







# MOZART









MOZART.

Rysunek wykonany srebrnym sztyftem w Dreźnie w r. 1789 przez Dorę Stock.

Oryginał w Bibliotece Petersa w Lipsku.







ZDZISŁAW JACHIMECKI

# MOZART

W 150. ROCZNICĘ URODZIN

Prywatne zbiory  
Lecha Bursy  
Nr 234

184087

Kochanemu Panu  
Stanisławowi Grosse  
z serdecznej stoni miłej  
oddany

W KRAKOWIE

CZCIONKAMI DRUKARNI «CZASU» POD ZARZĄDEM A. SWIERZYŃSKIEGO

1906

*Stanisław Jachimecki*



Kraków 28. kwietnia 1907.

XVIII a



ODBITKA Z »PRZEGLĄDU POLSKIEGO«

2385 A



NAKŁADEM ADMINISTRACYI »PRZEGLĄDU POLSKIEGO«



109 / 67  
1941



## I.

**M**amy zaszczyt i przyjemność należeć do epoki, w której obchodzenie jubileuszów o różnych ilościach cyfr, o smutnym i wesołym charakterze, stało się jedną z najglówniejszych, codziennych prawie czynności. Ten platoniczny stosunek do przeszłości absorbuje nam tyle czasu, tak oczy odrywa od znikomości naszego otoczenia, że mimowoli wyrządzamy przysługę następnemu pokoleniu, dajemy mu bowiem sposobność poznania geniusza, któregośmy przypadkiem przeoczyli — sami nie potrzebujemy się już temsamem troszczyć o doczesną egzystencję genialnej jednostki, a i kieszeń potomności wyjdzie na takim nowym platonicznym stosunku znacznie lepiej, niżbyśmy my wyszli, gdyby jakiś genialny pan stał się ciężarem społeczeństwa. Los ludzi, którzy dopiero po śmierci muszą pozować do monumentalnych pomników, jest aż do znudzenia znany komitetom jubileuszowym, przypadł bowiem w udziale większości wielkich umysłów; wyjątek stanowiły i stanowiąc będą cudowne dzieci. Ale niech takie dziecko podrośnie i z nieświadomego swej siły fenomenu przemieni się w olbrzyma duchowego, z pewnością kolana nasze, na których pieściło się dziecko, nie wyprostują

---

W kierunku biograficznym korzystałem z dzieła Ottona Jahna p. t. *W. A. Mozart*.





się wobec samowolnej indywidualności, lecz dopiero podczas *Requiem* uklękną. Że tak jest w istocie, o tem przekonywa nas życie Mozarta, którego urodziny 150 raz powtarzające się, dadzą sposobność całemu światu do urządzenia niezliczonej ilości koncertów, rozczulających odczytów i t. p.

Owidyuszowego podziału historyi ludzkości możnaby użyć dla życia Mozarta; ale nie on to się zmieniał w stosunku do społeczeństwa; jego życie duchowe było prawie niezmiennie — poznamy to z dzieł jego; monotonością byłoby śledzić czysto osobiste koleje życia Mozarta, bo w znacznej mierze nie on sam je układał — a przynajmniej z góry mu je zakreślono. Bardziej natomiast zainteresować może stosunek społeczeństwa do Mozarta, którym się ono z początku bawiło jak misternym wyrobem ze złota, aż go odrzuciło na bok jak kawałek zardzewiałego żelaza.

W skromnym domu Leopolda Mozarta, członka orkiestry arcybiskupiej w Salzburgu, urodził się Wolfgang Amadeusz dnia 27 stycznia 1756 r. Zapobiegliwy ojciec wcześniej odkrył wielkie zdolności muzyczne u córeczki, zwanej Nannerl, niemniej wcześniej u młodego Wolfganga. Były kamerdyner hr. Thurna postanowił jak najrychlej pokazać światu rzadkie zjawiska, nad których wykształceniem sam gorliwie pracował, a przyznać trzeba, że autor szkoły skrzypcowej, którym Leopold Mozart był także, wykształcenie to umiejętnie prowadził. I zaczęło się obwożenie po wszystkich stolicach, trwające całe długie lata, zaszczytne gościny na dworach i reklamy niemal Barnuma godne... Doszły do naszej wiadomości dziwne i nie do uwierzenia prawie opowiadania o zdolnościach Mozarta. Czteroletnie dziecko miało słuch tak subtelny, że uwagi jego nie uszły ówierétony nawet; do tego daru natury przyłączyło się zamiłowanie do ćwiczenia się





technicznego i teoretycznego i to w tym stopniu, że mały chłopczyzna nie znał prawie żadnych zabaw, odpowiednich jego wiekowi, cały bowiem zaabsorbowany był muzyką. Tak wczesnie zakorzenione w umyśle tony stały się nietylko treścią, lecz nawet niejako formą i sposobem myślenia, językiem, którym Mozart z nieporównaną nigdy łatwością umiał przemawiać. To przeniknięcie całego organizmu muzyką tłumaczy nam, jak mógł Mozart w hałasie nawet komponować, jak mógł, mając zaledwie 14 lat, spisać z pamięci *Miserere* Allegri'ego w Rzymie. Z listu trębacza Schachtnera do siostry Mozarta dowiadujemy się również, że niespełna 5-letnie dziecko zabrało się do pisania koncertu na fortepian, a nuty te wycisnęły ojcu lzy radości i podziwu. Nie można się przeto dziwić Leopoldowi, że chwając Boga za tę widomą łaskę jego rodzinie udzieloną, nie poprzestał na cichej admiracji syna i przygotowaniu go do wielkich wzlotów natchnienia, lecz czemprowadziej puścił się w podróż, która i sławę imieniu przynieść musiała i trzosik nie po macoszemu traktowała. Jeżeli z podziwem czytamy opisy tych niebywałych produkcji, to niewątpliwie i smuga przykrości wmięsza się do wrażeń z lektury; te produkcje miały w sobie coś cyrkowego, n. p. granie na fortepianie przy zasłoniętych zupełnie klawiszach — jeżeli weźmiemy pod uwagę, że efekt ten powtarzał się za każdym występem, a ojcu wieszowano tresury — to zaiste od przykrego wrażenia nie można się uchronić. I nie dziw, że cesarzowa Marya Teresa pieściła, automatycznie cudów dokonywującą, laleczkę, która oświadczyła chęć ożenienia się z jedną z córek cesarzowej, a w czasie gry następcy tronu głośno krzyczała: *Pfuj*. Entuzjazm i podziw, upominki i pieczęty towarzyszą każdemu krokowi cudownego dziecka, które kiedyś — w niespełna trzy dziesięciolecia —





