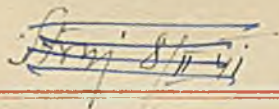


WYCIECZKA W KRAINĘ
MUZYKI PRZESZŁOŚCI



Dar
Związku
Nauczycielstwa Polskiego
w Politechnice Śląskiej



ROMAIN ROLLAND

WYCIECZKA
W KRAINĘ
MUZYKI PRZESZŁOŚCI



BIBLIOTEKA
Pracowników Administracyjnych
przy POLITECHNICZE ŚLĄSKIEJ
w Gliwicach

TLUMACZYŁ F. MIRANDOLA

LWÓW — POZNAŃ 1924
NAKŁADEM WYDAWNICTWA POLSKIEGO

*PRZEKŁAD AUTORYZOWANY
WSZELKIE PRAWA ZASTRZEŻONE*



B-5623

SPIS RZECZY

<i>Słowo wstępne</i>	1
I. <i>Romans muzyczny kompozytora z XVII wieku</i>	3
II. <i>Muzyka w życiu angielskiego dyletanta z czasów Karola II</i>	21
III. <i>Wizerunek Haendla</i>	43
IV. <i>Zaczątki „stylu klasycznego” w muzyce XVIII wieku</i>	61
V. <i>Autobiografia zapomnianego mistrza</i>	84
VI. <i>Metastasio, zwiastun Glucka</i>	125
VII. <i>Podróż muzyczna przez Europę XVIII wieku:</i>	
1. <i>Italia</i>	140
2. <i>Niemcy</i>	170
<i>Przypiski</i>	199

SŁOWO WSTĘPNE.

Większa część zamieszczonych tu artykułów dotyczy epoki przejściowej, czasu której wytwarzały się nowe formy odczuwania muzyki współczesnej i wyobrażenia estetyczne dzisiaj panujące. Pospolite to dość zjawisko w historii, że pisarzami przyszłości nie są właśnie najwybitniejsze jednostki artystyczne. Tacy, jak J. S. Bach z nazbyt wysoka górują ponad współczesnymi sobie, by wywierać na nich wpływ bezpośredni. Stoją poza wiekiem swoim, a promieniowanie ich odbywa się z odległości. Nowe prądy wytwarzają tacy kompozytorowie, jak Telemann, Haase, czy też symfoniści manheimscy. W szkicu niniejszym powołać się starałem na nowo do życia Telemanna, później wypowiem podziw i umiłowanie, jakie żywię dla Hassego.

Twórcy ci doznali bardzo dużo niesprawiedliwości. Czasu życia cieszyli się prawdopodobnie wielką sławą, natomiast zapomnienie, w jakie popadli po śmierci, jest niezawodnie dużo większe jeszcze. Budziciele idei, jak Telemann i „Mannheimery“ nie mają zazwyczaj czasu pogłębić się. Rzucają pełną dłońią ziarno, które wiatr porrywa. Winniśmy im jednak wdzięczność za owoce, jakie zbieramy dzisiaj. Nie żądajmyż od nich pełnego dosytu jesieni, bowiem są to działacze wiośniani, kiedy wszystko stoi w znaku chwiejności i płodzenia. Każdemu należy przyznać, co mu się należy. Zasługi nowatorów muzycznych pierwszej połowy XVIII wieku są niezaprzeczalnie wielkie, skoro utorowały drogę Mozartowi i Beethovenowi.

100-01-032



ROMANS MUZYCZNY KOMPOZYTORA Z XVII WIEKU.

Przed dwoma już wiekami miasta włoskie, jak Neapol, Rzym i Wenecja roły się od niemieckich książąt, kupców, pielgrzymów, artystów i turystów. Ale Italja nie zachowywała się wówczas zgoła tak biernie, jak potem i eksportowała stokrotnie więcej, niż wynosił import z zagranicy. Oddawała wizyty Niemcom i korzystając z ich wyczerpania po wojnie trzydziestoletniej, podkopała przy pomocy dzieł swych i artystów Bawarję, Hesję, Saksonję, Turyngję i Austriję. W rękach włoskich spoczywał zwłaszcza teatr. W Monachjum rządili Cavalli, Bernabei, Steffani i Torri, w Dreźnie Bontempi i Pallavicino, w Wiedniu Cesti, Draghi, Ziani, Bononcini Caldara i Porta. Vivaldi był kapelmistrzem w Hessen-Darmstadt, a Torelli w Brandenburg-Anspach. Gromady przeróżnych librecistów, dekoratorów, śpiewaczek i kastratów, grajków na lutni, flecie i gitarze, słowem muzyków wszelkiego rodzaju ciągnęły z Niemiec zagranicę śladem mistrzów wybitnych. Wielką ich machiną bojową była opera, najwyższy twór schyłku Odrodzenia, a centrem propagandy było Dreżno, którego teatr włoski, powstały w r. 1662, cieszył się przez wiek cały, aż do wyjazdu Hassego sławą europejską. Powodzi nie uszedł także Lipsk, stare, saskie miasto. Powstała tu w r. 1693, w samem sercu niemieckiej sztuki opera, założyciele nie kryli się zgoła z tem, że pragną tu

ufundować ekspozyturę Drezna, a w ciągu lat kilku postawili na swoim. Muzyka operowa, nie porzestając na teatrze, wcisnęła się także do Kościoła, będącego ostatnim przytułkiem niemieckości. Olsniewający patos włoski zwyciężył powagę dawnych mistrzów, tłumy cisnęły się na owe przedstawienia teatralne. Śpiewacy i uczniowie „Thomaskirche“ porzucali swe posterunki, przechodzili do obozu przeciwnika, a wokół ostatnich obrońców tradycji narodowej czyniła się coraz to większa pustka.

* * *

W owym to czasie był kantorem (kapelmistrzem) w „Thomaskirche“ Jan Kuhnau. Człowiek ten genialny i wielostronny, niezwykle sympatyczny, był typem swego czasu, epoki bohaterskiej w zakresie sztuki. Mattheson powiada, że „biegły był w teologii, prawie, krasomówstwie, poezji, matematyce, językach obcych i muzyce“. Bronił też tez prawniczych, pośród których jedną w języku greckim, był adwokatem, znawcą filozofii greckiej i hebrajskiej, tłumaczył dzieła francuskie i włoskie, a także sam był autorem kilku prac naukowych i utworów literackich. Jakób Adlung twierdzi, że „trudno rozstrzygnąć w czym celował bardziej Kuhnau, w muzyce, czy nauce“. Jako muzyk, jest niezaprzeczalnie jedną z kolumn starej, niemieckiej sztuki. Scheibe uważał go, obok Kaisera, Telemanna i Haendla za czwartego największego kompozytora niemieckiego stulecia. W istocie odznaczał się głębią uczucia, a jednocześnie pięknnością formy, wdziękiem na który składała się siła i jasność taka, iż dzisiaj jeszcze mógłby zdobyć uznanie powszechne, gdyby świat zdolny był interesować się szczerze muzyką, nie będąc do tego przymuszony przez modę. Kuhnau był jednym z twórców współczesnej sonaty, a pisał też suitę na fortepian, będące wzorem elegancji i werwy, czasem owianej mgłą rozmarzenia. Komponował

poematy programowe pod ogólną nazwą „Sonat biblijnych“, kantaty kościelne i świeckie, oraz jedną „Pasje“, która go czyni, krótko powiedziawszy, nietylko bezpośrednim poprzednikiem Jana Sebastjana Bacha w „Thomaskirche“, ale pod wielu względami niezaprzeczalnym wzorem tegoż mistrza.

Wdzięk cichy prostej duszy Kuhnaua widnieje w słowach, z jakimi zwraca się do publiczności, dając jej jedno z głównych swych dzieł muzycznych. Usprawiedliwia się, że włożył dużo fantazji w swe piękne sonaty pt.: *Klavier-Früchte aus 7 Sonaten*, i powiada, że pozwolił sobie na taką swobodę, z jaką przyroda rozmieszcza owoce po gałęziach, obdzielając je nierównomiernie, dając więcej, lub mniej wedle upodobania. „Nie dużo czasu straciłem — powiada — na tę kompozycję. Stało się podobnie, jak w niektórych krajach gdzie nagły, a silny upał zmusza wszystko do rozwoju i dojrzewania. W miesiąc po siewie można już zbierać plony. Pisząc tych siedm sonat, ogarnięty byłem takim wewnętrznym przymusem, iż codziennie tworzyłem jedną, nie zaniedbując przytem innych, zwykłych zajęć. Zaczawszy pierwszą w poniedziałek, miałem siódmą gotową w poniedziałek tygodnia następnego. Wspominam o tem w tym celu, by ktoś nie doszukiwał się w nich nadzwyczajnych rzeczy. Nie zawsze pożądamy rzeczy niezwykłych i często smakują nam najprostsze owoce pól naszych tak samo, jak rzadkie, wykwitne, a zagraniczne, które kosztują dużo i muszą być sprowadzone zdaleka. Wiem, że są smakosze muzyczni, lubujący się wyłącznie w tem co dają Włochy, lub Francja, zwłaszcza jeśli przypadek pozwolił im oddychać powietrzem tych krajów. Owoce moje są dostępne wszystkim. Jeśli nie zaspokoją ich smaku, niechże raczą poszukać sobie innych. Wiem, że spadną na nie gromy krytyki, ale nie troszczę się tem, bo wiem, że jad miotany przez ograniczonych nie zaszkodzi

im, podobnie jak nie szkodzi dojrzałym owocom zimna rosa poranku“.

Tegoż samego roku (1770) Kuhnau opublikował swe piękne, pełne ekspresji „Biblische Historien“, oraz romans, który omówimy obszerniej. Miał wówczas trzydzieści trzy lat i znajdował się sam pośród włoskich i italizujących kompozytorów. Opuścili go wszyscy przyjaciele i uczniowie. Widział, jak wali się gmach starej muzyki niemieckiej i czynił daremnie wysiłki, by upadek jego powstrzymać. Daremnie zwracał się do rady miejskiej z wezwaniem, by wzięto w ochronę sprawę kształcenia i wychowania młodzieży, narażoną na szwank nietylko przez urok fascynujący sztuki obcej, ale przez ponęty uciech i zysków łatwych, stanowiących, jak zawsze orszak opery i zatruwających szkolną młodzież Lipska. Rada miejska nie liczyła się zgoła z nawoływaniem Kuhnaua, hołdując sukcesom chwili i aż do śmierci jego, w r. 1722 opera włoska panowała niepodzielnie w Niemczech. Zdawaćby się mogło, że niesprawiedliwość taka napełni urazą i goryczą duszę starego mistrza. Ale artyści ówczesni nie mieli zwyczaju rozplýwać się w melancholijnych refleksjach, a Kuhnau nie tracił też nigdy, zda się, zwykłej dobroduszości i sarkazmu w stosunkach z ludźmi i rzeczami stającymi wbrew jego usiłowaniam. Znał świat, przeto nie dziwiło go wcale, że szarlatani prześcigają ludzi uczciwych.

„Artyści nowi — powiada — to coś w rodzaju świeżych śledzi sprowadzonych do miasta. Każdy chce je jeść i wyrzuca na tę strawę więcej pieniędzy, niż na potrawy wykwintniejsze i smaczniejsze, które zwykł mieć na stole.“ Będąc jednak człowiekiem wierzącym nietylko religijnie, ale również jako artysta, nie niepokoił się wcale sprawą ostatecznego trjumfu swych wysiłków. Narazie mścił się wesoło, drwiąc z głupoty i naiwności swych współczesnych, a spostrzeżenia swe zawarł w romansie

satyrycznym p. t. *Der musikalische Quack-Salber* (Szarlatan muzyczny)¹.

Jest to bardzo ciekawa książka, wydana 1770 roku w Dreźnie, i cieszyła się ogromną popularnością. Do nas dotrwała w dwu jeno egzemplarzach pierwszego wydania. Jeden posiada Bibl. królewska (Königl. Bibl.) w Berlinie, drugi zaś Bibl. miejska w Lipsku. Przedrukował ją w r. 1900 w „*Deutsche Literaturdenkmäler*“ Kurt Bendorf (Berlin, Behr 1900).

Napisana od ręki, lekko, językiem jasnym, zostającym pod niezaprzecznym wpływem francuszczyzny, posiada zdania krótkie, żywe i mnóstwo wszędzie słów włoskich i francuskich. Czyta się do dziś z wielką przyjemnością tę małą książeczkę, pełną humoru i wielkiej inteligencji, której powabną postać gdzieniegdzie tylko plami pedantyzm, będący chorobą wieku. Możemy się dużo nauczyć z tych urozmaiconych obrazów życia saskiego przy końcu XVII wieku. Dotyczą one jednej z najciekawszych epok, mianowicie rekonwalescencji Niemiec po wojnie trzydziestoletniej, oraz tworzenia się wielkiego, klasycznego stulecia muzyki.

* * *

Bohater powieści, to awanturnik szwabski pochodzący z pod Ulmu, który we własnym kraju chce uchodzić za Włocha, korzystając z mody włoskiej panującej wszechwładnie w Niemczech. W Italji przebywał zresztą jeno przez rok i to w roli nader skromnej, był bowiem kopistą, czy famulusem u jakiegoś słynnego muzyka. Nie potrzebował zresztą niczego więcej, by dojść do przekonania, że genjusz chlebobdawcy osiedlił się również w nim samym. Oczywiście nie próbował sił swych we Włoszech, wiedząc że trudnoby mu przyszło przeforsować swe ambicje w takim np. Rzymie, czy Wenecji. Licząc na naiwność

BIBLIOTEKA

7

Prace Komisji Administracyjnych
prez. POLSKICH NAUCZYCIELI
SLASKIEJ

ziomków swych i ślepą, nikiemną cześć dla wszystkiego co zagraniczne i obce, przekroczył Alpy i udał się prosto do Drezna, centrali italizmu i przybytku opery włoskiej.

Zaczął od przeistoczenia swego nazwiska i przy pomocy wyzwiska, jakim wyszydzano jego ojca, *car affa* (theuer Affe), droga mała, przywłaszczył sobie nazwisko Caraffa, będące mianem starego i znanego rodu włoskiego. Jednym z dziwactw, panującym wówczas powszechnie, było przystrajanie z włoska, lub francuska, czy łacińska nazwisk czysto germańskich. Kuhnau smaga śmiesznośćką ową, z mocą i trzeźwością iście molierowską. „Mniejsza jeszcze — powiada — jeśli kultywują owe fikcje ludzie, którym przekręcone nazwiska narzucili rodzice, ulegający dziwactwu swej epoki. Przebaczyć im musimy owo przywiązanie do faktu dokonanego. Atoli ci, którzy z własnej inicjatywy tworzą jakiś nowy ród przez zmienianie własnych nazwisk, zasługują, zaprawdę, by ich spotkało to samo co człowieka nazywającego się Riebener, a mającego pretensję do miana Rapparius. Mając otrzymać dziedzictwo po zmarłym bracie, udał się do sędziego. Sędzia odrzucił jego żądanie, podając za powód odmowy to, iż sam się nazwał „zdziercą“ (Rapparius), a przeto nie może po myśli sprawiedliwości wejść w posiadanie spuścizny. Wielką była również liczba szaleńców przybierających nazwiska francuskie. Znałem jednego, zwącego się Hans Jelme. Ponieważ ubierał się modą francuską, posiadał francuskie manjery i był wogóle nastrojony cały z galicka, przeto uznał za stosowne przerobić również w tym stylu swe nazwisko. Coprawda, umiał po francusku bardzo niewiele, bo tylko: „monsieur je suis votre très humble serviteur“, mimo to jednak postanowił sfrancuzić się za każdą cenę. Jednocześnie zapragnął wejść w poczet szlachty i osądził, że w momencie zmiany nazwiska dobrze będzie ustroić je w małe słówko: de. Co postanowił, tego

dokonał i został panem Jean de Jelme. Niestety zapomniał, iż rodacy, wymawiając słowa francuskie na swój własny sposób, zrobią z tego poprostu: *Schand-Schelm* czyli: drań bezwstydnny. W ten sposób stał się pośmiewiskiem i przedmiotem pogardy u wszystkich. Radbył, by taki sam los spotkał wszystkich wstydzających się swych nazwisk niemieckich i fałszujących je, celem służenia dziwactwom mody. Niemcy powinnyby się również wstydzić tych ludzi i odpłacając pięknem za nadobne wyrzucić ich, wraz z innymi fałszerzami za granice państwa“.

Głos Kuhnaua rozbrzmiewał w pustyni. Starczyło wówczas, by jakiś „theuer Affe“ przezwiał się Caraffa i wyuczył się na pamięć kilku słów włoskich, a cały drezdeński świat muzyczny przyjmował go z otwartymi rękami. „Wszyscy — powiada Kuhnau — zaliczali się do szaleńców, sądzących, że kompozytor, który nie pochodził z Włoch, nic nie wart, bowiem samo powietrze tego kraju wyposaża artystę we wszelkie doskonałości, podobnie jak, zdaniem Plinjusza, wiatr Lusitanji zapładnia kłaczę“. Caraffa ima się przytem genjalnych wprost sztuczek i fortełłów, by wzbudzić i zaspokoić ciekawość publiki. Każę sobie nadsyłać z różnych części świata listy zaadresowane po włosku, a więc: *All' Illustrissimo Signore, il Signor Pietro Caraffa, maestro incomparabile di musica*, lub po niemiecku: *Dem Wohl-Edlen, Besten und Sinnreichen Herrn, Pietro Caraffa, Hochberühmten Italienischen Musico und unvergleichlichen Virtuosen*. Przytem, zawsze niemal zapomina autor listu nibyto przez omyłkę podać adresu mieszkania, tak że listonosz musi biegać po całym mieście i pytać mnóstwa osób, czy nie znają sławnego męża, „Orfeusza stulecia“, „niezrównanego mistrza“. W ciągu dni kilku skutkiem tej sztuczki całe Drezno znało rzeczywiście Caraffę, który zyskał popularność, zanim się ukazał. *Collegium Musicum* drezdeńskie wysłało doń deputację, która

złożyła prośbę, by raczył brać udział w posiedzeniach, i adres powitalny, napisany emfaticznie i wiernopoddańczo, jakby szło o księcia królewskiej krwi, przybywającego do miasta. Ku czci jego urządzone koncerty i błagano, by wziął w nich udział. Caraffa wzbraniał się i certował, bowiem poza biegłością w grze na teorbanie i gitarze nie posiadał zgoła wybitniejszego talentu. Oczywiście nie myślał narażać się na niepowodzenie i używał wszelkich możliwych pretekstów celem opóźnienia swego występu. Posiadał, zdaniem własnym, głos niezrównany, jednak śpiewać mógł jeno po włosku, zaś *Collegium Musicum* posiadało jeno niemieckie teksty. Był, jak głosił, ongiś pierwszorzędnym skrzypkiem, atoli zazdrosny rywal, chcąc go zamordować, skaleczył mu rękę sztyletem i musi przez kilka miesięcy leczyć się, zanim weźmie udział w produkcjach. Zgodził się akompanjować na klawicymbale podczas jednego z koncertów w przekonaniu, że utwór wybrany zalicza się do bardzo łatwych. Atoli dla uhonorowania mistrza podsunęto utwór trudny. Zaraz też zaczął krytykować instrument, twierdząc że genjusz jego pojawia się w niezrównanej sztuce kompozycji. Zabawia się czasem — jak powiada — brzdąkaniem po fortepianie i musi to czynić, gdy śpiewa któryś z utworów swoich. Atoli jest to jeno drobna rozrywka. Zresztą muzyka włoska fortepianowa jest bardzo prosta i nie odznacza się wcale dziwaczными komplikacjami, w jakich lubuje się smak niemiecki. Po wszystkich tych wykrętach siada do instrumentu i preludjuje akordami biegle, ale zgoła przeciętnie, potem zaś, pod pozorem kataru kładzie po lewej i prawej stronie klawiatury dwie tabakierki. „Widząc trudne miejsce utworu w wiolinie, czerpał spokojnie prawą ręką z tabakierki, gdy trudność była po stronie basu, zażywał z tabakierki lewej. W ten sposób pomijał i opuszczał zawsze trudne partie“.

Kuhnau podpatrzył doskonale cechy właściwe Saksonom, jak naiwność, złączoną z chytrością, tępą nieco i sarkastyczną zarazem dobroduszość. Poczciwcy, którzy przybyli do Caraffy przejęci uwielbieniem i czcią śmieszna i wzruszająca, są zbyt dobrymi muzykami, by nie spostrzec niezwłocznie wielkich braków w talencie klawicybalisty. Mimo to, pełni pobłażliwości wysilają się na usprawiedliwienie go. Zaufaniem ich trudno wstrząsnąć zrazu, ale gdy raz wątpliwość ogarnęła uczciwe ich mózgi, nic jej stamtąd usunąć nie zdoła. Badają teraz fałszywego Włocha z sumienną powolnością, a mistrz nie wie o niczem. Kiedy wytworzyli sobie pogląd na sprawę, miast oburzyć się i przepędzić precz szarlatana, zabawiają się nim potajemnie, grając tę samą co on komedję. Podniecają go do coraz to nowych kłamstw, opowiadania andronów, rozwałkowania posłyszanych opowiadań, bez żadnej podstawy realnej, udając podziw, śmieją się zeń potajemnie i trwało to całemi tygodniami, zanim Caraffa spostrzegł, że zeń kpią wszyscy na potęgę. W ten sposób doprowadzony został, mimo ostrożności do ostatecznego zdradzania się z zupełną nicością swego talentu, a kiedy im pokazał kilka swych utworów, dla uniemożliwienia zwykłej metody, polegającej na bezwstydnem odpisywaniu całych partyj z dzieł cudzych, zamykają go i obserwują z zewnątrz.

„Caraffa, chcąc skomponować coś na pokaz ludziom, pracuje, a w pracy tej biorą udział wszystkie członki jego ciała. Śwista, bębni pięściami, tłucze dłonią w stół, śpiewa, daje takt głową i nogami. Żaden, najciężej pracujący robotnik nie czyni tak wielkich wysiłków. Gra półtorej godziny, a mimo, że z czoła i pleców kompozytora spływa pot kroplisty, nie może znaleźć melodji. Próbuje ująć w rękę pióro, macza je w kałamarzu, pisze, maże, pisze ponownie, czerni mnóstwo papieru, drze całe arkusze, zaczyna na nowo. Potem próbuje innego sposobu,

wstaje i z taką furją biega po pokoju, jakby oszalał i chciał powylać drzwi i mury. Trwa to dobry kwadrans. Nakoniec ogarnia go zabobon właściwy nieszczęśliwemu graczowi, który sądzi, że chcąc odmienić los swój winien zmienić miejsce i sięść na innem krześle. Porzuca stół i ławkę, siada na podłodze i zaczyna pisać na nowo. W pracę włożył wszystką siłę fizyczną i skupił na niej całą uwagę, tak że nie spostrzega, iż zbliża się południe, a lampa świeci się jeszcze.“

„Nagle przyszedł mu na myśl aż cztery odrazu pieśni znane powszechnie: „*Dobry wieczór, ogrodniku*“, „*Damon szedł głęboko zadumany*“, „*Piękna dama mieszka tu*“, i „*Ona już śni...*“. Dotąd nękał go brak, teraz przeciwnie przytacza go obfitość nieznośna. Nie wie, która z tych pięknych melodyj najlepiej dałaby się zastosować do danego tekstu i która byłaby najtrudniejsza do rozpoznania. Przyszło mu do głowy, że trzeba rzecz rozstrzygnąć losem, potem jednak zmienił zamiar i postanowił je stopić razem i wycisnąć z nich esencję“. Łatwo sobie wyobrazić jak się śmiali muzycy drezdeńscy na widok niedoli biedaka. Caraffa udaje się do Lipska, ale tam srożej się z nim obeszli obywatele i uczniowie. Zestawili go z innym śmiesznym muzykiem, podburzając jednego na drugiego i delektując się wściekłością obu, a wkońcu postawili ich przed groteskowym trybunałem, będącym komiczno-mitologiczną maskaradą, zaś głupcy, nie zorientowawszy się wcale, zostali do reszty ośmieszeni. Trybunał ów przypomina żywo ceremonję ze sztuki „*Mieszczuch szlachcicem*“.

Pokonany, wyszydzony, spostonowany Caraffa nie traci mimo wszystko równowagi ducha. „Každy inny na jego miejscu miałby moc danych, by czuć się nieszczęśliwym, wspominając sytuację fatalną i hańbę swoją. Ale Caraffa, zmuszony do pospiesznego wyjazdu z Drezna, nie troszczy się niczem, podobnie jak to czyni szarlatan

zdemaskowany w danem miejscu. — Ba... powiada sobie — świat jest szeroki! Com tu stracił, odzyskam w dziesięciu innych miejscowościach. Ruszyć muszę dalej, korzystając z tego, że tam dokąd zmierzam nie wiedzą o mej nicości, zaś tymczasem pierwsi zapomną o skandalu. W ten sposób zapewnia sobie zawsze jedzenie, nocleg i odzież.

Wszędzie gdzie się zjawi, korzysta bez skrupułów z zapasów jada i napoju, oraz łóżek kantorów, organistów i muzyków po małych miasteczkach, których olśniewa swą bufonadą i kłamstwami. Wyzyskuje niemiłosiernie śmiesznych w swych pretensjach dyletantów i ograniczonych kupców, chcących uchodzić za znawców przez to, że raczą artystów. Wciska się do pałaców i dworów wiejskich, dociera do znudzonych beczynnością szlachciców chodzących, niewybrednych ani pod względem jakości muzyki jęgo, ni dowcipów. Napełnia gorliwie brzuch i kieszę, a zauważywszy, że zaczyna nudzić swą osobą, zmyka co żywo nie domagając się zapłaty, nie zapominając jednak nigdy zabrać na pamiątkę kilku bodaj przedmiotów srebrnych, czy złotych. Obdziera wprost z oszczędzanego grosza biednych, wioskowych nauczycieli, łudząc ich obietnicą, że w ciągu jednego roku zostaną kapelmistrzami na książęcych dworach, gdy zaś nieszczęśnicy oszukani jawią się, żądając zwrotu pieniędzy, płacząc i klnąc, wówczas śmieje im się w nos. Jeśli któryś z nich, nie znając się na żartach, wniesie skargę, to Caraffa nie wzrusza się wcale tym faktem, zna bowiem powolność niemieckich sądów.

Pozatem drab ten posiada poparcie, którego mu nie brak nigdy i w którym czerpie pociechę po każdej smutnej przygodzie. Caraffa posiada poparcie kobiet. Nie są one zawsze urocze, natomiast zawsze bywają uwodzone. Dużo czasu przed „Sonetą Kreutzerowską“, Kuhnau zwraca uwagę na spustoszenie, jakie czyni muzyka, a właściwie muzycy w sercach kobiet i daje w książce swej kilka

zabawnych szczegółów. Najuciesznieszy epizod i najlepiej skreślony, to zaiste przygoda kasztelanowej de Rimelin (Hörnitz) i zamieściłbym niezawodnie tę dykteryjkę, raczej galicką, niżli niemiecką, gdyby nie to, że posiada cechy drastyczne. Zresztą bohaterem jej jest inny brzdąkajło, zaś Caraffa odgrywa zgoła podrzędną rolę. Caraffa jest don Juanem. Podbił serca dam rzymskich sonatą skomponowaną przez siebie. „Byłem zalany poprostu, przytłoczony tysiącami spojrzeń miłosnych i pocałunków. Nigdy ryjek mój nie udelektował się w takiej mierze“. Tak powiada. Zaledwo się zjawił w Lipsku, niezwłocznie zawrócił głowę najpiękniejszej dziewczynie w mieście. Była wprost śliczna, mądra, bogata i znała się na muzyce. Nagle straciła zmysły i przestała sobą władać, posłyszawszy jak Caraffa brzdąka na fortepianie i śpiewa ochryplym głosem. Ojciec, kupiec w wielkim stylu, imieniem Pluto, dowiedziawszy się o całej intrydze, wpadł w gniew szalony, zbeształ córkę i wygnał z domu obwiesia. Atoli nie ustały schadzki, odbywające się nocą w ogrodzie. Caraffa śpiewał ukochanej ustępy z „Orfeusza“, utożsamiając się z bohaterem. Dziewczyna nie miała nic przeciw odegraniu roli Eurydyki i czmychnięciu z domu Plutona, ale niestety, w chwili decydującej zjawiała się wysoka i mocna w pięści djablica, córka stróża więziennego, której Caraffa sfabrykował dziecko czasu przesiadywania w twierdzy w Zittau, gdzie go przymknięto za różne nieczyste sprawki. Megera chwyciła uwodziciela za kark i wrzeszcząc w niebogłosy domagała się małżeństwa. Młoda „Plutonówna“ ogłuszona hałasem zemkła i przepadła raz na zawsze.

* * *

Wszystkie te awantury rozgrywają się na tle zupełnie realnem i doskonale zaobserwowanem. Spotykamy tu sceny sądowe, targowe, widzimy szarlatanów produkujących

się po placach publicznych, chłopów po szynkach, szlachtę chodaczkową po dworzyszczach i zameczkach, mieszczan uczujących, lub zajętych interesami, a zawsze język i obyczaje każdej klasy oddany jest trafnie i z wielkim humorem. Na pierwszym planie stoją muzycy i studenci. W każdym, saskim miasteczku istnieje *collegium musicum*. Jest to związek wszystkich muzyków danej miejscowości, którzy się zbierają w specjalnej sali kilka razy w ciągu tygodnia. Każdy przynosi swój instrument, a dwu członków po kolei dostarczać musi *collegium* utworów muzycznych, koncertów, sonat, madrygałów, lub aryj. Toczą się tu długie dysputy na temat sztuki, komponują ci i owi na dany temat, wszyscy zaś rozmawiają po przyjacielsku. Czasem odbywają się w *collegium* bankiety, zakończone produkcją muzyczną różnych utworów poważnych, lub uciechnych. Do rzadkości zalicza się, by muzycy owi nie umieli jednocześnie także śpiewać. Nie są to zresztą wirtuozi zawodowi, ale obywatele zajmujący przeróżne stanowiska. W Dreźnie n. p. zebrania odbywały się w domu pewnego poborcy podatków.

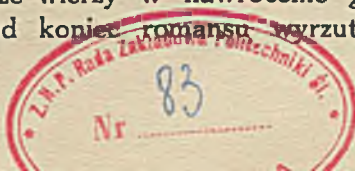
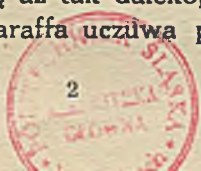
Muzyka miała zresztą również dostęp do uniwersytetów i tak zwanych *collegia oratoria*. W Lipsku odbywa się taki *actus oratorius* na temat muzyki. Dwaj studenci wygłaszają mowy, jeden sławi, a drugi wyklina muzykę. Nie dziwi nas wygłaszanie pochwał dla muzyki wielkiego kompozytora, natomiast ciekawsze są czynione jej tu zarzuty, istotnie głęboko pomyślane i świadczące o tem, że autor patrzy przenikliwie i trafnie ujmuje swą epokę. „Muzyka — powiada — odwraca umysł od poważnych studjów, pozbawia kraj mnóstwa inteligentnych obywateli, którzyby mogli poświęcić się sprawom ojczystym. Politycy z rozmysłem popierają muzykę, czynią to ze względu na rację stanu. Jest to rozrywka, odwracająca uwagę ludu i przeszkadzająca mu patrzeć w karty opiekunów

jego. Przykładem tego Włochy, gdzie książęta i ministrowie umyślnie zatruli atmosferę muzykami i szarlatanami, by w spokoju oddawać się swym interesom". Przykład Italji wybrany jest trafnie, bo o ile prawdą jest, że przez muzykę przydłużyła czas swej świetności i pomnożyła swój wpływ na Europę, to nie ulega również kwestji, że muzyka nie dozwoliła temu krajowi zatamować upadku, gdy raz nastąpiła pora rozstroju polityczno-moralnego, a nawet go przyspieszyła. Zmieniając jeno nieco wyrażenia, możnaby powiedzieć o Italji z XVIII wieku to samo, co Amianus Marcellinus powiedział o Italji z czasów wędrówek ludów, a mianowicie, że „jest to miejsce rozrywek. Słysząc jeno muzykę i po wszystkich zakątkach brzęczą struny. Miast myślicieli spotyka się jeno śpiewaków, a cnota ustąpiła miejsca wirtuozostwu". Caraffa jest niezmiernie udatnym i niewiele przesadzonym typem włoskiego wirtuoza z roku 1770 mniej więcej, a pustka mózgu jego jest wspólną wszystkim. Poza muzyką nie interesuje go nic, zaś w samej nawet muzyce ciekawi go jeno wirtuozerstwo. Nie zna wcale najsłynniejszych kompozytorów swego czasu i uważa Rosenmüllera za Włocha. Nieobeznany zupełnie z nauką harmonji, nie wie co znaczy *contrapunto semplice*, o *doppio*. Umie tylko gadać o swej gitarze, lub skrzypcach, a przede-wszystkiem o sobie, sobie i sobie samym. O czemkolwiekby rozmawiano, wojnie, handlu, pięknem kazaniu, katarze, zawsze znajdzie sposób skierowania wszystkiego ku sobie, a wyraża się zawsze w osobie trzeciej, powiadając: „Cóż na to mój Caraffa?...“ lub „Biedny Caraffa"... Poza jego koncertami, reszta świata jest zupełną nicością. — „Nie wiedział — powiada Kuhnau — czy Londyn i Sztokholm są to stolice Holandji, czy Francji, czy na północy władają Turcy, a Porta Otomańska jest w rękach Hiszpanów. Mózg jego podobny był zupełnie

do szafy, na której jednej półce leży kilka przedmiotów z aśinne są całkiem puste". Muzyka wyprodukowała tedy potwora, a potworów takich było mnóstwo w Italji XVIII wieku. Nie brak ich i dzisiaj także i żaden kraj nie odczuwa braku tego rodzaju istot.

W ówczesnych Niemczech muzyka nie stwarzała niebezpieczeństw takich i nie dawała powodu do obaw. Przeciwwagę jej stanowiły studia filozoficzne i literackie, z którymi ją często łączono. Nie oddawano się jej tu, jako rozkoszy beztreściwej. Najwięksi kompozytorowie niemieccy XVII wieku, jak Schütz, Kuhnau i Haendel, byli to ludzie bardzo wykształceni, studjowali na serjo prawo i wszyscy wahali się przez czas dłuższy i namyślali, zanim zostali muzykami zawodowymi. Włoski wirtuoz z XVIII wieku, to rozgłośny jeno dzwon, u muzyka niemieckiego rozumu zachowuje swój autorytet i włada samą nawet muzyką. Zwolna jednak ta silna męska inteligencja zaczęła słabnąć, zawojowana uwodzicielskim czarem Włoch. Zarówno w Dreźnie i Lipsku, jak we Florencji i Rzymie książęta, jak to trafnie zaobserwował Kuhnau, stawali się protektorami tej sztuki zmysłowej i dezorganizującej, naturalnej aljantki despotyzmu. Romans jego jest dla nas dowodem nieodpornego wpływu jaki wywierał włoski wirtuoz na wszystkie klasy społeczeństwa ówczesnego. Caraffa, wchodząc do karczmy wiejskiej, pewny był równie dobrego przyjęcia i takich samych honorów, jakich oczekiwał bez zastrzeżeń w domach bogatych patrycjuszów miejskich. Smak publiczny zachorzał.

Kuhnau czuł się atoli zbyt silnym, by odczuwać na serjo jakiś niepokój. Widzi zło, ale bawi go ono tylko, bowiem pewny jest, iż żywot onego zła znikomy jest i przelotny. Optymizm Kuhnaua wolny od urazy posuwa się aż tak daleko, że wierzy w nawrócenie grzeszników. Caraffa ucziwa pod koniec romansu wyrzuty sumienia,



korzy się przed kapłanem i dostaje absolicję. Chociaż owo nawrócenie jest niezbyt prawdopodobne i zgodne z jego charakterem, to zawdzięczamy mu piękne i szlachetnie pojęte wywody autora o prawdziwym wirtuozie i szczęśliwym muzyku. (*Der wahre Virtuose und glückselige Musicus*). Dużo odeń coprawda wymaga. Chce by kompozytor obeznany był dobrze z wszystkimi instrumentami i by śpiewak, czy instrumentalista, zwłaszcza fortepianista znał się na kompozycji. Ale dla Kuhnaua nie dość tego wykształcenia fachowego, domaga się on aby kompozytor posiadał zapas wiadomości naukowych z różnych dziedzin, a zwłaszcza z matematyki i fizyki, stanowiących podstawę muzyki „*welche gleichwohl der Musik Fundament ist*“. Ponadto żąda od muzyka, by rozmyślał nad swą sztuką i poznał jej teoretyków, a to nietylko czasów swoich, ale także minionych wieków, a zwłaszcza starożytności. Wyraźnie zastrzega się, by muzyk, wzorem Caraffy nie przechodził obojętnie obok najważniejszych zagadnień historyczno-politycznych i tego wszystkiego, co żywo interesuje współczesnych mu ludzi.

Wszystkie zalety intelektualne nie byłyby jeszcze niczem zdaniem Kuhnaua, bez zalet moralnych. Wirtuoz nie ma prawa wywodzić swego miana od cnoty — *virtu*, o ile cnotliwy żywot nie jest podłożem sztuki jego. Święty Augustyn powiada: „*Cantat vox, cantat vita; cantant facta!*“ Niechże tedy działanie jego ma za cel nie sławę, ale chwałę boską. Nie powinien zajmować się publicznością, jej upodobaniami, czy oklaskami. „Jeśli — powiada — śpiewasz w ten sposób, by podobać się raczej ludziom niż Bogu, lub starasz się zdobyć pochwałę ludzką nie zaś zyskać uznanie boże, wówczas sprzedajesz głos swój, mimo że nie jest twoją, ale Stwórcy twego i dawcy własnością“. Artysta winien być tedy pokorny w oczach Boga, ale powinien również posiadać świadomość swej wartości. Muzyk

silny i znający swą moc, nie powinien płaszczyć się i żyć zdala od świata, jak dziwak. Jeśli ma coś do powiedzenia światu, to obowiązkiem jego jest przewyciężyć się i nie trwać w ciemku i osamotnieniu. Człowiek, wyposażony w talenty, ukrywający je, dowodzi iż posiada charakter marny i nie ufa mocy skrzydeł, które mu Bóg dał poto by wzlatywał ku wyżynom. Czyniąc tak, postępuje jak nikczemnik obawiający się trudu, a przytem tai może, nie przyznając się do tego karygodnego czynu, uczucie zazdrości i nie chce dzielić się z drugimi swemi bogactwy. „Tak czynią, podobno wedle Plinjusza, jelenie umierające, które kryją w ziemię i zakopują swe rogi, by ich ludzie nie mogli użyć na lekarstwo“. W ten sposób postępuje często wielu muzyków. Posiadając piękny utwór, raczej daliby się obedrzeć z ubrania, a nie zwierzą się przed nikim z jedną bodaj nutą. Artyście ubliża takie nikczemne skąpstwo, nie wolno mu kryć swych dóbr, myśli i sił. Niech szafuje niemi hojnie i obdarza wszystkich wokół, ale bez pychy i zarozumiałości, odnosząc całą twórczość swoją i chwałę do boskiego źródła, skąd się wywodzi. Niech czyni tyle dobrego, ile tylko czynić jest zdolny, a jeśli nie przyniesie mu to uznania (co się zdarza często na tym świecie) niechże mu nagrodą będzie pochwała sumienia. W ten sposób uzyska przedsmak rozkoszy niebiańskich, jakie go czekają po ukończeniu życia, kiedy to wezwany zostanie do kaplicy pałacowej (Schloss-Kapelle) potężnego Pana naszego i Stwórcy, gdzie „aniołowie i serafini odgrywają utwory muzyczne nieprześcignionej doskonałości“.

*
*
*

W myślach tych i całej książce panuje ogromne zrównoważenie, logiczność, pewność siebie i ukryta siła, a wszystko razem tłumaczy, dlaczego starzy mistrze nie-

mieccy wieku XVII-go, jak Schütz, Jan Krzysztof Bach, Jan Michał Bach, Pachelbel i Buxtehude spoglądali z taką pewnością i takim spokojem w przyszłość. Czekali aż wybije ich godzina. Godzina owa dla Niemiec nadeszła i minęła już. Jakież tu jednak dziwny kontrast pomiędzy samoświadomością tych ludzi, a gorączkowym popłochem artystów z końca XIX wieku? Zwycięstwo posunięte za daleko pali duszę zwycięzcy. Po rozproszeniu się mgły pierwszych upojeń, zwycięstwo takie łamie sprężyny woli i pozbawia je zdolności funkcjonowania. Trjumfujący genjusz takiego n. p. Wagnera zniszczył rozłogi przyszłej muzyki niemieckiej. Błogosławiony spokój Kuhnaua przepony był jasnowidzeniem losów przyszłej muzyki niemieckiej, oraz czemś jakby przeczucie, iż zbliża się już wielki jego następca, Jan Sebastjan Bach.

II.

MUZYKA W ŻYCIU ANGIELSKIEGO DYLETANTA Z CZASÓW KAROLA II.

(Podług pamiętnika Samuela Pepysa).

Nic, zaprawdę, nie daje radośniejszego obrazu życia muzycznego społeczeństwa angielskiego za Restauracji jak pamiętnik Samuela Pepysa. Widzimy zeń, jak wybitne miejsce zajmowała muzyka w domu inteligentnego mieszczanina londyńskiego.

Samuel Pepys jest to osobistość dobrze znana, poprzestaną tedy na przytoczeniu faktów najważniejszych z jego życia. Był synem krawca, urodził się w Londynie w roku 1662 i wszedł zrazu w służbę lorda Montagu, hrabiego Sandwich. Przejawiając tendencje liberalne i utrzymując stosunki z republikanami, został po śmierci Kromwela, za Restauracji urzędnikiem ministerstwa skarbu (*commis à l'Echiquier*) oraz *clerk of the acts* w urzędzie Admiralicji. Na tem stanowisku pozostał aż do roku 1673 i oddał wielkie usługi marynarce angielskiej przez swą uczciwość i energję z jakimi zaprowadził ład, oszczędność i dyscyplinę w krytycznym czasie, kiedy panowała zaraza, palił się Londyn i trwała wojna z Holandją. Cenił go bardzo wielki admirał, diuk Jorku, późniejszy Jakób II. Jednak czasu sprzysiężenia papistów został obwiniony o współudział, przekonania katolickie i zamknięty w Towerze. Zdołał się potem oczyścić i wrócił napowrót na urząd swój w ministerstwie marynarki. Aż do roku 1688 był

sekretarzem marynarki i cieszył się wielkimi łaskami Jakóba II. Po wygnaniu Stuartów porzucił stanowisko, ale aż do śmierci swej, w roku 1703 nie przestał być czynnym i ruchliwym i nie zatracił umiłowania literatury, sztuki i nauki. W roku 1684 mianowano go prezydentem *Royal Society*, w owym też czasie współpracował w wielu naukowych publikacjach. W *Magdalen College* w Cambridge znajduje się zbiór jego rękopisów, zawierający zapiski, rysunki, dokumenty dotyczące marynarki, pięć tomów starych ballad angielskich, które zebrał sam, a wreszcie pamiętnik, w którym, pismem stenograficznym własnego pomysłu, notował wszystko, co robił dzień po dniu, od stycznia 1659, (1600) aż do maja 1669. Pamiętnik ten, obok pamiętnika przyjaciela jego Evelyną, stanowi jedno z najciekawszych i najobfitszych źródeł żywych dat, dotyczących życia w Anglii czasów owych. Wyjmuję zeń i zamieszczam tutaj to, co się odnosi muzyki.

* * *

Ten minister marynarki, ten sumienny mąż Stanu był zarazem namiętnym miłośnikiem muzyki, której poświęcał znaczną część dnia. Grał na gitarze, wioli, teorbanie, flażeolecie, *recorderze*² i potrochu na szpinecie. Było wówczas zwyczajem w domach wykwintnego mieszczaństwa posiadać zbiór instrumentów muzycznych, a przedewszystkiem skrzynię z sześciu skrzypcami, by można urządzać koncerty domowe. Pepys posiadał istne muzeum instrumentów i szczyił się tem, że są najlepsze w całej Anglii. Obeznany był z wszystkimi niemal. Największą przyjemność sprawiał mu śpiew i gra na flażeolecie. Flażeolec ten nosił z sobą wszędzie, brał na przechadzkę, a nawet do restauracji.

„*Svan i ja poszliśmy do tawerny. On pisał, ja zaś grałem na flażeolecie i tak czekaliśmy na spórządzenie jajecznicy*“.

„Wróciłem statkiem, grając“.

„Wieczór grałem długo, w ogrodzie, przy blasku księżycy“.

Próbował również kompozycji.

„Skomponowałem kilka aryj. Boże, przebacz mi łaskawie!“

Kompozycje owe, z powodu wysokiego stanowiska autora miały w stolicy wielkie powodzenie, a Pepys był *„wielce dumny z tego“*.

Doszedł nawet do przekonania, że utwory jego były świetne.

„Downing, który lubi muzykę i zna się na niej, chciał koniecznie dostać moją arję p. t. „Piękno“. Wychwala ją ponad wszystko, co słyszał do tej pory, a ja bez pochlebiania sobie czuję, że jest naprawdę dobra“.

Daje swe arje do śpiewania artystkom i odbywa próby.

„Po obiedzie uczyłem Knipp nowego, mego recitatu i znaczną część umie już. Podoba mi się i sądzę, że będę zadowolony, gdy wyuczy się całości, a ludzie pochwalą tę rzecz“.

Ponieważ jest wielkim panem, przeto nie zadaje sobie trudu komponowania akompanjamentu w basie, jeno robią to dlań inni.

„Spotkałem Mr. Hingstona organistę dworskiego. Zaprowadziłem go do tawerny „pod Psem“ i poleciłem mu skomponować akompanjament w basie, który, jak sądzę będzie dobry“.

I zaraz dodaje naiwnie:

„Bardzo chwali tę romancę, mimo że nie zna słów. Powiada, że melodja jest bardzo dobra i sądzi, iż słowa są jasne i odpowiednie“.

„Dr. Childe przybył na schadzkę i przez cały rano na żądanie moje pisał akompanjamenty basowe do kilku mych aryj.

Interesowała go również teoria muzyki.

„Siedziałem w gabinecie przy samym ogniu i przez godzinę czytałem „Zasady muzyki“ Morleya. Jest to książka bardzo dobra, chociaż pozbawiona metody“.

„Udałem się piechotą do Woolwich i przez całą drogę czytałem „Zasady muzyki“ Playforda, gdzie znalazłem kilka pięknych ustępów.

„Byłem w Duck Lane w celu dostania Marsanna po francusku. Autor pisze niezwykle ciekawie o muzyce, ale książki tej nie można tutaj dostać, przeto poleciłem ją sprowadzić i kupiłem rozprawę Dekarta o muzyce.

„Paź czytał mi książkę Dekarta o muzyce, ale jej nie rozumiem. Sądzę, że sam autor nie lepiej ją rozumiał, mimo że był to człowiek niezwykle uczony“.

Postanowił spisać własne idee o muzyce. Miało to być, jak sądził coś niezwykłego. Bliskim był mniemania, że odkrył samą tajemnicę dźwięków.

„Rozmawiałem z Mr. Bannisterem o muzyce w sposób nader przyjemny i uzyskałem potwierdzenie kilku mych idei. Skłania mnie to do nakreślenia planu nowej teorii muzyki, jakiej chyba jeszcze świat dotąd nie widział.

„Kazałem Tomowi spisać kilka krótkich koncertów, oraz mych idei teoretycznych. Czuję się zachęconym do dalszej pracy w obranym kierunku. Mam słuszne powody mniemać, że jestem na dobrej drodze, ku odkryciu całej tajemnicy.

Nie należy go brać za ograniczonego zarozumialca. Młodzieńcza szczerść, zapal i miłość dla muzyki zachwyca wprost. Kocha ją nazbyt nawet może i lęka się jej.

„Grałem na wioli, czego nie czyniłem oddawna już, bowiem nie tykałem żadnego instrumentu. Przesłałem jednak po chwili i udałem się do biura, ogarnięty obawą, że może mnie muzyka pochłonąć, tak iż wrócę do poprzedniego swego szaleństwa, zaniedbując urzędowe sprawy.

Ale daremnie jej unika, muzyka okazuje się silniejszą.

„Przebacz mi Boże. Czuję coraz lepiej, że nie mogę przewyciężyć swej natury, domagającej się ponad wszystko rozrywki i przyjemności, — oddając się jej, przypominam sobie zaniedbane obowiązki. Jeśli idzie o muzykę, lub kobiety, to nie mam innego wyjścia, jak ulec, choćby mnie nie wiem jakie czekały, naglące sprawy“.

Odczuwa muzykę tak intensywnie, że czasem ponosi szkodę na zdrowiu.

„Byłem w teatrze królewskim, by zobaczyć „Młodocianą męczennicę“³. Ponad wszystko na świecie podobała mi się muzyka instrumentów dętych w chwili zstępowania anioła na ziemię. Jest tak wspaniała, że mnie wprawiła w ekstazę. Porwała mnie do tego stopnia, że uczułem się chorym, jak wówczas kiedy byłem zakochany w żonie mojej. Przez cały wieczór w domu nie mogłem o niczem innem myśleć, a i w ciągu nocy nie zdołałem otrząsnąć się z wrażenia. Nie przypuszczam, by muzyka oddziaływała w tak silnym stopniu na czyjąś duszę, poza moją“.

Muzyka jest mu pocieszycielką w smutku.

„Dziś w nocy grałem na flażolecie. Byłem smutny, ale myślę z radością o tem, że życie, o ile

mi go Bóg użyczy, spędzę na wsi w wygodzie i prostocie chociaż bez sławy“.

„Mimo, że smuciła mnie jeszcze myśl o biednym bracie (który zmarł dnia poprzedniego), to jednak uległem chętnie grania na klamicymbale“.

Przyznać trzeba, iż Pepys nie miał często potrzeby uciekania się do tego rodzaju pociech, gdyż rzadko bywał smutnym. Muzyka była mu zazwyczaj samą jeno rozkoszą, którą uważał za największą w życiu.

„Doszedłem do przekonania, że muzyka jest, z pośród wszystkich przyjemności, jakie mam w życiu, największą, dostępną mi i najwyższą“.

* * *

Wszyscy wokół muszą oczywiście podlegać również tej jego muzykalnej manji. Przedewszystkiem jego żona.

Pojał ją około roku 1655, gdy miała zaledwo lat piętnaście, on zaś dwadzieścia trzy. Wbił sobie w głowę, że musi ją wykształcić w śpiewie i dopóki był w niej zakochany, mniemał iż posiada „niezrównany, niesłychany talent“. Pierwsze lekcje dały wyniki doskonałe, a nauczyciel i uczennica ogarnięci byli zapalem wielkim.

„Do późna nie spałem, gdyż miałem z żoną lekcję muzyki“.

„Po powrocie do domu zająłem się muzyką.

Długośmy śpiewali razem z żoną w mym gabinecie“.

Narazie szło jeno o arje zgoła bezpretensjonalne. Ale pani Pepys, widząc że mąż bierze metra śpiewu dla ćwiczenia się w utworach włoskich, uniesiona ambicją za żadną cenę nie chciała zostać w tyle.

„Dzisiaj leżeliśmy oboje długo w łóżku i rozmowa między innemi sprawami zeszła również na muzykę. Prosiła mnie, bym wziął dla niej nauczy-

ciela śpiewu, co przyrzekłem rozważyć, a wreszcie zgodziłem się. Leżałem jeszcze, gdy mi doniesiono, że przybył mój metr śpiewu Mr. Goodgroom na lekcję. Żona wstała zaraz i tegoż jeszcze dnia rozpoczęła naukę“.

Zacząła teraz ćwiczyć wielkie włoskie i francuskie arje, co było postępkami wprost zuchwałym. Pepys radby był ludzić się jak najdłużej, atoli musiał przyznać, że talent żony jego jest nader nikły.

„Śpiewałem dzisiaj z żoną, która się niedawno⁴ uczyć zaczęła i jak sądzę, doprowadzi do czegoś. Ale nie ma słuchu muzycznego, ja zaś, przyznać muszę, nie posiadam dość cierpliwości, by ją poprawiać, czy też słuchać jak śpiewa fałszywie. Przyganiam sam sobie, że mnie w niej niesłychanie razi to, co winienbym znosić spokojnie, z uwagi, że jest dopiero początkującą uczennicą, a pragnie bardzo nauczyć się śpiewać. Winienbym jej dodawać otuchy. Tymczasem spostrzegam z wielkim żalem, iż ją zniechęcam i napęnlam obawą, ile razy ma śpiewać w mojej obecności“.

Pepys miał tem większą słuszność, gdy twierdził, że żona jego śpiewa fałszywie, że mógł we własnym domu czynić porównania, nie wychodzące na korzyść pani Pepsowej. Było wówczas ogólnym zwyczajem posiadanie służby obu płci wyposażonej w różne talenty. W wszystkich zaprzyjaźnionych z Pepysami domach znajdowali się muzycznie uzdolnieni służący i służebne, wśród których znajdowali się często prawdziwi artyści. Marszałek domu mylady Wright, Ewans grał po mistrzowsku na gitarze i dawał Pepysowi lekcje. Żona kamerdynera w domu jednego z jego przyjaciół Mr. Dutton śpiewała przecudnie. Pepys miał tę ambicję, by i jego służba również miała uzdolnienie wirtuozów i jako dobry, choć nie zupełnie

bezinteresowny małżonek starał się, by żona jego miała służebne pociągające zarówno wzrok, jak i słuch.

Przedewszystkiem posiadali uroczą garderobianę, Ashwell, grającą na fortepianie. Pepys sprawiał jej nuty i sam wpajał początki tej sztuki.

„Udałem się do siebie, by uczyć Ashwell zasad taktu i różnych innych rzeczy. Polecilem jej, by wyuczyła się psalmu. Będzie z niej muzyczka, gdyż ma doskonały słuch i uderzenie.

Każę też tańczyć uroczej garderobianej.

„Przez całe popołudnie po obiedzie grałem na skrzypkach, a Ashwell tańczyła w mym gabinecie na piętrze, który jest wyjątkowo dobrą salą muzyczną“.

Ale niebawem Ashwell nie wystarcza Pepysowi. Pisze zgola naiwnie:

„Poszukuję właśnie garderobianej dla żony, odpowiadającej mym upodobaniom. Musi przedewszystkiem znać się na muzyce, zwłaszcza śpiewać i mieć słuch“.

Udaje mu się wreszcie schwytać rzadkiego ptaszka. Zwała się Mercer. Jednocześnie pozyskał pazia-muzykanta, przysłał mu go przyjaciel, kapitan Cooske, kapelmistrz królewski, pod kierownictwem którego paż zostawał od lat czterech. Teraz dopiero Pepys osiągnął szczyt marzeń swoich.

„Wraz z żoną, Mercer i paziem, aż do jednej śpiewaliśmy i grali na skrzypkach. Jestem uszczęśliwiony, że w własnym domu tyle mogę zaznać radości i prawdziwej rozkoszy, to też z wielkiem upodobaniem przebywam u siebie, nie wychylając się za próg. Dziewczyna wcale dobrze gra na fortepianie, ale tylko łatwe utwory. Ma jednak dobre uderzenie, słuch muzyczny i głos miły. Paż mój, to pyszny chłopak, śpiewa

doskonale. Na razie uważam go za najidealniejsze stworzenie na świecie“.

Niezadługo paż stanął mu kością w gardle, natomiast Mercer nabierała coraz to większego uroku.

„Zastałem Mercer grającą na wioli. Wziąłem się także do grania i śpiewaliśmy oboje późno w noc“.

„Okolo jedenastej wieczór wyszliśmy z żoną i Mercer do ogrodu. Śpiewaliśmy przy świetle księżyca, a sąsiedzi pootwierali okna i słuchali z wielkiem upodobaniem“.

„Po kolacji zacząłem śpiewać razem z Mercer, a ponieważ spodobała mi się bardzo w jej interpretacji pieśń Loweś'a, przeto przetrwałem na słuchaniu aż do północy“.

Zachowanie się męża sprawia przykrość żonie.

„Zastałem żonę smutną i niezadowoloną z powodu, że tyle czasu poświęcam tej Mercer, że ją uczę śpiewu z gorliwością, jakiej nie okazuję, gdy idzie o naukę żony. Jest to prawdą, ale czynię tak, ponieważ ta dziewczyna posiada zdumiewające zdolności, a muzyka jest rzeczą najponętniejszą dla mnie na świecie.“

Mercer, jak wynika z zapisków pamiętnika opuszcza na czas pewien dom swego protektora, ale niestety pani Pepysowa niewiele na tem zyskuje. Pepys zapada w melancholję i nabiera przekonania, że żona jego śpiewa wprost haniebnie. Mercer musi wracać, wraca i lekcje rozpoczynają się na nowo, a wraz z niemi wraca zazdrość żony.

„Księżyc zjawił się pośród chmur. Poszedłem przeto z Mercer do ogrodu i śpiewaliśmy, aż do chwili kiedy zjawiła się żona moja i zwróciła nam uwagę, że dziś jest dzień postny,⁵ przeto nie godzi się śpiewać. Zirykowało mnie to i umilknąłem“.

Pani Pepysowa bierze się teraz na serjo do muzyki i czyni takie wysiłki, że udaje jej się niemal wyuczyć trylu, mąż zaś uznaje wspaniałomyślnie jej dobre zamiary.

„Po obiedzie zaczęły żona moja i Barker⁶ śpiewać. Żona czyniła wszelkie wysiłki, by wydobyć tryl i była z tego bardzo dumna. Sądzę, że z czasem postawi na swoim“.

