: „Philipp van Artevelde“ ze śpiewami solowymi i orkiestrą, wiele pieśni i mniejszych śpiewów chóralnych. W roku 1867. zamianowano go dyrektorem muzyki Wielkiej Opery, lecz przy nadejściu rewolucyi, opuścił Gevaërt Paryż i wrócił do swej ojczyzny. Wezwany po śmierci Fetis'a w r. 1871. na dyrektora konserwatorium brukselskiego, rozwinął na tem stanowisku ogromnie gorliwą działalność celem podniesienia smaku artystycznego kształczącej się młodzieży i zamiłowania dla sztuki ogółu. Prawie równocześnie otrzymał Gevaërt także tytuł królewskiego kapelmistrza i został wybrany członkiem Akademii

Po krótkiej chorobie zmarł powszechnie czczony i żałowany w dniu 24. grudnia 1908. roku w Brukselli.

## Hollandya.

Niderlandy, gdzie słaba roślinka przyniesiona z Francyi wyrosła w wspaniałe drzewo wydające owoce, Niderlandy, ku którym z uwielbieniem cały świat muzyczny miał oczy zwrócone, owa kolebka kontrapunktu i tylu jej mistrzów, wysiliwszy się w XV. i VI. stuleciu, wydała wprawdzie w ciągu ostatnich trzech wieków pewną liczbę uzdolnionych muzyków, ale już żadnego geniusza, któryby dla rozwoju sztuki miał donioślejsze znaczenie. Rodzina Beethovena pochodziła z Niderlandów i gdybyśmy byli uprawnieni doliczyć tego wielkiego muzyka do ojczyzny jego dziadów, to naturalnie zdanie to zmieniłoby się musiało, ponieważ geniusz tego jednego Tytana wystarczyłby do opromienienia sławą całego stulecia, w którym żył i działał.

Z tych muzyków, którzy odznaczyli się w XIX. wieku ponad przeciętną miarę wymienić należy kilka tylko nazwisk. Oto ich spis: Bertelmann Jan G. (1783—1854.), bardzo ceniony kompo-

zytor muzyki kościelnej i komnatowej; **Hutschenruyter Wouter** (1796—1878.), założyciel towarzystwa muzycznego „Eruditio musica” i kompozytor wielu dzieł orkiestralnych, komnatowych i wokalnych (drugi kompozytor tego samego imienia i nazwiska urodzony 15. sierpnia 1859. wsławił się dotąd orkiestralnemi i komnatowemi dziełami); **Kate André** (1796—1858.), dzieła orkiestralne, komnatowe i opery; **Lübeck Jan H.**, skrzypek i kompozytor, ur. w r. 1799. a zmarły w 1865. w Haadze; **Bree Jan B.** (1801—1857.), opera „Sapho”, oraz dzieła instrumentalne i wokalne; **Verhulst Jan**, ur. 19. marca 1816. w Haadze, zm. w tem samem mieście 17. stycznia r. 1891. Znakomicie wyszkolony muzyk ten słynął jako niezrównany dyrygent koncertowy. W kompozycjach jego: symfoniach, uwerturach, utworach komnatowych i wokalnych odczuwa się wpływ Mendelssohna, którego był wielbicielem. W dalszym ciągu wyróżnili się: **Koning David** (1826—1876.) nagrodzoną operą: „Rybaczka” i uwerturą op. 7., wielu utworami z dziedziny muzyki komnatowej, pieśniami etc.; **Heinze Adolf** (1820—1850.), pisał oratoria, msze i opery; **Coenen Meinardus** (1824—1899.), znakomity kapelmistrz, pisał balety, muzykę dla vaudevillów, operę jedną, wiele utworów muzyki instrumentalnej etc.; **Coenen Franciszek**, ur. 26. grudnia 1826., znany skrzypek, wydał symfonie, kwartety i wiele utworów na skrzypce własnej kompozycji. Do najbardziej znanych hollenderskich kompozytorów zaliczają się: **Silas Edward**, ur. 22. sierpnia 1827. w Amsterdamie, który jako pedagog i kompozytor do znacznej sławy doszedł; **Hol Ryszard**, ur. 23. lipca 1825. (dzieło chóralne „Der fliegende Holländer”, oratorium „David”, opera „Floris”, dzieła komnatowe etc.); **Hagemann Maurycy L.**, ur. w roku 1829. w Züphen, pisał wiele pieśni, dzieł chóralnych etc.; **Nicolai Willem** (1820—1896.), zyskał popularność przeważnie dzięki swym pieśniom i dziełom chóralnym; **Thoof Willem Fr.** (1829—1900.), napisał operę „Aleida van Holland”, symfonię chóralną „Karl V.”, symfonie etc.; **Hartog Edward**, ur. 15. sierpnia 1828. w Amsterdamie, żyje przeważnie w Paryżu i pisze opery francuskie jak: „Le mariage de Don Lope”, „L’amour et son hôte”, a ponadto dzieła orkiestralne, komnatowe etc.; **Hartog Jakób**, ur. w r. 1837., znany jest jako literat muzyczny; **Bockelmann**, ur. 9. czerwca 1838. w Utrechcie, wsławił się swemi analizami dzieł Bacha; **Linden Karol**, urodz. 24. sierpnia 1839., działał jako kompozytor dzieł chóralnych, orkiestralnych etc. z powodzeniem; **Lange Samuel**, ur. 22. lutego

1840. w Rotterdamie, uczeń Mikulego we Lwowie, ceniony jest jako znakomity organista i pedagog, przebywa od roku 1893. jako profesor konserwatorium w Stuttgardzie. Z kompozycji jego znane są: siedm sonat organowych, koncert fortepianowy, symfonia, wiele dzieł komnatowych, oratorium „Mojżesz“, utwory na fortepian etc.; **Daniel de Lange**, ur. 11. lipca 1841., znany był powszechnie dzięki swojemu podróżom koncertowemu, które podejmował jako dyrygent doborowego chóru, wykonywującego stare (a cappella) dzieła szkoły niderlandzkiej. Ze swych kompozycji wydał symfonie, uwerturę, koncert na violonczelę, utwory muzyki kościelnej etc. W końcu wspomnieć tu należy o: **Verhey'u F. H. H.**, urodzonym w roku 1848. w Rotterdamie **Zweers'ie Bernardzie**, ur. 18. maja 1854. w Amsterdamie, których kompozycje cenione są w Hollandyi.

## Anglia.

**Potter Cypriani** (1792—1871.), uczeń Attwooda, Calcott'a i Wölffl'a, wydał po większej części same tylko utwory na fortepian. Kilka koncertów fortepianowych i symfonie jego pozostały w manuskrypcie. **Perry Georg** (1793—1862.), organista kościoła trynitarского w Londynie i kierownik towarzystwa „Sacred Harmonie“, był twórcą 6 oratoryów i innych wielu dzieł świeckich i kościelnych. **Goss John** (1800—1880.), ceniony jako kompozytor dzieł treści religijnej i jako poważny pisarz muzyczny. **Osborne Georg** (1806—1893.), poszukiwany pedagog, zażywał wielkiej popularności jako kompozytor utworów salonowych na fortepian i kilku poważniejszych dzieł muzyki komnatowej i orkiestralnej. **Ellerton John L.** (1807—1873.), był jednym z najpłodniejszych kompozytorów angielskich; napisał sześć symfonii, cztery uwertury koncertowe, oratorium „Raj utracony“, wiele dzieł kościelnych i komnatowych i 11 oper, z których tylko jedną wystawiono. **Pierson Henryk** (1816—1873.), znany w szerszych kołach muzycznych i poza granicami swej ojczyzny z powodu dłuższego pobytu w Niemczech i dzieł, które tam z powodzeniem wykonał. Prócz czterech oper, napisał Pierson symfonię „Macbeth“, uwertury „Romeo i Julia“, „Juliusz Cezar“, marsz żałobny etc. **Horsley Karol Edward** (1822—1876.), założyciel londyńskiego klubu śpiewackiego: „Concentores sodales“, napisał oratoria „Gi-



deon“, „Dawid“, „Józef“ i wiele innych dzieł wokalnych. **Leslie Dawid** (1822—1896.), komponował oratoria, dzieła chóralne, symfonie, uwerturę „The templar“ etc. **Chipp Edmund** (1823—1886.), znany głównie jako kompozytor kościelny. **Ouseley Fryderyk Gore** (1825—1889.), odznaczył się jako teoretyk i kompozytor utworów kościelnych. **Stewart Robert** (1825—1894.), słynął jako znakomity organista i kompozytor dzieł wokalnych. **Mackfarren Walter C.**, ur. w roku 1826., wsławił się jako zdolny instrumentalista; prócz dzieł muzyki komnatowej napisał kilka kantat, chórów i pieśni. **Oakeley Stanley**, ur. w roku 1830. w Londynie, profesor muzyki przy uniwersytecie w Edynburgu odznaczył się także jako kompozytor drobniejszych utworów na orkiestrę i fortepian. **Cusins William** (1833—1893.), ceniony jako niepospolity pianista, wystąpił także z powodzeniem jako kompozytor dzieł muzyki komnatowej i wokalne. **Thomas Harold** (1834—1885.), znakomity pianista i pedagog odznaczył się także jako kompozytor. **Barrett William** (1836—1891.), był znany jako krytyk muzyczny. **Barnett John Fr.**, ur. 10. paźdz. 1837. w Londynie, słynny pianista wzbudził zainteresowanie także jako kompozytor kilku oratoryów, symfonii A-mol, poematu symfonicznego „Dożynki“, później przerobionego na suitę „pasterską“, suity „Pieśń ostatniego minstrela“, koncertu D-mol na fortepian, wielu utworów komnatowych etc. **Thorne Edward**, ur. w roku 1834. i **Barnby Józef** (1838—1896.) wzbogacili literaturę muzyki kościelnej wielką ilością dzieł. **Holmes Alfred** (1837—1876.) i brat jego **Holmes Henry**, ur. 7. listopada 1839. w Londynie, wsławili się jako skrzypkowie objeżdżając niemal całą Europę. Alfred napisał symfonie, uwertury, operę „Inez de Castro“, utwory na fortepian i pieśni, brat jego zaś, zadawałniał się mniejszymi formami. **Clarke James Hamilton Smee**, ur. w r. 1840. w Birmingham, komponował przeważnie utwory kościelne. **Stainer John**, ur. w r. 1840. w Londynie, zasłużył się przedewszystkiem pracą historyczną „Dufay and his contemporaries“ a następnie kilku teoretycznymi dziełami, oraz kompozycją kantat i innych utworów kościelnych. **Parry Hubert Hastings**, ur. 27. lutego 1848. w Londynie, należy do najznakomitszych nowoczesnych kompozytorów angielskich. Wykształcony wszechstronnie, pisał z wyjątkiem oper w każdej gałęzi sztuki tonów dzieła zasługujące na uwagę. Kuzyn jego **Parry Józef**, ur. w r. 1841. odznaczył się także jako kompozytor. Mniej więcej w równej mierze wartości artystycznej pisali: **Caldicott**

**Alfred**, (1842—1897), dzieła chóralne, operetki, pieśni; **Gadsby Henryk**, (ur. 1842), dzieła chóralne, muzyka komnatowa; **Creser William**, (ur. 1844), w York, oratorya, psalmy i muzyka komnatowa; **Culwick James**, (1845), dzieła komnatowe, kościelne etc.; **Davenport William**, (ur. 1847), symfonie, uwertury, muzyka komnatowa; **Bache Francis E.**, (1833—1853), koncert fortepianowy, muzyka komnatowa, utwory na fortepian; **Bache Walter**, (1842), pianista; **Nicholl Horace**, (1848), oratorya, dzieła chóralne; **Daunreuther Edward**, (ur. 1844), propagator dzieł Wagnera; i **Bridge, John Fr.**, (ur. 1844), dzieła chóralne, oratorya etc.

Więszem znaczeniem i poza granicami Anglii cieszą się: **Sullivan Artur**, ur. 13. maja 1842. w Londynie, gdzie również zmarł 22. listopada 1900 roku. W muzyce wykształcony w londyńskiej akademii i konserwatorium lipskiem, pracował kilka lat jako nauczyciel królewskiej akademii, w roku zaś 1876. został zamianowany dyrektorem: „National training school for music“. Zrezygnowawszy w r. 1881. z posady dyrektora, poświęcił się kompozycji i dyrygował koncertami. Z jego 21 komicznych oper i operetek nie wiele przedostało się za granicę Anglii; najbardziej znana jest jego operetka „Mikado“, która w swoim czasie cieszyła się ogromnem powodzeniem. Prawdziwym humorem i wdziękiem wyróżnia się ta operetka znacznie od owych niesmacznych fars, któremi dzisiejsze teatry „robią kasę“.

Na pole poważnej opery wstąpił Sullivan w r. 1891. operą „Ivanhoe“, po której nastąpiła w rok później romantyczna opera „Haddon-Hall“, wystawiona z powodzeniem. Prócz tych dzieł scenicznych napisał twórca bardzo piękną muzykę do Shakespear'a: „Burzy“, do „Kupca weneckiego“, „Wesołych kumoszek z Widsoru“, „Henryka VIII.“ i „Macbetha“. Tu podporządkować należy jego dwa, z polotem instrumentowane balety, z których szczególnie „Zaczarowana wyspa“, bardzo się podobala. Wielką popularność zjednały kompozytorowi w Anglii dzieła chóralne i oratorya, jak: „Kenilworth“, „The prodigal son“ („Syn marnotrawny“), „The martyr of Antioch“ („Męczennicy z Antiochii“), „The light of the world“ („Światło świata“) etc. Jego uwertury, symfonia E-dur, concertino na violonczelę, duo concertant na fortepian i violonczelę, utwory na fortepian i pieśni, nie schodzą w Anglii z programów koncertowych. Z utworów kościelnych wyróżniają się wielkie „Te deum“ i „Te deum Jubilate i Kyrie“.



Stojący na równej wysokości i posiadający równie wielką popularność jak Sullivan, jest: **Mackenzie Aleksander**, urodzony 22. sierpnia 1847. r. w Edynburgu. Ukończywszy studia muzyczne w akademii londyńskiej, rozpoczął karierę artystyczną jako nauczyciel muzyki, występując od czasu do czasu w kwartetach smyczkowych, lub jako skrzypek solo.

Podróż do Włoch w r. 1879. miała olbrzymie znaczenie dla młodego muzyka; gdy bowiem wrócił po roku do ojczyzny, wzbudził ogólne zainteresowanie swemi kompozycjami, którem trudno odmówić było wdzięku zapożyczonego atoli pod włoskiem niebem. Dzięki sławie, jaką zdobył dziełami chóralnemi: „The bride“, „Jason“, i „The rose of Sharon“, został Mackenzie zaproszony na dyrygenta koncertów oratoryjnych Novella do Londynu, gdzie go w roku 1887. obrano także dyrektorem król. akademii muzycznej. Dyrygował ponadto od roku 1892—1899 towarzystwem filharmonicznem i większymi koncertami w Londynie, jednając sobie coraz więcej zwolenników. Kilka doktoratów honorowych i podniesienie go do stanu szlacheckiego wskazuje jak wysoko jest Mackenzie ceniony w swej Ojczyźnie. Do wyżej wymienionych dzieł chóralnych przypływały wciąż nowe, kompozycje w tym zakresie tworzone, podczas gdy i na polu dramatycznym próbował twórca swych sił. W roku 1883. debiutował operą „Colomba“, w trzy lata później wprowadził na scenę „The Troubadour“, a w końcu operetkę: „Her majesty“. Chociaż punktem ciężkości twórczości Mackenzie'go są dzieła chóralne, odznaczył się jednak i na polu kompozycji instrumentalnej wielu niepośledniej wartości utworami. Dorobkiem duchowym twórcy na tem polu są: „Rapsody szkockie“, „Koncert szkocki“, uwertury, poemat symfoniczny „La belle dame sans merci“, koncert skrzypcowy, kwartet fortepianowy i wiele drobniejszych utworów.

**Stanfort Charles Villiers** urodzony 30. września 1852, r. w Dublinie, należy również do najznakomitszych angielskich muzyków. Nauczycielami jego byli Stewart w Cambridge i Fr. Kiel w Lipsku. W roku 1873. objął miejsce organisty przy kościele Trinity w Cambridge, w następnym roku przyjął dyrygenturę stowarzyszenia śpiewackiego na uniwersytecie, w roku 1883 został zamianowany nauczycielem kompozycji i gry na organach w „Royal College of Music“, następnie otrzymał tytuł proferora uniwersytetu, a w końcu porzuciwszy posadę organisty dyrygo-



wał od roku 1897. koncertami filharmonicznymi. Głównymi dziełami Stanfort'a są kompozycje chóralne. (Te najczęściej lubią Anglicy, wobec czego kompozytorowie angielscy, chcąc mieć powodzenie, są zmuszeni większy nacisk kłaść na ten rodzaj kompozycji). Prócz tych dzieł napisał twórca kilka oper, z których dwie: „Zasłonięty prorok z Khorossan“ i „Savonarola“ i poza granicami Anglii cieszyły się powodzeniem. Bardziej znaną także jest muzyka jego do Aeschylusa: „Eumenid“, Sophoklesa „Król Oedipus“ i Tennysona: „Królowa Marya“ i „Becktla“, pieśni i utwory z działu muzyki instrumentalnej.

**Cowen Fr.** Hymen, ur. 29. stycznia 1852. w Kingston na Jamajce, zaczął już w szóstym roku życia komponować, w 16. zaś roku życia rozpoczął karierę artystyczną jako pianista. Po dłuższych podróżach koncertowych osiadł Cowen w Liverpoolu i objął miejsce dyrygenta koncertów filharmonicznych. Opery jego nie miały zbyt wielkiego powodzenia, natomiast dzieła chóralne, a szczególnie instrumentalne zdobyły mu zaszczytne miejsce pomiędzy najznakomitszymi z muzyków angielskich. Znane i cenione symfonie: C-mol, F-dur, C-mol (skandynawska), B-mol, F-dur; uwertury, suity orkiestralne: „Mowa kwiatów“ i „w Krajinie bajki“, pojawiają się często na programach koncertowych i za granicą Anglii.

Dla uzupełnienia dodać tu wypada cały szereg nazwisk młodszych kompozytorów, którzy zasłużyli się mniej lub więcej na polu kompozycji w Anglii: **Shakespeare William**, (ur. 1849.) w Londynie, uwertura dramatyczna, koncert fortep. etc., **Heap Charles Swinnerton**, (ur. 1847.) w Birmingham; dzieła chóralne, uwertury koncertowe, muzyka komnatowa, **Iliffe Frederick**, (ur. 1847.) dzieła kościelne, uwertura etc. **Faning Eaton**, (ur. 1850.) muzyka kościelna, operetki, dzieła orkiestralne etc., **Thomas Artur Goring**, (ur. 1851. zm. 1892.) opery „Esmeralda“, „Nadieżda“, dzieła chóralne, duety, pieśni etc., **Corder Fredrick**, (ur. 1852.) kantaty, operetki, suity orkiestralne etc., **Harding Henry Alfred**, (ur. 1855.) muzyka kościelna, **Hopekirk Helena**, (ur. 1855.) koncert. fortep., sonaty skrzypcowe etc., **Ellicott Rozalinda**, (ur. 1857.) dzieła chóralne, uwertury, fantazyja na fortepian i orkiestrę, kwartet fortep. etc., **Ashton Algernon**, (ur. 1859.) symfonia, koncert skrzypcowy, muzyka komnatowa, **Elgar William** (ur. 1857.) dzieła chóralne i orkiestralne, **Booth Robert**, (ur. 1862.) dzieła chóralne, orkiestralne, **Bennett George John**, (ur.

1863.) dzieła kościelne, orkiestralne etc., **Duncan William**, (ur. 1866.) dzieła chóralne, orkiestralne i komnatowe, i **Bantock Granville**, (ur. 1868.) dzieła chóralne, jednoaktowe opery i pieśni.

## Amerykanie.

**Buck Dudley**, ur. 10. marca 1839. r. w Hartford, uczeń konserwatorium lipskiego, długoletni organista różnych miast amerykańskich, pisał przeważnie dzieła chóralne, świeckie i kościelne. **Boise Otis**, ur. 13. sierpnia 1845. r. w Ohio, uczeń Kullaka, przebywa w Nowym Yorku oddając się kompozycji muzyki orkiestralnej i komnatowej. **Foote Artur**, ur. 5. marca 1853. w Salam, wślawił się suitą orkiestrową D-mol, serenadą smyczkową E-dur, uwerturami i muzyką komnatową. **Sherwood William, Hall**, ur. w r. 1856. w Lyons (Nowy York) znakomity pianista. **Chawick George**, ur. 13. listopada 1854. w Lowell, znany jako kompozytor licznych wokalnych i instrumentalnych dzieł. **Bird Artur**, ur. w r. 1856. w Cambridge (Boston) napisał operę „Daphne”, jeden balet, symfonię A-dur, etc. **Stucken Frank**, ur. 15. października 1858. w Fredericksburgh, otrzymawszy wykształcenie muzyczne w Europie, zajął miejsce dyrygenta towarzystwa śpiewackiego w Nowym Yorku; opera „Vlasda” i kilka innych kompozycji stanowią jego dorobek artystyczny. **Shelley Harry**, ur. w r. 1858. pisze pieśni i utwory organowe. **Dowell Edward**, ur. 18. grudnia 1861. w Nowym Yorku po dłuższym pobycie w Paryżu i Wiesbaden, osiadł w Bostonie w r. 1888. i oddał się kompozycji dzieł orkiestralnych. **Limbert Franck**, ur. 15. listopada 1866. w Nowym Yorku żyje od roku 1874. w Niemczech, i pracuje od r. 1898. jako nauczyciel muzyki we Frankfurcie. Kompozycjami jego są utwory komnatowe i wokalne.

## Włochy, Hiszpania i Portugalia.

Od czasu, gdy Włochy utraciły w świecie tonów swe berło królewskie, zanik muzyki daje się silnie odczuwać tym, którzy przybywszy do krainy bell canto, radziłyby odnaleźć jej dawne tradycje. Niegdyś każdy, nawet małomiasteczkowy kościół posiadał swą dobrze wyszkoloną kapelę śpiewacką i organistę, na-



leżącego przeważnie do znakomitszych instrumentalistów — dziś niestety należy to wszystko już do przeszłości.