prawie w nędzy miało świat opuścić. Oprócz tych publicznych występów skierował Leopold Mozart zdolności syna na pole twórczości; nie ominął on żadnej sposobności, żeby tylko syn mógł dać dowody doskonałości swojej i w tym kierunku. Więc oratorya i symfonie, koncerty i sonaty musiało pisać dziecko — musiało, bo nie wiadomo czy chciało. Jasna rzecz, że kompozycye te, mimo poprawek ojca, nie mają większej wartości; miały chyba te zalety, że osobistości, którym były dedykowane, odpłacały się ofiarowaniem ojcu paru sztuk złota. A szanowny ojciec-impressaryo czeka na urodziny królewskie w Londynie, aby w dzień po nich „przedstawić najcudowniejsze zjawisko, jakim się Europa i ludzkość w ogóle poszczycić może“, lub jedzie z dziećmi, jak przekupień na jarmark, do Wiednia, spodziewając się, że z weselnego stołu na dworze cesarskim i dla niego coś spadnie. Tych kilka choćby przykładów wskazuje, że Leopold Mozart był spekulantem w całym słowa tego znaczeniu i ten rys jego charakteru zaciera wszystkie zalety jako ojca — przynajmniej w czasie dzieciństwa Wolfganga miało to niezaprzeczenie miejsce. O ile jednak Leopold, jako kierownik elementarnej nauki muzyki swego syna, okazał się bardzo taktowny, o tyle nietaktownym był, polecając mu, jeszcze w Salzburgu, układać muzykę do słów włoskich, których znaczenia Wolfgang nie rozumiał, a jeszcze w większym stopniu okazał się jego nietakt pedagogiczny w Wiedniu, gdzie narzucił mu komponowanie opery p. t. *La finta semplice*. Wszakże sytuacye tej opery komicznej, do której libretta dostarczył Marco Coltellini, nie mogły znajdować się jeszcze na horyzoncie 12-letniego chłopca, były mu obce, nieznanne, a podsuvanie ich było rzeczą co najmniej niestosowną. Ale czyż o to chodziło panu ex-kamerdynerowi? Napisanie tej opery i wystawienie jej w Wiedniu





wyszło z inicjatywy cesarza, było więc okazją nie lada dla nowego prądu sławy; wreszcie sama ambicya, widzieć syna grającego na fortepianie w orkiestrze i dyrygującego ensemblem, którego każdy członek niemal był ze trzy razy starszy od kompozytora, nie dała spokoju ojcu, który też wszelkimi siłami starał się o doprowadzenie planu do skutku. Naturalnie, że nie brakowało i intryg ze strony starszych kompozytorów — nawet Glucka posądzał o nie Leopold — aż w końcu Wolfgang zapisał 558 stronnie partytury. Z podziwem patrzy Otto Jahn, autor niezrównanej biografii Mozarta, na umysł chłopca, który intuicyjnie umiał odczuć psychologiczny podkład niektórych momentów akcji. A trzeba wiedzieć, iż jednym z głównych jest dowodzenie Rosiny, że „kobieta nigdy nie może zadowolić się jednym tylko kochankiem“. Zaiste Leopold Mozart był bardzo sprytnym człowiekiem — ale miał wady, powszechne zresztą w tym czasie; zamiast dać dzieci szczepić przeciw ospie, sam poszedł do spowiedzi, ale religijność nie otwierała mu oczu na wysocze niemoralny wpływ takiego libretta, choćby ono tylko na samego syna miało wpływ taki wywierać. Ale i o to nawet mniejsza; pisanie muzyki do takich tekstów nie tyle może na człowieku, ile na artyście się odbijało. Kompozycja nie wynikała z podniety wewnętrznej, ani z przejęcia się myślą dramatu; ograniczony czas nawet i na pracę na refleksyi opartą nie pozwalał, chociaż i tej u dziecka, lubo cudownego, szukać nie można; pozostawało jedno — tworzenie zupełnie bezmyślne, mechaniczne, wynikające z ośrodków słuchowych, a trzymające się libretta tylko rytmiką słowa. Zresztą nie ma muzyka tych czasów niemal w ogóle — a szczególnie we wczesnych dziełach Mozarta — żadnej łączności z akcją dramatyczną i może służyć odrazu kilku tekstom,





nie dopowiadając nigdzie intencji poety. Ten sposób tworzenia przechodził naturalnie w krew kompozytora i dlatego nieraz skorupka i na starość trąciła tem, czem za młodu narwała. Jahn pisze: „Partya Rosiny była niewątpliwie pisaną dla Klementyny Baglioni, której głos i t. d.“ — oto nowy dowód, że muzyka w tym wieku nie rodziła się w duszy kompozytora, lecz zmierzała do krtani śpiewaka. Chociaż z silnem zastrzeżeniem, zdanie to wypowiedzieć można, jak niemniej przypuszczać, że talent kompozytora był wówczas raczej magazynem krawieckim, w którym zamiast fraków, wykonywano arye i uwertury, oratoria i kantaty. Naturalnie tworzenie tego rodzaju nie kosztowało ani wiele natchnienia, ani dużo czasu nie zabierało, a o tyle było wygodne, że można było wiadomościami teoretycznemi bardzo dobrze się posługiwać, pisać co prawda stereotypowo, ale za to dużo; w tem wszystkiem zbliżała się muzyka do monotonnych ozdób barokkowych, tylko że tu miarą przestrzeni był czas. Zdania takie prawie z lękiem wypowiadamy, w obawie, by nas nie posądzono, że sprawę „nie naukowo“ traktujemy; przywykliśmy do jednego, ogólnego sądu o Mozarcie, który na pozór wyklucza wszelką krytykę, a odważającego się zdanie jakieś, nie odlane w formie bezmyślnej admiracyi, wypowiedzieć, uważa się za ignoranta lub — co może gorsza — za świadomego bluźniercę. Czyż Mozart stoi ponad analizą dlatego jedynie, że umarł przed 115 już laty?

W podobnym co *La finta semplice* stylu — naiwności dziecięcej — utrzymana jest i następna praca operowa Mozarta: *Bastien und Bastienne*, której akcyja jest parodią intermezza Jana Jakóba Rousseau p. t. *Le devin du village*, do jakiej filozof sam też muzykę utworzył.





Oba te dzieła stały niewątpliwie na tej samej wyżynie doskonałości, jak i fabrykаты ówczesne, które po kilku przedstawieniach szły w zupełną niepamięć, a jeżeli w uwerturze do *Bastien und Bastienne* znajdujemy dosłowne proroctwo bohaterskiego motywu z III-ej symfonii Beethovena, to nowy w tem dowód mamy, jak powierzchownie operował kombinacyami tonów w linii poziomej, to znaczy w melodyi, młody Mozart.

Z niemalym jednakże podziwem patrzymy na Leopolda Mozarta, który przedsiębrał z synem po pobycie w Wiedniu wielką podróż do Włoch. Miała ona przynieść Wolfgangowi to niemal, co przyniósł Goethemu pobyt na półwyspie apenińskim. Nie spodziewał się Leopold jakichś materyalnych sukcesów, z góry przeto ocenia jej inne, głębsze daleko znaczenie, jakie miała ona mieć dla syna. We Włoszech uczy się Wolfgang piękno rozumieć i kochać; nietylko na muzykę samą zważa ojciec — prawie niemniej interesują go inne sztuki i obyczaje ludności, na co ustawicznie zwraca uwagę syna. Tem bardziej także miał Leopold sławę syna przed oczyma, spodziewając się, że entuzyazm łatwo rozgrzewających się Włochów będzie najlepszym dla niej fundamentem. A tryumfy, w które zmieniały się występy młodego (już koncertmistrza kapeli arcybiskupiej w Salzburgu) Mozarta, nie oddziałują na jego usposobienie zupełnie. Jego dziecięcy jeszcze umysł przyjmuje uznania zimno, a po za niemi pozostaje ciągle jasny, ochotny do zbytków, pełen miłego dowcipu. Te przymioty nie opuściły go nigdy.