Niestety, cnotliwość nie osiąga na tej smutnej ziemi przynależnego jej uznania i „biedne dziecko“ jak ją zwie Pepys, nie jest w stanie śpiewać jak należy.

„Po obiedzie poleciłem żonie śpiewać. Ale „biedne dziecko“ ma tak mało słuchu, że zawrzałem gniewem, ona zaś rozplakała się. Poprzysiągłem sobie, że jej na drugi raz nie przestraszę w ten sposób, bo przecież czyni co może, by mi sprawić przyjemność. Jestem brutalem, napawając ją obawą i zniechęcając“.

Przez czas pewien Pepys ćwiczy się w cnotcie cierpliwości. Pisze:

„Teraz poczynam żywić nadzieję, że się wreszcie nauczy tryłów.“

„Poleciłem jej śpiewać i poszło lepiej, niż się spodziewałem“.

„Doprawdy, słuch jej zaczyna się poprawiać, czem się z całego serca cieszę“.

Całe owo uznanie świadczy jednak raczej o dobrem sercu Pepysa, niżli talencie jego żony. Pewnego dnia usłyszał nędzną śpiewaczkę, jak powiada: „muzyczną idiotkę, niezdolną wydobyć jednego czystego tonu“, a pod wrażeniem tem wymyka mu się szczere wyznanie:

„Śpiewa jeszcze gorzej od mojej żony i to mnie z nią poniekąd godzi“.

Dzielna, a jednocześnie zrozpaczona pani Pepysowa rzuca się teraz na flażolet, a mąż dodaje jej otuchy,

w nadziei, że na tym instrumencie będzie mniej fałszywe produkowała tony. Układa się o naukę żony z niejakim prof. Greetingiem i uczy się wraz z nią dla dodania otuchy.

„Ćwiczyłem się wraz z żoną na flażeoecie i z przyjemnością spostrzegłem, że nader łatwo znajduje właściwe tony.

„Przez godzinę chodziłem po ogrodzie, gwarząc z żoną, której pomyślny rozwój muzyczny zaczyna mi sprawiać wielką radość.

„Przy kolacji grała na flażeoecie i to w właściwy sobie, a tak piękny sposób, że zdumiony byłem i zadowolony wielce“.

„Spędziłem wraz z żoną część nocy przy flażeoecie. Gra teraz wszystko niemal, czytając łatwo nuty i zachowując takt. Uradowany tą jej piękną grą poszedłem spać. Dam ją uczyć na innym jeszcze instrumencie, bo chociaż nie posiada muzycznego słuchu, to jednak widzę, że osiągnie wszystko co polega na zręczności palców.

Od tej pory małżeństwo Pepysa jest zupełnie szczęśliwe. Wieczorem żona gra na flażeoecie, aż „zadowolony zaśnie w łóżku“.

Nie sądźmy jednak, że zapomniał przez to o swej ulubionej Mercer. Odbywa z nią i teraz lekcje muzyki, zwłaszcza gdy żony niema w domu.

„Okolo dziewiątej wieczór posłyszałem w ogrodzie głosy Mercer i mego pazia Toma. Ogarnęła mnie taka tęsknota za tą dziewczyną, że sądziłem przez chwilę, iż umieram. Nie widziałem jej od czasu wyjazdu żony. Udałem się tedy do ogrodu i śpiewaliśmy, potem zaś spożyliśmy razem kolację w domu. Obecność jej, zarówno przez rozmowę jak i śpiew wprawiła mnie w zachwyty“.

„Zaprowadziłem Mercer do teatru Księcia Jorku, na „Burzę“. Po przedstawieniu pojechałem z nią statkiem do Spring-Gardens. Tam spacerowaliśmy swobodnie, jedliśmy, pili i śpiewali, a ludzie gromadzili się wokół nas i słuchali“.

„Statkiem pojechałem z Mercer do Fox-Hall. Noc zapadała zwolna. Usiedliśmy w zakątku i zaczęli śpiewać, a ludzie schodzili się, nad słuchując z uwagą“.

„Sprowadziłem Mercer i śpiewałem z nią w ogrodzie do dziewiętej“.

„Zabawialiśmy się wesoło w małym kółku. Była też Mercer. Po zebraniu śpiewaliśmy psalmy“.

Tego rodzaju zapisków znajdujemy ciągle mnóstwo. Nie wspominam zresztą o drugiej garderobianej, Barker, która, zdaniem Pepysa *„jeszcze lepszą jest śpiewaczką“*.

* * *

W owym muzykalnym domu i wokół niego, wszystko jest, oczywiście muzykalne. Grają wszyscy znajomi, przyjaciele i krewni, brat i szwagierka zwłaszcza są doskonałymi wirtuozami na altówce, damy grają na lutni, gitarze, wioli i klawicymbale, a czynią to często z taką wytrwałością, że nuży słuchaczy.

„Córka Msr. Turnera grała na fortepianie tak długo i w ten sposób, że mi się słabo zrobiło, odszedłem bez pożegnania, a to samo uczynili inni słuchacze, tak że nie został nikt“.

Wszyscy wielcy panowie ówczesni śpiewają i grają⁷. Protektor Pepysa, lord Sandwich bierze wraz z nim udział w małych koncertach kameralnych i komponuje antyfony na trzy głosy. Gdzie się jeno wejdzie rozbrzmiewa muzyka.

W restauracji.

„Zaprowadziłem żonę do Hali Sukienników. Doskonale jedzenie, piękna sala, miłe towarzystwo

i wysmieniła muzyka. Poznałem po głosie pewnego, niewidzianego nigdy człowieka, który śpiewał swego czasu z poza sceny w operze sir Davenanta“.

Na przechadzce.

„Spacerowałem po Spring - Gardens, mnóstwo osób. Ogród piękny, pogoda. Zajmująca to rzecz słyszeć naprzemian [słowiki i inne ptaki, a zaraz potem skrzypce lub harfę“.

Na wsi.

„W niejakiej od nas odległości rozsiadło się w trawie, pod drzewem, towarzystwo i wszyscy zaczęli śpiewać. Podjechałem ku nim i zauważyłem, że są to mieszczanie, którzy spotkali się zgoła przypadkowo. Mimo to jednak doskonały tworzyli cztero, czy pięciogłosowy chór“.

W kąpielach, w Beth muzyka zalicza się najwidoczniej do środków leczniczych, gdyż Pepys pisze:

„Wymoczywszy się w wodzie przez dwie godziny z okładem, wróciłem do siebie, położyłem się i urządziłem sobie godzinkę potów. Zaraz potem zjawili się muzycy i uraczyli mnie tak dobrą muzyką, jakiej zażyć można jeno chyba w Londynie, lub innej stolicy“.

Na morzu, czasu podróży, w którą się wybrał celem sprowadzenia Karola II.

„Marynarz, pijaczyna wyglądający na ordynusa pospolitego, gra na harfie, w sposób tak doskonały, że może do końca życia nie usłyszę podobnej muzyki“.

U fryzjera:

„Mamy tu golibrodę, który gra precudnie na skrzypcach“.

Pośród ludu londyńskiego:

Do Pepysa przychodzi pewien „robotnik złotniczy, biedaczysko, który nie używa nawet rękawiczek“. Mimo to zajmuje poczesne miejsce w kwartecie wokalnym Pepysa i przyjaciół jego.

Teatrowi przypada, oczywiście, poważna rola w życiu tego melomana. Pepys przez czas pewien zmuszał się, by nie chodzić tam częściej niż raz na miesiąc, a to ze względu na sprawę urzędu, któreby poniosły szkodę przez zaniedbanie, pozatem zaś czyni to przez oszczędność⁸. Ale nie może wytrzymać do drugiego nawet dnia w miesiącu.

„1 stycznia 1669. Dziś zaczął się miesiąc nowy, przeto mogę iść do teatru“.

Czytając zapiski spostrzegamy, że surowa ta, narzucona sobie reguła ustępuje niezadługo zupełnej swobodzie.

W każdym razie, czyniąc nawet ślubowanie chodzenia do teatru nie częściej, niż raz w miesiącu, nie wyzbył się możliwości sprowadzania teatru do siebie. Bywają u niego aktorzy, a zwłaszcza młode i powabne aktorki i śpiewaczki, jak n. p. Mrs. Knipp, primadonna teatru królewskiego (Kingstheatre). „Ta mała szelmeczka“ — powiada o niej, a potem pisze: „Knipp jest urocza i szalona przytem, ale śpiewa tak jak nikt chyba z pośród artystów, jakich słyshałem w życiu“. Musi mu po całych nocach śpiewać arje, któremi się zachwyca ogromnie. Recytuje przed nim swe role. Przychodzi do niego do parteru w teatrze, skończywszy swą „arję wśród chmur“. Bierze ją też na przejażdżki do Kensington, podczas których śpiewają oboje.

„Przysłuchiwały nam się — pisze — piękne damy. Byliśmy bardzo weseli. Śpiewaliśmy przez całą drogę, aż do powrotu do miasta“.

Powabne są te wieczorki w domu Pepysa. Mnóstwo w nich bierze udziału osób, żona, garderobiana żony, przyjaciółki żony, urocze artystki teatralne i przeróżne przyjaciółki

męża. Bywa tu często również i Knipp, przychodząc zaraz po przedstawieniu, w teatralnym kostjumie wieśniaczym „ze słomianym kapeluszem na głowie“.

„Teraz — pisze — mam już pełny dom. Czterech dobrych skrzypków... Śpiewaliśmy, potem tańczyli, a potem znów śpiewali mnóstwo rzeczy na trzy głosy. Haris z Teatru Księcia zaśpiewał swą arję irlandzką, tak piękną, że czegoś podobnego nie słyshałem dotąd. Nasza Mercer zanuciła pieśń włoską, która mnie wprawiła w zachwyt. Knipp i Roli śpiewały stare arje angielskie. Sprawilo mi to uciechę niewysłowioną. Spędziłem noc w upojeniu trudnem do opisania. Jest to najlepszy zespół muzyczny, w jakim znalazłem się od początku życia. Radbym w tem otoczeniu żyć i umierać, zarówno ze względu na muzykę, jak i uroczę postacie żony mej i Knipp“.

Pepys rozplywa się w szczęśliwości i leżąc nawet w łóżku wspomina i przetrawia te upojne wieczorki swoje.

Jest to rozkosz największa, jakiej pożądam w tym świecie“.

Jedna jeno chmura przysłania jego horyzont. Oto muzyka ta kosztuje dużo. Kończąc opis któregoś z wieczorków dodaje:

„Zgniewali mnie tylko potrochu muzykanci, gdyż zażądali aż trzydzieści szylingów“.

Pepys płacić nie lubi, a cecha to wspólna wielu bogatym dyletantom epoki jego i także czasów naszych. Nic go bardziej nie irytuje, niż konieczność dawania pieniędzy artyście. Wyznaje to zgoła naiwnie:

„Berkenshaw skończył swoją arję w dwu częściach, która mi się bardzo podoba. Dałem mu pięć funtów szterlingów w tym miesiącu, to znaczy za pięć

tygodni lekcji. Masa to pieniędzy i zły byłem, że muszę płacić“.

Wymyśla tedy fortel, doprowadza do poróżnienia się ze swym mistrzem, tak że wina spada pozornie na przeciwnika, a czyni to uzyskawszy odeń wszystko, czego potrzebował. Berenshaw dał się złapać, zerwał z Pepysem, a Pepys delektuje się najspokojniej arjami, które podczas lekcji, chytrze wyciągnął ze swego nauczyciela.

„Są poprostu niezrównane — przyznaję — i dumny z nich jestem, bowiem poza mną nie posiada tych aryj nikt w świecie, sam nawet człowiek, który je stworzył“.

Broniąc kieski swej przed artystami, zdobywa się na roztropność i chytrość węża. Przybywa doń n. p. artysta, grający na wioli, i produkuje się z kilku „bardzo pięknymi utworami swemi“. Pepys wystrzega się pilnie, by go nie chwalić nadto.

„Baczyłem pilnie — pisze — by go zbytnio nie chwalić, gdyż zaproponowałby niezawodnie, że skopjuje dla mnie te arje. Wówczas zmuszony byłbym zapłacić mu, lub pożyczyć pewną kwotę“.

Nic też dziwnego, że w tych warunkach muzyka wydaje się Pepysowi najtańszą z uciech tego świata. Zrozumiałem jest także, że muzycy umierają z głodu w Anglii, gdzie każdy przepada za muzyką. Rzecz się ma podobnie z linoskoczkami, produkującymi się wobec chłopów. Chłopi radują się, śmieją, a gdy trzeba płacić biorą nogi za pas. Wie o tem Pepys, gdyż pisze:

„Mr. Hingston, organista nadworny, powiedział mi, że mnóstwo muzyków przymiera głodem, bowiem od lat pięciu większość z nich nie otrzymuje pensji. Sam nawet Evans, słynny harfista, zmarł przed kilku dniami z braku żywności i musiano go pochować

kosztem parafji. Był to artysta niezrównany, a mimo to pochowanoby go nocą, przy świetle jednej jeno pochodni, gdyby nie Mr. Hingston, który spotkawszy orszak pogrzebowy, zapłacił 12 pensów za dwie, czy trzy pochodnie“.

* * *

Same już te fakty świadczą wymownie, jak płytką i mało ugruntowaną jest słynna „muzykalność“ angielska. Lepiej rzecz jeszcze oświetlają sprawę zapiski Pepysa, będące dobitnem stwierdzeniem jego sądów o muzyce i zakresie jego gustu. Granice, w których się porusza, są nader ciasne.

Lubi on wyłącznie śpiew staromodny, a nie znosi śpiewu wielogłosowego, chóralnego.

„Doszedłem do przekonania, że śpiew zbiorowy, na kilka głosów, nie jest to śpiew, ale rodzaj muzyki instrumentalnej, albowiem w chórze zatracą się zupełnie znaczenie słów, których nie słychać, a przytem słowa te fuguje się ciągle. Zdaniem mojem, prawdziwy śpiew to jeno solo, lub co najwyżej duet“.

Nie lubi też mistrzów włoskich.

„Śpiewano przez cały wieczór, najlepszy, zdaniem wszystkich, utwór świata, pieśń signora Carissimi, kompozytora rzymskiego. Była to rzecz piękna, zaiste zbyt piękna, bym mógł sobie o niej wyrobić pojęcie“.

„Nie wprawiła mnie zgoła w zachwyt ta muzyka, po której spodziewałem się wprost cudów. Przyznaję, jest ona dobra, bardzo dobra nawet, a kompozycja posiada ogromne zalety... mimo wszystko nie podoba mi się wcale“.

Nie cierpi włoskich śpiewaków, zwłaszcza znieść nie może głosu kastrata. Oddaje hołd wybranemu poczuciu taktu i doświadczeniu artystycznemu wykonawców. Ale wszystko to jest mu obce i nie stara się tego zrozumieć⁹.

Mniej jeszcze odpowiada mu współczesna szkoła angielska, Cooka, z której wyszli Pelkam Humphrey, Wise, Polow i Purcell. Pisze:

„Zaprawdę powiadam, jest to, pod względem kompozycji rzecz o wiele niższa od tego, co słyszałem wczoraj¹⁰ i byłem wprost zdumiony“.

Nie podoba mu się także muzyka francuska:

„Z całą bezstronnością wyznaję, że nic w utworach francuskich nie przekracza poziomu kompozycji naszych. Zauważyłem to, porównując kilka aryj skrzypcowych Baptysty (Lullyego), wielkiego kompozytora współczesnego, z utworami Banistera“.

Znieść już prosto nie może kompozytora nadwornego Karola II, Grebusa (Grobu).

„Przebacz mi Boże, ale wyznam, że żaden koncert jeszcze tak mnie nie rozczarował w całym życiu!“

Biorąc na ogół, nudzi go wszelka muzyka instrumentalna.

„Przyznaję otwarcie — powiada — że czy to z powodu, że słyszę rzadziej muzykę instrumentalną, czy też skutkiem wyższości głosu, nie znajduję w niej żadnego upodobania i sądzę, że dwa głosy mają wyższość nad dwudziestu instrumentami“.

Wyklucza tedy całe mnóstwo rzeczy. Cóż mu więc zostaje? Wyraźnie oświadcza się za jednym, lub najwyżej dwu głosami, przy akompaniamencie gitary, teorbanu lub wioli. A cóż mają śpiewać te głosy? Arje proste, umiejętnie deklamowane, jak n. p. arje Lowesa, wielkiego władcy muzyki ówczesnej, którego nazwisko powraca na każdej niemal stronicy pamiętnika¹¹. W teatrze Pepys najwyżej stawia, jak się zdaje muzykę Locka, z którym go łączą stosunki osobiste¹², a który w roku 1668 napisał

muzykę do „*Młodocianej męczennicy*“ Massingera. Recz ta zachwyciła Pepysa tak, że omal się nie rozchorował. W muzyce kościelnej stawia również najwyżej Locka, oraz czterogłosowe psalmy Rovenscrofta, mimo że mu się wydają nieco monotonne.

Ponad wszystko jednak rozmiłowany jest w starych, prostych arjach angielskich.

„Mrs. Manuel śpiewa wybornie i to w stylu włoskim, a jednak nie zachwyca go nic tak jak mała Knipp śpiewająca dobrą, starą, piękną angielską balladę“.

„Mrs: Manuel śpiewa dobrze, ale wyznaję, że podziwiać go nie mogę. Wolę stokroć słuchać tej małej Knipp, gdyż rozumiem dobrze dobre nasze stare arje angielskie. Nie przeczę jednak, że kompozycja i wykonanie Manuela są doskonałe“.

Ponadto wymaga Pepys, by owe arje angielskie były najściślej angielskimi, a nie uznaje nawet pieśni szkockich.

„Pokojowiec lorda Landerdale — powiada — grywa na skrzypcach melodje szkockie. Są to, zda się, najlepsze utwory tego kraju, a słuchacze cenią je bardzo i wynoszą pod niebiosą. Ale pożał się Boże! Wprost dzikie to wszystko i ciągle w kółko to samo. Zaprawdę, czegoś podobnego nie zaznałem w życiu!“¹³

Widzimy tedy, że dla Pepysa muzyka redukuje się do bardzo niewielkiego zakresu i dziwi nas bardzo, jak mogło się w nim łączyć namiętne jej umiłowanie z takim brakiem gustu. Gust ów posiada jeno zaletę szczerości. Pepys nie podaje się za lepszego niżli jest. Wypowiada otwarcie co myśli i zdrowo, po angielsku nie dowierza nieokiełznanemu entuzjazmowi. Szczególniejszą jest niechęć instynktowna dla muzyki włoskiej, która zwolna zalewać zaczyna Anglję. Zetknąwszy się z tą muzyką u lorda Brunclara, protektora Włochów w Londynie, notuje zaraz w pamiętniku.

„Śpiewali dobrze, ale w pieśni idzie przecież także o słowa, do których adaptować winna się melodia. Słuchacz musi być dobrze obeznany z językiem danym i właściwym mu akcentem. Inaczej niepodobna należycie ocenić muzyki ludowej obcego narodu. Ponieważ nie rozumiałem słów włoskich, i nie obeznany jestem z włoszczyzną, przeto muzyka ta zachwyć mnie nie mogła. Prawdopodobnie podoba się Włochom ten sposób podnoszenia i zniżania tonów, oraz ten rytm, mnie jednak nie mówią one nic a nic. Czuję w głębi duszy, że mógłbym komponować na podstawie słów angielskich w sposób odpowiadający znacznie lepiej angielskim uszom, niżli ta cała italszczyzna“.

„Coraz mocniej przekonany jestem, że ponieważ każdy język narodowy posiada swój własny akcent i swoistą intonację, zaś ta intonacja nie odpowiada wcale potrzebom języka innego i podobać się nie może... przeto śpiew każdego narodu winien być zgoła odmienny. Im lepiej melodia dostosowana jest do słów, tem lepszą będzie intonacja utworu. Arja, skomponowana należycie przez Anglika, wyda się zawsze piękniejszą Anglikowi niżli arja napisana do słów obcych, przez cudzoziemca“.

Wszystko to jest bardzo rozsądne i przywodzi na myśl słowa Addisona skreślone w pięćdziesiąt lat później. Owa zdrowa odraza winna była ostrzec dyletantów i muzyków angielskich przed niebezpieczeństwem inwazji cudzoziemskiej i powstrzymać ich od naśladownictwa, zwłaszcza naśladowania Włochów, którzy wnieśli elementy zabójcze wprost dla sztuki angielskiej. Atoli twórczość włoska była bardzo silna, a widzieliśmy już, w jakich ciasnych ramach żyła sztuka rodzima. Pozostawiając ogromną połączony terytorjum przybyszom, zawarto się w małym domku, a nieroztropność ta miała bardzo doniosłe skutki. Muzyka

cudzoziemska, zakorzeniwszy się raz w Anglii, starała się podbić wszystko i to jej się udało. Kilka zapisków z pamiętnika Pepysa świadczy, że i on sam przy końcu uginąć przed nią czoła zaczął:

„*Byłem w Kaplicy Królowej i słyszałem śpiewaków włoskich. Byłem wprost porwany i uniesiony. To co oni dają przekracza stanowczo całą naszą twórczość*¹⁴“.

Wyznanie owo zwiastuje bliską porażkę sztuki angielskiej i abdykację na rzecz italizmu.

* * *

Zatrzymałem się zbyt długo może nad pamiętnikiem angielskiego dyletanta, dworaka Karola II, ale nie uczyniłem tego wyłącznie w celu wskrzeszenia kilku typów ludzi, nie zmienionych zresztą do dziś zasadniczo mimo dwustu lat różnicy. Widzieliśmy owego Anglika, człowieka dystyngowanego, męża stanu i artystę zdrowego, zrównoważonego, czynnego, a spokojnego zarazem, posiadającego duszę czystą, wesołe usposobienie i optymizm dziecięcy potrochu, na jaki natrafiamy często u tej rasy z poza kanału. Przekonaliśmy się też, że posiadał talent muzyczny powierzchowny i uważał muzykę raczej za ćwiczenie higieniczne, niżli sztukę wszechpotężną, co zresztą zaleca Milton ziomkom swoim¹⁵. Obok Pepysa zarysowała nam się postać pani Pepys, Angielki, która *postanowiła* zostać muzyką i pracuje nad klawicybałem z wytrwałością niezmordowaną, bo chociaż śpiewa fałszywie to „posiada zręczne palce“. Poza nią przelotnie ujrzelśmy też ludzi innych.

Ale nie w tym to jeno celu dałem tak szczegółowe wycinki z pamiętnika. Posiada on znaczenie historyczne i jest niejako termometrem muzykalności Anglików z roku 1660, to jest z epoki poprzedzającej złoty wiek muzyki

angielskiej. Pomaga on zrozumieć czemu ów wiek złoty trwał tak krótko. Mimo świetności i rzec można genialności, jaką się chwilami odznacza era twórczości Purcella, nie zakrzewiła się ta twórczość, bo nie miała odpowiedniego gruntu. Najinteligentniejsza, najbardziej kulturalna i zakochana w sztuce część publiczności angielskiej interesowała się szczerze pewnym i wyłącznym rodzajem muzyki, to jest opartej na poezji i z niej się wywodzącej. Była to wokalna muzyka kameralna na jeden, czy dwa głosy, rodzaj dialogu, dalej zaś, ballady, tańce, lub piosenki poetyczne. To stanowiło treść muzyki angielskiej i to ratowało jej ton i kierunek¹⁶). Każda muzyka, chcąc uchodzić za narodową musiała się z tem liczyć. Powstały rzeczy powabne w istocie, jak n. p. niektóre utwory Purcella, przepojone wonią poezji uczuciowej i wieśniaczej. Ale dla sztuki była to podstawa zbyt słaba i ciasna i nie dawała pola dla rozwoju, przytem zaś przeciwdziałała mu szeroko rozlana, ale bardzo powierzchowna kultura muzyczna ogółu.

Przeciwko tej małej prowincji pieśni i ballad angielskich, jaka dochowała się w niezmiennym niemal kształcie czasów naszych, szła ogromna fala zalewu włoskiego, zaznaczająca się w samym już pamiętniku Pepysa, groźna, potężna, niezwyciężona, zalewając wszystko, co nosiło miano muzyki.

III.

WIZERUNEK HAENDLA ¹⁷.

Zwano go wielkiem niedźwiedziskiem. Był gigantyczny, barczysty, korpulentny, miał wielkie ręce i nogi, ramiona zaś i uda wprost straszne. Dłonie jego były tak tłuste, że kości ginęły w ciele i tworzyły się dołki. Nogi, łukowato wygięte, niosły go ciężkim i chwiejnym potrochu krokiem, ale szedł wyprostowany, z głową odwróconą wstecz, dźwigając olbrzymią, białą, nader sutą perukę, której kędziory spadały mu na ramiona. Podłużna twarz miała lekkie podobieństwo do końskiej, w późniejszym wieku do wolego pyska i tonęła w tłuszczu, policzki miał podwójne, trzy podbródki, szeroki, wydatny, prosty nos, oraz czerwone, odstające uszy. Patrzył każdemu prosto w oczy śmiało i otwarcie, a wokół szerokich również, pięknych ust wił się szelmowski uśmieszek ¹⁸. Minę miał imponującą i jowialną zarazem. Gdy się uśmiechał, powiada Burney, twarz jego tępa i poważna rozbłyskiwała inteligencją i sprytem, niby słońce wychylające się z pośród mgieł.

Pełen był zawsze humoru. Często przybierał umyślnie minę „zgoła naiwnego głuptaska“, co pobudzało do śmiechu osoby najpoważniejsze, on sam nie śmiał się jednak nigdy. Nikt tak dobrze jak on nie opowiadał chyba anegdotek, a „opowiadanie to zgoła oryginalne i niepodobne do niczego, co się już słyszało, czyniło je niezmiernie pojętnemi“. „Gdyby władał językiem angielskim jak Swift, dowcipy obu i dykteryjki miałyby wielkie do siebie podobieństwo i byłyby równie obfite“. Ale „chcąc się delectować

tem co mówił, trzeba było posiadać cztery języki, angielski, francuski, włoski i niemiecki, gdyż mieszał je wciąż razem¹⁹.

Ta gwara międzynarodowa była wynikiem młodości, spędzonej na włóczędze po różnych zakątkach świata, a także popędliwości wrodzonej, która sprawiała, że chcąc coś wyrazić, chwycił w lot pierwsze lepsze nasuwające się słowo, bez względu na język.

Porywcznością zbliża się do Berlioza, któremu sposób normalny pisania nut był zbyt powolny. Trzebaby mu było stenografii dla dośnięcia myśli własnej. Zrazu, pisząc wielkie utwory chóralne, notował motywy dla wszystkich głosów. Czynił tak zwłaszcza zaczynając, po drodze jednak gubił poszczególne partje i dochodził do końca jednym jeno głosem, zazwyczaj basem. Pędził szybko ku zamierzonemu celowi, odsuwając na potem wykończenie, a skończywszy jeden utwór, rozpoczynał niezwłocznie następny. Czasem pisał jednocześnie dwa, lub nawet trzy²⁰.

Dalekim był od wytrwałej cierpliwości Glucka, który przed rozpoczęciem pisania krążył długo dokoła każdego aktu i przegrywał go sobie, potem zaś kontrolował cały utwór, co go jak powiedział Corancezowi „kosztowało zawsze rok czasu i ciężką nań sprowadzało nieraz chorobę.“ Haendel komponował akt, nie wiedząc wcale, co będzie w następnym, a zawsze niemal kończył robotę przedtem, zanim dostał do rąk tekst słowny²¹.

Żądza twórcza była w Haendlu tak potężna i tyrańska, iż odcięło go to całkiem od świata. „Nie pozwalał sobie — powiada Hawkins — przerwać pracy żadną blachą wizytą, a zostając pod wpływem przymusu przeniesienia na papier idei, które ustawicznie kotłowały w jego mózgu, siedział zawsze niemal w domu zamknięty na klucz.“ Umysł jego pracował bezustanku, tak że nie zwracał zgoła uwagi na to, co się wokół niego działo. Podczas pisania był w ciągłym uniesieniu, w egzaltacji nieustannej,

tak, że wylewał obfite łzy. Komponując arję „*He was despised*“ łkał głośno. „Opowiadano mi — powiada Sheffield — że służący, przynosząc mu śniadanie zastawał go, zalanego łzami, i papier, na którym pisał, był całkiem mokry. „Odnosnie do „*Alleluja*“ w „Mesjaszu“ cytował sam często słowa św. Pawła. „Nie wiem zaprawdę, żali pisząc żyłem w ciele własnem. Bóg to wie jeno!“

Napady wściekłości wstrząsały nieraz tą masą ciała. Kłął za każdym niemal słowem. „Gdy orkiestra spostrzegła drżenie ogromnej jego, białej peruki, muzykantów przejmował dreszcz.“ Ile razy chóry nie były należycie skupione i uważne, wydawał ryk donośny, od którego szedł strach po publiczności. Nie powstrzymał się od wyrażania głośno swego gniewu nawet wobec spóźnienia się księcia i księżniczki Walji na koncert w Carlston House. Ile razy podczas przedstawienia szepnęła przypadkiem coś jedna dama dworu drugiej zawsze „kłał głośno, a nawet beształ winowajczynię, wywołując ją po nazwisku.“ W takich razach łagodziła zawsze sprawę księżna Walji, mówiąc ze zwykłym swym spokojem i dobrocią: — Cicho, sza, Haendel się gniewa!

Nie był zresztą wcale złoŹnikiem, a był tylko — powiada Burney — popędliwy, szorstki i apodyktyczny w obejściu z ludźmi, jednak chytrość, podstęp, czy złośliwość były mu zgoła obce. Ile razy wybuchał gniewem, jednocześnie było w tem sporo rozkapryszenia i humoru, tak że przy łamanej angielszczyźnie wybuch taki śmieszył raczej, niż obrażał. Posiadał dar władania, podobnie jak Lully i Gluck i jak u nich, siła gniewu, zwalczającego w mig przeszkody, łączyła się z dobrotliwością duszy, która goiła niezwłocznie zadane dopiero co rany. Bronią niezwykłą był mu śmiech. „Podczas prób był autorytatywny, ale w spostrzeżeniach jego i nawet w przyganie tkwiło mnóstwo humoru, a nawet komizmu.“ W czasie owym

opera londyńska była polem walki zwolenników Faustyny i Cuzzoni, a czasem dochodziło w toku przedstawień, przy otwartej scenie do bójek wręcz i wrywania sobie włosów, której to walce towarzyszyły ryki publiczności. Farsa Colleya Cibera, unieśmiertelniająca owe historyczne boje, ukazuje nam Haendla w zgoła nieoczekiwanym nastroju dziecka. „Sądzę, powiada on tam spokojnie, że najlepiej nie przeszkadzać im w załatwianiu spraw. Mieszając się w tę rzecz, dolejemy jeno oliwy do ognia. Uspokoją się gdy szal przeminie i nastąpi zmęczenie.“ Chcąc przyspieszyć rozstrzygnięcie, ujmuje w rękę pałkę i wybija takt na wielkim bębnie. Nawet gdy się złości, wszyscy czują, że w głębi duszy śmieje się. Zdarzyło się raz, że oporna Cuzzoni nie chciała śpiewać jakiejś arji. Haendel objął ją wpół, zaciągnął do okna i grożąc wyrzuceniem na ulicę powiedział uroczyście: „O, wiem to laskawa pani dobrze, że jesteś djablicą, ale ja znowu jestem Belzebubem, królem wszystkich djabłów!“²²

* * *

Przez cały ciąg życia zachował niezrównaną swobodę i niezależność. Pogardzając łańcuchami jakiegokolwiek bądź rodzaju, trzymał się zawsze zdala od funkcji urzędowych. Nie można uważać za urząd tytułu nauczyciela księżniczek. Żadnych istotnych muzycznych funkcji u dworu nie pełnił i nie pobierał tłustych pensyj, nawet po swej naturalizacji w Anglii, mimo że korzystali z nich różni, marni kompozytorowie²³. Nie szczędził tych „kolegów“ swoich Haendel i szydził z nich na potęgę, lub wyrażał się wzgardliwie o ich nieuctwie i braku talentu. Sam jednak, poza muzyką nie miał pono również wykształcenia²⁴ i miotał gromy na wszelkie Akademje, oraz muzyków-akademików, Odrzucił ofiarowany sobie przez uniwersytet oxfordzki tytuł doktora. Miał powiedzieć te słowa:

— Poczłbym u licha wyrzucić miał pieniądze na to by zostać idjotą, jak tamci! ²⁵

W jakiś czas potem, kiedy wydrukowano na afiszu: *Dr. Haendel*, rozgniewał się i kazał zmienić na *Mr. Haendel*.

Nie pomiatał wcale sławą, jak wiadomo, w testamencie szczegółowo zajął się pogrzebem swym w Westminsterze, oraz projektem pomnika własnego, na który przeznaczył pewną kwotę, mimo to jednak nie liczył się zgoła z opinią krytyki. Mattheson nie mógł, mimo wielokrotnych usiłowań, wydobyć zeń wiadomości potrzebnych dla napisania biografji. Zachowanie jego à la Jean Jacques Rousseau, oburzało bardzo dworaków. Światowcy, nawykli z góry traktować płaszczących się im artystów, urażeni byli dzikością jego i dumą, jaką trzymał ich w przyzwoitej od siebie odległości. W roku 1719 marszałek polny br. Flemming pisał do panny de Schulenburg, uczennicy Haendla:

„Łaskawa pani! Chciałem zobaczyć się z p. Haendlem i ze względu na panią okazać mu pewną przychylność. Ale nie powiodło mi się. Imieniem pani prosiłem, by zechciał przyjść do mnie. Niestety, raz nie było go w domu, to znowu czuł się słabym. Artysta ten wydaje mi się nieco dziwnym, a to jest zgoła nie na miejscu zwłaszcza wobec mnie, który jestem przecieź muzykiem, a przytem, jak sobie pochlebiam jednym z najzarliwszych wielbicieli pani, będącej znowu najlepszą z uczennic pana Haendla. Piszę to w tym celu, by pani ze swej strony raczyła nauczycielowi swemu udzielić kilku lekcyj...“

W roku 1741 list anonimowy, zamieszczony w „London Daily Post“, wzmiankuje o „nietajonem niezadowoleniu mnóstwa osób wybitnych, wpływowych i dostojnych“ z powodu zachowania się wobec nich Haendla.

Z wyjątkiem jedynej opery „Radamisto“, dedykowanej Jerzemu I., co uczynił w sposób pełen godności, Haendel

wzgardzał zawsze upokarzającym, a jednocześnie lukratywnym obyczajem poddawania utworów swoich pod patronat osób bogatych i możnych i raz jeno, w chwili ostatecznej potrzeby, zdecydował się pod grozą nędzy i choroby dać koncert na własny dochód „żebrząc w ten sposób — jak się wyraził — jałmużny.“

Od roku 1720, aż do śmierci, t. j. do roku 1759 trwała ustawicznie walka jego z publicznością. Podobnie jak Lully, był kierownikiem teatru, akademii muzycznej i usiłował zreformować smak muzyczny całego narodu, a raczej właściwie wytworzyć go dopiero. Nie posiadał jednakże nigdy władzy, jaką cieszył się Lully, będący monarchą muzyki francuskiej, a chociaż jak tamten opierał się o względy króla, to względy owe nie miały dlań ani w przybliżeniu nawet takiego znaczenia i nie dawały mu takich, jak Lullyemu korzyści. Żył w kraju gdzie ogół wcale nie szedł powolnie za wskazówkami z góry. Nie władało tu państwo niepodzielnie, a społeczeństwo zachowywało swobodę, skłaniając się nawet do frondowania. To też z niewielu wyjątkami odnoszono się doń, jako do obcego, niegościnnie. Był tu cudzoziemcem, podobnie jak cudzoziemcem był sam król hanowerski, który mu użył poparcia.

Wokół naszczekiwała kąśliwa prasa, złożona z niemuzykalnych zgoła pismaków, umiejących gryźć wcale dobrze. Pełno tam było zawistnych kolegów, marnych wirtuozów i komedjantów, czyniących sobie wszelkie możliwe przykrości, a nie brakło także plotkarzy, intryg babskich, oraz koteryjek patrijotycznych. Był ciągle ofiarą niedostatku pieniężnego, a troski te oplątywały go z każdym dniem coraz to gęstszą siecią. Musiał ciągle pisać nowe utwory, by zaspokoić ciekawość publiczności, której w gruncie rzeczy nie zaciekawiało nic, gdyż była na wszystko obojętną. Żył w ciągłej konkurencji z arlekinami

i przedsiębiorcami urządzającymi walki niedźwiedzi. Nie pisał jak Lully, dający z całym spokojem co roku jeden utwór, ale tworzył w ciągu zimy dwie, lub trzy opery, nie licząc już dzieł kompozytorów innych, których musiał uczyć i którymi zmuszony był dyrygować. Gdzie znaleźć człowieka zdolnego do tak intensywnego pracowania przez lat dwadzieścia?

Wśród owej nieustannej walki nie czynił nigdy ustępstw, nie wchodził w kompromisy, nie liczył się z żadnymi względami, nie zważał na wybór pewnych aktorek i pomiałał życzeniami ich dostojnych protektorów, kpił z pismaków i gardził całą tą sferą, w której rękach spoczywa powodzenie teatralne i sława, lub ruina artysty. Stawił zawsze czoło arystokracji londyńskiej. To też toczył walkę srogą, bezlitosną, a przeciwnicy nie przebierali wcale w środkach. Nie pominięto żadnego z nikczemnych sposobów, by go doprowadzić do bankructwa.

W roku 1743, po walce stoczonej z prasą nie zjawił się nikt na koncertach, gdzie produkował swe pierwsze oratorja i to go postawiło w położeniu rozpaczliwym. Ogólnie radowano się, że zniechęcony Niemiec powróci do swej ojczyzny, i wieszowano sobie sukcesu. W roku 1741 posunęli się intryganci do tego, że płacili ulicznikom za zrywanie afiszów koncertowych Haendla i wynajdywali najrozmaitsze nikczemne sposoby szkodzenia mu. Byłby niewątpliwie wyjechał z Wielkiej Brytanji, gdyby nie nie spodziewana sympatja, z jaką spotkał się w Irlandji, gdzie spędził cały rok. W roku 1745, po napisaniu wszystkich arcydzieł swych „*Mesjasz*“, „*Samson*“, „*Belsazar*“ i „*Hera- kles*“ spotkał się z nową formą złośliwej intrygi. Bolingbroke i Smollet wspominają o zaciętrzewieniu, z jakim damy z arystokracji urządały w dniach koncertów Haendla nawet w dni postne, co nie było w zwyczaju, herbaty, uroczystości, przyjęcia i przedstawienia amatorskie, a wszystko

to w celu pozbawienia go słuchaczy. Horacy Walpole uważa za zabawny zwyczaj chodzenia do opery włoskiej w dniach, kiedy Haendel produkował się ze swemi oratorjami.

Jednem słowem Haendel został zrujnowany, a jeśli później zwyciężył ostatecznie, to fakt ten nie ma nic wspólnego ze sztuką i utworami jego. Rok 1746 był dlań tem, czem dla Beethovena rok 1813, kiedy to stworzył swą „*Bitwę pod Vittoria*“ i pieśni patriotyczne ku czci Niemiec, powstających przeciw Napoleonowi. Haendel stał się nagle po bitwie pod Culloden i dwu oratorjach patriotycznych „*Occasional Oratorio* i *Judas Machabeusz*“ bardem narodowym Anglii. Od tej chwili datuje się jego zwycięstwo, oraz zamilknięcie wrogów. Był teraz bohaterem angielskim i opiekował się nim lew brytyjski. Sława, nie kwestjonowana już w Anglii, okupiona była drogo i jeśli artysta nie padł wśród drogi z nędzy i trosk, zaprawdę nie było to zasługą publiczności londyńskiej. Dwa razy zgłaszał bankructwo²⁶, raz został rażony apopleksją i był na gruzach przedsiębiorstwa swego²⁷. Ale powstawał zawsze na nowo i nie ustępował z pola. Dla odzyskania majątku i poprawy losu starczyło Haendlowi ugiąć się i poczynić pewne koncesje. Ale natura jego wzdrygała się przed tem²⁸. Bronił zaciekle wolności swojej, nieustępliwy był na punkcie tego, co uważał za honor sztuki, a majątek chciał zawdzięczać samemu sobie²⁹. Pewien karykaturzysta przedstawił go w rysunku zatytułowanym „*Wściekła bestja*“. Widzimy tam Haendla deptającego wstęgę, na której widnieją słowa: *pensja, korzyści, szlachectwo, przyjaźń*. Gdy nadeszła klęska śmiał się jak klasyczny Pantagruel. Pewnego dnia, widząc że sala koncertowa jest zupełnie pusta, powiedział: — Tem lepiej będą rozbrzmiewać instrumenty!

*

*

*

Potężna wola trzymała w ryzach ową naturę rozpętaną, popędliwą, owe wybuchy gniewu i genjusz twórczy. Był w nim spokój jakiś wewnętrzny, właściwy dzieciom ludzi silnych, spłodzonym w późniejszym wieku³⁰. Przez całe życie zachował w utworach swoich tę pogodę głęboką. W dniu śmierci matki, którą kochał bardzo, zaczął pisać piękną, owianą szczęściem i beztróską operę p. t. „Poro“³¹. Straszliwy rok 1737, kiedy to walczył ze śmiercią pogrążony w ostatecznej nędzy, jest właśnie porą powstania dwu oratorjów, tryskających radością i siłą fizyczną „Aleksander“ (1736) i „Saul“ (1738) oraz świetnych oper, „Giustino“ (1736), będącego wzorem pogody i słodczy wieśniaczce, i „Serse“, posiadającej silne zacięcie humorystyczne. W zakończeniu „Giustina“ śpiewa:

...*La calma del cor, del sen, dell' alma...*

A właśnie wtedy mózg Haendla trzeszczał od rozpierających go trosk i kłopotów.

Mogą sobie triumfować antypsychologowie, twierdzący, że zbyteczną jest znajomość życia artysty dla poznania utworów jego. Niechże jednak nie radują się przedwcześnie, gdyż to właśnie decyduje o twórczości Haendla, iż była niezależną od życia jego. Łatwo zrozumiemy Beethovena, wyladowującego cierpienia swe i namiętności w utworach przepojonych rozpaczą i uniesieniem, ale stokroć lepiej świadczy o przedziwnej równowadze duszy i to nadludzkiej niemal, gdy chory, ścigany niedolą Haendel szuka pociechy, tworząc rzeczy wesołe i pogodne. Jest to szczyt artyzmu i nie dziwi nas zgoła, że Beethoven, mając napisać pieśń wesela „Symfonię radości“ zapatrzony jest w Haendla³². Uczuwał on zazdrość dla człowieka, który osiągnął już ów dostojny wyż władania sobą i rzeczami tego świata, ku któremu sam zmierzał dopiero i miał przed sobą jeszcze mnóstwo bolesnych wysiłków i trudów. Podziw budzi ten bohaterski, szczytny wysiłek. Atoli nie

mniejzym przejmuje szacunkiem spokój i godność, z jakimi Haendel utrzymuje się na tych wyżynach. Nauczono się uważać pogodę jego za flegmatyczną obojętność angielskiego atlety.

Krwawem mięsem angielskiem w pełni nasycony Haendel brzmi radosnemi, lojalnemi tony.

Tak pisano, nie zdając sobie sprawy z napięcia nerwów i skupienia woli nadludzkiej, koniecznej dla obrony tego spokoju. Przychodzą momenty kiedy maszyna odmawia posłuszeństwa. Okazuje się, że wspaniałe zdrowie ciała i duszy podkopane jest u samych korzeni. W roku 1737 nieliczni przyjaciele Haendla pewni byli, że straci zmysły raz na zawsze. A kryzys ten nie był jedynym w jego życiu. W roku 1745, kiedy wrogie stanowisko społeczeństwa londyńskiego wobec jego arcydzieł „*Belzazara*“ i „*Heraklesa*“ doprowadziło go ponownie do ruiny, zdawało się, że jego rozum bezpowrotnie jest stracony. Dowiadujemy się o tem z opublikowanej niedawno korespondencji³³. Księżna Shaftesbury pisała w roku 1745, dnia 13. marca:

„Byłam na „*Aleksandrze*“ i lzy smutku napęłniły mi oczy na widok biednego Haendla, wynędzniałego, ponurego i przygnębionego, który siedział przy fortepianie, grać nie mogąc. Jakże smutno pomyśleć, że talent tak świetny stał się ofiarą własnej swej sztuki!“

Dnia 29. sierpnia tegoż roku pisze pastor William Harris do swej żony:

„Spotkałem Haendla na ulicy. Zatrzymałem go i przypomniałem mu się. Zaczął robić gesty tak dziwne, że rękę, byłabyś wybuchnęła śmiechem. Mówił dużo, użalając się na zły stan swego zdrowia“.

Stan taki trwał siedm, czy ośm miesięcy. Dnia 24. października pisze Shaftesbury do Harrisa:

„Biedny Haendel wygląda nieco lepiej. Mam nadzieję, że przyjdzie w zupełności do siebie, mimo że rozum jego mocno był nadwerężony.“

Przyszedł w istocie do zdrowia, a dowodem tego było że jeszcze w listopadzie napisał swe „*Occasional Oratorio*“, zaś niedługo potem „*Judasza Machabeusza*“. Widzimy jednak nad jaką ciągle zawieszony był przepaścią. Trzymał się krawędzi wysiłkiem rąk, ten najzdrowszy z wszystkich może talentów, żyjący o dwa kroki od szaleństwa. Podkreślam, że to pęknięcie chwilowe w organizmie doszło do wiadomości naszej jeno skutkiem przypadkowego zgoła ogłoszenia korespondencji. Musiało ich być nierównie więcej, tylko uszły nam zupełnie. Nie zapominajmy o tem, wydając sąd o spokoju Haendla, którym pokryty jest wulkan szaleńczych porywów. Z pozoru, jako maska dla ludzi widnieje flegmatyczna obojętność. Ten, kto go w ten sposób ujmuje, nie rozumie i nie zrozumie go nigdy. Duszą jego miały huragany entuzjazmu, pychy, wybuchy radości, rodziły się tam zwidy cudne i straszne, dochodzące do halucynacji. Ale muzyka była mu sferą pogody, do której nie dopuszczał nawałnic szalejących w życiu. W rzadkich momentach, kiedy przeblyska coś z bólu i smutku w jego utworze, dzieje się to wbrew woli kompozytora. Porwany szaleńskim pisze partje zgoła odmienne. Widzimy to n. p. w psalmach i oratorjach, gdzie chwilami jawi mu się Bóg Mojżesza i prorocy. Wówczas to zdradza się serce jego, ma chwile bezgranicznej litości i miłosierdzia, nigdzie jednak nie dostrzegamy śladu sentymentalizmu³⁴.

Był to artysta, patrzący na własne życie z wielkiej dali i wielkiego wyżu, podobnie jak to czynił Goethe. Nasz sentymentalizm współczesny, roztaczający swój kramik przed światem niedyskretnie i nikczemnie, popada w osłupienie wobec tej dumnej rezerwy. Wydaje nam się, że światłość niezmienna, panująca na owym wyżu sztuki, kędy

nie dochodzą migotliwe błyski życia, jest martwa i tępa. Są to Pola Elizejskie, gdzie się po życiu spoczywa, czasem tęskniąc jeszcze za niem potrochu. Zaprawdę, wzruszający to obraz, ów mistrz pogodny i spokojny pośród wszystkich burz życia, z czołem jaśniejącem i sercem zamkniętem przed ciżbą powszednich trosk i utrapień.

* *

Człowiek, żyjący wyłącznie dla sztuki, nie miał w sobie nic, co by się podobało kobietom. Nie zwracał też na nie uwagi, chociaż z pośród kobiet właśnie rekrutowała się falanga jego najgorętszych zwolenników i najjadowitszych wrogów. Pamflety angielskie wspominały swego czasu o jednej z jego wielbicielkach, która przybrawszy miano Ofelji posłała mu po wystawieniu „*Juljusza Cezara*” wieniec laurowy, oraz entuzjastyczny poemat, wielbiący go nie tylko jako największego muzyka, ale także jako największego poetę angielskiego całego stulecia. Wspomniałem już o damach wielkiego świata, wysilających się z zaciekłością ogromną, by go przywieść do ruiny. Haendel miał obojętnie jedno i drugie.

Mając lat dwadzieścia, przeżył pono we Włoszech przygodę miłosną, której ślad zachował się w kilku „*Kantatach włoskich*”³⁵. Mówią też o miłostce przelotnej w Hamburgu, gdzie grał drugie skrzypce w orkiestrze operowej. Zakochał się pono w jednej ze swych uczennic, dziewczynie arystokratycznego rodu, i chciał się żenić, ale matka narzeczonej oświadczyła, że nie pozwoli wyjść córce za bylejakiego dławidudę. Później matka panny zmarła, a Haendel został sławnym. Dostał wiadomość, że przeszkód już niema, ale odpowiedział, że minął czas właściwy, „panna, jak powiada przyjaciel jego Schmidt, lubujący się w romantycznym ubarwianiu wydarzeń, popadła w głęboką melancholję, która położyła kres jej życiu.” Nieco później,

w Londynie powstał nowy projekt małżeński z damą wielkiego świata. Była to również uczennica Haendla, ale arystokratka owa postawiła za warunek, że wyrzeknie się muzyki. Oburzony Haendel zerwał stosunki ubliżające jego genjuszowi³⁶. Hawkins powiada, że „był istotnym mizantropem i dlatego nie ożenił się, twierdzi nawet, że wcale nie miał stosunków z kobietami.“ Ale Schmidt, znający go nierównie lepiej protestuje przeciwko tej opinii, tłumacząc tylko, że „niezmierne umiłowanie swobody czyniło go odpornym na myśl krępowania się więzami trwałości.“

W braku miłości uprawiał wiernie i stale przyjaźń. Budził w ludziach nieopisane, wzruszające wprost przywiązanie. Przykładem wystarczającym chyba jest, że Schmidt porzucił ojczyznę swą, rodzinę i ruszył za nim do Anglii, w r. 1726, gdzie pozostał przy Haendlu aż do jego śmierci. Przyjaciele jego to najszlachetniejsze duchy epoki. Zalicza się do nich taki n. p. Arbuthnot, kryjący pod pozorami epikureizmu stoicką wzdargę świata, co się wyraził w liście ostatnim, pisanym do Swifta, w ten sposób: „Świat nie wart tyle by dlań porzucić ścieżkę honoru i cnoty.“ Haendel odznaczał się również pietyzmem dla swych bliskich i miłością rodzinną, która nie zgasła aż do końca³⁷, a znalazła swój wyraz nawet w twórczości jak n. p. w wzruszająco dobrej matce w „Salomonie“ i w „Józefie“.

Najsilniejszym atoli uczuciem, jakie go ożywiało, było miłosierdzie. W kraju, gdzie w XVIII wieku zaczął się przepiękny ruch, świadczący o solidarności człowieczej, był Haendel jednym z najzagorzalszych obrońców nędzarzy. Nie ograniczał się w szczodrości do tych jeno, których znał osobiście, jak to miało n. p. miejsce z wdową po dawnym nauczycielu, nazwiskiem Zachow. Chojność jego obejmowała wszystkich i wypowiadała się w ciągłych świadczeniach dobroczynnych, a zwłaszcza w dwu fundacjach, będących najbliższymi jego sercu mianowicie: instytucji

wspomagającej biednych muzyków, oraz zakładzie dla opuszczonych dzieci.

„*The Society of Musicians*“ zostało założone w roku 1738 przez grupę wybitnych artystów, celem wspomagania podupadłych kolegów, ich wdów i sierot. Starzy muzycy otrzymywali po dziesięć szylingów tygodniowo, wdowy zaś siedm. Starano się również, by zapewnić umierającym przyzwoity pogrzeb. Haendel okazał się chójniejszym od wszystkich, mimo trapiących go ustawicznie trosk materialnych. Dnia 20. marca 1740 urządził własnym kosztem i dyrygował na rzecz stowarzyszenia przedstawienie swego „*Aleksandra*“, oraz dał napisany umyślnie na ten cel koncert. Dnia 28. marca tegoż roku ofiarował stowarzyszeniu swój utwór „*Acis i Galatea*“, oraz „*Odę do św. Cecylii*“, mimo że był to dlań właśnie czas najgorszy, zaś dnia 18. marca 1741 urządził przedstawienie galowe, bardzo dlań kosztowne „*Parnasso in Festa*“, sprawiając dekoracje i kostjumy, oraz dał pięć solowych koncertów, wykonanych przez najznakomitszych instrumentalistów. Poza tem złożył na rzecz instytucji tysiąc funtów, kwotę najwyższą jaka wpłynęła do kasy od czasu założenia.

„*Foundling Hospital*“ założony został w roku 1739 przez starego żeglarza Tomasza Coram celem „pomocy opuszczonym dzieciom i wychowania ich.“ Zdaniem Mainwaringa, szpital ten „zawdzięczał Haendlowi wyłącznie swe istnienie i rozwój“³⁸. Napisał on dla tego właśnie szpitala, w roku 1749 swą piękną „*Anthem for the Foundling Hospital*“, a w roku 1750 zakupił dlań organy i został wybrany dyrektorem (governor) instytucji. Wiadomo, że „*Mesjasza*“ wystawiano z początku wyłącznie niemal na cele dobroczynne, potem zaś utwór ten oddany został na własność towarzystw humanitarnych. Pierwsze przedstawienie na rzecz biednych odbyło się w Dublinie 12. kwietnia 1742, a dochód rozdzielono pomiędzy stowarzyszenie pomocy dla

więzionych za długi, szpital biednych³⁹ i szpital mercerowski. Gdy powodzenie „Mesjasza“ utrwaliło się również, nie bez oporu w Londynie, Haendel postanowił dawać go co roku na dochód owego przytułku opuszczonych dzieci. Kiedy oślepl i wówczas jeszcze dyrygował temi koncertami. Od roku 1750 do śmierci Haendla t. j. r. 1759, „Mesjasz“ przyniósł szpitalowi łącznie 6955 funtów szterlingów. Haendel zabronił wydawcy swemu publikowania nawet wyjątków z tego utworu (tak że ukazał się dopiero w r. 1763) i darował instytucji kopję partytury na wszystkie głosy. Drugą kopję przesłał towarzystwu pomocy więzionym za długi w Dublinie wraz z listem, upoważniającym do „spożytkowania jej wedle własnego uznania.“

Owa miłość ku biednym natchnęła Haendla do kilku przepięknych, wzruszających kompozycji. Zwraca to uwagę słuchacza w wielu miejscach słynnego „*Foundling Anthem*“, przepojonych niewysłowioną dobrocią, a także w przejmującym krzyku sonat i opuszczonych w „*Funeral Anthem*“, w miejscu gdzie poprzez rozlewne tony zwycięskiej pieśni chór tych nieszczęśliwych głosi wymownie litość i miłosierdzie zmarłej królowej.

Na rok przed śmiercią Haendla, niemal dokładnie co do dnia, znajdujemy w księgach „*Foundling Hospital*“, zapisaną małą Marję, Augustę Haendel, urodzoną 15 kwietnia 1758. Było to opuszczone dziecko, któremu Haendel nadał swe nazwisko.

* * *

Miłosierdzie było mu wiarą istotną. Kochał Boga w osobie biedaków.

Nie odznaczał się zresztą religijnością w powszedniem słowa znaczeniu i wrócił do obrzędów kościelnych dopiero pod koniec życia, gdy strata wzroku wykluczyła go ze społeczności ludzkiej i odosobniła zupełnie. Hawkins stwier-

dza, że przez ostatnie trzy lata brał gorliwy udział w nabożeństwach w parafji swej, (św. Jerzego, przy Hannover Square) „klęczał — powiada — przez cały czas, a postawa jego wyrażała uniesienie modlitewne“. Mawiał podobno: „radbym umrzeć w Wielki Piątek, gdyż przyświecałaby mi nadzieja, że połączę się z Odkupicielem w dniu jego zmartwychwstania“⁴⁰.

Przez całe jednak życie, dopóki mu służyły siły, nie często bywał w kościele. Urodził się protestantem, a ile razy chcieli go katolicy pociągnąć na swoją stronę, odpowiadał im bez ironji, że pragnie żyć i umierać w wierze, w której się wychował, bez względu czy jest prawdziwa, czy fałszywa⁴¹. Nie wzdragał się atoli potem poddać się obrządkom kościoła anglikańskiego, dla którego zresztą był zawsze potrochu niedowiarkiem.

Jakąkolwiek była forma wiary jego, duszę posiadał głęboko wierzącą i żywił pogląd, że sztuka spełnić musi wielkie zadania moralne. Po pierwszym londyńskim przedstawieniu „Mesjasza“ rzekł pewnemu, znakomitemu panu: „Przykroby mi było, mylordzie, gdybym jeno bawić miał ludzi, ja pragnę czynić ich lepszymi“⁴².

Przez całe życie Haendla „wysoko ceniono jego charakter i głoszone to jawnie“, co zresztą o sobie samym mówił z dumą Beethoven⁴³. Nawet w czasie kiedy walczył z niechęcią społeczeństwa angielskiego, ludzie obdarzeni bystrzejszem spojrzeniem stawali się jego zwolennikami, zdając sobie sprawę z wartości moralnej i społecznej jego utworów. Wiersze publikowane w roku 1745 w angielskich pismach wielbiły oddziaływanie wprost cudowne muzyki „Saula“, która gloryfikując cierpienie, uśmierza je. List z dnia 18 kwietnia r. 1739 zamieszczony w „*London Daily Post*“ powiada, że naród umiejący odczuć muzykę „*Izraela w Egipcie*“ nie miałby się powodu bać niczego wówczas nawet, gdyby ogarnięty został olbrzymią inwazją⁴⁴.