Jedynie opera reprezentowana jest przez większą ilość kompozytorów, śpiew zaś i muzyka instrumentalna znajduje się na znacznie niższym poziomie rozwoju, niż w Francyi i Niemczech, Niewielu muzyków włoskich dotarło (na polu muzyki instrumentalnej) na wyżyny, jakie osiągnęły dwa uprzednio wymienione narody. Zanim przystąpimy do omawiania działalności głośniejszych w świecie twórców włoskich, dla braku miejsca podajemy tylko nazwiska kompozytorów, którzy w XIX. wieku pracowali dla ojczystej sztuki, nie przyczyniając się jednak do jej dalszego rozwoju. Są nimi: **Pavesi Stefano**, (1779—1850) napisał około 60 oper; **Coccia Carlo**, (1783—1847.), 38 oper; **Cordella Giacomo**, (1783—1847), 18 oper; **Coppola Pietro A.**, (1793—1877), 14 oper; **Catrufo Giuseppe**, (1771—1855), 17 oper; **Conti Carlo**, (1796—1868), 11 oper; **Balbi Melchiore**, (1796—1879), 3 opery, msze i dzieła teoretyczne; **Valentino Fioravanti**, (1764—1837), 71 oper; **Fioravanti Vincenzo**, (1799—1877), 33 oper; **Ricci Luigi**, (1805—1859), 30 oper; **Ricci Federico**, (1809—1877), 19 oper; **Nini Alessandro**, (1805—1880), 7 oper i utwory kościelne; **Persiani Giuseppe**, (1805—1869), 11 oper; **Panizza Giacomo**, (1804—1860), 6 oper i 5 baletów; **Gordigiani Luigi**, (1806—1860) 7 oper; **Aspa Marya**, (1806—1861), 22 oper; **Chiaromonte Francesco**, (1809—1886), 11 oper i oratorium; **Fabrizi Paolo**, (1809—1869), 40 oper; **Rossi Laura**, (1810—1885), 29 oper; **Peri Achille**, (1812—1880), 11 oper; **Petrella Enrico**, (1813—1877), 22 oper; **Mazzucato Alberto**, (1813—1877), 7 oper; **Brancaccio Antonio**, (1813—1846), 8 oper; **Gabrieli Nicola**, (1814—1891), 17 oper i 11 baletów; **Buzzola Antonio**, (1815—1871), 5 oper; **Bajetti Giovanni**, (1811—1876), 3 opery, 4 balety; **Schira Francesco**, (1809—1883), 9 oper; **Graffigna**, (1816—1896), 18 oper, 1 balet; **Pedrotti Carlo**, (1817—1893), 16 oper; **Mabellini Teodulo**, (1817—1897), 9 oper, oratoria, kantaty, msze, etc.; **Mazzolani Antonio**, (1819—1900), 4 opery; **Agnelli Salvatore**, (1816—1874), 14 oper, 3 balety; **Zoboli Giovanni**, (1821—1884), 6 oper; **Battista Vincenzo**, (1823—1873), 11 oper; **Arditi Luigi**, (ur. w r. 1822), 3 opery i śpiewane tańce; **Badia Luigi**, (1819—1899), 4 opery; **Apolloni Giuseppe**, (1822—1899), 7 oper; **Coccon Nicolo**, (ur. 1826), kapelmistrz kościoła św. Marka w Wenecyi, 5 oper i dzieła kościelne; **Giosa Nicola**, (1820—1885), 20 oper; **Fumi Vincen-**



lao, (1820—1880), 1 opera, dzieła orkiestralne i zbiór pieśni ludowych; **Moscuzza Vincenzo**, (1827—1896), 8 oper; **Terziani Eugenio**, (1825—1889), 3 opery, 1 oratorium, msza i Requiem dla króla Wiktora Emanuela; **Pinsuti Ciro**, (1829—1888), pieśni, opery i *Te deum*; **Braga Gaetano**, (ur. 1829), 8 oper; **Cagnoni Antonio**, (1828—1896), 18 oper; **Platania Pietro**, (ur. 1828), 5 oper; **Giorza Paolo**, (ur. 1832), 1 opera, 41 baletów; **Ponchielli Amilcare**, (1834—1886), znacznie wybitniejszy od poprzednich, napisał 8, z wielkim powodzeniem we Włoszech wystawionych, oper; **Marchetti Filippo**, ur. 26. lutego 1835. w Camerino, pod Bolonią, należy również do wybitniejszych kompozytorów włoskich. Opery jego pisane w stylu pierwszych oper Verdiego cieszyły się powodzeniem. **Rota Giuseppe**, (ur. 1836), 7 oper; **Ferrari Carlotta**, (ur. 1837), opery: „Ugo“, „Sofia“ i „Eleonora d'Arbocea“, msza i Requiem; **Marenco Romualdo**, (ur. 1841), 4 opery, 41 baletów; **d'Arienzo Nicola**, (ur. 1842), 10 oper, oratorium, dzieła komnatowe i teoretyczne; **dall'Argine Constantino**, (1842—1877), 27 baletów, 4 opery; **Auteri-Manzochi Salvatore**, (ur. 1845), napisał 5 oper; **Gomez Carlos**, ur. 11. lipca 1839. w Campinos, w Brazylii, utalentowany kompozytor, który jednak nie wyszedł poza koło dawnych tradycji w swych operach. **Bazzini Antonio**, ur. 11. marca 1818. w Brescia, zm. 10. lutego 1897. r. w Medyolanie, słynny skrzypek i kompozytor muzyki komnatowej, pisał ponadto utwory kościelne, poemat symfoniczny: „Francesca da Rimini“, symfonię chóralną: „Senacheribbo“ operę „Turanda“, jedno oratorium etc.

Do kompozytorów tak zwanej młodo-włoskiej szkoły, której dążenia jednak nie polegają na rozwoju ojczystej sztuki, lecz tylko na przyłączeniu się do kierunku, jaki muzyka obrała u innych narodów, należą: **Boito Arrigio**, ur. 24. lutego 1842 r. w Padwie, uczeń medyolańskiego konserwatorium; w czasie swej podróży artystycznej do Niemiec, poznawszy muzykę Wagnera, stał się jej gorącym wyznawcą. Operą: „Mefistofele“ wstąpił w r. 1868, w ślady niemieckiego mistrza, ale zrażony zapewne fiaskiem, jakie to dzieło poniosło w Medyolanie, więcej oper ponad tę jedną nie wystawił. W innych miastach włoskich i w Niemczech przyjęto „Mefistofeleśa“ przychylnie. W tece kompozytorskiej jego spoczywa jedna dawniejsza opera „Hero i Leander“, oraz dwie nowsze „Nero“ i „Orestiadę“. Daleko większej sławy zażywa Boito jako dramaturg.

**Faccio Franko**, ur. 8. marca 1840, w Weronie, nie należy do zbyt zdecydowanych wyznawców postępu muzycznego. Napisał dwie opery „I profughi Fiamminghi“ i „Hamleta“, kantatę patriotyczną „Le sorelle d'Italia“,

**Consolo Federico**, ur. 1841. w Anconie, skrzypek, który jednak z powodu choroby nerwów zaprzestać musiał występów, napisał koncert skrzypcowy i koncert na fortepian, suitę „orientalną“ i melodye „hebrejskie“ na orkiestrę.

**Pinelli Ettore**, ur. 18. października 1843. w Rzymie, znakomity skrzypek, założył wspólnie ze Sgambattim stowarzyszenie dla kultu klasycznej muzyki komnatowej. Jako kompozytor wstawił się Pinelli kilku dziełami orkiestralnymi i kwartetem smyczkowym.

**Buonamici Giuseppe**, ur. 12. lutego 1846, we Florencji, założyciel stowarzyszenia śpiewackiego „Cherubini“, wydał 50 etud Bertiniego i napisał sam kilka utworów muzyki komnatowej i fortepianowej.

**Pollini Cesare**, ur. w r. 1855., dyrektor konserwatorium w Padwie, pisze utwory komnatowe.

**Cesi Beniamino**, ur. w r. 1845. w Neapolu, posługuje się jako kompozytor mniejszymi formami (utwory na fortepian, pieśni).

**Grazzini Reginaldo**, ur. 15. października 1848, we Florencji, napisał kilka większych dzieł chóralnych i kilka symfonii.

**Mancinelli Luigi**, ur. w r. 1848. w Orvietto, wystawił z wielkim powodzeniem operę „Isora di Provenza“, oratoria „Hero i Leander“ i „Jesajas“, i muzykę do „Messaliny“ i „Kleopatry“ Cossasa.

**Coronaro Gustavo**, ur. w r. 1852. w Vincenza, napisał kilka dzieł chóralnych, symfonii i oper, jak „Jolanda“, „Festa a Marina“ i „Claudia“.

**Pirani Eugenio**, ur. 8. września 1852. r. w Bolonii, znakomity pianista, wyszkolony w Akademii Kullaka w Berlinie, wstawił się także jako kompozytor balladą orkiestralną, suitą i utworami na fortepian.

**Martucci Giuseppe**, ur. 6. stycznia 1856. w Capui, dyrektor „Liceo musicali“ w Bolonii, jako kompozytor pracuje wyłącznie na polu muzyki instrumentalnej.

**Bossi Enrico**, ur. 25. kwietnia 1861. w Salo, uczeń konserwatorium medyolańskiego, obecnie profesor teorii muzycznej

przy konserwatorium w Neapolu, pomieścił swe postępowe usiłowania w następujących dziełach: w symfonii D-mol, koncercie na fortepian B-mol, w kwintecie, triu i innych utworach na fortepian.

**Tebaldini Giovanni**, ur. w r. 1864. w Brescia, reorganizator kapeli śpiewackiej kościoła św. Marka w Wenecyi, od r. 1897. dyrektor konserwatorium w Parmie i **Franchetti Alberto**, urodzony w r. 1860. w Turynie, odznaczyli się na niwie kompozycji wielu dziełami muzyki wokalne, orkiestralnej i komnatowej.

**Busoni Feruccio Benvenuto**, ur. 1. kwietnia 1866. w Empoli pod Florencją, kształcił się w muzyce w Grazu u W. A. Remy'ego i po zdaniu egzaminu został przyjęty jako członek akademii filharmonicznej w Bolonii, gdzie wkrótce zasłynął jako znakomity pianista i improwizator. W roku 1888. objął posadę nauczyciela przy konserwatorium w Helginsfors, w dwa lata zaś później zdobył na konkursie Rubinsteina w Moskwie pierwszą nagrodę a wraz z nią posadę profesora przy tamtejszem konserwatorium. Po roku posadę tę porzucił, udał się w dłuższe podróże koncertowe i wreszcie osiadł w Berlinie, skąd od czasu do czasu odbywa podróże artystyczne po całym świecie. Z kompozycji Busoniego znamy: 2 kwartety smyczkowe, 2 sonaty skrzypcowe, jedną sonatę na fortepian, 2 suitę orkiestrowe, 1 koncert fortepianowy z orkiestrą, poemat symfoniczny na orkiestrę, koncert skrzypcowy, wiele utworów na fortepian, pieśni etc. Cenne jest jego wydanie Bacha „Wohltemperiertes Klavier“ i przekłady na fortepian dzieł organowych tego mistrza.

**Piotr Mascagni**. W dziewięćdziesiątych latach ubiegłego stulecia przedarły się z za Alp na północ radosne wieści o nowym kierunku w sztuce, który zrodzić miały Włochy, te Włochy, które wieki całe przyświecały kulturą swoją i w jej rozwoju były nieustrudzonym pionierem. Z radosną nowiną przedarło się nazwisko tego, który miał być propagatorem nowej idei — Piotra Mascagniego. Z dziennikarską ruchliwością rzucono się do badania jego przeszłości i notowano wtedy parę takich dat: urodzony w Livorno 7. grudnia 1863. roku, uczeń Ponchiello i Saladina w konserwatorium medyolańskim, dotychczas kapelmistrz w paru mniejszych teatrach, obecny tryumfator konkursu, na którym palmę pierwszeństwa wzięła jego jednoaktowa opera p. t.: „Cavalleria rusticana“, pierwsze jego dzieło. Z kolei zaczęto analizować: „nowość“... Nowy kierunek zwiastowało! Weryzm! Wierzyło, że wniesie on w sztukę toniczną nowe światło, tak silne,



że aż zdolne przyćmić działalność epigonów Wagnerowskiej sztuki. Nota bene weryści z mistrzem z Bayreuthu nie zrywali zupełnie i dzieło jego życia było dla nich punktem wyjścia; tylko dzieło to było niezgłębione, a jakby powierzchownie zbadane. Pierwiastków nowych wniesiono wiele: zarzucono pracę tematyczną, rozsnuto melodyę, nią właśnie charakteryzując osoby działające, przejawiano instrumentację, zapomniano o tematach z przeszłości czerpanych, zastępując je przeżyciami dnia dzisiejszego, wczorajszego zaledwie... Zapowiedzią takiej sztuki była: „Cavalleria rusticana“, którą po raz pierwszy wystawiono w Rzymie 17. maja 1890. roku w idealnej obsadzie: Santuzza — Gemma Bellincioni, Turridu — Roberto Stagno. Dzieło porywało swą siłą dramatyczną, temperamentem nieokiełznanym, gorącym przebijającym się w części muzycznej. Słuchano z zapartym tchem historii: zdradzonej — Santuzzy, wioskowego Don Juana — Turrida, lekko-myślnej — Loli, mściwego — Alfia i tej zażawionej, rozekłanej starowiny — matki Turrida. Pojono się dźwiękiem namiętnej serenady zawodowego uwodziciela, skargą łzawą sponiewieranej Santuzzy, ludową piosnką zalotnej Loli, nastrojowem intermezzem... Przeoczono zrazu tylko jedno: on popularny ton opery, który czaił się po zakamarkach sal teatralnych, orkiestry, czepiał się kulisów, bujał nad głowami zasłuchanych rzesz, wlokąc za sobą druha nieodłącznego, wiernego sobie i oddanego: przesytny..., który dziś niesie ze sobą s p o p u l a r y z o w a n a Cavalleria. I to było i jest naturalne. „Cavallerii“ brakło tej głębi, do jakiej my już zdolaliśmy się przyzwyczaić... a tylko, albo prawdziwe dzieło geniuszu, albo prosta ludowa pieśń, pieśń naszych dusz, nie podlega tej tragedii, by miała przesyć słuchacza. Nie była to zresztą jedyna tragedia, jaką honorowany twórca „Cavallerii“ miał przeżyć; gorszą była ta, że to pierwsze jego dzieło było zarazem... ostatniem. Bo chociaż po niem stworzył Mascagni szereg oper, („L'amico Fritz“; „I. Rantzau“; „Guglielmo Ratcliff“; „Silvano“; „Zanetta“; „Le Maschere“; „Amica“ „Isabeau“), żadna z nich nie stoi na wysokości: „Cavallerii.“ Są to rzeczy słabe, nawet bardzo słabe, rzadko przypominające w pojedynczych ustępach pierwsze i ostatnie dzieło.

Mascagniego dosięgnął najcięższy cios, jaki twórcę ugodzić może: przeżył własną sławę.

**Ruggiero Leoncavállo.** Krótką wzmiankę o Leoncavállo należałoby właściwie zacząć temi słowy, któremi zakończyłem cha-

rakterystykę twórczości Mascagniego: przeżywa własną sławę. Nierozłączny niemal towarzysz twórcy: „Cavallerii“ n. b.: z afisza teatralnego tylko, doświadczył jednakiego z nim losu. Stworzył oper kilka, a przecie jedna tylko jedyna z nich: „Pajace“, wyrobiła mu i imię i sławę i rozgłos, obiegając wszystkie niemal sceny świata. Poprzedzone nielicznymi pieśniami i operą: „Songe d'une nuit d'été“, „Pajace“ zespoliły się z nazwiskiem starszego wiekiem od Mascagniego Leoncavállo (ur. 8. marca 1858. w Neapolu) i to zespoliły się od chwili wystawienia w Medyolanie w r. 1892. nierozłącznie i jedynie. W duchu werystów pojęta, silna w treści, mimo codzienności takich wypadków (on, ona i ten trzeci, zazdrość, morderstwo), pełna wyrazu w muzyce, a nawet siły dramatycznej i stąd mniej ulegająca spopularyzowaniu, opera ta zdołała przyćmić wszelkie następne dzieła operowe twórcy. Bo ani „Medyceusze“ zbyt potężni w pomyśle, słabi w wykonaniu, ani „Chatterton“, ani „Cyganerya“, którą pobiła siostrzyca skomponowana przez Pucciniego, ani „Zaza“, ani wreszcie zamówiony przez cesarza Wilhelma II: „Roland z Berlina“ ani „Maia“ nie zdołały się utrzymać na żadnej scenie, a kto wie, czy podobny los nie spotka nowej jego pracy zatytułowanej: „Mała królowa róż“. Są — jakby ich nie było! Ponad „najpiękniejsze“ ich ustępy (jako całości traktowane są słabe z reguły), góruje przecie tragiczna skarga Cania: „Śmiej się pajacu...“

**Giacomo Puccini.** Trzeci z rzędu kompozytor włoski, zajmujący się wyłącznie kompozycją operową, którego nazwisko znane jest dzisiaj wszędzie, ba nawet w... nowym świecie! Znane i cenione! Puccini jest bezwątpienia szczęśliwszy od Mascagniego i Leoncavállo — nie jedno, a szereg dzieł zjednał mu przychylność i uznanie. Takby się wydawało sądząc z tryumfów, jakie odnosi. Po dokładniejszym atoli zbadaniu partytur Pucciniego trzeba będzie sąd o nim nieco zmodyfikować, o nim tak głośnym od chwili wystawienia „Bohème“ i „Madama Butterfly.“ Wpierw parę dat. Urodził się w Luccie w r. 1858., a ponieważ ojciec go odumarł, gdy miał lat sześć, wychowaniem jego zajął się dziadek jego, Dr. Mikołaj Ceru. Stypendyum królewskie umożliwiło młodemu chłopakowi studia w konserwatorium medyolańskim, po którego ukończeniu wystawił pierwszą swą operę (r. 1884.) „Le Villi.“ Sukces jej był wcale względny, niemniej firma Riccordi partyturę zakupiła i wystawiła operę nawet w teatrze: „La Scala.“ Dwie następne opery: „Edgar“ i „Manon Lescaut“ kompozyto-



rowi sławy nie przyspożyły. Dopiero „Bohème“ stała się wypadkiem dnia i dziś dzieło to, wystawione po raz pierwszy w Turynie w r. 1896. wcieliły w repertuar swój wszystkie niemal wielkie sceny operowe. Puccini wpłynął na fali muzyki, ilustrującej cygańskie życie artystów paryskich. Uznanie było zasłużone. Lekka, pełna gracyi muzyka „Cyganeryi“ mogła trzymać na uwieży słuchaczy. Trudno wchodzić w jej analizę, zbyt zresztą jest znana, więc przypomnę tylko pełne zacięcia i werwy sceny początkowe w mansardzie, sentymentalną rozmowę Rudolfa z Mimi, obrazy gwarne go życia w łacińskiej dzielnicy, bardzo nastrojowy obraz poranku zimowego (akt III.), wreszcie z niezwykłą mestryą z motywów uprzednich spleciony cały akt IV. Dużo w tej pracy piękna, werwy, temperamentu, to znowu nastrojów i silnych akcentów dramatyczności, dużo pomysłów naprawdę oryginalnych i własnych.

Dalsza opera wystawiona w Rzymie w r. 1900. „Tosca“, oparta była na tych samych przesłankach, co uprzednia, działał jednak właściwie koniec aktu II. (zabójstwo Scarpia przez Toscę) i akt III. śmierć Cavaradossiego, obraz znowu silnie nastrojowy, malowany tuszem i blaskami słonecznymi. W zestawieniu (w muzyce) bezwzględnie skrajnych uczuć Puccini jest bezsprzecznie mistrzem.

Pojawiła się wreszcie: „Madama Butterfly“, dziecię słonecznej, kwietnej Japonii, naiwne, wiośniane: motyl mknący w żar ognia.... Tryumf był zupełny. O oryginalne japońskie motywy oparta muzyka dyszy czarem egzotycznych stref... Czy zaś są one motywy zapożyczone wprost z Japonii, czy od.... Sullivana — to chyba rzecz obojętna, dość, że są świeże, pomysłowe, silnie działające. Że zaś muzyka jest zeuropeizowana tu i owdzie, tego wymaga akcja. Chodziłoby raczej o to, pod czyim wpływem ta „europejska“ muzyka zostaje... Mówi się dużo w Gounodzie, Verdim i t. d., jabym raczej mówił o samym Puccinim. Puccini wytworzył „jakoby“ swój styl i jest mu wierny. Zapożycza się często, bardzo często... u siebie samego. Dość przejrzyć partyturę ostatniego dzieła jego: „La Fanciulla del West“, wystawionego z olbrzymiem powodzeniem w Nowym Yorku. „Dziewczyna z Zachodu“, znana mi zresztą tylko z wyciągu fortepianowego mówi do mnie językiem Mimi i Rudolfa, Tosci i Cavaradossiego, Cio-cio-san i Pinkertona. Bez wątpienia jest tam pomysłów wiele, ale jakże silnie odzywają się akcenty, które ongi boleśnie rozbiły się o mury



Rzymu, kiedy o jutrznianych blaskach ginał Cavaradossi, jak głośno brzmia, w akordach prowadzone, nastroje z rogatki d'Enfer (tam puste kwinty) jak.... jak wogóle wiele reminiscencyi z dzieł dawnych w tem całkiem nowem dziele, opłaconem setkami dolarów i mającem nowe setki zjednać kompozytorowi. Stara Europa z pewnością wprowadzi na swe sceny: amerykańską nowość i... będziemy słuchali: „Bohèm“ plus „Tosca“ plus „Butterfly“ plus motywy „amerykańskie“.... chętnie. Bo jednak Puccini dla swojej potocznej melodyjności słuchać się daje, zainteresuje doskonałą instrumentacją, bardzo niejednokrotnie ciekawą harmonizacją, stylem swoim i pomysłami i zainteresuje żywiej, niż dziesiątek innych włoskich kompozytorów. Jego „mowa własna“, którą po paru taktach odrazu się poznaje, daleką jest od banalności wielu jemu współczesnych, dziełom zaś jego nie grozi tragiczne spopularyzowanie. Bądź co bądź pomimo zarzutów licznych, jakie mu się postawić może, uznać się w nim musi siłę naprawdę dzielną i widzieć w nim filar tegoczesnej muzyki włoskiej.

Perosi Lorenzo, urodził się 20. grudnia 1872. r. w Tortona, gdzie ojciec jego zajmował posadę organisty katedralnego. Poświęciwszy się stanowi duchownemu kształcił się jednak młody Lorenzo równocześnie i w muzyce, którą od najmłodszych lat ubóstwiał.

Wyższe studia muzyczne odebrał w roku 1892—1893. w konserwatorium medyolańskim i w r. 1894. u Haberlego w Ratysbonie. Po ukończeniu studyów muzycznych i otrzymaniu święceń kapłańskich, przyjął Perosi miejsce dyrektora kapeli śpiewackiej kościoła w Imola, ale już po kilku tygodniach wezwany na zastępcę dyrektora chórów kośc. św. Marka we Wenecyi, przeniósł się do pięknej królowej Adryatyku.