W koncertach, urządzonych w Weronie, Mantuy i Medyolanie, występuje Wolfgang jako fortepianista, skrzypek, nawet jako śpiewak; ale pomimo to te trzy kierunki wirtuozostwa kryją się w cieniu przed kompozytorem, który





jako dyrygent prezentuje swoje symfonie, lub też improwizuje fugi na dany temat, w końcu nawet pisze na kolanie arye do danego tekstu. To wszystko daje obraz, jakim fenomenem był chłopczyzna; od tych przykładów, jakże nierównie daleko stoją popisy cudownych dzieci naszych czasów, których forsą przeważnie na technicznej sprawności polega!

W Medyolanie zaproponowano Wolfgangowi, który na wieczorze u hr. Józefa Firmiana skomponował trzy arye do słów Metastasia, napisanie na sezon operowy dzieła scenicznego pod dobrymi warunkami.

W Bolonii w marcu 1770 r. w salonie hr. Pallavicini poznał Wolfgang Ojca Martini'ego, słynnego historyka muzyki i kontrapunktystę; Padre Martini był również twórcą mniejszych rozmiarów utworów kościelnych i był w swoich czasach najwyższą instancją w kwestjach muzyki nie tylko we Włoszech. Przed nim to składał Wolfgang dowody swoich kontrapunktycznych wiadomości, pisząc za każdą u niego bytnością fugę do danego tematu.

Przenoszono się z miasta do miasta iście po komiwojażersku. Wprawdzie i na zachwyty starczy czasu, ale kończą się one na krótkich wzmiankach w listach, które Leopold pisywał do żony. Wreszcie po kilkudniowej chęci życia i umierania w Florencji, wśród największych niewygód, w czasie najokropniejszym, dowiózł Leopold syna do Rzymu. Przyjechali w Wielką Środę, w którą popołudniu w Kaplicy Sykstyńskiej wykonywano słynne *Miserere* Allegri'ego. Czempredziej zatem pośpieszyli do kaplicy watykańskiej, by im się nie wymknęła rzadka dla nich sposobność poznania starej kompozytorki, której pod groźą klątwy nie wolno było członkom chóru papieskiego ani przepisać, ani dać do przepisania.





*Miserere* było więc absolutnym monopolem Kaplicy Sykstyńskiej i byłoby nim zostało, gdyby właśnie wizyta Mozartów w Rzymie nie przypadła na Wielki Tydzień. Po pierwszym usłyszeniu tych cztero- i pięciogłosowych chórów spisał je młody Wolfgang, a w czasie powtórnego wykonania kompozycji w Wielki Piątek poprawił omyłki. Ten fakt wprawia od 135 lat w zdumienie świat cały, a trudność tego przedsięwzięcia da się porównać chyba z zadaniem, jakieby miał malarz, chcący z pamięci skopiować jakiś obraz większych rozmiarów. Proces twórczy przy komponowaniu jest sam w sobie bardzo zawily — o tem mówi nam analiza jakiegós utworu — jakąż trudność przedstawia zatem ta odwrotna do analizy praca, jeśli jedynie pamięć jest tu podkładem realnym. Dlatego to, czego dokazał Mozart — i do tego w tak młodym wieku — należy niemal do opowieści z tysiąca i jednej nocy.

Do ogólnych zachwytów i papież nie zawahał się przyłączyć, ofiarowując Wolfgangowi order Złotej Ostrogi, którego kawalerem był także Gluck; ta okoliczność napawa naturalnie słuszną dumą Leopolda, który z przyjemnością słucha, jak syna jego tytułują *Signor Cavaliere*. Zaszczytne zaproszenia mnożą się, prośby o występy w prywatnych domach nie dają im spokojnego wieczoru. Z nadejściem lata i upałów jest Leopold z synem gościem hr. Pallavicini'ego w uroczej posiadłości niedaleko Bolonii; przyjemny pobyt, połączony z możliwością niemal codziennego widzenia się z Padre Martinim. Z jego rozległych wiadomości korzysta młody Mozart; w końcu otrzymał od uczonego nawet bardzo pochlebne świadectwo. Po drodze do Medyolanu, dokąd wioził Leopold syna, aby wypełnić umowę co do napisania opery, zostaje 14-letni Mozart członkiem słynnej *Accademia filarmo-*





nica w Bolonii. Z przybyciem do Medyolanu zaczyna się gorączkowa praca nad *Mitridate*, *Re di Ponto*. I tu dały się i Wolfgangowi i ojcu intrygi ukrytych nieprzyjaciół we znaki; grymaśne primadonny i śpiewacy utrudniali pracę chłopca ustawicznym odrzucaniem aryj lub duetów, tak, że na twarzy przepracowanego Wolfganga jeno smutek się odmalowywał.

Wśród podróży i koncertów, przyjęć i popisów rośnie chłopczyzna, pozornie zupełnie obojętny na wszystko, co się wokół niego dzieje. Pracami muzycznymi tak zajęty, że li tylko krótkie listy z Włoch może pisywać do siostry, w obawie, żeby zamiast zdań, nie napisać jakiej arii. Ale żywe oczy chłopca już oglądają się ciekawie za śpiewaczkami lub baletniczkami, a nawet i serduszko zapalało uczuciem dla jakiejś primadonny, uczuciem nieszczęśliwem, bo primadonna wyszła wkrótce za mąż — co jednak nie przyczyniło się do zepsucia humoru Wolfganga. Zamówienia ciągle się mnożą. To opera nowa dla Medyolanu, to serenada dramatyczna na zaślubiny syna Maryi Teresy, symfonij i drobniejszych kompozycji całe tuziny. Wszystko jeszcze dobrze opłacone — nawet podarunków nie szczędzą młodzieńcowi; cesarzowa ofiarowała np. piękny zegarek z brylantami. Nie w tym jednakże rodzaju zamówieniem była opera do tekstu Metastasia, którą na uroczystości intronizacyjne nowego arcybiskupa w Salzburgu, Hieronima hr. Colloredo, miał Mozart napisać. *Sogno di Scipione* „posiada charakter muzyki okolicznościowej w takim stopniu, jak żadne inne dzieło Mozarta“. Nowy arcybiskup, który ku ogólnemu niezadowoleniu został obrany, miał się w życiu Mozarta z nienajlepszej przedstawić strony. Pierwsze dyssonanse dały się Mozartom odczuć w Monachium, gdzie w r. 1775 Wolfgang wystawił nową operę *La*