Żadna na świecie muzyka nie promieniuje takiego światła wiary. Wiara owa, zdolna przenosić góry, niby różdżka Mojżesza wywodzi z twardej skały dusz zatwardziałyh niewyczerpane fale wieczności. W oratorjach natrafiamy na miejsca potężnym rozbrzmiewające okrzykiem zmartwychwstania, upojną radością przebóstwienia i zachwytem cudów. Zdaje się, jakby Łazarz powstawał z grobu. Takie miejsce znajduje się w drugim akcie „*Teodory*“, gdzie pośród ciszy śmiertelnej rozlega się rozkaz Boga:

— „Wstań! — rzecze Pan, a młodzian powstał żywy!“

Spotykamy się również w „*Funeral Anthem*“ z krzykiem radości tak upojnej, że graniczy z bólem niemal. W okrzyku tym wypowiada się nieśmiertelna dusza, która rzuciła brzemień ciała i wyciąga ręce ku Bogu ⁴⁵.

Wszystko to jest jednak niczem w porównaniu do dostojęstwa duchowego chóru kończącego drugi akt „*Jefty*“. Wiarę heroiczną Haendla oświetla najlepiej historia powstania tego utworu.

Zaczynając pisać dnia 21 stycznia 1751, czuł się zupełnie zdrowym i rześkim, mimo sześćdziesięciu sześciu lat wieku. Jednym zamachem skomponował akt pierwszy w ciągu dni dwunastu. Niema w nim śladu cierpienia, ni smutku. Nigdy może umysł jego nie był swobodniejszy i niemal zobojętniały dla tematu pracy ⁴⁶. W ciągu aktu drugiego zaczyna nagle tracić wzrok, a pismo dotąd czyste i czytelne, staje się drżące i niewyraźne. Jednocześnie muzyka zaczyna tętnić bólem ⁴⁷. Zaczął chór kończący akt drugi: „Jakże ciemne są, o Panie wyroki twoje!“ Ledwo zaczął *largo* o modulacjach patetycznych, musiał przestać pisać. Zaznacza to zaraz u spodu kartki:

„Doprowadziłem dotąd w czwartek, 13 lutego, i musiałem przerwać robotę z powodu niemocy lewego oka.“

Przerwa trwała dni dziesięć. Dnia jedenastego zaznacza na rękopisie:

„Dnia 23 lutego poprawiło mi się trochę, przeto piszę dalej.“

Zaczął komponować na podstawie słów, będących tragiczną aluzją do jego własnego nieszczęścia.“

„Radość nasza przemienia się w ból, jako dzień w noc zachodzi...“

Z trudem, przez dni pięć wlecze się aż do końca owego ponurego chóru, chociaż niedawno pięć dni starczyło mu na napisanie całego aktu, a podczas gdy ogarniają go coraz to głębsze ciemności, rozbłyska światło wewnętrzne i wiara pokonywa ból. Po skończeniu części ponurej, łkającej rozpaczą, kilka głosów (tenor i bas) szemrzą unisono cicho, bezgłośnie niemal

„Wszystko co wolą Boga jest...“

Głosy cichną, milkną w zawieszeniu niepewności, chwytają dech, potem uderzają wszystkie niewzruszalnym, niezłomnym twierdzeniem:

...„dobre jest!“...

Całe bohaterstwo Haendla i nieustraszona twórczość jego życia, przepojona męstwem wiary, wyraża się i kryształizuje w tym okrzyku konającego Herkulesa.

IV.

ZACZĄTKI STYLU „KLASYCZNEGO“ W MUZYCE XVIII. WIEKU.

Każdy muzyk rozpozna niezwłocznie głęboką różnicę, dzielącą wielki, przedklasyczny styl Jana Sebastjana Bacha i Haendla, od tak zwanego stylu klasycznego z końca wieku. Pierwszy odznacza się rozlewną, a ścisłą i surową retoryką, uczoną, polifoniczną kompozycją, wyposażoną w bezosobisty obiektywizm, drugi zaś jest jasny, bezpośredniego odczucia pełny, indywidualny, dowolny, melodyjny, zmienny w odcieniach, odzwierciadlający porywy duszy i zdolny wznieść się aż do wyznań à la Jean Jacques, do czego doprowadzili go Beethoven i romantycy. Zdawałoby się tedy, że dwa te style dzieli co najmniej czasokres jednego pokolenia.

Tymczasem dochodzimy do innych wniosków, porównując daty. J. S. Bach umiera w r. 1750, Haendel w 1759. W tym samym roku umiera C. H. Graun, a także w tym roku Haydn występuje z pierwszą symfonią. „Orfeusz“ Glucka ukazuje się w r. 1762, a pierwsze sonaty Fil. Em. Bacha w 1792. Genjalny protagonista nowej symfonji, Jan Stamitz umarł jeszcze przed Haendlem, bo w roku 1757. Widzimy tedy, że przywódcy dwu wielkich obozów artystycznych żyli obok siebie w jednym czasie. Styl Kaisera, Telemanna, Hassego i symfonistów mannheimskich, będący źródłem natchnienia wielkich klasyków wiedeńskich, rozwija się współcześnie z powstawaniem kompozycji J. S. Bacha i Haendla. Co więcej, jeszcze za życia tych twórców

górował nad nimi. W roku 1737 (więc w czasie kiedy powstały „Aleksander“, „Saul“ i cała serja wspaniałych oratorjów Haendla) pisze Fryderyk II. pruski, będący wówczas jeszcze następcą tronu, w liście do księcia Oranji:

*„Minęły już dni triumfu Haendla, talent jego
wyczerpał się, a styl wyszedł z mody.“*

Fryderyk II. przeciwstawiał tej sztuce „wyszłej z mody“ styl „swego“ kompozytora, C. H. Grauna.

W latach 1722—3, gdy J. S. Bach starał się o miejsce po Kuhnau'u w kantoracie Św. Tomasza w Lipsku, dano pierwszeństwo Telemannowi, a dopiero gdy ten ostatni odmówił, stanowisko to objął Bach. Tenże sam Telemann w r. 1704, nieznanemu jeszcze i zaczynającemu dopiero karierę, trzymał w szachu słynnego Kuhnaua, a to z powodu silnego już wówczas, nowomodnego prądu. Kierunek ten ustalał się potem coraz to bardziej. Poemat Zachariego, oddający dokładnie opinię najwykwintniejszych sfer miłośników muzyki w Niemczech p. t. „Świątynia wieczności“, napisany w roku 1754, stawia w jednym rzędzie Haendla, Hassego i Grauna, a wielbi Telemanna słowami, którychbyśmy użyli dziś, mówiąc o J. S. Bachu⁴⁸. Mówiąc zaś o Bachu i jego „melodyjnych synach“, gloryfikuje ich już tylko jako wirtuozów, królów organu i fortepianu. Tak samo sądzi historyk Burney w r. 1722. Musi nas to dziwić, ale nie unośmy się przedwczesnem oburzeniem. Cóż stąd, że z wyżu dwu wieków rzucimy grom anatemy na współczesników J. S. Bacha i Haendla, którzy ich nie doceniali? Starajmy się raczej zrozumieć ich.

Przedewszystkiem należy sobie zdać sprawę ze stosunku J. S. Bacha i Haendla do epoki, w której żyli. Ani jeden, ani drugi nie pozuje wcale na zapoznanego geniusza, jak tyłu naszych wielkich, lub małych wielkich ludzi. Nie oburzają się wcale, a nawet utrzymują jak najlepsze

stosunki towarzyskie ze szczęśliwymi współzawodnikami swymi. J. S. Bach i Haendel żyli w ścisłej przyjaźni i cenili się wzajem bardzo. Telemann od młodości swej zostawał w bliskich i serdecznych stosunkach zażyłości z Haendlem, a także był zaprzyjaźniony z Bachem, który go obrał za ojca chrzesnego dla syna swego, Filipa Emanuela. J. S. Bach powierzył kształcenie muzyczne drugiego swego syna, którego kochał najlepiej, Wilhelma, Friedemanna, Gotlibowi Graunowi. Ani śladu zawiści zawodowej, czy stroniczej. Ci wybitni ludzie szanowali się i kochali wzajem.

Badajmyż tedy rzecz z tą samą sprawiedliwością i życzliwą sympatją. J. S. Bach i Haendel nie tracą przeto nic ze swej monumentalności, my zaś dostrzeżemy ze zdumieniem wokół nich mnóstwo pięknych utworów, artystów pełnych inteligencji i genjuszu i niezawodnie w ten sposób zdołamy zrozumieć powody takich, czy innych upodobań współczesnych im ludzi, oraz racyj, dla jakich dawali pierwszeństwo niektórym z pośród nich. Nie mówiąc o wartości indywidualnej tych artystów, bardzo wielkiej przeważnie, talenty ich wytwarzają zbiorowo wszystkie arcydzieła klasyczne końca XVIII. wieku. J. S. Bach i Haendel są to dwa szczyty dominujące nad epoką, ale zamykające ją jednocześnie. Telemann, Hasse, Jommelli i symfoniści manheimscy, są to niby rzeki torujące sobie drogę w przyszłość. Rozliczne te rzeki wpadły w wielkie dwa zlewiska wód, — w Beethovena i Mozarta, które je pochłonęły, tak że o nich zapomniano, zaś my dostrzegamy z oddali już tylko te wielkie nurty i szczyty. Musimy zachować jednak dla tych nowatorów wdzięczność, albowiem tworzyli życie nowe i przekazali je nam w spuściznie.

* * *

Znany jest powszechnie ów słynny spór „Starych“ i „Młodych“, zapoczątkowany w końcu XVIII. wieku we

Francji przez Karola Perraulta i Fontenella, przeciwstawiający naśladowaniu wzorów starożytnych kartezjańską ideję postępu. Spór ten w dwadzieścia lat później podjęty został przez Houdara de la Motte pod hasłem rozumu i nowoczesnego smaku.

Spór ten przekroczył zakres osobistości, które go wszczęły. Był on symptomem ruchu ogólnego europejskiej myśli i na objawy analogiczne natrafiamy we wszystkich krajach Zachodu, na polu każdego rodzaju sztuk pięknych. Występuje to z wyrazistością wielką w muzyce niemieckiej. Generacja Kaisera, Telemanna i Matthesona odczuwa od dzieciństwa swego instynktową odrazę do wszystkich przedstawicieli starożytności muzycznej, do wszystkich kontrapunktystów i kanonistów. W początkach tego wieku największy był wpływ Kaisera, który oddziałał w sposób głęboki i decydujący na Hassego, Grauna, Matthesona⁴⁹, a także i Haendla. Pierwszy jednak Telemann wyraził ten pogląd w sposób jasny i powtarzał go często z naciskiem.

Już w r. 1704 zajmuje wobec starego muzykologa Printza stanowisko Demokryta wobec Heraklita, mówiąc:

„Płakał wylewając łzy gorzkie i użalał się nad wybrykami dzisiejszych melodystów, ja zaś wysmiewałem niemelodyjne utwory dawnych kompozytorów.“

W roku 1718 cytuje pod jego adresem wierszyk francuski:

*„Ne les élève pas (starych) dans un ouvrage
[saint
Au rang, ou dans ce temps les auteurs ont
[atteint.“*

Jest to otwarte oświadczenie się po stronie modernistów, przeciwko dawnym twórcom. A cóż to są ci moderniści dla niego? Moderniści, znaczy tyle, co melo-
dyści.

„Singen ist das Fundament zur Music in allen
[Dingen.

Wer die Composition ergreift, muss in seinen
[Sätzen singen.“

(Śpiew to fundament całej muzyki. Kompozytor winien śpiewać we wszystkim, co pisze).

Telemann dodaje, że młody muzyk winien udać się do szkoły włoskich, lub młodoniemieckich melodystów, a nie słuchać starych, którzy kontrapunktują wprawdzie co wlezie, ale pozbawieni są do cna inwencji, a którzy także wprowadzają po 15 do 20 głosów, a sam Diogenes z latarką nie znalazłby odrobiny melodji w całej kompozycji.

Najznakomitszy teoretyk epoki, Mattheson mówi to samo w r. 1722 w swej „*Critica musica*“. Chłubi on się tam bez przechwałek sam, że pierwszym był⁵⁰, który wskazywał z całym naciskiem na konieczność melodji w muzyce. Przed nim, powiada, „nie było muzyka, któryby nie przesłakiwał, niby kogut przez ilejące węgle, przez tę najważniejszą, najkonieczniejszą i najpiękniejszą część kompozycji.“ Mimo, że nie był, jak twierdzi pierwszym, to jednak narobił przynajmniej największego hałasu. W roku 1713 rozpoczął zaciętą walkę pod hasłem melodji przeciwko kontrapunktystom, wyobrażonym w osobie Bokemeyera, organisty z Wolfenbüttlu, męża uczonego i zapalczego wielce. Mattheson uważał kontrapunkt i kanon za rodzaj ćwiczenia intelektualnego bez żadnego znaczenia i wpływu na twórczość. Celem pogrążenia przeciwnika wziął za arbitrów Kaisera, Heinichena i Telemanna, którzy przyznali mu słusność. Bokemeyer uznał się za pobitego i podziękował Matthesonowi za to, że go nawrócił do melodji, będącej „jedynem i istotnem źródłem czystej muzyki“ (als der einzigen und wahren Quelle echt musikalischer Kunst).

Telemann mówił:

„*Wer auf Instrumenten spielt muss des Singens kündig sein*“ (kto gra na instrumentach winien znać się na śpiewie).

A Mattheson dodał:

„*Każda muzyka, zarówno instrumentalna, jak wokalna musi być cantabile*“ (śpiewna).

To stanowisko dominujące, przyznane melodji śpiewnej (*cantabile*), czyli śpiewności, usunęło wszystkie barjery dzielące poszczególne rodzaje muzyki, bowiem teraz miały za wzór operę włoską, rodzaj twórczości, w którym, w całej pełni jaśniała melodja wokalna i sztuka śpiewu. Oratorja Telemanna, Hassego, Grauna i nawet msze tej epoki pisane są wszystkie w stylu operowym⁵¹. W swem piśmie p. t. „*Der musikalische Patriot*“ walczy Mattheson ze stylem kontrapunktowym w kościelnej muzyce i radby, tu jak i wszędzie, wprowadzić „styl teatralny.“ Wszystko winno być, jak powiada *teatralne* w najszerszem słowa znaczeniu, to znaczy winno w sposób artystyczny naśladować naturę. „*Wszystko co oddziaływa na człowieka — powiadał — jest teatralne, a świat cały jest jeno olbrzymim teatrem.*“ Twierdził, że ów styl teatralny przepoi niebawem całą muzykę, docierając aż do takich jej zakątków, które z pozoru były przed nim najlepiej zabezpieczone to jest do piosenki (Lied) i muzyki instrumentalnej.

* * *

Ale owa zmiana stylu nie oznaczałaby zgoła postępu, gdyby nie uległa przemianie jednoczesnej sama opera, będąca wspólnym pierwowzorem, a to przez wprowadzenie elementu zgoła nowego, który rozwinął się z szybkością niespodziewaną, mianowicie elementu symfonicznego. To co zatracono pod względem polifonii wokalnej, to z drugiej strony nagrodzonym zostało przez symfonię instrumentalną.

Wielkie zwycięstwo Telemanna, Hassego, Grauna i Jommelliego w operze, to t. zw. *recitativo accompagnato*, sceny recytowane z towarzyszeniem orkiestry dramatycznej⁵². To ich uczyniło rewolucjonistami teatru muzycznego. Orkiestra raz wprowadzona do dramatu stała się panią sytuacji. Daremnie ubolewano, że niszczy piękno śpiewu. Ludzie, walczący ze starą sztuką kontrapunktową, nie wahali się poświęcić *bel canta* orkiestrze, gdyby do tego nawet dojść miało. Jommelli, tak zresztą czczący zawsze Metastasia, na tym punkcie stawia mu czoło i ustąpić nie myśli⁵³. Ciekawe są wielce ubolewania starych muzyków, narzekających, że „nie słyhać już głosów, bo przygłusza je w zupełności orkiestra.“

Od r. 1740 niepodobna już było pochwyć słów śpiewaka, o ile nie czytało się libretta. Akompanjament głużył głosy⁵⁴. Orkiestra dramatyczna rozwijała się ustawicznie w ciągu całego wieku, a jak Gerber powiada, „nieumiarkowanie w akompanjamentie instrumentalnym stało się powszechną modą“.

Orkiestra opanowała tak dalece teatrem, że wkrótce uzależniła się od niego i wystąpiła z twierdzeniem, iż sama jest teatrem i dramatem. Od r. 1738 Scheibe, najinteligentniejszy z muzykologów niemieckich obok Matthesona, pisał symfonje — uwertury, zdaniem jego „wyrażające zupełnie dokładnie treść sztuki“, a wzorowane na uwerturach Beethovena w „*Korjolanie*“, lub „*Leonorze*“⁵⁵.

Pomijam owe, t. zw. opisy muzyczne, grasujące w Niemczech około r. 1720, z których sztych Mattheson w swej „*Critica musica*“. Prąd ten szedł od Włoch, gdzie Vivaldi i Locatelli pisali pod wpływem opery koncerty programowe, rozchodzące się po całej Europie⁵⁶. Potem stał się decydującym wpływ muzyki francuskiej „*subtelnej naśladowczyni natury*“ na rozwój owego malarstwa dźwiękowego (Tonmalerei) w muzyce niemieckiej⁵⁷. Notuję tu jednak z na-

ciskiem, że możność wypowiedzania tonami przejawów życia duszy przyznawali muzyce nawet przeciwnicy muzyki programowej, ci nawet, którzy jak Mattheson urągali wybrykom prowadzącym do opisywania bitew, ilustrowania burz, pór roku⁵⁸ oraz całemu, naiwnemu symbolizmowi wyrażającemu w kontrapunkcie n. p. zawarte w pierwszym rozdziale ewangelji św. Mateusza, drzewo genealogiczne Zbawiciela, lub stwarzającemu dwanaście części dla uzmysłowienia dwunastu apostołów.

„Można — powiada Mattheson — wyrażać doskonale poszczególnymi instrumentami wielkoduszność, miłość, zazdrość i t. p. uczucia. Można oddawać przeróżne nastroje serca prostymi akordami i ich szeregowaniem, nie uciekając się wcale do słów, a słuchacz pojmie i zrozumie treść, znaczenie i myśl tego muzycznego języka, zupełnie tak samo, jakby to wyrażeniem zostało słowami“.

Później nieco, około roku 1767, poeta Gerstenberg z Kopenhagi wypowiedział w liście do Filipa Emanuela Bacha z jasnością i precyzją niezrównaną myśl, że prawdziwa muzyka instrumentalna, a w szczególności fortepianowa winna wyrażać uczucia i ściśle określoną treść. Oświadczył też, że żywi nadzieję, iż rzecz ową ziści właśnie Filip Emanuel, którego nazywa „Rafaelem muzyki“ (ein Raffael durch Töne“).

Osiągnięto tedy świadomość jasną zdolności ekspresyjnej i opisowej muzyki czystej, (t. zw. absolutnej) powiedzieć można, że upoili się tą świadomością niektórzy kompozytorowie niemieccy epoki, jak n. p. Telemann, u którego malarstwo dźwiękowe, owo Tonmalerei występuje na plan pierwszy.

Musimy atoli pamiętać, że nie szło tu jeno o eksperyment literacki, wprowadzenie do muzyki elementów pozamuzycznych, oto by przemienić ją w obraz, czy poemat.

Była to rewolucja zasadnicza, odbywająca się w samym sercu muzyki. Dusza indywidualna wyzwala się z bezosobistej formy. Element subiektywny, osobowość artysty zdobywa przynależne sobie stanowisko, a czyni to z odwagą zgoła nieznaną dotąd.

Indywidualność J. S. Bacha, czy Haendla przejawia się niewątpliwie w ich utworach potężnych, wiemy atoli z jaką nieubłaganą surowością utwory te budowane są, wedle ściśle określonych praw i zasad, które nietylko nie posiadają elementów emocjonalnych, ale przeciwnie unikają ich z rozmysłem i wedle zgóry powziętego zamiaru, a nawet stoją z nimi w sprzeczności. W fudze, czy arii powtarzanej, muszą nieubłaganie powracać zgóry ustalone motywy we właściwych chwilach i miejscach, a przecież ruch wewnętrznego nastroju domaga się dążenia wprzód, nie cofania wstecz. Formy te, zdawna ustalone, trwożnie unikają zalewu uczucia i pozwalają mu wstępu pod tym jeno warunkiem, że będzie się poruszało w symetrycznych kontrastach, sztywnych i mechanicznych wielce, określonych przez *forte* i *piano*, *tutti* i *concertino*, w kształcie echa, jak to wówczas mówiono.

Zdawało się kompozytorom ówczesnym, że nie jest artystyczną metodą bezpośrednio wypowiedanie swego indywidualnego odczucia i dlatego to rozstruwali pomiędzy artystą, a publicznością zasłonę pięknej, bezosobistej formy. Niezawodnie, utwory tej epoki nabrały skutkiem owej metody cech wzniosłej dostojności, przysłaniającej drobne radości i nikłe cierpienia. Ale ileż przeto utraciły bezpośredniości człowieczej? Owa bezpośredniość wkroczyła teraz, wraz z artystami nowej ery w muzykę, wydając okrzyk wyzwolenia. Oczywiście trudno było przypuszczać, że niezwłocznie osiągnie wyż rozedrganej upojeniem swobody, do jakiej doszła w Beethovenie. Mimo to jednak, jak zostało udowodnionem, korzenie beethovenowskiej

twórczości tkwią już w symfonjach mannheimskich, w utworach zdumiewającego Jana Stamitza, którego tria orkiestrowe z czasu około roku 1750 rozpoczynają nową erę⁵⁹. On to uczynił muzykę instrumentalną miękką, podatną szata żywnej duszy, w ciągłym będącej ruchu, miotaną nagłemi kontrastami i porywaną w wir zawrotny uczucia zgoła niespodzianie.

Nie chcę przesadzać. Nigdy nie można oddać muzyką wzruszenia w formie czystej i bezpośredniej. Sztuka daje nam jeno obraz jego, mniej, lub więcej podobny, a cały ideał wyrażalności uczucia stanowi jeno zbliżanie się doń, bez nadziei osiągnięcia. Nie twierdzą tedy wcale (co byłoby nierozsądkiem), że nowi symfoniści strzaskali ramę i wyzwolili myśl z kajdan formy, natomiast stwierdzam, że przeciwnie, stworzyli formę nową, i w tej to właśnie epoce wytworzyły się i ustaliły definitywnie typy klasyczne sonaty i symfonji, takie, jakie panują do dzisiaj i jakich uczymy się po szkołach muzycznych. Dziś, coprawda, typy owe wydają nam się już przestarzałymi, a my współcześni odczuwamy pewien przymus w dostosowywaniu się do nich, bo ciasno nam już w tych szkolnych, konwencjonalnych dziś formach, ale należy przenieść się myślą wstecz i uświadomić sobie jak były żywe i wolne w porównaniu do panujących wówczas form i stylów. Dodać trzeba ponadto, że sami wynalazcy i ci, którzy pierwsi po nich w formach tych tworzyli, traktowali je bez porównania swobodniej niżli późniejsi następcy. W tym czasie nie obowiązywały jeszcze ogółu, ale były osobistym sposobem wypowiedzenia się swych twórców, wymodelowanym dłu-tem własnej ich myśli, ożywionym rytmem własnego ich oddechu. Nie waham się twierdzić, że symfonia takiego Jana Stamitza, mimo że mniej piękna, bogata i suta, jest nierównie i bardziej spontaniczna i indywidualna od sonaty

Heydna, czy Mozarta. Przykrojona jest na jego miarę. Tworzy swe formy, a nie powoduje się niemi.

Pierwsi symfoniści mannheimscy, to harcownicy na czele wojsk. Wbrew krzykom oburzenia starych kompozytorów, a zwłaszcza północno-niemieckich papieży muzyki, strzaskali jednolitość estetyczną, zmieszali style, wprowadzili do dzieł swoich, jak się wyraża jeden z krytyków „wszystko co kulawe, niemelodyjne, niskie, sztuczne, śmieszne, rozczłonkowane, przepoili je, majakami gorączki, wyrażającymi się ciągłą zmianą *forte i piano*“⁶⁰.

Korzystają z wszystkich nowych zdobyczy, z postępu w zakresie orkiestry i zuchwałych prób harmonizacyjnych takiego Telemanna, który przerażonym starym mistrzom ostrzegającym go, by się nie posuwał za daleko, rzucił w odpowiedzi wyniosłe słowa: „Aż na samo dno zejść winien ten, kto zasłużyć chce na miano pracownika i mistrza“⁶¹. Stosują również wszystkie formy muzyczne, a więc nowonarodzony „Singspiel“, wprowadzają śmiało do symfonji styl komiczny, obok poważnego i nie wahają się iść tak daleko, że sam nawet Filip Emanuel Bach widzi w tem włamaniu się komizmu do symfonji symptom upadku muzyki⁶². A upadek ten doprowadził do... Mozarta! Jednym słowem, prawem ich jest naturalność i życie. Prawo to przepoić miało w przyszłości całą muzykę, odnowić pieśń, stworzyć „Singspiel“ i doprowadzić w teatrze muzycznym do prób ostatecznego zerwania więzów, do *melodramatu*, w którym łączy się w jedno muzyka i słowo na zasadzie obopólnej swobody.

Wiemy dobrze dziś, co znaczyło owo wyzwolenie się duchów. Wstrząs ogromny poszedł po całej Europie u schyłku XVIII. wieku, wypowiadając się czynem w Wielkiej Rewolucji, a w sztuce romantyzmem. Ówczesna muzyka niemiecka niedostępna jest jeszcze wcale duchowi romantyki, mimo że jawią się już jego zwiastuny, a dzieje

się to dlatego, że ochronioną była przed wybrykami indywidualizmu twórczego przez świadomość obowiązków społecznych jakie ciążyą na sztuce i przez namiętny patriotyzm.

* * *

Wiadomo dobrze jak dalece podupadło germańskie odczuwanie muzyki w twórczości schyłku XVIII. wieku. Zagranica żywiła dlań zupełną pogardę. Znane są wszystkim słowa Lecerfa de la Viéville, który, mówiąc w r. 1705 o Niemcach, wyraził się iż „*sława ich jest nader mała w zakresie muzyki.*“ Podobnie też zapatrywał się abbé de Châteauneuf, który wyrażał tem większy podziw dla jednego z wirtuozów niemieckich, że „*pochodzi z kraju niezdolnego wydawać ludzi obdarzonych zapalem i geniuszem.*“ Sami Niemcy godzili się na ten wyrok i podczas gdy książęta i bogaci patrycjusze pędzili czas na podróżowaniu po Włoszech i Francji, oraz małpowaniu obyczajów paryskich, czy weneckich, Niemcy roili się od muzyków francuskich i włoskich, którzy narzucali prawa, ferowali wyroki w sprawie stylu i opływali w dostatki i sławę. W poprzednich rozdziałach streściłem romans Kuhnaua p. t. „*Szarlatan muzyczny*“, wydany w roku 1700, którego bohaterem jest awanturник niemiecki udający Włocha celem eksploatawania snobizmu muzycznego swych ziomeków. Jest to typ ówczesnego Niemca, wypierającego się swej narodowości dla partycypowania w sławie Włochów.

W ciągu pierwszych dwudziestu lat wieku XVIII. nastąpiła widoczna zmiana w nastroju umysłów. Pokolenie muzyczne, pośród którego żyje Haendel w Hamburgu, a więc Kaiser, Telemann, Mattheson i inni, nie zamyśla o podróżach po Italji, ale stara się tworzyć sztukę rodzimą i zaczyna uświadamiać sobie własną moc. Sam Haendel wzbraniał się zrazu odbyć pielgrzymkę po Włoszech i w czasie, kiedy komponował w Hamburgu swą „*Almirę*“, ujaw-

niał wielką wzdargę włoskiej muzyki. Upadek opery hamburskiej skłonił go jednak do tej klasycznej wędrówki i, znalazłszy się raz pod włoskiem niebem, uległ czarom latyńskiej Cyrce, podobnie jak wszyscy, którzy raz popadli w jej władzę. Wziął od niej to, co miała w genjuszu swym najlepszego, nie uroniwszy nic z genjuszu własnego, a zwycięstwa jego we Włoszech i powodzenie „*Agrypiny*“ w Wenecji w r. 1708 oddziaływały w wielkim stopniu na wzrost dumy narodowej, gdy tylko echa dobiegły do Niemiec. Większe jeszcze znaczenie miał sukces jego „*Rinalda*“ w Londynie. Wyobraźmy to sobie. Oto Niemiec z Północy odniósł, wedle zdania całej Europy, zwycięstwo nad Włochami na ich własnym terenie. Przyznawali to sami nawet Włosi. Jego włoskie partytury wysłane z Londynu zostały użyte niezwłocznie do przedstawień, a poeta Bertold Feind zawiadomił swych hamburskich ziomeków w r. 1715, że Haendel został nazwany przez Włochów „*Orfeo del nostro secolo*.“ „Rzadki to zaszczyt — dodaje — gdyż dotąd żaden Niemiec nie uzyskał takiej opinii zagranicą, a Francuzi i Włosi drwili z nas do tej pory.“

Z ogromną szybkością zaczyna rozwijać się swoiście odczuta muzyka niemiecka w latach następnych i wzrasta duma narodowa. W roku 1728 woła „*Der musikalische Patriot*“ Matthesona: „Fuori Barbari! Trzeba zabronić Włochom napływającym do nas zewsząd wstępu na ziemię niemiecką! Niech zabierają swe brzękadła i wędrują z powrotem w dzikie Alpy, celem oczyszczenia się w żarze Etny!“

W roku 1729 miota Marcin Henryk Fuhrmann pamflety przeciw włoskiemu „*Opern-Quark*“, jak się wyraża.

Poczucie odrębności twórczej narodowej wzmacnia zwłaszcza ciągle Jan Adolf Scheibe. W latach 1737—40 wydaje pismo „*Critischer Musicus*.“ W roku 1745 pisze, że Bach, Haendel, Telemann, Hasse i Graun „zawstydzają

wszystkich kompozytorów zagranicznych, a przynoszą zaszczyt ojczyźnie. Nie jesteśmy już — powiada — naśladowcami Włochów, przeciwnie, możemy się tem chlubić, że Włosi teraz nas naśladowają. Tak, nareszcie odkryliśmy smak muzyczny i formy twórcze, których Włosi nigdy dać nie byli w stanie. Wysoki poziom takiego Hassego, czy Grauna i ich genjusz niemiecki prześciga wszystko, a żaden naród nie może pysznić się temi zaletami. Zresztą, zdawien dawna Niemcy byli wielkimi mistrzami muzyki instrumentalnej, a do dziś celują w niej ponad innych.“ Podobnie wyraża się Mizler i Marpurg, a Włosi uginają czoła przed temi wyrokami. Antonio Lotti pisze w r. 1738 do Mizlera:

*„Miei compatrioti sono genii e non compositori,
ma la vera composizione si trova in Germania“*
(Moi rodacy są to genjusze nie zaś kompozytorzy.
Ojczyznę prawdziwej kompozycji są Niemcy).

W muzyce nastąpiła tedy zmiana frontu. Zrazu okres triumfów włoskich w Niemczech, potem sukcesy wielkich, ale zitalizowanych twórców niemieckich jak Haendel i Hasse, na końcu zaś nadszedł czas germanizowania się Włochów, czego przykładem choćby Jommelli.

Nawet we Francji, gdzie muzyka poprzestawała na własnych kompozycjach, nie troszcząc się o to, co się działo w Niemczech, nawet i tu dochodzi wieść o wielkiej rewolucji będącej w toku. W roku 1734 Séré de Rieux stwierdza zwycięstwo Haendla nad Włochami w następującym wierszu:

*„Flavius, Tamerlan, Oton, Renaud, César,
Admete, Siroé, Rodelinde et Richard,
Eternels monuments dréssés à sa mémoire,
Des Opéras Romains surpassèrent la gloire.
Venise lui peut- il opposer un rival ?⁶³*

Grimm, który był snobem, nie przyznałby się za nic do powinowactwa, któreby mu mogło szkodzić w oczach publiczności. W liście pisanym do abbé Raynala w r. 1732 szczyli się, że jest ziomkiem Hassego i Haendla. Na cześć Telemanna odbywa się w Paryżu w r. 1737 wielki bankiet. Równie zaszczytnem było przyjęcie Hassego w r. 1750, a następca tronu poleca mu napisać „*Te Deum*“ na cześć swej małżonki, z powodu uroczystości bliskiego rozwiązania. Pierwsze symfonje Stamitza odnoszą w Paryżu sukces około lat 1754—5. Niedługo potem pisma paryskie powalają poprostu Rameau, przez porównanie go z niemieckimi symfonikami. Czytamy tam taki zjadliwy ustęp: „Niepodobna popełniać niesprawiedliwości, wdając się w zestawianie uwertur Rameau z wspaniałemi symfonjami, jakie od lat dwunastu, czy piętnastu dają nam Niemcy“⁶⁴.

Muzyka niemiecka odzyskała tedy, jak widzimy, swe stanowisko naczelne w sztuce europejskiej, a Niemcy zdają sobie z tego dobrze sprawę. W tem ogólnem odczuciu dumy narodowej giną animozje i różnice, dzielące różne grupy, i wszyscy artyści niemieccy bez względu na zapatrywania, podają sobie dłonie. Całe Niemcy jednoczą się. Cytowany poprzód wiersz Zachariego świadczy, że około połowy stulecia wszyscy twórcy niemieccy, starzy i młodzi zgrupowali się ku chwale ojczyzny, w tak zwanej przezeń „*Świątyni wieczności*“.

„Z radosnem upojeniem — pisze — spogląda Muza niemiecka na kohorty artystów i błogosławi ich, nie wymieniając nazwisk, bowiem zbyt wiele ich jest, by objąć je mogły ramy tego poematu. Ale Sława ryje te nieśmiertelne imiona na kolumnach Świątyni Wieczności! O Muzo niemiecka, sława ci, iż ponad wszystkie narody możesz pierwsza przyozdobić skroń swą wawrzynem muzyki! Posiadasz takie mnóstwo

mistrzów i oni są tak wielcy, że mierzyć się z tobą nie może Italja, ni Francja!"

Zacharie grupuje artystów owych w sposób zgoła inny, niżlibyśmy to uczynili dzisiaj, ale nie pomija żadnego niemal, a owo zjednoczenie tworzy ognisko sławy, z którego bije fala upojenia potęgą muzyczną Niemiec.

Nietylko zresztą duma artystyczna przebija w tem wszystkim, tło bowiem stanowi zapal patrijotyczny. Jest to właśnie czas komponowania narodowych oper⁶⁵. Nawet po dworach, gdzie kwitnie italizm, jak n. p. u Fryderyka II w Berlinie, Graun opiewa zwycięstwa Fryderyka (Hohenkirchen, Rossbach, Zorndorf) w sonatach, lub scenach dramatycznych⁶⁶, a Gluck w r. 1706 napisał swą „*Vaterlandslied*“, i „*Hermannschlacht*“ do słów Klopstocka. W krótkim czasie potem młody Mozart w tętniących zapalem listach, pisanych z Paryża (1778), wyraża się o Francuzach i Włochach niemal obrażająco:

„Ręce i nogi moje drżą z niepoohamowanej żądzy, by dać poznać Francuzom i Włochom co to są Niemcy, by zmusić ich do szacunku i przepoić strachem“.

Ten płomienny patrijotyzm, będący nie na miejscu u artysty takiego jak Mozart, sprawiający że odnosi się z ordynarną niesprawiedliwością do genjuszu rasy innej, miał tę przynajmniej dobrą stronę, że wyrwał twórców z zarozumiałego indywidualizmu i dyletanckiej gorączki. Sztuka niemiecka oddychała od lat dwustu powietrzem zbyt rozrzedzonym i gdyby nie wiara religijna byłaby niewątpliwie zginęła z braku warunków życia. Ten patrijotyzm działa jak świeży, rzeźwy powiew. Muzycy nie piszą już dla samych siebie, ale dla ogółu, dla wszystkich.

Patrijotyzm niemiecki schodzi się tu z idejami filozofów epoki. Sztuka nie powinna być własnością uprzy-

wilejowanej garstki wybrańców, ale dobrem ogółu. Oto credo nowej epoki, rozbrzmiewające na różne tony:

„Ten kto może przynieść korzyść ogółowi — powiada Telemann — czynić to winien, nie zaś pisać dla małej grupki ludzi“.

Otóż chcąc być pożytecznym, trzeba być zrozumiałym. Tak mówi Telemann i żąda prostoty, jasności i dostępności.

„Zawsze pragnąłem być łatwo zrozumiałym — powiada — Muzyka nie powinna być utrapieniem, wiedzą tajemną, czy czemś, jak czarna magia...“

Mattheson, pisząc w r. 1739 swe dzieło „*Der vollkommene Kapellmeister*“, będące kodeksem nowego stylu, sztuką muzyczną, nowej szkoły, domaga się, by odłożyć na bok t. zw. sztukę wielką, lub by ją ukryć przynajmniej. Trzeba z wielkim wysiłkiem pisać rzeczy łatwe. Twierdzi nawet, że muzyk, chcący napisać dobrą melodję, winien starać się, by dany temat posiadał coś, co znane jest już ogółowi. (Oczywiście, nie idzie tu o branie zużytych motywów, ale o tak proste, że *każdemu się nasuwa myśl, iż je zna.*) Za wzór takiej melodyjnej „łatwości“ stawia Francuzów i każe ich studjować.

Te same zapatrywania głoszą ludzie stojący na czele berlińskiej szkoły śpiewu, która miała swego Boileau w Ramlerze. Ramler również daje swym ziomkom za przykład Francuzów w przedmowie do swych „*Oden mit Melodien*“ (1753—5), podkreślając że tam wszyscy śpiewają ustawicznie bez względu na to, do jakiej się zaliczają społecznej warstwy:

„My Niemcy — powiada — studjujemy teraz muzykę z wielkim zapałem, ale arje nasze nie nadają się do tego, by je śpiewali wszyscy... Należy pisać dla wszystkich... Żyjemy w społeczeństwie... Piszmy pieśni, (Lieder) któreby nie były zbyt poetyczne,

a przeto niedostępne dla pięknych śpiewaczek, ani też tak banalne i płytkie, by nieciły niechęć ludzi myślących“.

Zasady jakie ustala się silnie przesadzone i niewykonalne⁶⁷. Mimo to jednak spowodowały one rozkwit stylu popularnego (Volkston). Mistrz tego typu twórczości, Mozart pieśni popularnej, Jan Piotr Schulz powiada w przedmowie do jednego ze swych uroczych zbiorów pieśni popularnych (1784):

„Staralem się być jak najprostszym i najzrozumialszym. Usiłowałem nawet utworom mym nadać cechę rzeczy znanych już, oczywiście pilnując się, by cecha owa była pozorem jeno, nie zaś faktem“.

Tego samego najściślej domaga się Mattheson. Obok tych melodij w stylu popularnym buja niezmiernie obficie muzyka, tak zwana towarzyska. *„Lieder geselliger Freunde“*, *„Deutsche Gesänge“*, dla każdego wieku i obu płci *„für deutsche Männer“*, *„für Kinder“*, dla płci pięknej *„fürs schöne Geschlecht“* i t. d. Prostu muzyka stała się sprawą społeczną.

Przywódcy naszej szkoły w sposób niezwykle zręczny starali się ponadto szerzyć zamiłowanie muzyki i popularyzować ją w najszerszych kołach. Nastąpiła pora wielkich koncertów publicznych. Około roku 1715 Telemann, rozpoczął publiczne koncerty w *„Collegium musicum“* założonem we Frankfurcie. Począwszy od roku 1722, zorganizował w Hamburgu regularnie odbywające się koncerty za opłatą wstępu. Dwa razy w tygodniu, w poniedziałek i czwartek o godzinie czwartej po południu każdy mógł posłuchać muzyki za opłatą 1 florena i 8 groszy. Telemann dyrygował tam utwory wszelkiego rodzaju, utwory instrumentalne, kantaty, oratorja, a koncerty owe, na które uczęszczali ludzie najwybitniejsi w mieście, cenione przez krytykę, starannie i punktualnie urządzone, cieszyły się takim powodzeniem, że w r. 1761 zbudowano piękną salę, wykwintnie

urządzoną, dobrze ogrzaną i muzyka posiadała swój własny przybytek. Było to nierównie większy dar dla muzyków, niż wszystko, z czem, aż do czasów naszych mógł wystąpić Paryż. Także Jan Adam Hiller, nauczyciel Neefa, który z kolei został nauczycielem Beethovena, bojownik o styl popularny w pieśni i teatrze, dokąd wprowadził operę komiczną, przyczynił się narówni z Telemannem do rozpowszechnienia muzyki w całym narodzie. Od roku 1763 dyrygował on t. zwane „Liebhaberkonzerte“ w Lipsku, a te koncerty stały się później punktem wyjścia słynnych „Gewandhauskonzerte“.

* * *

Mamy przeto przed sobą wielki przełom muzyczny i śledzić możemy nowy prąd jednocześnie narodowy i demokratyczny.

Nabiera on jednak zaraz innego jeszcze, a zgoła niespodziewanego charakteru. Oto ów prąd narodowy niesie z sobą mnóstwo elementów obcych. Nowy styl, który się uformował w Niemczech w ciągu XVIII wieku i pełnił swego rozkwitu osiągnął w klasykach wiedeńskich, biorąc rzecz zasadniczo jest o wiele mniej czysto niemiecki, niżli styl J. S. Bacha. Dodajmy, że styl tego mistrza jest, przy bliższym rozpatrzeniu jeszcze o wiele mniej niemieckim, niż się to zazwyczaj przypuszcza, gdyż wchłonął mnóstwo elementów francuskich i włoskich. Samo tylko jądro pozostało narodowym. Tak jednak rzecz się nie miała u nowych muzyków. Rewolucja muzyczna, która zwyciężyła i ustaliła się około r. 1750 i szczytowe swe stanowisko osiągnęła w supremacji muzyki niemieckiej, była, jakkolwiekby to brzmiało dziwnie, rezultatem wpływów obcych. Spostrzegli to najbystrzejsi niemieccy historycy muzyki, jak n. p. Hugo Riemann, ale nie wyrazili rzeczy z koniecznym naciskiem. Nie jest to rzeczą małej wagi, że z Czech

pochodzą wszyscy wielcy koryfeusze nowej niemieckiej muzyki instrumentalnej, a w pierwszym rządzie pierwsi mannheimczycy jak Jan Stamitz, Filtz, Zarth a także Gluck, reformator niemieckiej opery, oraz Jerzy Benda, twórca melodramatu i niemieckiego, dramatycznego „Singspielu“. Czesi to właśnie i Włosi wnieśli do muzyki niemieckiej ten ogień, ten rozmach elementarny i tę prostotę naturalną, jakimi się odznacza symfonia nowa.

Jest również znamioną rzeczą, że ta nowa muzyka znalazła oparcie w Paryżu i że tam było ognisko, z którego promieniowała. Tam ukazały się pierwsze wydania symfonii mannheimskiej, tam też dyrygował Stamitz swe utwory i znalazł niezwłocznie oddanego sobie ucznia w Gossecu. We Francji osiedlili się również symfoniści nowego stylu, Richter w Strassburgu, a Beck w Bordeaux, tak że wroga nowatorom krytyka niemiecka, pisząc o nich, mówiła z przekąsem o „symfoniach wedle najnowszej mody włoskiej i francuskiej“, zaś o autorach samych twierdziła, iż „przybrali się wedle najświeższego żurnalu paryskiego“.

Nietylko w symfonii pojawia się to pobratymstwo z ludami wschodnimi i południowemi. Opery Jommelliego w Stuttgarcie, a później opery Glucka, ożywione zostały i przeistoczone przez operę francuską, a protektor Jommelliego, książę Karol Eugenjusz daje mu za przykład tę właśnie francuską operę. „Singspiel“ i opera komiczna niemiecka miały również swą kolebkę w Paryżu, dokąd jeździł Weisse celem studjowania drobnych utworów tego rodzaju Favarta, które przesiedlił do Niemiec. Nowy „Lied“ niemiecki, jak to stwierdzają wyraźnie Ramler i Schulz, natchniony został pierwowzorami francuskimi. Schulz komponował nawet pieśni do słów francuskich. Telemann kształcił się przeważnie na wzorach francuskich. Po raz pierwszy zapoznał się z francuską muzyką w Hanowerze, jeszcze jako uczeń

w gimnazjum w Hildesheim, około roku 1693 czy 9, zaś po raz drugi zetknął się z nią w r. 1705 w Sorau, gdzie, jak sam powiada, żywił się „dziełami Lullyego, Campry i innych wielkich mistrzów“. Wgryzł się, jak dodaje, do tego stopnia w ich styl, „że w ciągu lat dwu napisałem przeszło 200 uwertur“. Po raz trzeci zajął się Telemann francuską muzyką w ojczyźnie J. S. Bacha, Eisenach, które (zapamiętajmy to sobie) było w latach 1708 do 9 ogniskiem muzyki francuskiej. Pantaleon Hebenstreit „urządził tam kapelę książęcą na wzór francuski“ i tak się rozwijała, że, wedle zdania Telemanna „przewyższała słynną orkiestrę paryskiej opery“. Podróż do Paryża w r. 1737 zrobiła do reszty z Niemca Telemanna, muzyka francuskiego. Utwory jego nie schodziły z programów „Concerts spirituels“ w Paryżu, on sam zaś propagował z zapalem muzykę francuską w Hamburgu. Jest cechą charakterystyczną epoki ów spokój, z jakim ten pionier nowego stylu pisze o swych różnych stylach muzycznych:

„Wszyscy znają moje style muzyczne (nie mój styl). Zrazu miałem styl polski, potem francuski, a wkońcu włoski, w którym napisałem i piszę dotąd najwięcej“.

Nie mogę rozwodzić się na temat przeróżnych wpływów w tym krótkim szkicu, będącym jeno notatką odczytową. Pomijam tedy z konieczności wpływ stylu polskiego w muzyce, który dotąd zawsze niedoceniano, a który był źródłem natchnienia bardzo wielu kompozytorów niemieckich w tym czasie⁶⁸. Chcę jeno stwierdzić, że przywódcy nowej muzyki niemieckiej, mimo swego wybitnie narodowego ducha i głębokiego patriotyzmu, wszyscy byli przepełnieni tchnieniem cudzoziemczyzny, płynącym od granic państwa, a więc od strony Czech, Polski, Włoch i Francji. Nie był to przypadek, ale tak być musiało. Potężna muzyka niemiecka była i to zawsze była nieco ociężała i tępa.

Muzyka innych krajów (n. p. nasza) potrzebuje przede wszystkim węgla, by pędzić maszynę. W muzyce niemieckiej węgla nie brak, natomiast brak powietrza. Zaprawdę, nie była ona ubogą w XVIII wieku, ale raczej za bogatą. Przeciążona owemi zasobami, komin miała zatkany i płomień groził zagaśnięciem, co byłoby się nawet stało, gdyby Telemann, Hasse, Stamitz i inni nie otwarli nagle dopływu powietrza przez otwarte drzwi z wszystkich stron, od Francji, Polski, Włoch, Czech, Niemiec południowych, Nadrenji, Mannheimu, Stuttgartu i Wiednia, gdzie się wykładała muzyka nowa. Stąd się też wzięła zawiść Niemiec północnych i ich długotrwała niechęć⁶⁹.

Zaznaczam to wszystko, dalekim będąc od śmiesznego zgola zamiaru poniżania klasycznej muzyki niemieckiej z końca XVIII wieku. Wykazuję, że zawdzięcza wiele wpływom obcym i koniecznym to było, by sztuka ta stała się szybko uniwersalną, co też się ziściło w niezmiernie krótkim przeciągu czasu. Nigdy nie doprowadził jeszcze do supremacji żadnej sztuki nacjonalizm ciasny i zamknięty w sobie. Przeciwnie, byłaby w bardzo szybkim tempie zmarła na suchoty. Sztuka, która chce być żywotną i silną, nie może zakopywać się trwożliwie w jamie jednej sekty, nie wolno jej też chować się do cieplarni, nie wolno jej żyć w wazonie, jak żyją biedne drzewa zwrotnikowe, przeniesione na Północ. Musi zapuścić korzenie w ziemię wolną i mieć miejsce dla nich, by czerpały zewsząd żywotne soki. Umysł wchłaniać musi wszystko, co mu płynie z wszechświata. Nie zatraci przez to wcale rasowego charakteru swego, przeciwnie zasili go, gdy dotąd wegetował nędznie i obumierał, czerpiąc z samego jeno siebie, sokami i krwią rasy innej uczyni go silnym i światowym. Nada mu cechę *urbis* i *orbis*. Rasy inne przejrzą się w bratniej rasie, poznają swe oblicze i nie tylko pokłonią się zwycięzcy, ale go pokochają i z nim się połączą. Będzie to zwycięstwo

największe z wszystkich dostępnych sztuce i narodowi, bo stanie się triumfem ludzkości.

Jednym z najpiękniejszych przykładów takiego, nader rzadkiego zwycięstwa, jest muzyka klasyczna niemiecka, z końca XVIII wieku. Sztuka ta stała się dobrem i chlebem wszystkich, korzystał z niej cały ogół Europy, a to dlatego, że współpracownikami byli wszyscy, dokładając swe cegiełki do tego gmachu. Dlaczegoż to drogim nam jest taki Gluck, czy Mozart, dlaczegoż to kochamy ich wszyscy? Oto dlatego, że zarówno Niemcy, jak Francja i Italja wkładały cały wysiłek swego ducha w wielkie dzieło wytworzenia tych mistrzów.

(Wykład inauguracyjny kursów historii muzyki, wygłoszony w Paryżu, w roku szkolnym 1909—10, zamieszczony w *Revue musicale*, z lutego 1910.)

V.

AUTOBIOGRAFJA ZAPOMNIANEGO MISTRZA.

TELEMANN, GODNY RYWAŁ JANA SEBASTJANA BACHA.

Historja, to najbardziej stronnicza z nauk. Obrawszy za cel swych uczuć jakiegoś człowieka, miłuje go zazdrośnie, nie chcąc słyszeć o nikim innym. W dniu, kiedy uznano wielkość Jana Sebastjana Bacha, wszyscy wielcy ludzie współcześni skarleli nagle, wprost przestali istnieć. Z trudnością wielką zdecydowano się przebaczyć Haendlowi tę wielką zuchwałość, że się ośmielił posiadać tyleż co Bach genjuszu, a znacznie więcej powodzenia. Innym tego nie przebaczone, starto ich w proch, a los ten spotkał w pierwszej linii Telemanna. Potomność nałożyła mu po śmierci karę za bezczelne zwycięstwo, odniesione za życia nad Bachem. Dzisiaj jest oto zapomniany i nawet wzgardą okryty człowiek, którego utwory w zachwytyt wprawiały całą Europę, począwszy od Francji, aż po Rosję, a którego Schubert zwie „mistrzem nad mistrze“, zaś surowy Mattheson uważa za jedyne go kompozytora wyższego ponad wszelkie pochwały⁷⁹. Nikt nie stara się go nawet poznać. Wydaje się sądy na podstawie opinij zasłyszanych i na podstawie słów, jakie mu przypisują, bez zastanowienia się nad ich znaczeniem właściwem. Został zabity na ofiarniczym ołtarzu Bachistów przez panów Bittera, Wolfruma i naszego przyjaciela A. Schweitzera, którzy nie

chcą wiedzieć o tem, że Bach przepisywał własnoręcznie całe kantaty Telemanna. Nikt ich nie zmusza, by go uznali, atoli sam fakt, że Bach miał tak wysokie mniemanie o Telemannie, powinienby zwrócić nań uwagę Bachistów. Jeden tylko Winterfeld studjował swego czasu skrupulatnie kompozycje religijne Telemanna i ocenił należycie jego historyczne znaczenie dla rozwoju kantaty kościelnej. Od lat kilku odbywa się rewizja zbyt lekkomyślnego wyroku historii. W roku 1907 Maks Schneider opublikował w swych „*Denkmaeler der Tonkunst in Deutschland*“ dwie ostatnie kompozycje Telemanna „*Der Tag des Gerichtes*“ (Dzień sądu) i „*Ino*“, rozpatrując je w doskonałym szkicu historycznym. Curt Ottzenn napisał krótkie i powierzchowne studjum p. t.: „*Telemann als Opernkomponist, ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper*“. (1902 Berlin) i dołączył doń albumy muzyczne, zawierające fragmenty oper i oper komicznych Telemanna ⁷¹.

* * *

Nie brak wcale wiadomości o życiu Telemanna. On sam trzykrotnie opisał koleje swego losu, a to w roku 1718, 1729 i 1739.

Owo upodobanie do autobiografji jest znamieniem epoki i odnajdujemy je również u innych muzyków ⁷². Schodzi się to z publikowaniem pierwszych leksykonów, dykcjonarzy i historii muzyki Walthera i Matthesona. Artyści epoki nowej lubują się w pisaniu, zaś przeciwnie Bachowi jest to zgoła obojętne, a Haendel nie odpowiada nawet na kwestjonariusze biograficzne, przysyłane mu przez Matthesona. Bach i Haendel nie byli mniej żądni sławy od Telemanna i Holzbauera, a nawet było wprost przeciwnie, ale za cel uważali jeno popisywanie się utworami, ukrywali tedy swe osoby. Ludzie nowej epoki nie odłączają siebie od dzieł swoich. Sztuka jest im refleksem

BIBLIOTEKA

Pracownia Administracyjnych
przy POLITECHNICIE ŚLĄSKIEJ

indywidualności. Telemann, uprzedzając krytykę, usprawiedliwia się pod koniec swych zapisków z roku 1718 z tego, iż zbyt dużo, jakoby, mówił o sobie. Nie chciałby, powiada, uchodzić za pyszałka.

„Zaświadczam wobec świata całego, że prócz uzasadnionej miłości własnej, jaką posiadać winien każdy, nie żywię żadnej przesadnej pychy. Potwierdzą to wszyscy znajomi. Opowiadam dużo o pracach swoich, nie w celu czynienia się większym, niż jestem. Podlegamy wszyscy prawu, które nie dozwala osiągnąć niczego bez pracy. — Nil sine magno vita labore dedit mortalibus. — Chciałem jeno pokazać tym, którzy mają zamiar poświęcić się muzyce, że bez olbrzymiego wysiłku niczego w tej niezgłębionej wiedzy osiągnąć nieposób“.

Wierzy wespół z ludźmi swego czasu, że żywot jego będzie równie interesującym jak utwory i że zaznajomić z nim ogół należy. Ale obok tych motywów samo opowiadanie sprawia mu przyjemność. Naiwne zwierzenia jego są pełne humoru, komizmu i bujności życiowej, przyprawia je cytatami w różnych językach, oraz wierszami własnego pomysłu, komunałami moralnymi i sentencjami. Nie kryje się z niczem, co go dotyczy. Opowiada, gdy mu żona zmarła, historję swej miłości, narzeczeństwa, wesela, choroby żony i jej śmierci. Opisuje to wierszem, nie darowując żadnego szczegółu, bo chce, by cały świat znał jego cierpienia i radości. Cóż za różnica pomiędzy nim, a Haendlem i tem milczeniem, w które się okrywał, gdy w dniu śmierci matki, przywalony nieszczęściem, pisał wesołą muzykę do swego „Poro“. Teraz domaga się artysta miejsca pod słońcem i roztacza całą swą indywidualność z upodobaniem wielkiem. Któż tego nie uzna? Wszakże owej odmiennej metodzie traktowania życia,

owemu rozprężeniu wewnętrznemu, zniesieniu dotychczasowego ucisku, który tamował przejawianie się osobowości twórcy, zawdzięczamy kipiącą życiem, wolną muzykę z końca wieku i beethovenowski, wyzwoleńczy okrzyk namiętności.

* * *

Jerzy Filip Telemann urodził się w Magdeburgu, dnia 14 marca 1681 roku. Ojciec jego oraz dziadek byli pastorami protestanckimi. Ojca utracił, nie osiągnąwszy czwartego roku życia. Od najwcześniejszej młodości okazywał wybitne uzdolnienie do wszystkiego niemal, a zwłaszcza do łaciny, greki i muzyki. Sąsiedzi lubowali się grą walca na skrzypkach, cytrze i flecie. Miał wyjątkową u muzyków niemieckich owych czasów cechę, bo żywił wielkie upodobanie do poezji niemieckiej i tem się od nich różni. Będąc wyrostkiem zaledwo (był najmłodszym w całej szkole uczniem), dostąpił tego zaszczytu, że *kantor* zamianował go swym zastępcą w nauczaniu śpiewu. Wziął kilka lekcji fortepianu, ale mu brakło cierpliwości, gdyż nauczyciel jego był organistą w starym bardzo stylu. Mały Telemann wtenczas już nie miał wielkiego szacunku dla przeszłości. „*W mej głowie — powiada — huczała wówczas już wesoła muzyka. Po dwutygodniowych mękach rozstałem się z moim mistrzem i odtąd nie uczyłem się wcale muzyki*“ (To znaczy, że nie uczył się od nauczyciela, bowiem uczył się sam z książek).