W roku 1898. został zaszczycony nominacją dyrygenta chóru kaplicy sykstyńskiej i urząd ten piastuje do dni dzisiejszych, pracując z ogromną gorliwością nad wprowadzeniem zdobyczy postępu muzycznego do łona muzyki kościelnej. Kilkadziesiąt mszy, trylogia oratoryjna: „Passye podług św. Marka“, „Wniebowstąpienie Chrystusa“, „Wskrzeszenie Łazarza“, oratorium „Wielkiej nocy“ i „Bożego Narodzenia“, oratorium „Mojżesz“ (1901.), „Leon Wielki“ (1902.) i „Sąd ostateczny“ (1903.), Requiem na 3 głosy męskie z towarzyszeniem organów, psalmy, Te Deum, wiele triów organowych i preludyów, waryacje na orkiestrę składają się na dotychczas nam znany dorobek duchowy tego uta-

lentowanego muzyka. W dziełach Perosi'ego uwidocznia się wyraźnie usiłowanie twórcy spojenia stylu Palestriny ze sztuką Bacha i Wagnera. Zestawienie tych trzech, tak bardzo od siebie różniących się mistrzów zdawało się, szczególnie Włochom, początkowo niesłychaną odwagą; młody abate jednak krocząc dalej po obranej drodze, dochodzi do coraz większej jednolitości stylu, której brak odczuwać się dawał w jego pierwszych dziełach.

Zdala od życia muzycznego Europy trzyma się Hiszpania; w ciągu XIX. wieku prócz tak zw.: „Zarzuela“, to znaczy oper komicznych, podobnych raczej do operetek, nie produkowano tam prawie nic, coby zasługiwało na wyszczególnienie.

Dopiero w ostatnich czasach ruch muzyczny zaczyna się budzić, a z nim pamięć dawnych czasów, kiedy to Hiszpania brała tak żywy udział w rozwoju sztuki tonów. Mało zatem nazwisk pozostaje nam do wyliczenia; są niemi: **Cabo Francisco** (1768—1832.), dzieła kościelne, **Carnicer** (1789—1855.), opery, symfonie, muzyka kościelna, **Arriaga Antonio** (1806—1825.), kwartety smyczkowe, **Eslava Hilarion** (1807—1878.), opery, dzieła kościelne i teoretyczne, **Saldoni Balthasar** (1807—1890.), dzieła kościelne, symfonia „A mi patria“ i wiele Zarzuel. Najpłodniejszymi kompozytorami „Zarzuela“, tak zwanymi „zarzuelarosami“ są: **Gaztambide Joachim** (1822—1870.), **Arrieta Emilio** (1823—1894.), **Barbieri Asensio** (1823—1894.), **Hernando Rafael** (ur. 1822.), **Hernandez Pablo Isidoro** (1834—1888.), **Oudrid Christobald** (1829—1877.), **Rogel José** (ur. 1829.), **Caballero Manuel Fernandez** (ur. 1835.), **Hernandez Breton** (ur. 1846.). Jako pianiści odznaczyli się: **Albeniz Pedro** (1785—1855.), także i kompozytor utworów fortep., **Albeniz Isaac** (ur. 1861.), pianista dworu i kompozytor kilku oper, **Soler Oscar** (ur. 1837.), **Pedrell Filipe**, urodz. w r. 1841., historyk muzyczny, wsławił się jako kompozytor operowy i kilku dzieł orkiestralnych.

Do bardziej znanych kompozytorów portugalskich należą: **Bomtempo Joao Domingos** (1775—1842.), pisał utwory fortepianowe, **Machado Rafael** (ur. 1814.), dzieła kościelne, **Machado Augusto** (11 oper i wiele operetek), **Arneiro Ferreira Veiga** (ur. 1838.), pisał opery, *Te deum* etc. i **Napoleão Artur**, (urodz. w r. 1843. w Oporto), pisał utwory na fortepian.

---

BRAHMS-BRUCKNER-STRAUSS.



## Brahms Jan.

Brahms Jan, urodził się 7. maja 1833. r. w Hamburgu, zmarł 3. kwietnia 1897 roku w Wiedniu.

Jako syn muzyka, który z miłości dla swej sztuki trzykrotnie uciekał z domu rodzicielskiego, chcąc w świecie nauczyć się czegoś więcej ponad to, do czego doszedł sam własną pilnością, przyniósł mały Jan ze sobą na świat duszę muzykalną i już z góry poświęconą wszechwładnej pani serca swego rodzica. Rzeczą naturalną było, że Jaś miał pójść w ślady ojca i zostać muzykiem; wcześniej zatem zaprzężono chłopczykę do nauki gry na skrzypcach i większej od niego violonczeli — ulubionych instrumentów Jana Jakóba Brahmsa. Celem pragnień małego Jasia jednak była „owa wielka skrzynia, wydająca ze siebie tak dziwnie piękne dźwięki“ — i sztuka wydobywania z niej tych czarodziejskich głosów. Podjął się uczyć go zupełnie bezinteresownie, ujęty fenomenalnym talentem dziecka, znakomity nauczyciel gry na fortepianie Otto Fr. W. Cossel. Poświęcenie zacnego muzyka wydało obfite plony — w dziesiątym roku życia grał chłopczyka już tak biegle na fortepianie, że pewien impressaryo chciał go zaangażować w podróż koncertową do Ameryki. Cossel jednak sprzeciwił się temu stanowczo. Oddany następnie dla wyższych studyów muzycznych do Edwarda Marxena, przykładając się mały muzyk z taką pilnością do nauki i czynił tak zdumiewająco szybkie postępy, że zachwycony tem nauczyciel, przywiązał się szczerze do swego ucznia i z pietyzmem niemal pracował nad rozwojem jego niezwykłego talentu.

Pragnienie wypowiedzenia rodzących się w duszy myśli poetyckich, parło z niepowstrzymaną siłą dorastającego młodzieńca do tworzenia. „Ja wciąż komponuję“ powiada pewnego razu do przyjaciela, a „najlepsze pomysły muzyczne napływają mi rano, przy czyszczeniu butów“ — innym znów razem skarży

mu się: „komponuję, lecz tylko w największej tajemnicy wczesnymi rankami, w dzień bowiem muszę układać marsze na instrumenta dęte, nocą zaś siedzieć przy fortepianie w szynkowniach.“ A więc ów wciąż powtarzający się refren: „dla chleba“ zmuszał i to genialne chłopię już w wczesnym wieku do składania ofiary ze swego talentu muzie, tak bardzo odbiegającej od swej niebiańskiej siostrzycy, prawdziwej sztuki tonów.

W roku 1848. wystąpił młody Brahms za pozwoleniem swego „mistrza“ Maxena, po raz pierwszy na publicznym koncercie, w rok później po raz wtóry, poczem nastąpiły znów lata poważnych studyów.

Na ów czas przypadają pierwsze, a zarazem tak prawdziwie artystyczne prace młodego twórcy, jak: sonata C-dur, i Fismol, i jako opus 3, wydany później zbiór pieśni, zawierający piękną i wzruszającą: „Liebestreu“. Poznaawszy słynnego skrzypka Remenyi'ego w czasie jego bytności w Hamburgu, gdzie akompaniował mu w kilku koncertach, wyjechał z nim w r. 1853. w dłuższą podróż koncertową. Podczas tej wędrowki artystycznej zaprzyjaźnił się Brahms z Joachimem i zabawił w przejeździe przez Weimar sześć tygodni w Alte Burg, podejmowany tam z ową niezrównaną, serdeczną gościnnością, właściwą Lisztowi.

Z Weimaru wrócił młody muzyk już sam do Göttingi, do Joachima, stąd pojechał do Szwajcaryi, a w jesieni tego samego roku z listem polecającym od Joachima wszedł w progi domu Klary i Roberta Schumannów, Odwiedziny te wywarły wielki wpływ na losy młodego artysty; oto rozentuzjazmowany kompozytorem młodocianego twórcy, Schumann napisał do „Neue Zeitschrift für Musik“ artykuł, wielbiąc w gorących słowach genialność „nowego apostoła“ sztuki: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor.“

W proroczym duchu wyrzeczone słowa od lat 10 nie biorącego żadnego udziału w życiu literackim mistrza, odniosły dwojaki skutek: jedni zostali ujęci dla nowej gwiazdy pojawiającej się na niebie sztuki, drudzy zaś, zwolennicy nowo niemieckiej szkoły powitali je szyderstwem. Dzięki wstawiennictwu Schumanna, wydała firma Breitkopf i Härtel w Lipsku ów kwartet smyczkowy, zbiór pieśni, scherzo na fortepian i sonatę C-dur, które

mistrz miał na myśli pisząc swe proroctwa, po koncercie zaś Brahmsa w Lipsku, w r. 1853. wydrukowała owa firma także i wyżej już wymienione pierwsze dzieło młodego twórcy. Spędziwszy święta Bożego Narodzenia w Hamburgu, wyjechał Brahms do Hannoveru, gdzie Joachim dyrygował koncertami, na które zjechało się ze wszęch stron świata wielu muzyków, a między nimi Klara i Robert Schumannowie. Wykonano tam także z wielkiem powodzeniem „Raj i Peri“. Sukces ten był ostatnią radośną chwilą w życiu sympatycznego twórcy — wkrótce po powrocie do Düsseldorfu, demon szatu popchnął go, jak wiadomo, w nurty Renu. Na tę wieść złowrogą pospieszył Brahms z Joachimem, aby nieść pomoc do głębi wstrząśniętej Klarze; czas pewien pozostał w domu Schumannów, porządkując bibliotekę nieszczęsnego mistrza i odpłacając się wierną przyjaźnią za doznaną życzliwość szlachetnej pary artystów. Tu napisał także kilka kompozycji, które mimo nie jednej słabszej strony, odznaczają się śmiałością układu i bogactwem treści, a mianowicie: trio H-dur, waryacje (op. 9), ballady na fortepian (op. 10), i tchnące wiośnianą świeżością pieśni, zebrane pod op. 6 i 7. Starania jego o opróżnioną po Schumannie posadę dyrektora muzyki w Düsseldorfie spełzły na niczem, dochody zaś z lekcji muzyki nie wystarczały mu nawet na skromne wydatki, nie pozostało mu więc nic innego, jak ruszyć w świat i szukać szczęścia na estradach koncertowych. W międzyczasie powracał zawsze do Düsseldorfu, ilekrotnie okazała się potrzeba pospieszenia z radą i pomocą rodzinie Schumanna; jemu też przypadł w udziale, smutny obowiązek zawarcia na zawsze zgasłych oczu nieszczęśliwego mistrza i przyjaciela.

Gdy po śmierci Roberta wdowa jego przeniosła się do Berlina, przyjął Brahms posadę nauczyciela muzyki na dworze w Detmold. W tym czasie napisał koncert w D-mol, dzieło o wspaniałym pomyśle i tak śmiałym i oryginalnym układzie, że uważać je należy za punkt zwrotny w twórczości młodego muzyka.

W dziele tem wysunął się Brahms daleko poza ramy ducha czasu i naturalnie spotkał się z zupełnem niepowodzeniem. Serenada na dęte instrumenta, przypominająca wdzięczną muzę Haydna i Mozarta, wykonana w Hamburgu przy współudziale Joachima zdobyła jednak tak wielki poklask, że pocieszony tem twórca powrócił pełen otuchy do Detmold i zabrał się z nową siłą i zapa-



łem do kompozycji. Tu powstały dzieła tak wspaniałej inwencji, jak: dwa kwartety fortepianowe w G-mol i A-dur, ów tak powszechnie znany sekstet smyczkowy w B-dur; również szkic do kwintetu fortepianowego w F-mol miał podobno w owym czasie powstać.

Pomiędzy tymi wiekopomnymi pomnikami sławy Brahmsa, wije się przecudny wieniec pieśni zawartych pod opusami: 14, 19, 20, 22, 28, 31 i 32. Żyjąc w czasie swej kilkuletniej wędrówki nadzwyczaj oszczędnie, złożył sobie Brahms kapitał, który postanowił użyć na podróż do Wiednia. Arena tryumfów Haydna, Mozarta, Glucka i Beethovena nęciła młodego artystę; chciał spróbować na niej swych sił, walczyć o laury kompozytorskie. Zrezygnowawszy ze swej posady w Detmold przybył Brahms pod koniec września 1862 roku do Wiednia i wkrótce zdołał zwrócić na siebie uwagę i jako pianista, i jako kompozytor. W skutek tych sukcesów zaproponowano mu kierownictwo akademii śpiewu, które z ochotą przyjął. Po roku zatęskniwszy za ruchliwem życiem koncertującego artysty, złożył batutę i podjął na nowo podróż.

W czasie pobytu w Szwajcaryi zaprzyjaźnił się Brahms ze słynnym chirurgiem Billrothem, który wezwany w r. 1867 na katedrę profesora uniwersytetu do Wiednia, nie mało przyczynił się do osiedlenia się twórcy w austriackiej stolicy. W czasie tych kilkuletnich wędrówek powstało znów wiele dzieł nowych, wyżej wspomniany kwintet F-mol został wykończony, a po nim szereg cudnych utworów, jak: drugi sekstet na instrumenta smyczkowe G-dur (op. 36), sonata na fortepian i violonczelę (op. 38), pieśni na chór mieszany (op. 42), i na chór żeński (op. 44). i owe perełki czystej liryki, zebrane pod op. 43., opiewające czary „Nocy majowej“ i potęgę „Wiecznej miłości“.

Śmierć matki wstrząsnęła w r. 1865. tak silnie duszą twórcy, że pod jej wpływem napisał „Niemieckie Requiem“, dzieło, które odrazu wysunęło go do rzędu najznakomitszych kompozytorów swego czasu. W roku 1866. ukończył twórca dopiero partyturę składającą się pierwotnie z sześciu zdań; pierwsze trzy zdania wykonano w rok później na koncercie Towarzystwa miłośników muzyki pod batutą Herbecka we Wiedniu. O przebiegu wykonania pisze Hanslick w „Neue Freie Presse“: „Że tak trudna do zrozumienia i wciąż tylko myśli o śmierci przedzająca kompozytorka nie uzyskała popularnego powodzenia i nie zadowoliła

różnych żywiołów szerszej publiczności, jest to rzeczą zupełnie zrozumiałą. Ale opornym nawet zdaje mi się powinna wielkość i powaga mieszcząca się w tem dziele nakazać poszanowanie — a tu znalazła się garstka posiwiałych fanatyków, którzy dopuścili się aż tak wielkiego nietaktu, iż chcieli sykanie zagłuszyć oklaski większości.“ Powodzenie, jakie dzieło to osiągnęło w czasie wykonania w kościele katedralnym w Bremie (10. IV. 1868.), było dla twórcy świetnym rewanżem za doznaną we Wiedniu krzywdę. W międzyczasie przybyło jeszcze i siódme zdanie i w tej formie bywa „Requiem niemieckie“ wykonywane przez większe stowarzyszenia śpiewackie. Z liturgicznym „Requiem“ kościoła katolickiego niema to dzieło nic wspólnego. Jest ono właściwie kantatą żałobną w większym stylu, do której sobie twórca dorobił tekst sam podług słów Pisma świętego. Po „Requiem“ tem nastąpiły wielkie dzieła chóralne: „Rinaldo“, Goethego rapsodya: „Podróż do Harzu w zimie“ na alt, chór i orkiestrę, „Schicksalslied“ i wiele zbiorów pieśni. W roku 1872. napisał Brahms na cześć pruskich zwycięstw i nowo powstałego cesarstwa wspaniałe dzieło chóralne: „Triumphlied“, które naturalnie w Niemczech ogromne tryumfy święciło.

W tym samym roku objął Brahms kierownictwo Towarzystwa miłośników muzyki w miejsce Herbecka, zamianowanego kapelmistrzem dworu. Gdy jednak Herbeck ustąpić musiał ze swego zaszczytnego stanowiska, a przeciwna Brahmsowi partya zaczęła knuć intrygi, zrezygnował twórca z tej posady w r. 1875., odstępując ją dawnemu dyrygentowi. Mając piękne dochody z wydawnictwa kompozycji mógł wygodnie żyć nie zajmując stałej posady. W domu prof. Billrotha, który w wolnych od swej mozołnej pracy chwilach oddawał się z zapałem muzyce, zbierało się grono wybitnych muzyków i śpiewaków i tam wykonywano zawsze najpierw wszystkie kompozycje Brahmsa.

Tam też zabrzmiały po raz pierwszy prześliczne „Liebeslieder“ pisane w formie walca, kwartety na 4 głosy (op. 64.), duety na głosy żeńskie (op. 61. i 66.) i tchnący świeżością i weselem trzeci kwartet smyczkowy w B-dur (op. 67.). Stojąc u szczytu swej siły twórczej zwraca się Brahms w 40. roku swego życia ku większym dziełom w zakresie muzyki instrumentalnej. Pomimo sławy, jaką mu zjednały pieśni i dzieła muzyki komnatowej, nie był twórca wówczas jeszcze należycie rozumiany i oceniany. Prócz szczupłego grona wielbicieli, miał wielu zawi-

stnych, szczególnie w partyi tak zwanych „Wagnerzystów“, którzy antagonizm swój posuwali tak daleko, że każde wyszczególnienie Brahmsa uważali za osobistą obrazę swego mistrza. Za złe też wzięto zapalonemu miłośnikowi sztuki Ludwikowi bawarskiemu, że zaszczycił twórcę równocześnie z Wagnerem orderem Maksymiliana.

Po wielu latach powrócił Brahms do zakresu muzyki uprawianej w młodocianym wieku, do serenady, ale już jako doświadczony i pewny swej sztuki mistrz. Piękne wariacje na temat Haydna, które wyszły jako op. 56. w roku 1874., tworzą pewnego rodzaju preludium do jego symfonii, z których pierwsza, C-mol, pojawiła się dopiero w r. 1877. jako 68. opus. Na szerszą publiczność dzieło to nie uczyniło wrażenia, ale zato tem silniej przemówiło do duszy prawdziwych znawców muzyki, którzy teraz dopiero poznali jak wielkimi skarbami talentu rozporządzał tak przez nich niedoceniany twórca.

Bülów, dawniej zacięty przeciwnik Brahmsa, stał się jego gorącym protektorem i propagatorem jego dzieł, a w końcu nawet osobistym przyjacielem. W symfonii tej, powiada H. Reimann, okazał Brahms wyraźnie, że nieograniczona treść symfoniczna nie została jeszcze zupełnie wyczerpaną w „dziewiątej“ i że powrót do dawnych symfonicznych form nie oznacza cofania się w sztuce tonów. Brahms dowiódł, że dawna forma symfoniczna pomimo „dziewiątej“ posiada jeszcze dość sił żywotnych, by mogła pomieścić w sobie i zachować prawdziwie artystyczną treść. Jak w pierwszej symfonii stanął Brahms na wyżynach patosu, tak znów w drugiej przemawiał do duszy słuchacza. Na wzór cudnej symfonii „Pastorale“ Beethovena rozbrzmiewają w tem dziele odzwieki natury, podsłuchane przez twórcę w czasie jego wycieczek w góry i lasy pełnej poezyi okolicy Wiednia, Ischlu lub Szwajcaryi.

Coraz więcej czczony i wyróżniany, wzył się Brahms zupełnie w stosunki wiedeńskie.

Otrzymawszy tytuł doktora honorowego od uniwersytetu wrocławskiego podziękował twórca za to odznaczenie kompozycją uwertury „akademickiej“, do której jako pendant napisał później uwerturę „tragiczną“, znacznie słabszą w porównaniu z tryskającą życiem i werwą poprzedniczką. W grudniu roku 1880. wprowadził twórca we własnej interpretacji swój drugi koncert fortepianowy w B-dur, który odegrany następnie przez Bülowa w Berlinie, budził ogromny entuzjazm.



Chociaż na niwie muzyki instrumentalnej zbierał twórca sto-  
króć większe laury, powracał jednak zawsze z lubością do kom-  
pozycji pieśni, którą nadewszystko kochał. Po „Nänie“ na chór  
i orkiestrę nastąpiło kilka zeszytów pieśni zebranych pod opu-  
sami: 84., 85. i 86. Dzieła chóralne „Nänie“ i „Gesang der Par-  
cen“ nie odrazu przypadły do smaku publiczności; nie podobały  
się nowości w nich zawarte. Z tego samego powodu, dziś tak  
wysoko ceniony koncert skrzypcowy op. 77. nie miał powodze-  
nia. Nie lepiej powiodło się sonacie na fortepian i skrzyce  
w G-dur i dwom triom: C-dur i E-mol. Słusznie R. Perger pod-  
nosi, że do niepowodzenia tych dzieł przyczyniał się głównie  
fakt: że Brahms uparcie wykonywał zawsze te utwory sam, nie  
mając właściwie już wprawy technicznej, jaką niegdyś posiadał.

Grając zacierał pasaże, argepiował wciąż akordy, pedału  
używał za często i przygłuszał zbyt silnemi uderzeniami skrzypce.  
Zdania fortepianowe Brahmsa wymagają dobrze wprawionego pia-  
nisty, twórca zaś w owym czasie od lat wielu regularnie już ćwi-  
czyć przestał i nie mógł podołać wymogom, jakie stawia piani-  
stom w swych większych dziełach.

Że fortepian był zawsze ulubionym instrumentem twórcy,  
dowodzą jego liczne utwory na fortepian, z których szczególnym  
połotem ducha odznaczają się śliczne „Rapsodye“ (op. 79.) i fan-  
tazyje od opusu 116. do 119.

„Tańce węgierskie“ w układzie na 4 ręce, najpopularniejsze  
z utworów fortepianowych Brahmsa, były w swoim czasie atako-  
wane przez węgierskich muzyków — twórca jednak dowiódł, że po-  
sługując się motywami węgierskimi, wcale nie rościł sobie prawa  
do ich autorstwa, czego dowodzi fakt: że utwory te nie mają liczby  
opusowej. W chwili, gdy w niektórych kołach muzycznych za-  
częto przebąkiwać o wyczerpaniu się siły twórczej Brahmsa, wy-  
stąpił z trzecią symfonią F-dur (op. 90.) i zadał kłam plotkom.

Wspaniałe to, a tak jasne i przejrzyste dzieło zdobyło od-  
razu słuchaczy — w dniu pierwszego wykonania, 3. lutego 1884.  
roku, zmuszono oklaskami twórcę, który sam dyrygował, do  
powtórzenia produkcji.

Czwartej symfonii E-mol nie przyjęto z takim zapalem mimo  
tego, że znaczeniem swem przewyższa znacznie poprzednią. Sym-  
fonia ta, jakoteż następujący po niej podwójny koncert violonczeli  
i skrzypiec (112.), były ostatniemi dziełami orkiestralnemi twórcy,  
Odłąd poświęcał swe siły twórcze już wyłącznie utworom muzyki

komnatowej i pieśniom. Trzecia sonata na skrzypce i fortepian poświęcona Bülowowi, kwintet smyczkowy (op. 111.), cudny kwintet na klarynet, 2. skrzypiec, altówkę i violonczelę, trio na fortepian, klarynet i violonczelę, dwie sonaty na klarynet i fortepian, utwory na fortepian i pieśni, oto ostatnie kompozycje wielkiego muzyka. Pod ostatnim opusem (121.) mieszczące się pieśni na głos niski, dziwnym zbiegiem okoliczności przypominają swym poważnym nastrojem i słowami biblijnymi owo, w pełni młodzieńczych sił pisane, „Requiem“ i wzruszają do głębi duszę słuchacza rzewnymi tonami, drżącymi od łez i niezmiernego smutku. Spiew ten łabędzi był „Requiem“, które twórca bezwiednie sam dla siebie napisał.