*finta giardiniera*; niezem nieusprawiedliwiona niechęć arcybiskupa dla Wolfganga zdumiewała wszystkich, którzy opowiadali Hieronimowi o wielkiem powodzeniu Mozarta. W tym czasie jednak daje się odczuć już i inne zachowanie się dawnych wielbicieli cudownego dziecka. Powtórny pobyt w Wiedniu nie przynosi ani materyalnych, ani moralnych sukcesów. Cesarzowa patrzy na Wolfganga zupełnie obojętnie, cesarz nawet audyencyi już nie udziela. Leopold coraz częściej żali się na umniejszanie się dochodów i z niemąłą obawą patrzy w przyszłość syna, przeczuwając, że jego pozycja w Salzburgu, i tak za skromna dla jego geniuszu, nie będzie przyczyną radości. W czasie, gdy Wolfgang z młodzieńczego wieku przechodzić począł w dojrzały, gdy samodzielnie już mógł kierować swemi krokami, troskliwość ojca zaczyna wzrastać i ze spekulacyjnego wyrachowania otrząśnięty kieruje się Leopold głębszem niż dawniej uczuciem. Wolfgang był dobrym synem, wiedział, ile jako muzyk zawdzięczał sprytowi ojca, lgnął też do niego całym sercem i nie wahał się mówić: „Po Bogu zaraz następuje papa“. Leopold potrafił i nadal nadawać kierunek życiu i artystycznym planom syna; nie prawie nie dzieje się bez jego polecenia, nad wszystkim czuwa jego baczne oko. Sam pracowity, wymagał też niezmiennej pilności od syna, żądając, by twórczość jego nie była zawisłą od kapryśnych nastrojów, nie żeby w przemijającym natchnieniu produkował, lecz żeby usilnem staraniem się o wprawę w komponowaniu mógł oprzeć się na woli, jako na najlepszym fundamencie pracy twórczej. W rodzinie Mozartów kochano się wzajemnie; między siostrą Nannerl a młodszym bratem, pomimo, że natura oboje jednym obdarzyła talentem, nie było cienia zazdrości lub ubiegania się o pierwszeństwo. Rodzice dawali im przykład szczerzej har-





monii uczuć; siostra niejednokrotnie jest powiernicą brata, panuje między nimi jakieś niewymuszone ciepło, pełne dziecięcej swobody. Grono znajomych i przyjaciół, z którymi rodzina Mozartów żyła w czasie pobytu w Salzburgu, było dość liczne i różne; bardzo wiele domów arystokratycznych stało otworem dla młodego kompozytora, który bywał w nich jużto jako przyjaciel, lub też jako nauczyciel. Ale sam tryb życia rodziny nie wyszedł nigdy po za granice mieszczańskich wymagań. Wymagania te musiały być i z tego powodu skromne, że stałe dochody nie były zbyt wielkie; tak n. p. Wolfgang, jako koncertmistrz arcybiskupiej kapeli, pobierał 12 fl. 30 kr. pensyi miesięcznej — co nawet na owe czasy nie było za dużo.

Tymczasem (t. zn. w r. 1777) stawały się stosunki Mozartów o tyle przykre, że arcybiskup Hieronim nie krył się z swoją ku nim niechęcią i często dawał dowody nieprzychylności. Zdawało się mu u. p., że jest uprawniony do dawania wskazówek Wolfgangowi, jako muzykowi; a wskazówki te nie były bardzo grzeczne. Arcybiskup bowiem nie tylko że nie uznawał kompozycyj Wolfganga, ale nawet szorstko doradzał, żeby wyjechał do Neapolu dla nanki w tamtejszem konserwatorium. Takie postępowanie Hieronima, samo w sobie głupie, było z góry ułożone i bynajmniej nie szczere. Arcybiskup sądził, że im dotkliwiej będzie dawał Wolfgangowi odczuwać niezyczliwość, tem mniej śmiałości będzie miał młody geniusz w żądaniu o podwyższenie pensyi; nadto nie chciał on płacić za kompozycye, które lada sposobność zamawiał u Mozarta. Ponieważ nie było żadnych widoków na polepszenie egzystencyi w Salzburgu, a i świat ówczesny szybko zapominał o czyichś sukcesach, postanowiono, że Wolfgang wyjedzie w wielką podróż do Paryża, która uto-





ruje mu drogę do jakiejś znakomitej posady, a zarazem podniesie go jako kompozytora i wykonawcę w oczach świata. Podanie o czasowe zwolnienie Wolfganga od obowiązków odniosło nieoczekiwany skutek: arcybiskup kazał i ojcu i synowi szukać gdzieindziej szczęścia! Dymisyę Leopolda później cofnięto. Stanowisko ojca, jako członka kapeli arcybiskupiej, było jednakże zagrożone, nie było też mowy, aby mógł Leopold synowi towarzyszyć w podróży. Dlatego też zdecydowano ostatecznie, że opiekę nad Wolfgangiem — którego ojciec w żaden sposób nie chciał samego w podróż puścić — obejmie matka.

Jak wspomniano, głównym celem podróży było obejrzeć się za dobrą posadą. Ale już w pierwszym miejscu dłuższego pobytu, w Monachium, starania o nią spełzyły na niczem. Wolfgang nie szczędził kroków, by dobrze usposobić dla siebie księcia-elektora, a w czasie audyencji oświadczył mu gotowość objęcia jakiegoś stanowiska na dworze. Ale wszystko napróżno! Nie było wolnego miejsca na razie — a jak Ludwik Nohl pisze, „dla Mozarta n i g d y nie było wolnego miejsca“. I znowu radzono, aby jechał do Włoch, stał się sławnym i nabrał więcej doświadczenia. O ironio! jemu kazano zdawać egzamina, tak jakby ich nie składał, nie wystarczały ludziom patenty z Włoch! I na projektach skończyło się tylko życzenie oddanych rzekomo Wolfgangowi osób, aby repertuar opery monachijskiej wzbogacił nową *opera seria* do niemieckiego libretta. Na drodze Mozarta znajdujemy już mniej brzęczących dowodów uznania, dobrze też pisze ojciec, że „piękne słówka, pochwały i *bravissimo*, nie oplacają ani pocztmistrzów, ani gospody“.

Jeśli Monachium żadnego ważniejszego zdarzenia nie zapisało i nie dało wcale powodu do radości, to w Augsburgu





miało jej nie brakować. Pomiędzy Wolfgangiem a kuzynką związała się nie żywszej sympatii, która wprawdzie niedługo się ciągnęła, lecz rozstanie uczyniła naprawdę przykrem.

Tymczasem jednak trzeba się było coraz dalej posuwać; po Augsburgu nastąpił Mannheim, gdzie ostatecznie zdecydowano się na podróż do Paryża. Biedny Wolfgang, który przecież z czegoś żyć musiał z matką, podjął z banku 150 guldenów, usprawiedliwiając ten krok przed ojcem, że „gospodarz z pewnością woli dźwięk pieniędzy, niż muzyki“. Ale ten dowcip syna, odpowiedź na zgryźliwą uwagę ojca, wywołuje już niedwuznaczne narzekanie, o tyle niesmaczne, że Leopold wyrzuca genialnemu synowi, iż on tylko jest powodem jego zadłużenia się. Dowcip syna irytuje go już na dobre. A na wyrzuty nie zasługiwał Wolfgang w zupełności. Zbytecznie chyba szukać dowodów pilności z innej strony; najwymowniejszym świadectwem są jego kompozycje. I to nie okres jakiś życia, ale całe jego trwanie wypełnione jest zdumiewającą produktywnością. Niezmiernie gruby tom, mrówcza praca Köchela, podaje nam dokładny spis tych dzieł. Liczba ich przerasta nieskończenie ilość dzieł Beethovena, a owoce geniuszu Chopina wyglądają jak okruszynka przy bochenku chleba. Jeśli wreszcie i to weźmiemy pod uwagę, że Mozart był rzadko starannym pod względem zewnętrznego wyglądu swoich prac i że sam, zupełnie sam nad nimi pracował, to nawet olbrzymie płótna dzieł Rubensa nie zdołają przykryć tej najurodzajniejszej na świecie niwy.