W dwunastym roku życia zaczął komponować. Kantor, którego był zastępcą, pisywał również kompozycje. Dziecko czytało skrycie jego partycje i rozmyślało, jakby to pięknie było wymyśleć podobne rzeczy. Nie mówiąc nic nikomu, zaczął komponować i posyłał pod pseudonimem swe utwory kantorowi, który je chwalił a ponadto kazał śpiewać uczniom w kościele. Uradowany tem chłopiec

posunął się o krok dalej i kiedy pewnego dnia wpadło mu w rękę libretto operowe, dorobił do niego muzykę. Zaznał nieprzewidzianego szczęścia, bo opera ta wystawiona została w teatrze amatorskim, a mały kompozytor odegrał również swą rolę.

„Jakż to burzę — pisze — ściągnęła mi na głowę moja opera! Wrogowie muzyki zlecieli się całą zgrają do matki mojej i przedstawili jej, że zostaną linoskoczkiem, szarlatanem, grajkciem podwórzowym i wogóle nicponiem, jeśli mi nie zabroni uprawiać muzyki. Tak się też stało, zabrano mi nuty i instrumenty, a wraz z tem połowę życia“.

By go ukarać dotkliwiej jeszcze, wysłano go do odległej szkoły w górach harceńskich, do Zellerfeld. Tam wyróżnił się w nauce geometrii. Ale djabeł nie spał. Miała być odegrana kantata z racji uroczystości ludowej w górach, a muzyk, który ją miał napisać, zachorował nagle. Napisał ową kantatę i dyrygował ją. Miał wówczas trzynaście lat i był tak mały, że go musiano postawić na ławce, by go widzieć mogła orkiestra. *„Zacni górale — pisze — wzruszeni nietylę moim utworem co postaćią, odnieśli mnie w triumfie na rękach do szkoły“.* Dyrektorowi pochlebił sukces ucznia i pozwolił mu zajmować się muzyką, pod warunkiem, że nie zaniedba geometrii, która, jego zdaniem, miała wielkie do muzyki podobieństwo. Chłopak skorzystał z zezwolenia tak dokładnie, że zaniedbał całkiem geometrię. Po całych dniach siedział przy fortepianie i studjował jenerał-bas, którego zasady sam odkrył i spisał, nie wiedząc, jak powiada, że *„o tem już pisano w książkach“.*

W siedemnastym roku życia dostał się do gimnazjum w Hildesheim, gdzie musiał studjować logikę, a chociaż go nudziła okropnie, wywiązał się świetnie z zadania. W tym czasie posunął znacznie naprzód swe wykształcenie muzyczne.

Nie przestawał komponować i każdy dzień przynosił jakieś rezultaty. Pisywał przeważnie utwory kościelne i instrumentalne. Pierwowzorem jego był Steffani, Rosenmüller, Corelli i Caldara. Miał upodobanie w stylu nowych mistrzów niemieckich i włoskich, którzy „są pełni inwencji śpiewności, a przytem bardzo skrupulatni“. Utwory ich utwierdziły go w instynktownem zamiłowaniu do melodji ekspresyjnej, oraz w odrazie do starego stylu kontrapunktycznego. Szczęśliwy zbieg okoliczności sprzyjał mu. Znajdował się w niewielkiej odległości od Hanoweru i Wolfenbüttel, gdzie były ogniska nowego stylu muzycznego. Jeździł tam często. W Hanowerze zapoznał się ze stylem francuskim, w Wolfenbüttel z weneckim stylem teatralnym. Obydwa dwory posiadały wyśmienite orkiestry, a Telemann studjował z zapalem właściwości poszczególnych instrumentów. „Byłbym może został — powiada — dobrym instrumentalistą, gdybym poprzestał na jednym instrumencie. Atoli wewnętrzny ogień palił mnie i zmuszał do zaznajomienia się, poza fortepianem, ze skrzypcami, fblem, obojem, kłarnetem, trąbką... słowem ze wszystkim, aż do kontrabasu i trombonu (Quint-Posaune)“. Jest to rys współczesny zgoła. Kompozytor nie dąży do wirtuozostwa na specjalnym instrumencie, jak Bach i Haendel, na organach i fortepianie, ale chce poznać wszystkie instrumenty i zdać sobie sprawę z tego, co dać mogą. Telemann podkreśla, że studjum tego rodzaju jest dla kompozytora rzeczą nieodzowną.

W Hildesheim pisywał kantaty dla kościoła katolickiego, mimo, że był protestantem z przekonania. Układał również muzykę do sztuk teatralnych jednego ze swoich nauczycieli, będących czemś w rodzaju oper komicznych z mówionemi recitativami i arjami.

Tymczasem doszedł lat dwudziestu, ale matka, podobnie jak ojciec Haendla, i teraz nie chciała się zgodzić, aby został muzykiem, a Telemann nie buntował się przeciw

woli rodziny. W roku 1701 udał się do Lipska z silnem postanowieniem studjowania prawa. Przypadek zrzucił, że jadąc przez Halle, zapoznał się z młodym, szesnastoletnim dopiero Haendlem, który również miał studjować prawo, ale miast tego zdobył sobie w przedziwny sposób stanowisko organisty i zdumiewał wszystkich w mieście uzdolnieniem muzycznym, niewspółmiernem z jego wiekiem. Chłopcy związali się serdeczną przyjaźnią. Ale niebawem nadszedł czas rozłąki, Telemann musiał z ciężkiem sercem udać się w dalszą podróż i mężnie dotarł aż do Lipska. Tutaj jednak obsiadły go odrazu pokusy. Wynajął mieszkanie wspólne z drugim studentem i pokój zapełnił się zaraz niezliczonemi instrumentami i stosami nut. Okazało się, że towarzysz jego jest żarliwym miłośnikiem muzyki i odtąd po całych dniach Telemann znosić musiał tortury, bowiem kolega popisывał się przed nim. Telemann znosił wszystko heroicznie tając, że jest także muzykiem, ale wynik całej sprawy był fatalny. Pewnego dnia uległ pokusie i pokazał koledze psalm, skomponowany przez siebie. (Protestował przeciw pogłosce, jakoby kolega znalazł go w jego kufrze). Współlokator, związany zresztą tajemnicą, rozgłosił co prędzej wszystko i psalm został odśpiewany w kościele św. Tomasza. Zachwycony burmistrz wręczył kompozytorowi honorowy dar i polecił mu dostarczać co dwa tygodnie podobne utwory muzyczne. Telemann nie mógł już teraz zapanować nad sobą. Napisał do matki, zwierając jej się, że mimo całego wysiłku woli nie może studjować prawa, ale musi zostać muzykiem. Widząc, że niesposób uczynić co innego, matka przysłała mu błogosławieństwo swoje, a Telemann uzyskał nakoniec prawo oddawania się umiłowanej sztuce.

Widzimy stąd, jaką niechęć czuły ówczesne rodziny niemieckie do artystów i jak upornie wzbrańały synom swoim karjery muzycznej. To też wszyscy niemal wielcy

kompozytorowie: Schütz, Haendel, Kuhnau, Telemann i inni musieli zaczynać od prawa, lub filozofji. Nie ponieśli zresztą przezto strat żadnych, a nasi współcześni muzycy, których wykształcenie (nawet u najwybitniejszych) mocno szwankuje, winniby się nad tem zastanowić i dojść do przekonania, że wiedza ogólna nie tylko szkodzić nie może muzyce, ale posiada wszelkie dane, by ją wzbogacić. Telemann zawdzięcza kulturze literackiej niejedną z wybitnych cech swej muzyki, a zwłaszcza odczucie, czem jest poezja w muzyce, bądź to w formie deklamacji lirycznej, bądź też w postaci malarstwa symfonicznego.

Podczas swego pobytu w Lipsku został Telemann mimowoli współzawodnikiem Kuhnaua, a mimo że zawsze, jak powiada, miał najwyższą cześć dla jego „*niezwykłego talentu*“ i uważał go „*za człowieka wybitnego*“, fakt ten przysporzył mu wielu przykrości. Kuhnau był wówczas w pełni sił i czuł się dotkniętym tem, że polecono młodzieniaszkowi, studencikowi dostarczać co dwa tygodnie utwory dla kościoła św. Tomasza, gdzie on sam był przecież kantorem. W samej rzeczy ubliżało mu to wielce, ale sam fakt świadczy wymownie, że nowy styl odpowiadał upodobaniom ogółu. Jakżeby inaczej stać się mogło, by na podstawie jednego, jedyne go psalmu dano pierwszeństwo uczniakowi bez nazwiska i sławy nad samym mistrzem i zasłużonym kompozytorem. Nie na tem koniec. W roku 1704 Telemann został mianowany organistą i kapelmistrzem „*Neue Kirche*“ (obecnie kościoła św. Mateusza) a w dekreście nominacyjnym mieściła się uwaga, że „*wrazie potrzeby winien też dyrygować chóry w kościele św. Tomasza, będąc kandydatem na stanowisko kapelmistrza tego kościoła wrazie konieczności zmiany*“. Znaczyło to: „*wrazie śmierci Kuhnaua*“. Że zaś Kuhnau był wówczas zdrowy, chociaż zawsze miał organizm słaby i wątły, przeto niejako eskontowano jego śmierć naprzód. Musiał oczy-

wiecie postępek taki uznać za wysoce nietaktowny i ubliżający swej godności. Do reszty oburzyło go, iż Telemann zdołał osiąść dyrekturę opery, mimo że stanowisko to uważano zawsze za kolidujące ze stanowiskiem organisty. Wszyscy uczniowie przeszli na stronę Telemanna, pociągnięci jego młodą sławą, urokiem teatru i nadzieją zysku. Kuhnau został sam i użalał się gorzko na taką niewdzięczność. — Protestuje nawet przeciw temu w liście z dnia 4 grudnia 1704, pisząc, że: *skutkiem mianowania nowego organisty, komponującego również opery i dyrygującego je, studenci, którzy dotąd śpiewali bezpłatnie w chórze kościelnym i poważnie przeze mnie zostali wyszkoleni, obecnie opuścili chór i pomagają fabrykantowi oper, a to dlatego, że opery owe przynoszą im zyski materjalne*“. Ale reklamacje Kuhnau nie zdały się na nic i Telemann zwyciężył.

W ten to sposób, w samych początkach swej kariery Telemann zaszachował słynnego Kuhnaua, zanim mu się udało uczynić to samo z Janem Sebastjanem Bachem. Fakt ten świadczy o potędze nowego prądu w muzyce.

Telemann umiał korzystać ze swego szczęścia, ale jednocześnie przypuszczał innych do udziału. Nie był on zgoła intrygantem, a nawet trudno powiedzieć, by nim kierowała sama jeno ambicja, gdy zajmował, jedno po drugim, naczelne stanowiska, jakich nagromadził mnóstwo w ciągu swej długiej kariery. Ożywiony niesłychaną ruchliwością, zostawał ciągle pod przymusem czynu, akcji i doskonalenia się. W Lipsku pracował z wyczerpaniem wielkiem, wzorując się na stylu fug Kuhnau'a⁷³, a jednocześnie doskonaląc się w melodji, wespół z Haendlem⁷⁴. Jednocześnie zorganizował wraz z uczniami „*Collegium Musicum*“, gdzie odbywały się koncerty, będące niejako zaczątkiem owych wielkich publicznych koncertów, powstałych potem za jego inicjatywą w Hamburgu.

W roku 1705 powołany został do Sorau, pomiędzy Frankfurtem nad Odrą, a Wrocławiem, w charakterze kapelmistrza możnego pana, hrabiego Erdmanna von Promnitz. Hrabia wrócił niedawno z Francji i zakochany był w muzyce francuskiej. Telemann zaczął komponować w stylu francuskim i studjował z piórem w ręku utwory „Lullyego, Campra i innych wielkich mistrzów. Zagłębiłem się — pisze — tak wyłącznie w tym stylu, że w ciągu dwu lat napisałem blisko dwieście uwertur“.

Wraz z muzyką francuską, poznał Telemann w Sorau również muzykę polską. Dwór książęcy udawał się od czasu do czasu na kilka miesięcy do jego rezydencji na Górnym Śląsku, do Pleszewa, lub też do Krakowa. Telemann zaznajomił się tedy z muzyką „z muzyką polską — i jak powiada — *hanacką*“⁷⁵. Pociągnęła go „oryginalność i wielkie piękno tej muzyki“. „Słyszałem te produkcje po hotelach i gospodach. Zazwyczaj brały w nich udział cztery instrumenty: skrzypce wysoko strojone i wydające ton przenikliwy, duda polska (*musette polonaise*) bombardon i fisharmonja (regał). Podczas produkcji wykwintniejszych, nie było fisharmonji, natomiast wzmacniano inne instrumenty. Zdarzało mi się widzieć aż do trzydziestu sześciu dud i ośmiu skrzypiec. Trudno sobie wyobrazić, na jakie fantazje puszczają się tacy dudarze i skrzypkowie, improwizujący w przestankach, kiedy tańczący odpoczywają. Ktoś, ktoby notował, zaopatrzyłby się w ciągu tygodnia w zapas motywów, starczący na całe życie. Jednym słowem w muzyce tej jest mnóstwo rzeczy doskonałych, trzeba się jeno umieć nimi posługiwać. Posłużyło mi to później do całego szeregu kompozycji poważnych. W stylu tym pisałem wielkie koncerty i tria, okrywając jeno owe motywy z włoska przykrojoną szatą, do czego mi posłużyło alternowanie adagia i allegra“⁷⁶.

Muzyka ludowa zaczyna, jak widzimy, zupełnie jawnie przenikać do muzyki umiętnej i uczonej. Muzyka niemiecka orzeźwia się muzyką ludów pogranicznych, pożyczając od nich nowych cech i biorąc świeżość inwencji, która syci ją młodemi sokami.

Z Sorau przeniósł się Telemann w roku 1709 na dwór w Eisenach, gdzie znalazł się ponownie w sferze wpływów muzyki francuskiej. Dyrektorem kapeli był wirtuoz sławy europejskiej Pantaleon Hebenstreit, wynalazca instrumentu, nazwanego odeń pantaleonem lub pantalonem. Składał się z udoskonalonych bębenków, uderzanych mechanicznie pałeczkami na klawiszach, a więc był zwiastunem dzisiejszego fortepianu. Hebenstreit, który wzbudził podziw samego nawet Ludwika XIV, posiadał niepospolite zdolności kompozycyjne w stylu francuskim, tedy orkiestra w Eisenach była zorganizowana „w sposób jak najbardziej francuski“. Telemann twierdzi, że „przewyższała nawet orkiestrę opery paryskiej“. Tutaj ukończył swą edukację francuską. Zaprawdę, cała twórczość i życie Telemanna świadczą, że był on nietyle muzykiem niemieckim, co francuskim, polskim i włoskim, a zwłaszcza francuskim, oczywiście o ile mowa o stylu, nie o działalności i celach tejże. Telemann napisał w Eisenach mnóstwo koncertów w tym stylu, oraz dużo sonat, (od 2 do 9 części posiadających) triów, serenad i kantat do słów włoskich i niemieckich, a wszędzie kładzie wielki nacisk na akompanjament instrumentalny. Cenił sam najwyżej swą muzykę kościelną.

Właśnie w Eisenach, gdzie był organistą Jan Bernard Bach, zapoznał się Telemann z Janem Sebastjanem Bachem i wszedł z nim w r. 1714 w tak bliskie stosunki, że trzymał do chrztu syna jego, Filipa Emanuela. Zawarł również przyjaźń z poetą-pastorem Neumeistrem, protagonistą kantaty religijnej w stylu operowym i ulubionym librecistą Jana Sebastjana Bacha. Również w Eisenach zdarzyło się

coś, co oddziaływało silnie na jego charakter. W początkach roku 1711 zmarła młoda jego żona, którą poślubił z końcem roku 1709, w Sorau. Opowiada o tem w długim wierszowanym rozdziale swej autobiografji, zatytułowanym w ten sposób: „*Myśli poetyczne, któremi pragnął uczcić popioły swej ukochanej całym sercem przyjaciółki Luizy, opuszczony jej mąż, Jerzy Filip Telemann.*“ (1711)¹¹.

Poemat ten krótki, a mimo to rozwlekły, przepojony gadatliwą nieco czułościowością, przejawia mimo wszystko dużo uczucia i rytmu muzycznego. Zaczyna się w ten sposób:

„*Ach! Widziałem cię zmarłą, droga moja!
I jakże to możliwe, bym mógł żyć jeszcze?*”

Opowiada, jak się poznali i pokochali.

„*Spotkaliśmy się w obczyźnie. Nie myślałem o niej, a ona nie wiedziała nic o mnie. Nie pamiętam, gdzie ją ujrzałem po raz pierwszy. Wiem tylko, że ją odrazu pokochałem. Ale Bóg rzekł mi: Musisz być, jako Jakób drugi. To znaczy musisz ją zdobywać w trudzie i łzach.*”

Wzdychał do niej przez lata całe, ona zaś wydawała się zgoła obojętną. O jakże cierpiał, gdy zachorowała ciężko? Innym znów razem miano ją wydać za mąż. Myślał, że „*serce pęknie*“. I ciągle zachowywała się obojętnie. Dopiero w ostatniej chwili, gdy opuszczał Sorau, uciekając przed inwazją szwedzką, pozwoliła mu czytać w swem sercu...

„*Powiedziałem jej po raz ostatni: — Dobra noc! — Ale cóż się stało! Ujrzałem w jej oczach łzy (ach, co za radość!!) i posłyszałam słowa: — Bądź zdrow, mój Telemannie, i nie zapomnij o mnie! — Odjechałem w uniesieniu radosnem, nie zważając na niebezpieczeństwa, jakie mi zagrażały...*”

Rozpoczynają przysyłać sobie listy miłosne. Potem on wraca, prosi o rękę, zaręcza się...

„Sam nie wiem, jak się wszystko stało!” — powiada.

Poślubił ją i szczęście ich ogarnęło niebiańskie, mimo trosk życiowych i skąpego jada.

„Mimo, że rzadko mieliśmy więcej nad jedną potrawę, uczyły wydawały nam się królewskimi...”

Kochali się wiernie, żyli zgodnie i przyszło im na świat dziecko.

„Drzę teraz na całym ciele — pisze — bowiem straszne wspominam chwile”.

Dnia szóstego po połogu była całkiem zdrowa, wesola i żartowała jak zazwyczaj. Ale on miał dziwne przeczucie i płakał pokryjому.

„Wieczorem zaczęła się skarżyć! Chciała, by przyszedł ksiądz! Ale mnie się to snem wydało, nie chciałem wierzyć i sił mi nie stało, by pójść po niego. Ale gdy nalegała, poszedłem. Mówiła: — Drogi mój, ukochany, proszę cię z głębi serca, przebacz mi, jeśli ci kiedy sprawiła przykrość, czy ból...”

Mówiła o swej miłości, w słowach pełnych uczucia.

„Miał odpowiadać, płakałem. Przyszedł wreszcie ksiądz. Dowiedziałem się wówczas, czym jest prawdziwa nabożność. Słodkie jej usta wydały mi się bramą niebiosów. Sam jeno Jezus był całą jej pociechą, on jedyny był teraz jej życiem, jej światłością, jej zbawieniem.”

Nie przestawała przyzywać go błagalnym głosem.

„Imię Jezusa nie schodziło z jej ust, aż do chwili, gdy śmierć spoczęła na jej języku. Trzymając

ma dłoń mówiła: — Dzięki ci tysiąc razy za twoją wierną miłość. Serce twoje moje jest i zabiorę je z sobą do nieba...“

Namawiano ją, by zasnęła. Nie chciała spać, ale śpiewała pięknym głosem swoim:

„Nie opuszczę Jezusa! Kocham go i on mnie kocha! Nie opuszczę go! Śpiewała radośnie, wznosząc ręce w górę i uśmiechając się. Ale zmęczona zasnęła po chwili i spała przez dwie godziny. Obawy opuściły mnie potrosze i nabrałem nadziei, że dzień następny przyniesie zmianę na lepsze. Nagle jednak zbudziła się i szepnęła z cicha: — Jezus mówił do mnie we śnie! — Potem pytała, czemu lampa nie świeci tak jasno, jak zazwyczaj. Pochyliła głowę i szczęśliwa zasnęła w Chrystusie...“

Cóż teraz powiedzieć? — pyta Telemann.

„Niesposób wyrazić słowami moich cierpień, powiem więc tylko, że niebo spadło mi na głowę, powietrze dusiło mnie, w uszach miałem szum podobny do burzy, chmura czarna zasłoniła mi oczy, ręce i serce drżały, niby liście w wietrze, a nogi uginały się pod ciężarem ciała. Dość tego! Nikt nie pojmie, czym jest cierpienie, zanim go sam nie zazna...“

Kończąc słowami:

„Mein Engel, gute Nacht! (Dobranoc, aniele mój).“

* * *

Ta wzruszająca opowieść, przepojona wiarą i bólem, przekonywa nas, że prawdą jest to, co powiada o sobie, mianowicie, iż w Eisenach stał się „innym człowiekiem, także pod względem chrystyanizmu (auch in Christenthum)“. Cios weń padł straszny, ale był z natury zbyt żywy, ruchliwy i żądny czynu, by gnuśnieć w smutku. W trzy lata potem niepokieszony małżonek pojął drugą żonę, która podjęła dzieło zemsty za pierwszą.

Porzucił Eisenach. Mimo pięknego stanowiska i znaczenia u dworu nie mógł wytrzymać długo na jednym miejscu, to też przyjął propozycję, jaką mu uczyniono w roku 1712, i ruszył do Frankfurtu nad Menem.

„Pojęcia nie mam — pisze — jak mogłem się dostać pomiędzy tych republikanów, którzy, jak to ogólnie wszyscy sądzą, za nic sobie mają sztukę i wiedzę“.

*Où le docte savoir ne leur semble rien,
Où l'on hasarde tout pour acquérir du bien ?*

Jakże mogłem porzucić dwór tak świetny, tak wykwinny, jak Eisenach? Pewne przysłowie powiada: — Kto chce wieść żywot bezpieczny, niech zamieszka w republice. — Tedy, chociaż narazie nie miałem powodu do obaw, to jednak nie chciałem ryzykować tego, by:

*„Au matin l'air pour nous et tranquille et serein,
Mais sombre vers le soir et de nuages plein“⁷⁸.*

Nie pożałował ni razu swej decyzji. Mianowany został kapelmistrzem kilku kościołów frankfurckich i przyjął również przedziwne funkcje intendenta pewnego wykwinnego stowarzyszenia, którego zebrania odbywały się w pałacu Frauensteina. Tutaj zajęcie jego nie miało nic wspólnego z muzyką. Zarządzał finansami, urządzał bankiety, t. zw. kolegja pałacy (Tabakskollegium) i jeszcze inne różne kolegja. Taki był już obyczaj epoki i Telemann nietylko nie zboczył z właściwej drogi przez swe zajęcia intendenckie, ale przeciwnie wszedł w bliskie stosunki z najwybitniejszymi osobistościami miasta, a prócz tego założył w r. 1713 „*Collegium musicum*“, z siedzibą w tymże pałacu. Muzykowano tam co czwartku, począwszy od św. Michała aż do Wielkiejnocy dla zabawienia członków oraz przyczynienia się do rozwoju sztuki muzycznej. Nie były to koncerty ściśle prywatne, zapraszano bowiem osoby z poza towarzystwa, a Telemann podjął się dostarczać muzyki. Stworzył w tym

celu mnóstwo kompozycji, sonaty na skrzypce solo z akompanjamentem fortepjanowym, t. zw. „*kleine Kammermusik*“, tria na skrzypce, obój, flet, albo fagot i kontrabas, dalej pięć oratorjów na temat życia Dawida i kilka pasyj, z których jedna, skomponowana do słów słynnego poematu Brockesa, wywołała po pierwszym wystawieniu w katedrze frankfurckiej (w r. 1716) wielką sensację i była ważnym muzycznym wydarzeniem. Prócz tego napisał dwadzieścia serenad ślubnych „*do których — powiada — sam stworzyłem tekst, atoli po namyśle nie mogę się zdecydować użyć go, albowiem wiersze są zbyt swobodne w formie, a i w treści zawierają sól niezawsze atycką i różne niesmaczne zwroty i dowcipy*“. Serenady owe zawierają arje, grane w czasie wznoszenia zdrowia poszczególnych osób. Porządek toastów był następujący:

- 1) Zdrowie Rzymsko-Katolickiego Monarchy,
- 2) Zdrowie Jejmości Cesarzowej,
- 3) Zdrowie Jego Wysokości Księcia Eugenjusza,
- 4) Zdrowie Księcia Marlborough'a,
- 5) Zdrowie Świetnego Magistratu i miasta wolnego, Frankfurtu,
- 6) Zdrowie bliskiego pokoju i rozwoju handlu,
- 7) Zdrowie Jejmościanki, Panny Młodej,
- 8) Zdrowie Imć Pana Młodego.

Nakoniec arja zamykająca toasty, ku czci młodej pary. (Szczęśliwa to zaiste para, która dożyć zdołała w zdrowiu ducha do dziewiątej arji).

Działo się to podczas wojny z Ludwikiem XIV, ale zbliżał się pokój i dlatego Telemann uczcił go specjalną kantatą (3 marca 1715). Napisał również kantatę na cześć zwycięstwa cesarza pod Semlinem i Piotrowarażdynem oraz pokoju pasarowickiego w r. 1718. Oczywiście, pomijam tu niezliczone kompozycje imiennowo-urodzinowe, wielbiące całą cesarską familję.

W r. 1721 opuścił gościnny Frankfurt w celu objęcia w Hamburgu stanowiska kapelmistrza i kantora Johanneum. Wędrowny muzyk uzyskał nakoniec stały i pewny przytułek, gdzie przeżył blisko pół wieku i pozostał aż do śmierci. W r. 1723 obsiadła go wprawdzie pokusa wyruszenia do Lipska, celem objęcia sukcesji po Kuhnau'u, który wreszcie przeniósł się do... historii. Wybrany został jednogłośnie. Ale miasto Hamburg puścić Telemanna nie chciało i przyjęło wszystkie warunki, jakie podał. W parę lat potem, w r. 1729 korciła go podróż do Rosji, gdzie mu proponowano założenie orkiestry niemieckiej i obiecywano złote góry. Ale „*miłe stosunki w Hamburgu — jak pisze — i chęć spokojnego życia wzięły górę nad ciekawością, tak że zostałem*“.

Owo „*spokojne życie*“ Telemanna było bardzo względnie spokojnem. Musiał udzielać nauki muzyki w „gimnazjum“ i „Johanneum“ (śpiew, historia muzyki, kursa zajmujące wszystkie dni w tygodniu). Pozatem obowiązany był dostarczać utworów pięciu kościołom głównym Hamburga z wyjątkiem katedry, gdzie królował Mattheson⁷⁹. Dalej był dyrektorem opery hamburskiej, podupadłej mocno, którą atoli postawił na dawnej wyżynie w r. 1722. Tyle miał zająć, przeto nie piastował zgoła synekury. W Hamburgu istniały koterje, oświadczające się „za“ lub „przeciw“ pewnym śpiewakom, i walczyły z sobą niemal równie zaciekle jak w operze londyńskiej za czasów Haendla. Wojna dziennikarska toczyła się z niemniejszym brutalizmem. Nie szczędzono zgoła Telemanna i bez ceremonji odślaniano jego kłopoty małżeńskie, spowodowane nadmiernem upodobaniem w oficerach szwedzkich pani Telemannowej. Nie mąci to jednakże jego werwy muzycznej, bo właśnie w tym czasie powstają liczne opery i opery komiczne, tryskające humorem i lśniące pomysłowością wielką.

Wszystkie owe zajęcia nie wystarczały mu jednak widocznie, gdyż zaraz w początkach swego pobytu

w Hamburgu założył „*Collegium musicum*“ i urządzał koncerty publiczne. Uczynił to wbrew zapatrywaniom starych, którzy niedopuszczali kantora kościelnego do muzykowania „w gospodach publicznych“, do wystawiania oper, komedyj i innych utworów „pobudzających do rozwiąźłości“. Uczynił to i wygrał. Koncerty przezeń zapoczątkowane przetrwały aż do naszych czasów. Odbywały się z początku w koszarach gwardji miejskiej dwa razy w tygodniu, w poniedziałki i czwartki, o godzinie 4-tej po południu, a wstęp kosztował 1 florena i 8 groszy. Telemann dawał tu wszystkie swe kompozycje, zarówno kościelne, jak i świeckie, prywatnie i publicznie produkowane już przedtem gdzieindziej, obok tego zaś utwory pisane umyślnie na ten cel, jak psalmy, oratorja, kantaty i kompozycje instrumentalne. Nie dyrygował już teraz, poza swojemi, dzieł cudzych⁸⁰. Koncerty te, na które zbiegała się cała śmietanka miasta, życzliwie przyjęte przez krytykę, urządzone starannie i punktualnie cieszyły się ogromnem powodzeniem. W r. 1761 otwarto zbudowaną na ten cel obszerną salę, wykwintnie urządzoną i należycie ogrzaną.

Nie na tem koniec. W roku 1728 założył pierwsze, jakie się ukazało w Niemczech, pismo muzyczne⁸¹. Przytem zachował tytuł „kapelmistrza dworu saskiego i dostarczał do Eisenach muzyki biesiadnej (*Tafelmusik*) na dni powszednie, oraz kantat i dłuższych utworów na uroczystości dworskie. Opuszczając Frankfurt, zobowiązał się posyłać co trzy lata kompozycje religijne, wzamian za nadane mu obywatelstwo tegoż miasta. Od roku 1726 był kapelmistrzem Beyreuthu i co rok posyłał tam jedną operę, oraz utwór instrumentalny. Ponieważ nawet muzyka nie mogła wyczerpać szalonej aktywności Telemanna, przeto zgodził się być korespondentem dworu w Eisenach i donosił o wszystkim, co się działo na Północy. Gdy był chory dyktował synowi.

Któż zdoła zliczyć utwory jego? Przez dwadzieścia jeno lat (od 1720—1740) napisał moc rzeczy, które sam wylicza pobieżnie, a mianowicie: dwanaście kompletnych cyklów utworów kościelnych na wszystkie niedziele i święta w roku⁸², dziewiętnaście pasyj do własnych przeważnie słów, dwadzieścia oper i oper komicznych, dwadzieścia oratorjów, czterdzieści serenad, sześćset uwertur, triów, koncertów i utworów fortepianowych, wreszcie siedmset aryji td. itd.

Ta bajeczna praca doznała raz jeno przerwy, a to skutkiem podróży do Paryża, o której marzył przez całe życie. Kilkakrotnie był zapraszany przez paryskich wirtuozów, którzy podziwiali jego dzieła. Przybył na św. Michała 1737 roku i zabawił ośm miesięcy. Blaret, Guignon, Forcroy syn i Edouard⁸³ grali jego kwartety, jak powiada „przedziwnie“. *„Te produkcje wprawiły w zachwyt dwór i stolicę i zjednały mi w krótkim czasie łaski ogółu, wyrażające się w najwyższej kurtuazji“*. Skorzystał z tego i wydał tam swe kwartety, oraz sześć sonat. Dnia 25 marca 1738 r. „Concert Spirituel“ wystawił jego „Psalm“ na pięć głosów z orkiestrą. Napisał w Paryżu kantatę francuską „Polifem“, oraz symfonię komiczną do słów modnej piosenki p. t. „Père Barnabas“. *„Odjechałem — powiada — zupełnie zadowolony, z nadzieją powrotu“*.

Pozostał wierny Paryżowi, a Paryż jemu. We Francji sztychowano utwory jego i wystawiano w „Concert Spirituel“. Ze swej strony Telemann wyrażał się o podróży swej z entuzjazmem wielkim i wojował w Niemczech pod hasłem muzyki francuskiej. „Hamburgische Berichte über gelehrte Sachen“ piszą w r. 1737: *„Pan Telemann zjednałby sobie wielką wdzięczność znawców i miłośników muzyki, gdyby, jak to obiecuje, opisał stan obecny muzyki w Paryżu, jaki stwierdził osobiście. Czyniąc tak, podnieciłby bardziej jeszcze umiłowanie muzyki francuskiej w naszym kraju, którą to muzykę szerzy sam z takim zapałem w Niemczech“*. — Te-

lemann wziął się do wykonania tego planu. W przedmowie z roku 1772 zawiadamia, że przelał już na papier „sporą część“ opisu podróży swojej, a jedynie brak czasu nie dozwolił mu ukończyć tej pracy. Dodaje, że rzecz ta jest o tyle jeszcze potrzebniejsza, iż „*ma nadzieję obalić pewne przesady, podnoszące tu i owdzie głowy przeciw muzyce francuskiej*“. Niestety, nie wiemy, co się z opisem tym stało.

Ten sympatyczny człowiek oddał się na starość poza muzyką jeszcze innej pasji, mianowicie pokochał namiętnie kwiaty. W listach z roku 1742 domaga się kwiatów, mówiąc: „*Nigdy mi nie dość hiacentów, tulipanów, łankę jaskrów, a ponad wszystko anemonów*“. W starości podupadł na siłach, osłabły mu nogi i wzrok się znacznie zmienił na niekorzyść. Ale to nie oddziało wcale na twórczość muzyczną, ni na dobry humor. W r. 1762 napisał na partycji następujący wiersz:

*„Mit Dinde, deren Fluss zu stark,
Mit Federn, die nur pappicht Quark,
Bey blöden Augen, finstern Wetter,
Bey einer Lampe, schwach vom Licht,
Verfasst' ich diese saubern Blätter.
Man schelte mich deswegen nicht!“*

(Atrament ścieka zbyt obficie, pióro, to istna skrobaczka, oczy ślepe napoly, ciemno na dworze, lampa świeci od niechcenia. W takich to pisałem warunkach, przeto nie przyganiajcież mi, proszę!)

Najpotężniejsze kompozycje muzyczne Telemanna powstały w ostatnich czasach jego życia, kiedy miał przeszło ośmdziesiąt lat⁸⁴. W roku 1767, w którym zmarł, napisał jeszcze dzieło teoretyczne i „*Pasję*“. Zakończył życie w Hamburgu, dnia 25 czerwca roku 1767, syt wieku i sławy, mając przeszło ośmdziesiąt sześć lat.

* * *

Zbierzmy w jedną więź wyniki tego długiego życia pracy i postarajmy się ustalić linje wytyczne. Jakakolwiek byłaby opinia nasza o jakości utworów Telemanna, musimy przyznać, że ilość ich jest wprost zdumiewająca, oraz że bezprzykładną jest wprost żywotność tego człowieka, który mając lat ośmdziesiąt sześć komponuje jeszcze z zapalem i radością młodzieńczą, a przytem nie zaniedbuje stu innych zajęć.

Od początku do końca żywotność owa perli się entuzjazmem i tchnie świeżością. Rzecz nie często zdarzająca się. Oto on na moment w całym życiu nie starzeje się, nie przejawia konserwatyzmu, ale kroczy zawsze pełen animuszu na czele falangi młodzieży. Widzieliśmy, jak go za młodu pociągnęła sztuka nowa, sztuka melodyjna, oraz przekonaliśmy się, jak jawnie głosił odrazę do starych gratów⁸⁵.

W roku 1718 podejmuje to samo, cytując złośliwy wiersz francuski

*„Ne les élève pas (owych starych) dans un ouvrage saint
Au rang où dans ce temps les auteurs ont atteint.
Plus féconde aujourd'hui la musique divine
D'un art laborieux étale la doctrine,
Dont on voit chaque jour s'accroître les progrès“.*

Wiersz ten mówi za niego. W wielkim sporze starych z młodymi jest przez cały czas jego trwania przywódcą młodych i wierzy święcie w postęp. „Nie wolno — powiada — mówić sztuce, że się nie posunie poza pewną granicę. Pójdzie ona niezawodnie dalej, niż się nam wydaje, i tak czynić winna! „Jeśli niema nic nowego w melodji — pisze do trwożliwego Grauna — to należy szukać nowości w harmonji!“!

Graun, będący arcykonserwatywnym, oburza się:

„Szukać w harmonji nowych kombinacyj — odpisuje — znaczy to tyle, co szukać nowych liter w alfabecie danego języka. Nasi kompozytorowie współcześni niweczą raczej owe litery“.

„Powiadają — mówi Telemann — że nie należy posuwać się za daleko! Ja zaś odpowiadam, że aż na same dno zejść musi ten, kto chce zasłużyć na miano prawdziwego mistrza i pracownika! To właśnie uczynić chciałem, wypracowując swój system interwali, i nietylko nie sądzę, że zasłużyłem sobie na zarzut manjackiej drobiazgowości, ale przeciwnie, spodziewam się podzięką od potomności“.

Ten zuchwały pęd modernistyczny zdumiewał nawet takich nowatorów, jak Scheibe. Wypowiada on to w przedmowie do swego dziełka „*Abhandlung von den musikalischen Interwallen*“ (1739) i twierdzi, że, zaznajomiwszy się z Telemannem w Hamburgu, nabrał jeszcze większego zaufania do swego systemu: „Znalazłem w kompozycjach tego wielkiego człowieka interwale nader rzadkie, które zamieściłem wprawdzie w swym systemie teoretycznym, atoli pewny byłem dotąd, iż w praktyce używać ich niesposób i nie dostrzegłem ich też nigdzie u innych kompozytorów. Tymczasem, wszystkie interwale mego systemu stosował Telemann z wdziękiem niewysłowionym, tak wzruszającą ekspresją i w takim dostosowaniu do właściwej im siły emocjonalnej, że nie mógłbym znaleźć żadnego zarzutu, podobnie jak nie ośmieliłbym się krytykować samej natury“.

Innym zakresem muzyki, gdzie również okazał się zagorzałym nowatorem, była t. zw. Tonmalerei, malarstwo dźwiękowe. Osiągnął tu sławę europejską, obalając przesady ziomeków swoich, nie lubiących owego malarstwa, jako że pochodziło z Francji. Najsurowszych oponentów pociągały jego obrazy wspaniałe. Max Schneider znalazł w dziele Lessinga⁸⁶ następującą opinię Filipa Emanuela Bacha.

„Bach, — powiada Lessing — następca Telemanna w Hamburgu, był jego serdecznym przyjacielem, mimo to jednak wydał o nim sąd zgoła bezstronny, jak to sam słyszałem: — Telemann — mówił Bach — jest wielkim malarzem, a dał tego dowody przekonywujące, zawarte zwłaszcza w jednym

z jego „Jahrgänge“ (cyklach muzyki kościelnej na wszystkie niedziele i święta roku). Pomiędzy innymi napisał arję, gdzie wyraził zdziwienie i przestach, wywołany pojawieniem się ducha, i w arji tej, mimo bardzo marnych słów, odrazu, z samej muzyki dorozumiewamy się treści. Niestety, Telemann bardzo często przekraczał swój cel i posuwał się aż do rzeczy niesmacznych, malując to, czego muzyka tykać nie powinna. Graun, przeciwnie, miał smak wykwinniejszy i nie dopuszczał się takich błędów. Pełen rezerwy pod tym względem, rzadko miał się malowania, poprzestając zazwyczaj jeno na powabnej melodji“.

Nie ulega kwestji, że Graun miał subtelniejsze odczucie piękna. Ale Telemann rozumiał lepiej życie.

Wybitny krytyk współczesny, Chrystjan Daniel Ebeling, profesor Johanneum w Hamburgu, pisał wkrótce po śmierci Telemanna:

„Wielkim jego błędem, który zresztą przejął od Francuzów, jest zamiłowanie do malarstwa dźwiękowego. Stosował je często wręcz opacznie, trzymając się jakiegoś słowa, a zapominając o nastroju ogólnym. Chciał w ten sposób wyrazić to, czego muzyka wyrazić nie może. Ale w wypadkach, gdy stosuje jak należy swe pomysły, nikt, zaprawdę, nie dorównywa mu w energii linji rysunku i nie jest w stanie tak porwać wyobraźni“.

Nie zapomnijmy, że Haendlowi zarzucała to samo krytyka niemiecka i to w tymże samym czasie. W roku 1772 pisał Piotr Schultz:

„Nie pojmuję doprawdy, jak mógł człowiek tak utalentowany, jak Haendel, obniżyć do tego stopnia sztukę całą i samego siebie, że maluje tonami, w oratorjum p. t. „Plagi Egipskie“ skaczące szarańcze, robactwo i inne, równie obrzydliwe rzeczy. Trudno sobie wyobrazić gorsze i absurdalniejsze nadużycie sztuki“.

Znany Piotr Schulz jest nader miłym muzykiem i w teorii ma może nawet słuszność, ale nacóż zdały się wszelkie teorie? Estetycy całego świata mogą sobie udo-

wadniać zapomocą: a + b, że wszelkie malarstwo dźwiękowe jest nonsensem, że zarówno Haendel, jak później Berlioz i Ryszard Straus zgrzeszyli ciężko przeciw dobremu smakowi i przeciw samej nawet muzyce. Mimo to niesposób zaprzeczyć, że arcydziełem jest chór, wyobrażający padanie gradu w „*Izraelu w Egipcie*“ i że poszumowi jego trudno się oprzeć, jak dźwiękowym obrazom marszu Rakoczego, lub bitwy z „*Heldenleben*“. Porzucając dyskusję (bo muzyka obywa się bez dyskusji, a publiczność wsłuchuje się w nią samą, nie bacząc na dyskutujących), przyznać należy, że już za czasów Telemanna wszyscy zdawali sobie sprawę z oddziaływania muzyki francuskiej.

Biografia jego pouczyła nas, że miał dosyć sposobności, by zapoznać się z muzyką francuską. W gruncie rzeczy wykształcenie muzyczne Telemanna było raczej francuskie, niż niemieckie. Z muzyką francuską zetknął się po raz pierwszy w Hannoverze, kiedy uczęszczał do gimnazjum w Hildesheim, mając zaledwie lat siedmnaście. Po raz drugi stało się to w Sorau, w r. 1705, po raz zaś trzeci w Eisenach, w r. 1709, kiedyto, znalazłszy się przy Pantaleonie Hebenstreicie w środowisku muzyki francuskiej, z pilnością wielką komponował po francusku. Podróż do Paryża w r. 1737 uczyniła zeń do reszty Francuza, działającego w Niemczech na rzecz naszej muzyki, ożywionego zapałem istnego propagandzisty. „*Uczyńił modną w Niemczech muzykę francuską*“⁸⁷.

Zamierzał, jak już wiemy opublikować swe wrażenia z podróży do Paryża, a miał na celu, jak sam powiada: „*Obalić przesady i fałszywe mniemania zwracające się przeciw francuskiej muzyce, oraz ukazać ją w całym pięknie, jako niezrównaną i subtelną naśladowczynię natury*“.

Posiadamy niezwykle interesujący dokument, świadczący, jak Telemann wniknął głęboko w istotę francuskiego

stylu. Dokument ten stanowi korespondencja, przeprowadzona z Graunem w latach 1751—1752, dotycząca Rameau⁸⁸. Graun wystosował do Telemanna długi list, w którym analizował recitatiwy z kompozycji „Kastor i Poluks“. Ganił ich nienaturalność, fałszywą intonację, źle wprowadzane *arioso* i nieuzasadnioną zmianę taktu, co wszystko, jak powiada: „*sprawia trudności zarówno śpiewakowi, jak i akompanjatorowi, a przeto jest nienaturalne. Uważam to za zasadę, że bez koniecznej potrzeby nie wolno uciekać się do takich antinaturalnych utrudnień*“. Jednym słowem oświadczył, że takie śpiewanie recitativów (Recitativ-Singen) używane przez Francuzów „*czyni na mnie wrażenie wycia psa*“⁸⁹, a jak to doświadczyłem w ciągu całego życia, *recitatiwy francuskie podobają się jeno we Francji, zresztą nigdzie na całym świecie*“. Potem napada ostro na Rameau: „*Rameau — powiada — zwany przez Francuzów wielkim Rameau, chlubą Francji, doszedł do takiej zarozumiałości, że sądzi, jak to notuje Hasse, iż nie jest w stanie napisać rzeczy złej. Radbym wiedzieć, gdzie się to mieści jego wiedza retoryczna, filozoficzna i matematyczna, ... w melodji, czy w polifonji? Wyznaję, że niewiele, a raczej wcale nie studjowałem matematyków, bowiem nie miałem potemu okazji w młodości, ale doświadczenie poczyło mnie, że wszystko, co tworzą kompozytorowie matematycy, licha warte. Świadectwem, choćby Euler, wielki matematyk, który komponował zgoła fałszywie*“ ...

Telemann odpowiada:

„*Szlachetnie urodzony, czcigodny i dostojny panie, a przyjacielu mój! Zmierzymy się tedy! Pan twierdzisz, że włoski recitativ lepszy jest od francuskiego? Ja oświadczam, że ani jeden, ani drugi nie wart nic, o ile w nich szukamy podobieństwa zapomocą słów. Ale jeśli panu na tem zależy, podpiszę niezwłocznie rozkaz, by w przyszłości wszystkie narody stosowały jeno recitativ włoski. Inaczej przedstawia się atoli sprawa,*

gdy idzie o przykłady muzyczne, na które się pan powołujesz, i tu jak twierdzą, myli się pan zupełnie. Większa część ustępów Rameau, które uległy pańskiej krytyce, świadczy przeciwnie o tem, że wniknął on głęboko w sztukę dialogu muzycznego.“

Potem podejmuje cytowane przez Grauna ustępy⁹⁰.
Telair do Poluksa :

D'un frère infortuné, ne ressuscitez la cendre, l'arracher au tombeau,
beau m'empêcher d'y descendre triompher de vos feux, des siens ôtez l'aspersion, le rendre au jour, à ce qu'il aime c'est montrer à Jupiter même, que vous êtes digne de lui.

„W tym przykładzie — powiada — afekt dominujący mieści się w słowach: *DIGNE DE JUPITER MÊME*. Kompozytor nie tylko afekt ten wyraził, ale dotknął też przelotnie rzeczy akcesoryjnych. Słowo: *INFORTUNÉ* — oddane jest czule, słowo: *RESSUSCITER* — wyrażone perlistym trylem: *L'ARRACHER AU TOMBEAU* — brzmi wspaniale: *M'EMPÊCHER* — z pewnym opóźnieniem: *TRIOMPHE* — dumnie: *A CE QU'IL AIME* — znowu czule: *MÊME* — dostojnie: *DIGNE* — rozlewnie... Co do basu zaś, to sądzę, że wcale nie jest mdły i innym go sobie nie wyobrażam. Jakże się teraz mają sprawy z naszym Włochem?“ Włochem

owym był Graun, który usiłował poprawić i przerobić odnośny ustęp kompozycji Rameau i dał taką wersję:

D'un frère infortuné ressusciter la cendre, l'arracher au tom-
beau n'empêcher d'y des cen-dre triompher de vos
..feux, des siens à-tre l'ap puy... le ren-dre au jour
à ce qu'il aime, c'est mon-trer à Jupiter même, que vous êtes digne de lui

Telemann poddaje wersję Grauna złośliwej analizie. Oto jego słowa:

„Harmonja, aż do połowy jest smutna, gorzka czy kwaśna, a rzeczy postronne są, mimo różnolitości wyrażone monotonna, tak że nużą ucho. Pauza w drugim takcie utrudnia wielce zrozumienie słowa, zaś w takcie siódmym, ze słów: *RENDRE AU JOUR* zrobione są cztery zgłoski (zamiast trzech)“.

Następnie zamieszcza Telemann trafne uwagi na temat kwestji „recytowania“ odmiennego przez Francuza i Włocha, a dalej na temat wymawianie niektórych słów francuskich, czego Graun nie wie, zwłaszcza t. zw. słów uprzywilejowanych, które muszą być sylabizowane, jak n. p.: *trionpher, voler, chanter, rire, gloire, victoire*. Telemann nie

może w tem miejscu powstrzymać ironicznego uśmieszku. Potem powiada: „Co do zmiany taktu, to podkreślam, że Francuzowi nie sprawia to żadnej trudności. Wszystko płynie, jedno za drugim, perląc się niby szampan. Zdaniem pańskiem, recitatiwy francuskie nie podobają się w żadnej części świata. Nic o tem powiedzieć nie mogę, gdyż książki historyczne kwestję tę zupełnie przemilczają. Z własnego doświadczenia wiem tylko, że całe partje z „Atysa“ i „Bellerofona“ śpiewali na pamięć w mej obecności liczni Niemcy, Anglicy, Rosjanie, Polacy, a nawet Żydzi. Zapewne czynili to, znajdując upodobanie w owym śpiewie. Przeciwnie, o Włochach wyrażali się ludzie, których napotykałem w ten sposób: — to jest piękne, świetne, niezrównane, ale niepodobna zapamiętać ni jednego taktu“. Dodaje, że sam zawsze niemal posługuje się recitativami włoskimi „dlatego, by iść z prądem“, atoli skomponował całe cykle muzyki kościelnej i mnóstwo „pasyj“ w stylu francuskim. Wkońcu czyni wyznanie wiary, oświadczając się za śmiałością w kompozycji opartej o pierwowzory francuskie, które zjednały sobie uznanie w tym kraju.

Graun uczuł się nieco dotkniętym i odpowiedział rypostą. Twierdzi, że Telemann, broniąc recitativów Rameau, dopuszcza się świadomej złośliwości wobec tegoż kompozytora. „Przyznaj pan — pisze — że przypisujesz mu zamiar zgoła frywolny, twierdząc że słowo: *INFORTUNÉ* ma intonację czułą (zaertlich). Sądzę, że gdyby brzmiało: *BIENHEUREUX*, ekspresja taka byłaby równie na miejscu. Dalej, jest to dla mnie zupełną nowością wyrażanie zmartwychwstania — perlącym się trylem. — W żadnej z rezurekcyj, o jakich wspomina Pismo Święte, niema zgoła niczego, co by się — perliło! Powiadasz pan, że — wspaniałą jest ekspresja słów: *L'ARRACHER AU TOMBEAU*. Drogi przyjacielu, czyż nie byłaby równie wspaniałą a może jeszcze wspanialszą, gdyby szło o złożenie do grobu? Wydaje się

panu czułym, gdy komponuje słowa: *A CE QU'IL AIME ?* Te same tony, zaręczam, dałyby się uzasadnić gdyby szło o słowa: *A CE QU'IL HAIT*. Co do rzekomego dostojenstwa słowa: *MÊME* wyobrażam sobie jak to dostojenstwo wypada na scenie, gdy najlepszy nawet śpiewak musi zawyżyć żałośnie, z francuska, dwie sylaby w wysokim tonie.

Wylicza kilka błędów Rameau, a potem dodaje:

„Drogi przyjacielu, zdaje mi się, że jesteś uprzedzony na korzyść tego narodu, a przeto wygłaszasz opinie stronnicze. Inaczej nie przeoczyłbyś, zaiste błędów kapitalnych, ani fałszywej retoryki, jaką się odznacza muzyka owej „chluby Francji“.

Przechodząc do krytyki Telemanna, zwróconej przeciw sobie, pisze Graun⁹¹:

„Twój tak zwany „nasz Włoch“, drogi przyjacielu, jest równie jak pan sam, prawowitym Niemcem. Staram się wyrazić rzecz zasadniczą w tekście. Ekspresją słów poszczególnych, o ile nie jest konieczną i naturalną, nie zabawiam się wcale. Wolę trzymać się mądrej rutyny, a w stopniowanym podnoszeniu i zniżaniu tonów widzę zupełnie odpowiednie i prawdziwe naśladowanie mówcy, który podnosi i zniża głos“.

Z wielką biedą przyznaje, że pomylił się co do liczby sylab wiersza francuskiego i wykręca się naiwnie twierdzeniem, że:

„Aktorzy francuscy wygłaszają wiersze zupełnie jak prozę, nie licząc się wcale z ilością zgłosek“.

Nie posiadamy odpowiedzi Telemanna, ale list Grauna z 15 maja 1756 dowodzi, że w cztery lata później dyskutowali jeszcze na temat recitatywów Rameau, a żaden nie chciał ustąpić.

Ów spór estetyczny pomiędzy dwoma najsłynniejszymi muzykami niemieckimi XVIII wieku świadczy, że obaj z uwagą wielką i znajomością rzeczy śledzili rozwój mu-

zyki i języka francuskiego. Telemann okazuje się tu, czem był przez całe życie, szampjonem muzyki francuskiej w Niemczech, a słowa, jakich używa dla określenia cech charakterystycznych tej „subtelnej naśladowczy mi natury“, odnoszą się w całej pełni do jego własnej twórczości. Wprowadził do muzyki niemieckiej wszystkie dodatnie elementy naszej twórczej inteligencji i niedopuścił, by muzyka rodzima rozplynęła się w nikłym abstrakcyjnym ideale muzycznym Grauna.

Jednocześnie wniósł Telemann do muzyki niemieckiej werwę, pierwotność, prostotę i bezpośredniość muzyki polskiej, oraz nowej muzyki włoskiej. Były to rzeczy wprost konieczne, bo potężna zresztą muzyka niemiecka zaczynała wówczas potrochu pleśnieć i butwieć. Musiano by się powoli udusić, gdyby nie świeży powiew, jaki wprowadził Telemann, otwierając naścieżaj drzwi od strony Francji, Polski i Italji, zanim jeszcze Jan Stamitz zdołał rozewrzyć wrota, największe może wrota, od strony czeskiej. Jeśli mamy zrozumieć owo niezmierne rozgorzenie muzyczne, które nastąpiło w Niemczech czasu Haydna, Mozarta i Beethovena, to musimy poznać ludzi, którzy zgromadzili drwa i rozpalili ogień. Inaczej wielcy klasycy wydadzą nam się cudem, gdy są jeno logiczną konkluzją i syntezą całego genialnego stulecia.

* * *

Postaram się wskazać kilka ścieżek, jakie utworował Telemann muzyce niemieckiej.

Najniesprawiedliwiej nawet sądzący go przyznali mu wielkie uzdolnienie komiczne odnośnie do teatru. Był, zda się, głównym inicjatorem niemieckiej opery komicznej. Niewątpliwie natrafiamy na pewne cechy komiczne również u Kaisera, było to bowiem utartym zwyczajem w teatrze hamburskim, że kłown lub komiczny lokaj figurować mu-

siał w każdej sztuce, nawet w tragedji muzycznej. Śpiewał on dowcipne piosenki przy prostym, zazwyczaj jednogłosowym akompanjamencie, albo nawet zgoła bez tegoż. Sam Haendel powolny jest tej tradycji, w swej „*Almirze*“, wystawianej w Hamburgu. Podobno wystawiano też w roku 1710 jakiś komiczny „*Singspiel*“ Kaisera pod tytułem „*Bon vivant, czyli jarmark lipski*“, a około tego czasu pojawiło się rzekomo jeszcze kilka podobnych sztuk. Atoli prawdziwy styl komiczny wprowadzony został do niemieckiej muzyki wyłącznie przez Telemanna, a jedyna opera komiczna, jaka nam pozostała po Kaiserze, to jest „*Jodelet*“ (1726) pojawiła się dopiero po operach Telemanna i bez żadnej kwestji nosi na sobie cechy jego wpływu. Miał on talent humorystyczny. Zaczął, powolny duchowi czasu, od komponowania małych, komicznych piosenek dla kłownów⁹². Ale tego mu było mało. Miał talent drwienia i jak to wykazał Ottzenn wyśmiewania, oraz odkrywania strony komicznej danej figury czy sytuacji, której jeno stronę poważną dostrzegał librecista. Doskonale ujmował karykatury charakterów, a jego pierwsza opera, grana w Hamburgu p. t. „*Der geduldige Sokrates*“ zawiera wyśmienie sceny. Tematem jest niedola małżeńska Sokratesa. Uważając, że za mało mu jednej złej żony, librecista obdarzył go jeszcze drugą. Obie kłóćą się zęb za zęb, a nieszczęsny mędrzec musi je godzić. Duet wrzaskliwy ksantyp w drugim akcie jest wielce zabawny i dzisiaj jeszcze miałby powodzenie.

Począwszy od roku 1724, zaznacza się prąd komiczny w teatrze hamburskim. Opera nudziła wszystkich, próbowano tedy wprowadzić do Niemiec włoskie *intermezzi* komiczne, będące tam wówczas nowością. Urozmaicano takie opery wstawkami baletu komicznego na wzór francuski. W karnawale roku 1724 dawano w Hamburgu fragmenty z „*Europe galante*“ Campry i „*Pourceaugnac'a*“ Lullyego,

a Telemann komponował tańce komiczne w guście francuskim. W roku następnym wystawił *intermezzo* na wzór włoski p. t.: *Pimpinone, czyli niedobrane małżeństwo* (Pimpinone od. ungleiche Heirat) o temacie identycznym z „*la Serva padrona*“ Pergoleza, która to sztuka zjawiała się w cztery lata później. Styl muzyczny spokrewniony jest też blisko ze stylem Pergoleza, niewiadomo tedy jaki był ich wspólny pierwowzór. Być może szli oni za Leonardem Vinci, którego pierwsze opery komiczne powstały w r. 1720. W każdym razie mamy tu żywy dowód z jak wielką chyżością tematy i style przenosiły się z końca w koniec Europy, oraz jak zręcznym i zwinnym był Telemann w sztuce wchłaniania twórczości zagranicznej. Tekst niemieckiej „*Serva padrona*“ zanim jeszcze narodziła się włoska, napisał Praetorius. Występują dwie osoby, Pimpinone i Vespetta. Trzy sceny. Niema wcale preludjum orkiestralnego. Za podniesieniem kurtyny Vespetta śpiewa pyszną małą aryjkę, w której wielbi swe zalety jako panny służącej. Zręczną, błyskotliwa muzyka w typie neapolitańskim, pergolezjańskim (przed Pergolezem) podkreśla — nawspak — każdy numer listy cnót Vespetty. Posiada ta muzyka nerwową ruchliwość iście zdumiewającą, daje śpiewaczce odpowiedzi przekorne, złośliwe i przedrzeźnia jej się, gdy wywodzi:

„*Son da bene, son sincera, non ambisco, non pretendo*“.