Było to na wiosnę roku 1896.; dotąd zdrow i pełen sił, zaczął w lecie silnie zapadać na zdrowiu w czasie pobytu w Ischlu. Słynny dr. Schrötter odrazu poznał siedzibę zła: nowotwór wątroby. Kuracya karlsbadzka, którą mu inny jakiś lekarz przypisał, zaszkodziła, zamiast pomódz choremu. Sam pacjent nie zdawał sobie sprawy ze swego stanu; zdawało mu się, że irytacya z powodu spóźnienia się na pogrzeb Klary Schumann tak mu zaszkodziła, że „żółć, która go wówczas załaziła, nie chciała mu z twarzy zejść.“

W zimie już nie pracował, ale chorobie poddać się nie chciał; uczęszczał na koncerty, opery i zebrania towarzyskie i tylko ci, którzy go pilniej obserwowali, widzieć mogli, jak bardzo go te wysiłki nużą. W styczniu na koncercie Towarzystwa muzycznego uczczono twórcę, po wykonaniu kilku jego utworów a capella, ogromną owacyą.

Większe jeszcze hołdy złożono mu po wykonaniu jego czwartej symfonii na koncercie filharmonicznym w dniu 7. marca.

Pod koniec marca osłabienie wzmogło się tak dalece, że łóżka opuścić nie mógł, a jednak nie przeczuwając jeszcze bliskiego końca, na kartce pisanej ołówkiem doniósł swej macosze, „że na odmianę położył się trochę do łóżka, ale, że mu niczego nie potrzeba, prócz cierpliwości.“

W kilka dni później, dnia 3. kwietnia o godzinie 9. rano usnął spokojnie i bez bólu na wieki. Niezliczone tłumy narodu towarzyszyły zwłokom ostatniego klasyka w drodze ku ich wiecznej siedzibie. Przed portalem gmachu Towarzystwa muzycznego wstrzymał się kondukt i tam chór śpiewacki, ustawiony na schodach, żegnał swego mistrza jego własną pieśnią: „Fahr wohl.“ Po od-



prawionych ceremoniach w kościele protestanckim pociągnął olbrzymi kondukt na cmentarz Centralny, gdzie obok Schuberta złożono doczesne szczątki twórcy, tak bardzo duchem mu pokrewnego.

Brahms pozostał kawalerem mimo różnych zabiegów i „swatów”; rodzinę zastępowało mu w zupełności wesołe grono przyjaciół, dbałych troskliwie o jego dobro. Silnej budowy ciała, zdrów i lubiący życie, w gronie przyjaciół wesół, zwykle zaś małomówny, powierzchownie szorstki i surowy, posiadał jednak duszę tkliwą i serdeczną. Podobnie jak Beethoven zaniedbany w młodości w naukach, dzięki poważnej lekturze w czasie swej bytności w Detmold, dzięki podróżom i towarzystwu przyjaciół, składającemu się z artystów, poetów, malarzy i uczonych, doszedł do bardzo wysokiego stopnia wykształcenia umysłowego.

Brahms był z wyjątkiem muzyki dramatycznej, znakomitością w każdej gałęzi muzyki; oryginalnością, siłą wyrazu, głębią uczuć i wielką melodyjnością swych dzieł zdobył sławę, a dzięki jej, wiele odznaczeń, chociaż nie ubiegał się o nie wcale. Wierny prawom klasyków, formy swe nawiązuje do nich, a przejmawszy się duchem i stylem ich wpaja je w siebie, przekształca własną indywidualnością i stwarza dzieła nowe.

To trzymanie się klasycznych form, czyli jak się często mówi, „starych form“, postawiło Brahmsa już z góry w przeciwieństwie do sztuki Wagnera. Lecz samo to przeciwieństwo nie zdołałoby tak wielkiej przepaści otworzyć pomiędzy tymi dwoma wielkimi muzykami, gdyby nie podjudzanie wrogich sobie partyi. Brahms i Wagner są przedstawicielami dwóch różnych, z jednego korzenia powstałych, kierunków. Kierunek Wagnera zwraca się na zewnątrz, wciąga wszelkie sztuki i środki przedstawienia w swe zaczarowane koło i stwarza godne podziwu, jednolite a przecież nadzwyczaj skomplikowane dzieło sztuki. Kierunek Brahmsa skupia się kontemplacyjnie w sobie i odwrócony od świata zapotrzebowuje środków przedstawienia, nie mniej ani więcej, aniżeli potrzeba zachodzi do wywołania zamierzonego, czysto muzycznego i zupełnie w sobie skupionego działania.

Nie znaczy to, jakoby środki te były ograniczone; kierunek Brahmsa obywa się bez środków, któreby nie były czysto muzyczne, bierze natomiast, a nawet w silniejszym jeszcze stopniu jak tamte wszystko to, co należy do czysto muzycznego przedstawienia\*).

---

\*) Reimann.



W kompozycjach Brahmsa najwięcej imponuje ich nadzwyczajna prawda i szczerłość wyrazu; niema w nich błyskotliwości, ani też gry harmoniczných i instrumentalnych efektów — właściwy rysunek muzyczny przeważa w nich, a zabarwienie toniczne służy tylko po to, aby je stosownie ożywić. Brahms jest może pod tym względem nawet za wstrzemięźliwy, gdyż nasz słuch przyzwyczajony do czarodziejskiej wspaniałości nowoczesnych dźwięków orkiestralnych, nie może się już tak łatwo na-giać do tego delikatnego cieniowania, do tak przejrzystego kolorytu, który twórca przeważnie stosował do swoich kompozycji. Brahmsa kontrapunkt jest przy całej śmiałości swojej zawsze jasny i pewny, jego harmonia nawet w najdalej sięgających modulacjach zawsze zrozumiała i logiczna.

Do jego mistrzowskich dzieł należą utwory wokalne i komnatowe, wchodzące w zakres muzyki lirycznej. Śliczny, tryskający bogactwem melodyi, sekstet B-dur prym tu wodzi; po nim drugi sekstet w G-dur, trzy kwartety fortepianowe, wspaniały, już wyżej wymieniony kwintet fortepianowy, 3 tria fortepianowe, kwintet smyczkowy w F-dur i drugi w G-dur, kwartety smyczkowe w A-mol, w E-mol i B-dur, sonaty na fortepian i skrzypce albo te z violonczelą, czyż nie są to same prawdziwie mistrzowskie dzieła?

Najpopularniejszym jest Brahms jako pieśniarz; tłumaczone na różne języki dotarły na skrzydłach poezji i czaru, jaki rozta-czają, w dalekie kraje, zdobywając twórcy coraz nowych zwolenników i wielbicieli.

## Antoni Bruckner.

Jedną z najoryginalniejszych postaci na tle ubiegłego stulecia jest bezsprzecznie postać wielkiego symfonika: Antoniego Brucknera, urodzonego 24. września 1824. r. w Ansfelden w Górnej Austrii.

Jako dziecię ubogiego nauczyciela wiejskiego, obarczonego liczną rodziną, poznał Antoni już w zaraniu życia szarą dolę niedostatku, który jak on niegodziwy karzeł z bajki „tysiaca i jednej nocy“ ofiary swej nie puszcza, lecz uczepiwszy się raz jej barków, gnębi nieraz długie lata... życie całe. Niedolę ubóstwa osładzała w skromnym domu nauczyciela, przez całą rodzinę z zamykawa-

niem uprawiana muzyka. Wcześniej kształcone przez ojca w grze na różnych instrumentach, czyniło chłopię nadzwyczajne postępy, a te wzmogły się jeszcze, gdy kierunek nauki objął wuj jego, Jan Weiss, nauczyciel i organista z Hörsching. Jemu to zawdzięczał Bruckner prawdziwe podstawy swej późniejszej doskonałości w grze na organach. Po roku nauki u wuja powrócił mały muzyk do domu i niespełna lat jedenaście licząc, niejednokrotnie zastępował chorego ojca na chórze w kościele i w szkole, ucząc działość śpiewu i muzyki. Na ów czas przypadają pierwsze kompozycje jego, jak n. p.: utwór na skrzypce i fortepian: „P. T. Panu Ojcu“ zadedykowany. Osierocony w 13. roku życia, znalazł Antoni przytułek w kolegiacie św. Floryana, gdzie dla wdzięcznego głosu przyjęto go w poczet chórzystów i kształcono w grze na organach, fortepianie i na skrzypcach. Nadszedł czas mutacji... głos stracony... trzeba było porzucić zaciszne schronienie, życie bez troski i pomyśleć, o własnych siłach zarobionym chlebie.

Udał się więc młodzieniec w roku 1840. do Lincu celem odbycia przygotowawczego kursu na nauczyciela ludowego. Zdobyszy po roku pilnej nauki chlubne świadectwa, otrzymał w Windhag pod Freistädtem nędzną posadę pomocnika nauczyciela z płacą.... 2 fl. miesięcznie... wolnem od opłaty mieszkaniem na korytarzu szkolnym i zasiłkami „in natura.“ Czy można dziwić się, że w takich warunkach żyjąc młody „Schulmoasta“ nie pogardzał zarobkiem, jaki mu nastęrczały różne okazy do grania młodzieży wiejskiej do tańca! Szczęśliwszym zwrotem w twardej szkole życia było przeniesienie młodego nauczyciela do Kronsdorfu, skąd odbywał wycieczki do St. Florian, gdzie miał do dyspozycji znakomite organy w kolegiacie i do Ens, o milę oddalonego, w którym znalazł znakomitego nauczyciela harmonii w osobie tamtejszego Regensa chori i organisty Lepolda Zenetti (1805—1892.). Pierwszym owocem tych studyów było 4. głosowe Exaudi w C-dur, do dziś śpiewane przez ludność miejscową w czasie procesyi. Materyalny byt Brucknera poprawił się cokolwiek dopiero z chwilą, gdy w r. 1845. otrzymał posadę nauczyciela w miasteczku St. Florian; tu znalazł i w swych studyach życzliwego doradcę w organiście Kattingerze, w kolegiacie zaś sposobność usłyszenia doborowej muzyki komnatowej. Pamiętny rok 1848. przyniósł Brucknerowi wiele dobrego: oto otrzymał po Kattingerze posadę organisty kolegiaty, a po zmarłym przyjacielu Seilerze fortepian Bösendorfera w spuściźnie. Pensya roczna



w kwocie 80 fl. i całe utrzymanie w kolegiacie umożliwiły młodemu muzykowi odkładanie grosza na podróż do Wiednia, celem zasięgania rad i wskazówek Sechtera, którego poznał w r. 1853. zdając przed nim egzamin z gry na organach, w kościele Pijarów w Wiedniu. W dwa lata później podąża chciwy wiedzy muzyk znów do Wiednia, wręcza Sechterowi mszę własnej kompozycji do „łaskawego przejrzenia“ i odtąd rozpoczyna się sporadyczna nauka, z której korzystał Bruckner mimo tego, że już od kilku lat był na posadzie organisty w Lincu, aż do roku 1860. Znakomita gra na organach, szczęśliwe rozwiązanie trudnego problemu przy konkursowym egzaminie, wreszcie protekcja Sechtera sprawiły, że w roku 1855. wezwano Brucknera na tę posadę. Wkrótce zaskarbił sobie swoją znakomitą grą na organach wielu wpływowych przyjaciół i znalazł życzliwego doradcę i nauczyciela w praktycznej kompozycji, w kapelmistrzu operowym Ottonie Kitzlerze. Studya swe u Sechtera zakończył świetnie zdany egzaminem w konserwatorium wiedeńskim w r. 1861, a mimo to przez dłuższy czas z żelazną pilnością oddawał się jeszcze dalszym studjom muzycznym pod kierunkiem Kitzlera, potem Dorna, a w końcu Gerickego. Niemal w dziecięcym wieku już tworząc, zaniechał Bruckner kompozycji podczas studyów muzycznych, zadowolając się jedynie wypracowywaniem olbrzymiej ilości zadań harmoniczných — zda się jakoby chciał siły zbierać, aby potem tem wyżej wznieść się lotem swej fantazyi w regiony sztuki. Pierwszy utwór dojrzałego wieku tego wielkiego muzyka „Ave Maria“ na 4 głosowy chór mieszany, utworzony w r. 1856. dla kolegiaty St. Floryan, a przerobiony na 7 głosowy chór a capella, doprowadził Bruckner do wykonaniu dopiero 16. maja 1861. r. w katedrze w Lincu. Gazeta lincka pisze o nim: „Ave Maria“ p. Brucknera, jest głęboko odczutem, ściśle na zasadach kontrapunktu przeprowadzonym dziełem, które uczyniło na słuchaczach wstrząsające wrażenie“. Prócz tego utworu kantata na uroczystość położenia kamienia węgielnego pod kościół Panny Maryi w Lincu w r. 1862. skomponowana, następnie wspaniała msza D-mol, wykonana w r. 1864., w której cała oryginalność twórcza Brucknera jasno występuje, utwory na chór męski: „Herbstlied“ (1865), „Germanenzug“, „Vaterländisches Lied“, „Der Abendhimmel“; kwartet: „Du bist wie eine Blume“ i kilka kompozycji okolicznościowych stanowią cały dorobek duchowy twórcy, wykonany



przed przesiedleniem się jego do Wiednia w r. 1868. W tym to bowiem roku spotkał niespodziewany zaszczyt skromnego ekspomocnika nauczyciela ludowej szkoły w Windhang — oto po śmierci Sechtera powołano go na organistę dworu cesarskiego i równocześnie powierzono mu klasę harmonii i kontrapunktu, oraz naukę gry na organach przy konserwatorium wiedeńskim. Przed definitywnym wyjazdem Brucknera do Wiednia odbył się w sali reutowej w Lincu, koncert jego z niezwyklej orkiestrą: bo złożoną z dwóch muzyk wojskowych, z orkiestry teatralnej i orkiestry dyletantów. Wykonano pierwszą symfonię twórcy w C-mol — pierwszą z cyklu owych nieśmiertelnych dzieł jego, a w rzeczywistości trzecią symfonię z rzędu, (dwoma poprzedzającymi ją były: symfonia skomponowana około roku 1862. w czasie nauki u Kitzlera, quasi praca szkolarska, prawdopodobnie zniszczona przez samego twórcę, druga zaś napisana po niej, jest to symfonia D-mol, znajdująca się w rękopisie w muzeum linckiem).

Przełamawszy lody tworzy i doprowadza odtąd Bruckner do wykonania dzieła, które wprawiały jednych w podziw, drugich zaś pobudzały do zjadłej krytyki. Powstały dwa obozy: jedni walczyli dla idei Bramsa, drudzy zaś bronili kierunku Brucknera. Ani jedna, ani druga partya nie cofała się przed żadnym środkiem, by przeciwnika powalić, pomimo tego, że tak szlachetny Brahms, jak też skromny i dobroduszny Bruckner w walce tej udziału nie brali.

Miasto Linc, wierne swemu dawnemu organiście i kierownikowi towarzystwa śpiewackiego, wiodło prym w wykonywaniu jego dzieł: także i drugą mszę twórcy w C-mol na 8 głosowy chór z towarzyszeniem instrumentów dętych, wykonano tam w r. 1869. podczas konsekracyi kaplicy w nowo wznoszącym się tumie; rzecz można, że miasto to położyło podwaliny pod przyszlą sławę Brucknera.

Skloniony przez przyjaciół brał on udział w zapasach międzynarodowych o palmę pierwszeństwa w grze na organach — raz w roku 1869. w Nancy i w Paryżu, po raz drugi w r. 1871. w Londynie. Z zapasów tych miał Bruckner wyjść zwycięzko, pokonując najznakomitszych organistów biorących w nich udział; wiarygodności tych wersji dokładnie jednak sprawdzić nie zdołano. Dzienniki francuskie, jak „Journal de la Meurthe et de Vosges“ z daty 1. i 2. maja 1869. jak też i dziennik „Esperance“

chwałą wprawdzie poprawną grę na organach Brucknera, lecz nic nie wspominają o jakichś nadzwyczajnych jego tryumfach. W gazetach angielskich z roku 1871. znajdują się wprawdzie wzmianki o Brucknerze, lecz w nich nawet najbardziej zapalony wielbiciel Brucknera nie doszukałby się nawet śladu owych legendowych tryumfów przez dzienniki niemieckie głoszonych.

Wreszcie doczekał się Bruckner wykonania symfonii C-mol, we Wiedniu przy okazji zakończenia wystawy światowej w roku 1873. Po generalnej próbie tego dzieła, miał Herbeck wyrazić się: „gdyby Brahms był wstanie napisać taką symfonię, sala zawaliłaby się od oklasków”. Słowa te są miarą tak doskonałości dzieła, jak też zawiści, jaka panowała pomiędzy zwolennikami tych dwóch genialnych muzyków. W tym roku napisał twórca swoją symfonię trzecią D-mol, poświęconą Wagnerowi. Dzieło to przerobione w latach 1876—1877., wykonano pod osobistym kierownictwem Brucknera, w grudniu roku 1877. we Wiedniu. W następnym roku powstaje nowe arcydzieło, symfonia czwarta Es-dur (romantyczna) zaczęta podobno już w r. 1874. — wykonano ją po raz pierwszy 20. lutego 1881 r. we Wiedniu, pod batutą Jana Richtera. Symfonia piąta B-dur, komponowana od roku 1875—1878. doczekała się pierwszego wykonania dopiero w r. 1894. i to nie we Wiedniu, lecz w Gracu pod kierunkiem Fr. Schalka. Symfonię szóstą A-dur, pisaną w ciągu lat 1879—1881. częścią we Wiedniu, a częścią zaś w St. Florian, dokąd strudzony pracownik często się udawał dla pokrzepienia ducha i pocieszenia po przebytych przykrościach, wykonano aż po śmierci mistrza w r. 1899., wyjątki z niej jednak wprowadził O. Jahn na estradę koncertową w r. 1883., z niewielkim powodzeniem, Symfonię siódmą C-dur, pisaną od r. 1881—1883. doprowadził do wykonania Nikisch, w lipskim teatrze w r. 1884, i zwrócił tem uwagę szerszych kół muzycznych na genialnego symfonika. Symfonię ósmą C-mol, po powtórnej przeróbce wykonano w r. 1892 we Wiedniu. Ostatnie swe dzieło, symfonię dziewiątą pisał sędziwy mistrz będąc już ciężko chorym; zupełnie jej wykończyć nie zdołał — choroba serca, a w końcu wodna puchlizna położyła kres temu tak żmudnemu życiu wielkiego artysty. Do ostatnich chwil życia pełen świeżości umysłu i energii, pracował jeszcze w dniu śmierci rano nad finałem swej dziewiątej symfonii.

Po odprawionych we Wiedniu kosztem miasta wspaniałych egzekwiach, odprowadzono zwłoki na dworzec kolei, ponieważ

według życzenia w testamencie wyrażonego, miały być złożone w podziemiach kościoła kolegiaty w St. Floryan.

Do skąpych w życiu tego artysty chwil radosnych należy owacya w Lincu — owe hołdy złożone mu jako człowiekowi i artyście z okazji koncertu jego w tem mieście w roku 1886. W tym samym roku nadany mu przez cesarza order Franciszka Józefa, zaszczytowanie przez uniwersytet wiedeński tytułem doktora, obywatelstwo honorowe miasta Lincu, oto wszystko... cała nagroda za życie spędzone dla sztuki!

Biedny artysta od lat dziecięcych znosząc niedostatek z tytanicznym wysiłkiem, starając się nabyć jak najwyższej wiedzy muzycznej, aby stać się godnym synem prawdziwej sztuki — jak mało zyskał w zamian za życia! Nie doczekał się uznania swej pracy; sporadyczne powodzenie poszczególnych dzieł, jak ciężko nieraz musiał przepłacać, narażając się na pełną jadą, nienawiści, szyderstwa krytykę.

Naśmiewano się z jego chłopskich manier, a nawet zaprzeczano mu wszelakiego wykształcenia umysłowego. Delikatnego, arystokratycznego obejścia, trudnoby się było dopatrzyć u niego — bezkarnie nie spędza się lat kilkunastu w bezwzględnej styczności z ludem właśnie w wieku, w którym otoczenie wielki wpływ wywiera na naszą ogładę zewnętrzną — lecz nie można absolutnie twierdzić, jakoby Bruckner nie posiadał żadnych nauk.

Gorliwem samokształceniem się uzupełnił brak wyższych nauk szkolnych — a nawet pewien czas nosił się z myślą o studiach prawniczych i aby dojść do nich z prawdziwie brucknerowską pilnością, uczył się łaciny i innych, w wyższem gimnazjum wymaganych, przedmiotów. Postępowym pod żadnym względem nie był — szczery, cichy, skromny i pobożny aż do przesady, ulegający każdemu, w ogóle za dobry, niedostosowany do ram czasu, nie lubił wysuwać się naprzód, wołał znosić swą dolę w pokorze, jak zdobywać laury przebojem. Jak w ubiorze, tak i w mowie, pozostał wiernym obyczajom swej ukochanej Górnej Austrii — i owa szczerość uczuć, owe „typowo-ojczyste“ odzwierciadla się także i w jego muzyce. Te jego scherza nie są to sceny odczute i przeżyte w dzieciństwie i w wieku młodzieńczym na wsi „in Gottes schönen Natur“? Albo te cudne adagia nie tchną one bezkresną ufnością w Boga i bezgranicznem umiłowaniem natury?



W nieprzestrzeganiu form światowych, w braku wszelkiej polityki i nieumiejętności Brucknera obracania się w większym milieu towarzyskim szukać należy także po części przyczyny owych trudności, z jakimi połączone było wykonanie jego dzieł. Był dzieckiem natury — i ono brało zbyt często górę nad artystą. Mały epizod podany przez Luizę Schönbeck\*) daje miarę szczerości, prostoty ducha, ale przedewszystkiem braku ogłady towarzyskiej Brucknera. Księżna Karolina z Meiningen, siostra cesarza Wilhelma pruskiego, upodobawszy sobie kompozycje Brucknera, wyraziła życzenie poznania twórcy. Naturalnie życzeniu księżnej starano się uczynić zadość, urządzono przyjęcie, na które zaproszono Brucknera i powiadomiono go, jak wielki zaszczyt ma go spotkać. I stała się rzecz niesłychana w etykiecie dworskiej.... Oto w chwili, gdy księżna weszła na salę, Bruckner zerwał się, a podbiegłszy na jej spotkanie, pochwycił jej rękę, potrząsł nią kilka razy kordyalnie mówiąc: „Ah! wiea mi dös g'freut gnädige Frau kennen z'lernen, i hab schon so viel Schönes von Ihnen g'hört“. — Fakt ten mówi sam za siebie. Nieprotegowany przez arystokrację, czyż mógł marzyć o sławie za życia?