Wiedział o tem dobrze Leopold, tem też przykrzejszym dla Wolfganga musiał być ton jego listu; niechęć i zazdrość obcych — to można przeboleć — ale nieusprawiedliwione grymasy najbliższych, jakże bardzo musiały ranić poczciwe serce Mozarta.





A serce to zaczęło bić teraz innem tempem, niż w Salzburgu. Młodzieniec ożywia się znacznie; chętnie przebywa w wesolych towarzystwach mieszczańskich — i zaprawia się we flircie na dobre. Przelotne romanse miały dla Wolfganga pewien urok; nigdy od nich nie stronił — nawet jako kilkunastoletni chłopiec nadskakuje z miną zakochanego koleżankom siostry. Ale w Mannheim trzy razy w krótkim przeciągu czasu zmieniał Mozart swoje uczucia. Drugie — odrobinę trwalsze — skierowane było ku 13-letniej Róży Cannabich, dla której pisał sonaty i waryacje; a i niejedna pieśń w tym czasie powstała.

Z przykrością czytamy o zabiegach Mozarta w celu dostania posady na dworze elektora. Serenissimus i jego adjutanci odgrywają tu role bynajmniej nie mecenasów sztuki. Nawet nie pomyśleli o wydatkach, które wynikły z opóźnienia się ich decyzji! Natomiast ludzie niższych stanów, dowiedziawszy się, że Mozart zmuszony jest wyjechać, robią wszystko możliwe, byle tylko przez dwa miesiące został w Mannheim. U jednego ze znajomych ofiarowano mu obiady i kolacje, drugi dał mieszkanie. Zaiste, arcybiskup Hieronim przypuszczał, że to będzie podróż godna żebraków — no ale i on sam ładnie chciał jej zaradzić! Ojciec wita wiadomość o pomocy przyjaciół z zadowoleniem i prawi morały, które się aż do znudzenia powtarzają. Poszukiwanie kopisty autografów zaprowadziło go do domu suflera teatralnego, Fridolina Webera; zamiast zapłaty za pracę, uczył Mozart córkę jego Alojżę gry na fortepianie i dawał wskazówki w śpiewie. Z nią zawiązał się trzeci już w Mannheim romans, z dotychczasowych na najpoważniejszych zamysłach oparty. Mozart szczerze pragnął ożenić się z uczennicą, panienką, obdarzoną niepospolicie pięknym głosem. Ale





że oboje byli biedni, nie było na razie i mowy o pobraniu się. Przynajmniej na jedno mógł sobie Wolfgang pozwolić, mianowicie na ostre wycieczki przeciw ludziom z wyższej sfery, którzy żenili się jedynie dla majątku. Widzimy, że Mozart patrzy w świat jak dziecko, ale też niektóre jego uwagi tak wyglądają, jakby je wypowiadał właściciel gospody z *Hermana i Doroty*, nie geniusz-młodzieniec. A jeśli wyrwał się z jakimś projektem na przyszłość i myślał, że urzeczywistnienie jego pozwoli mu ożenić się z Alojzą, to matka uważała za swój obowiązek oblać pochopnego syna zimną wodą, w dodatku zaś odnosiła się jeszcze do ojca, który w takich razach stawał się surowym nad wyraz. Tak i teraz, rojącemu już o wspólnej z Alojzą przyszłości, ojciec nakazuje w imię honoru, sławy i obowiązków dla swojej rodziny, wszelkie niewczesne pomysły odrzucić i zdążyć do jednego celu, do stanowiska, które mogła mu przynieść podróż do Paryża. Leopold był pewnym, że „po czterestu latach powtórny pobyt w Paryżu zjedna synowi umysły tych, którzy podziwiali go jako cudowne dziecko“; liczył on na dobrą pamięć ludzi z najlepszych sfer. Najwięcej zaś spodziewał się Leopold po bar. Grimmie, któremu przed laty tyle miał do zawdzięczenia. Zobaczymy, że i te obliczenia nie miały dać rezultatu.

Mozart przybył do Paryża w marcu 1778 r., w czasie najgorętszej walki pomiędzy zwolennikami tradycyi Lully'ego a reformatorską szkołą Glucka. Paryż dzielił się na dwa wrogie sobie obozy, a chęć wysunięcia się na widok publiczny pociągała za sobą konieczność przyłączenia się do jednej ze zwalczających się stron. Dotychczas stał Mozart, jako muzyk, na gruncie włoskim, t. zn. czysto muzykalnym. Pojęcie to wyklucza wszystko, co ma jakieś pokrewieństwo





z dyssonansem, a na kombinacjach dyssonansowych opiera się przeważnie dramatyczność w muzyce. Fizykalna zgodność współcześnie brzmiących tonów jest podstawą, najdalej idącym pojęciem czystej muzyki. Naturalnie że tak, jak samo światło w malarstwie jest jeszcze niczem i cień dopiero daje mu siłę, tak w muzyce sam konsonans jest tylko nużąca jej częścią, o ile nie występuje w połączeniach z rozdźwiękiem. Mozart był naturą produktywną w najwyższym stopniu, ale nie wynalazcą. Mając przed oczyma przykłady Włochów, byłby ciągle szedł w tym samym kierunku, co oni; dopiero poznanie oper Glucka otworzyło mu widok na świat cienia w muzyce, na wyraz dramatyczny.

W falach wielkiego miasta zniknął geniusz Mozarta. Za interesowanie się walką pojęć w muzyce dramatycznej było tak ogólne i tak wygodne, że nie pozostawiało czasu na bliższe poznanie gościa z Salzburga. Polecenia do różnych znakomitych domów nie przynoszą żadnych owoców. Wolfgang gra, klepią go za to po ramieniu, mówią komplementy i dają grzecznie lub niegrzecznie do poznania, że czas już odejść. Lekcyje także nie wiele przynoszą i nie można ich mieć dużo, bo zabierają za wiele czasu. Posada organisty w Wersalu nie była znów tak ponętą, aby nawet przy dość skromnem wynagrodzeniu obejmować ją.

Pośród tych ustawicznych niepewności, krzątania się około znalezienia libretta do opery, skomponowania scen do baletu *Les petits riens* — spotyka Mozarta cios bardzo ciężki. Matka zachorowała i mimo polepszenia się zdrowia po kilku tygodniach, umarła 3 lipca. Położenie Wolfganga było opłakane: sam, bez przyjaciół, bez pieniędzy. Bar. Grimm pożyczął mu wprawdzie po kilka franków, ale nie omieszkał łaskawości swojej osładzać przekonaniem, że Mozart nie ma





talentu, że nie potrafi skomponować opery, któraby mogła mieć w Paryżu powodzenie!