Jawi się IMĆ. Pan Pimpinone, a Vespetta zaczyna w arji niemieckiej łączyć się do staruszka, który w trzech krótkich *a parte* daje wyraz swego zadowolenia. Duet na ten sam temat kończy scenę pierwszą, czyli pierwsze *intermezzo*. W drugiej scenie Vespetta usprawiedliwia się z jakiejś drobnej przewiny, a bierze się tak zręcznie do rzeczy, że Pimpinone proponuje jej, by została Mme Pimpinone. Vespetta droży się i wreszcie przystaje. W trzecim *intermezzo* Vespetta jest mężatką — padrona. Pergoleze nie posunął się tak daleko, okazując więcej gustu, bowiem historia

staje się odtąd smutniejszą. Ale publiczności hamburskiej trzeba było wrażeń dosadniejszych. Vespetta rządzi domem, a Pimpinone poszedł w kąć i lamentuje. Gra sam za dwie osoby, udając, że rozmawia z jakąś kobietą (śpiewa dwoma głosami). Następuje dialog z żoną, w którym zostaje pobity (również imitowany). Zjawia się Vespetta we własnej osobie, wywołuje się nowy dialog, a scenę kończy duet, w którym Pimpinone popłakuje a Vespetta śmieje się, jak szalona. Jest to jeden z pierwszych przykładów duetu, gdzie obie figury zarysowane są indywidualnie, a komizm tkwi w ich wzajemnej opozycji. Haendel, mimo że był wielkim kompozytorem teatralnym, nigdy nie próbował na serjo tej nowej sztuki.

Oczywiście komiczny styl Telemanna jest jeszcze zbyt italski i należałoby go przystosować lepiej do myśli niemieckiej i języka i skombinować go ze stylem drobnych piosnek komicznych a poczciwych, stosowanych również przez Telemanna przy sposobności. W każdym jednak razie uczynionym został krok pierwszy. Ten żwawy, błyskotliwy styl Pergoleza i da Vinci nie został już w przyszłości straconym dla sztuki niemieckiej i odtąd elektryzował i podniecał sztywny często i oschły dowcip współczesny J. S. Bachowi. Co więcej, przeznaczeniem jego miała być współtwórczość w kształtowaniu się „*Singspiel'u*“ i nowej symfonii mannheimskiej i wiedeńskiej, które rozświetlił pogodnym śmiechem swoim.

Pomijam inne komiczne *intermezzi* Telemanna jak: „*la Capricciosa*“ „*Miłośćki Pimpinona*“ (druga część „*Pimpinona*“) i inne. Zaznaczam tylko przelotnie „*Don Kiszota*“ (1735) posiadającego wesołe arje i doskonale zarysowane charaktery.

Wszystko to stanowi jednak dopiero jedno oblicze teatralne Telemanna, w zapomnienie zgoła niesłusznie poszła maska druga — tragiczna. Nawet ten jedyny histo-

ryk, który jął się studjowania jego oper, Curt Ottzenn nie ujmuje rzeczy jakby należało. W chwilach, kiedy gorączka pisania opuszcza go na moment, pozwalając zastanowić się nad tem co czyni, Telemann zdolny jest do wszystkiego, nawet do tego by się stać głębokim. Opery jego zawierają nietylko piękne, poważne arje, ale, co rzecz nierównie rzadsza, wspaniałe chóry. Chór uroczystości Adonisa w trzecim akcie „*Sokratesa*“ (1721) odznacza się stylem wprost modernistycznym. Orkiestra składa się z trzech *clarini sordinati* (trąbki z tłumikiem), dwu oboi, wydających dźwięki głębokie, żalodne, dalej dwóch skrzypiec, jednej wioli i basu, *senza cembalo*. Powaga dźwięczna tego zespołu jest niezrównana. Uzyskał tu fuzję różnych grup dźwiękowych, jakiejby szukać gdzieindziej daremno, a utwór wzrusza pogodą, posiadającą już neo-antyczną czystość kompozycji Glucka. Mógłby to być chór z „*Alcesty*“, bo i w harmonizowaniu występują te same zalety.

Także i rys romantyczny znajdujemy u Telemanna, ową poetyczność odczutej żywo przyrody, która nie była również obcą Haendlowi. U Telemanna atoli występuje ona w formie czystszej, albowiem wrażliwość jego, gdzie tylko zadaje sobie nieco trudu, jest bardziej nowożytna. Taką jest n. p. arja słowika śpiewana przez Mirtyllę w „*Damonie*“ (1734), która wyróżnia się subtelnym impresjonizmem swoim — pośród mnóstwa aryj słowicznych komponowanych w tym czasie.

*

*

*

Podług oper samych niesposób osądzić Telemanna. Wszystkie, jakie doszły do rąk naszych, a jest ich osiem (i serenada: „*Don Kischot der Löwenritter*“), zostały napisane w Hamburgu, w krótkim przeciągu czasu, bo pomiędzy rokiem 1721 a 1729⁹³. W następnem półwieczu Telemann rozwinął się bardzo i sprawiedliwie ocenić go można jeno

według utworów drugiej połowy jego życia, a nawet samej starości, gdyż tam dopiero staje się w pełni sobą.

W braku oper mamy w tym okresie jego oratorja i kantaty dramatyczne. Utwory te, opublikowane przez Maxa Schneidera w „*Denkmaeler der Tonkunst*“, a więc „*Dzień Sądu*“ („*Der Tag des Gerichtes*“) i „*Ino*“ są równie niemal ciekawe dla badacza dziejów dramatu muzycznego, jak opery Rameau i Glucka.

Poemat „*Dzień Sądu*“ „*ein Singgedicht voll starker Bewegungen*“ (libretto bardzo silne i pełne akcji) było dziełem dawnego ucznia Telemanna „z gimnazjum“ hamburskiego, pastora Ahlera, człowieka postępowego, wolnego od pietystycznej ciasnoty myśli. Na początku utworu przedstawione jest, jak wierni czekają przyścia Chrystusa, zaś niedowiarki wyśmiewają się z nich⁹⁴, niby filozofowie z XVIII wieku, przywołując na poparcie swych zapatrywań argumenty wiedzy i rozumu. Po pierwszej, nieco słabej i abstrakcyjnej medytacji zaczyna się sąd. Podnoszą się fale morza, lśnią błyskawice chwieją się i rozpadają światy. Jawi się anioł, a trąby brzmiały rozgłośnie. Nadpływa z nieba Chrystus, wzywa ku sobie wiernych, których chór zaczyna hymn pochwalny, zaś wtrąca w czeluść piekielną wyjących grzeszników. Część czwarta opiewa szczęśliwość zbawionych. Poczynając od drugiej części do czwartej, utwór stanowi jedno, potężne *crescendo*, a rzec też można, że część trzecia i czwarta tworzą jedną, nieprzerwaną całość. Od początku drugiej medytacji do końca niema pauzy pomiędzy poszczególnymi obrazami, a muzyka płynie falą wezbraną. Nawet arje *da capo*, stosowane często z początku, znikają potem i jawią się w mierze bardzo skromnej tam, gdzie to akcji dramatu nie przeszkadza⁹⁵. Recitatiwy, arje, chorały i chóry stapiają się jedne z drugimi i podnoszą wzajem swą wartość przez kontrasty, zdwajając w ten sposób efekt dramatyczny⁹⁶. Telemann oddał się z radością cały

tematowi, który dawał mu tyle sposobności do malarstwa dźwiękowego. Zwraca uwagę trzask i rozhukane fale skrzypiec w chórze rozpoczynającym część drugą „*es rauscht, so rasseln stark rollende Wagen...*“ z zakończeniem dramatycznym, niemal beethovenowskim, dalej opowieść o cudach zwiastujących koniec świata, płomieniach buchających z głębin ziemi, szaleńczym przelocie chmur, pękającej w trzaski harmonji sfer, księżycu opuszczającym swą drogę zwykłą po niebie, podnoszeniu się oceanu i wreszcie o wrzasku, przeraźliwym archanielskiej trąby. Najbardziej może wstrząsający z pośród wszystkich jest chór potępieńców spadających w piekło, z synkopami strachu i głuchem dudnieniem orkiestry. Nie brak też pięknych aryj, zwłaszcza w części ostatniej⁹⁷. Ale nie są one tak oryginalne, jak recitatiwy podkreślane malarstwem dźwiękowym orkiestry. Jest to styl Haendla lub J. S. Bacha, wyłuskany z więzów kompozycji kontrapunktowej. Nowa sztuka melodyjna przybiera tu czasem formy surowe, przestarzałe już za czasów Telemanna⁹⁸. Nie na tem się też opiera wartość utworu, ale na scenach opisowych i chórach dramatycznych.

Kantata „*Ino*“ kroczy dalej jeszcze drogą dramatu muzycznego. Poemat sam jest arcydziełem Ramlera, który przyczynił się walnie do wskrzeszenia pieśni niemieckiej. Ogłoszony został drukiem w r. 1765, a wielu kompozytorów użyło go za podkład do swych utworów. Uczynił to Jan Krzysztof Fryderyk Bach z Bückeburgu, Kirnberger, abbé Vogler i inni. Mógłby i dziś jeszcze stanowić temat kantaty współczesnego kompozytora. Znaną jest legenda Ino, córki Kadmusa i Harmonji, siostry Semele, piastunki Dionizosa. Poślubia herosa Atamasa. Atamas, którego Juno doprowadziła do szaleństwa, zabija jednego ze swych synów, a chce zabić także drugiego. Ino ucieka z dzieckiem i ścigana rzuca się w morze, które ją przyjmuje

gościnnie przemieniając w Leukoteę białą, podobną do piany fal. W poemacie Ramlera występuje Ino od początku do końca na scenie. Jest to rola straszliwa, bo zmusza do ciągłego napięcia namiętności. Z początku jawi się, biegnąc ku skałom wybrzeża. Niema już sił uciekać i błaga o pomoc bogów. Spozstrzega Atamasa, słyszy jego okrzyki i rzuca się w fale. Przyjmują ją w swe łono słodką, spokojną symfonię. Ino wyraża swój zachwyt, ale syn wysliznął się z jej ramion i sądzi, że zginął. Woła go, a potem pożąda śmierci. Spozstrzega gromadę trytonów i nereid, które przynoszą jej dziecko. Wówczas uspokojona opisuje swą podróż fantastyczną na dno morza, perły i korale przystrajają jej włosy, a trytony tańczą wkoło niej i składają hołd nowej bogini, Leukotei. Nagle spozstrzega Ino bogów morza, biegnących ku niej z podniesionymi ramionami. Neptun przybywa na wozie, ze złotym trójzębem w dłoni, ciągniony przez parszające rumaki. Kantata kończy się hymnem ku czci boga.

Wspaniała ta, heleńska wizja pobudzić musiała wyobraźnię muzyka, poety i malarza. — Muzyka Telemanna godna jest poematu. Zdziwiała w niej i to jeszcze, że człowiek przeszło ośmdziesięcioletni mógł stworzyć rzecz tak młodzieńczo świeżą i namiętną. Zaliczyć ją musimy z całą ścisłością do kategorii dramatów muzycznych. Jeśli, jak to się prawdopodobnie stało, Gluck wywarł swój wpływ na „*Ino*“ Telemanna, to z drugiej strony mógł się sam wiele z tej kantaty nauczyć. Mnóstwo partyj tego utworu rywalizuje z najsłynniejszymi recitativami dramatycznymi „*Alcesty*“ i „*Ifigenji w Aulis*“. Od pierwszych zaraz taktów rozpoczyna się pełna akcja. Wspaniała, ciężka nieco energja, gluckowskiej podobna, ożywia pierwszą arję. Orkiestra, wyrażająca strach Ino, przybycie Atamasa i skok w morze, posiada, jak na czasy owe niesłychaną malarską ekspresję. Zda się nam przy końcu, że widzimy

rozwierające się fale i że dostrzegamy ciało Ino tonące w morzu, którego łono zamyka się z powrotem. Czysta, spokojna symfonia, wyrażająca królewski spokój wód, jest po haendlowsku piękna. Ale nic, nie tylko w tej kantacie, ale i w całej twórczości Telemanna nie dorównywa scenie rozpaczy Ino, której się zdaje, że straciła syna. Ta rzecz godną jest Beethovena, a w akompaniamencie orkiestry przypomina Berlioza. Wzruszenie jakie budzi, posiada napięcie wielkie, a wywołane jest w sposób niezmiernie swobodny. Człowiek, który mógł to napisać, był wielkim muzykiem, zasłużył sobie na sławę i nie wolno o nim zapominać, jak się to dzisiaj dzieje.

Reszta utworu nie mieści w sobie nic, coby dosięgało tej miary, chociaż nie brak miejsc pięknych, uwypuklających się wzajem przez zestawienie obok siebie⁹⁹, lub kontrasty, jak to widzieliśmy w utworze p. t. „*Dzień sądu*“. Po namiętnych skargach Ino, następuje partja w takcie dziewięcio-ósemkowym, ilustrująca taniec nereid wokoło dziecka. Potem odbywa się podróż po falach, lekkie fale niosące boskich wędrowców, małe tańce w swywołnym stylu, tworzące krótką pauzę w śpiewie, a wreszcie uroczą arja na dwa flety i skrzypce *con sordini*: „*Meint ihr mich*“... przypominająca wokalnie i instrumentalnie styl Hassego. Następnie, potężny, rozlewny recitativ instrumentalny zwiastuje przybycie Neptuna, a całą sztukę kończy arja brawurowa w zgermanizowanym stylu Rossiniego, jaki napotyamy w pierwszych dwudziestu latach XIX wieku u Webera, a nawet czasem u Beethovena. W całym ciągu kompozycji niema jednej przerwy ni martwego punktu. Wszystko płynie falą i trzyma się ściśle tempa wiersza, jedynie na początku i na końcu napotyamy dwie arje *da capo*.

Czytając o takich utworach, wstydzimy się potrochu, żeśmy tak długo nie słyszeli nic o kompozycjach Telemanna,

a jednocześnie oburzamy się nań, że z talentu swego nie zrobił należytego użytku. Gniewa nas to, że znajdujemy rzeczy płytkie i trywjalne obok skończenie pięknych. Gdyby Telemann staranniej obchodził się z sztuką swoją, gdyby nie pisał takiej masy kompozycji i nie brał tylu na siebie urzędów i godności, nazwisko jego odbiłoby się niewątpliwie w historii głośniejszem echem, niżli nazwisko Glucka. Co najmniej byłby podzielił jego sławę. Ale widzimy tutaj, jak sprawiedliwe i moralnie nieskazitelne są często wyroki historii. Nie wystarcza posiadanie talentu, nie dość pracować usilnie (bo któż usilniej pracował od Telemanna?) ale ponad wszystko trzeba mieć charakter! Gluck dał znacznie mniej muzyki niżli dziesięciu innych kompozytorów XVIII wieku, niż Hasse, Graun czy Telemann, a stworzył dzieła, na które tamci gromadzili jeno materiał. On sam w dodatku nie zużytkował ani dziesiątej części tego materiału. Stało się to dlatego, że władał w pełni swą sztuką i genjuszem swoim. Był człowiekiem zupełnym, gdy tamci byli jeno muzykami, a muzyka domaga się czegoś więcej.

UZUPEŁNIENIE.

Należałoby także zastanowić się nad rolą jaką odegrał Telemann w dziejach muzyki instrumentalnej. Był jednym z pierwszych szermierzy, walczących w Niemczech w imię uwertury francuskiej. (Wiadomo, że ta nazwa oznacza symfonię w charakterze Lullyego, złożoną z trzech części, 1) *powolnie*, 2) *szybko*, 3) *powolnie* — część szybka fugowana swobodnie, zaś powolna na końcu z zasady powtarzana). Uwertura francuska zjawiała się w Niemczech w r. 1679 ze Steffanim i w r. 1680 z Cousserem, a szczyt popularności osiągnęła za czasów Telemanna w pierwszym dwudziestoleciu XVIII wieku. Widzieliśmy, że Telemann stosował tę formę kompozycji z specjalnem zamiłowaniem

w latach 1704 i 1705, poznawszy w Sorau u hr. Promnitza utwory Lullyego i Campry. Napisał w tym czasie, w ciągu lat dwu, blisko dwieście takich uwertur, a w Hamburgu nawet używał tej formy w operach swoich¹⁰⁰.

Nie przeszkadza mu to stosować przy sposobności uwertur włoskich 1) *szybko*, 2) *powolnie*, 3) *szybko*), które zwie koncertami, gdyż używał pierwszych skrzypiec tak jak się ich używa w koncercie. Mamy przykład dość piękny takiego koncertu w „*Damonie*“ (1734), podobnym w stylu do „*concerti grossi*“ Haendla, powstałych w latach 1738—9. Zwrócić należy uwagę na część trzecią (*vivace* $\frac{3}{8}$) i *da capo*, którego część środkowa jest napisana w tonacji minorowej.

Telemann komponował również do swych oper partie instrumentalne, w których widać wyraźny wpływ francuski, dzieje się to zwłaszcza w tańcach, po części śpiewanych¹⁰¹.

Pośród innych form orkiestralnych, jakich używał, na pierwszym miejscu stoi trio instrumentalne, *trio-sonata*¹⁰², jak ją nazwano w Niemczech. Zajmowała ona wybitne stanowisko w muzyce, począwszy od połowy XVII wieku, aż do połowy XVIII-go i przyczyniła się bardzo do rozwoju formy sonaty. Telemann uprawiał ten rodzaj twórczości zwłaszcza w Eisenach, w roku 1708 i powiadał, że z pośród wszystkich utworów jego, te właśnie sonaty miały największe powodzenie. „Robiłem — powiada sam — w ten sposób, że drugi głos wydawał się pierwszym, a bas prowadził istotną melodję, tworzącą z głosami innymi odpowiednią harmonję. Wydawało się wszystkim, że być inaczej nie może i wszyscy zaręczali, iż w tych utworach pokazałem dopiero co potrafię“. Hugo Riemann opublikował jedno z owych *trio* w zbiorach swego „*Collegium musicum*“. Trio to, w tonacji *es dur*, wchodzące w skład muzyki biesiadnej (*Tafelmusik*) Telemanna, składa się z czterech części.

1) *affettuoso*, 2) *vivace* ($\frac{3}{8}$), 3) *grave* i 4) *allegro* ($\frac{2}{4}$). Drugi i czwarty ustęp posiada dwie części z powtórzeniami, pierwszy i drugi wiążą się z sobą na sposób *grave* i *fugue* w uwerturze francuskiej. Forma sonaty z jednym tematem jest tu zachowana, ale obok pierwszego kiełkuje zwolna temat drugi, poboczny. Zbyt blisko jeszcze znajdujemy się momentu kiedy to typ sonaty wyzwala się z suity, ale tematy posiadają już charakter współczesny. Kilka z nich, zwłaszcza w tempie *grave* są czysto włoskie, rzec można, pergolezjańskie. Przez swą skłonność do ekspresji indywidualnej w muzyce instrumentalnej wywarł Telemann wpływ na Jana Fryderyka Fascha z Zerbstu, ale w tym wypadku uczeń znacznie prześcignął mistrza. Fasch, na którego zasługi w latach ostatnich zwrócił słuszną uwagę Hugo Riemann, był jednym z największych mistrzów *trio-sonaty* i szermierzy współczesnego stylu symfonicznego. Widzimy tedy, że Telemann posiada wybitne zasługi, zwiastuna nowych prądów na wszystkich polach twórczości muzycznej, zarówno w teatrze, kościele, jak i muzyce instrumentalnej.

VI.

METASTASIO, ZWIASTUN GLUCKA.

Kwestja dramatu lirycznego nie była obcą żadnemu z wielkich muzyków, ni poetów-muzyków XVIII wieku. Wszyscy pracowali nad udoskonaleniem go i oparciem o nowe podstawy. To też niesprawiedliwością byłoby przypisywać reformę opery samemu jeno Gluckowi. Haendel, Hasse, Vinci, Rameau, Telemann, Graun, Jommelli, i wielu innych pracowali nad tem usilnie. Sam nawet Metastasio, który często przedstawiony bywa jako główny oponent przeciw wprowadzeniu nowożytnego dramatu lirycznego, a to z powodu że zwalczał Glucka, sam on nawet (co prawda w sposób odmienny) wysiłał się na to, by wprowadzić do opery całą prawdę psychologiczną i dramatyczną, jaka się jeno da pogodzić z pięknem ekspresji.

Interesującą jest niezawodnie rzeczą przypomnieć sobie, w jaki sposób kształtował się talent tego poety, najmuzykalniejszego może z pośród wszystkich „tego człowieka — jak powiada Burney — którego utwory przyczyniły się w większej zaiste mierze do udoskonalenia melodji wokalnej i muzyki wogóle, niżli łączne wysiłki wszystkich wielkich kompozytorów Europy“.

Metastasio, od dzieciństwa będący cudownem zjawiskiem, studjując muzykę, powziął myśl zreformowania poezji, co miało wslawić jego imię. Przygody romantyczne serca, umiejętnie wyzyskane i planowo opanowane, przyczyniły się niemało do rozkwitu jego poetycko-muzykalnych

uzdolnień. Pewna śpiewaczka odkryła go, zaskarbiając tem sobie wielką zasługę. Historję tę opowiedziała E. Celani w artykule p. t.: *Il primo amore di Pietro Metastasio*¹⁰³.

Metastasio po raz pierwszy zakochał się w córce kompozytora, Francesco Gasparini, ucznia Corelliego i Pasquina, mistrza posiadającego genjusz *bel canto*, który wyszkolił najśłynniejszych śpiewaków, jak Faustynę i Benedetta Marcello. Poznali się w Rzymie w latach 1718 — 19. Gasparini chciał ożenić Metastasia z córką swą Rozalją, którą Metastasio opiewał pod imieniem Nice, a Celani odnalazła nawet projekt kontraktu małżeńskiego spisany w kwietniu 1719. Zjawiła się atoli nieprzewidziana przeszkoda, Metastasio wyjechał w maju do Neapolu, a Rozalja wyszła za innego.

W Neapolu spotkał Metastasio kobietę, która miała wyrzeć wpływ decydujący na całą jego karierę artystyczną. Romaninę (Marję Benti) słynną śpiewaczkę, żonę niejakiego Bulgarella. Metastasio praktykował wówczas u pewnego adwokata, który nienawidził wierszy. Mimo to jednak pisywał poezję, kantaty i serenady, wydając je pod zmyślonem nazwiskiem. W roku 1721 napisał na uroczystość urodzin cesarskich kantatę p. t. „*Gli orti Esperidi*“ do której Porpora ułożył muzykę, a Romanina, przejeżdżająca przypadkowo przez Neapol śpiewała rolę Wenus. Powodzenie było wielkie. Romanina zapragnęła poznać młodego poetę i zakochała się w nim. Miała wówczas lat trzydzieści pięć, on zaś dwadzieścia trzy. Nie była zgoła piękna¹⁰⁴), posiadała rysy wyraziste, nieco męskie, ale dużo dobroci, podkreślonej silną zmysłowością, i inteligencji wrodzonej. W domu jej w Neapolu zbierali się najwybitniejsi artyści jak: Hasse, Leo, Vinci, Palma, Scarlatti, Porpora, Pergolesi, Farinelli i inni. W tym to kole osiągnął Metastasio swą kulturę poetycko-muzyczną, dzięki rozmowom z wybitnymi twórcami, nauce, jakiej mu udzielił Porpora, a zwłaszcza radom,

intuicji i doświadczeniu artystycznemu Romaniny. Dla niej to napisał w r. 1724 pierwszy swój melodramat p. t. „*Didona abbandonata*“, który stanowi ważną datę w dziejach opery włoskiej przez swą uczuciowość i wprost racinowski wdzięk. Romanina stała się natchnioną interpretatorką pierwszych jego poematów, pośród zaś innych jego „*Siroe*“, którą wzięli do kompozycji swych wszyscy niemal wielcy kompozytorowie europejscy.

W roku 1727 udali się do Rzymu i wiedli tam prawdziwe rodzinne życie we troje: Metastasio, Romanina i mąż jej Bulgarelli. Romanina pogardzała mężem, natomiast kochała namiętnie i zazdrośnie Metastasia, a stara historia, tyle razy już powtarzana, zakończyła się w sposób smutny. Metastasio wyjechał. W roku 1730 powołany został do Wenecji w charakterze „*poeta cesareo*“, pozostawiając cały majątek swej *cara Marianna*, z prawem administrowania, sprzedawania, pozbywania, zmian i używania dochodów i rent wedle upodobania, bez obowiązku zdawania rachunków. Romanina nie mogła znieść rozłąki i w trzy miesiące ruszyła do Wiednia, gdzie wówczas przebywał Metastasio. Ale nie zdołała wydostać się poza Wenecję. Współczesny autor pisze¹⁰⁵: „Opowiadają sobie ludzie, że „*Didona abbandonata*“ zawiera w znacznej mierze historję Metastasia i Romaniny, przeto Metastasio, obawiając się, by reputacja jego nie poniosła szwanku, wyrobił u dworu rozkaz, wzbraniający Romaninie wstępu na terytorjum cesarstwa. Romanina zawrzała gniewem i w przystępie szału usiłowała się zabić, wbijając sobie w pierś scyzoryk. Rana nie była śmiertelna, ale i tak wkrótce zmarła skutkiem rozpacz“.

O namiętności nieszczęśliwej kobiety świadczą jej listy pisane do l'abbé Riva, który służył za pośrednika. Zamieszczam mały ustęp, wzruszający wielce, z listu pisanego w Wenecji dnia 12 sierpnia r. 1730, jak się zdaje po usiłowanem samobójstwie:

„Ponieważ pan przyjacielowi swemu tak jesteś oddany, proszę tedy na wszystko, pomagaj mi, zachowaj mi go, uczyni go tak szczęśliwym, jak tylko można, i wierz mi, że poza nim nie mam innej myśli. Rozpaczam dlatego jeno, że znam jego wartość, to też niema większego dla mnie cierpienia, jak żyć w rozłące. Ale powzięłam silną decyzję zachowania jego szacunku i będę znosiła tyranję, która dopuszcza się na mnie takiego okrucieństwa. Zareczam panu, uczynię wszystko, co może sprawić przyjemność przyjacielowi memu i nie odstręczać go ode mnie. Postaram się być zdrową, tą jeno się myślą jedyną kierując, by mu nie sprawiać przykrości“.

Urządza smutny żywot swój przez cztery jeszcze lata. Metastasio na namiętne jej listy odpowiadał z chłodną uprzejmością. Wyrzuty Romaniny uważa za „zupełnie normalny symptom, za przejaw podobny do ataków febry“. Zmarła w Rzymie, 26 lutego roku 1734, mając lat 48, i zemściła się w sposób szlachetny, mianując niewiernego kochanka generalnym swym spadkobiercą.

„Czynię to — pisała — nietylko z wdzięczności za rady jego i pomoc okazaną mi w nieszczęściu i długiej chorobie mojej, ale także dlatego, by mógł spokojnie oddawać się swej sztuce, która go taką okryła sławą“. Metastasio zawstydzony taką wspaniałomyślnością zrzekł się spadku na rzecz Bulgarella i odczuwał gwałtowne wyrzuty sumienia, ile razy wspominał ową „*povera e generosa Marianna*“... „Sądzę, — mawiał — że nie masz już dla mnie na ziemi ukojenia, a resztę życia spędzę w smutku i strapieniu“. (13 marca 1734 r.).

Tak się przedstawia historia miłosna, będąca ważnym ustępem dziejów muzyki, przez którą, dzięki kobiecie Metastasio został Racinem opery włoskiej. W wierszach jego

brzmi echo głosu Romaniny, a wiersze te, zdaniem Andresa „tak płynne i harmonijne, że czytając je, mimowoli śpiewać się zaczyna“.

* * *

Ów śpiew wyrażony słowami zwrócił na siebie niezwłocznie uwagę współczesnych. Marmontel twierdzi, że „Metastasio budował w ten sposób frazy, iż rozmieszczał pauzy i zachowywał taki takt, jakby sam śpiewał, pisząc.

Śpiewał też w istocie wiersze swoje. Pisząc dramaty, siadał do *cembalo* i przygrywał sobie, często też komponował do nich sam muzykę. Przypomnijmy sobie, jak to Lully śpiewał przy klawicymbale poezje Quinaulta, przystosowując je do swych celów. Zmieniły się tutaj role i oto Quinault włoski komponuje przy klawicymbale poezje i kreśli linje muzyczne, mające je przyozdobić. W liście, pisanym 15 kwietnia 1750 r. do księżniczki Belmonte, do którego Metastasio dołącza muzykę Cafarella do poematu swego „*Pożegnanie z Nizza*“, powiada on: „Cafarello poznał się na wadach mojej muzyki (*della mia musica*)“ to znaczy, że komponować musiał. „Zal mu się zrobiło słów i przyodział je w piękniejszą szatę“¹⁰⁶. W innym liście z tegoż samego roku (21 lutego 1750) do tejże księżniczki Belmonte pisany powiada: „*Wasza Ekscelencja wie dobrze, że nie mogę nic napisać do śpiewu, nie komponując jednocześnie — źle czy dobrze — muzyki do słów. Poemat, który zasyłam, napisany jest do załączonej muzyki. Przedstawia się ona bardzo prosto, ale jeśli się ją odda z uczuciem, jak to przypuszczam, znajdzie się w niej wszystko co trzeba, by słowa popłynęły na tej fali. Moznaby ją oczywiście ująć sztuczniej i wówczas publiczność większem by dla muzyka rozgorzała uznaniem, ale sercu kochającemu muzyka taka mniejby zgotowała radości*“.

Ile razy dawał poemat przyjacielowi, zawsze dołączał doń Metastasio muzykę. Dlatego nie wolno wydawać

sądu o poezjach jego, bez uwzględnienia melodji, która mu dźwięczała w uszach i której miał, jak się wyraża Marmontel, „przecucie“¹⁰⁶. Muzyka jest dla Metastasia tem konieczniejszą częścią składową poezji, że żył w Niemczech, gdzie jego włoski język wówczas jeno czynił wrażenie, kiedy docierał do serc na fali tonów muzycznych. W roku 1760 pisze do hrabiego Florio: „od pierwszych zaraz lat pobytu w obczyźnie doszedłem do przekonania, że nasza poezja może się tutaj zakorzenić jeno pod warunkiem, gdy wspomagać ją będzie muzyka i teatr.

Dlatego też poezja jego cała obliczona była na muzykę i scenę. Trudno sobie wyobrazić jak ponętną była ona dla włoskich kompozytorów wieku i ich naśladowców. Wedle słów Marmontela „wszyscy muzycy poddali się Metastasiowi“¹⁰⁸. Zrazu podbiła ich harmonijność jego wierszy, potem jednak znaleźli w nim bardzo łagodnego, grzecznego¹⁰⁹, ale jednocześnie energicznego mentora. Hasse dał mu sobą powodować. Jommelli oświadcza, że więcej nauczył się od Metastasia niżli od ludzi, jak: Durante, Leo, Feo i padre Martini, to znaczy od wszystkich swych pierwowzorów. Wiersze jego, do zmiany których niedopuszczał, nietylko nadawały się wyśmienicie do melodji, ale inspirowały ją poprostu, wyczarowywały same. Często wiersz poddawał sam temat arji muzykowi¹¹⁰.

Jole Maria Baroni daje w swej pracy p. t.: „*Lirica musicale di Metastasio*“¹¹¹ krótką analizę różnych poetycko-muzycznych rodzajów jego twórczości a więc: kanzony, kantaty i arji. Poprzestanę tutaj na zaznaczeniu reform w zakresie muzyki, do jakich był powołanym Metastasio.

On to ma zasługę wprowadzenia z powrotem chórów do opery włoskiej. W dziale tym oparł się o muzyczne tradycje, jakie dochowały się czasów jego w Wiedniu. Podczas gdy zaprzestano używać chórów w operach włoskich, trzymali ich się uparcie wiedeńscy mistrze, jak Jan

Józef Fux i Carlo Agostino Badia. Metastasio czerpał z tych, żywych jeszcze źródeł i postawił chóry na nieznaną jeszcze dotąd wyżynie. Wprowadzał je zresztą jeno w te miejsce akcji, gdzie były stosowne, naturalne i potrzebne. Wyczuwamy ciągle, że przy szkicowaniu planu miał przed oczyma poważną prostotę tragedji antycznej¹¹². W podobny sposób traktowali chóry muzycznie komponujący przyjaciele, zostający pod jego wpływem, jak na przykład Hasse. Wspaniały chór kapłanów w „*Olimpiadzie*“ Hassego (1756) świadczy o pełnym rozkwicie neoantycznego stylu, z prostotą tragiczną łączącego nastrój religijny. Zupełnie niesłusznie przypisują wszyscy Gluckowi wynalazek i stosowanie owego stylu.

Najpotężniejszym było jednak oddziaływanie reformatorskie Metastasia i jego muzyków na recitativ i budowę scen recytatywnych.

Ówczesna opera włoska stanowiła niesharmonizowany zgoła związek *recitativo secco* i arji. Owo *recitativo secco* polegało na monotonnem i bardzo szybkim psalmodjowaniu, niewiele różniącym się w tonie od zwykłej mowy, które toczyło się bez końca poprzez akompanjament solowy na fortepianie, z niejakiem jeno podparciem przez bas. Muzyk nie troszczył się o to zgoła, zachowując całą siłę dla arji, w której wypowiedzieć się mogło całe wirtuozostwo autora i jego wykonawcy. Przeciwnie, poeta chętnie imał się recitativu, który pozwalał na popis wierszem, wybijającym się na plan pierwszy. Owo sumaryczne traktowanie sprawy nie zadawało żadnego z nich. Poeta i muzyk byli to prości wyrobownicy, nie związani syntezą sztuki. Od połowy XVII wieku pojawiać się zaczyna mieszana forma opery i powoli przesuwiała się na coraz to bardziej naczelne miejsce, jakie do dziś (na nieszczęście, rzecz można) zajmuje we współczesnym dramacie muzycznym. Było to *recitativo* z towarzyszeniem orkiestry, tak zwane

recitativo stromentale, czyli innemi słowy, *accompagnato*. Lully zastosował je przedziwnie w ostatnich swych operach¹¹³. Jednak w operze włoskiej wystąpiło *accompagnato*, jako zjawisko stałe dopiero od czasu Haendla¹¹⁴ i Leonarda Vinci (1690—1732). Ten ostatni, którego prezydent de Brosses nazwał włoskim Lullym, wpadł na pomysł postawienia *accompagnato* na czele akcji dramatycznej, celem wyrażania najwyższego napięcia napiętności. Ale były to jeno błyskawice genjuszu, dalej posunąć się nie miał odwagi.

Hassemu, zostającemu najoczywiściej pod wpływem Metastasia, przypada cała zasługa poznania się na ważności tego pomysłu i przeprowadzenia go, oraz wykorzystania z całą konsekwencją logiczną. Wykazał to Herman Abert¹¹⁵. Od opery „*Cleofide*“¹¹⁶ (1731), której akt drugi kończy się śmiałą sceną recytowaną na tle akompanjamentu, używa Hasse takich *accompagnati* do zakończenia aktów i tam gdzie akcja nabiera najwyższego napięcia, więc w wizjach zjawianiach się duchów w *lamenti*, wzywaniu pomocy i mękach dusznych. W „*Clemenza di Tito*“ (1738) wykazuje Abert sześć takich *accompagnati*, z których pięć przypada na bohaterów głównych i ilustrację ich walki duchowej. Szósty dopiero, wygłoszony przez figurę drugorzędną, opiewa pożar Kapitolu. Dwa razy, po wielkich recitatiwach orkiestralnych niema arji. W „*Didone abbandonata*“ (1813) znamienne jest zakończenie tragiczne, które, podobnie jak inne przykłady¹¹⁷, dowodzi, że mylną jest legenda, jakoby przed Gluckiem, z uwagi na panującą modę, wszystkie opery musiały się kończyć pomyślnie. Ta napiętna, poważna scena, streszcza w sobie cały dramat.

Udział Metastasia w tej poetyczno-muzykalnej architekturze, stawiającej recitativ orkiestralny na wyżynie wielkich momentów akcji, ujawnia się w znamienym liście jego, pisanym do Hassego 20 października 1790 roku, a dotyczącym „*Attilio Regolo*“¹¹⁸. List ten zasługuje na

uwagę. Nigdy może poeta nie nadzorował tak ściśle muzyka i nie określał z większą dokładnością jakiego rodzaju muzyki domagają się poszczególne sceny.

Po długim, nadzwyczaj grzecznym wstępie, gdzie usprawiedliwia się, iż śmie Hassemu udzielać rad, zaczyna objaśniać charaktery osobistości swego utworu, a Regulus, to bohater rzymski, wyższy ponad namiętności, dostojny w spokoju swym... „*Nie mógłbym wprost znieść — powiada — gdyby śpiew jego lub akompanjament był spieszny i porywczy, co mieć może miejsce w dwu, lub trzech specjalnych scenach*“. Dalej konsul Manljusz, wielki mąż o nadmiernej żądzy sławy, Hamilkar nierozumiejący, jako Afrykanin, maksimum dotyczących honoru i sprawiedliwości, zazdroszczący jednak wkońcu tym, którzy w nie wierzą. Barce, piękna płomienna afrykanka rozkochana w Hamilkarze. „*Oto są — powiada Metastasio — główne postaci, jakie chciałem przedstawić. Wiesz pan zapewne, że pędzel nie zawsze jest w stanie dotrzymać kroku obrazowi, jaki nosi w duszy malarz. Pańska to rzecz, wielki mistrzu i drogi przyjacielu, wyposażyć te osobistości w ten sposób, by posiadały wyraźną indywidualność, jeśli już nie przez rysy twarzy, to przynajmniej przez strój i wygląd zewnętrzny*“.

Wyjaśnwszy wielką wagę instrumentowanych recitawów t. zw. *accompagnati*, podaje jak i gdzie je należy stosować w utworze:

„W pierwszym akcie — powiada — są dwa miejsca, gdzie mogą bardzo pomóc instrumenty. Pierwszy, to mowa Atylli do Manljusza, zaś w drugim, począwszy od wiersza:

Ah, che vengo! Ah sino a quando...

Po słowach „*Ah che vengo*“ muszą wybić się na pierwszy plan instrumenty i milknąć, lub towarzysząc naprzemian *rinforzando*, lub ciszej poddawać żaru namiętnej rozmowie. Bardzobym rad, byś pan nie opuścił Atylli przed wierszem:

La barbara or qual è? Cartago o Roma?

Zdaniem mojem, wystrzegać się tu trzeba, by śpiewak nie musiał czekać dłużej, jak tego wymaga sam bas. Całe ciepło tego zdania przepadłoby, instrumenty, miast działać ożywczo, uczyniłyby recitativ niespokojnym, zaś obraz rozbiłby się na części i zatopił w ciemności, tak że raczej lepiejby go wcale nie wprowadzać“.

Podobną radę podaje odnośnie do siódmej sceny aktu pierwszego. „Kładę ponowny nacisk na to — powiada — by aktor nie musiał czekać na muzykę i by żar dramatyczny nie ostygł, przeciwnie musi on wzrastać ciągle z każdą sceną“.

Podobnie powiada o scenie po wierszu Manljusza:

„T'accheta si viene...“

„Tu jest konieczną mała symfonia, by konsul i amatorowie mogli zająć miejsca, a Regulus miał czas wejść i w spokoju oddać się swym myślom. Symfonia ta winna się odznaczać majestatyczną powolnością i posiadać przerwy, wyrażające stan duszy Regulusa, wracającego jako niewolnik tam, gdzie był dawniej konsulem. Bardzoby było dobrze, gdyby w jednej z przerw takich w orkiestrze, Hamilkar wygłosił dwa wiersze:

*„Regolo a che t'arresti? è forse nuovo,
Per te questo soggiono?“*

aby symfonia kończyła się dopiero po odpowiedzi Regulusa:

„Penso qual ne partii, qual vi ritorno“.

W drugim akcie konieczne są dwa recitativy orkiestralne. W jednej z tych scen, musi Regulus siedzieć aż do słów:

„Ah no. De'vili questo e' il linguaggio“.

Resztę mówi stojąc... Jeśliby przez warunki sceniczne Regulus nie mógł zaraz usiąść, natenczas winien zbliżyć

się powoli do swego fotelu, stając czasem i zatapiając się w zadumę. W takim wypadku orkiestra musi iść za nim i nie milknąć, aż usiądzie. Wszystkie myśli jego, słowa, wątpliwości i wahania dadzą orkiestrze sposobność do wymodulowania w sposób oryginalny i niespodziewany kilku taktów. Gdy wstanie, muzyka winna wyrazić silne postanowienie i energję. Nie może to jednak trwać długo...“

W trzecim akcie „radbym bardzo nie słyszeć instrumentów przy recitatiwie, aż do sceny ostatniej, chociaż w dwu wcześniejszych scenach ostatecznie zrobiłyby efekt, ale, sądzę, z rzeczami temi postępować należy bardzo oszczędnie.

Tę scenę poprzedza hałaśliwie zbiegowisko ludzi, które woła:

„*Resti, Regolo, resti...*“

Okrzyk ten winien wypaść gwałtownie, ponieważ wymaga tego rzeczywistość, a powtóre dlatego, by tem silniejsze wrażenie wywołała cisza, jaka zapadła pośród wzburzonych mas na widok jawiącego się Regulusa. Gdy inne osoby mówią, mają instrumenty milczeć, natomiast w scenie tej winny towarzyszyć Regulusowi. Modulacja i tempo muszą się zmieniać, ale nie wedle słów poszczególnych, jak to robić zwykli skrybowie muzyczni, tylko stosownie do wewnętrznych przeżyć, jak to czynią wielcy muzycy, do których się pan zalicza. Wiadomo panu, równie dobrze jak i mnie, że jedne i te same słowa wyrażają, stosownie do okoliczności radość, ból, lub litość, mogą również pokrywać te uczucia. Przekonany jestem, że muzyk tej co pan miary potrafi zastosować dużą ilość recitatiwów instrumentalnych, nie nużąc słuchaczy, po pierwsze dlatego, że unikał pan będzie w nich przewlekłości, jakto już z naciskiem radziłem, a powtóre dlatego, że w mistrzowski sposób władasz pan przeróżnemi *piani, forti, rinforzi, staccati, legati*, zwalnianiem,

pauzami, arpeggiami, tremolami i będziesz je pan pewnie stosował na zmianę, nadewszystko zaś posłużysz się owymi niespodzianymi modulacjami, których źródła tajemne sam pan znasz jeno.

Sądziś pan, drogi przyjacielu, że na tem koniec udręki jaką ci zadają? Otóż nie! Pragnę jeszcze, by chór końcowy zaliczał się do liczby tych chórów pańskich, które budzą w słuchaczach nieznanę im odtąd pragnienie pojenia się nim bez końca. Pragnę, byś pan wpoił im przekonanie, że to nie jest jakiś zbyteczny dodatek, ale przeciwnie ważna część samej tragedji i jej końcowa katastrofa...“

Metastasio kończy te przepisy nie dlatego, by doszedł do końca, ale z powodu znużenia. Nie ulega wątpliwosci, że późniejsze rozmowy, list ten objaśniły jeszcze lepiej i uzupełniły.

Streszczając powyższe rady, uderza nas co następuje:

1) Przewaga poezji nad muzyką. „Rysy twarzy“ to jest poezja, a „strój i wygląd zewnętrzny“, to muzyka. Gluck nie wyraziłby się też inaczej.

2) Wielka waga przypisywana dramatowi. Rady fachowca, by unikać przewlekania gry aktora, by nie powstały dziury w dialogu. Znaczy to tyle co usunięcie bezpożyteczne arji. Muzyka zostaje podporządkowana efektem scenicznym.

3) Psychologiczny charakter orkiestry. „Symfonia wyraża myśli, wątpliwości i troski Regulusa“. Przypisywanie dobrej muzyce zdolności wyrażania nietylko znaczenia słów, ale także tajemnego odczuwania, którego nie widać zazwyczaj w zewnętrznych przejawach. Jednem słowem: orkiestra wyrażać ma tragedję wewnętrzną.

Powtarzam, że wszystko to odpowiada w zupełności poglądom Glucka. Dłaczegóż tedy Metastasio i muzycy jego, przedstawieni bywają zawsze w roli przeciwników reformy Glucka¹¹⁰? List ten pochodzi z roku 1749, a więc

z czasu kiedy Gluckowi nie śniło się jeszcze o jakiejś reformie. Jak widzimy, różni muzycy, najróżniejszych obozów zajmowali się tem samem i pracowali nad jednym dziełem, chociaż czynili to pod rozmaitemi hasłami. Metastasio, który lubował się w pięknym śpiewie i zaliczał się do ostatnich ludzi w Europie, trzymających się tej tradycji¹²⁰, nie chciał go poświęcić. Któryż z muzyków mógłby mu z tego uczynić zarzut? Pragnął, by głos zarówno w poezji jak i muzyce stał na miejscu pierwszym, bał się nazbyt bujnego rozrostu orkiestry swego czasu, uważając ją tem bardziej za niebezpieczną, że czuł jej potęgę. Starał się tedy trzymać ją w ryzach i zaprząć w służbę ideału swego, za który uważał tragedję muzyczną harmonijnie zrównoważoną¹²¹. Chcąc sprawy określić rzeczowo, należałoby powiedzieć: Na Glucku wyszedł dobrze dramat, ale nie poezja. Ani u niego, ani u Jommelliego nie spotykamy racinowskiej deklamacji, która się w XVIII wieku wydoskonalila jeszcze bardziej, ale tylko ciężką, skandowaną, emfaticzną, krzykliwą dykcję. Nic też dziwnego, że ją było słycać w zgiełku orkiestry. Porównajmyż scenę z „*Armidy*“ Glucka, z odpowiednią sceną „*Armidy*“ Lullyego. Jakaż ogromna różnica w tych dwu dramatach muzycznych! Utwór Glucka posuwa się zwołna, wśród ciągłych powtarzań, a orkiestra grzmi i szaleje. Głos aktora przypomina zupełnie głos tragicznej maski w teatrze greckim — ryczy poprostu. U Lullyego, a bardziej jeszcze u muzycznych współpracowników Metastasia, głos posiada cechy właściwe aktorowi owej epoki. Powolny on jest pewnym prawom dobrego smaku, umiarkowany i w sensie ówczesnego towarzystwa — naturalny. Naturalność jest to pojęcie zmieniające się jak wszystkie inne, a każdy wiek i każde społeczeństwo zakreśla jej inne granice. Nieporozumienie dzielące dwie szkoły dotyczyło nietyle samej rzeczy, co formy. Wszyscy byli zgodni co do tego, że opera winna być tragedją muzyczną, nie mogli

się tylko zgodzić na pojęcie tragedji. Po jednej stronie stali rasyniści, po drugiej zwiastunowie romantyzmu.

W sztuce jednak ważną jest nie teoria, ale człowiek, który ją stosuje. Gluck pragnął reformy dramatu muzycznego, Metastasio dążył do tego samego celu. W Berlinie chcieli tejsze samej reformy Algarotti, Graun, a nawet Fryderyk II. we własnej osobie. Są jednak różne objawy chcenia i różne temperamenty. Gluck był to mądry, odważny, a w razie konieczności, nawet brutalny rewolucjonista, drwiący z gadaniny ludzkiej i usuwający na stronę konwenanse. Metastasio był światowcem, pełnym respektu dla tradycji. Jego libretta operowe pełne są trzeźwych sentencyj i wyszukanych porównań, a wszystko uzasadnia przykładami Greków i Rzymian, którzy, jak się wyraził do Calsabigia elementom tym zdawien dawna przyznali wybitną rolę, zarówno w religijnej, jak i świeckiej sztuce. Usiłował zarazić nawet i krytykę swego czasu przykładem antyku i klasycyzmu francuskiego. Nie wiedzieli obaj, że użyteczność danej rzeczy nie od tego zależy, czy była ongiś dobrą i żywotną, czy nie, ale od tego, czy dziś jeszcze posiada te zalety. To stanowi piętę achilesową i słabość sztuki Metastasia. Posiada ogromną inteligencję i smak, jest zrównoważony, ale zarazem przerafinowany i zbyt światowy. Brak mu odwagi i pierwotnej bezpośredniości.

Cóż stąd? Mimo, że popadł w zapomnienie, za życia tkwiła w nim zaródź przyszłości. Niewiadomo zresztą, czy całem nieszczęściem jego nie było fatalne niepowodzenie Jommelliego, który posiadał, z pośród wszystkich pod jego wpływem zostających muzyków, najwięcej odwagi i najdalej się posunął po wyrąbanej przez Metastasia ścieżynie. Jommelli, zwany włoskim Gluckiem, reprezentuje najwyższy wysiłek Italji utrzymania się na stanowisku dominującym w operze. Chciał przeprowadzić reformę tragedji muzycznej, bez zrywania z tragedją włoską, przez jej odmładzanie,

przez wprowadzenie nowych elementów, a zwłaszcza przez wyzyskanie dramatycznych możliwości orkiestry. Ale nie znalazł poparcia we własnym kraju, a w Niemczech był cudzoziemcem, podobnie jak sam Metastasio. Obaj ponieśli klęskę, a była to jednocześnie klęska Italiji. Włoski Gluck nie stworzył szkoły, w Glucku niemieckim zwyciężyła nietylko forma artystyczna, ale cała rasa.

VII.

PODRÓŻ MUZYCZNA PRZEZ EUROPE, OŚMNASTEGO WIEKU.

1. ITALJA

W wieku ośmnastym była Italja, podobnie jak w minionym, ziemią obiecaną muzyki.

Muzycy włoscy cieszyli się w całej Europie autorytetem, równym autorytetowi francuskich filozofów i pisarzy. Italja była wielkim targowiskiem śpiewaków, wirtuozów, instrumentalistów, kompozytorów, oraz oper. Wywożono stamtąd opery setkami do Anglii, Niemiec, Hiszpanji po pokryciu własnego, niesłychanie wielkiego zapotrzebowania. Włosi byli nienasyconymi w konsumowaniu muzyki, potrzebowali coraz to nowych i nowych utworów. Najwybitniejsi mistrze niemieccy, jak Haendel, Hasse, Gluck i Mozart udawali się do Włoch na naukę i stawali się tam zagorzalszymi Włochami od synów Italji. Angielscy entuzjaści włoskiej muzyki zalali Italję i włączyli się z miasta do miasta, krocząc śladem band śpiewaków i żołdactwa operowego. Karnawał spędzali w Neapolu, Wielki Tydzień w Rzymie, święto Wniebowstąpienia obchodzili w Wenecji, na miesiące letnie zjeżdżali do Padwy, lub Vicenzy, na jesień do Medjolanu, a na zimę do Florencji. Całymi latami biegli tym kłusem bez zmęczenia i nudy. Nie wiedzieli, zda się, że zgoła niepotrzebnie fatygowali się aż tak daleko, by słuchać włoskich oper, bowiem mieli Italję w samym Londynie. Od początku XVIII wieku Anglja

zawojowana została przez ostateczny smak włoski tak dalece, że historyk Burney uczynił na ten temat dziwną uwagę, mającą być wielką pochwałą rodzinnego kraju.

„Muszę zauważyć, że nasi młodzi kompozytorowie angielscy, naśladowający wiernie muzykę włoską, dużo rzadziej popadają z powrotem w muzykę angielską, niżli się to przydarza Francuzom, choćby lata całe spędzili we Włoszech“.

Jest wprost uszczęśliwiony z powodu, że Anglikom udaje się lepiej wynarodowiać i zatracać swe cechy, niżli Francuzom. Mieli to do zawdzięczenia wybornym operom włoskim i przybytkom oper komicznych w Londynie, gdzie rezydowali mistrze tej miary co Haendel, Buononcini, Porpora i Galuppi. Uniesiony podziwem dla Italji, twierdzi Burney, że „Anglja lepszą jest od Francji glebą dla młodych talentów kompozytorskich“.

Uwaga Burneya, wbrew woli jego zresztą przynosi zaszczyt Francji, która z wszystkich narodów najdzielniej opierała się w tej epoce włoskim wpływom. Mimo to wpływ ten dawał się odczuwać w Paryżu pomiędzy artystami, a styl włoski miał silną ostoję w filozofach encyklopedystach, Grimie, Diderocie, a zwłaszcza J. Jakóbie Rousseau. Staczano formalne walki i styl ten wychodził z nich często zwycięsko, a to z przyczyny, że muzyka francuska była w drugiej połowie XVIII wieku rzeczą bezpańską, którą, jak zawojowaną prowincję, podzielili się trzej cudzoziemcy: Włoch Piccini, zitalizowany Niemiec Gluck i zitalizowany również Belg, Gretry.

Inne narody nie czekały tak długo, by się poddać. Hiszpanja była pod względem muzycznym kolonią włoską od r. 1703, to jest czasu, kiedy się tam osiedliła wielka trupa operowa, a zwłaszcza od przybycia słynnego mistrza

Farinellego (1737), wszechpotężnego ulubieńca Filipa V, którego ataki szaleństwa uspakajał muzyką. Najwybitniejsi kompozytorowie hiszpańscy italizowali swe nazwiska i zostawali kapelmistrzami w Rzymie, jak n. p. Terradellas, lub nauczycielami śpiewu w konserwatorjum neapolitańskim, jak Avossa (Abos), o ile nie szerzyli włoszczyzny muzycznej po krajach innych, jak n. p. Martini (Martin y Salez).

Zalew italski sięgnął też Północy. W Rosji osiedlili się Galuppi, Sarti, Paësiello, Cimarosa i zakładali tam szkoły, konserwatorja i sceny operowe.

Jasnym jest, że kraj promieniujący sztukę swoją po całej Europie musiał zostać uznany powszechnie za ziemię obiecaną muzyki. Stąd też Włochy stały się w XVIII wieku celem pielgrzymek muzyków wszelkich narodowości. Wielu z artystów spisywało wrażenia swoje z podróży, a zapiski ludzi takich jak Montesquieu, prezydent de Brosses, Piotr Jan Grosley de Troyes, uczony Lallande, Goethe, hiszpański poeta don Leandro di Morotin zawierają mnóstwo nader interesujących spostrzeżeń i faktów. Najciekawszą może z prac tych jest praca Karola Burneya, który przebył krótkimi etapami całą Europę, z cierpliwością bezprzykładną zbierając materiał do swej wielkiej historii muzyki. Pod względem upodobań estetycznych był mocno zitalizowany, ale posiadał wrażliwość na wszystko, odznaczał się bezstronnością i miał szczęście zapoznania się osobiście z wszystkimi ówczesnymi, wielkimi muzykami. We Włoszech poznał Jommelliego, Galuppięgo, Picciniego, padre Martini, Samartiniego, w Niemczech Glucka, Hassego, Kirnbergera, Filipa Emanuela Bacha, we Francji Gretryęgo, Rousseau'a i filozofów. Wiele z naszkicowanych przezeń portretów, to do dziś istotne dokumenty, najżywsze i najwierniejsze, jakie odnośnie do tych osobistości posiadamy.

Spróbuję odbyć ponowną pielgrzymkę do Italji, przyłączając się do Burneya i innych, wielkich podróżników z połowy XVIII wieku¹²³.

*

*

*

Zaledwo cudzoziemiec przekroczy granicę włoską, ogarnia go natychmiast szal muzyczny, trawiący cały naród. Namiętność owa równie silną bywa wśród ludu, jak i sferach wybrańców losu.

„Skrzypce, różne instrumenty i śpiew zatrzymują nas co krok w ulicy — pisze abbé Croyer w r. 1763. — Po placach publicznych śpiewają szewcy, kowale, stolarze całe arje o kilku głosach i to tak czysto i z takim smakiem, że odrazu spostrzegamy, co ich wykształciło. Z natury uzdolnieni, dzięki okolicznościom, zmienili się w artystycznie wyszkolonych śpiewaków“.

We Florencji i Genui zbierają się kupcy i rzemieślnicy w niedziele i święta, tworząc liczne zespoły t. zw. *laudisti*, czyli śpiewaków psalmów. Idą na wspólną przechadzkę poza miasto i śpiewają na trzy głosy.

„W Wenecji — powiada Burney — gdy się widzi dwu ludzi idących ręką w rękę, wydaje się, że słowa ich rozmowy są tonami pieśni. Wszyscy w tem mieście śpiewają duety“. „Na placu św. Marka — powiada Crosley — zdarza się często, że jakiś robotnik, czy rzemieślnik (szewc, czy kowal), ubrany w strój swego zawodu, nagle zanuci arję. Inni, podobni mu przechodnie łączą swe głosy i śpiewają zaczęta melodję chórem, z taką precyzją, smakiem i należyta ekspresją, jakie w naszych północnych krainach spotkałby można chyba jeno w kołach wysoce kulturalnych“.

Od XV wieku odbywały się w Toskanji co roku przedstawienia ludowe i popisy śpiewackie. Genjusz ludu neapolitańskiego i kalabryjskiego wypowiadał się pieśniami,

które zwróciły na się uwagę muzyków, a Piccini, Paësiello i inni korzystali niejednokrotnie z tych pieśni ludowych.

Atoli największego była godną podziwu radość upojna, jaką okazywały masy ludu w chwili, gdy nadarzała się sposobność posłuchania muzyki.

„Zachwyt ich posiada specjalne cechy, zdaje się, jak gdyby radość owa była nad ich siły, jakoby upojenie zbyt wielkiem było dla ich zmysłów“ — powiada Burney. Czasu koncertu symfonicznego, danego pod gołym niebem w Rzymie, w roku 1758, „lud omdlewał z rozkoszy“ — jak powiada abbé Morellet. Co chwila słyszano wykrzyki i westchnienia: *o benedetto, o chce gusto, piacer di morir!* (o cóż za szczęście, co za radość, umrzyć przyjdzie z rozkoszy!) Nieco później, bo w roku 1781, notuje Anglik Moore, będący świadkiem produkcji muzycznej w Rzymie, że „publiczność trwała w bezruchu, z rękami złożonemi, oczyma wzniesionemi w niebo, lub napoły przymknionemi, nie śmiejąc oddychać“. Rozległ się krzyk młodej dziewczyny z pośrodku tłumu: *O dio dove sono? Il piacere mi fa morire!* (O Boże, gdzie jestem? Rozkosz mnie zabijel!) Niektóre ustępy muzyczne przerywały łkania słuchaczy.