Na dorobek duchowy Brucknera, oprócz wymienionych dzieł, składają się jeszcze następujące kompozycje: z muzyki kościelnej 5 „Tantum ergo“ w Es, C, B, As i D-dur, skomponowanych w roku 1846 i jedno „Tantum ergo“ z r. 1868. na sopran, alt, tenor i bas; dwa „Ave Maria“ lat 1856, i 1882, cztery „Graduale“ z lat 1869—1884., „Tota pulchra es Maria“ na chór mieszany, „Iam lucis orto sidere“ na chór mieszany, dwa chóry „Nr. 1. Antiphon“ i „Nr. 2. Ave Maria“, pierwszy na sopran, alt pierwszy i drugi, i bas, drugi chór na sopran, dwa alty i dwa basy; oprócz wymienionych już mszy D-mol i E-mol, msza F-mol na chór mieszany i orkiestrę, jedno „Te Deum“ na chór, solo i orkiestrę i psalm 150. Ze świeckich dzieł chóralnych, oprócz wyżej już wymienionych: „Mitternacht“ na chór męski i solo z towarzyszeniem fortepianu, „Um Mitternacht“ na chór męski i tenorowe solo. „Das hohe Lied“ na chór męski z solem tenorowem, „Vexilla regis“ na sopran, alt, tenor i bas, „Helgoland“ na chór męski i orkiestrę; kilka pieśni na głos pojedynczy, jeden utwór na fortepian pod tytułem „Wspomnienie“, kwintet F-dur na

---

\*) Graeflinger: Bruckner in Schilderungen seiner Freunde.

dwoje skrzypiec, dwie viole i violonczelę. Najcharakterystyczniejszym jest to, że Bruckner, który za życia najwięcej sławy zażywał jako niezrównany organista — na organy, swój specjalny instrument, napisał tylko dwa utwory!

Tyle wyszło drukiem, jest jednak wiele jeszcze dzieł w rękopismach, z których większa część znajduje się w linickim muzeum.

Że większa część dzieł Brucknera nie doznała zrazu prawdziwego powodzenia, dziwić się nie można — zwykły to los niemal wszystkich dzieł, wysuwających się poza ramy utartych już form. W symfoniach swych stawia twórca za wielkie wymagania słuchaczom, aby ucho ich mogło odrazu uchwycić całe bogactwo fantazyi i melodyi, owej olbrzymiej wiedzy kontrapunktycznej w nich zawartej. Otto Keller pisze w swych dziejach muzyki o Brucknerze: „A że mu tradycyjne formy klasycznej symfonii do wyrażenia swych potężnych myśli za szczupłe były i że je przekroczył, nie można mu tego brać za złe; wszak on nie szafował i nie rządził niemi tak dowolnie, jak muzycy programowi, którzy zmieniając nazwy starych form, czynią taki chaos, że nikt się w tem wyznać nie zdoła. Przy swoich zaletach posiada Bruckner i wady swoje, a mianowicie: puszczając wodze fantazyi, stawia w swych dziełach wokalnych za wielkie wymagania śpiewakom. Pozatem zajmie on na zawsze w dziejach muzyki zaszczytne miejsce jako mistrz, którego dzieła uważać można za drugi rozkwit wielkiego stylu symfonicznego. W końcu należałoby zaprzeczyć często rozpowszechnianemu zdaniu, jakoby Bruckner był adeptem Wagnera. Wprawdzie posiadał ze wszystkich muzyków XIX. wieku najwięcej siły Wagnerowskiej, melodyjności i harmonii, władał taką samą świetnością barw tonicznych orkiestry, lecz połączył przymioty te, czego mało kto dokazał, z patetyczną wielkością Beethovena i polifoniczną siłą ukształtowania Bacha. Chociaż późno, ale zawsze musi mu świat przyznać zasługę skoncentrowania w swych dziełach wszystkiego, co sztuka tonów w ostatnich dwóch wiekach zdziałała i z trudem zdobyła“.

Bruckner nie był adeptem Wagnera, lecz twierdzić stanowczo nie można, jakoby muzyka wagnerowska nie wywarła wpływu na twórczość jego. Nie będąc naśladowcą, przejąć się mógł duchem mistrza z Bayreuthu, tem bardziej, że był jego gorącym wielbicielem. Nauczyciel i przyjaciel Brucknera, kapelmistrz Kitz-

ler zaprzecza stanowczo pogłoskom, jakoby Bruckner przed napisaniem mszy D-mol i symfonii C-mol nie znał wcale muzyki Wagnera. W roku 1862. chcąc w Lincu wystawić „Tannhäusera“ pokazywał mu Kitzler partyturę tej opery i obaj studiując ją, zachwycali się tak nowością, jak też pięknnością instrumentacji — zaś symfonia C-mol powstała jak wiadomo pomiędzy rokiem 1865 a 1866.

Wiele lat spędzając nad studyami muzycznymi, wgłębił się Bruckner w różne kierunki sztuki tonów; znał i podziwiał muzykę Bacha, Haydna i Mozarta, zmierzył przepaściste głębie muzyki Beethovena, nie obce mu były płomienne symfonie Berlioza i lśniące bogactwem barw tonicznych poematy symfoniczne Liszta... Spojony duchem z tymi genialnymi mistrzami, skupiony w sobie i swej sztuce, zdała trzymając się od świata i walk, jakie się rozgrywały na polu muzyki, stworzył sobie swój własny, oryginalny kierunek kompozycji, który wyszydzany za życia twórcy, dochodzi dziś do coraz większego znaczenia. Na Brucknerze sprawdzają się słowa genialnego poety:

„Was in der Ewigkeit soll leben  
Muss im Leben untergehen“.

## Ryszard Strauss.

Powszechnie Ryszardem II. zwany.

Ongi, przed laty bohaterem dnia był Wagner, dzisiaj kolej przysłała na Straussa. Ongi ścierały się ze sobą sprzeczne sądy, gdy szło o wielką sztukę mistrza z Bayreuthu, dzisiaj tematem rozpraw i polemik jest: kwestya Straussa. Ongi walczyła krytyka ironią, szydem, dzisiaj posługuje się wprowadzie tą samą bronią, ale wydawałoby się mogło, że ostrze jej stępiło się; co więcej ironię często zastępuje rzetelny humor. Wystarczy przewertować jeden rocznik jakiegokolwiek bądź czasopisma muzycznego, a zbierze się pokłosie najsprzeczniejszych sądów zaprawionych to entuzjazmem, to ironią, to uwielbieniem, to humorem. Na sądy poważne przyjdzie kolej przy omówieniu dzieł twórcy: „Salome“, tu parę cytatów z dziedziny humorystyki Straussowskiej. Dr. Maks Steinitzer w swojej książeczce p. t. „Straussiana“... w humorystyczny sposób zestawia wyrażenia, jakimi posługiwała się kry-



tyka zdająca sprawę z „Elektry“ (p. 24.) „Sofokles — v. Hofmannsthal; etyka — miłość — niemoralność; prazdrowie — dekadencja; od dawna bankrut — niezmiernie twórczy; iście klasyczny ideał — całkiem modernistyczny skandal; rozdzierający uszy — poeta tonów itd. Lub wyjątek z karnawałowego zeszytu czasopisma „Die Musik“ (1910. nr. 9. p. 161 — 7.) z artykułu z niezmierną werwą pisanego, zatytułowanego: „Elektra-Technische. Beiträge zur modernen Journalistik“. „Mistrz zamierza swoje nowe dzieło wystawić w Ameryce, a to dlatego, że nie chciałby sprawić przykrości żadnemu z swoich przyjaciół dyrygentów. Ponieważ przedstawienie ma się odbyć tej jesieni, wszelkie miejsca na parowcach zostały przez wielbicieli zamówione“ (p. 163.) „Linie okrętowe z Ameryki do Niemiec nie mają na zbyciu ani jednego wolnego miejsca, ponieważ amerykańscy wielbiele mistrza wykupili wszystkie bilety. Jeżeli tak dalej pójdzie trzeba będzie użyć amerykańskiej floty wojennej do przewiezienia tych, którzy nie mogli dostać miejsc. Ponieważ „Elektra“ nie będzie miała uwerturny, będzie podobno na początku spektaklu celem pozdrowienia Amerykanów grane: „Yankee-Doodle“. (p. 166.) i t. d. To owoce satyry i humoru podane n. b. jako drobna próba. Jaki tu jednak przy całej złośliwości, której nie brak, inny ton, niż za czasów Wagnera. Wagner był męczennikiem i ofiarą, a i Strauss, gdyby był z nim współcześnie żył, podzielałby jego los. Że dzisiaj jest przecie inaczej to dowód, że poszliśmy naprzód i to znacznie naprzód. Zmieniają się czasy i dzisiaj Strauss mimo wszystko więcej zbiera uznania, niż szydu i drwin, które były udziałem Wagnera przez całe jego życie, Strauss-nowator, Strauss-twórca nowych problemów!

Niema większej trudności, niż skreślenie charakterystyki osobistości współcześnie działającej, której praca życia nie tylko nie jest zamknięta, ale wedle wszelkich danych, przeszedłszy dziesiątki razy niebotyczne szczyty, szukająca nowych, o których istnieniu nawet nie wiemy. Bawić się w horoskopy na przyszłość, gdy chodzi o Straussa, niepodobna. Słuchacz, krytyk, chociażby przywdział siedmiomilowe buty Sowizdrzała, zaledwie z trudem nadążyłby za Straussem. Lot geniuszu Straussa dałby się porównać z lotem onych błękitnych ważek, co nad wodami szybuja. Strauss bieży do celu ściśle wytkniętego, sobie tylko znanego, ale nie w linii prostej. Jak one ważki — pod kątem ostrym zba-

cza nagle, niespodzianie, to na prawo, to na lewo... i siatka krytyka bieżącego za nim uderza najczęściej... w próżnię.

Olbrzymia, gigantyczna postać!

Parę dat i wypadków z życia Straussa naprowadzonych wyjaśni dokładniej, wśród jakich warunków i na jakim tle rozwijał się jego przeogromny talent.

Strauss urodził się w Monachium 11. czerwca 1864. roku. Rodzinny dom dostarczył mu w dzieciństwie podnieć artystycznych i to w niemałej mierze. Ojcem jego był Franciszek Strauss, członek orkiestry monachijskiej, w której grał na trąbce. Zacięty przeciwnik Wagnera, czyż przypuszczać jakimi torami pobieży olbrzymi, już w dzieciństwie przejawiający się, talent syna? Matce Straussa, z domu Pschor — przypadło w udziale zapoznanie Ryszarda z zasadami gry na fortepianie. Miał wtedy, dzisiejszy niezrównany kompozytor, akuratnie 4 i pół roku życia. Z czasem pomyślano o zapewnieniu Ryszardowi wiedzy umysłowej. Więc uczęszczał pilnie do szkół i ukończył w latach 1870 — 1874 szkołę ludową, potem gimnazjum 1874 — 1882., przeszedł wreszcie na uniwersytet. Równocześnie zajmował się Ryszard muzyką, w świat której wprowadzali go August Tomba, Benno Walter (skrzypce) i Meyer (teoria i kompozycja). Sam studiował z wielkim zapamiętaniem... starych mistrzów i próbował swych sił na polu kompozycji (walce, polki). Kompozycje te stawały się coraz doskonalsze, aż nareszcie jedna z nich: „Bläser Serenade“ (op. 7.) zwróciła nań uwagę Jana Bülowa. Bülow zajął się gorliwie Straussem, co więcej wpłynął nań o tyle, że młody twórca zajął się gorliwie studium kompozycji Jana Brahmsa i pod jego wpływem przez pewien okres pozostawał. Odkrył również Bülow w Straussem olbrzymie zdolności kapelmistrzowskie i dzięki zachęcie poważnego muzyka Strauss doskonalił się i w tym kunszcie, mógł z czasem objąć stanowisko dyrygenta w Meiningen. (1885 do 1886.)

Silniejszy jednak od Bülowa wpływ wywarł na twórcę: „Makbeta“, Aleksander Ritter, muzyk, ożeniony z jedną z braterek Wagnera. Wpływ jego nie był przelotny, lecz zadecydował o kierunku, w jakim miał pójść i kroczyć do dzisiaj Strauss. Z osobistych zapewnień Straussa wiemy, że Ritter nie szczędził zachęt chcąc skłonić młodego brahmsistę, by poszedł śladami: Berlioza, Liszta i Wagnera. I przewrót w duszy Straussa dokonał się z czasem. Twórca dzisiejszych licznych poematów symfo-

nicznych znalazł ostatecznie najwłaściwszą dla siebie drogę, a rozwijając muzykę programową wybiegł daleko poza Berlioza i Liszta. Czy i poza Wagnera?

Następne lata zmian wielkich, o ile chodzi o zewnętrzne przejawy życia, o tło, na którem rozwija się działalność danego osobnika, nie przyniosły. Steinitzer, w swoim zestawieniu zwrotów używanych przez krytykę, cytuje i ten: „geniusz finansowy”... Straussowi bez wątpienia wiedzie się dobrze i życie płynie mu gładko. Nie wie o tem, co to nędza, co borykanie się z biedą. Sytuowany dobrze, umie dzieła swoje skapitalizować i oprocentować. Z roku na rok było mu lepiej. Miejsce pobytu parokrotnie zmieniał. W latach. 1886 — 9 był trzecim dyrygentem w Monachium, potem od r. 1889. bawił w Weimarze. Zajęcia kapelmistrzowskie przerwała podróż po Grecyi, Sycylii i Egipcie, którą podjął w r. 1892. Tuż po ukończeniu jej widzimy go znowu na stanowisku dyrygenta w Monachium, które wreszcie opuścił przenosząc się do Berlina, gdzie został zamianowany królewskim pruskim kapelmistrzem opery nadwornej. Do dziś tam bawi podziwiany, ceniony, chociaż rzadko ukazujący się z batutą w dłoni. Jako dyrygenta podziwiała go publiczność mnogich miast, podziwiała go i Ameryka. W Bayreuth w młodych latach, w r. 1894. dyrygował przedstawieniem „Tannhäusera”. Jeżeli dodamy jeszcze, że w r. 1894. poślubił cenioną śpiewaczkę Paulinę de Ahna, córkę generała bawarskiego, zamknąć będziemy mogli na tem życiorys Straussa, dla którego tych parę dat stanowi najzupełniejsze ramy. Brak w tym życiorysie dramatycznych szczegółów, jakie cechowały, czy cechują życie tylu wielkości. I mimowoli na myśl przychodzi Wagner, gdy wypadnie mówić o Straussie, zasypywanym tylu i takimi odznaczeniami, zaszczytami, orderami (n. p. ostatnio mianowany został kawalerem bawarskiego orderu Maksymiliana). Zmieniają się czasy!

Przechodząc do omówienia działalności kompozytorskiej Straussa zaznaczyć przedewszystkiem muszę oną ogromną różnorodność pól, na których przyszło mu pracować. W latach młodości nie obcem mu było pole muzyki komnatowej, czego dowodem rozliczne kompozycje, jak n. p. kwartet smyczkowy (op. 2.) sonata na violoncellę (op. 6.), koncert skrzypcowy (op. 8.), kwartet a-moll (op. 13.) i t. d. Nie na tem jednak polu wypadło wielkiemu kompozytorowi w przyszłości zbierać owoce swej usilnej pracy. Parę kompozycji tego rodzaju zamknęło ramy twór-



czości Straussa dla komnatowej muzyki; uznanie żać miał za swoje poematy symfoniczne i opery, jak również i za pieśni swoje, bo i zajęcie się kompozycjami fortepianowymi (n. p. op. 8.) było przelotne. Jako pieśniarz wyszedł w drogę swoją Strauss z tego punktu, do którego dolatywało jeszcze echo pieśni przez Liszta komponowanych. Echa te, choć odbiły się w twórczej fantazyi Straussa wnet zamierać poczęły.... Strauss zwrócił się do Schuberta i Schumanna i do tego, którego mu jako gwiazdę przewodnią wskazał Bülow, do Brahmsa.... Zapoznał się z ich twórczością i.... wybiegł w swojej po za nich (pieśni op. 10, 17, 19, 27, 29, 31, 32. i t. d.).

Dziwne te pieśni i dziwny ich dobór. Po słowa do nich sięgnął Strauss do odległej przeszłości i znalazł je u Klopstocka Goethego, Schillera, Bürgera, Rückerta, Uhlanda; niemniej wielu nowoczesnych, ba nawet z ostatniej doby poetów, dostarczyło mu strof swoich do jego muzycznych pomysłów, więc: Dehmel, Liliencron, Bierbaum, Mackay, Dahn. Z tego, niedokładnego zresztą zestawienia widać, jak rozległą skalą uczuć dźwięczeń muszą te poezye, a co zatem idzie i pieśni Straussa: Szczyście i zadowolenie z jasnej doli, zgrzyty boleści, humor i werwa, zadumy i rozmyślanie kontemplacyjne, ekstatyczne porywy miłosne, apatya i zniechęcenie wiją się pasmem nieprzerwanem. Rozległa skala uczuć ludzkich, odpowiada olbrzymiej zdolności inwencyjnej Straussa. Co więcej: w te, niekiedy silnie nastrojowe obrazy, ujęte niejednokrotnie w szczupłe ramy, wprowadza Strauss wszelkie zdobycze nowej muzyki na polu rytmiki, harmonizacji, podkreśla silnie deklamację, podnosi nastrój użyciem motywów charakteryzujących sytuację. Zrazu posługuje się akompaniamentem fortepianowym, umiając go niezawodnie zażyć, ale niejednokrotnie zwalając na barki akompaniatora ciężar szalonych technicznych trudności; z czasem atoli oną przędzę dźwięków fortepianowych zastąpi — orkiestra. Czem orkiestra jest w utworach Straussa przyjdzie nam podkreślić przy sposobności omawiania jego poematów symfonicznych i oper, tu więc tylko zaznaczyć muszę niezwykłą zdolność jego i umiejętność używania jej, jako czynnika akompaniatorskiego przy śpiewie solowym. Co naturalne, nie wszystkie pieśni Straussa zyskały sobie prawo obywatelstwa w królestwie koncertowem, stwierdzić jednak należy, że coraz większa ich ilość dokonuje podboju estrady, która jest właściwem ich królestwem. Czem te pieśni stać się mogą — okaże przyszłość!

Chórów, niestety, Strauss mało skomponował. Dwa chóry a capella (op. 34.) są zjawiskiem odosobnionem, a szkoda: dosięga w nich wyżyn kompozycji klasycznej.

Najwięcej dokonał Strauss na polu muzyki programowej, która najbardziej odpowiadała jego geniuszowi twórczemu. W dawnych, młodzieńczych latach pisywał Strauss symfonie w całym tego słowa znaczeniu, na modłę mistrzów-klasyków, symfonie z wszelkimi ich właściwościami i zasadniczym podziałem. Taką była symfonia d moll, którą tak żywo interesował się monachijski kapelmistrz Levi, taką była symfonia f-moll. Łącznikiem między „dawną a nową metodą“, wedle własnych słów Straussa stała się fantazja symfoniczna zatytułowana: „Z Włoch“ (Aus Italien — op. 16.) złożona z czterech pełnych nastroju obrazów, w których jednak wyraźnie dźwięczał dawny ton. Strauss szedł jeszcze utartymi szlakami, ale już zbaczać zaczynał, już nawiązywał do Liszta, którego kiedyś w swoich symfonicznych poematach miał prześcignąć.

Nowy styl stwarza Strauss w swoim poemacie symfonicznym p. t. „Makbet“ (op. 23) i w nim dopiero staje się... sobą t. j. takim, jakim go i dzisiaj widzimy. Bezwątpienia między rokiem 1887. a 1911. upłynęło lat sporo i Strauss niejednokrotnie miał sposobność zboczyć od wytkniętej (n. b. w naszym pojęciu) drogi; ono zbaczanie jednak świadczy o doskonaleniu się kompozytora, o wielkiej jego misji dziejowej stworzenia nowego stylu i chociaż „Makbet“ stoi niżej od „Życia bohatera“ zawiera przecie znamiona twórczości Straussa z lat późniejszych, po dziś dzień sięgających, doskonalonych tylko, do mistrzostwa doprowadzonych. Nie podzielony na części, jedną całość stanowiący: „Makbet“ stawał się zapowiedzią nowego kierunku. Opracował go Strauss przed „Don Juanem“, opublikował jednak po nim dopiero, poświęcając go: Aleksandrowi Ritterowi, który mu oczy na światło otworzył. Opracowany na wielką orkiestrę poemat symfoniczny maluje z ogromną siłą nie losy czynów żadnego, lecz złamanego przez paniczny strach Makbeta, lecz jego charakter i stan jego duszy. Strauss w Makbecie tworzy problem, który i w przyszłości zawsze zajmować go będzie. Problemem tym oddanie tonami stanu psychicznego danej jednostki, odmalowanie dźwiękami wszelkich uczuć, całej ich różnorodnej i rozległej skali. W rozwiązywaniu takich problemów Strauss stał się z czasem niezrównanym mistrzem, a już i „Makbet“, jako zapowiedź nowej idei



stoi na znacznej artystycznej wyżynie. Chcąc odmalować demoniczny charakter Makbeta nie cofa się wielki twórca przed użyciem żadnej barwy, chociażby ona zbyt nawet jaskrawą wydawać się miała. Jak malarz zestawia obok siebie barwy stopniując ich nasilenie, tak i on, malując tonami, zestawia wszelkie dźwięki — od tych, co odpowiadają pastelowym barwom do tych, co olśniewają swoją jaskrawością. Zapoznawszy się z kilku chociażby utworami Straussa zauważy się zaraz, jak przebogata jest skala barw, jakimi rozporządza on muzyk impressjonista na swej muzycznej palecie i zauważy się dalej, jak umiejętnie umie tych barw użyć i jak silnie działające złudy rzeczywistości wywołać. Dowodem jest już: „Makbet” — stwierdzeniem drugi z rzędu poemat symfoniczny: „Don Juan”.