Ojciec, nie widząc pozytywnych rezultatów przebywania w Paryżu, stara się przyspieszyć wyjazd syna z miasta, gdzie zdaniem Leopolda mógł Wolfgang stać się łupem niemoralnych żywiółów. W Salzburgu umiera kapelmistrz arcybiskupi; na opróżnione miejsce usiłuje Leopold przeforsować syna, a że arcybiskup ma zamiar także i dobrą śpiewaczkę zaangażować, układa już nawet małżeństwo Wolfganga z Alojzą Weber. Ale Wolfgang nie myśli teraz wracać do Salzburga. Nie wystarcza mu tylko pewna pozycja kapelmistrza arcybiskupiej kapeli; nie pociągają go stosunki muzyczne, dla jego talentu grunt tak martwy, jaki mógł mieć w Wersalu. Ale tymczasem arcybiskup Hieronim zawezwał sam Wolfganga, mianując go koncertmistrzem z placą 500 guldenów rocznie. Perswazyje ojca, że Salzburg leży między Wiedniem a Monachium, że łatwiej będzie Wolfgangowi napisać operę dla któregoś z tych miast, niż dostać jakąś wybitną posadę — były same przez się zupełnie słuszne i chętnie im Wolfgang ustąpił. Przemyślny Leopold umie i na najdelikatniejszej strunie synowskiego serca zagrać. Píše bowiem: „Tu niejednokrotnie mówi się z uznaniem o paninie Weber — postaram się, by ją tu słyszano“ — i dalej: „Nie sądz, abym ja miał coś przeciwko tej znajomości. Wszysey młodzi ludzie muszą biegać za fartuszkim“.

Rozezarowany pod każdym względem wraca Mozart do Salzburga; nie takie owoce przywoził z podróży po Włoszech przed kilku laty. Sławy nie zyskał, pieniędzy nie zarobił; zawód miłości i strata matki, to moralne ciosy w tułaczce dwuletniej. Tem radośniej powitał dom ojcowski, zajął spokojną posadę i oddał się zupełnie komponowaniu.





Wszelkiego rodzaju utwory pochodzą z tego czasu — pierwsze jednak miejsce zajmują kompozycje kościelne, jak sonaty na organy, msze, nieszpory i *Magnificat*.

W r. 1780 zjeżdża do Salzburga trupa teatralna Schikanedera, który skłonił Mozarta do utworzenia muzyki do dramatu bohaterskiego p. t. *Tamos, król Egiptu*. Wkrótce potem napisał Wolfgang muzykę do libretta pocziwego trębacza Schachtnera. Tytuł operetki tej: *Zaida*; brak jej uwer-tury i końca ostatniego aktu. W uzupełnieniu André'go wy-stawiono ją przed kilku laty w Wiedniu. Mozart sam nie pomyślał już o wykończeniu partytury, która nie ma też więk-szej wartości muzycznej, a dużo wymagałaby pracy i zmian, żeby zrobić jakie takie wrażenie. Zadania tego dokonał André.

Radość z powodu powrotu do rodzinnego miasta nie trwała długo. Stosunki w Salzburgu miały Mozartowi wkrótce zaciężyć. We wszystkich kierunkach artystycznych zacofanie i małostkowość, lekceważenie i nieprzychylność, nie doda-wały zapewne zachęty do pracy. Dlatego jako zbawienny znak powitał Mozart zaproszenie z Monachium do napisania opery na sezon 1781 roku. Libretto napisał X. G. Varesco po włosku, na niemieckie przetłómaczył je Schachtner. *Ido-meneo* zatem był dziełem wyłącznem mieszkańców Salzburga, o czem z zadowoleniem wspomina Leopold w liście do Lipska.

Sama treść *Idomenea* jest w niektórych miejscach o zna-cznem napięciu dramatycznym, ale wykonanie jeszcze w sta-rym, włoskim szablonie. Libretto dzieli się na liczne ustępy, arye, duety, ensemble, a podział ten wynika z konieczności, od której ani Varesco, ani Mozart nie mogli się uchylić, t. zn. zjednania sobie personalu śpiewackiego w Monachium; jedynie w ten sposób można je było osiągnąć, że się śpie-





wakom dawało dużo sposobności do popisów. Co do muzyki samej, zaznaczyć wypada, że Mozart był już panem wyrazu muzycznego, na którą to drogę naprowadziły go poznane w Paryżu opery Glucka.

Próby i przedstawienie *Idomeneu* w Monachium w styczniu 1781 r. były jednym ciągiem zadowolenia Mozarta i śpiewaków, pochwał ze strony elektora i przyjaciół.

Dziś znikł *Idomeneo* z niemieckich oper, a główny powód tego leży w librecie, które co krok utyka w ciągłości akcyi. Jedyne — i to rzadko — pojawia się w sali koncertowej, naturalnie w wyjątkach.

W połowie marca otrzymał Mozart wezwanie od arcybiskupa Hieronima przyjazdu do Wiednia, gdzie miał służyć jako ozdoba dworu „Jego najprzewielebniejszej wysokości“. Ale cała obrzydliwość w postępowaniu Hieronima dopiero tu zajaśniała w pełnym blasku. Mniejszą przykrością dla Mozarta było, że musiał jadać z kamerdynerami arcybiskupa, ale nie do zniesienia zapewne były szykany w kierunku artystycznym. Arcybiskup, ponieważ był słuźbodawcą Wolfganga, miał prawo nim dysponować; gdzie występ Mozarta okraszał dostojność jego dworu, tam był nakaz — ilekroć jednak Mozarta proszono do jakiegoś arystokratycznego salonu, tam zawsze zakazem przeszkodził Hieronim. Takie niegodne jego stanowiska i pochodzenia zachowanie się wobec Wolfganga musiało ściągać burzę. Gdybyż jeszcze po za temi moralnemi przykrościami materyalne względy mogły Mozarta rozbroić; ale i tu tylko rozgoryczenie mogło nim zawładnąć, bo każdą sposobność dobrego zarobku z umysłu popsuł dostojny słuźbodawca. Wreszcie sprzykrzyło się to Mozartowi; pisze więc do ojca: *O, ich will dem Erzbischof gewiss eine Nase drehen.* Te słowa odnoszą się do najnieprzyjemniejszego dla Wolf-





ganga rozkazu: opuszczenia Wiednia, zanim zdołał ugruntować sobie na nowo sławę i zyskać poparcie. Mozart postanawia tedy zostać na własną rękę w Wiedniu, starać się o lekcyę, byle tylko zrzucić z siebie gniotące go cięższe zależności. Znowu prośby ojca, aby nie ryzykował przyszłości, nakłaniają go, że jeszcze przez jakiś czas znosi obelgi arcybiskupa. To jednak, co zaszło dnia 9 maja, przechodzi pojęcie. Ordynarna awantura, jaką Mozartowi urządził Hieronim, była już ostatnią. Wolfgang uwolnił się w końcu z upokarzających go obowiązków.