Muzyka zajmowała tak tyrańsko naczelne miejsce węg Włoszech, że Burney, będący sam melomanem, dostrzegł w tej ogólnej namiętności wielkie niebezpieczeństwo dla narodu. „Sądząc — powiada — po ilości budynków i sal poświęconych muzyce i publicznym przedstawieniom, możnaby uczynić Italji zarzut, iż uprawia muzykę w sposób przesadny i niebezpieczny“.

* * *

Dominujące stanowisko muzyki włoskiej nie pochodziło jedynie z przyrodzonego uzdolnienia całego ludu i geniuszu poszczególnych mistrzów, ale zawdzięczała to także wybornemu wyszkoleniu muzycznemu, jakie miało miejsce

na całym półwyspie. Najświetniejszym ogniskiem tej kultury był Neapol. Za czasów Burneya panował pogląd ogólny, że w miarę posuwania się ku południowym częściom kraju natrafiało się na coraz to wykwintniejszy smak muzyczny. „Italję, — powiada Grosley — można porównać z diapazonem, którego oktawą jest Neapol“. Tego samego zdania są prezydent de Brosses, abbé Croyer i Lalande. „Muzyka — pisze Lalande — jest triumfem Neapolitańczyków. Wydaje się, jakoby błony uszne i wstęgi głosowe tych ludzi były bardziej napięte, wrażliwsze, harmonijniejsze i dźwięczniejsze, niżli innych mieszkańców Europy. Cały naród śpiewa, czyni gesty, nagina głos, zachowuje prozodję sylab, wszystko, nawet zwykła rozmowa poddaje myśl o muzyce i tchnie dźwiękami. Neapol jest też źródłem muzyki świata“.

Burney sprzeciwia się tej opinii niezupełnie już słusznej za jego czasów, a zawsze nieco przesadnej. „Przypisujemy — powiada — Neapolitańczykom więcej zalet muzycznych, niżli im się obecnie należy, mimo, że nabyli zgoła słuszne tytuły tej sławy w przeszłości“. Domaga się pierwszego stanowiska dla Wenecji. Nie rozstrzygając kwestji wyższości jednego z tych miast, powiedziec śmiało można, że w XVIII wieku Neapol i Wenecja były to dwa wielkie seminarja muzyki wokalne nie tylko dla Włoch, ale dla całej Europy. Każda z tych stolic muzyki była siedzibą świetnej szkoły operowej. Wcześniej założona szkoła wenecka, zapoczątkowana przez Monteverdiego, błyszczy w wieku XVII takimi nazwiskami, jak Cavalli i Legrenzi, a w XVIII zalicza do swych uczniów Marcella i Galupiego. Szkoła neapolitańska, późniejsza nieco, bo założona pod koniec XVIII wieku i posiadająca Francesco Provenzale, osiągnęła w XVIII wieku niezaprzeczną supremację w muzyce dramatycznej w czasach Aleksandra Scarlattiego i Pergolesa. Zarówno Wenecja, jak Neapol posiadały też kon-

serwatorja, zażywające największej w Włoszech sławy. Obok tych dwu metropoli operowych, ogniskiem muzyki instrumentalnej była Lombardja. Bolonja słynęła swymi teoretykami, a Rzym odgrywał rolę stolicy tej sztuki, nie tyle przez własną produkcję, ile wyższość krytycyzmu fachowego w zakresie muzycznym. „Rzym — powiada Burney — to miasto najniebezpieczniejsze dla kompozytora, bowiem Rzymianie są najbardziej zaciętrzewionymi krytykami muzyki w całych Włoszech. Ogólnem jest mniemanie, że twórca, czy wykonawca, który ostał się w Rzymie, nie potrzebuje się już obawiać krytyków miast innych“.

* * *

Pierwsze wrażenie, jakie odnosił cudzoziemiec, posłyszawszy muzykę neapolitańską, było raczej niespodzianką niżli przyjemnością, a najsumienniejsi i najwykwintniejsi znawcy doznawali zrazu rozczarowania. Burneya i innych uderzyła ekspresja mało staranna, frazowanie niedbałe, szorstkość tonu, pierwotna brutalność, ogólny chaotyczny nastrój, oraz skłonność wielka — jak powiada Grosley — do „*capriccioso*“ i „*extravagante*“. Godzą się z tem wszystkie opinie XVII i XVIII wieku. Podróżnik francuski J. J. Bouchard pisze w roku 1632:

„Muzyka neapolitańska zdumiewa, zwłaszcza swym dziwnym i szybkim rytmem. Śpiew brzmi, w przeciwieństwie do rzymskiego, wrzaskliwie i twardo, przytem nietyle wesoło, co kapryśnie i zgoła impulsywnie, budząc upodobanie szybkim jeno, bębniącym i dziwacznym rytmem. Jest to mieszanina ekspresji francuskiej i sycylijskiej i bardzo wydaje się dziwaczną temu, kto zamiłowany jest w systematycznej jednolitości. Niema w niej ni śladu tej cechy, raz pędzi galopem, to znowu zatrzymuje się, przeskakuje z góry na dół i z dołu na górę, rozbrzmiewa całą mocą, to znów

ta ją w sobie, a ta ciągła zmiana rejestru, oraz *piano* i *forte* charakteryzuje śpiew neapolitański.“

Burney pisze w roku 1770:

„Śpiew uliczny jest, co prawda oryginalniejszy, ale dużo mniej przyjemny, niż śpiew słyszany gdzieindziej... Ten dziwny rodzaj muzyki jest tak dziki w melodjach i tak odmienny od wszystkich europejskich, jak szkocki. Natomiast w muzyce artystycznej panuje plastyczność i ogień, jakiego znaleźć chyba trudno w całym świecie. Płomiennność przechodzi czasem w szal i owa pobudliwość twórcza sprawia, że utwór neapolitańskiego mistrza, zaczęty z umiarkowanym uczuciem, kończy się tak, iż orkiestra bucha prosto pożogą. Neapolitańczyk, podobnie jak rasowy koń, nie znosi wędzidla. Rzadko osiągają konserwatorja ekspresję wzruszającą i powabną, a o manierę wykwinną i wyszukaną troszczą się muzycy w Neapolu mniej, niż w innych częściach Italji“...

Charakter ogólny neapolitańskiego śpiewu w XVII i XVIII wieku pozostał ten sam, atoli wielkiej uległa zmianie wartość jego. Za czasów Boucharda stała muzyka neapolitańska w tyle poza całą resztą muzyki włoskiej. Za Burneya słynęli neapolitańscy kompozytorowie, nie tylko wrodzonym genjuszem swym, ale także wiedzą, co jest dowodem, jakie posiada znaczenie dla sztuki wyszkolenie umiejętne, które wprawdzie nie zmienia rasowego jej charakteru, ale wydobywa ze źródła przyrodzonych uzdolnień wszystkie elementy, któreby nie ujawniły się inaczej nigdy.

Takimi to zakładami naukowymi były słynne neapolitańskie konserwatorja, kształcające muzycznie biedne dzieci. Przedziwna ta idea nie powstała nigdy w głowie władców naszych, współczesnych, demokratycznych państw, ani też nie przejęto jej z wieków minionych.

Najwybitniejsze konserwatorja, czyli „*collegii di musica*“ były to:

1. Kolegium biednych Jezusa Chrystusa (*Collegio de' poveri di Jesu Christo*) założone w roku 1589 przez Marcella Fossataxo di Nicotera, Kalabryjczyka z trzeciego zakonu św. Franciszka, gdzie przyjmowano dzieci opuszczone, ginące z głodu i zimna, w wieku od 7 do 11 lat, bez względu na narodowość i inne różnice. Było ich około setki, a ubiór ich stanowiła ponsowa sutanna i jasno-niebieski kaftan. Z tego kolegium — a fakt taki coś znaczy — wyszedł Pergolesi.

2. Kolegium św. Onufrego a Capuana, założone około 1600 r. przez zakonników klasztoru św. Onufrego, dla sierot kapuańskich. Liczba uczniów wynosiła od 90 do 150. Nosili białe sutanny i szare kaftany.

3. Szkoła Santa Maria di Loreto, założona przez protonotariusza papieskiego nazwiskiem Giovanni di Tappia, Hiszpana, w celu „przyjmowania dzieci najbiedniejszych obywateli i kształcenia ich w wierze, oraz sztukach pięknych“. Ten wielki instytut mieścił zrazu 800 uczniów obojga płci. W połowie XVIII wieku przestano przyjmować dziewczęta i uczono wyłącznie muzyki. Gdy Burney zwiedzał szkoły znalazł w niej dwustu uczniów. Nosili białe sutanny i także kaftany.

4. Zakład *della pieta de' Turchini*, założony w końcu XVI wieku przez bractwo, dające przytułek biednym dzieciom jednej z dzielnic miasta. W połowie XVIII wieku liczył stu uczniów, ubranych w niebieskie sutanny i kaftany. Uczyli tu najsłynniejsi kompozytorowie neapolitańscy, a jednym z pierwszych nauczycieli był Francesco Provenzale.

Każde z tych konserwatorjów miało po dwu nauczycieli głównych, jednego dla poprawiania kompozycji, drugiego dla nauki śpiewu. Byli prócz nich asystenci (*maestri scolari*) dla każdego z osobna instrumentu. Dzieci przebywały w zakładach zazwyczaj przez lat ośm. O ile pokażało się po kilku latach szkolnych, że nie posiadają odpo-

wiedniego uzdolnienia, wydalano je. Pewna liczba uczniów składała opłatę za naukę. Najlepsi zostawali po ukończeniu studjów nauczycielami w zakładzie.

Burney w tych słowach zdaje sprawę ze swej wizyty w konserwatorjum:

„Na schodach, w wysokości pierwszego piętra ćwiczy jeden malec na klarncie, o piętro wyżej drze się trąba. W wspólnej salce hałasi siedm, czy ośm fortepianów i większa jeszcze ilość skrzypiec i głosów śpiewaków. Każdy gra co innego, a kilku pisze kompozycje. Łóżka, stojące rzędami w tejże sali, służą za siedzenia małym muzykom. W drugiej sali sami skrzypkowie, w trzeciej fleciści i oboiści. Klarnetom i trąbom wolno się ćwiczyć jeno na schodach. Na najwyższym piętrze domu, w zupełnem odosobnieniu od reszty dzieci zarezerwowano osobne, ciepłe i wygodne pokoje dla młodych rzezańców, a to ze względu na wielką wrażliwość ich głosów. Wszyscy ci mali muzycy pracują nieustannie od wstania (dwie godziny przed świtaniem w zimie), aż do pory spania, to jest do ósmej wieczór. Mają tylko półtorej godziny pauzy w południe i kilka dni wakacyj w jesieni“.

Konserwatorja owe, dostarczające całej Europie śpiewaków i kompozytorów, znajdowały się za czasów Burneya już w stanie upadku. Najświetniej kwitły pono w początkach wieku, za czasów Aleksandra Scarlattiego.

W Neapolu przebywali też cudzoziemscy przedsiębiorcy muzyczni, których całem zajęciem było werbowanie muzyków i sopranów dla swoich rządów, pomiędzy nimi zaś znajdował się niejaki pan Gilbert, działający tu z polecenia Francji, którego poznał Lalande.

Sprowadzano stąd też kompozytorów. Dwaj słynni twórcy neapolitańscy z połowy XVIII wieku, Jommelli i Piccini, zostali również zaangażowani zagranicę, pierwszy

do Stuttgartu, gdzie przemieszkał lat piętnaście, drugi do Paryża, gdzie go przeciwstawiono Gluckowi. Piccini pozostał w Paryżu do samej śmierci, został profesorem „Królewskiej Szkoły Śpiewu i Deklamacji“, oraz inspektorem konserwatorium. Ci dwaj kompozytorowie różnili się bardzo między sobą. Piccini był szczupły, niski, blady, sztywny, miał wyraz twarzy znużony, serce gorące, uprzejmość w obejściu, a w duszy wrażliwość na wszystko. Nieprześcigniony w operze komicznej, uważał to wprost za nieszczęście, że budzące taki entuzjazm w Neapolu, małe komiczne operetki w dialekcie miejscowym nie dają się przenieść zagranicę. Abbé Gallioni czyni uwagę, że „operetek tych niesposób było wprowadzać do Francji, gdyż nawet do Rzymu dotrzeć nie były w stanie. Trzeba być — powiada — Neapolitańczykiem, by pojąć, na jak wysokim poziom wyniósł Piccini neapolitańską operetkę komiczną“. Natomiast Jommelli odniósł zagranicą większy niżli w ojczyźnie sukces. Gniewało to nawet krajan jego, że się zanadto zgermanizował w Stuttgarcie. Z postaci zewnętrznej przypominał muzyka niemieckiego. „Jest bardzo korpulentny — pisze Burney — i wyrazem twarzy przypomina Haendla, ale dużo łagodniejszy i grzeczniejszy w obejściu“. Ten wykwintny, wrażliwy, nieco tylko ociężały artysta, nabył w Niemczech upodobania do poważnej, ciężkiej harmonizacji i orkiestracji i, powróciwszy do ojczyzny, przyczynił się w znacznym stopniu do przewrotu, zapoczątkowanego wówczas w operze neapolitańskiej. Orkiestra wybijała się coraz bardziej na pierwszy plan, a śpiewacy musieli krzyczeć, chcąc by ich słyszano. Burney powiada: Pod względem muzycznym zatraciła się modulacja, znikły delikatne półtony, światłocień stał się szorstki, brutalny, a z całej kompozycji pozostały same jeno śmiałe, ale ostre pociągnięcia pędzla.

*

*

*

Wenecja różniła się od Neapolu smakiem i wykwin-tem. Słynne, weneckie szkoły kształcające muzycznie dziewczęta, jak: *Pietà*, *Mendicanti*, *Incurabili* i *Ospedaletto di St. Giovanni e Paolo*, konkurowały z konserwatorjami męskimi Neapolu.

Były to domy podrzutek pod patronatem arystokratycznych rodów miasta. Chowano tam dziewczęta aż do ślubu i dawano im wykształcenie muzyczne. „Muzyka — powiada Grosley — stanowiła przedmiot główny wykształcenia, mogącego z wychowanek uczynić raczej Aspazję i Lais, niżli zakonnicę, czy matkę rodziny“. Nie same jednak tylko muzyczki były mieszkankami tych przytułków, *Pietà* n. p. liczyła ich zaledwo 70 na tyśiąc, zaś inne zakłady najwyżej 40 — 50. Czyniono to jeno w celu zapewnienia sobie pewnego kontyngentu śpiewaczek, często też brano dzieci nie będące sierotami, odznaczające się pięknym głosem. Sprowadzono je z całego miasta, a także z Padwy, Werony, Brescji i Ferary. Nauczycielami byli ludzie tacy, jak: Furdonetta w *Pietà*, Bertoni w *Mendicanti*, Pecchini w *Ospedaletto*, a Galuppi, następca Hassego, *Incurabili*. Rywalizacja tych mistrzów przejawiała się też w pracy uczennic. Każde konserwatorjum posiadało 4 — 5 nauczycieli pomocniczych dla nauki śpiewu i gry na instrumentach. Starsze dziewczęta udzielały nauki młodszym. Uczennice nie tylko śpiewały, ale także grały na instrumentach, jak skrzypce, fortepian, trąbka i kontrabas. Burney powiada, że zazwyczaj każda władała kilku instrumentami i z łatwością przechodziła od jednego do drugiego. Owe orkiestry żeńskie dawały każdej soboty i niedzieli koncerty publiczne, cieszące się wielkiem uznaniem w Wenecji, i żaden z przejezdnych cudzoziemców nie pomijał słuchania i opisywania tych koncertów, radujących zarazem ucho jak i oko. „Trudno sobie wyobrazić coś bardziej uroczego — powiada prezydent de Broses — nad młodą, piękną za-

konnickę ubraną w białą szatę z wiązką kwiecica granatowego we włosach ponad skronią, dyrygującą orkiestrą i dającą takt w sposób pełen wdzięku i precyzji“. Dodaje, że „pod względem rozmachu i wybitnego talentu kapelmistrzowskiego nadobne córki Wenecji nie ustępują nikomu“. Kilka z tych muzyczek posiadało sławę w całej Italji, a Wenecja dzieliła się nieraz na stronnictwa stojące po stronie tej, czy innej śpiewaczki.

Niektórzy, erotycznie zabarwieni sprawozdawcy opisują owe konserwatorja w sposób tak fantastyczny, że budzą wątpliwość co do wartości udzielanej tam nauki. Ale Burney, który poznał rzecz gruntownie, zaręcza, że była doskonałą. Najwyżej stał za czasów Galupiego instytut *Incurabili*. Galuppi miał wówczas lat siedmdziesiąt, ale zapal tego małego, suchego człowieczka, o inteligentnym wyrazie twarzy wzrastał, zda się, wraz z wiekiem. Błyskotliwy w rozmowie i dowcipny wielce, był lubownikiem wszelakiej sztuki, posiadał obrazy Veroneza, a przytem charakter ceniony narówni z talentem. Żył w kole rodziny, jak najprzykładniej. Jako kompozytor zaliczał się do ostatnich przedstawicieli dawnej tradycji weneckiej i tworzył dzieła, łączące fantazję, naturalność i wiedzę w całość niezwykłej doskonałości. Jako prawdziwy Włoch i akademik definjował w rozmowach z Burneyem, muzykę w trzech słowach: „piękno, jasność i dobra melodia“. Był zapracowany, bowiem zajmował stanowisko pierwszego kapelmistrza kościoła św. Marka, także stanowisko w *Incurabili*, uczył po arystokratycznych domach, oraz komponował opery, mimo to jednak nie zaniedbywał swych obowiązków i konserwatorjum swe trzymał w ryzach porządku. „Orkiestra — powiada Burney — sprawia się tu wzorowo. Żaden z muzyków nie stara się wybić na plan pierwszy ze szkodą śpiewaków, a wszyscy słuchają jak najściślej poleceń kierownika“. Artyści odznaczałi się wirtuozostwem wielkiem,

ale smak ich pozostał zawsze czystym, a w każdej kadencji zespołu przejawiała się zawsze twórczość Galupiego. Ćwiczono tam wszelkie utwory kościelne i świeckie, a dyrygowane przezeń koncerty obfitowały w najróżniejsze kombinacje muzyki wokalne i instrumentalnej. Nie zaliczało się w Wenecji do rzadkości stosowanie w jednym kościele dwu orkiestr, dwu organów i dwu chórów, połączonych z sobą echowo. Burney słyszał w kościele św. Marka dyrygowaną przez Galupiego mszę na sześć orkiestr. Dwie wielkie mieściły się w dwu organowych galeriach głównych, cztery zaś w bocznych, po dwie z każdej strony węższej, wspomagane małymi organami. Była to tradycja wenecka, pochodząca z czasów Gabrieli, z XVI wieku.

Poza konserwatorjami i kościołami urządzano też liczne koncerty i „akademje“ po domach prywatnych. Szlachta brała w nich udział, damy wysokiego rodu grywały na fortepianie i wykonywały utwory koncertowe. Czasem odbywały się uroczyste obchody ku czci któregoś z muzyków. Burney był na koncercie ku czci Marcella. Trwały one zwykle do późnej nocy, a Burney notuje, że pewnego wieczoru odbyły się cztery koncerty konserwatoryjne i kilka prywatnych „akademij“.

Koncerty owe nie przeszkadzały zresztą w niczem przedstawieniom teatralnym, bo zarówno w Wenecji, jak i Neapolu teatr uważany był za najznamienitszą placówkę muzyczną. Długo stanowiły one najwyższy wyraz teatralnej sztuki włoskiej. W karnawale roku 1769, otwarto od razu siedm scen operowych, trzy dla kultywowania *opera seria*, a cztery dla *opera buffa*. Nie mówiąc o czterech istniejących komedjach, wszystkie opery pełne były każdego wieczoru.

Przytoczę jeden jeszcze rys, charakteryzujący naprawdę demokratycznego ducha tych miast włoskich. Oto gondoljerzy mieli zawsze wolny wstęp do teatrów, a ile razy

próżna była loża któregoś wielkiego rodu, gondoljerzy mieli prawo skorzystać z niej, za uprzednim pozwoleniem dyrektora. Burney dostrzega w tem słusznie jeden z powodów dlaczego „szerokie warstwy weneckiego ludu o tyle piękniej i wykwintniej umieją śpiewać w Wenecji, niżli gdziekolwiek indziej“. Zaprawdę niesposób napotkać lepszej, niż we Włoszech muzyki i nigdzie nie była ona tak rozpowszechniona.

* * *

Dwie te stolice, Wenecja, posiadająca siedm teatrów, i Neapol cztery, czy pięć, z których teatr San Carlo miał najliczniejszą orkiestrę w Europie, złożoną z ośmdziesięciu muzyków, dwa te miasta stały na czele. Ale obok nich, wszystkie inne włoskie centra kultury posiadały teatry operowe. W Rzymie sływały teatry: *Argentina*, *Aliberti* i *Capronica*. W Medjolanie i Turynie dawano opery codziennie, z wyjątkiem piątków przez cały sezon, a sztuki to były nieraz olbrzymie, w których staczano na scenie bitwy kawaleryjskie. Teatr *Farnese* w Parmie zaliczał się do najbogaciej wyposażonych. Pozatem istniały opery w Piacenzy, Reggio, Pizie i Luce, gdzie istniała, wedle Lalanda „najzdolniejsza orkiestra“. W całej Toskanie i prowincji weneckiej w Vincenzy były opery, a także w Veronie, która, jak pisze Edmund Rolfe „szalała za operą“¹²⁴, Była to wielka, ogólnie włoska namiętność. Abbé Croyer, który był w Neapolu w r. 1763 czasu klęski głodowej, powiada, że katastrofa ta nie obniżyła wcale pożądlivosti operowej.

Wstąpmyż do takiej opery włoskiej. Przedstawienie rozpoczyna się zawsze o ósmej, a kończy w godzinę po północy. Wstęp do parteru kosztuje jednego *psaolo*, to znaczy sześć angielskich pensów, lub sześć groszy¹²⁵, o ile nie jest bezpłatny, co często się zdarzało w Wenecji i Neapolu.

Publiczność zachowuje się hałaśliwie i nie uważa, co świadczy, że nie zdaje sobie sprawy z przejęcia się dramatem, będącym głównym celem teatru. Przez całe widowisko wszyscy rozmawiają bez skrępulów, składają sobie z łoży do łoży wizyty. W Medjolanie do każdej łoży przytyka mały apartamencik z kominkiem i bufetem dla pokrzepienia sił, oraz stolikiem do gry w karty. W czwartym rzędzie krzesel umieszczone są po obu stronach teatru stoliki do gry w faraona, gęsto obsiedzione przez miłośników tej rozrywki, przez cały czas przedstawienia. W Bolonji, damy roznegliżowują się dla wygody i paplają, czyli raczej krzyczą z łoży swej do łoży przeciwległej, wstają, klaszczą i wołają: bravo! Mężczyźni są powściągliwsi i podczas aktu nie czynią takiego zgiełku, poprzestając na rykach wzywających do powtórzenia go, gdy im się spodobał. W Medjolanie nie poprzestają na tem widzowie, że każdy gada, co mu się podoba, starając się przekrzyczeć muzykę. Niedość im wynurzać oklaskami swą aprobatę melodjom i śpiewakom podczas samego śpiewania. Słuchacze w parterze przynoszą z sobą laski i tłuką niemi co sił w podłogę i ławki i w ten sposób wyrażają podziw. Posiadają oni w łożach wyższych pięter swych współspiskowców, którzy na ten sygnał rzucają na dół mnóstwo małych papierków z drukowanemi sonetami ku czci aktorki, albo wirtuoza, którzy właśnie grają czy śpiewają na scenie. Każdy wychyla się do połowy ciała ze swej łoży, chcąc pochwycić taki papierek, widzowie w parterze zrywają się ze swych miejsc, a wszystko kończy się ogólnym, wyrażającym zachwyt okrzykiem: ach! — zupełnie jak po spaleniu sobótki świętojańskiej.

Ten, przesadny oczywiście nieco opis niezbyt się oddala od charakteru właściwego dziś nawet jeszcze wielu przedstawieniom włoskim. Francuski, czy niemiecki widz i słuchacz skłonny jest mniemać, że zachwyt Włochów

dla dzieła sztuki nie posiada cech szczeroci, a teatr pociąga ich jeno jako zebranie towarzyskie. Ale tak nie jest. Hałas ustaje w jednej chwili w pewnych momentach. „Wszyscy słuchają z zapartym oddechem arjetki — powiada — abbé Croyer — a raczej nie samej arjetki, jeno nieuniknionego recitativu, które usidla każdego. W takich to razach nie ujdzie najdrobniejszy ton, najdelikatniejszy odcień, Włosi chwytają go subtelniemi uszyma swemi i delektują się ową rajską iście strawą, z upodobaniem niezrównanem“.

Nie należy sądzić, że mowa tu o utworach koncertowych, posiadających jeno piękne formy. Uwagę widowni zwracają często momenty pełne ekspresji dramatycznej. Prezydent de Brosse zarzuca Francuzom, że wydają sądy o muzyce włoskiej, nie posłyszawszy jej we Włoszech. „Trzeba koniecznie ovladnąć językiem, — powiada — by zrozumieć całe znaczenie słów. W Paryżu słuchamy jeno pięknych, włoskich menuetów, lub wielkich zdobnych aryj i zdaje nam się, że piękna zresztą i bardzo melodyjna muzyka ta wykonywa jeno piruety na poszczególnych sylabach zaś nie posiada ekspresji właściwej uczuciom“. To jest, zdaniem jego, zgoła fałszywe. Umie ona przedziwnie wypowiadać uczucia w duchu własnego języka, a ustępy najulubieńsze Włochom są właściwie najprostsze i najbardziej wstrząsające. „Są to — pisze — namiętne, czułe, wzruszające arje, wyśmienicie dostosowane do teatru i podkreślające grę artysty“. Mnóstwo aryj takich w utworach Scarlattiego, Vinci i Pergolesa. Utwory te zaliczyć, niestety, musimy do najodporniejszych na eksport zagranicę „bowiem całą wartość owych urywków tragicznych stanowi precyzja ekspresji, której ocenić niesposób bez znajomości języka.

U publiczności włoskiej XVIII wieku napotyamy zupełną obojętność dla dramatycznej akcji i samej treści sztuki. W tej naiwnej zgoła bezmyślności publiki, czerpią wykonawcy śmiałość grania n. p. drugiego, lub trzeciego

aktu opery przed pierwszym, jeśli jakaś wysoka osobistość nie ma ochoty, czy czasu spędzić całego wieczoru w teatrze. Poeta hiszpański, Moratin był raz świadkiem spalenia Dydony na stosie, a w akcie następnym ujrzał tę samą zmartwychwstałą Dydonę, goszczącą ochotnie Eneasza. Mimo to publika, dla której temat dramatu był niczem, biła frenetyczne oklaski, zachwycając się szczegółami wyrwanymi z całości akcji.

Publiczność włoska nastrojona jest przedewszystkiem lirycznie, ale liryzm ten nie ma nic wspólnego z abstrakcyjnością, wiąże się jeno z pewną, określoną namiętnością i danym faktem. Włoch wszystko odnosi do samego siebie, a ani akcja, ani osobistości nie obchodzą go wcale. Wnika w każdą namiętność, którą odnajduje w sobie, stąd też bierze się owa gwałtowna egzaltacja, ogarniająca go w pewnych momentach operowego utworu. Żaden lud nie kocha opery tak namiętnie, bowiem u żadnego miłość owa nie przybiera tak osobistego i egoistycznego charakteru. Włoch nie chce zobaczyć w operze bohatera operowego, ale chce tam ujrzeć i posłuchać siebie i rozplomienić namiętności własne. Reszta dłań nie istnieje.

Wielkie stanowi dla sztuki źródło siły możność czerpania z zarzewia serc słuchaczy, ale jest to dla niej zarazem niebezpieczeństwem niemałym. Wszystko, co w sztuce nie jest związane z naśladownictwem natury, lub jej kontrolą, wszystko co zależy jeno od wewnętrznego natchnienia, czy wstrząsu, słowem wszystko, co opiera się na genjusz twórczym i namiętności, jest niestale, albowiem genjusz, zarówno jak i namiętność są to jeno stany wyjątkowe, nawet u ludzi genjalnych i namiętnych. Płomień taki błyska i gaśnie rychło, a jeśli po zaśnięciu serca, nie zajmie miejsca genjusz pracowita obserwacja i systematyczne uzdolnienie, wówczas cała sztuka rozpada się w proch. Trzeba ciągle, mówiąc o Włochach wszystkich czasów, kłaść nacisk na

to, że nawet zgoła przeciętni mistrze włoscy posiadają więcej genjuszu od najwybitniejszych twórców krajów północnych, ale genjusz ten wybucha błachostkami, zasypia, albo schodzi na manowce, gdy go zaś zbraknie, nie pozostaje nic z całego dzieła.

Ocaleniem opery włoskiej XVII wieku mógłby się być stać pewien jej rodzaj, który wytworzył się już nawet w tej właśnie epoce. Mam na myśli operę komiczną, *opera buffa*, której zaczątki u Leonarda Vinci i Pergolesa wykwitły w sposób całkiem naturalny z charakteru włoskiego, skłonnego do kpin i szydu. Włosi, urodzeni humoryści, pozostawili pierwowzory, niesiężne niemal. Prezydent de Brosses zachwycił się słusznie temi drobnymi arcydziełkami. „Im mniej poważnym jest temat tem go lepiej ujmują muzyka włoska — pisze — bowiem tchnie weselem, które jest jej żywiołem“. Po przedstawieniu „*Serva padrona*“ pisał: „Nieprawdą jest, by się od śmiechu umierało, gdyż nie żyłbym już i nie miałbym nadziei umrzeć na śledzionę, która mnie tak prześladowa, że nie mogłem, jak należy oddać się słuchaniu uroczej sztuki i jej niebiańskiej muzyki.“

Jak się to często niestety zdarza, muzycy i ludzie smaku niedoceniali tych właśnie utworów i uważali za ubliżenie przyznać im równorzędne z tragedją muzyczną stanowisko. Oddawna już zresztą utrwalił się nierozumny szemat rang, stawiający przeciętne utwory o stylu podniosłym powyż arcydzieł w rodzaju mniej dostojnym, a wesejszym. Za czasów prezydenta de Brosses traktowali wykwiłtni włoscy panowie i nadobne panie wżgardliwie operę komiczną i pokpiwali sobie z „warjackiego upodobania de Brossa do tych głupstewek“. Dlatego to zaniedbano wrychle owe drobne utwory, a podobne wady, jakie obciążały operę, to znaczy brak prawdopodobieństwa i obojętność na treść wślizgnęły się też w *intermezzo*. Burney zaznacza słusznie: „Jeśli pozbawimy muzyki operę komiczną francuską, pozostanie

stanie zawsze jeszcze wesoła komedja, zaś włoska opera komiczna jest bez muzyki, nie do zniesienia“. Pod koniec wieku Moratin uskarża się na absurdalność tego rodzaju utworów, a była to przecież epoka Cimarosa, Paesella, Guglielmiego, Andreozza, Fioravantiego i wielu innych. Czegóżby nie mogli byli dokazać owi pomniejsi mistrze, mając się należytej dyscypliny i posiadając sumienniejszych librecistów!

* * *

Widzieliśmy, jak się w Wenecji łączyło zamiłowanie do opery ze skłonnością dla muzyki instrumentalnej. Neapol skłonności owej nie miał wcale. Cechy te trwały zresztą niezmiennie od samego Odrodzenia, a zaraz, w początkach XVII wieku opera wenecka Monteverdiego odróżnia się wybitnie od oper neapolitańskich, florentyńskich i rzymskich.

Można powiedzieć ogólnie, że ziemią obiecaną muzyki instrumentalnej w XVIII wieku były Włochy północne, a więc Wenecja, Lombardia i Piemont.

Tu się rodziili najwięksi instrumentalisci, zwłaszcza skrzypkowie. Skrzypce, to instrument specyficznie włoski. Włosi, będący twórcami dramatycznego śpiewu solowego, posiadający przyrodzone poczucie harmonji linji i wrażliwi na piękną melodję, musieli zasłynąć jako skrzypkowie. „Nikt w Europie — powiada Pirro — nie umiał komponować jak Włosi na skrzypce, jasno, a z uczuciem“. Corelli i Vivaldi byli pierwowzorami mistrzów niemieckich. Złoty wiek włoskiej muzyki skrzypcowej przypada na lata 1720 — 1750, a gwiazdami jego są: Locatelli, Tartini, Vivaldi i F. M. Verocini. Wielcy ci kompozytorowie i wirtuozi odznaczali się ścisłością i czystością smaku.

Najsłynniejszym jest Tartini z Padwy. „Padwa — pisze Burney — stała się w czasach naszych tak słynną z powodu pobytu słynnego kompozytora i skrzypka, jak

ongiś z powodu urodzenia się w jej murach Tytusa Liwjuza. Gromadzono się tłumnie w jego domu, a potem wokół nagrobka, z nabożeństwem godnym pielgrzymów w Mece“. Ceniony zarówno jako kompozytor, jak też teoretyk i wirtuoz, był Tartini twórcą nowoczesnej nauki harmonji i autorytetem swego wieku. Każdy włoski wirtuoz zwracał się doń i dopiero zyskawszy jego uznanie uważał się za prawdziwego muzyka. Z wszystkich muzyków swego kraju posiadał najpoważniejszy i najwytrawniejszy sąd, oraz głęboki umysł, zdolny ocenić każdą twórczość bez względu na narodowość. „Jest grzeczny, uprzejmy — powiada de Brosses — bez śladu zarozumiałości, czy kaprysu. Mówi rozsądnie i wydaje sądy bezstronne, godne samego chyba anioła, o różnych zaletach francuskiej i włoskiej muzyki. Rozmowa z nim sprawiła mi tyleż przyjemności, co słuchanie jego muzyki“. „Gra jego — pisze Grosley — nie zalecała się błyskotliwością zewnętrzną. Wirtuoz ten niczego bardziej nie unikał, niżli pustego wirtuozostwa. Ile razy popisywali się przed nim wirtuozi włoscy, słuchał uważnie sztuczek i mówił: — Tak, to jest żywe, zręczne, świetne i błyskotliwe ale... — dodawał kładąc rękę na sercu — nie daję tutaj oddźwięku“. Styl jego odznaczał się posuniętą do doskonałości czystością tonów, z których najmniejszego nie zatracił nigdy, oraz pełnią patosu. Aż do śmierci pozostał Tartini skromnym członkiem orkiestry „Santo“ w Padwie.

Obok tego słynnego nazwiska dochowała się też słuszna sława innych, aż do czasów naszych. W Wenecji poznał de Brosses Vivaldiego, z którym niebawem zaprzyjaźnił się serdecznie, a Vivaldi skorzystał z tego, by mu „sprzedawać bardzo drogo swe koncerty. Jest to *un vecchio*, opanowany przez szatana kompozycji. Sam słyszałem, jak pysznił się że potrafi szybciej skomponować koncert, niżli go przepisać zdoła kopista. Podówczas niebardzo już był ceniony

w własnym kraju, gdzie wszystko idzie za modą, gdzie go znano już nazbyt długo, a nikt sobie nic nie robi z zeszłorocznego utworu“. Za to wszystko odszkodowany został tem, iż był pierwowzorem Jana Sebastjana Bacha.

Z pośród innych, wybitnych skrzypków ówczesnych wymienić należy najlepszego ucznia Tartiniego, Nardiniego i Veraciniego, głębokiego kompozytora, w którym dopatrywano się zwiastuna Beethovena. Prócz nich zwracają uwagę Nazzari i Pugnani tymże samym co mistrz stylem rzeczowym, łatwością ekspresji i niechęcią do taniego efektu. Burney, pisząc o Nardinim, powiedział, że wzbudza więcej uznania i sprawia przyjemności, niżli wywołuje podziwu, zaś de Brosses powiada o Veracinim: „gra czysto, wykwinnie, uczenie i biegle, natomiast brak mu niemal zupełnie wdzięku“

Gra fortepianowa miała mistrzów takich jak Domenico Zipoli, uczeń i współzawodnik Haendla, Domenico Scarlatti, genialnego pioniera, który wskazał sztuce nowe drogi, na które w ślad jego wkroczył Filip Emanuel Bach. Także i Galuppi wsławił fortepian. Ale za czasów Burneya zaznaczył się już upadek. „Mówiąc prawdę — powiada on — nie napotkałem dotąd we Włoszech wielkiego fortepianisty, ani kompozytora na ten instrument. Nie wiem, skąd to pochodzi, może powód leży w używaniu fortepianu do samego jeno akompanjowania śpiewakom, tak że pozatem nie słyzy się go niemal. Teraz został on tak zaniedbany przez fabrykantów instrumentów i muzyków, że trudno określić co gorsze, instrumenty, czy fortepianiści“. Gra na organach utrzymała się od czasów starego Trescobaldi na wyższym poziomie. Mimo wszystko jednak, pomijając wielkie pochwały oddawane włoskim organmistrzom przez Grosleya i Burneya, przyznać słuszność należy słowom Rusta, który powiada, że „Włosi nie są w stanie wydobyć wielkich efektów z instrumentu klawiszowego“. Ze słów

tych przebija przyrodzona skłonność Włochów do głosu ludzkiego i skrzypków, umiłowanego instrumentu narodowego¹²⁷.

Ważniejszą rzeczą niżli pojawianie się w północnej Italji licznych wirtuozów było wielkie rozpowszechnienie zamiłowania do muzyki symfonicznej w tych okolicach. Orkiestry lombardzkie i piemonckie były słynne. Największą sławą cieszyła się turyńska, zaliczająca do swych członków takich mistrzów jak: Pugnani, Veracini, Somis i bracia Besozzi. Każdego ranka odbywała się w kaplicy królewskiej „symfonia“ od 11 do 12 w południe. Orkiestra królewska, podzielona na trzy grupy, poustawiana była w galerjach dość od siebie odległych. Zgrana była atoli tak doskonale, że nie potrzebowała wcale pałeczki dyrygenta. Ten obyczaj, rozpowszechniony we Włoszech, zwrócił naturalnie uwagę cudzoziemców. „Kompozytor — powiada Grosley — poprzestaje na geście, czy słowie, niby generał, dający znak wojsku idącemu do ataku. Cała ta muzyka, mimo swego urozmaicenia i komplikacyj poszczególnych głosów gra bez dyrygenta“. To dowodzi niewątpliwie, że komplikacje i różnolitość tej muzyki nie były jeszcze podówczas wielkie, gdyż inaczej swoboda tego rodzaju byłaby niemożliwą, świadczy atoli jednocześnie o wprawie i instynkcie muzycznym orkiestr włoskich¹²⁸. Wystarczy przyrównać do nich ówczesne orkiestry francuskie, nie puszczające się zgoła na utwory trudniejsze, a mimo to niezdolne do grania jak należy bez laseczki... i obcasa dyrygenta. „Ludzie ci — pisze de Brosses — posiadają zgoła inne od nas poczucie precyzji i czystości tonu. Orkiestry te mają ogromną zdolność modulacji i cieniowania. Zdarza się, że akompanjuje sto instrumentów dętych i rżniętych, wcale nie przysłaniając głosu“¹²⁹.

Muzyka symfoniczna cieszyła się wielkiem uznaniem zwłaszcza w Medjolanie. Powiedzieć nawet można, że tam

powstała, gdyż tam żył jeden z niewielu ludzi, mających prawo do miana twórcy symfonji nowoczesnej. Zdaniem moim, człowiekiem, któremu się ta chwała najśluszniej należy¹³⁰, był G. P. Sammartini, zwiastun i pierwowzór Haydna. Był kapelmistrzem połowy blisko kościołów medjolańskich i napisał dla nich niezliczoną moc utworów symfonicznych. Burney, który go znał i słyszał kilka koncertów pod jego batutą, zaświadcza, że „symfonje jego odznaczały się po-
tem i właściwym mu ogniem. Instrumentacja była bardzo dobra, żaden z instrumentów nie był długo bezczynny, a zwłaszcza skrzypce nie mogły ni na chwilę spocząć“. Burney uczynił mu jednak zarzut, potem skierowany do Mozarta, mianowicie „że zawiele w kompozycjach jego nut i allegrów. Popędliwość ducha sprawia, że spieszy naprzód w szybkich frazach, co wkońcu nuży zarówno wykonawcę, jak i słuchacza“. Wydaje się, że ciągle galopuje. Mimo to podziwia Burney „istotnie niebiańskie piękno“ wielu jego adagiów.

Medjolańczycy lubowali się tą muzyką symfoniczną. Było w tem mieście ciągle mnóstwo koncertów nietylko publicznych, ale również prywatnych, a kółka dyletanckie wiązały się w małe orkiestry. Grywano symfonje Sammartiniego i Jana Chrystjana Bacha, najmłodszego syna Jana Sebastjana. Zdarzało się nawet czasem, że zastępowano koncertem przedstawienia operowe. Nawet w operze przejawiało się to upodobanie do muzyki instrumentalnej, a orkiestra, coraz to potężniejsza i liczniej obsadzana, rozbrzmiewała coraz to głośniej, z wyraźną, a przerażającą miłośników dawnego śpiewu tendencją zadławienia melodji w opłotach skomplikowanego akompanjamentu i przekrzywienia najdo-
nośniejszego głosu.

* * *

Muzyka instrumentalna posiadała dwa ogniska: Turyn i Medjolan, a muzyka wokalna również dwa: Wenecję i Neapol.

Bolonja była głową sztuki włoskiej, mózgiem, co myśli i rządzi, siedzibą teoretyków i akademików. Tam też mieszkał główny wyobraziciel autorytetu muzycznego Włoch XVIII wieku, uznawany jednocześnie przez Włochów, mistrzów całej Europy, Glucka, Jana Krysztofa Bacha i Mozarta. Był nim padre Martini, franciszkanin, kapelmistrz kościoła zakonnego w Bolonji, kompozytor uczony i ponętny, posiadał wdzięk nieco wystudjowany i ogromną wiedzę historyczną. Był zarazem mistrzem kontrapunktu i namiętnym kolekcjonerem, a w bibliotece swej zgromadził siedmnaście tysięcy tomów, obejmujących całą wiedzę muzyczną epoki. Użyczał wiedzy swej i książek chętnie każdemu, kto się doń zgłaszał, bowiem dobroć jego była równie wielka jak mądrość, a duszę miał czystą i pogodną, jak to się czasem spotyka u starych artystów Italji. Kochali go wszyscy i uciekali się doń ustawicznie o pomoc naukową listownie, lub też przybywając umyślnie do Bolonji. Burney pisze o nim w serdecznych wyrazach.

„Człowiek to wiekowy już i słabowity. Kaszle w niepokojący sposób, ma nogi napuchnięte i niezdrową cerę twarzy. Czytając książki jego, niepodobna wytworzyć sobie dokładnego pojęcia o charakterze tego dobrego i godnego człowieka. Napętnia on każdego nie tylko szacunkiem, ale także uczuciem przyjaźni. Życie jego czyste, obyczaje proste, jest wesoły, łagodny i dobroczynny. Nigdy nie pokochałem nikogo więcej po tak krótkiej znajomości. W ciągu kilku godzin porzuciłem całą rezerwę i miałem uczucie, że obcuje z dawnym przyjacielem, czy ukochanym bratem“.

Bolonja posiadała również główną akademię muzyczną włoską, „*Towarzystwo filharmoniczne*“, założone w r. 1666, do którego przyjęci pragnęli zostać mistrze

włoscy i obcy, uważając to za wielki zaszczyt. Młodziak Mozart został członkiem po zwycięskim egzaminie, ale legenda przemilcza, że pomógł mu w tym gorąco dobry padre Martini. To samo stało się z Gretrym, który przyznaje się otwarcie do takiejże pomocy w pamiętnikach swoich. „Towarzystwo filharmoniczne“ zajmowało się teoretycznymi i naukowymi zagadnieniami muzycznymi i co roku obchodziło uroczyste przedstawienie, na które składały się nowe utwory bolońskich mistrzów. Obchód ten, posiadający charakter poważny, odbywał się zawsze w kościele San Giovanni in Monte, gdzie się podówczas mieściła św. Cecylja Rafaela. Orkiestra i chóry liczyły około stu osób, a każdy kompozytor dyrygował własny utwór. Wszyscy krytycy muzyczni Włoch brali udział w tej próbie, która decydowała o sławie w zakresie muzyki kościelnej i instrumentalnej. Burney spotkał na tej uroczystości Leopolda Mozarta z synem „młodym — jak powiada — Niemiaszkiem, którego przedwcześnie rozwinięty i zdumiewający talent wprawiał nas w podziw przed kilku laty w Londynie, kiedyto był on jeszcze niemal dzieckiem“. Dodaje dla ścisłości, że go zapewniano, iż „ten chłopiec, budzący zachwyt całej Europy przez wiedzę muzyczną i mistrzowską grę swoją, dotąd jest wielkim muzykiem i włada przepięknie swym instrumentem”¹³¹.

* * *

Rzym był dyktatorem całej muzyki włoskiej.

Rzym posiadał swą specjalność w zakresie muzyki kościelnej, swą Kaplicę Sykstyńską, która, co prawda, w czasie owym kłoniła się już do upadku skutkiem konkurencji, jaką jej robiły teatry, przyciągające do siebie wysokimi płacami najlepszych artystów¹³². Rzym posiadał ogromne zbiory muzyki starej. Rzym mieścił w swych murach siedm, czy ośm słynnych teatrów, pośród nich zaś

Argentinę i *Aliberti* dla oper poważnych — *opera seria* i *Capronicę* dla *opera buffa*.

Rzym ponadto pociągał swą chwałą, swemi pamiątkami, swym niezatartym wiekami urokiem i wabił ku sobie wybitne umysły, gromadząc towarzystwo o wysokiej kompetencji muzycznej, publiczność naprawdę wyborową i znającą swą wartość, która też, przesadne często o sobie żywiąc mniemanie, ferowała wyroki bez apelacji.

„W Rzymie — pisze Gretry — znajduje się mnóstwo amatorów, starych dostojników Kościoła, którzy przez swą uczoną krytykę powstrzymują w szrankach młodych kompozytorów, którzy dają się ponieść wyobraźni zbyt daleko. Gdy tedy jakiś kompozytor odniósł sukces w Neapolu, Wenecji, a nawet w Bolonji, powiada się: „Czekajmyż o nim powie Rzym!“

Przedstawienie nowej opery w Rzymie, była to zawsze najstraszniejsza próba ogniowa dla kompozytora. Wydawano tam wyroki, uznane powszechnie za definitywne, a sędziowie zapalali się w krytykowaniu, wnosząc w owe funkcje, włoski iście temperament. Walka rozpoczynała się od pierwszej zaraz sceny. Jeśli na muzykę padał wyrok zagłady, starano się przynajmniej ocalić śpiewaków. Wygwizdywano *maestra*, oklaskując jednocześnie wykonawców. Czasem przeciwnie, gwizdano na aktorów, a obnoszono kompozytora w triumfie po scenie.

„Rzymianie — pisze Gretry — mają zwyczaj krzyczeć podczas grania utworu gdzie dominuje orkiestra: *brava la viola, brava il fagotto, brava l'oboe!* Podczas śpiewu melodyjnego, lub poetycznego, który ich wzrusza, zwracają się do autora, lub wzdychają i płaczą. Ale mają również straszliwą manję krzyczenia bez końca: *bravo Sacchini, bravo Cimarosa, bravo Paesiello!*... i to podczas przedstawienia opery innego autora, chcąc podkreślić, że po-

pełnił plagjat. Męczarnie takie doskonałą muszą być mu nauczka“.

Wiemy, w jak brutalnej formie odbywały się takie justyfikacje publiczne, z historii biednego Pergolesa, który, jak mówią, podczas premjery swej „*Olimpjady*“ dostał pomarańczą w twarz i został obsypany wyzwiskami. Przykład ten dowodzi, że publiczność rzymska niezawsze była nieomylną, mimo iż przyznawała sobie tę doskonałość. Wierna tradycji, chciała samozwańczo rządzić sztuką:

Tu regere imperio, populos, Romane memento

Nikt się nie dziwił, wszyscy przyznawali to prawo Rzymowi, o którym pisał w roku 1770 Mozart: „Rzym stolica świata“.

* * *

Takim był, w głównych zarysach, gmach włoskiej muzyki XVIII wieku. Uderza nas bogactwo jego i żywotność. Największem niebezpieczeństwem tej sztuki — któremu uległa zresztą — był właśnie jej nadmiar. Nie miała czasu skupić się, pogłębić i zadumać nad przeszłością własną. Zżarła ją żądza nowości¹³³.

„Wspominasz pan o Carissimim? — pisze w jednym z listów prezydent de Brosses — Na miłość boską nie wymawiaj pan tego imienia! Wezmą tu pana za starego niedołęgę. Nawet naśladowcy jego dawno już wyszli z mody“.

Podobnie zaznacza tenże pisarz ze zdumieniem, że słuchacze w Neapolu niezadowoleni byli ze słynnego śpiewaka Senesina, którym się zachwycił. „Śpiewa w stylu dawnym (*stilo antico*), mówili. Dodać należy, że w Neapolu smak muzyczny zmienia się najmniej co dziesięć lat“.

Burney wypowiedział to z większą jeszcze dokładnością:

„We Włoszech traktuje się słyszaną już operę, jak zeszłoroczny kalendarz. Wszyscy opanowani są żądzą no-

wości, a tendencja ta sprowadza różne nagłe zmiany w stylu. Kompozytor musi za każdą cenę dać nowość. Publice nie dogadza prostota starych mistrzów. Potrawa ta nie smakuje już rozwydrzonym dzieciom i wnukom, które pożądają jeno coraz nowych przypraw i niespodzianek¹³⁴.

Owa zmienność smaku, owo ciągle wahanie się było przyczyną, że niemal nie ogłaszano wcale drukiem utworów muzycznych we Włoszech.

„Kompozycje muzyczne włoskie mają tak krótki żywot i tak szybko ulegają klęsce nowości, że wobec małej liczby egzemplarzy, na jakich zbyt liczyć można, nie opłacają się koszta sztychowania i miedziorytu. O ile wiem, nie można znaleźć w całych Włoszech czegoś w rodzaju składu utworów muzycznych“¹³⁵.

Burney dostrzega w pełni świetności artystycznej, którą zresztą lubi, symptomy szybkiego i zupełnego upadku włoskiej muzyki. Sądzi, że wielka siła tkwiąca w Italji przeistoczy się i stworzy sztukę innego zakresu.

„Język i genjusz narodu — pisze — są tak bogate, że właśnie owa żądza nowości, która pędzi autorów od jednego stylu kompozycyjnego w drugi, często z lepszego w gorszy, że ta sama siła skłoni ich do pisania sztuk teatralnych bez muzyki. Niedługo nie będą mogli znosić muzyki, a nadmiar, jaki widnieje wkoło, świadczy, że stanie się to bardzo prędko“¹³⁶.

Przepowiednia Burneya ziściła się tylko w części. Włochy od czasów owych próbowały w istocie i to nie bez powodzenia stworzyć teatr bez muzyki. Siły narodu wyładowały się jednak na innem polu, poza teatrem i muzyką, mianowicie w walkach politycznych wielkiego okresu odrodzenia, kiedy wszyscy wielcy i szlachetni synowie Italji pospieszili w szeregi. Mimo to Burney ocenił trafnie wewnętrzne prawo muzyki włoskiej, zgłębił pierwiastki jej życia,

wielkości i śmierci. Włochy XVIII wieku żyją chwilą bez łączności z przeszłością i przyszłością. Nie posiadają rezerw i spalają się we własnym ogniu.

Jakaż różnica zachodzi pomiędzy tą rozrzną Italją, a ekonomiczną, rozrzną Francją, lub ostrożnymi Niemcami? W tymże samym okresie Niemcy napełniają po cichu śpichrze wiedzą, poezją i genjuszem twórczym, zaś Francja ściąga powoli, cierpliwie i wytrwale swój dotychczasowy dorobek muzyczny i gromadzi go, jak chłop francuski talary, w słynnej włóczkowej pończosze. To też przeznaczeniem tych dwu narodów być miało odrodzenie i silne wznowienie twórczości w momencie, kiedy Italja wyczerpana dziką rozrznąnością legła na ziemi.

Każdemu wolno przyganiać z tego powodu Włochom. Ja osobiście stoję sympatjami po stronie sztuki, żyjącej pełnym rozmachem, bez rachunku, mimo że cenię wysoce cnotę oszczędności i rozważi. To właśnie stanowi urok muzyki włoskiej XVIII wieku, że rzuca pełnymi rękami, nie myśląc zgoła o przyszłości. Mimo, że piękno to nie było trwałe, pięknem jednak było naprawdę, a radość i światło pozostały w sercach wspomnieniem po tym przelotnym rozbłysku pięknego, zaginionego stulecia.

VIII.

PODROŻ MUZYCZNA PRZEZ EUROPE, OŚMNASTEGO WIEKU.

2. NIEMCY.

Od półtora już wieku, posiadając wielkich muzyków, były Niemcy w roku 1750 bardzo dalekimi jeszcze od tego, by w muzyce europejskiej zająć miejsce, jakie im później przypadło. Nie był to już również, co prawda, czas, na który przypadają słowa rzymskiego chronisty, mogącego powiedzieć o wychowankach seminarjum germańskiego w Rzymie:

„Gdyby wychowankom tym wypadło kiedyś grać publicznie, byłaby to muzyka iście teutońska, wywołująca jeno śmiech i szyderstwo słuchaczy“¹³⁷.

Minął również czas, choć niedawno jeszcze, kiedy to Lecerf de la Viéville mawiał lekceważąco o Niemcach, że „sława ich w muzyce licha warta“¹³⁸, zaś abbé de Chateaufneuf gratulował talentu pewnemu niemieckiemu cymbaliście, podkreślając, że jest to tem znamiennejsze, iż pochodzi z kraju, który nie wydaje ludzi genjuszu i zapału¹³⁹.

W roku 1750 miały już Niemcy swego Haendla i Sebastjana Bacha, a jednak musiały giąć kark pod włoskiem jarzmem. Mimo, że pewna część muzyków uświadamiała sobie siłę własną i buntowała się potrochu, to jednak brakło jednomyślności, a przeto trudno było myśleć o wyzwoleniu. Dziwnie uwodzicielskie były ponęty przeciwników, zbyt doskonałą sztuka włoska, a nicości jej

pod piękną szatą nikt nie dostrzegał. Strasznym kontrastem raziła wobec niej niedołączna, ciężka, rojąca się od błędów gustu i estetycznych grzechów, robota kompozytorów niemieckich, które to cechy były tak zakorzenione, że przetrwały do dziś i odstraszą od utworów drugorzędnych muzyków.

Podróżnik angielski, Burney daje w swych zapiskach piękne świadectwo muzyce niemieckiej¹⁴⁰, a mimo to zaznacza, że zawsze raziła go surowość jej i szorstkość ekspresji. Zgrzyta zębami, słysząc źle nastrojone instrumenty, fałszujące organy i krzykliwe głosy.

„Nie napotyka się — pisze on — na ulicach miast niemieckich ludzi, śpiewających tak doskonale i obdarzonych takim słuchem jak we Włoszech.

W szkołach saskich i austriackich — powiada — uczniowie grają za twardo i ordynarnie.

W Lipsku śpiew „jest to coś w rodzaju wyrzucania ostrych, wysokich tonów, podobnego do powtarzanych szczeknięć czy skowytów pełną pierśią intonowanych, miast *mezza voce*, z użyciem *crescendo*“.

Pisze dalej o śpiewie berlińskim, że „nikt tam nie zwraca uwagi na *piano* i *forte*, a każdemu śpiewakowi na tem jeno zależy, by drugiego zagłuszyć. Cała ambicja berlińskiego śpiewaka skupia się na tem, by go słyszano. Niema śladu cieniowania. Nie zdaje sobie nikt sprawy ze stopnia siły, jaki można wydobyć z instrumentów. Przesada w natężaniu tonu powoduje, iż zamienia on się w przykry zgrzyt i szmer“.

Licznej orkiestrze arcybiskupa salcburskiego, czyni Burney zarzut, że gra z szumem i szorstko, miast łagodnie i w dobrym guście. Podobnie wyraża się też Mozart¹⁴¹: „To stanowi również jeden z głównych powodów dla czego niecierpię Salcburga. Muzyka dworska jest ordynarna,

plugawa, nędzna, tak, że „porządny“ człowiek znieść jej nie może“.

Nawet w Mannheimie, posiadającym najlepszą z niemieckich orkiestr, oboje i fagoty i wogóle instrumenty dęte były fałszywe.

Czystą mękę stanowiło słuchanie niemieckich organów. Burney powiada, że: „organy berlińskie są ogromne, posiadają ton skrzypliwy, szorstki i wydają syki i szelesty“. W wiedeńskim kościele św. Szczepana „są organy zawsze bardzo rozstrojone“, Nawet w świętem mieście organów, w ojczyźnie wielkiego Jana Sebastjana Bacha, to jest w Lipsku, „zdarza się napotkać dobre organy w niektórych kościołach, natomiast niema zgoła dobrych organmistrzów“.