„Don Juan” (op. 20.) należy do tych rzadkich dzieł, które naprawdę z jednego kruszcu zostały ulane. Pomijam tę tętniącą bujnem życiem muzykę, pełną inwencji niezmiernie oryginalnej, tak silną i energiczną, tak gorącą i wybuchową — ale nie mogę pominąć tego milczeniem, że z bardziej jednolitem dziełem rzadko spotkać się można. Żadne może z dzieł Straussa nie jest tak logiczne w swem przeprowadzeniu, jak ten właśnie poemat symfoniczny malujący etapy z życia wielkiego uwodziciela, a raczej jego charakter w paru momentach życiowych przejawiający się. Więc widzimy go w chwili, gdy z kwiatu na kwiat przelatuje marząc o tem, by mógł stać się chociażby chwilowym zwycięzcą czarownego grona kobiet, więc widzimy go — tryumfotorem zrywającym coraz to nowe kwiecie.... „Bo szał miłosny wszak jest wiecznie nowy — Jednak wszystkich kochać niepodobna“.... I widzimy go w chwili, gdy pojmie, że to życie pełne szału, namiętności, uciech i rozkoszy szczęścia dać nie może, widzimy go w chwili, gdy spojrzy w głąb swej duszy, podobnej do ogniska wygasłego, wyziębłego... Przesyt, zniechęcenie, śmierć! Są na wstępnej karcie partytury „Don Juana“ pomieszczone urywki z poematu Mikołaja Lenaua p. t.: „Don Juan“ opracowanego w r. 1844. Tekst to do kompozycji Straussa? Nie! Raczej komentarz muzyczny, program, który ma wprowadzić słuchacza w świat pojęć i życie tej epokowej postaci.

Trzecim z kolei poematem symfonicznym to: „Śmierć i wyzwolenie” (Tod und Verklärung), jeden z tych najbardziej znanych, najczęściej grywanych poematów. Napisany został jako op. 24. w r. 1889. na wielką orkiestrę i należy do najsilniej dzia-



łających dzieł Straussa. Dodany później, jako program muzyczny tekst, objaśnia myśl kompozytora nie będąc, podobnie jak w „Don Juanie”, substratem jej, lecz co najwyżej komentarzem... dla słuchacza. Jak go pojmować należy — o to spór. Więc: czy treść jego symboliczna, czy też oparta o realny grunt? Może to bojowanie o czystą, świętą sztukę i może znalazłoby się tu miejsce dla samego Straussa? Pozostawiając ten spór nierozstrzygniętym, bo tu jedynie głos samego Straussa mógłby decydować, w paru słowach skreślę treść — tekstu, przyjmując go w dosłownym brzmieniu, ile, że dla mnie osobiście pod tym kątem rozpatrywany staje się zrozumialszym.

Na łożu ubogiem, w małej izdebce leży człowiek walczący ze śmiercią. Raz po raz ponawia się pasowanie straszne; coraz to groźniej puka koścista dłoń śmierci do wrót izdebki. Wysłała heroldy swoje, które usiadły u wezglowia łoża: gorączkę i majaczenie, złudy i hallucynacje. Stał przed oczyma duszy umierającego obraz życia. Jak fata morgana przesunęły się obrazy szczęsnego dzieciństwa, młodzieńczych porywów, męskiej, żmudnej, ciężkiej walki i borykania się. Cała rozległa skala uczuć: dziecinnej radości, bujności młodzieńczej, sentymentu i siły męskiej odezwała się raz jeszcze echem w duszy chorego. Tak pragnąłby żyć; rozległe pole pracy przed nim; wyraźnie znaczy się droga wiodąca na wyżyny. W wytrwałej wędrówce wstrzymały go groźne słowa śmierci: stój!

„Rozległ się ostatni cios  
Żelaznego młota śmierci“...

Zwyciężyła ta, co gotowa żąć dojrzałe i niedojrzałe owoce. Błyskają nowe zorze i świty wstają przed tym, co tu na łez padole borykał się z dolą, walczył i pasował się.... Ziściły się marzenia zmarłego: zaświtało mu wyzwolenie.

Miedzy „Don Juanem“ a „Śmiercią i wyzwoleniem“ przeskok znaczny.... Dzieła Straussa są zawsze coraz doskonalsze. W „Śmierci i wyzwoleniu“ wyczuć się daje znaczne pogłębienie materiału tematycznego i to stanowi o wartości dzieła. Tylko się wsłuchać w oną muzykę: w on pojedynczy, rytmiczny ton wołania śmierci, ciągle jak fala powracający, w one tematy zwiastunów zgonu i w one motywy dziecinnych lat, rzeźkiej młodości, motywy walk życiowych i w on coraz to silniej rozwijany ide-

alny motyw: wyzwolenia; tylko się wsłuchać i chłonać czar tej dziwnie wstrząsającej muzyki.

A po tym trzecim poemacie symfonicznym? Jakież dziwne zestawienie! „Śmierć i wyzwolenie“ — a jako następne dzieło symfoniczne „Ucieszne historye Sowizdrzała“ („Till Eulenspiegels lustige Streiche“), rondo na wielką orkiestrę op. 28. z roku 1894. Czyż to nie dowód różnorodności talentu Straussa? Dźwięczała już silnie nuta tragizmu w jego uprzednich symfonicznych dziełach, podkreślił erotyzm w „Don Juanie“, w „Sowizdrzale“ uderzyło ton humorystyki, tworząc dzieło nieodosobnione... wszak ton ten dźwięczeń będzie chociażby w ostatnim jego dziele, operze komicznej p. t. „Kawaler z różą“. Czy chodziło Straussowi o odmalowanie w rondzie przygód Sowizdrzała? Więc o skreślenie owego napadu na przekupki sprzedające garnki i ucieczki w siedmiomilowych butach? O ukrycie się w mysiej dziurze? Lub ono kazanie, które wygłosi przebrany za pastora, z religii nawet sztygając? Czy o żartobliwe zaloty, starania o pozyskanie ręki pięknej dziewczyny, która naprawdę zdoła żary miłosne w duszy Sowizdrzała wzniecić? Lub o ten ból z zawodu powstały, gdy miasto wzajemności dostanie kosza? Czy o ową zemstę, którą na ludzkości wywiera przeciw filistrom walcząc? Czy wreszcie po wielu, wielu przygodach i psotach o odmalowanie sądu, jaki nad Sowizdrzałem się odbył i skazał wesołka na śmierć? Sowizdrzał za życie swoje poniesie karę. Na szubienicy zawisł... Ciągną flety długi, długi tryl malujący brak tchu... Mgłą przysłoniła oczy wesołkowi — śmierć... Czy o odmalowanie tych przeżyć szło Straussowi? Nie! Nie na przedstawieniu śmierci Sowizdrzała kończy się rondo Straussa. Jest jeszcze epilog i w nim raz jeszcze przesuwają się nam postać Tilla i w nim ogniskuje się cała idea wielkiego dzieła. Zmarł Sowizdrzał jako jednostka, bogata po nim została spuścizna: humor i wesołość. Dwóch druhów ma człowiek przez życie idący. Jednym z nich ból, drugim humor rzetelny, szczerzy. „Ucieszne historye Sowizdrzała“ apoteozą onego humoru i w tem tkwi ich wielka wartość.

I nowy zwrot! Po „Sowizdrzale“ — jako op. 30. — nowy poemat symfoniczny, pełen głębi filozoficznej, dociekań, zatytułowany: „Tak mówił Zaratustra“ (Also sprach Zarathustra). Ja koby przekład na język tonów potężnego dzieła Fr. Nietzschego-Wolny przekład! Taki tytuł znajdziemy i w partyturze!

„Uczę was nadczłowieka. Człowiek jest czemś, co należy zwyciężyć. Cóżście uczynili, aby go przewyciężyć?”

„Wszystkie dotychczasowe stworzenia wydały coś wyższego ponad siebie: czyż chcecie być odpływem tego wielkiego przypływu, czy chcecie wrócić raczej do zwierzęcia, niż przewyciężyć człowieka?” (p. 17).

Oto parę słów wydartych z księgi rozmyślań. Czy miała być muzyka Straussa jej tłumaczeniem w całym tego słowa znaczeniu?

Żadne może z dzieł Straussa nie było tak omawiane, jak „Zaratustra“, żadne nie wywołało tak silniej polemiki i przy żadnym nie zaszła tak wielka pomyłka, jak przy „Zaratustrze“ właśnie. A jednak, jak łatwo pomyłkę tę usunąć, jeżeli się pamiętać będzie, że Straussowi nie chodziło o oddawanie tonami jednej myśli Nietzschego po drugiej, tylko, że poprostu Strauss był w tym wypadku natchniony Nietzschego dziełem, które podziaławszy silnie na jego twórczy umysł głębią swych myśli, wprowadziło Straussa w sferę takich pojęć, jakie tonami mógł oddać. Bo cóż łączy właściwie dzieło Nietzschego z symfonią Straussa — luźne napisy znaczone przez kompozytora na marginesie partytury: nic ponadto. I jeżeli pod tym kątem rozpatrywać się będzie dzieło Straussa zniknie powód do dociekań, polemik i ono samo stanie się jasnym i zrozumiałym. Pozostanie do oceny strona muzyczna dzieła, w którym jak niemal w każdym, podziwiać się musi olbrzymią indywidualność Straussa, mistrzowskie traktowanie orkiestry, głębie, siłę i koloryt motywów, z których już pierwszy tajemniczy, zagadkowy (c — g — c) nie oznaczony ni przez moll, ni dur, podany przez trąby, „temat przyrody“ uderzy obuchem w pierś człowieka korzającego się przed jej potęgą, jej rodzicielki przeogromnych tęsknot, marzeń i złud rozsnuwanych na odwieczny temat: rozwiązania zagadki wszechświata.

Klucz znaleźć, któryby otworzył wrota świadomości, to cel generacji snujących jednaką myśl od wieków... Daremny wysiłek, bezowocny trud! Punkt oparcia dla dociekań znaleźć — marzenie pokoleń! Religia może nim będzie? Nie! Szukającemu odpowie jednym słowem „credo“... Jakież zniechęcenie! Daremny trud! W nurty uciech życiowych rzucił się badacz... zrodziły w nim wstręt, obrzydzenie. Wiedza? (forma fugi u Straussa). Nie — i to nie ukoji przeogromnych pragnień i tęsknot... Daremny trud?



I chociaż człowiek doskonalić się będzie, chociaż osiągnie wyżyn doskonałości, chociaż stanie na wysokości ducha Zaratustry (tu próba charakterystyki w tonach) zagadki świata nie zgłębi... Oto kwintessencja rozmyślań nie Nietzschego — lecz Straussa... Zamierają ostatnie tony wielkiego poematu, a jeszcze w nich odezwie się raz on zagadkowy, tajemniczy zew przyrody... I w nim skupił Strauss-myśliciel swoje własne poglądy, swoje credo.

Omawiając poematy symfoniczne Straussa i bacząc na kolejność ich powstania, tem lepiej się widzi, tem plastyczniej, ową drogę, jaką już odbył Strauss. Jaki wir myśli kotłuje pod jego genialną czaszką i jak różne te myśli! Po „Zaratustrze“ — „Don Kichot“ op. 35 z r. 1897. określony jako: „fantastyczne waryacje na temat rycerskiego charakteru“. Historia niepoprawnego marzyciela, fantasty..., Jak w księdze Cervantesa szereg scen, w przepiękny sposób oddanych w tonach, złączonych tematami samego Don Kichota i jego giermka Sancho Pansy, odpowiednio do sytuacji przekształconymi. Szereg scen symfonicznych — jedynie możliwe traktowanie muzyczne postaci smutnego rycerza, z którego tak trudno stworzyć bohatera opery. (por. Kienzl.)

Znane dzieje! Kto nie czytał historii biednego maniaka, którego szeregiem genialnie pomyślanych tematów charakteryzuje w introdukcji Strauss ukazując go nam w chwili, gdy zaczytany marzy o wielkich czynach, o sławie, o wyruszeniu w daleki świat? Znane dzieje! Ruszył. Walczy z wiatrakami. Ruszają się ich skrzydła (tryl skrzypiec), porwały bohatera, o ziemię rzuciły... (waryacja 1) Nowego wroga widzi Don Kichot... w stadzie... owiec (bek oddany przez instrumenta dęte z tłumikami) (war. 2.) W rozmowy się wdał z swoim giermkim (war. 3.) ruszył dalej i... napadł na procesyę, biorąc pątników za rabusiów, którzy piękną kobietę porwali (war. 4.)... Obudziła się w duszy rycerza tęsknota... Do przesłodkiej Dulcynei śle szlakiem tęsknot swe westchnienia (war. 5.) i zaślepiiony, oszukany przez giermka swego ujrzy ją w postaci dziewczki wiejskiej, biadając nad jej przemianą, której snąc czarownik jakiś dokonał (war. 6.) Niewdzięczny niewieści ród: zadrwiło zeń grono dam! Z olbrzymem mu walczyć kazały najpiękniejsze z pięknych, z olbrzymem, który mieszka za górami, za lasami... Na drewnianym koniu podniebne loty odprawuje biedny marzyciel śniąc, że ponad chmury leci (wiatr oddany przez chromatyczne pasaże harf, fletów i t. d.). Zadrwiły zeń te, w imię których walczy (war. 7.) Ruszył dalej, omal nie znalazł śmierci w rzece

(war. 8.), na dwóch spokojnych mnichów napadł, biorąc ich za przebranych czarnoksiężników (war. 9.), do walki stanął z „mężnym“ rycerzem i uległ w niej (war. 10.). W dom rodzinny wraca biedny Don Kichot spełniając warunek, jaki mu nałożył zwycięzca: jeżeli ulegnie — wyrzec się musi wędrówki po świecie... Uległ — wrócił. Czy uleczony? Schorzałem, pasującemu się ze śmiercią dziwne majaki stawia przed oczy rozgorączkowana fantazyja. Przeżywa całe swe życie... raz jeszcze. Usnął cicho wśród swoich (finale). Biedny marzyciel!

Cykl dotychczas stworzonych symfonii zamykają dwie następne: „Życie bohatera“ (Heldenleben) i „Symfonia domestica — historia o panu, pani i dziecku“. Pierwsza z nich z r. 1898. op. 40. daje nam obraz życia bohatera, wgłębia się w jego stan duszy, oddaje plastycznie prace i czyny, maluje porywy. Podzielił ją kompozytor na sześć zasadniczych ustępów: Bohater, Przeciwnicy bohatera, Towarzyszka bohatera, Bohatera boje, Dzieła pokojowe bohatera, Odsunięcie się od świata i śmierć bohatera, i opracował ją tak, jak inne swoje symfoniczne dzieła. Oto przykład szematu pracy Straussa. (Storck. 427.) „Najpierw podaje nam (kompozytor) same motywy potrzebne mu do rozwinięcia programu, a więc motywy: bohatera, miłości, czynów bohatera, przeciwników, następnie rozwija je same w sobie, aby później przez przeciwstawianie ich, zestawianie, kumulowanie podać pełną pomysłów treść... Tak n. p. połączenie tematu bohatera z tematem miłości określa nam stan duszy bohatera przejętej miłością, dodanie motywów czynu określa powstałą pod wpływem tej miłości siłę twórczą, włączenie zaś głosów przeciwników daje nam obraz zwalczania tej całej życiowej pracy bohatera“. O wartość n. b. muzyczną tej pracy wre walka. Bezwątpienia działać ona może silnie mimo „kakofonii (charakteryzującej głosy przeciwników) i hałasów wojennych“ (Dr. Schmidt 150.), z drugiej jednak strony w ustępach końcowych daje się wyczuć pewne wyczerpanie twórcy. Oto, co pisze ironicznie Oskar Bie: „Pod koniec występuje pewne znużenie. Bohater staje się ze względów muzycznych zamyślony. Potrzebuje diminuenda. Rozmyśla nad swoim życiem, kompozytor nad swoimi utworami. Strauss, który w pieśni i opery swoje chętnie wplata cytaty, daje tu szereg własnych tematów zaczerpniętych z uprzednich kompozycji, które mu w tej chwili na myśl przyszły. Gdzież znajdzie nowe crescendo? Tak pyta naiwny muzyk. Krytyk jednak pyta: Czy po takich

przeżyciach nie może znaleźć innej ostoji, tylko pustynię? (p. 53.). Zdanie to jest znamienne, a jednak czy to nieznaczne obniżenie lotu może zaważyć na szali zapatrywań na wielką sztukę Straussa? Drobne, nieznaczne niemal nierówności wyrównuje i tak bajeczna w swoim blasku instrumentacja i traktowanie orkiestry tętniącej pełnią życia. W tem pozostaje Strauss samym sobą, niezrównanym, niedoścignionym wzorem dla pokoleń całych.

Ostatnią z symfonii znanych nam — „Domestica“ pochodząca z epoki nieco późniejszej, bo aż z roku 1904. Znaczenie jej wielkie — stała się równoważnikiem życia bohatera... i uspokoiła opinię. Nie maluje w niej kompozytor spokojnego, pełnego liryzmu codziennego życia. Wszak życie nie jest pieśnią. W tej historii pana, pani i dziecka odzywają się akcenty nastrojone na silnie dramatyczny ton i to właśnie jest codzienne i naturalne. Nie sielanka, lecz odbicie, obraz prawdy. „Domestica“ należy do najchętniej słuchanych utworów symfonicznych Straussa. Sympatyę słuchacza jedna jej i forma i wreszcie to koło tematów, w którym się obraca.

Tu kres... Strauss symfonik od r. 1904. zamilkł i do dziś kroczył po innem polu, na które wstąpił opracowując swego „Gunt-rama“. Pole to dramatu muzycznego, tak bujne niosące plony od wagnerowskich czasów. Strauss symfonik zamilkł na pewien czas dokonawszy w dziedzinie symfonii wiele. Pomijam wszelki podział dotychczasowej pracy twórczej Straussa, bo mi się wydaje stanowczo przedwczesnym. Wszak obecnie po opracowaniu „Kawalera z różą“ tworzyć ma, wedle doniesień pism muzycznych, nową symfonię p. t. „Alpejska“, kreślącą stosunek człowieka do natury. Tylko pracę całego życia można klasyfikować, tu wystarczy chyba zauważyć owo stateczne dźwiganie się na wyżyny, określić różnice zachodzące w wartości i doskonałości dzieł następujących szybko po sobie. Strauss-symfonik imponować może, ową lapidarnością swoją (zarzucenie dawnej formy, przyjęcie formy Liszta) umiejętnością wypowiedzenia się w słowach krótkich, zwięzłych, a tak pełnych olbrzymiej głębi w treści swojej. Operując tematami genialnie pomyślanymi Strauss w swoich poematach skupionych umie powiedzieć więcej, niż dawniej mówiono — formą symfonii się posługując. Co więcej: ten Strauss ma coś do powiedzenia, ten Strauss chłonący wszelkie wrażenia chciwie, ten



Strauss łatwo poddający się wrażeniom. I to co powie jest naprawdę nowem, ciekawem, tak silnem, że aż przygniatającem potęgą myśli. Pozostawałaby jeszcze kwestya języka, którym mówi — orkiestra, a ta jest tak wymowna, tak oryginalna, że słów brak na oddanie tej umiejętności instrumentowania i harmonizacji utworów.

I ta orkiestra jest naprawdę najsilniejszym łącznikiem między dziełami symfonicznymi a dramatycznymi Straussa. Mogły i mogą go spotkać najrozlicniejsze zarzuty, jak jednak wzorowemu styliście wytknąć można pewne, w pojęciu naszym mylne i błędne, zapatrywania oddając hołd za styl, tak i Straussowi można czynić zarzuty wszelkiego rodzaju, nigdy jednak takich, któreby dotyczyły jego mowy. Ponad nie jest wyższy i ponad niemi stoi.

Zarzutów nie brakło. Dość wspomnieć o tej orgii krytyki z okazji wystawienia *Salome* i *Elektry*. O wcześniejszych dramatach mówi się mało, choć i one mają swoją wartość i to nie mniejszą, aniżeli nie dziesiątki, ale setki oper, jakie dzisiaj powstają. Toż niema niemal tygodnia, by nie wyłoniło się jakieś nowe dzieło. Nowe — lecz w jakim pojęciu? Od tych „nowości” ni „*Guntram*“, ni „*Feuersnot*“, dwa pierwsze dramatyczne dzieła Straussa nie stoją niżej.

Pierwsze z tych dzieł, dramat muzyczny (op. 27.) „*Guntram*“ stworzony został przed symfonią apoteozującą rzetelny humor, reprezentowany przez postać Sowizdrzała. Píše ironicznie Oskar Bie: „Weź jego pieśni, jego symfonie, jego chóry a otrzymasz operę“ (p. 62.) Rodzaj recepty? Czy pod tym kątem na „*Guntrama*“ patrzeć należy? Przedewszystkiem treść i idea! Ongiś pisało się muzykę do byle jakiego tekstu — dzisiaj? „*Guntram*“ należy do dzieł tego pokroju, jakie stworzył Wagner. Wpływy mistrza z Bayreuthu są widoczne i w słowie i w tonie. Co naturalne może tu być mowa o wpływach, nie o naśladownictwie. Strauss jest i w „*Guntramie*“ samym sobą, mimo, iż za przykładem Wagnera sam tworzy rusztowanie słowne, mimo, iż w filozofii swojej nie wybiegnie poza pomysły już przeżyte, mimo, iż tworzy myśląc o sobie samym, mimo, iż wreszcie moglibyśmy się w tym jego dramacie muzycznym dosłuchać wagnerowskich dźwięków. Mimo to wszystko Strauss mówi swoim językiem nie gorszym od tego, jakim do czasów „*Guntrama*“ przemawiał. Niemniej dramat przyodziały w dawną szatę, przeniesiony w śre-

dniewiecze w akcji swojej, dzisiejszy w swoim pomyśle i idei, wystawiony poraz pierwszy w Weimarze 12. maja 1894. roku nie utrzymał się w repertuarze niemieckich scen. Smutna, tragiczna historia Guntrama abdykującego z praw do osobistego szczęścia, jakie widzi w życiu z ukochaną Freihildą ustąpiła miejsca setkom innych dramatów — choć szkoda!

O ton humorystyki uderzył Strauss w drugim z rzędu swem dramatycznym dziele: „Die Feuersnot“. Dźwięczy ten ton w nim szczerze, chociaż nie brak w skreśleniu historyi Konrada dźwięków dramatycznych, ni liryzmu. „Feuersnot“ wystawiono w Dreźnie w r. 1901 i dzieło zmusiło rzesze słuchaczy do aplauzu, ognistością swoją, siłą uczucia, wreszcie lapidarnością stylu (jednoaktówka) i humorem (libretto Ernesta v. Wolzogen) porwało wielkiej, artystycznej wartości chórami, które zda się jakoby wyrokowały o powodzeniu dzieła. W opracowaniu chórów okazał się Strauss mistrzem.