Wiedeń ówczesny potrzebował w każdym sezonie kilku nowości operowych, przeważnie lżejszego stylu. Marzenie Mozarta zaprodukowania jakiejś nowej pracy do niemieckiego tekstu w Wiedniu, spełniło się wkrótce. W lipcu bowiem dostał już libretto do opery p. t. *Belmont und Constance, oder die Verführung aus dem Serail*. Operę Mozarta miano wystawić w czasie wizyty W. Ks. Pawła w Wiedniu. Stąd pośpiech w komponowaniu aż do wiadomości, że W. Książę przyjedzie dopiero w listopadzie. Tymczasem dwie opery Glucka i inne pilniejsze nowości zepchnęły z planu pracę Mozarta, w której jeszcze wiele trzeba było zmieniać na punkcie libretta. Wyraźny rozkaz cesarza przeznaczył dzień 16 lipca 1782 r. na premierę opery.

Powodzenie *Uprowadzenia z seraju* stanowiło o losie Mozarta. Szybko rozeszła się sława po Niemczech, wkrótce i do Berlina miała się opera dostać.

Opuściwszy służbę u arcybiskupa, zamieszkał Mozart u rodziny Weberów. Wkrótce wspomina ojcu, że znalazł u nich troskliwą opiekę; najgorętsze staranie o nim miała trzecia córka, Konstancya, ku której rychło też uczuł szczerą miłość. Była ona siostrą jego uczennicy, Alojzy; znajo-





mość z Mannheim odżyła, wróciły dawne wspólne godziny, wypełnione muzyką i wesołe zabawy wieczorne. O natychmiastowem połączeniu nie można było myśleć, stanowisko Mozarta nie było jeszcze tak pewne, żeby się na to móżdź odważać. Dopiero zupełne powodzenie *Urowadzenia z seraju* zachęca oboje do założenia własnego ogniska. W niewiele tygodni po premierze — 4 sierpnia — odbył się ślub, w zupełnej cichości, wobec niewielu świadków.

Ojciec nie patrzył łaskawie na małżeństwo Mozarta. Bolało go, że syn wy dostał się z pod jego kierownictwa i chociaż stosunki między nimi nie przerwały się, jednakże natychmiast już bardzo widocznej uległy zmianie, znacznie się oziębiły. Ale pomimo to Wolfgang żywi ku ojcu tę samą zawsze miłość synowską i nieraz, nawet w poważnych dość chwilach, wraca do zwykłego dawniej tonu listów. I tak n. p. prosząc ojca na chrzestnego ojca spodziewanego potomka, pisze wesoło 7 czerwca 1783 r.: *Da ich nicht glaubte, dass aus dem Spass so geschwind Ernst werden könnte* i t. d. W lipcu tegoż roku odwiedza nawet ojca w Salzburgu. Jak głęboko wierzącym musiał być w tym czasie Mozart, dowodzi w sercu zrobione postanowienie napisania mszy jako *votum* za przyzwolenie Opatrzności na związek z Konstancją; po raz pierwszy pragnął wykonać ją w Salzburgu, dokąd też przywiózł gotowe zupełnie części tej mszy. W dwa lata później oddał Leopold wizytę synostwu w Wiedniu. Wtedy to powiedział do niego Haydn: „Bogiem się świadczę — jako ucziwy człowiek powiadam panu, że syn pański jest największym kompozytorem, jakiego znam, ma smak, a nadto najwięcej techniki kompozytorskiej“. W niedługi czas potem, bo w r. 1787, umarł Leopold Mozart.





Siostra Mozarta wyszła w r. 1784 za mąż. Z tego powodu pisze brat list, zakończony wierszem następującym:

Du wirst im Ehstand viel erfahren,  
Was dir ein halbes Rätsel war;  
Bald wirst du aus Erfahrung wissen,  
Wie Eva einst hat handeln müssen,  
Dass sie hernach den Kain gebar.  
Doch, Schwester, diese Ehstandspflichten  
Wirst du von Herzen gern verrichten,  
Denn glaube mir, sie sind nicht schwer.  
Doch jede Sache hat zwo Seiten:  
Der Ehstand bringt zwar viele Freuden,  
Allein auch Kummer bringet er.  
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,  
Die du nicht glaubest zu verdienen,  
In seiner üblen Laune macht,  
So denke: dass ist Männergrille,  
Und sag: Herr, es gescheh dein Wille,  
Bei Tag — und meiner in der Nacht.

Podobnie doskonałych okolicznościowych wierszy znalazłoby się wiele w listach Mozarta do siostry, czy to do kuzynki w Monachium. Wszystko to wypływało z pogodnego usposobienia, z humoru, który zawsze trwał.

Usposobienie Mozarta nie zmieniało się i dla nie tak bliskiego, jak rodzina, świata. W stosunku do muzyków, nawet tych, którzy byli bohaterami chwili, nie miał uprzedzenia i zawsze uprzejmie się zachowywał. Pamiętnem jest powiedzenie o Beethovenie: „Na tego zwracajcie uwagę, o nim będzie świat musiał jeszcze mówić“! A stosunek do Haydna,





pełne uszanowania zachowanie się Mozarta, pełne entuzjazmu zdania o jego sztuce, wypływały raczej z serca oddanego mistrzowi ucznia, niż z piersi współzawodnika.

Natura skłonna do przyjacielskich usług, jaką był Mozart, nie mogła oprzeć się należeniu do tajnego towarzystwa, którego ideałem była przyjaźń, z zupełnem zaparciem się połączona. Mozart — jak tylu innych wielkich ludzi jego czasu — przystąpił do Łoży masonskiej. Miał pewne obawy, nie chciał bowiem, aby go podejrzywano, że wstępuje tam dla interesu. Wolnomularstwo było wtedy modne i potężne, gdyby więc Mozart pragnął ciągnąć z należenia do niego jakieś korzyści, niezawodnie łatwoby mu to mogło przyjść. Dla Łoży wiedeńskiej skomponował Mozart kilka kantat i pieśni. Apo-teozę — czy może tylko allegoryę — Łoży mamy także w *Flecie zaczarowanym*; Sarastro i kapłani w świątyni Mądrości, to prezes i członkowie Łoży. Z pewnością nie miał Mozart jakichś akatolickich przekonań, ani celów; ten, kto napisał *Ave verum*, ten musiał być dobrym katolikiem.

W ciągu pierwszych lat pobytu stałego w Wiedniu pisze Mozart swoje najznakomitsze dzieła symfoniczne i kameralne. Kilka oper mniejszego znaczenia powstało także w tym czasie. Wreszcie natrafił Mozart za pośrednictwem bar. Wetzlara na Lorenza da Ponte, który przerobił komedię Beaumarchais'go *Le Mariage de Figaro* na libretto do opery. Praca postępowała rażno i w zupełnej tajemnicy. Opery tej nie pisano na zamówienie. Cesarz polecił ją wystawić dnia 1 maja 1786 r.

Niewątpliwie jest *Le Nozze di Figaro* najlepszą operą komiczną XVIII stulecia. Podobała się też natychmiast w wysokim stopniu; na premierze i w czasie następnych przedstawień powtarzano wiele ustępów, co tak zirytowało zazdro-





nych Mozartowi, że nawet umiano wpłynąć na cesarza Józefa II, aby wydał zakaz powtarzania.