Burney wypowiada zdania, że „z wyjątkiem niektórych dworów, gdzie muzyka służy do złagodzenia tyranji i odwrócenia w inną stronę żądzy czynu ludzi i ich myśli“, nikt w Niemczech w połowie nawet tak nie kocha muzyki jak we Włoszech i nie ma ona takiego jak tam rozpowszechnienia.

W początkach podróży swej po Niemczech doznaje Burney rozczarowania.

„Podczas podróży mej wzdłuż brzegów Renu¹⁴² z Kolonji do Koblencji dziwiłem się, wyznaję, że zawiodły mnie oczekiwania i nigdzie nie napotkałem owego umiłowania muzyki, jakie przypisują Niemcom wogóle, a w szczególności nadreńskim. W samej nawet Koblencji gdzie przybyłem w niedzielę i po ulicach oraz okolicy uwijało się mnóstwo ludzi, nie posłyszałem ani razu śpiewu, ni dźwięku instrumentu, co jest rzeczą zwyczajną w innych, rzymskokatolickich krajach“.

Hamburg, słynny dawniej z opery swej, najlepszej w całych Niemczech i zasłużonej wielce, stał się Beocją muzyczną. Filip Emanuel Bach żyje tu jak na wygnaniu

i mówi Burneyowi gdy doń przybywa: „Powinien się pan był zjawić pięćdziesiąt lat wcześniej“.

Potem zaś dodaje tonem szyderczym, w którym tai się wstyd i rozgoryczenie:

„Hamburczycy nie są wprawdzie tak wielkimi znawcami i miłośnikami muzyki, jakbyśmy sobie tego obaj życzyli, mimo to jednak posiadają wiele dobroduszości i zalet towarzyskich, tak że żyć się da w ich kole wcale przyjemnie. Nie skarżę się wcale na sytuację swoją, czasem tylko wstyd mi trochę, gdy zjawi się u nas człowiek smaku i wiedzy, zasługujący na lepsze ugoszczenie muzyczne niżli to, na jakie zdobyć się mogę“.

Burney dochodzi do poglądu, że Niemcy czerpią swą znajomość muzyki ze studjów umysłowych, nie zaś z przyrodzonego uzdolnienia¹⁴³.

Powoli zmienił on pogląd, odkrywał utajone skarby, dopatrywał się oryginalności, potężnych prądów życia i sztuki niemieckiej. Odczuł wyższość ich muzyki instrumentalnej, rozlubował się nawet w niemieckim śpiewie tak, że — z wyjątkiem włoskiego — stawiał go powyż innych. Ale pierwsze jego wrażenia świadczą wymownie, że sama elita społeczeństwa, księżęta i amatorowie muzyki niemieccy w tych czasach faworyzowali Włochów kosztem swych współrodaków, a czynili to w sposób tak przesadny, iż fakt ów niesłychany zwrócił uwagę nawet Burneya, zitalizowanego mocno.

* * *

Muzyka włoska miała kilka ognisk w granicach Niemiec. W XVII wieku były niemi Drezno, Monachjum i Wiedeń. Żyli tam i działali najsłynniejsi włoscy mistrze, jak Cavalli, Cesti, Draghi, Bontempi, Bernabei, Torri, Pallavicino, Caldara, Porpora, Vivaldi, Torelli, Veracini i wielu innych. W Dreźnie zakwitł zwłaszcza bujnie italizm w pierwszej

połowie XVIII wieku, kiedy to najmocniej zitalizowani Niemcy, jak Hasse wraz z Lottim i Porporą, stali na czele opery.

Ale w roku 1760 Drezno zostało w barbarzyński sposób zniszczone przez Fryderyka II, który umyślił zniweczyć raz na zawsze świetność jego. Kazał artylerji podczas oblężenia druzgotać systematycznie wszystkie pomniki, pałace, statuy i ogrody. Burney, przybywszy tam, zastał jeno ogromną kupę gruzów. Saksonja została powalona i przez czas długi nie odgrywa żadnej roli w dziejach muzyki. Teatr zamknięty został przez oszczędność, instrumentalisci, tworzący słynną w Europie orkiestrę, rozproszyli się po miastach sąsiednich. Zapanowała powszechna nędza. Nieodprawieni dotąd artyści pobierali szczupłe pensyjki. Ogół szlachty i dostojników tak zubożał, że nie miano środków na kształcenie dzieci w muzyce. Poza nędną operą komiczną, przedstawienia drezdeńskie ograniczały się do żywych obrazów niedostatku i niedoli¹⁴⁴. Taki sam los spotkał Lipsk.

Cytadelami italizmu w drugiej połowie wieku był Wiedeń, Monachjum oraz miasta nadreńskie.

W czasie przejazdu Burneya przez Bonn, zespół muzyczny elektora Kolonji składał się niemal wyłącznie z Włochów pod wodzą kapelmistrza Lucchese, dobrze znanego w Toskanie kompozytora.

W Koblencji, gdzie dawano często włoskie opery, kapelmistrzem był Sales z Brescji.

Darmstadt wślawił pobyt w czasie owym Vivaldi, skrzypek nadworny.

Mannheim i Schwetzingen, rezydencja letnia elektora Palatynatu, posiadały teatry i opery włoskie. Opera mannheimiska pomieścić mogła 5000 osób. Wystawa była wspaniała, a personel liczniejszy, niż w operze paryskiej i lon-

dyńskiej. Wszyscy niemal artyści byli Włochami. Z dwu kapelmistrzów, jeden, Toschi był Włochem, drugiego, Canabicha wysłał elektor na swój koszt na naukę do Italji, gdzie studjował muzykę pod kierunkiem Jommelliego.

W Stuttgarcie i Ludwigsburgu, gdzie książę wirtemberski wiódł ciągłą walkę z poddanymi swymi, buntującymi się z powodu warjackiej wprost manji muzycznej suwerena¹⁴⁵, przebywał Jommelli przez lat piętnaście w charakterze kapelmistrza i dyrektora opery włoskiej¹⁴⁶. Teatr był ogromny, a przez otwarcie tylnej ściany przemienić się mógł w razie potrzeby w amfiteatr pod gołym niebem, „który napełniano często nieprzeliczonym tłumem w celu wzmożenia efektów perspektywy“. Wszyscy śpiewacy opery komicznej byli Włochami. W orkiestrze było też mnóstwo Włochów, pośród zaś nich słynni skrzypkowie Nardini, Boglioni, Lolli i Ferrari. Leopold Mozart powiada, że „Jommelli czyni co tylko może, by utrudnić Niemcom dostęp na ten dwór. Prócz pensji wynoszącej 4000 florenów — pisze dalej Mozart — czterech koni do użytku, światła i opału, posiada jeszcze dom w Stuttgarcie i drugi dom w Ludwigsburgu. Dodać należy, że ma władzę absolutną nad muzykami, z czego korzyści odnosi niemałe. Wszystko to świadczy dowodnie jak się tu faworyzuje Włochów. On sam i kompatrijoci jego, których tu pełno, posunęli się do takiej bezczelności, iż wyrazili odnośnie do mego Wolfganga¹⁴⁷ zdziwienie, oraz niewiarę, by dziecko niemieckiego pochodzenia mogło mieć tyle werwy i talentu“¹⁴⁸.

Augsburg nie zerwał nigdy bezpośrednich stosunków z Wenecją i północną Italją od czasów Odrodzenia. Italizm przeniknął w architekturę i sztukę rysowniczą tego miasta. Była to kolebka Burgkmaira i Holbeina, a zarazem poniekąd ojczyzna Mozarta. Leopold Mozart mieszkał wprawdzie w Salcburgu, ale w roku 1763 udał się do Augsburga ze swym siedmioletnim synkiem, a jak to wykazał Teodor

Wyzewa, tam to właśnie wtajemniczył się malec w piękno włoskiej sztuki i tam zaczął ją odczuwać¹⁴⁹.

Monachjum było to miasto niemal włoskie. Posiadało włoskie teatry, opery komiczne, koncerty, oraz najsłynniejszych śpiewaków i wirtuozów włoskich. Siostra elektora Bawarii, księżniczka-wdowa saska, była uczennicą Porpory i komponowała włoskie opery ze słowami i muzyką. Sam elektor był wysmienitym wirtuozem i dosyć dobrym kompozytorem.

Ledwo stanął w granicach Austrii, Burney podkreśla zaraz, że „na całym obszarze tego ogromnego państwa, wszędzie natrafia się na melodję zwyrodniałą, sztuczną i zmanierowaną z włoską“.

Salcburg, którego życie muzyczne określił w sposób powabny Teodor Wyzewa w pracy swej poświęconej „*Młodości Mozarta*“, był tak pod względem architektury, jak i muzyki, miastem napoły włoskiem. Około roku 1700 był tam kapelmistrzem pewien, dość marny kompozytor komicznych oper, Fjischietti z Neapolu.

Ale główną metropolją niemiecką italizmu był Wiedeń. Tam królował monarcha opery, uosobienie opery w ciele człowieczem, mistrz Metastasio. Ojciec nieprzeliczonych poematów operowych, z których każdy został podłożony pod muzykę nietylko raz, ale dwa razy, trzy razy, dziesięć razy, i to przez najsłynniejszych kompozytorów wieku. Metastasia uważali wszyscy artyści Europy za genjusz zgoła wyjątkowy. „Odnacza on się — powiada Burney — patosem, wzniosłością duszy i doskonałością Racina, ma jednak dużo więcej oryginalności“. Był to dla muzyki teatralnej pierwszy autorytet świata. „Wielki ten poeta — dodaje Burney — którego utwory przyczyniły się walenie do udoskonalenia melodji wokalnejszy i mają większe znaczenie, niżli zbiorowy wysiłek wszystkich, razem wziętych europejskich kompozytorów“, poddawał często muzykom

motywy arji i rozciągał nad nimi władzę surową i nieubłaganą. Nic lepiej nie ujawnia italizacji Niemiec, niż fakt, że najsłynniejszy przedstawiciel włoskiej opery nie obrał sobie za siedzibę Rzymu, ni Wenecji, ale Wiedeń, gdzie miał swój dwór. Poeta, uwieńczony przez cesarza, wzgardził nauczeniem się języka kraju, w którym żył. Umiał po niemiecku kilka zaledwo słów, tyle jeno, jak sam mówił, „by uratować życie“, to znaczy, by się porozumieć ze swą służbą. Wielbiony przez Niemców, nie krył swej dla nich pogardy.

Jego prawą ręką w Wiedniu, głównym jego interpretatorem muzycznym był kompozytor Hasse, najbardziej zitalizowany muzyk niemiecki¹⁵⁰. Adoptowany przez Italię, ochrzczony przez nią ponownie mianem il Sassone (Sas), uczeń Scarlattiego i Porpory, nabrał Hasse czegoś w rodzaju szowinizmu włoskiego, zacieklejszego od patryjotyzmu samych Włochów. Nie dopuszczał, by mówiono o innej muzyce, i omal nie zabił prezydenta de Brosses, gdy tenże pewnego razu w Paryżu spróbował mu przedstawić wyższość muzyki kościelnej Francuza, Lolanda.

„Hasse popadł — pisze de Brosses — w tak straszliwy na Lolanda i jego zwolenników gniew, że myślałem, iż padnie trupem. Twarz jego drgała, jak klawjatura pod chromatyczną gamą, i gdyby nie interwencja żony jego Faustyny¹⁵¹, byłby mnie nabił na nutę szesnastkową, a potem przywalił me ciało wszystkimi krzyżkami, jakie istnieją“.

Śmiało powiedzieć można, że niemiecki Hasse, był około połowy XVIII. wieku najulubieńszym włoskim kompozytorem w zakresie *opera seria*, zarówno słynnym w Niemczech, jak Anglii i Italji.

Napisał muzykę do wszystkich librett operowych Metastasia, z wyjątkiem jednego jedyne go, niektóre opracował po trzy razy i cztery razy, wszystkie zaś najmniej

dwukrotnie. Trudno powiedzieć, by Metastasio pracował powoli¹⁵². Ale Hasse uznał, że marudzi, przeto dla wypełnienia czasu skomponował muzykę do kilku oper Apostoła Zenona. Liczba utworów jego była tak wielka, że sam przyznał, iż mógłby ich nie poznać, gdyby mu wszystkie sprezentowano naraz. Miał większą przyjemność tworzyć, niż utrzymywać to, co napisał. Sam się przyrównywał do płodnych zwierząt, których młode giną zaraz po urodzeniu, lub są pozostawione na łasce losu¹⁵³.

Toczyła się, coprawda, zrazu nieraz zacięta walka o supremację tego słynnego przedstawiciela opery włoskiej w Niemczech. Około roku 1760 utworzyła się w Wiedniu partja wroga Metastasiowi i Hassemu. Któż był jednak jej przywódcą? Oto Raniero da Calsabigi z Liworna, również Włoch, autor „*Orfeusza*“ i „*Alcesty*“, oraz Gluck¹⁵⁴, niemniej od Hassego zitalizowany Niemiec, uczeń Sammartiniego z Medjolanu, autor blisko czterdziestu dzieł dramatycznych, który przez cały ciąg swego życia pisywał opery włoskie. Takie to były dwa obozy. Nie szło tedy o spór na temat supremacji opery włoskiej, której żadna ze stron nie kwestjonowała, różniono się jeno w kwestji, czy opera domaga się reform, czy też nie. „Szkoła Metastasia i Hassego — powiada Burney — uważa nowości za mrzonki i trzyma się dawnych form dramatu muzycznego, gdzie kompozytor i poeta domaga się od słuchacza tej samej uwagi i tegoż samego uznania. Poeta ma prawo zbierać laury w recitatiwach i partjach popisowych, zaś muzyk w arjach, duetach i chórach“. Szkoła Calsabigia i Glucka „kładzie główny nacisk na efekty teatralne, należyte przedstawienie charakterów, prostotę dykcji i muzycznego akompanjamentu, zaś pomija kwieciste opisy, zbyteczne porównania, oraz przemądre, a oschłe moralizowanie z jednej, zaś nudne ritornele i gruchania z drugiej strony“.

Na tem polega cała różnica, a w gruncie rzeczy idzie o kwestję wieku utworów i przywódców, nie zaś o rasę, czy styl. Hasse i Metastasio byli starzy i uskarżali się, że od czasu ich młodości, niema już dobrej muzyki. Ani Gluck, ani Calsabigi nie miał jednak zamiaru detronizować muzyki włoskiej i zastępować jej inną. W swej przedmowie do „*Parysa i Heleny*“ (1770), napisanej po „*Alceście*“, mówi Gluck jeno o usunięciu nadużyć, jakie wślizgnęły się do opery włoskiej i które jej szkodzą.

Spółceństwo wiedeńskie podzieliło się między te dwie partje włoskie, różniące się jeno odcieniem. Cała rodzina cesarska była muzykalna. Cztery arcyksiężniczki śpiewały i grały opery Metastasia, zaopatrywane muzyką, naprzemian przez Hassego i Glucka. Cesarzowa śpiewała i występowała nawet na scenie teatru nadwornego. Salieri został właśnie zamianowany kompozytorem przybocznym i dyrektorem opery włoskiej. Aż do roku 1824, jako kapelmistrz, był zawadą, tamującą dostęp mistrzom niemieckim, zwłaszcza Mozartowi.

Wiedeń pozostał aż do XIX. wieku ośrodkiem muzyki włoskiej w Niemczech. Za czasów samego nawet Beethovena i Webera starczy pojawienie się „*Tankreda*“ Rossiniego, by zwalić ponownie w gruz, mozolnie wzniesiony gmach niemieckiej muzyki. Wiemy, z jak niesłuszną gwałtownością wyrażał się o tem mieście Wagner, twierdząc że sprzeniewierzyło się duchowi germańskiemu: „Wiedeń, dość tego imienia! Znikł tam wszelki ślad niemieckiego protestantyzmu, zatracił się nawet akcent narodowy, ginąc we włoskim szwargocie“¹⁵⁵.

* * *

Przeciw Niemcom południowym i starej stolicy Świętego Cesarstwa Rzymskiego podnosi coraz wyżej głowę, Berlin, nowa stolica przyszłego niemieckiego cesarstwa.

„Muzyka tych okolic — pisze Burney — jest naprawdę bardziej niemiecką, niżli muzyka jakiegokolwiek innej części państwa“. Fryderyk II wziął sobie do serca sprawę germanizacji muzyki i pozwalał wystawiać jeno opery swego fa-woryta Grauna, Saksończyka Agrikoli, a wreszcie czasem którąś z oper Hassego. Mimo to jednak opery owe były operami włoskimi, a sam król wyobrazić sobie nie mógł śpiewu w innym, jak włoskim języku. Dowodzi to, jak trudnem było wyzwolenie z italizmu.

„Niemiecka śpiewaczka? — pytał — Ach, zda mi się rzenie mego konia sprawiłoby mi taką samą przyjemność!“

Niemieccy kompozytorowie, zostający pod wyłączną i nietolerancką protekcją władcy, byli to Quantz i Graun, których nazwiska — jak powiada Burney — „świętsze są i bardziej nietykalne w Berlinie od nazwisk Lutra i Kalwina. W stolicy — dodaje — nie brak oczywiście rozłamów i koterji, ale kacerze zmuszeni są tać swe zapatrywania. Mimo że panuje tu tolerancja odnośnie do chrześcijańskich systemów religijnych, to jednak ten, kto nie jest nastrojony po graunowsku, lub quancowsku, ulega niehybnie prześladowaniu“.

Józef Joachim Quantz, kompozytor i przyboczny muzyk króla, oraz jego nauczyciel gry na flecie, „posiadał — jak powiada Burney — smak z przed czterdziestu lat“, i to oczywiście smak włoski. Długo podróżował po Italji i łączyła go przyjaźń z Viřaldim, Gasparinim, Scarlattim i Lottim. Wiekiem złotym muzyki był dlań czas tych właśnie starych mistrzów. Poglądy jego, śmiałe i liberalne nosiły datę z przed lat dwudziestu.

Podobnie rzecz się miała z Graunem. Karol Henryk Graun był obok Hassego najsłynniejszym mistrzem za czasów Bacha i Haendla¹⁵⁷. Marpurg zwie go „ozdobą muz niemieckich, mistrzem słodkiej melodji. Był — jak powiada — czuły, współczujący, wzniosły, majestatyczny i straszny,

wszystkiem był tedy potrochu, a genjusz jego nie znał granic. Cokolwiek napisał, jaśniało doskonałością absolutną, zaś kiedy zmarł, cały naród płakał po nim, żałując męża tak wielkiego. Łzy płynęły z oczu króla i ostatniego jego poddanych“.

Tak śmieszna, przesadna, że niemal ironiczną eklogę prostuje Burney w ten sposób:

„Graun był to — powiada — żyjący lat temu trzydzieści, kompozytor wykwintny, pełen prostoty i pierwszy z Niemców porzucił fugę, oraz inne przestarzałe rupiecie muzyczne“.

Jest to pochwała nieszczególna w oczach naszych, gdyż nabraliśmy dziś ponownie upodobania do fugi i owych rupieci muzycznych. Ale dla kompozytora szkoły włoskiej trudno o większy komplement. W samej rzeczy Graun starał się bardzo o wprowadzenie do Berlina stylu opery włoskiej, a specjalnie stylu Leonarda Vinci, utalentowanego kompozytora, noszącego podwójnie słynne imię i nazwisko. Po tem, co powiedziałem, widzimy już, że smak artystyczny Grauna schodził się z generacją od Scarlattiego do Pergoleza działającą. I on, również jak Quantz, żył jako artysta w czasokresie 1720 roku.

Protegując tedy Grauna i Quantza, był Fryderyk II jeno reakcjonistą włoskim, broniącym upornie przed inwazją mody „produktów wieku, uważanego za okres muzyki cesarzańskiej, twórczości Scarlattiego, Vinci, Lea, Porpory, oraz wszelkich śpiewaków tej epoki, a miał przekonanie, że wszystko, co się zjawilo później było jeno upadkiem sztuki“... Zaprawdę, nie było powodu przywdziewać maski przedstawiciela sztuki germańskiej i pomstować na odstępczy Wiedeń. Fryderyk II. mógł nader łatwo dojść do porozumienia ze stronnictwem skrajnie włoskiem Wiednia, z Hassem i Metastasiem¹⁵⁸. Istniała jeno różnica smaku pomiędzy nimi i ta różnica, że wybrańcy jego nie byli godni Metastasia i Hassego.

Niel Mylę się, istniała jedna jeszcze różnica. W Wiedniu, bez względu na wymagania mody, panował w muzyce liberalizm. Rząd, bardzo nieustępliwy pod innymi względami, pozostawiał artystom i miłośnikom zupełną swobodę. W Berlinie musiano słuchać i nie wolno było gustować w innej, jak król, muzyce.

Trudno sobie wyobrazić do jakiego stopnia doprowadzał Fryderyk II. swą drobnostkową tyranję w muzyce. Panował tu tenże sam despotyzm, co w całej organizacji Prus¹⁵⁹. Nadzór policyjny obejmował muzykę, gdyż król, jak wiadomo, był flecistą, wirtuozem i kompozytorem. Codziennie, pomiędzy piątą, a szóstą popołudniu dawał w Sans-Souci koncert na flecie. Dwór zaproszony rozkazem słuchał z nabożeństwem utworów „*długich i trudnych*“ jak to sam król podkreślał.

Utworów takich nie zbrakło Fryderykowi nigdy. Sam Quantz sporządził ich trzysta, dla wiadomego użytku, a kompozycyji tych nie wolno było publikować, by nikt inny grać ich nie mógł. Koncerty te wymagały nieraz długiego oddechu, to też zdarzało się, że król przerywał wbrew zasadom gry trudny pasaż by złapać powietrze w piersi¹⁶⁰. Dwór słuchał z rezygnacją w milczeniu, gdyż nie wolno było dać znaku uznania, czy podziwu (nie przypuszczano nawet, by mogło się stać coś przeciwnego). Sam jeno olbrzymi Quanz, godny dla swego wzrostu służyć w pułku gwardyjskim króla Prus, miał prawo wołać brawo swemu królewskiemu uczniowi, po każdym solo, oraz po skończonym koncercie.

Pomijając zresztą te znane szczegóły, przypatrzmy się jak to król-flecista usiłował owładnąć całą muzyką, a w szczególności operą berlińską, przy pomocy chłosty dyscypliny.

Coprawda, zabrał się do rzeczy jak należy. Od śmierci Fryderyka I (1713), aż do roku 1742 Berlin nie miał opery¹⁶¹.

Zaraz po objęciu tronu Fryderyk II. kazał zbudować jeden z największych teatrów operowych w Europie i umieścić na frontonie napis: *Fredericus rex Apollini et Musis*.

Zebrał orkiestrę, złożoną z pięćdziesięciu muzyków, zaangażował włoskich śpiewaków i francuskich tancerzy i wziął sobie za punkt honoru, aby osiąść zespół, jak mówiono w Berlinie, najlepszy w Europie. Król pokrywał wszystkie wydatki opery, a wstęp był bezpłatny, pod warunkiem, by zgłaszający się był ubrany przystojnie. Warunek ten pozwalał niedopuszczać elementów ludowych nawet do miejsc parterowych ¹⁶².

„Król, powiada Burney, stał ciągle poza kapelmistrzem wpatrzony w partyturę, tak że odgrywał rolę dyrektora generalnego. Ścisła, obozowa dyscyplina panowała w sali. Zwracał uwagę na najłżejsze uchybienia orkiestry i aktorów i pociągał do odpowiedzialności winowajców. Ile razy któryś z wykonawców włoskich pozwolił sobie na najłżejsze odstępstwo od tekstu roli, lub zmianę w pasażu, niezwłocznie otrzymywał od króla rozkaz trzymania się wiernie kompozycji, czy libretta autora, a to *pod groźną kary cielesnej*.

Widzimy tedy, że los artystów królewskich nie był synekurą i o ile płacę otrzymywali wspaniała, to zarabiali na pieniądze w pocie czoła.

Ów rys charakterystyczny daje miarę wolności, jaką się cieszyła muzyka w Berlinie. Panował tam po tyrańsku pseudoklasycyzm włoski, nie dopuszczając zmian, ni postępu. Oburza to Burneya:

„Muzyka — powiada — stoi w kraju tym na miejscu i zmarnieje doszczętnie, jeśli monarcha nie zostawi artystom w zakresie sztuki więcej wolności, jak jej użycza w sprawach cywilnych i rządowych, chcąc być jednocześnie panem życia, losów, oraz wszelkich interesów swych poddanych i także regulatorem każdej ich przyjemności, czy rozrywki“.

Dodać trzeba, że Berlin był siedzibą profesorów i teoretyków muzyki, którzy nie śmiać dyskutować z królem na temat jego upodobań artystycznych, tem zacieklej dysputowali z sobą. Owe ustawiczne swary czyniły życie artysty muzycznego w Berlinie jeszcze stokroć przykrzejszem i trudniejszem.

„Dysputy muzyczne — pisze Burney — przyjmują w Berlinie ton o wiele ostrzejszy i powodują gorsze zaciekrwienie niż gdziekolwiek indziej. W mieście więcej jest teoretyków, niż praktyków, przeto wszyscy wszystkich krytykują, co się wcale nie przyczynia do wyklarowania poczucia artystów i pobudzenia ich wyobraźni twórczej.

Umysł zamiłowany w swobodzie nie mógł znieść takiego życia, a Filip Emanuel Bach, który przetrwał w Berlinie od roku 1740 do 1764, był poprostu do tego zmuszony. Biedak nie mógł wyjechać (gdyż go nie puszczono) i cierpiał podwójnie, bo jako artysta i człowiek, dotknięty w poczuciu godności osobistej. Zajmował stanowisko drugorzędne i małą pobierał pensję, a musiał codziennie akompanjować na klawicymbale królowi-fleciście. Wyżej nad niego stawiano Grauna i Quantza, których styl stanowił przeciwieństwo tego, co chciał przeprowadzić. To tłumaczy radość jego, gdy się później znalazł w Hamburgu, dobrej mieścinie, pozbawionej ambicyj artystycznych, ale gościnnej, życzliwej, a nadewszystko wolnej. Wszystko lepsze dla artysty, nawet niski poziom otoczenia, niżli przymus i niewola.

* * *

Takim był w ogólnych zarysach stan muzyki w głównych miastach niemieckich. Opera włoska panowała tam niepodzielnie. To też mógł Burney zakończyć swe wspomnienia z Niemiec następującemi słowami:

„Dochodzę do przekonania, że styl melodji niemieckiej ma tyle podobieństwa do stylu pieśni włoskiej, ile analogji

posiadają upodobania artystyczne kompozytorów tych dwu państw. Jest to skutek najoczywistszy ciągłych stosunków cesarstwa z posiadłościami swemi pozaalpejskimi, oraz rezultat istnienia teatrów włoskich w głównych miastach państwa, w Wiedniu, Monachjum, Dreźnie, Berlinie, Manncheimie, Brunszwiku, Stuttgarcie, Kassel i wielu innych“.

Ale rzecz dziwna! Czyż Niemcy nie wydały geniusza nawskroś narodowego, czyż nie tutaj zjawił się właśnie twórca potężny, Jan Sebastjan Bach? Dlaczegoż to imię jego zjawia się tak rzadko w zapiskach Burneya i tak drugorzędny zajmuje plan w obrazie Niemiec?

Mamy przed sobą wymowny przykład odmienności zasadniczej sądów o geniuszu, wydawanych przez współczesnych i potomność. Z odległości dwu wieków patrząc, zrozumieć nie możemy, czemu J. S. Bach nie dominował nad muzyką swej epoki. Przyjąć można jeszcze zupełne zapoznanie wielkiego człowieka, jeśli okoliczności nie pozwoliły mu n. p. na wydanie utworów, lub wystąpienie na forum publicznem. Trudno atoli pojąć jak się stało, że znając go, współcześni uważali go za twórcę średnich zasług, otaczali życzliwą sympatją i nie czynili zgola różnic pomiędzy nim a falangą artystów drugorzędnych, pośród których żył.

Zjawisko to powtarza się raz po raz. Szekspir nigdy nie był zapoznawany do cna, lub też nieznany ogółowi. Jusserand dowiódł, że Ludwik XIV. miał w swej bibliotece jego utwory i że czytano go we Francji w XVII. wieku. Publiczność współczesna ceniła go narówni z wielu innymi dramaturgami, czasem niżej od niektórych pośród nich stawiając. Addison, który go znał, zapomniał pomieścić nazwiska jego w wydanym przez się, w roku 1694 „*Skorowidzu najwybitniejszych pisarzy angielskich*“.

Coś podobnego stało się z Janem Sebastjanem Bachem. Cieszył się doskonałą opinią u współczesnych muzyków,

ale sława ta nie przekraczała ciasnego koła fachowców. Wiódł w Lipsku żywot uciążliwy, nędzny, ciasny, i trapiły go ustawiczne drobne zatargi z zarządem *Thomasschule*, który wcale nie żałował, że zmarł. Posunięto się aż do pominięcia wspomnienia śmierci jego w przemowie podczas otwarcia nowego roku szkolnego, oraz odmówiono małej pensyjki wdowie, która zmarła w roku 1760 w przytułku ubogich. Dzienniki lipskie również nie zanotowały daty jego śmierci. Na szczęście J. S. Bach, prócz synów własnych, wykształcił wielu uczniów i oni to przechowali z pietyzmem wspomnienie mistrza i nauk jego. Mimo to, w lat dwadzieścia po śmierci, znany był tylko jako wielki organmistrz i uczony profesor. Burney nie pomija go, mówiąc o Lipsku, ale czyni to jeno cytując zdanie Quantza, który powiedział o Bachu, że jest to artysta, który grę na organach doprowadził do wielkiej doskonałości. Potem dodaje od siebie:

„Prócz wielu doskonałych kompozycji kościelnych, wydał zbiór preludjów i fug organowych o trzech i czterech rozmaitych, różnych motywach *in modo recto et contrario*. Wszyscy dzisiejsi organiści niemieccy wywodzą się z jego szkoły, podobnie jak niemal wszyscy klawicybaliści i pianiści są to uczniowie niezrównanego syna jego, znanego i cenionego oddawna Karola Filipa Emanuela Bacha“.

Podkreślam epitet „niezrównany“. Ów niezrównany w roku 1770 Bach, to Filip Emanuel, sława rodu, a Burney zachwyca się nim i zastanawia nad tym wielkim muzykiem i jego stylem, oraz bada, w jaki sposób mógł do niego dojść¹⁶³.

„Trudno powiedzieć — pisze Burney — w jaki sposób doszedł do swego stylu. Nie odziedziczył go po ojcu, ani też przejął od niego, mimo że ojciec był jedynym nauczycielem Filipa Emanuela. Czcigodny Jan Sebastjan, niezrównany pod względem wiedzy i pomysłów, był przekonany, że należy chwycić w obie dłonie wszystką osiągalną harmonję i trzymać ją w garści. Nie ulega kwestji, że syste-

mowi swemu składał on w ofierze całą melodyjność i wyraz uczucia“.

Uderza nas tu charakterystyczna pochopność, z jaką syn Jana Sebastjana — który zresztą kochał i czcił ojca — wypiera się jego upodobań i porzuca jego zasady. Filip Emanuel mówi z ironją o wiedzy muzycznej, zwłaszcza o kanonie „zawsze pretensjonalnym i oschłym“. Uważa za „brak talentu i oznakę niższości oddawanie się tej smutnej i marnej zabawce“¹⁶⁴. Pyta Burneya, czy napotkał w Italii naprawdę wielkich kontrapunktystów, a Burney zaprzecza:

„Zaprawdę, — oświadcza Filip Emanuel — gdybyś ich pan napotkał nawet, fakt taki nie miałby wielkiego znaczenia, albowiem artyście poza kontrapunktem potrzeba innych jeszcze, nierównie ważniejszych rzeczy“.

Burney przyznaje mu zupełną słuszność i obaj dochodzą do wniosku, że „muzyka nie powinna być tłumem zbiegowiskiem, gdzie wszyscy mówią naraz, tak że przepada konwersacja, a powstaje jeno zbiorowy krzyk, tumult i hałas. Człowiek rozsądny winien czekać podczas rozmowy momentu, kiedy może wsunąć swe zdanie, tak by było na swoim miejscu“. Jak widzimy jest to szkoła melodji wyraźnej, jasnej pojętej z włoską, zwalczająca starą polifonję niemiecką. Italizm przeniknął tedy do rodziny Bachów.

Samego Jana Sebastjana pociągać musiał zapewne urok opery włoskiej. Historjograf jego, Forkel notuje, że lubował się w utworach ludzi, jak: Caldara, Hasse i Graun. Był nawet zaprzyjaźniony z Hassem i Faustyną i bywał wraz z synem często w Lipsku i Dreźnie na włoskich operach. Sam drwił potrochu z tych wycieczek własnych i naśmiewał się z wpływu, jaki nań wywierały „śliczne włoskie aryjki“. Owe aryjki nietrudno odnaleźć tu i ówdzie w utworach jego, i któż wie, czy żyjąc w innych warunkach i mając własny teatr do dyspozycji, nie byłby uległ prądowi, który porwał tylu innych?

Synowie oprzeć mu się nie zdołali. Italizm o władnął nimi do tego stopnia, że jeden z nich przewłoszczył się zupełnie i przybrał nazwisko *Giovanni Bacchini*. Mam na myśli Jana Chrystjana Bacha najmłodszego syna. W chwili śmierci ojca liczył lat 15, otrzymał staranne wykształcenie muzyczne i objawiał talent do gry na klawicymbale i organach. Po śmierci ojca żył przy bracie Filipie Emanuelu w Berlinie i wpadł w sidła oper włoskich Hassego i Grauna. Wrażenie było tak silne, że ruszył do Włoch, dostał się do Bolonji, przez lat ośm zostawał w nauce i pod opieką ojca Martiniego. Dusza jego stała się tu zupełnie włoską. Wystawione w Neapolu opery jego do poematów Metastasia komponowane, jak: „*Catone in Utica*“ (1761), i „*Alessandro nelle Indie*“ odniosły wielki sukces, a Burney pisze, że odznaczały się doskonałym stylem neapolitańskim. Doszło do tego, że, wyrzekłszy się tradycji ojcowskiej, porzucił także jego wyznanie, przeszedł na katolicyzm i został organistą medjolańskiego tumu, pod włoskim nazwiskiem. Trudno, zaprawdę o przykład kategorycznie dowodzący, jak bardzo o władnęła Italja duchem germańskim epoki.

Nie idzie tu wcale o ludzi przeciętnych, którzy nie mieliby nic za sobą prócz synostwa mistrza. Synowie Jana Sebastjana, to twórcy i artyści wielcy i godni miejsca własnego w dziejach muzyki. Jak wszyscy ludzie epoki przejściowej, poświęceni zostali jeno poprzednikom, lub następcom swoim i dlatego o nich głucho. Filip Emanuel, który naprawdę wyprzedził swój czas, znany małemu jeno kołu, uważany być może, jak to słusznie podkreślił Wincenty d'Indy, za bezpośredniego zwiastuna Beethovena. Jan Chrystjan jest niewiele mniejszym od brata i poprzedza bezpośrednio Mozarta, który się zeń wywodzi¹⁶⁵.

Drugi wybitny muzyk, który bardziej jeszcze niż Filip Emanuel, był zwiastunem, a nawet — powiedzmy śmiało — pierwowzorem Beethovena, to Wilhelm Rust, przyjaciel

Goethego, dyrektor orkiestry księcia Leopolda III. Anhalckiego w Dessau, równie jak inni, pochłonięty urokiem muzyki włoskiej¹⁶⁶. Przebywał we Włoszech dwa lata, chodził pilnie na przedstawienia operowe i zaprzyjaźnił się z wielkimi mistrzami, Martinim, Nardinim, Pugnanim, Farinellim, a zwłaszcza z Tartinim, od którego nauczył się dużo. Ten pobyt zadecydował o całej karierze artystycznej Rusta. W lat trzydzieści później, w roku 1792. zawarł wspomnienia podróży swej w jednej z sonat: „*Sonata Italiana*“.

Jeśli koryfeusze muzyki niemieckiej, ludzie tacy, jak Bach, Rust, Gluck, Graun i Hasse, do tego stopnia ulegli wpływowi Włoch¹⁶⁷, jakże oprzeć się mu mogła cała reszta niemieckich muzyków i jak potem z czaru tego otrząsnąć?

* *

Taki to już był widać nieunikniony los małych artystów niemieckich, plebsu muzycznego, któremu niedostępną była podróż do Włoch i możliwość zitalizowania się, że musieli żyć w ponizeniu i znosić pokornie poniewierkę i rządy Włochów we własnym kraju. Burney stwierdza niejednokrotnie, że w Niemczech wynagradzano Włochów nierównie lepiej, niż dużo lepszych artystów miejscowych, i dodaje, że „nie należy czynić z tego powodu zarzutu artystom niemieckim, jeśli skutkiem urazy nieraz wieszają psy na niejednym wielkim włoskim artyście i wyrażają się o nim w sposób świadczący o ich ordynarności i głupocie“. „Wszyscy zazdroszczą Włochom“ — pisze gdzieindziej i dodaje, że artyści niemieccy swarzą się też ciągle pomiędzy sobą. Każde miasto posiada faksje wrogie, „jedna zazdrości drugiej, a wszystkie razem Włochom“. Ten brak jedności stał się Niemcom zarówno fatalnym w muzyce, jak i sprawach politycznych. Uczyniło ich to niezdolnymi do obrony przed inwazją nieprzyjacielską tem więcej, że przywódcy, jak Gluck i Mozart przeszli, jak się zdało, na stronę wroga.

Ogólny jednak, ludowy smak muzyczny pozostał nie-
tkniętym przez italizm sfer wyższych. Dowodem tego
choćby katalogi wydawnictw muzycznych, koncentrujących
się w Frankfurcie i Lipsku w XVIII. wieku¹⁶⁸. Opera
włoska nie figuruje wcale niemal na tym olbrzymim rynku
europejskim, gdzie muzyka zajmuje aż tyle miejsca. Co-
prawda, niema tam również muzyki francuskiej, ani utworów
Jana Sebastjana Bacha. Natomiast znajdujemy całe góry
kantat luterzańskich, koncertów na różne uroczystości, pasyj,
a przede wszystkim „*Lieder*“ i „*Liedlein*“, będących od-
wieczną nietykalną schroną myśli germańskiej.

Z drugiej strony zaznaczyć trzeba, że — z niewielu
wyjątkami — nie Włosi, ale właśnie Niemcy są przed-
stawicielami opery włoskiej w Europie z końca XVIII. wieku.
Gluck działa w Wiedniu, Jan Chrystjan Bach w Londynie,
Graun w Berlinie, a Hasse we Włoszech samych. Jakże
tedy wyjaśnić fakt, że nie wśliznął się w italizm ów element
germański? U świadomych swej wyższości mistrzów nie-
mieckich wzrastało z wolna pragnienie świadome, lub in-
stynktowne pobicia Italji jej własną bronią. Niezaprzeczalną
jest duma i ambicja niemiecka Glucka wzrastająca ciągle,
oraz podobne uczucia Mozarta. A właśnie ci dwaj mistrze,
pierwsi zaczęli próbować swych sił na tematach „*Liedu*“.

W teatrze samym jawi się język niemiecki¹⁶⁹. Burney,
sposzregłszy walory muzyczne tego języka, wyraził zdzi-
wienie, że go nie stosują w teatrze, wkrótce atoli stwier-
dził, że utwory muzyczne w języku niemieckim zaczynają
pojawiać się coraz to częściej w Saksonji i w północnych
częściach państwa. Od połowy wieku komponowali
w Lipsku, poeta Chrystjan Feliks Weisse i muzycy, Stand-
fuss, oraz Jan Adam Hiller operetki niemieckie na wzór
angielskich oper komicznych Favarta (*Singspiele*). Pier-
wszym ich przykładem był wystawiony w r. 1752. „*Der*
Teufel ist los — oder die verwandelten Weiber“¹⁷⁰, po nim

zaś zjawilo się mnóstwo podobnych sztuczek. „Muzyka tych utworów — powiada Burney — była tak prosta i miła, że lepsze arje n. p. arje dra Arne śpiewane były po ulicach, zarówno w Anglii jak i Niemczech“. Hiller dawał ludowi w swych sztukach proste, łatwe pieśni, a pieśni te, śpiewane przez wszystkich rozpowszechniły się w Niemczech tak, jak wodewil we Francji. „Dzisiaj — powiada Burney — upodobanie do burleski (farsy) stało się tak powszechne, że zachodzi obawa, wyrażana przez powołanych ludzi, by nie wyrugowało ono zamiłowania dla muzyki artystycznej, zwłaszcza wzniosłej i wykwintnej“. Ale zamiast zniweczyć operę, te właśnie pieśni ludowe stały się źródłem nowej opery niemieckiej.

* * *

Najważniejszym atoli faktem wyzwoleńczym, najsilniejszą pobudką, stał się dla muzyki niemieckiej w tym czasokresie nagły rozkwit muzyki instrumentalnej. W tym samym czasie, kiedy Niemcy zaparły się swego starego stylu, jego samej istoty nawet, i odrzuciły polifonję wokalną, wraz z ogromnemi skarbami stylu kontrapunktowego, — w chwili, kiedy zrzekłszy się ujawniania w swoisty sposób własnej duszy swej, skomplikowanej i zamiłowanej w rozumowaniu, a poślubiły styl obcy i myśl łatyńską — nagle znalazły, szczęśliwym trafem w nagłym rozkwicie muzyki instrumentalnej nowe złoże bogactw, któremi powetowały stokrotnie wszystkie poniesione straty.

Wyda się dziwnem może, że zowie szczęśliwym trafem fakt, w ziszczeniu którego wielki udział miały rozum i wola. Musimy jednak i w tym razie, jak zawsze w historycznych rozważaniach, wziąć pod uwagę przypadek i zbieg okoliczności, które czasem sprzyjają, a czasem przeszkadzają rozwojowi danego ludu. Ludy silne zwalczają, coprawda, ostatecznie przeszkody, chwytają w dłoń pomyślne szanse

i czynią je sobie powolnemi. Niemniej jednak zaprzeczyć trudno, że szanse te istnieją i jawią się zgoła niespodzianie.

Właśnie fakt taki zdarzył się teraz. Nietylko sami Niemcy czynili wysiłki w celu udoskonalenia środków instrumentalnych. Do tego samego zdążała Francja i Italja. W konserwatorjach weneckich uprawiano z powodzeniem ten rodzaj muzyki, włoscy wirtuozowie słynęli na świat cały, a symfonia urodziła się w Medjolanie. Ale muzyka instrumentalna nie odpowiadała duchowi latyńskiemu, zasadniczo skłaniającemu się ku melodyjności czystej, jasnej i posiadającej wyraziste kontury. W każdym razie trzeba było, w celu dostosowania geniuszu narodowego do nowych warunków, wysiłku tak znacznego, że podolać mu nie mogła sztuka włoska, przemęczona, wyczerpana i osłabła. Musiałoby to wywołać we Włoszech formalną rewolucję, gdy w Niemczech sprawa poszła spokojną drogą ewolucji. Dlatego to udoskonalenie orkiestry zapewniło zwycięstwa Niemcom, jednocześnie przyspieszając upadek sztuki włoskiej. Burney uskarża się, że orkiestry w operach włoskich stały się zbyt silne liczebnie i że ich natężenie zmusza śpiewaków do „ryczenia poprostu z całej mocy“. „Znikło z muzyki wszystko co było półcieniem, światłem, tłem, a słyhać jeno partje hałaśliwe, zrazu przeznaczone na to, by wypuklały rzeczy subtelne“. Przez to psują się głosy, a Italja zatracą swój prestige *bel cantu*, czem chlubiła się tak długo i tak słusznie. Ofiara to zgoła zbyt duża, gdyż zrzekając się swych cech swoistych i niemożliwych do naśladowania, nie przyswaja sobie wcale cech stylu obcego, który zgoła nie odpowiada włoskiej sztuce¹⁷¹.

Przeciwnie Niemcy czują się doskonale w sferze nowo powstałej symfonji. Do rozwoju muzyki instrumentalnej przyczyniło się u nich wszystko, przedewszystkiem wrodzone upodobanie, konieczność narzucająca się licznym, mniejszym dworom książęcym posiadania orkiestr, służących celom

religijnego kultu protestanckiego, który surowo zabraniał teatru operowego, dalej instynkt socjalny, łączący muzyków niemieckich w małe kółka, w kolegja uprawiające muzykę wspólnie, miast stosowanego przez Włochów indywidualizmu wirtuozowskiego, a wreszcie sam nawet, nader niski stan śpiewu niemieckiego. Wszystko to razem wzięte sprawiło, że nigdzie w Europie nie było więcej szkół i nigdzie więcej dobrych orkiestr, niż w Niemczech. .

Najcharakterystyczniejszą instytucją muzyczną w Niemczech były t. zw. Schroniska biednych uczniów, podobne całkiem do neapolitańskich konserwatorjów, gdzie wychowywano sieroty. Burney spotykał całe bandy tych uczniów w ulicach Frankfurtu, Monachjum, Drezna i Berlina. W każdym niemal mieście była — jak powiada — „taka szkoła pod opieką Jezuitów zostająca, gdzie uczono biedne dzieci grać na instrumentach i śpiewać.“ Szkoła monachijska mieściła dwudziestu czterech chłopców od 11 do 12 lat wieku. Zanim któregoś przyjęto, musiał dać dowód, że zna potrochu jakiś instrument, lub posiada wyraźne uzdolnienie muzyczne. Uczeń pozostawał w szkole do lat dwudziestu. Dostawał mieszkanie, pożywienie i naukę, ale nie dawano mu ubrania. Musiał potrochu zarabiać, śpiewając i grając po ulicach. Był to wyraźny warunek, a miał na celu „przekonanie obywateli, którzy utrzymywali uczniów, o postępach w muzyce“. W Dreźnie, miasto podzielone było na dzielnice i biedni uczniowie w grupach po kilkunastu musieli grywać i śpiewać naprzemian pod bramami domów. Tworzyli małe chóry i małe orkiestry, złożone ze skrzypiec, wiolonczel, oboi, trąbek i basów. Bogatsi mieszczenie płacili zgóry abonament za muzykę pod domami, raz lub dwa razy w tygodniu. Wzywano ich również na uroczystości rodzinne i pogrzeby, a do obowiązków ich należało przygrywać po kościołach, w czasie nabożeństwa. Twardy był to zawód, doskwierało zwłaszcza śpiewanie po ulicach

porą zimową na mrozie. Z tych biednych uczniów robiono potem nauczycieli małomiasteczkowych, o ile wykazali postępy w języku łacińskim, greckim i graniu na organach. Najzdolniejszych posyłano na uniwersytety w Lipsku, lub Witenberdze, gdzie pobierało naukę przeszło trzystu biednych uczniów. W tych wyższych uczelniach wolno im było poświęcić się dowoli muzyce, lub wiedzy.

Dwory książęce posiadały osobne zakłady muzyczne, kształcające biedną dziatwę. Książę wirtemberski założył w letnim pałacu swym „Solitude“ pod Ludwigsburgiem dwa konserwatorja, gdzie uczyło się dwustu chłopców i sto dziewcząt. „Do największych przyjemności zaliczał słuchanie lekcyj muzyki swych pupilów.“

Poza temi specjalnemi szkołami, uczącemi biedne dzieci muzyki, sztuka ta zajmowała również poczesne miejsce w normalnych szkołach komunalnych, a przewagę dawano muzyce instrumentalnej. Było to regułą w Austrii, Saksonji, Morawji, a zwłaszcza w Czechach. Burney stwierdził, że każda czeska wieś posiadała szkołę publiczną, gdzie uczono dzieci muzyki jednocześnie z pisaniem i czytaniem. Zwiedził kilka. W Czasławie pod Kolinem widział „klasę pełną dzieci płci obojga, zajętych czytaniem, pisaniem i grą na skrzypcach, oboju, małych basach i innych instrumentach. Organista kościelny, improwizujący w sposób isticie wspaniały na okropnie skrzypiącej fisharmonji, miał w małej izdebce cztery klawicymbały, na których ćwiczyli się młodociani uczniowie.“ W Budzinie i Lubieszycach uczyło się muzyki przeszło sto dzieci płci obojga, i malcy śpiewali i grali w kościele.

Niestety, talenty rozbudzone po szkołach w większości wypadków niweczyła nędza. „Dzieci te — powiada Burney — przeznaczone do zawodów niskich, do służalstwa, lub ciężkiej pracy w polu, mogły uprawiać muzykę tylko w wolnych chwilach i traktować ją jako zabawkę“. Burney

dodaje filozoficznie, że „ostatecznie jest to bardzo honorowa rola dla muzyki i jedynie może odpowiednia“. Niektóre z tych dzieci dostawały się do służby możnych panów, a ci formowali z nich orkiestry i dawali koncerty. Żle czyniła szlachta czeska nie zajmując się ludem swym, posiadającym tyle zalet i pędząc życie przeważnie na dworze wiedeńskim. „Gdyby Czesi mieli te co Włosi warunki, prześcignęliby ich niewątpliwie. Jest to może najmuzykalniejszy naród w Europie“. Celowali zwłaszcza w muzyce na instrumentach dętych, od strony Saksonji przeważały drewniane, od Moraw mosiężne. Właśnie z czeskiej szkoły wywodzą się reformatorowie muzyki instrumentalnej i twórcy niemieckiej symfonji, jak Stamitz, urodzony w Brodzie, z ojca organisty. W jednej to ze szkół takich zaczął swą naukę Gluck. W Łukowcu pod Pilznem napisał w roku 1759 Haydn, wówczas dyrektor orkiestry prywatnej hrabiego Morzina, pierwszą swą symfonię. Wreszcie Czechem był również najsłynniejszy niemiecki skrzypek Franciszek Benda, jedyny muzyk, który śmiał obok Filipa Emanuela Bacha mieć w Berlinie styl własny, niezależny od Grauna i italo-manów.

Dzięki tym właśnie, przyrodzonym uzdolnieniom, szerzyła się muzyka instrumentalna po całych Niemczech, nawet po Wiedniu i Monachjum, głównych metropoljach włoskiej opery. Pomiąć możemy śmiało wirtuozów książęcego rodu, jak n. p. króla-fleciście w Berlinie, wiolonczeliście zasiadającego na austriackim tronie, skrzypka, elektora bawarskiego, księcia arcybiskupa salcburskiego, wreszcie pianistów, jak księcia wirtemberskiego i elektora saskiego, który miał zresztą taką treść, że nie mógł grać przy nikim i własna żona nie słyszała go prawie nigdy. Błachą jest również rzeczą olbrzymia konsumpcja koncertów, dostarczanych przez dyletantów niemieckich. Faktem pozostanie niezaprzeczalnym, że w epoce tej symfonja bujała potężnie.

Wiedeń nie pozostał w tyle, posiadał bowiem swego, sławionego za naturalność Hoffmana, pełnego fantazji Vanhalla, Dittersa, Hubera, Gasmana, oraz młodego, debiutującego właśnie Haydna. Muzyka ta miała w Wiedniu swych licznych entuzjastów. Teodor Wyzewa opisał muzykę dworską i biesiadną arcybiskupa salcburskiego. Trzech dyrektorów koncertowych musiało naprzemian dostarczać programów i dyrygować nimi. Utwory Leopolda Mozarta, tak mnogie, świadczą jakich ilości kompozycji instrumentalnych domagały się na swe codzienne potrzeby liczne dwory książęce Niemiec. Dodajmy do tego koncerty specjalne, prywatne, oraz serenady po ulicach, zamawiane przez bogatych mieszczan, a będziemy mieli obraz imponujący.

Ogniskiem niemieckiej muzyki instrumentalnej czasów owych był Mannheim, a podczas letnich miesięcy Schwetzingen o trzy mile odległe. „Schwetzingen, będące wioską jeno, zamieszkałe było — powiada Burney — wyłącznie przez kolonję muzyków. W jednym domu ćwiczył skrzypek, w sąsiednim flecista, w innym oboista, dolatywały pomruki basów, pisk klarnetu, jęk wiolonczeli, a od czasu do czasu tętniły akordy orkiestry. Muzyka stanowiła tu najistotniejsze zadanie życia“. Orkiestra mannhemska „sama jedna liczyła więcej wirtuozów i wybitnych kompozytorów, niż którakolwiek poza nią w całej Europie. Była to armja złożona z generałów“.

Zespół ten, którym zachwycił się Leopold Mozart i syn jego, dawał koncerty słynące szeroko. Tutaj to czynił pierwsze próby z symfonią niemiecką Stamitz, będący od roku 1745 pierwszym koncertmistrzem książęcym i dyrektorem muzyki nadwornej.

„Tutaj to — pisze Burney — ośmielił się po raz pierwszy Stamitz przekroczyć krąg zwykłej uwertury operowej, która do tej pory była w teatrze czemś w rodzaju

trąby herolda dworskiego, nawołującej do skupienia uwagi i ciszy. Ten pełen zapału i genialności człowiek stworzył styl symfonji nowożytnej, wzbogacając ją tym światłocieniem temi potężnymi efektami, które przez długi czas stanowiły jej świetność. W czasie owym czynił on próby efektów, jakie dać może zespolenie tonów i barw dźwiękowych, wtedy to zakiełkowała owa praktyczna wiedza orkiestralna, wyrażająca się we władaniu formami takimi, jak *crescendo*, *diminuendo* i *piano*, oraz *forte*, które dotąd uważano za synonimy echa i stosowano w jednym i tem samym znaczeniu. Tutaj dopiero przekonano się, że są to barwy muzyczne, posiadające swe odcienia, zupełnie jak kolory niebieski i czerwony w malarstwie“.

Poprzestać tu muszę na podkreśleniu jeno oryginalności i śmiałości tych brzemiennych w skutki prób, tych wielkich wysiłków niezrównanego Stamitza, który dziś tak mało i tak źle znany, uważany był swego czasu „za drugiego Szekspira — jak pisze Burney — a to z powodu niesłychanej łatwości, z jaką pokonywał przeszkody, posuwając sztukę tam, gdzie nie stała przed nim. Był to genjusz wynalazczy, pełen zapału, ustawicznych zmian i kontrastów. Czują, powabna, przymilna melodia w tempie powolnym, związana z mądrym, dziarskim, bogatym akompanjamentem, charakteryzuje jego utwory, odznaczające się tą siłą ekspresji, jaką płodzi entuzjizm genjuszu, a wysubtelnia kultura, nie szkodząc sobie wzajem“¹⁷².

* * *

Widzimy tedy, że mimo opresji italizmu, genjusz niemiecki potrafił znaleźć dla siebie sferę działalności niezawisłą, gdzie się mógł zakorzenieć, umocnić i wyrastać aż do chwili, w której poczuwszy się na siłach, wydał walną bitwę duchowi obcemu, wygrał ją i zrzucił jarzmo. Mimo wszystko jednak jest faktem niezaprzeczalnym, że około

połowy XVIII stulecia opera włoska władała w Niemczech i że koryfeusze sztuki niemieckiej, ci nawet, którzy później stanęli w pierwszym szeregu do walki o wyzwolenie, byli wszyscy, bez wyjątku, nawskroś zitalizowani. Chociaż wspinała była i podziwu godną ewolucja muzyki niemieckiej Haydna, Mozarta, Beethovena i ich następców, to jednak mamy wszelkie prawo przypuszczać, że nie był to normalny rozwój po linii samoistnej, jaką dążyć musiałaby ta muzyka, gdyby rosła podsycana własnymi jeno sokami, czerpiąc z własnych jeno zasobów i prac się naprzód o własnych wyłącznie siłach.

Przytłaczający Niemcy XVIII wieku triumf opery włoskiej pozostał przez wieki niezatartym i piętno myśli i stylu włoskiego przetrwało aż do najbardziej niemieckich mistrzów czasów naszych. Nie trudnoby wykazać, ile italizmu tkwi w utworach Wagnera i jak dalece włoskim jest język melodyjny i ekspresyjny Ryszarda Straussa. Zwycięstwo takie, jakie odniosła Italja w XVIII wieku, pozostawia na wieki ślad swój w dziejach ludów, pośród których się ziściło.

KONIEC.



PRZYPISKI

1. *Der musicalische Quack-Salber, nicht alleine den, verstaendigen Liebhabern der Music sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbare Wissenschaft haben, in einen kurzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzlichkeit beschrieben von Johann Kuhnau. Dresden Anno 1770. — Muzyczny Szarlatan, napisany nietylko dla rozsądnych miłośników muzyki, ale również dla wszystkich, nie posiadających szczególnego wyobrażenia o tej sztuce, zawarły w uciésznej i powabnej historii, a to celem rozweselenia i zabawy, przez Jana Kuhnau. Drezno r. p. 1700. — Ponieważ wszystkie cytaty powyższego artykułu zaczerpnięte są z „Muzycznego Szarlatana“, przeto nie podajemy licznych przypisków autora, dotyczących poszczególnych stron wymienionego dzieła. — Przyp. tłum.*

2. Flet z ustnikiem o ośmiu dziurkach, z których jedna pokryta cienką membraną. — Z wszystkich dźwięków świata — powiada dnia 8 kwietnia 1668 roku — te są mi najmilsze.

3. Massingera.

4. Poczciwy Pepys był pobłaźliwy, bowiem pani Pepys uczyła się całych pięć lat.

5. Była to rocznica śmierci króla.

6. Była to druga garderobiana.

7. Wyjątek stanowił wyłącznie jeno lord Landerdale, ale powiadano, że jest ekscentryczny, a może chciał jeno za oryginała uchodzić.

8. Oddziaływa tu jeszcze purytanizm, którego się nie wyzbył całkiem. W ciągu czytania pamiętnika widzimy jednak, że skrupuły owe nikną szybko u dawnego republikanina, obecnie dworaka Stuartów.