Następne dopiero, trzecie z rzędu dzieło dramatyczne Straussa, wywołało istną kampanię za i przeciw się toczącą. Była niem „Salome“ skomponowana do nieskróconego niemal tekstu tragedyi Oskara Wilde’a, pod tym samym tytułem napisanej. Posypały się, jak z rogu obfitości artykuły po czasopismach, ulotne broszury, rozbiory krytyczne — powódź pism, nie mówiąc już o wypełniających całe szpalty recenzjach. Wróciły dawne wagnerowskie czasy, polemika z przed lat z całem zaciętrzewieniem prowadzona na inny tylko temat. Dawniej szło o Trystana lub o Pierścień, dziś o córkę Herodyady. Z czasem burza się ułożyła przeleciał orkan, ucichły odgłosy gromów, czasem tylko, jak to po burzy, przeleciały ogniste błyskawice, przypominające niedawne przejścia. Błyskawicami temi znamienne zachowanie się cenzury n. p. w Londynie, Nowym Yorku... Zastanawianie się nad kwestią, obecnie żywotną, postępowania cenzury doprowadziłoby nas do rozbioru samej tragedyi, co jednak wykraczałoby znacznie poza ramy niniejszego drobnego szkicu, mającego za cel podać całokształt dotychczasowej działalności Straussa. Tragedya Wilde’a przełożona pięknie na język polski przez Wł. Fromowicza zanadto jest zresztą znana, zanadto przedyskutowana, by nowych objaśnień wymagała. Chyba pod względem muzycznym — i o tem słów parę.

Że postać Salomy mogła pociągnąć Straussa nie dziwota. W dziejach sztuki są pewne tematy, które jak nici silne, nie da-

jące się rozerwać, łączą ze sobą najodleglejsze epoki, różne w swych kierunkach i ideałach, różne w celach i środkach, którymi operują. Do tematów tych należy bezsprzecznie Salome. W malarstwie i w rzeźbie pełno prac, które jej postać za temat sobie obrały... w literaturze również. Dość przypomnieć nazwiska Flauberta, Heinego, Sudermana, z naszych Kasprowicza. Brakło przedstawienia tonicznego i o nie pokusił się Strauss.

Dr. Otton Neitzel pisze (Uniw. Bibl. Salome p. 18.): „Oskara Wilde’a i Ryszarda Straussa „Salome“ stoi na wysokości wymagań, jakie się stawia prawdziwemu dziełu sztuki z tego względu, że muzyka i poezja są kongenialne, że... jak wymagał Wagner, muzyka i słowo święcą tu swoje zaślubiny.“ I to jedno zdanie mówi wiele, a zarazem charakteryzuje olbrzymią sztukę Straussa. Łatwiej słowem oddać charakter danej osobistości, niż charakteryzować ją tonami. W „Salomie“ tworzy Strauss problem jeden z najtrudniejszych, jakie mu rozwiązywać przyszło i rozwiązuje go po mistrzowsku. Problemem tym scharakteryzowanie Salome przedewszystkiem. Typ zwyrodniały, posuwający się w erotycznych swych pragnieniach do bestyalizmu... Jak taki charakter oddaje Strauss w tonach? Strauss operuje tematami muzycznymi i te w przedziwny sposób dobrane, rozwijane, potęgowane w swym wyrazie dają nam odbicie drgnień każdego fibru córki Herodyady.... Sam początek partytury objaśnia nam sposób pracy Straussa. Odrazu wyłoni się motyw malujący kapryśność księżniczki, by ustąpić miejsca motywowi malującemu jej upór. Za tymi motywami w ślad pójdą inne, wprowadzane i rozwijane w miarę rozwoju akcji; a więc motywy tęsknot i szalów zadźwięczą w orkiestrze malując na równi z dwoma uprzednio wspomnianymi jej postać nie widzialną jeszcze widzowi. Charakterystyka staje się dosadniejszą z chwilą, gdy księżniczka uciekając z sali, w której ucztuje Herodes, pojawi się na scenie. Motywy woli i porywczosci podadzą sobie dłonie, z chwilą zaś, gdy poraz pierwszy zadzwoni pianissimo motyw zmysłowego pożądania, uzyskamy obraz charakteru Salome nakreślony w ogólnych konturach z całą plastyką przez Straussa. Krok jeszcze a obraz ten będzie zupełny: ono pożądanie skupi się na głowie Johanaana, z chwilą zaś, gdy z piersi księżniczki wyrwie się pragnienie: „Usta twe chcę całować“ dramat w słowie i w tonach osiągnie swój punkt koluminacyjny. Stan duszy odtrąconej, przeklętej przez Johanaana księżniczki oddaje symfoniczne intermezzo, bez wątpienia pod względem war-



tości muzycznej najwyżej stojące. Krok jeszcze a węzeł dramatyczny spląta się zupełnie... Brzmi motyw postanowienia, by zrodzić motyw — śmierci proroka... Głowę jego wywalczy sobie Salome jako nagrodę za swój taniec (jeden z mniej удаłych ustępów partytury, nużący jednostajnością), jakim paść oczy swe będzie lękliwy histeryk-Herodes, związany przysięgą, że da córce swej małżonki wszystko, czego zażąda... „Daj mi głowę Johanaana“ — powtarza raz po raz oszalała z żądzy księżniczka, by, gdy ją uzyska, pójść w ślad za prorokiem na śmierć, w chwili, gdy Herodes zdobędzie się na rozkaz rzucony żołnierzom: „Zabić tę kobietę“...

Kilkadziesiąt dalszych tematów charakteryzuje wszelkie inne osobistości działające w tragedii — więc Herodesa, więc Herodyadę, więc Johanaana, więc postaci żydów (wszelkie ich spory charakteryzowane przeraźliwymi dyssonansami, niezmiernie ciekawy kwintet), więc rzymian i tych wszystkich, co patrzą na ową tragedję zmysłowości. Nie mogę się zapuszczać w analizę dzieła, stwierdzić jednak muszę, że cała strona muzyczna rozpatrywana pod względem harmonizacji, rytmiki, polifonii, kolorytu stoi na takich wyżynach, o jakich trudno wprost myśleć bez uczucia bezwzględного podziwu. Orkiestra olbrzymia, złożona z 120. ludzi ma jednak niesłychane trudności do pokonania, podobnie jak i śpiewacy, którzy łatwo ugiąć się mogą pod brzemieniem swych partyi. Partytura „Salome“ jest jedną z najtrudniejszych i bez wątpienia wymagająca sił niezwykłych...

„Salome“ nie ustępuje następne dzieło Straussa, również jak i ona jednoaktowe, oparte o tekst Hugona v. Hofmannsthal: „Elektra“.

Mówiąc o dziełach genialnego kompozytora stopniuje się wyrazy swego podziwu w miarę pojawiania się coraz to nowych dzieł. Mówi się o szczytach, które osiągnął — nie wiedząc, że poza nimi istnieją szczyty nowe, jemu tylko znane. Stąd mimo-wolne porównania co do ich wysokości i sumienne pomiary podejmowane przez wymagającą krytykę. Salome a Elektra! Oto kwestya tak długo żywotna, póki nie pojawi się dzieło nowe, a to już jest. Stąd zestawienie nowe: Elektra a... Kawaler z różą! Brzmi ono trochę dziwnie, ale czyż talent Straussa nie jest sam dziwny? Salome a Elektra — zestawienie znośniejsze i dające się jaśniej tłómaczyć, choćby ze względu na pokrewieństwo myśli, podobne ugrupowanie postaci.

Scharakteryzowawszy nieco obszerniej Salome nie wchodzę w szczegóły przy tem dziele nowem, zaznaczając jedynie, że Elektra podobnie jak i Salome poruszyła krytykę, która kruszyła i kruszy kopie za i przeciw. Związana to z misternych, to pełnych głębi a zawsze pomysłowych tematów, muzyka ma za cel charakteryzowanie pewnych postaci, których tu szereg przed oczyma widza się przesunie: więc postać samej bohaterki i Klytemnestry i Oresta i Egista... Podobnie jak w poprzednim dziele, związek między muzyką a słowem jest jak najściślejszy, muzyka zaś: „promienieje, świeci, błyska tysiącem światełek, podobnych do ognia brylantów...” (F. Ernst.)

Ostatnie dzieło Straussa komedję muzyczną p. t. „Kawaler z różą» wystawiono 26. stycznia b. r. w Dreźnie poraz pierwszy. Za Dreznem w ślad poszła Norymberga, Monachium i t. d. Inne miasta zapowiadają wystawienie nowego dzieła na najbliższą przyszłość... Drezno uprzedzić się nie dało, bo to Drezno z swoim nieporównanym dyrygentem, tajnym radcą v. Schuch, jest dla Straussa tem, czem było dla Wagnera Monachium, lub Bayreuth. Strauss stworzył w swojej nowej komedyi muzycznej nową kwestyę, która dziś jest tak żywotna, jak wcale nie dawno była nią Elektra. Czy zwrot nagły w twórczości Straussa jest karkołomnem salto mortale, czy też nie? „Elektra» a „Kawaler z różą“! Tak! niewątpliwie, ale przypomnieć należałoby coś innego: „Śmierć i wyzwolenie» a „Ucieszne historye Sowizdrzała“ lub „Ucieszne historye Sowizdrzała“ a „Tak mówił Zaratustra“. Jeżeli w tych zestawieniach niema karkołomnych zwrotów, to niema ich i w najświeższem dziele Straussa zestawionem z „Elektrą“...

Strauss podejmuje tu nic, którą opuścił na ziemię po stworzeniu „Feuersnot“ i „Domestici“.

Jeżeli jednak „Kawaler z różą“ jest naprawdę dziełem nowem to chyba o tyle, że dał nam dużo melodyi, która zda się zatraciła się w twórczości Straussa od czasów jego produkcji symfonicznej. Straszliwe zgrzyty i kakafonie rozplynęły się dyskretnie w melodyi. Strauss z przed lat znalazł w melodyi sam siebie.

I tak sędzę i tak wierzę nie przypuszczając, by ideą skomponowania „Kawalera z różą“ miała być chęć udowodnienia ze strony autora, że i w tym kierunku idąc potrafi stworzyć dzieło doskonałe i przyćmić niem sławę swoich imienników. O ile

Strauss jest eksperymentatorem o taki eksperyment go nie posądzam. Dzieło jest wpływem szczerego natchnienia, cały zaś szereg przepięknych ustępów w niem (bo niemal o ustępach wolno nam tu mówić) należeć będzie bez wątpienia do najcenniejszych nabytków literatury muzycznej. Tak wnioskować wolno niestety tylko na podstawie wyciągu fortepianowego, wierzyć zaś na słowo musi się, że orkiestra akompaniująca słowu dyszy niesłychanym czarem, łśni wszelkimi barwami przebogatej Strausowskiej inwencji i wierzyć można nie tyle ze względu na entuzjastyczne recenzje, o ile ze względu na przeszłe prace Straussa, które wykazywały coraz to większą pomysłowość w harmonizacji i instrumentacji, dochodzącą do granic bezwzględnego mistrzostwa. To strona muzyczna — czemś innem jest treść tej muzycznej komedyi. Pod wrażeniem chwili zdołano już zestawić „Kawalera z różą“ z „Don Juanem“ — Mozartowskim i z „Mistrzami śpiewakami z Norymbergi“ — Wagnera. Pojawiło się twierdzenie (czy nie przedwczesne) o epokowości tego Strausowskiego dzieła. Oddzielmyż jednak część muzyczną od treści libretta napisanego przez Hugona v. Hofmannsthal przy współudziale kompozytora. Treść ta nie wytrzyma krytyki i zestawień się nie da z historią Don Juana i cichą, ofiarną tragedią Hansa Sachsa. Nie podobna tu w treść dzieła wchodzić, zaznaczyć tylko mogę, że jednak ta historia miłostek ks. Werdenberg i Oktawiana Rofrano, barona Ochs v. Lerchenau i przebranego za pokojówkę pomienionego Oktawiana, „odbicie“ narzeczonej barona Ochs, Zofii Faninal, przez Oktawiana pomimo wielkiej zręczności w ułożeniu — trąci nieco banalnością. Wprawdzie „nihil novi sub sole“ atoli „taka“ historia, rozgrywająca się w tym wypadku na rokokowym tle w epoce Maryi Teresy, z akcesoryami w postaci maskarad (ono przebranie się za pokojówkę), rendez-vous, policyi należy do całkiem codziennych. Jedynie więc muzyka, zda się jednak nie święcąc zaślubin z słowem, świadczyć może o statecznem dążeniu kompozytora — ad astra.

---



# OPERETKA I BALET.

Jak epoka romantyków ze swą delikatną modulacją w nastrojach muzyki instrumentalnej znalazła odwrotny kierunek w płaskości i martwej formalistyce muzyki kapelmistrzowskiej i w bezdusznych dźwiękach muzyki salonowej, tak znów równolegle z rozwojem muzyki dramatycznej do jej najwyższych szczytów, bieży urągająca wszelkiem głębszem i szlachetniejszym uczuciom: operetka buffo. Owa pożałowania godna, dzika latorość drzewa sztuki, wyrosła w czasie drugiego cesarstwa francuskiego i jest godnem odbiciem ówczesnego życia towarzyskiego Paryża. Rozpowszechniła się ona aż na zbyt szybko po wszystkich krajach i stała się z czasem żywiołem, poważnie szkodzącym prawdziwej sztuce.

Muzykę tę, kryjącą pod błyskotliwym wdziękiem płaskość i ubóstwo duchowe, określają francuzi wyrazem „musiquette“, zaś muzę kompozytorów operetkowych nazywają żartobliwie „Musette’a“.

Ronger Florimond, (znany pod pseudonimem Hervé), ur. 30. czerwca 1825. r. w Houdain, zm. 4. listopada 1892. r. w Paryżu. Karyerę artystyczną rozpoczął jako organista kilku kościołów w Paryżu. W r. 1848, porzucił organy i wystąpił jako śpiewak w intermedium „Don Quichotte et Sancho Pansa“, do którego tekst i muzykę ułożył sam.

W trzy lata później został zamianowany dyrektorem teatru du Palais. Royal, w r. 1854. porzucił tę posadę, wydzierżawił mały teatrzyk przy Boulevard du Temple, nazwał go „Folies-concertantes“ i spełniał w nim funkcje nie tylko dyrektora, ale i kapelmistrza, śpiewaka, reżysera, a nawet często i maszynisty. Po dwóch latach sprzedał Hervé ów teatr, którego repertuar składał się z jego pozbawionych smaku artystycznego fars, a oddawszy się nadal tego rodzaju kompozycyi, jeździł po różnych miastach celem wprowadzenia ich na scenę.

Gdy Offenbach wystąpił ze swemi bez porównania lepszymi i dowcipniejszymi operetkami, starał się Hervé mu dorównać; w końcu dał za wygraną, wyjechał w r. 1870. do Londynu, dyrygował tam pewien czas koncertami w Covent-Garden, i był także czasowo kapelmistrzem w teatrze Empire.

Największe powodzenie zdobył operetkami „L'oeil crêvé“ i „Le petit Faust“.

**Offenbach Jakób**, urodził się 21. czerwca 1819. r. w Kolonii, zm. 5. października 1880. r. w Paryżu.

Od najmłodszego wieku zdradzający niezwykły talent, uczył się początków muzyki w mieście rodzinnem, następnie dostawszy się w chłopięcym jeszcze wieku do Paryża, kształcił się w tamtejszem konserwatorium. Po ukończeniu nauk wstąpił jako violonczelista do orkiestry Opery komicznej, spędził następnie parę lat w Niemczech, a gdy powrócił do Paryża, został zamianowany kapelmistrzem teatru francuskiego. W r. 1855. założył na wzór Hervé'go własny teatr, pod nazwą „Bouffes Parisiens“. Na przedsiębiorstwie tem wiodło mu się tak szczęśliwie, że po roku mógł zamienić teatr ten na większy przy ulicy Choiseul. Ze swą trupą teatralną jeździł Offenbach nie tylko po wszystkich prowincjach francuskich, ale odwiedzał także Anglię, Niemcy i Austryę, zdobywając wszędzie swemi przedstawieniami wielki rozgłos i powodzenie. W roku 1866. usunął się od kierownictwa teatru i poświęcił się wyłącznie kompozycji. W roku 1872. zabawił się raz jeszcze w przedsiębiorcę teatralnego — założył: „Téâtre de la Gaîté“, ale już po czterech latach odstąpił go Vizentini'emu, który go pod nową nazwą „Téâtre lyrique“ z powodzeniem dalej prowadził.

Po niezbyt udanej podróży do Ameryki, żył już spokojnie w Paryżu oddając się wyłącznie kompozycji i wprowadzaniu swych operetek na różne sceny teatrów paryskich. Ogółem napisał Offenbach 102 dzieł scenicznych, między którymi są jedno, dwu i trzy aktowe operetki, po większej części należące do tej wyżej wymienionej „musiquette“.

Operetki Offenbacha a szczególnie: „Orphée aux enfers“, „La belle Hélène“, „Barbe-Bleue“, „La vie parisienne“, „La grande duchesse de Gérolstein“, „Madame Favart“ miały prawie bajeczne powodzenie. Każdą z nich przedstawiano w wielu bardzo miastach po sto i więcej razy z rzędu, a o bilety na każde z przedstawień toczono formalne walki. Przejrzystość instrumen-



tacy, gracia, melodyjność figlarna muzyki Offenbacha wzbudza mimowolny żal, że muzyk ten nie zwrócił swych sił twórczych i swego talentu ku wyższym ideałom i że poniekąd sprofonował ten swój piękny talent, oddając go na usługi parodii. Pozostawiona opera „Les contes d'Hoffmann“ jest miarą zdolności twórcy w zakresie muzyki lirycznej i wskazuje jak wysoko mógłby się być Offenbach wznieść, gdyby muzę swą poświęcił tego rodzaju pracy. Powodzenia, jakiego opera „Opowieści Hoffmanna“ stale doznaje, najlepszym jest dowodem jej siły żywotnej i wartości artystycznej; wystawiona w roku 1881. po raz pierwszy w Paryżu, w tym samym roku przedostała się na wszystkie niemal sceny świata cywilizowanego i stale na nich rezyduje. Dla Wiednia wiąże się z nią tragiczne wspomnienie — w dniu jej premiery 8, grudnia 1881. r. spłonął Ringteater, pochłaniając setki ofiar obecnych na przedstawieniu.

Lecocq Aleksander Karol, ur. się 3. czerwca 1832. roku w Paryżu.

Po ukończeniu studyów muzycznych w konserwatorium paryskim, poświęcił się Lecocq początkowo zawodowi nauczycielskiemu, wkrótce jednak zachęcony powodzeniem, jakiego doznawał Offenbach swemi operetkami, postanowił pójść w jego ślady. Dłuższy czas walczył daremnie o łaskę publiczności, wystawiając różnego rodzaju operetki swej kompozycji; dopiero w r. 1868. operetką „Fleur de thé“, zdobył wreszcie upragnione powodzenie i stał się zdecydowanym ulubieńcem szerszej publiczności. Jego „Mamselle Angot“ i „Giroflé-Girofla“, walczyły o palmę pierwszeństwa nawet z najbardziej lubianemi operetkami Offenbacha. Prócz tych, doznały wielkiego powodzenia i inne jego operetki, a mianowicie: „Les jumeaux de Bergame“, „Gandolfo“, „Le beau Dunois“, „La belle au bois dormant“, „Yetta“ etc. Ogółem napisał Lecocq 40 operetek, balet pod tytułem: „Cygne“ wystawiony w r. 1899. w Operze komicznej, wiele utworów na fortepian, pieśni, a nawet utworów kościelnych (La chapelle au couvent).

Operetki Lecocq'a wyróżniają się od operetek Hervé'go i Offenbacha większą poprawnością i starannością w budowie zdania; niektóre z nich wliczyć wypadałoby do rzędu oper komicznych.

Barbier Fryderyk Stefan, (ur. 15. listopada 1829. r. w Metz, zm. 12. lutego 1889. r. w Paryżu), wsławił się jako kompozytor

wielką ilością drobnych, jednoaktowych oper komicznych, należących właściwie po większej części do rodzaju operetki buffo.

**Planquette Robert**, (ur. 21. lipca 1840 r., zm. 28. stycznia 1903. w Paryżu), kształcił się w konserwatorium paryskim. Niezwykle melodyjnymi romansami swej kompozycji wślawił się w krótkie młody muzyk w Paryżu; gdy więc okazała się pierwsza jego operetka na scenie, kompozytor i publiczność byli już dobrze zaznajomieni ze sobą. Ze szesnastu jego operetek największe powodzenie miała „Les cloches de Corneville”. Operetka ta, ma tak wiele prześlicznych arii, że mimowoli odczuwać może słuchacz pewien żal do twórcy, że ściągnął je roli do farsy.

**Audran Edmund**, (ur. 11. kwietnia 1842. r. w Lyon, zm. 17. sierpnia 1901. r. w Tierceville). Kształcił się w muzyce w instytucie muzyki kościelnej Niedermeyera a przeniósłszy się w r. 1861. z ojcem do Marsylii, otrzymał tam posadę przy kościele św. Józefa. Uzyskawszy rozgłos swemi kompozycjami osiadł w Paryżu i oddał się wyłącznie tworzeniu operetek. Z jego 37 oper i operetek najbardziej były znane: „Le grand Mogol”, „La Mascotte”, „La duchesse de Ferrare”, etc.

Prócz tych znani byli jeszcze jako kompozytorowie operetek: **Bernicat Firmin** (1841—1883.), **Vasseur Leon**, (ur. 28. maja 1844. w Bapaume), wślawił się operetkami: „Le roi d'Yvetot”, „Le droit de seigneur”, etc.; **Varnay Ludwik**, (ur. 1850. r.) **Messager André**, (ur. 1853.); **Serpette Gaston**, (ur. 1846. r.) i inni.

## Operetka wiedeńska.

**Suppé Franciszek**, ur. 18. kwietnia 1820. r. w Spalato w Dalmacji, zm. 21. maja 1895. r. we Wiedniu. Od najmłodszych lat zamiłowany w muzyce, uczył się najpierw grać na flecie, a gdy po śmierci ojca matka jego przeniosła się do Wiednia, wstąpił jako uczeń do tamtejszego konserwatorium. Po ukończeniu studyów objął posadę kapelmistrza przy teatrze „Josephstadt”.

Niemniej komponował bardzo pilnie, a to nie tylko operetki, ale także i poważniejsze utwory jak: mszę, Requiem, symfonię, uwertury, kwartety etc. Utworów scenicznych napisał 211; między nimi jest 31 operetek, 180 fars i baletów. Do najpopu-

arniejszych operetek jego należą: „Zehn Mädchen und kein Mann“, „Flotte Bursche“, „Die schöne Galathee“, „Fatinitza“, „Bocaccio“ i „Das Modell“.

**Strauss Jan**, syn popularnego kompozytora muzyki tanecznej Jana Straussa, ur. się 25. października 1825. r. we Wiedniu i tam zmarł 3. czerwca 1899. roku. Po śmierci ojca objął dyrygenturę orkiestry przezeń założonej i odbywał z nią podróże koncertowe po Europie.

Jako kompozytor, poszedł w ślady ojca — walce jego zjednały mu przychylność nawet najpoważniejszych muzyków i zdobyły mu przydomek „króla walców“. Również i operetki jego cieszyły się olbrzymią popularnością. Do najbardziej rozpowszechnionych operetek jego należą: „Die Fledermaus“, „Cagliostro“, „Das Spitzentuch der Königin“, „Der lustige Krieg“, „Eine Nacht in Venedig“ i „Der Zigeunerbaron“. W tece kompozytorskiej znaleziono po śmierci twórcy balet „Aschenbrödel“ i „Traumbilder“, fantazy na orkiestrę.

**Millöcker Karol**, (ur. 29. maja 1842. r. we Wiedniu, tam zmarł 31. grudnia 1899. r.), długoletni kapelmistrz teatru „An der Wien“, napisał wielką ilość operetek, z których najwięcej powodzenia miały: „Apajune, der Wassermann“, „Der Bettelstudent“, „Der Feldprediger“ i „Der Viceadmiral“.

Do znanych kompozytorów operetkowych wiedeńskich należą jeszcze: **Geneé Ryszard**, (1823—1895.), „Der Seekadet“; **Zelter Karol**, (1842—1898.), „Der Vogelhändler“, „Der Obersteiger“; **Czibulka Alfons**, (1842—1894.), „Pfingsten in Florenz“; **Weinzierl Maks**, (1841—1898.), „Don Quixote“; **Weinberger Karol Rudolf**, (ur. 1861.), „Pagenstreiche“, „Lachende Erben“ etc.; **Lehár Franciszek**, (ur. 30. kwietnia 1870 r. w Komornie na Węgrzech), „Rastelbinder“, „Die lustige Witwe“.

Niemcy wykazują dwa tylko nazwiska kompozytorów operetkowych: **Dellingera Rudolfa**, (ur. 1857.), „Don Cesar“ i **Zumpego Hermanna**, (ur. 1850.), „Farinelli“, „Karin“, „Polnische Wirtschaft“.

W Anglii pracowało również kilku twórców nad wzbogaceniem literatury „wesołej muzy“. Najznakomitszymi z nich są: **Sullivan Artur**, (ur. 13. maja 1842. w Londynie), który operetką „Mikado“ olbrzymie sukcesy święcił. **Jonesa Sidneya**, „Gejsza“ rozniosła imię twórcy po całym świecie. Obok nich znani **Clay Fryderyk**, (1840—1889.), **Cellier Alfred**, (1844—1891.).



## Balet.

W odciąganiu ogólnej uwagi od prawdziwej sztuki tonów, wystąpił w zawody z operetką, dawno już znany i uprawiany balet. Rozwinął on się około r. 1860. tak dalece, że na równi z operetką, czasem w jednym i tym samym układzie przez kilka miesięcy z rzędu, wypełniał każdego wieczora repertuar sceniczny niektórych teatrów wielkich miast. Do tej popularności i rozwoju baletu przyczynili się głównie słynni baletmistrze: Filip Taglioni w Paryżu i w Petersburgu, Paweł Taglioni i Hoguet w Berlinie i Manzoni w Medyolanie.

Na muzykę nie kładziono tu zbyt wielkiej wagi — myśl poetycka wyrażona mimiką i tańcem, odgrywała ważniejszą rolę. Wielkiem powodzeniem cieszyły się w swoim czasie, szczególnie balety: „Satanella“ (1852), „Ellinor“ (1861), „Flick i Flock“ (1862), „Sardanapał“ (1865), i „Fantaska“ (1869), kompozycji dyrygenta baletu berlińskiej opery Piotra L. Hertla, (ur. 21. kwietnia 1817. w Berlinie, zm. 13. czerwca 1899. r.). W Paryżu wzbudzał wielkie zainteresowanie swymi baletami („Skrzypce dyabła“, „Stella“ etc.), znany wirtuoz skrzypcowy, poeta i kompozytor Ch. V. Artur Saint Léon, (1821—1870.); we Wiedniu zaś zasłynął Józef Bayer, dzięki muzyce do baletu „Puppenfee“.

Prawdziwie artystyczny kierunek nadał muzyce baletowej dopiero znakomity kompozytor francuski Léo Delibes, który kompozycją baletów „La source“ (1866), i „Coppélia“ podniósł ów rodzaj muzyki do wysokości sztuki.

**Delibes Leon**, urodził się 21. lutego 1836. r. w St. Germain-du-Val, zm. 16. stycznia 1891. r. w Paryżu. Studya muzyczne odbywał pod kierunkiem Bazin'a, Bunoista i Le Couppey'a w konserwatorium paryskim. W roku 1853. objął posadę akompaniatora przy teatrze lirycznym, a równocześnie miejsce organisty przy kościele St. Jean - et - St. Francois.

Jako kompozytor operowy debiutował najpierw w teatrze Folies-Nouvelles operetką „Deux sacs de charbon“, po której napisał kilka innych dla teatru „Bouffes Parisiens“. Teatr liryczny wystawił także dwie jednoaktowe jego operetki „Maitre Griffard“ i „Le jardinier et son maitre“.

Z każdą nową pracą spostrzedz się dawało potęgowanie się talentu młodego muzyka, który, chociaż pisał operetki, umiał je ustrzedz od trywialności; muzyka jego, chociaż kipiąca werwą

i wesołością, jest delikatna i pełna gracyi. Jakkolwiek wielkiem powodzeniem cieszył się jako kompozytor oper komicznych, wchodzi Delibes jednak w swój prawdziwy żywioł, gdy mu się wrota W. Opery otwarły. W r. 1865. zamianowany drugim dyrektorem chórów W. Opery, wprowadził na jej scenę balet „La source“, do którego wspólnie z Minkusem (Polakiem) muzykę ułożył. Powodzenie części komponowanych przez Delibes'a było decydujące i to go zachęciło do kompozycji wyżej już wymienionego baletu „Coppélia“, który stanowczo utrwalił sławę twórcy. W roku 1876. wprowadził Delibes trzeci swój balet „Sylvie ou la Nymphe de Diane“, również z wielkiem poklaskiem przyjęty, na scenę.

Tymczasem wystawiono w innych teatrach z nadzwyczajnem powodzeniem, i opery komiczne jego, a mianowicie: „Le roi l'a dit“, „Jean de Nivelles“ i „Lackmé“, które także i zagranicą laury zbierały. Niedokończoną jego operę „Kassya“ instrumentował i wystawił Massenet.

Do znaczniejszych dzieł Delibes'a dodać należy muzykę do „Korsar'a“ Adama, muzykę do „Le roi s'amuse“ i scenę dramatyczną „La mort d'Orphée“. Oprócz tych dzieł pozostawił twórcą wielką ilość nadzwyczaj miłutkich romansów, bardzo we Francyi lubianych.

W roku 1880. opuścił Delibes posadę dyrektora chórów i objął klasę kompozycji przy konserwatorium paryskim.

---

# GRA I KOMPOZYCYA ORGANOWA.



Epoka wirtuozów instrumentalnych wycisnęła piętno na rozwoju muzyki organowej. Ów stary, poważny towarzysz wspa-  
niałych śpiewów kościoła katolickiego, powiernik natchnionej  
mowy Gabrieli'ego, Frescobaldi'ego, Reinkena, Biatehnde'go,  
a przede wszystkim wielkiego Sebastjana Bacha, podległ również,  
choć nieco później jak fortepian, duchowi czasu. Z chwilą,  
gdy dawnych, typowych organistów zaczęły zastępować siły nowe,  
wyszkolone w konserwatoryach w grze fortepianowej, wciskać  
się zaczął w muzykę organową modernizm, tak, że dziś reguły  
egzaminów, w starym duchu ułożonych, stają się coraz bardziej  
martwą literą. Olbrzymi rozwój w budowie organów w ciągu  
XIX. wieku dokonany, przyczynił się również znacznie do zaani-  
mowania muzyków, by zajęli się instrumentem, który im nowe  
pola do działania otwierał.

Ponieważ w większej części nowoczesni kompozytorowie  
byli również znakomitymi wirtuozami organowymi, przeto poda-  
jemy ich nazwiska w chronologicznym porządku, bez różnicy  
ich pochodzenia.

Pierwszym z nowoczesnych wirtuozów organowych był:  
**Hesse Adolf Fr.** ur. 30. sierpnia 1809. we Wrocławiu, gdzie też  
i zmarł 5. sierpnia 1863. roku. Grą swą popisywał się on w Pa-  
ryżu i Londynie zbierając obfite laury. Z kompozycji swoich  
prócz fantazyi, etiud, preludyów i fug na organy, pozostawił  
różne utwory wokalne oraz dzieła muzyki orkiestralnej i komna-  
towej; **Ritter Godfryd** (1811. — 1885.) kompozytor licznych  
utworów na organy, jakoteż muzyki komnatowej, chórów mę-  
skich i pieśni. Największą zasługą jego jest dzieło historyczne:  
„Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis zum Anfange des  
18. Jahrhunderts“. **Volckmar Wilhelm** (1812. — 1887.) słynny  
wirtuoz i kompozytor 20. sonat organowych, koncertów na or-  
gany, jednej symfonii organowej, wielu drobniejszych utworów

organowych świeckich i kościelnych i szkoły na organy. Flügel Gustaw (1812. — 1900.) i syn jego Ernest Flügel (ur. w r. 1844); Thiele Karol Ludwik (1816. — 1848.) kompozytor wielu utworów na organy; Merkel Gustaw Adolf (1827. — 1885.) jeden z najpoważniejszych nowoczesnych kompozytorów organowych. Napisał 8 sonat organowych, (jedna z nich jest na 4 ręce), 3 fantazyje organ., preludya, etiudy i szkołę; także jako wirtuoz zbierał zasłużone laury. Herzog Jerzy (1822.) — ewangelickie spiewy chórálne, preludya, fantazyje i szkoła na organy. Faisst Immanuel (1823.—1894.) utwory na organy, pieśni na chóry męskie etc.; Armbrust Karol (1849.—1896.); Fischer Karol August (1828.—1896). — cztery symfonie na organy i orkiestrę, 3 koncerty organowe utwory na skrzypce, violonczelę i organy etc.; Palme Rudolf (1834.) — sonaty organowe, fantazyje na organy i chór męski etc.; Reimann Henryk ur. w r. 1850. słynny z powodu wielu prac na polu literatury muzycznej; Homeyer Paweł ur. w roku 1853. znakomity jako wirtuoz i pedagog; Bartmuss Ryszard (ur. w r. 1859.), komponował dzieła organowe jak też i wokalne; Fährmann Jan ur. w r. 1860. słynny jako wirtuoz i jako kompozytor utworów na organy; Dayas Wiliam ur. w r. 1864., nie tylko znakomity organista, ale także pianista i kompozytor; Werra Ernest ur. w r. 1854. znakomity znawca starszej literatury organowej; Werner Karol L. ur. w r. 1862 i Straube Karol ur. w r. 1873. Poza granicami Niemiec zdobyli sławę światową jako wirtuozi organowi: Duńczyk Matthison-Hansen (ur. 6. lutego 1807., zmarł 7. stycznia 1890.) i jego syn Gotfred Matthison-Hansen ur. 1. listopada 1890. obaj byli równocześnie także kompozytorami. Anglicy Smart Henryk (1813. — 1879.) kompozytor wielkiej ilości różnych utworów na organy; Best Wiliam Tomasz (ur. w r. 1826. w Carlisle, zm. 1897. w Liverpoolu) słynny jako wirtuoz i poza granicami Anglii, pisał wiele sonat, fantazyi, fug etc. na organy oraz dzieł wokalnych i orkiestralnych; Ward John Charles ur. w r. 1835. w Londynie, wirtuoz i kompozytor; van Eijcken Jan Albert Holenderczyk, (ur. w r. 1822. zm. w r. 1868.) napisał fugę na temat Bacha i wiele drobnych utworów na organy.

Na czele francuskich wirtuozów organowych figurują tak słynne nazwiska jak Cezar Franck i Camille Saint-Saëns, o których na innem miejscu mowa; po nich na wyszczególnienie zasługują: Chauvet Charles Alexis (1837. — 1871.) komponował małe, lecz

stylowe utwory; **Guilmant Alexander** ur. 12. marca 1837. w Boulogne sur Mer, od roku 1871 organista kościoła Ste-Trinitée w Paryżu, uzyskał sławę światową dzięki dalekiem podróżom koncertowem, a także jako kompozytor wybił się na wysokie stanowisko w gronie znakomitych przedstawicieli nowego kierunku muzyki organowej; **Gigout Eugène** ur. 23. marca 1844 w Nancy znany wirtuoz i kompozytor; **Widor Charles** ur. w r. 1845 w Lyon, profesor gry fortepianowej i kompozycji przy konserwatorium paryskim. Napisał ośm symfonii na organy, a jedną na organy i orkiestrę, symfonię na orkiestrę bez organów, koncert fortepianowy i koncert na violonczelę, wiele utworów muzyki komnatowej, psalm 112. na chór podwójny, dwoje organów i orkiestrę, opery: „Montre Ambros“, „Jeanne d'Arc“ i „Nerto“ i wielką ilość drobnych kompozycji. Wydał również wielkie dzieło zbiorowe pod tytułem: „L'orgue moderne“. Podnieść tu jeszcze wypada zasługi znakomitego belgijskiego organisty **Lemmens'a Jaques'a** (ur. 3. stycznia 1823 w Zoerle-Parwijs — zm. 30. stycznia 1881. r. w Mecheln), jako gorliwego pedagoga i poważnego kompozytora utworów na organy; następnie **Włocha Cappoci'ego Filipa** ur. w r. 1840. w Rzymie, organisty przy Lateranie i kompozytora wielkiej ilości utworów kościelnych na organy.

W końcu dodać tu należy organistów: **Barblana Ottona** ur. 22. marca 1860 r. twórcę wielu dzieł chóralnych i utworów na organy i **Boellmanna Leona** (ur. 25. listopada 1862 r. w Enzisheim zm. 11 października 1897. w Paryżu), który nie tylko jako wirtuoz, ale także jako kompozytor był poważny. Napisał nagrodzoną symfonię F-dur, waryację symfoniczną na violonczelę i orkiestrę „Fantaisie dialoguée“ na organy i orkiestrę i wiele innych utworów na organy.

---



## Spis źródeł.

- Bastianelli Gianotto: Pietro Mascagni.  
Batka Richard: Aus der Opernwelt.  
Benker Paul: Das Musikdrama der Gegenwart.  
Berlioz Hector: Les Memoires.  
Bie Oskar: Die moderne Musik und Richard Strauss.  
— Das Clavier und seine Meister.  
— Tanzmusik.  
Bischoff H.: Das deutsche Lied.  
Brancour René: Felizien David.  
Brecher Gustav: Richard Strauss.  
Breithaupt Rudolf: Musikalische Zeit- und Streitfragen.  
Chop Max: Georges Bizet: Carmen.  
— Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen.  
— Richard Strauss: »Salome«.  
Cossmann P. N.: Hans Pfitzner.  
Deiters Hermann: Johannes Brahms.  
Dietz: Die Geschichte des musikalischen Dramas.  
Floch: Die Oper seit Richardt Wagner.  
Glasenapp C. F.: Siegfried Wagner.  
— Siegfried Wagner und seine Kunst.  
Göllerich August: Franz Liszt.  
Graeflinger: Anton Bruckner.  
Graf Max: Hektor Berlioz.  
— Deutsche Musik in 19 Jahrh.  
Grunsky K.: Musikgeschichte des 19. Jahrh.

- Hadden Cuthbert: Favourite Operas from Mozart to Mascagni.  
Their plote History and Music.
- Hillemacher: Charles Gounod.
- Hippeau Edmond: Berlioz intime.
- Istel Edgar: Die komische Oper.  
— P. Cornelius.
- Jachimecki: Hugo Wolf.
- ed.: Kahnt C. F.: Monographien moderner Musiker (3. B.).
- Kapp Julius: Franz Liszt.
- Karpath Ludwig: S. Wagner.
- Keller Otto: Illustrierte Geschichte der Musik.  
— Karl Goldmark.
- Kienzl W.: Aus Kunst und Leben.  
— Im Koncert.
- Kitzler Otto: Musikalische Erinnerungen.
- Klatte Wilhelm: Zur Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.
- Klob: Die komische Oper nach Lortzing.
- Kothe B.: Abriss der Musikgeschichte.
- Kothe u. Forchhammer: Führer durch die Orgelliteratur.
- La Mara: Liszt und die Frauen.  
— Musikalische Studienköpfe (B. 1—3).
- Langhans: Geschichte der Musik.
- Louis Rudolf: Die deutsche Musik der Gegenwart.  
— Anton Bruckner. Biographie.
- Merian Hans: Illustr. Gesch. der Musik im 19. Jahrh.  
— Der »Bärenhäuter« von Siegfried Wagner.
- Mussiol Robert: Musikgeschichte.  
»Musik« — Zeitschrift.
- Naumann Emil: Illustrierte Musikgeschichte.
- Neitzel Otto: Camille Saint-Saëns.
- Neumann Ernest: Hugo Wolf.
- Nohl Ludwig: F. Liszt.
- Pagnerre Louis: Ch. Gounod, sa vie et ses œuvres.
- Perger R.: Brahms.
- Pfohl Ferd.: Die moderne Oper.

Pfohl Ferd.: Arthur Nikisch.

Pohl R.: Hektor Berlioz (Studien u. Erinnerungen).

Prochazka: Johann Strauss.

Reimann Hugo: Johannes Brahms.

Riemann Hugo: Geschichte der Musik seit Beethoven.

— Musik—Lexikon.

Roose Otto: Richard Strauss: Salome.

Reuss: Franz Liszt.

Sokolowsky: E. v. Schuch.

Schneider: Massenet. Lebensbeschreibung.

Seidl A.: Wagneriana (3-ter B.).

Spiro Fr.: Geschichte der Musik.

Steinitzer Max: Straussiana und Anderes.

Storck: Musik und Musiker in Karikatur und Satire.

Volbach Fritz: Das moderne Orchester.

Voss Paul: Georg Bizet.

Weissmann: Bizet.

v. Wolzogen H.: Aus Richard Wagners Geisteswelt.

— Siegfried Wagner.

---



## Spis źródeł do życiorysu Ryszarda Wagnera.

Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen.

X. Bände. (IV. Aufl.)

Hans v. Wolzogen: Allgemeine Inhaltsübersicht.

Herausgeg. von Dr. Julius Kapp: Der Junge Wagner. (1832—1849.)

» von Prof. R. Sternfeld: Aus R. Wagners Pariser Zeit. 1841.

(ed. Deutsche Bücherei B: 64—5.).

Hans v. Wolzogen: Wagner Brevier. (ed. Die Musik. B. 3.)

R. Wagner: Nachgelassene Schriften und Dichtungen.

- Jezus v. Nazareth.
- Briefe an Uhlig, Fischer, Ferd. Heine.
- Briefe an Röckel.
- Briefe an Eliza Wille.
- Bayreuther Briefe.
- R. Wagner an seine Künstler.
- Briefe an Minna Wagner. (II. B.)
- Briefe an Ferd. Präger.
- Briefe an Freunde und Zeitgenossen.
- Briefe an Otto Wesendonck.
- Briefe an Mathilde Wesendonck.
- Briefwechsel mit Liszt. (II. B.)
- Mein Leben. (II. B.)

Brachowanoff: Richard Wagner und die Antique.

Broesel Wilhelm: Evchen Pogner.

Chamberlain Houston Stewart: Richard Wagner.

—

Das Drama Richard Wagners.

Chop Max: Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst.

(B: XI. ed. Univ. Bibl.)

Fricke Richard: Bayreuth vor dreissig Jahren.

- Glasenapp C. Fr.: Das Leben Richard Wagners. (V. B.)  
 Golther Wolfgang: Bayreuth. (ed. Das Theater B. 2.)  
 Gostomski Walery: Z przeszłości i terażniejszości.  
 Hagemann C. Dr.: Wilhelmine Schröder-Devrient. (ed. Das Theater B: 7.)  
 Holzschuher Hans: Hans Sachs. (ed. Die Literatur. B: 31.)  
 Istel Edgar: Das Kunstwerk Richard Wagners. (ed. Aus Natur u. Geisteswelt. B: 330.)  
 Istel Edgar: Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels. 1858—1872.  
 Kapp Dr. Julius: Richard Wagner. Eine Biographie.  
     — Franz Liszt.  
     — Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft.  
 Kastner: Die dramatischen Werke Richard Wagners.  
 Kienzl Wilhelm: Leben und Werke Richard Wagners.  
 Klampfl Eduard: Richard Wagners Parsifal und seine Bayreuther Darsteller.  
 Kloss Erich: 20. Jahre Bayreuth.  
     — Wagner in Vergangenheit und Gegenwart.  
     — Wagner — Anekdoten.  
 Kreowski Ernst u. Fuchs Eduard: Richard Wagner in der Karikatur.  
 Levy: R. Wagner. Lebensgang.  
 Liszt Franz: Gesammelte Schriften. (B: 2. — Wagner.)  
 Louis Rudolf: Die Weltanschauung Richard Wagners.  
 La Mara: Musikalische Studienköpfe. (B: 1.)  
     — Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg.  
 Materna H.: Richard Wagners dramatische Frauengestalten.  
 Mayer Eduard: Fürsten und Künstler. (ed. »Die Kultur.« B: 19—20.)  
 Moos Paul: Richard Wagner als Ästhetiker.  
 Muncker Fr.: Rich. Wagner.  
 ed. Die Musik: 9. Wagnerhefte.  
 Nohl Ludwig: Wagner.  
 Nietzsche: Der Fall Wagner.  
     » Nietzsche contra Wagner.  
     » Ryszard Wagner w Bayreuth. (tłum. Marya Cumft-Pieńkowska).  
 Piniński Leon: O operze nowoczesnej, znaczeniu R. Wagnera, oraz o Parsifalu Wagnera.

Pohl Richard: Hektor Berlioz. (Studien u. Erinnerungen.)

Röckel: Ludwig II. und Richard Wagner.

Schuré: Matylda Wesendonck i jej rola w życiu Ryszarda Wagnera.

Seidl Arthur: Wagneriana. (B: III.)

Sternfeld Richard: Richard Wagner und die Bayreuther Festspiele. (ed. »Deutsche Bücherei« B: II. B: 47—8.)

Storck Karl: Musik und Musiker in Karikatur und Satire.

Tappert Wilhelm: Richard Wagner im Spiegel der Kritik.

Tołstoj hr. L. N.: Co to jest sztuka? (tłum. A. J. Cohn).

Wagner-Kalender auf d. J. 1908.

Wagner Richard: Illustr. Blätter für Wagner'sche Musik, Kunst u. Literatur. (Wien: 1909.)

v. Wolzogen Hans: Erinnerungen an Richard Wagner. (ed. Üniv. Bibl.)

— Bayreuth. (ed. »Die Musik« B: 5.)

— Richard Wagner als Dichter. (ed. »Die Dichtung« B: 27.)

— E. T. A. Hoffmann u. R. Wagner. (ed. »Deutsche Bücherei« B: 63.)

— Richard Wagner und die Tierwelt.

— Aus Richard Wagners Geisteswelt.

Zimmermann: Wagner in Luzern.