9. Nieco później wydał sąd pochlebniejszy, gdy słyszał tychże śpiewaków w Kaplicy Królowej 21 marca 1668.

10. Mowa tu o pieśniach włoskich Draghiego.

11. Pepys śpiewa jego utwory ciągle.

12. Pepys znał także Purcella (ojca).

13. Niecierpiał jej zresztą i jej głosu.

14. Tak pisze 21 marca 1668. Przytaczaliśmy też powyżej sąd Pepysa o Draghim, którego wraz z Billingrew spotkał u lorda Brunckera, który protegował Włochów, sprowadzał do Londynu śpiewaków, instrumentalistów i dekoratorów.

15. Milton zaleca w swym „Tractate of Education“ ćwiczenia atletyczne, potem zaś radzi „podczas odpoczynku przed jedzeniem zachwycać się czarem boskich melodyj. Dodaje, że muzyka dobrą jest również po jedzeniu „celem pomagania naturze w dziele trawienia i usposobienia umysłu do pracy.

16. Pomijam tu angielską muzykę kościelną i chorałową, w którym to zakresie powstały utwory wielkie za czasu Restauracji Stuartów i posiadały charakter szlachezny, chociaż nie swoiście narodowy.

17. Kiedy grał na klawicymbale, powiada Burney, kurczył w ten sposób palce i zwierzał je z sobą, że niepodobna było dostrzec żadnego ruchu, a zaledwo z trudem zobaczyć się dało same palce.

18. Znamiennym jest portret rytowany przez W. Bromleya według obrazu Hudsona. Haendel siedzi z rozstawionymi kolanami, pięścią opartą na lędźwiach, trzymając w drugiej ręce arkusz nut. Głowę ma podniesioną, płomienne spojrzenie, brwi bardzo czarne, odbijające od białej powieki, a ciało jego rozpiera wprost ciasne ubranie. Widnieje w całej postaci zdrowie, duma i energia.

Równie ciekawy, a mniej znany jest portret rytowany przez Hubrakena z Amsterdamu, według obrazu Kyta, z roku 1742. Wyobrażony jest tu Haendel po wyjściu z ciężkiej choroby, a ślady jej widne są na jego twarzy. Jest obrzmiały, znużony, ma wzrok przygasły, ciało rozlane, a siła gdzieś znikła: Wygląda jak wielki kot śpiący z otwartymi oczyma, w których jednak i teraz tai się błysk szyderyczy.

19. Wizerunek ten skonstruowany jest na podstawie obrazów Thornhüllia, Hudsona, Dannera, Kyta, dalej posągu Rousillera w Westminsterze, oraz opisu współczesnych, jak: Mattheson, Burney, Hawkins i Coxe. Zwracam też uwagę na biografje Oksendla napisane przez Tchoelchera i Chrysandra,

20. Dla zilustrowania tej gorączki twórczej Haendla podaję poniżej dane z lat 1736 do 1738, kiedy to w dodatku kompozytor był ciężko, niemal śmiertelnie chory. W styczniu pisze „Aleksandra“, w lutym i marcu dyryguje szereg oratorjów, w kwietniu pisze „Atalantę“ i „Wedding Anthem“, od 19. sierpnia do 7. września komponuje „Giustius“, od 15. września do 14. października „Arminio“, w listopadzie dyryguje szereg oper. Od 18. listopada do 18. stycznia 1737 pisze „Berenikę“, w lutym i marcu dyryguje podwójny cykl oper i oratorjów.

W kwietniu doznaje ataku apoplektycznego i przez całe lato walczy ze śmiercią. Leczy się w kąpielach Aix-la-Chapelle i przychodzi do siebie. W początkach listopada 1737 wraca do Londynu. 15. listopada zaczyna „*Faramonda*“, 7. grudnia rozpoczyna „*Funeral Anthem*“ i wystawia go 17. grudnia w Westminsterze. 24. grudnia kończy „*Faramonda*“, a zaraz 25. tegoż miesiąca zaczyna „*Serse*“, którą kończy 14. lutego 1738. 25. lutego urządza premierę nowego *posticcio* p. t. „*Alexandro Severo*.“ W kilka miesięcy potem pisze „*Souta*“ (od 23. sierpnia do 27. września), 1 października zaczyna „*Izraela w Egipcie*“ i kończy 28. tego miesiąca. Tegoż samego miesiąca wydaje pierwszy zbiór koncertów na organy i dostarcza wydawcy rękopisu siedmiu trzy i dwugłosowych sonat z basem (op. 5).

Powtarzam, że zestawienie to dotyczy dwu lat, kiedy Haendel był ciężko chory i wahał się pomiędzy życiem, a śmiercią. W utworach jego niema atoli śladu cierpienia, czy smutku lub zniechęcenia do życia.

21. Poeta Rossi powiada w przedmowie do „*Rinalda*“, że Haendel ledwo mu zostawił czas do napisania tego utworu i że całość, poemat i muzyka, gotowa była w ciągu dni czterestu (1711 roku). „*Belzasara*“ komponował w miarę otrzymywania od autora poszczególnych aktów poematu. Działo się to zdaniem Haendla zbyt pomalą, to też ustawicznie przynaglał, a zrozpaczony opóźnieniem, dla zapelnienia czasu, tegoż jeszcze lata napisał przepysznego „*Heraklesa*“ swego (1849).

22. Powiedział to, jak świadczy Mainworig, po francusku. Używał chętnie tego języka w słowie i piśmie, nawet w korespondencji z rodziną.

23. Jako nauczyciel księżniczek pobierał 100 funtów, a więc mniej, jak świadczy Chrysander, od nauczyciela tańców Anthony l' Abbé, figurujący przytem pierwszy na liście. Morice Preen organista Westminsteru, pełniący dwie odrazu funkcje (złączone dlań w r. 1735) dyrektora muzyki dworskiej i dyrektora kaplicy królewskiej, które to stanowisko zajmował przedtem Johan Eccles i Dr. Droft, pobierał 400 funtów.

24. Hawkins jest innego zdania. Odbywał studja. Ojciec chciał go zrobić prawnikiem, jeszcze w r. 1799 Haendel zapisany był na uniwersytet w Halli i słuchał słynnego Thomasiusa. Dopiero skończywszy 20 lat poświęcił się wyłącznie muzyce.

25. Byli to „koledzy“ jego Popuich i Greene.

26. W r. 1835 i 1745.

27. W roku 1737.

28. *Gentlemans Magazine* 1760.

29. Coxa.

30. Ojciec Haendla miał w chwili urodzenia się Jerzego Fryderyka, lat sześćdziesiąt trzy. —

31. Matka Haendla zmarła 27 grudnia 1790, a pochowaną została 2 stycznia 1731. Haendel zapisał sam na rękopisie „*Poro*“ następujące daty: „*Pierwszy akt skończyłem dnia 23 grudnia 1734 — drugi 30 grudnia 1730 — trzeci 16 stycznia 1731.*“

32. Beethoven pisał w r. 1829: „Haendel największy artysta jaki był dotąd na ziemi. Chciałbym uklęknąć na jego grobie. Beethoven mawiał o jego muzyce: „*Das ist das Wahre*“ — to jest prawda. — Wiadomo, że po skończeniu „*dziewiątej symfonji*“ zamierzał pisać wielkie oratorja na wzór Haendla.

33. Maurycy Buchor — Ustawiczne wydatkowanie energii i praca nieprzerwana tłumaczą niezwykle apetyt Haendla. Współcześni szdzili z obżartucha, zjadającego po trzy obiady. Gdy go pytano, gdzie towarzystwo biesiadne, mawiał: — Sam jestem towarzystwem! — Człowiek pracujący tak monstrualnie musiał w jakiś sposób nagradzać te zasoby energii, jakie trwonil. Taki zresztą sposób życia nie szkodził mu wcale. Potrzebował mnóstwo jeść, a szyderstwa współczesnych nie go nie obchodziły. Mattheson powiada słusznie: „Trudno mierzyć ilość pożywek i napojów człowieka jak Haendel, wedle porcji przeciętnego mieszczucha, podobnie jak bezrozumem byłoby przyrównywać stopę życiową bogatego patrycjusza londyńskiego do takiejże stopy szwajcarskiego górala.

34. Jak n. p. w „*Funeral Anthem*“, „*Foundling Anthem*“ i ostatnich utworach: „*Theodora*“ i „*Ifte*“.

35. N. p. kantata p. t. „*Partenza*“ (Wyjazd z Rzymu).

36. Vide: Chryzander i Coxe: *Anecdotes of Haendel and Schmidt*,

37. Kochał ponad wszystko siostrę zmarłą w r. 1718 i matkę, zmarłą w r. 1730. Przywiązanie to przeniósł potem na córkę siostry Joannę, Fryderykę Michaelsen, której zapisał całe swe mienie.

38. Działalność Haendla podkreśla *Musical Times* z 1. maja 1902. Są tam ciekawe dokumenty.

39. Szpital bezpłatny, założony w r. 1726 przez chirurgów.

40. Zmarł rano w Wielką Sobotę.

41. Mainwering.

42. Cytat Schoelchera.

43. List do rady miejskiej wiedeńskiej z 1 lutego 1819.

44. W tekście: „...„choćby cała potęga papizmu zwróciła się przeciw nam.“

Zdaje się, że samego Haendla zastanowiły te słowa. W siedm lat potem załazy Anglię wojska papistów, a armja pretendenta, Karola Edwarda stanęła pod samemi niemal bramami Londynu. Haendel napisał wówczas „*Occasional Oratorio*“ wielki hymn epicki ku czci zagrożonej ojczyzny i Boga będącego jej obrońcą. Otóż część trzecia tego utworu osnuta jest na motywach „*Izraela*.“

45. Chór: „*Chwała jej nieśmiertelną jest*“. Alternuje to z chórem pogrzebowym: „*Ciało legło na spoczynek w ziemi*“. Motyw ten wziął Haendel z motywu sławnego mistrza niemieckiego, z XVI wieku, noszącego podobne imię, bo od Jakóba Gallusa Haendla, „*Ecce quomodo moritur justus*“. Ale prosta zmiana rytmiki starczy, by stary chorał dostał skrzydeł i przemienił się w krzyk ekstazy załamujący się nagle, rozedrgany wzruszeniem, tak że zatracają się słowa. W utworze, krzyk ów powtarza się ośm razy.

46. Kilka aryj Ifisy zbudowanych jest w rytmie tanecznym. W pierwszym akcie: *the smiling dawn* w rytmie — bourré, w drugim: *welcome as the cheerful light*, w rytmie gawota.

47. Można dokładnie śledzić owe zmiany chorobowe na manuskrypcie, którego podobiznę opublikował Chrysander w wielkiej kolekcji Breitkopfa w roku 1885.

48. „Któż jest ten starzec, który lekkim piórem swoim, pełny świętego zapалу, zachwyca niebiosy? Słuchajcie! Oto szamocą się fale morza, góry miotają okrzyki radości i śpiewają hymny Bogu. Harmonijne — Amen — napełnia świątobliwą trwogą dusze nabożnych. Grom modlitewnego Alleluja wstrząsa murami świątyń. Tyś to jest o Telemannie, tyś jest, ojczyźnie muzyki świętej...“

49. Graun żywi się w Dreźnie partycjami Keizera. Hasse jeszcze w roku 1722 wyraził się z największem uznaniem dla tego muzyka „jednego z największych jakich świat widział“ — jak powiada Mattheson — w wielu wypadkach był jeno echem Keisera.

50. Nie był jednak pierwszym. Cytowaliśmy Telemanna i Keisera, co dowodzi, że miał poprzedników.

51. Haendel i J. S. Bach również nie uniknęły tej zarazy. Haendel napisał 40 oper, a także jego oratorja, psalmy i „*Te Deum*“, obfitują w elementy dramatyczne. J. S. Bach wziął sobie za librecistę pierwszych kantat, co jest charakterystyczne, Erdmanna Neumeistra, który twierdził, że kantata jest to jeno partja opery, a który też wprowadził do Niemiec kantaty kościelne w operowym stylu. Bach wywoływał nieraz oburzenie publiczności, stając w obronie owych kantat dramatycznych, pełnych aryj i recitatiwów. Piętyści mühlhauseńscy, gdzie był kapelmistrzem katedralnym, zmusili go w r. 1708 do dymisji, a po-

wodem były kantaty kościelne we frywolnym stylu koncertowo operowym. Znajdujemy reminiscencje oper Keisera w jego najślynniejszych kantatach. Nie trzeba chyba przypominać kantat świeckich, realistycznych, mitologicznych, lub swywolnych, oraz tego, że używał motywów z nich do kantat religijnych. Nie zawsze umiał zachować granicę pomiędzy jednymi, a drugimi i mieszał styl kościelny ze świeckim. Ale J. S. Bacha i Haendla uchronił właściwy im genjusz chóralny i kontrpunktowy, kontrastujący silnie z ówczesną operą od przesady w stosowaniu operowego stylu.

52. Nie twierdzą, by byli jego wynalazcami. *Accompagnato* sięga pierwszych zaczątków opery weneckiej i Lully używał w ostatnich swych kompozycjach. Ale od Leonarda Vinci i Hassego (1725—30) rozwijają się wspaniale owe dramatyczne monologi, recytowane na tle orkiestry.

53. Metastasio nie mógł zwalczać *recitativo stromentale*, był bowiem zbyt wielkim poetą-muzykiem, by nie odczuć jego efektu dramatycznego. W niektórych pismach swych przyznaje w pełni prawo orkiestry wyrażania tragedji wewnętrznej bohatera. Ale prawo to niepokoiło go, bo tragedia wewnętrzna groziła zaprzepaszczaniem samej akcji, poezja mogła zasnąć w muzyce, a Metastasio, mistrz harmonji i równowagi, starał się wyznaczyć ściśle granice dla owego *recitativo con stromenti*.

54. Vide: Lorentz Migler: *Musical Bibl.* 1740, cytowany przez W. Kleefeldę: *Das Orchester der deutsch. Oper.* 1898 i Matthesona: *Die neueste Untersuchung der Singspiele* 1744. (Hamburg)

55. Uwertury Scheibego do „*Polyeukta męczennika*“ i „*Mitwytueza*“ nazywa Chr. Henryk Schmied w swej „*Chronologie des deutschen Theaters*“ (1755) „*wielką nowością bieżącego roku*“. Ciekawy jest też materiał odnośny w dziele Karola Meknicke p. t. *Hasse i bracia Graun jako symfonicy* 1906 (Lipsk).

56. Takie były n. p. cztery koncerty Viraldiego poświęcone czterem porom roku, dalej koncerty p. t. „*la Tempesta*“ (Burza) „*la Notte*“ (noc). Każdy z owych koncertów „sezonowych“ ilustruje program zawarty w sonacie. Odsyłam do analizy pięknego koncertu p. t. „*Jesień*“ dokonanej przez Arnolda Scheringa (Gesch. d. Instrumentalkonzertes 1005), który wykazał wpływ tych utworów na twórczość Graupnera w Darmstacie i J. G. Wernera poprzednika Haydna na stanowisku kapelmistrza ks. Esterhazego.

Żaden z krytyków, czy chwalców skłonności Telemanna do marlarstwa dźwiękowego nie pomija wpływu muzyki francuskiej, a sam Telemann uważa się pod tym względem za ucznia Francji.

58. N. p. t. zw. „*Instrumental Kalender*“ w dwunastu miesiącach skomponowany przez Józefa Gregoriusa Wernera. Wszystko wyrażone tu jest muzyką, nawet długość dni i nocy. Ponieważ w lutym nocy trwają po dziesięć, do czternastu godzin, przeto autor wyraża to menuetami dziesięcio i czternastotaktowymi. A. Schering stawia pytanie, czy Haydn, pisząc swe młodzieńcze symfonje „*Wieczór*“ „*Poranek*“ i inne, nie wzorował się przypadkiem na swym poprzedniku.

59. Wielki muzykolog, Hugo Riemann przyczynił się najwięcej do należytego oświetlenia zasług Stamitz'a i jego szkoły przez prace swe, wydanie zbiorowo p. t. *Symfonien der Pfalzbayerischen Schule* oraz artykuły p. t. „*Beethoven u. d. Mannheimer*“ w piśmie „*die Musik*“ 1907—8.

60. „*Allgem. Deutsche Bibliothek 1791*“ artykuł p. t. „*Hasse u. die Brüder Graun.*“

61. List Telemanna do Grauna z 15 grudnia 1751.

62. Autobiografia cytowana przez Nohla (*Musiker Briefe 1807*).

63. Epitre sur la musique — pieśń trzecia.

64. „*Mercur de France*“ z kwietnia 1772 r.

65. Najslawniejsza to „*Günther v. Schwarzburg*“, Holzbauera. Jest to najmelodyjniejsza opera niemiecka przed Mozartem, który z niej brał natchnienie. Steffani napisał jeszcze w r. 1689 swego „*Henrico Leone*“ i wystawił go w dzień inauguracji opery hanowerskiej w 500-letnią rocznicę obłężenia Bardewicku przez Henryka Lwa. W podobnym guście jest mnóstwo oper Sckürmanna, Scheibego i innych.

66. Podobno Graun umarł ze zmartwienia, dowiedziawszy się o klęsce Fryderyka II pod Zulichau 1759 r.

67. Żąda, by melodie były dostępne wszystkim i nie były trudne do wyuczenia się, dalej, by z nich wyrzucić wszystkie ozdoby wokalne fioritury i inny balast, będący spuścizną opery, a wreszcie, by melodie zachowywały całą treść muzyczną i urok nawet bez akompanjamentu, bez partji basowej i t. d.

68. Telemann zapoznał się z muzyką polską w Sorau i z otwartością, która go czyni sympatycznym, wyznaje, co jej zawdzięcza: „Doprawdy trudno uwierzyć... cóż za przedziwne pomysły... jaka fantazja... Ktoby chciał ją studjować zebrałby w ciągu tygodnia tyle idei, że starczyłoby mu ich na całe życie. Nowem jest mnóstwo rzeczy wyśmienitych w tej muzyce trzeba tylko umieć z nich korzystać. Oddała mi potem znaczne usługi w wielu poważnych kompozycjach. W stylu tym pisałem potem wielkie koncerty i tria, przybierając je tylko po wierzchu z włoską.“

Max Schneider wykrył ślady muzyki polskiej w *Sonatach „metodycznych“* i w *„Kleine Kammermusic“* Telemanna. Wpływy te dostawały się przeważnie przez Saksonję, której elektor był królem polskim i przez Drezno rozchodziły się po Niemczech. Oddziało na nawet na italizującego Hassego. W jednej z rozmów z Burneyem wspomina o muzyce polskiej szczerzej i prościej, często subtelnej i wzruszającej do łez.

69. Tej właśnie zawiści i upornemu przemilczaniu krytyków przypisać należy, żeśmy do tej pory nie wiedzieli nic o muzyce mannheimskiej mimo, że tkwią w niej właśnie korzeniami Haydn, Mozart, a zdaje się i Beethoven.

70. „Ein Lully wird gerühmt, Corelli lässt sich loben, Nur Telemann allein ist übers Lob erhoben“.

71. Hugo Riemann opublikował trio instrumentalne Telemanna w pięknej kolekcji swego Collegium Musicum.

Również Max Schneider napisał małą biografję w swych *„Denkmaeller“*. Korzystałem z tych obu publikacyj.

72. n. p. u Holzbauera.

73. Mówi: *„Utworthy niezrównanego p. Kuhnaua służyły mi za wzór w fudze i kontrapunkcie“*.

74. Pisywali do siebie ciągle, posyłali sobie utwory i krytykowali się wzajem.

75. Hanacy, są to Czesi morawscy.

76. Max Schneider notuje motywy muzyki polskiej w *„Sonatach metodycznych“* i *„Kleine Kammermusic“* Telemanna.

77. Pierwsza żona Telemanna, Amelja Luiza Julja była córką kasselskiego kapelmistrza, Daniela Eberlina. Był to, jak świadczy *curriculum vitae* skreślone przez zięcia, człowiek dziwny i cudaczny. Zrazu został kapitanem wojsk papieskich na Morei, potem bibliotekarzem w Norymberdze, dalej kapelmistrzem w Kassel, „hofmeisterem“ paziów, sekretarzem przybocznym tegoż dworu, następnie kontrolerem skarbowym w Hamburgu i wreszcie kapitanem milicji kasselskiej. Był uczonym kontrapunkcistą, dobrym skrzypkiem i komponował tria.

78. Telemann cytuje niemiecko-francuskie wiersze i jak każdy cudzoziemiec wybiera co najgorsze.

79. Podczas 260-letniej uroczystości jubileuszowej wyznania augsburskiego, w czerwcu 1730 brało udział w muzyce, w pięciu kościołach, sto osób. Wszystkie utwory były kompozycji Telemanna, który mimo choroby dyrygował je osobiście. Na samą tę uroczystość napisał dziesięć kantat.

80. Jedynie dla Haendla zrobił ustępstwo, dyrygując w r. 1722 jego „Pasję“, a w r. 1755 „Kompozycje wokalne i instrumentalne“, a także dla Grauna, kiedy w roku 1756 wystawił jego „Śmierć Chrystusa“.

81. „Der getreue Music-Meister“. Publikował w niem utwory mistrzów współczesnych między innymi Pisendela, Zelenki, Goenera, oraz J. S. Bacha (1 koncert na 4 głosy). Zamieścił tam szereg aryj wziętych z własnych oper.

82. Po śmierci Telemanna znaleziono ich trzydzieści siedm.

83. Polaret grał na flecie, Guignon na skrzypcach, Forcroy na gambie, a Edouard na wiolonczeli.

84. Do nich zaliczyć należy dwie kantaty opublikowane przez Schneidra „Dzień sądu“ (z r. 1761 czy 62) i „Ino“ z r. 1765.

85. Nawet wielbicieli Telemanna raziła za życia ta jego fenomenalna produktywność, zgoła nienormalna i jakby nieludzka. Haendel mawiał żartem, że Telemann komponuje mszę tak szybko, jak inni piszą list. Graun pisze doń w r. 1752: „Nie jestem zadowolony z opinii pańskiej, jakoby w melodji nie dało się już znaleźć nic nowego. Sądzę, że większość kompozytorów francuskich wyczerpała już zasoby swej melodji, ale tak być nie może u Telemanna i znalazłby on niezawodnie nowe skarby w sobie, gdyby jeno nie żył pod wrażeniem przesytu, spowodowanego tem, że pisze zbyt wiele“. Podobnie wyraża się w r. 1778 Ebeling: „Byłby nierównie większym, gdyby posiadał mniejszą łatwość pisania, co czynił w sposób nieludzko przesadny“.

86. „Kollektaneen zur Litteratur“ wyd. we Wiedniu w r. 1804.

87. Hamburgische Berichte von gelehrten Sachen 1737.

88. Opublikowana przez Maksa Schneidra.

89. Śpiew francuski jest to ustawiczne naszczekiwanie, wprost nieznośne dla uszu, które do tego nie nawykły. (J. J. Rousseau: „Lettre sur la musique française“.

90. „Kastor i Poluks“, akt II, scena 5.

91. Ma słuszość odnośnie do szkoły Barona, a większą jeszcze odnośnie do Dumesnila, który recytacją swą oburzał.

92. Naprzykład dla figury komicznej Turpina w sztuce „Sieg der Schönheit“ 1722, osnutej na temacie inwazji Wandalów do Rzymu. Ottzenn opublikował arję komiczną z tej opery w dodatku do swego studjum p. t. „Telemann als Opernkomponist“ 1902.

93. Z wyjątkiem „Don Kiszota“, który powstał w roku 1735.

94. Premjera odbyła się dnia 17 marca 1762.

95. Max Schneider.

96. Tak jest w chórze dramatycznym: *Ach Hilfe!* który uwypukla sąsiadujący z nim gregoriański chorał, spokojny i monotony.

97. N. p. arja na gambie: „*Ein ewiger Palm*“ (str. 92) arja na dwoje skrzypiec: „*Heil! denn um den Erwürgten*“ (str. 96) albo też arja na basoboe i fagot: „*Ich bin erwacht*“.

98. Np. dwie arje Chrystusa (str. 73 i 82) piękne i dostojne, ale nie posiadające wewnętrznej głębi.

99. Wszystkie partje tworzą łańcuch nieprzerwany od początku do końca.

100. Dość słaba uwertura p. t. „*Sokrates*“ jest utworem takiego typu.

101. Znajdujemy pewną ich ilość w zbiorze Oetzenna i tak: „*Sarabanda i Gigue*“ (str. 29), „*Gawot*“ (str. 30), „*le Mais*“ (str. 41), *Honore'e, Chaconne, Passacaille* i t. d.

102. Idzie tu o trio smyczkowe z basem *in continuo*, a przeto właściwie kwartet.

103. „*Rivista Musicale Italiana*“ 1904.

104. W artykule Celoni znajduje się reprodukcja dwu portretów nieco karykaturyzowanych (str. 250 i 252).

105. Lessing, bibliotekarz w Weffenbüttel (vide artykuł Celoni).

106. Listy niedrukowane osobno dotąd, zamieszczone jedynie w *Antologia musica* vol. 77 i cytowane przez Maria Baroni w studjum: *Lirica musicale di Metastasio (Rivista musicale italiana)* 1905.

107. „Poeta — powiada on — nie zdoła napisać dobrze arji, nie posiadając talentu poczucia melodji, to .znaczy charakteru, jaki mieć będzie w muzyce, koniecznych rozmiarów i tempa właściwego“ (Marmontel).

108. Francesco Giovano, piszący właśnie bibliografię dzieł Metastasia, oblicza na 1200 ilość kompozycji muzycznych do jego tekstów.

109. Burney nakreślił piękny portret poznanego w Wiedniu Metastasia. W rozmowie był jasny, ożywiony i miły. Z natury był wesoły, uprzejmy i pociągający. Nie spierał się nigdy, nie odpowiadał na błędne twierdzenia, nie lubił dyskusji. „Życie jego przepaja wesołość“ — powiada — i przejawia się tak w utworach. Nawet malując namiętność dopuszcza do głosu raczej rozum, niż gwałtowne uczucie.

110. Burney opowiada o rozmowie pomiędzy pewnym Anglikiem, a Matastasiem. Anglik spytał czy Metastasio napisał muzykę, do którejś ze swych oper. Metastasio zaprzeczył, dodał jednak, że czasem poddawał muzykom motywy.

111. „*Rivista mus. itd.*“ 1905.

112. N. p. w „*Olimpijademie*“, w „*Clemenza di Tito*“ w „*Achille in Soiro*“, a więc w utworach wieku dojrzałego.

113. „*Triumpf miłości*“ (1680), „*Perseusz*“ (1682), „*Phaeton*“ (1683).

114. „*Giulio cesare*“ (1724), „*Tamerlano*“ (1724) i „*Adeneto*“ (1727).

115. „*Niccolo Jommelli als Opernkomponist*“ 1908 Helle.

116. Wystawiono ją w Dreźnie, w obecności J. S. Bacha.

117. N. p. „*Tamerlan*“ Haendla i „*Piramo e Tiche*“ Hassego.

118. List ten ze zbioru „*Opere postume del sign. Ab. Pietro Metastasio*“ (1793 Wiedeń I tom) cytowany jest również w dziele Karola Mennicka „*Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*“ (1906 Lipsk).

119. Gluck debiutował w roku 1742, w r. 1746 powrócił z Anglii, a w r. 1749 nie tylko nie napisał wiadomego listu dedykacyjnego do „*Alcesty*“, która powstała w 20 lat później 1769, ale nie stworzył jeszcze wybitnych oper włoskich jak „*Enzjo*“ (1750) i „*Clemenza di Tito*“ (1769).

120. Burney słyszał w Wiedniu doskonałą śpiewaczkę Martinetę, którą uczył śpiewać Metastasio. Dodaje, że zaliczał on się do niewielu ludzi znających tradycyjnie piękny śpiew włoski, szkoły Pistarchia i Bernacchia, a możnaby też dodać Gaspariniego.

121. *La esatta proporzione delle stilo dramatico proprie dell' opera in musica*. Tak powiada Artenga, który z tego wywodzi charakterystykę Metastasia, stawiając go ponad wszystkimi artystami.

122. Tę n. p. scenę gdzie Armida przyzywa nienawiść.

123. Montesquieu podróżował po Włoszech w latach 1728–29 („*Voyages*“ Bordeaux 1899), prezydent de Brosses w latach 1739–40 („*Lettres familières écrites d'Italie*“), Grosley w r. 1758 („*Beobachtungen über Italien*“), Lalande w r. 1765–6 („*Voyages en Italie*“ — 8 tomów — Wenecja 1769), Goethe 1786–87 („*Italienische Reise*“), Moratin 1793–6 („*Obras postumas*“ — Madryt 1867).

Podróż Burneya miała miejsce w latach 1770–72, a zawarta jest w dwu odrębnych dziełach: „*The present state of music in France and Italy*“ — 1771 i „*The present state of music in Germany, the Netherlands, and United Provinces*“ — 1773, a obie te prace, zaraz po ukazaniu się przełożono na język francuski.

Niezmiernie są również interesujące listy Mozarta, który był trzy razy we Włoszech, (1769–71, 1771 i 1772–73), dalej pamiętnik Gretryego, który przebył w Rzymie lat ośm od 1759–1767, autobiografja Karola Dittersa von Dittersdorf, który towarzyszył Gluckowi, a wreszcie rozliczne artykuły o niemieckich muzykach, którzy przebywali we Włoszech, jak np. Tiust'cie, Janie Chrystjanie Bachu itd.

Cennym przewodnikiem było mi też dzieło Giuseppa Roberti p. t.: *La musica in Italia nel secolo XVIII, secondo le impressioni di viaggiatori stranieri*.

124. W najmniejszym nawet mieście znajdowały się dobre orkiestry i zespoły artystów dramatycznych i śpiewaków. (Listy Mozarta).

125. Opery włoskie były to zazwyczaj przedsiębiorstwa spółek z wielkich panów złożonych. Każdy z nich zatrzymywał dla siebie łożę, resztę zaś wynajmował za rocznym czynszem, rezerwując jeno na dochód własny parter i paradyz. Tak było w Medjolanie i Turynie

126. „*Organy Bacha*“ Paryż, Fischbacher 1895.

127. Instrumenty dęte były również dość zaniedbane. Aleksandro Scarlatti uproszony przez Hassego w r. 1725 o rozmowę, jaką chciał mieć z mistrzem flecistą Guanto, rzekł doń: Drogi synu, znasz moją antypatję do instrumentów dętych. Nigdy nie przestają fałszować. — W roku 1771 konstantuje Mozart, że na obchód uroczystości św. Petronjusza w Bolonji musiano sprowadzić trąby aż z Lubeki i że były wprost okropne. Dobre instrumenty dęte wyrabiano jeno w Wenecji, oraz w północnej Italji. W Turynie byli znani w całej Europie wytwórcy oboi i puzonów, bracia Besorzi.

128. Obyczaj ten zaginął widocznie pod koniec wieku, bowiem Goethe uskarża się w Vincenzy w r. 1786 na „przekłątą batutę wybijającego takt *maestra*, która miała być pono jeno przywilejem Francji.

129. Inaczej było za czasów Burneya, kiedyto orkiestra z umysłu zagłuszała głosy.

130. Dwaj inni, to Gossec twórca symfonji francuskiej i Stamitz niemieckiej.

131. Wzgardliwie niemal wyraża się Burney o siostrze Mozarta, Marjannie. „Młoda ta osoba osiągnęła, zda się szczyt talentu, który mnie zresztą nie zachwyca, sądząc po utworze orkiestralnym jej kompozycji, jaki słyszałem. Jest to owoc przedwczesny, dziwny raczej niż piękny i smaczny.

132. Burney pisze: „Uczestnicy muzyki słynnej kaplicy Sykstyńskiej zniechęcają się coraz to bardziej, to też poziom jej obniża się wyraźnie. Niebawem nadejdzie czas upadku tej wspaniałej instytucji, wslawionej od wieków“. — Pewien przyjaciel Burneya, który spędził w Rzymie lat dwadzieścia doniósł mu, że kaplica papieska utraciła znaczną część dawnej świetności. Dawniej artyści papiescy byli najlepiej płatni, obecnie pensje pozostały te same, a życie zdrożało znacznie. Dlatego to zmuszeni są imać się innych zawodów poza śpiewem, a poziom sztuki upada. Przeciwnie doskonalili się z dniem każdym muzyka teatralna.

133. Mówię o upodobaniach szerokich mas. Kult przeszłości kwitł u wybrańców. Obok ojca Martiniego i jego siedmnastotysięcznej biblioteki nie brakło we Włoszech zbieraczy. Prof. Campioni we Florencji kolekcjonował madrygaly z XVI i XVIII wieku. Śpiewak Nozzanti w Rzymie gromadził wszystko co się odnosiło do Palestriny. Abbé Orsini i Santorelli w Rzymie zbierali dokumenty, dotyczące starodawnych oper i oratorjów. — Styl dawny utrzymał się częściowo w muzyce kościelnej. Burney mówi: o Medjolanie, Brescji, Vicenzy, Florencji i t. d. notują skrzętnie, że muzyka kościelna posiada styl dawny pełen fug... Po kościołach włoskich grywano niezawodnie też dużo utworów świeckich, jak to podaje Goudar w zajmującym opowiadaniu — *L'espion chinois 1765*.

„Słyszałem niedawno w Bolonji to, co zowią wielką mszą muzyczną. Wszedłszy do kościoła, miałem wrażenie, że jestem w operze. Same preludja, symfonje, menuety, rigaudons, arje na jeden głos, duety, chóry, a wszystko z akompanjamentem bębnow, trąb, kotłów, rogów myśliwskich, oboi, skrzypców, trawersów i fłażoletów. Słowem było tu wszystko, co się spotyka w teatrze. Całość stanowiło arcydzieło bezbożności. Kompozytor, piszący mszę ku czci bogini rozkoszy, nie mógłby się zdobyć na tony czulsze i bardziej zmysłowe modulacje.

134. Burney ma tu na myśli w pierwszej linii Neapolitańczyków.

135. Burney: Wenecja.

136. Burney: Bolonja.

137. Kronika Pawła Castorio (1630) cytowana przez Guittarda w przedmowie do „*Sacri concerti*“ Carissima.

138. *Lecerf de la Viéville*. Comparaison de la musique française et italienne, 1705.

139. *Abbé de Chateauneuf*: Dialogues sur la musique des anciens.

140. *Karol Burney*: The present state of music in Germany, the Netherlands and united Provinces (1773).

141. List Mozarta do ojca z 9 lipca 1778. Najlepszy muzyk salcburski, człowiek niemal genialny, Michał Haydn grywał na organach tylko w stanie zupełnego opilstwa.

142. Burney przybył do Bonn w krótki czas po narodzeniu się Beethovena.

143. *Burney*: Drezno. Zaznaczyć tu należy, że w epoce owej widowiska publiczne w Niemczech, a nawet we Wiedniu były nadzwyczaj ordynarne i pospolite. Burney podaje program takiego barbarzyńskiego przedstawienia ludowego: Program stanowiło: 1) Walka psów z dzikim bykiem węgierskim, mającym płomieniste żagwie u ogona,

u oczu i rogów, 2) Walka dzika z psami, 3) Walka niedźwiedzia z psami
4) Walka wilka z psami, 5) Walka byka węgierskiego z wygłodniałymi
i zdziczałymi psami, 6) Walka niedźwiedzia z psami myśliwskimi,
7) Walka dzika z psami okrytymi zbroją pancerną, 8) Walka tygrysa
z psami... i t. d., wreszcie 11) Walka rozwścieklonego niedźwiedzia
głodzonego przez tydzień i byka, który rozszarpany zostanie na miejscu,
w czym wilk niedźwiedziowi pomoże.

Dwa, czy trzy tysiące osób patrzyło często na takie walki
w amfiteatrze wiedeńskim. Znajdowali się pośród nich ludzie wybitni
i kulturalni. Takie to widowiska zachwycały słuchaczy Haydna
i Mozarta.

144. Burney dodając, że po Elbie nie kursowały statki, konie od
lat trzech nie dostały owsa, a żołnierzom brakło pudru do peruk.

145. Wirtemberczycy założyli w Sejmie protest przeciw rozrzut-
ności księcia. Oskarżyli go, że niszczy państwo muzyką. Porównywano
manję jego z szalem Nerona. Opanowany italizmem kazał robić w Sztut-
garcie rzezańców, w którym to celu sprowadził z Bolonji chirurgów.
Burney wyraża się o tym księciu wzgardliwie, podkreślając że połowę
poddanych jego stanowią muzycy i żołdacy, a drugą ładacznicę i zło-
czyńcy.

146. Po nim nastąpił drugi Włoch, Baroni.

147. Wolfganga Mozarta.

148. List Leopolda Mozarta do Hagenauera z dnia 11 lipca 1763
opublikowany przez Nissena, reprodukowany przez Teodora Wyzewę.

149. W czasie owym wydawca muzyczny J. Lotti publikował
dużo utworów włoskich w Augsburgu. Wyzewa podkreśla, że jedna,
z nich ze zbioru p. t.: *30 aryj na organ i klawicymbał, J. Ant.
Bagalliniego z Padwy (1756)* — stoi w bliskiej łączności z pierwszą
sonatą, którą mały Mozart napisał w kilka tygodni po wyjeździe z Augs-
burga, mianowicie 14 października 1763, czasu pobytu w Brukseli
(*T. Wyzewa, Les premiers voyages de Mozart*).

150. Jan Adolf Hasse ur. w r. 1699 w Bergedorf pod Hambur-
giem zm. 1782 w Wenecji. Był najsłynniejszym dyrektorem opery
drezdeńskiej, którą zreorganizował w latach 1731–1763. Napisał prze-
szło sto oper.

151. Najsłynniejsza śpiewaczka tych czasów, Faustyna (Bordoni)

152. Metastasio chlubił się tem, że najlepszy swój dramat „*Hy-
permnestrę*“ napisał w ciągu dziewięciu dni. „*Achilles w Seyros*“ zo-
stał w ciągu dni ośmnastu napisany, skomponowany, wystudjowany
i wystawiony na scenie.

153. Burney kreśli piękny portret tego wielkiego kompozytora, który był w wieku XVIII dużo sławniejszy od Jana Sebastjana Bacha. Wszyscy uważali go za kompozytora muzyki wokalne, najbliższego rzeczywistości, najwykwintniejszego i najsumienniejszego, a wkońcu przyznawali mu płodność niezrównaną. Był wysoki i silny, a twarz miał piękną o szlachetnych rysach. Zdawał się starszym od Faustyny, małej, czarnowłosej, sprytniej i żywej kobiety, mimo, że liczył dziesięć lat wieku mniej od żony. W obejściu łagodny i dobry, lubił mówić, był rozsądny i wolny od pychy i przesądów. Nie wyrażał się źle o ludziach, przeciwnie rywalom swym oddawał sprawiedliwość, Cenił wielce Filipa, Emanuela Bacha, a do Haendla odnosił się z szacunkiem, dodając jeno, że ten mistrz wkładał zbyt wiele ambicji w swą działalność, zbyt drobiazgowo opracowywał instrumentację i tematy i zanadto lubił rozgłos. Faustyna dodawała, że pieśni Haendla były szorstkie i prostackie. Nad wszystko przenosił starego Keysera i Scarlattiego „największego harmonika Italji, to znaczy całego świata“. Przeciwnie o Durantem mówił, że jest twardy, barokowy, ordynarny i dziki. Kiedy go odwiedzał Burney, w tym właśnie czasie Hasse stracił w bombardowaniu miasta wszystkie książki, meble i manuskrypty. Cały majątek jego uległ zniszczeniu podczas pożaru Drezna obleganego przez Fryderyka II pruskiego. Stało się to w roku 1760, w chwili, kiedy Hasse zajęty był rytowaniem kompletnego wydania utworów swych z polecenia i na koszt króla polskiego. Ale klęska owa nie nadwerżyła pogody jego umysłu. „Po krótkiej chwili — pisze Burney — zaprzyjaźniliśmy się tak, jakby szło jeno o wznowienie dawnej serdecznej znajomości“. Burney, który kompozycjom jego zawdzięczał uciechy artystyczne od najwcześniejszej młodości swej, przyrównuje go do Rafaela, a rywala jego Glucka, do Michała Anioła. Niema, zaprawdę piękniejszych rysunków melodyjnych niż utwory Hassego i sam jeno Mozart dorównywa mu w tem. Najwyższa to niesprawiedliwość historii, że imię Hassego popadło w zapomnienie i krzywdę tę postaram się naprawić.

154. Portret Glucka skreślony przez Burneya jest najlepszym, jaki posiadamy.

Burney został przedstawiony Gluckowi przez ambasadora angielskiego lorda Stormonta. Nie było to zgoła zbyteczne, albowiem Gluck odznaczał się usposobieniem tak dzikim jak Haendel, którego, jak wiadomo wszyscy się bali. Żył z żoną i siostrzenicą, młodą osobą bardzo muzykalną. Miał piękne, wykwiłtnie urządzone mieszkanie. Na twarzy nosił wyraźne ślady ospy. Brzydki był i miał niemiłe spojrze-

nie. Ale Burneyowi udało się trafić na niezwykle dobry humor Glucka. Zaśpiewał. Niewielki posiadając głos wywoływał niezwykle efekt. Akompanjament bardzo bogaty, energiczna, gwałtowna nawet ekspresja w allegrach, eksmisja sumienna w tempie powolnym, oraz umiejętność krycia niedostatków głosu, wszystko to, razem wzięte dawało piękną całość. Prześpiewał całą niemal „*Alceste*“, kilka aryj z „*Parysa i Heleny*“, oraz „*Ifigenji*“ Racina, którą dopiero co skończył. Śpiewał wszystko na pamięć, nie mając przed sobą nijakiej nuty pisanej, z łatwością wprost nieopisaną. Wstawał późno. Pisał przez całą noc, a rano odpoczywał.

Burney spotkał go potem na przyjęciu u lorda Stormonta i siedział obok niego. Gluck po kilku kieliszkach stał się rozmowny i zawiadomił sąsiada, że dostał od elektora Palatynatu beczkę doskonałego wina, tytułem podziękki za jedną z oper komicznych, Książę zachwycony był, dowiedziawszy się, że muzykę napisał „uczciwy Niemiec, lubiący dobre wino“. Chwalił się metodą swą dyrygowania orkiestry, która działa przed nim podobnie jak przed Haendlem. Twierdził, że nikt nie zbuntował mu się dotąd, mimo że zmuszał muzyków do wyłącznego zajmowania się muzyką, bez innego zawodu i domagał się, by powtarzali po dwadzieścia i trzydzieści razy jedną część utworu. Wspomnił o pobycie swym w Anglii i oświadczył, że tam nauczył się prostoty i naturalności, koniecznej w utworach dramatycznych. Była to właśnie pora rozkwitu sławy Haendla i miejsca dla Glucka nie stało. Publika była niechętna cudzoziemcom, to też wystawiona z trudem wielkim jego „*Caduta de' Giganti*“ upadła. Gluck spostrzegł tu, że „naturalność i prostota najsilniej oddziałują na widzów“, jał się tych metod i pozostał im wiernym. Podkreślić należy — dodaje Burney — że wszystkie niemal arje „*Orfeusza*“ są tak proste i naturalne, jak angielskie balady.

155. Ryszard Wagner: *Beethoven* 1870.

156. Fryderyk II nienawdził także muzyki kościelnej. Starczyło by kompozytor napisał antyfonę, lub oratorjum, by król uznał twórczość jego za starą i marną, a o wszystkich innych utworach wyraził sąd: *To cuchnie kościołem!*

157. Urodził się w roku 1701 w Walorenbrück w Saksonji, umarł w roku 1759. Do służby Fryderyka II wstąpił w roku 1735. Zorganizował operę berlińską, dla której napisał przeszło 27 utworów. Fryderyk był nieraz jego współpracownikiem. Dostarczył mu librettów do opery „*Fratelli Nemici*“ podług Racina (1756), do „*Meropi*“ według Woltera (1756), do „*Korjolana*“ (1749), „*Sylli*“ (1753) i „*Montezumy*“

(1755). To ostatnie dzieło jest operą antyklerykalną, w którem Fryderyk, jak pisał Algarottiemu, chciał pokazać, że „opera nadaje się równie dobrze jak co innego do zreformowania obyczajów i zniweczenia przesądów“. („*Merope*“ zamieszczoną została w zbiorze p. t.: *Denkmaeler deutscher Kunst* Alberta Meyera — Reinacha — Lipsk, Breitkopf 1909).

158. Pozwalał grywać w Berlinie Hassego, ale nie dopuszczał Glucka. W ślad pana potępiali go Agrikola, Kirnberger, Forkel i cały regiment trzeciorzędnych muzykusów.

159. Ciekawem jest w jaki sposób przyjmowano w Berlinie cudzoziemca takiego nawet, który posiadał liczne polecenia. Burney powiada, że mimo rewizji paszportu na granicy pruskiej zawleczony został niby jeniec na urząd celny w Berlinie, gdzie stał przez dwie godziny na deszczu kłapiąc zębami, podczas gdy przetrząsano jego rzeczy. Najokropniejszem jednak było przyjęcie w Poczdamie. Przy bramie i każdych drzwiach pałacu odbywało się śledztwo równie surowe jakgdyby szło o wpuszczenie go do oblężonej twierdzy.

160. Burney przyznaje, że grał z wielką precyzją czysto i równo, z wprawą ogromną palcowania, oraz łatwością wykonania, bez względu, na trudność kompozycji. Kadencje jego uznał za dobre, jeno zbyt długie i wystudjowane.

161. Fryderyk Wilhelm I skasował orkiestrę i przedstawienia, powiedziawszy poprostu: „*Idź z tem do djabła!*“.

162. Przeciwnie, w Mannheimie i Schwetzingen dopuszczano wszystkich do opery na koncerty elektora, co się, jak powiada Burney, przyczyniło znacznie do rozwoju kultury muzycznej ogółu i ugruntowania sądu artystycznego w księstwie.

163. Pomijając krzywdę oczywistą wyrządzoną Janowi Sebastjanowi przez stawianie powyż niego syna, podkreślić należy, że Filip Emanuel był muzykiem genialnym, któremu jeno pewna niedomoga charakteru, a raczej woli nie dozwoliła sięgnąć szczytu muzycznego natchnienia. Zniechęcenie i bezwład jakiś paraliżowały jego siły i smutkiem przejmuje widok tych wzlotów, przypominających Beethovena, rozbijających się o kratę nędzy życiowej, owych błyskawic ducha tonących w ciemni i bezruchu.

Podaję tu fragment doskonałego portretu, nakreślonego przez Burneya:

Filip Emanuel zaprosił go do siebie na wieczrę. Wprowadzono go „do salonu pięknie urządzonego, ozdobionego przeszło 150 portretami słynnych muzyków, pośród których widniało wielu Anglików,

oraz olejnymi portretami ojca i dziada. Filip Emanuel zasiadł do klawicymbału silbermanowskiego i odegrał kilka bardzo trudnych utworów z subtelną precyzją i czuciem, które to cechy wslawiły go pośród współziomków. Dobywał z instrumentu, rzecz można, krzyki bólu, skargi w sposób przedziwny, sobie jeno znany. Do dostatniej, wesołej wicherzy zasiadło kilku dobrze wychowanych przyjaciół, oraz rodzina, pani Bach, syn starszy, student prawa (młodszy był malarzem), oraz córka. Po kolacji Filip Emanuel grał znowu i to niemal bez przerwy aż do 11 wieczór. Rozochocił się do tego stopnia, że popadł jakoby w ekstazę. Wzniósł oczy, dolna warga mu opadła, a z czoła spływał pot. Powiedział, że gdyby mógł częściej dochodzić do takiego stanu odczuwania, odmłodziłby na nowo. Ma lat 59, wzrostem prawie niski, oczy i włosy jego są czarne, cera twarzy ciemna. Pełen zapału, skłonny jest do wesołości i ożywia się chwilami bardzo“.

Burney nabrał przekonania, że Filip Emanuel to nietylko jeden z największych kompozytorów na klawicymbał, ale także „największy mistrz ekspresji uczucia muzycznego. Posiadł wszystkie style, ale ponad wszystko włada stylem uczucia. Był uczonym i ile tylko razy chciał, wiedzą prześcigał ojca, co się przebijało zwłaszcza w sztuce modulacji“. Burney przyrównywa go do Domenica Šcarlattiego: „Obaj — powiada — będąc synami wielkich kompozytorów, mimo to odważyli się wkroczyć na nowe ścieżki. Teraz dopiero uszy zaczęły nawykać do Domenica Šcarlattiego, a Filip Emanuel również, zda się, wyprzedził swe stulecie. Styl jego jest tak niezwykły, że trzeba się z nim żyć, by w nim zasmakować“. Burney rozpoznawał dość trafnie w natchnieniu Filipa Emanuela Bacha „wyraz genjuszu uszlachetnionego kulturą“.

164. Opinia ta nabiera większego jeszcze znaczenia, kiedy powiada dalej, że „Jan Sebastjan w niemiłosierny sposób zmuszał (go) w ciągu pierwszych lat nauki do prac tego rodzaju“.

165. Mat. Schwartz (Johann Christian Bach 1901) wykazuje jego wpływ bezpośredni na pierwsze symfonje Mozarta. Mozart wspomina w listach o nim i wyraża wielką miłość swą i cześć dla tego kompozytora. Starał się rywalizować z jego arjami i pisywał nowe melodie do tych samych słów.

166. Vide: Wilhelm Hosäus: „*Friedrich-Wilhelm Rust*“ (1882). Był on uczniem najstarszego syna Jana Sebastjana, Wilhelma-Friedmanna, który zachował najwięcej tradycji ojca. Brał również lekcje u Filipa Emanuela. Jego znaczenie muzyczne odkryto niedawno dopiero dzięki temu, że jeden z jego potomków opublikował kilka kompozycji tego znakomitego mistrza.

167. Nie wspominam o młodych mistrzach epoki następnej, o Haydnie, uczniu Porpory, i genialnym naśladowcy Sammartiniego — o Mozarcie, który w pierwszej części życia był skończonym Włochem, a opery jego oklaskiwano we Włoszech. Hasse, zarzucający Gluckowi nie dość wierne trzymanie się tradycji włoskich, lubił i podziwiał Mozarta, upatrując w nim swego kontynuatora, szczęśliwszego i jak sądził, większego. —

168. Katalogi wydawnictw frankfurckich i lipskich od roku 1564 do 1759 zostały zebrane i ogłoszone drukiem przez A Köhlera p. t.: *Verzeichniss der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, angefertigt und mit Vorschlägen zur Förderung der musikalischen Bücherbeschreibung begleitet.* (Lipsk, Kahnt 1902).

169. Opera hamburska zaczęła jeszcze pod koniec XVII wieku dawać niemieckie opery. Od pierwszych jednak lat XVIII wieku Keiser i Haendel wprowadzili zwyczaj mieszania słów włoskich i niemieckich w jednej i tej samej sztuce i wkrótce włoszczyzna zagarnęła cały tekst słowny.

170. Muzyka Standfussa i Hillera. Tą samą sztukę wystawiano z powodzeniem w roku 1743 w Berlinie, zmienioną według podobnej sztuki angielskiej Coffeya z oryginalnymi melodjami angielskimi. „*Der Teufel ist los*“ miał też część drugą p. t. „*Der fröhliche Schuster*“, która grana w roku 1759 stała się bardzo popularną. Owe „*Singspiele*“ robiły w Niemczech i wielkie wrażenie przez 20 lat, były, rzecz można, operami niemieckiego drobnomieszczaństwa. Jednym z pierwszych uczniów Hillera był Chr. Gottlob Naefe, nauczyciel Beethovena.

171. Hasse i Metastasio, ostatni w Niemczech przedstawiciele czystej tradycji włoskiej, przeczuwali klęskę. Metastasio żalił się w rozmowie z Burneyem na rosnącą ustawicznie supremację muzyki instrumentalnej w operze.

172. Wspomnieć jeszcze wypada o jednym rodzaju muzyki instrumentalnej, w którym wstawili się Niemcy i której pierwowzorami stali się dla Europy. Mam na myśli muzykę wojskową. „*We Francji, w połowie wieku muzykantami wojskowymi byli Niemcy, a kompozycje marszów były również niemieckie*“. Tak powiada Burney. Jedną z najlepszych orkiestr wojskowych była Darmstadtzka, złożona — jak powiada Burney — z 4 oboi, 4 klarnetów, 6 trąbek, 4 puzonów, 4 rogów i 6 kornetów.



BIBLIOTEKA
Pracowników Administracyjnych
przy POLITECHNICE ŚLĄSKIEJ
w Gliwicach

WYDAWNICTWO POLSKIE

SPÓŁKA Z OGRANICZONĄ PORĘKĄ

LWÓW

UL. ZYBLIKIEWICZA 15.

POZNAŃ

UL. ZWIERZYŃIECKA 6.

PROSPEKT.

BIBLIOTEKA

LAUREATÓW NOBLA

POD REDAKCJĄ DRA STANISŁAWA LAMA.

PO RAZ PIERWSZY w Polsce ujęto w tem wydawnictwie literaturę przekładów w pewien system, dając dzieła o wysokiej wartości artystycznej z wszystkich piśmiennictw zagranicznych. Każdy z laureatów fundacji Nobla będzie tu reprezentowany szeregiem swych dzieł, tak, iż z czasem cała biblioteka obejmie kwiat dorobku kulturalnego wszystkich narodów. Że zaś zarząd fundacji przy rozdawaniu nagród, bierze pod uwagę nietylko stronę estetyczną utworów, ale także ich wartość społeczną i moralną — przeto wydawnictwo, skupiając w jedną całość te wszystkie prace — posiadać będzie również pewien podkład ideowy.

„*BIBLIOTEKA LAUREATÓW NOBLA*“ jest pierwszym tego rodzaju przedsięwzięciem wydawniczym w Europie, i dla tego też redakcja dołoży wszelkich starań, aby całe to przedsięwzięcie stało na wysokim poziomie. Główną więc troską jest dobór przekładów, któreby mogły godnie oddawać w słowie polskiem arcydzieła nowszej i najnowszej literatury zagranicznej. Nie o poprawność tylko — do której daleko było dorywczym i przygodnym tłumaczeniom polskim — ale o artystyczne walory, odpowiadające wysokiej mierze oryginałów w tych przekładach iść będzie. Słowo bowiem, jako wyraz treści jest z nią ściśle związane, a takie lub inne jego użycie obojętnem być nie może. Tłumacz, przyswajający piśmiennictwu ojczystemu obce dzieło — musi być jego współtwórcą. I o tę współtwórczą pracę zabiegać będziemy jak najusilniej.

Dotychczas wyszły następujące utwory:

- | | |
|-----|--|
| Tom | I. ROMAIN ROLLAND — COLAS BREUGNON — POWIEŚĆ |
| „ | II. RABINDRANATH TAGORE — OPOWIADANIA |
| „ | III. MAURZYCY MAETERLINCK — ŻYCIE PSZCZOŁ |
| „ | IV. BJÖRNSTJERNE BJÖRNSSON — SYNNÖVE SOLBAKKEN — MARSZ WESEŁNY |
| „ | V. RUDYARD KIPLING — KSIĘGA DŻUNGLI |
| „ | VI. RABINDRANATH TAGORE — ROZBICIE — POWIEŚĆ |
| „ | VII. SELMA LAGERLÖF — TĘPIĄCE SERCE — POWIEŚĆ |
| „ | VIII. ANATOL FRANCE — POGLĄDY KSIĘDZA HIERONIMA COIGNARDA |
| „ | IX. RABINDRANATH TAGORE — SADHANA — SZEPT DUSZY — ZBLĄKANE PTAKI |
| „ | X. KAROL SPITTELER — IMAGO — ROMANS |
| „ | XI. HENRYK PONTOPPIDAN — DJABEL DOMOWEGO OGNISKA |

- Tom XII. KNUT HAMSUN — BŁOGOSŁAWIEŃSTWO ZIEMI — POWIEŚĆ
- „ XIII. MAURZYCY MAETERLINCK — INTELIGENCJA KWIATÓW
- „ XIV. KAROL GJELLERUP — PIELGRZYM KAMANITA — ROMANS
- „ XV. RUDYARD KIPLING — DRUGA KSIĘGA DŻUNGLI
- „ XVI. RABINDRANATH TAGORE — WSPOMNIENIA — BŁYSKI BENGALU
- „ XVII. MAURZYCY MAETERLINCK — WIELKA TAJEMNICA
- „ XVIII. PAWEŁ HEYSE — L'ARRABBIATA — NOWELE WŁOSKIE
- „ XIX. RUDYARD KIPLING — STALKY I SP. — POWIEŚĆ
- „ XX. KAROL GJELLERUP — DOJRZAŁI DO ŻYCIA — POWIEŚĆ

W dalszym ciągu pojawiają się następujące tomy:

ROMAIN ROLLAND — ANETKA I SYLWIA — POWIEŚĆ
 KNUT HAMSUN — WIKTORJA — POWIEŚĆ
 GERHARD HAUPTMANN — KACERZ Z SOANY — POWIEŚĆ
 HENRYK PONTOPPIDAN — ZIEMIA OBIECANA — POWIEŚĆ
 KNUT HAMSUN — GŁÓD — POWIEŚĆ

„BIBLIOTEKA LAUREATÓW NOBLA“ wychodzi w odstępach mniejwięcej miesięcznych i każdy tom obejmuje od 15 do 25 arkuszy druku.

Do nabycia we wszystkich większych księgarniach; gdzie takiej niema, zamawiać można wprost u wydawcy.

WYDAWNICTWO POLSKIE

Sp. z ogr. por.

w POZNANIU, ulica Zwierzyniecka 6.

BG Politechniki Śląskiej
nr inw.: B - 5623



Dyr.1 B-5623