Ponowny sukces Mozarta w Wiedniu nie polepszył jednak jego egzystencji. Musiał starać się o lekcye, jak dawniej, napróżno wzdychając do stałej, odpowiedniej posady. Dlatego poważnie nawet myśli o opuszczeniu Wiednia i o przeniesieniu się do Anglii, gdzie mu przyjaciele mieli zapewnić miejsce przy dworze lub operze. Ale znowu ojciec przeszkodził swemi sceptycznymi zapatrywaniami; kto wie, czy i dla Mozarta nie stałby się pobyt w Anglii tak zbawiennym, jakim był dla Haydna!

Interwencji śpiewaczki Józefy Duszek miał Mozart do zawdzięczenia, że *Urowadzenie z seraju* wystawiono w Pradze, a wielkie powodzenie tej opery skłoniło operę tamtejszą do wzięcia *Wesela Figara* na repertuar. Mozart postanowił wybrać się z żoną do Pragi, gdzie też zamieszkał jako gość hr. Jana Thuna.

*Wesele Figara* stało się bezsprzecznym panem sezonu. Nie schodziło z programu, wszyscy je znali, śpiewali. Także i inne kompozycje wykonuje Mozart w Pradze i jako improwizator na fortepianie wzbudza zachwyt ogólny. Przynajmniej teraz musiał być ojciec w części zadowolony, gdy się dowiedział, że Wolfgang zarobił przeszło 1000 guldenów. Powodzenie u publiczności pragskiej tak zajęło Mozarta, że okazał gotowość napisania na przyszły sezon opery. Dyrektor Bondini skorzystał z chwilowego zapału kompozytora, którego ostatnie dzieło wyratowało przedsiębiorstwo z materyalnej ruiny i natychmiast zawarł kontrakt, na podstawie którego zobowiązał się Mozart napisać dzieło sceniczne za honorarium 100 dukatów.

Tekst *Wesela Figara* zadowolili Mozarta w zupełności; zwrócił się przeto do autora jego, Lorenza da Ponte, proponując





mu napisanie nowego libretta. Da Ponte nie wahał się wybrać treści, która dałaby sposobność i dramatycznemu zmysłowi Mozarta zabłysnąć. Chętnie więc zgodził się Mozart na pomysł da Ponte'a opracowania losów Don Juana. Da Ponte, który nosił tytuł poety teatralnego, pracował wówczas nad kilkoma innymi librettami i głośno zachwalał swoją sprawność, która pozwalała mu rano, w południe i wieczór ku różnym zwracać się tematami. W dwóch miesiącach napisał trzy opery; przy *Don Giovannim* był mu Mozart niewątpliwie pomocnym, nie mamy jednak żadnych danych, jak dalece pomoc ta szła.

*Don Juan*, a jak dziś na nowo operę nazywać zaczynają, *Don Giovanni*, jest dziełem również tak krótkiego czasu, jak *Wesele Figara* lub *Urowadzenie z seraju*. Z niewykończoną partyturą przyjechał Mozart do Pragi w sierpniu 1787 r. Pracował tu nad nową operą w ogrodzie przyjaciela Duschels'a lub też w wesołym gronie amatorów gry w kręgle, których krzyki zupełnie mu nie przeszkadzały w robocie. Po kilkakrotnem odkładaniu daty premiery, ustanowiono 29 października na pierwsze przedstawienie. Poprzedniego dnia wieczorem uwertury nie było jeszcze. Do dziś krąży mnóstwo opowiadań o powstaniu tego arcydzieła. Faktem jest niezaprzeczonym, że powstała ona w nocy przed samą premierą; rzecz tak nadzwyczajna, że i bez dodatków, jakoby Mozarta zupełnie pijanego przyprowadzono wieczorem do domu, a on dopiero po otrzeźwieniu się mógł zacząć pracować, lub i innych, niemniej romantycznych akcesoryów — jest jedynem, niepowtórzonem zdarzeniem w historii muzyki. Podobną historję powstania ma chyba uwertura do *Cyrulika sewilskiego* Rossini'ego, ale i ten, wierny naśladowca Mozarta, miał nierównie więcej czasu do napisania jej.





Powodzenie *Don Giovanni'ego* było również zupełne, jak *Wesela Figara*, lubo że przed premierą nie dowierzał Mozart samemu sobie i zapytywał o szczere zdanie kompetentnych przyjaciół. Dopiero wtedy zdecydował się cesarz na zamianowanie Mozarta nadwornym muzykiem, przez co w tani sposób zniewalał go do pozostania w Wiedniu. W r. 1788 wystawiono operę i w Wiedniu, ale tu publiczność nie dorosła jeszcze do zrozumienia dzieła, które się także nie podobało początkowo. Wkońcu za radą Mozarta postarał się da Ponte o częste wystawianie jej w Burgteatrze, co wreszcie przyzwyczało słuchaczy do nieznanych im a za silnych efektów muzycznych. Takimi też sądami powitano *Don Giovanni'ego* w Berlinie w grudniu 1790 r.

I znowu wspomnieć należy, że stanowisko Mozarta po *Don Giovannim* bynajmniej nie uległo zmianie na lepsze. Społeczeństwo mało troszczyło się o twórcę tylu znakomitych dzieł; po za teatrem nie znano go i nie myślano, oprócz oklasków, o jakiejś pomocy. Na gwałt więc komponuje Mozart sonaty i koncerty, nawet najlepsze symfonie na ten czas przypadają. Van Swieten daje Mozartowi za zadanie przerobić niektóre oratorya Händla, t. zn. uzupełnić orkiestrę z partytur oryginalnych londyńskiego mistrza przez dodanie jej większej siły. Pierwsze miejsce pośród tych opracowań zajmuje wielkie oratorium *Messyasz*.

Ale i te prace, za które nieszczodry Van Swieten lichy wynagradzał, nie przyczyniły się do dobrobytu. Mozart już prawie od samego małżeństwa musiał się zadłużyć, a lichwiarskie procenty spowodowały ustawiczne kłopoty finansowe. Dlatego za radą ks. Lichnowsky'ego, swego ucznia i zwoleńnika, wybiera się w podróż koncertową. W Berlinie spodziewał się powodzenia, bo muzykalność Fryderyka Wilhelma II





nadawała pewien ton wyższemu towarzystwu. Po jednodniowym pobycie w Fradze udano się do Drezna (podróż tę odbywał Mozart w towarzystwie Lichnowsky'ego), gdzie szwagrowa Kőrnera, Dora Stock, zrobiła jego portret srebrnym sztyftem. W Berlinie ofiarował mu król posadę kapelmistrza z płacą 3000 talarów, której jednak nie mógł przyjąć ze względu na tytuł cesarskiego wirtuoza.

Po powrocie do Wiednia zastał żonę ciężko chorą, eo i tak trudne jego położenie czyniło jeszcze nieznośniejszem. Tymczasem cesarz ponownie zwraca się do Mozarta o napisanie opery. Libretto, które napisał da Ponte, nosi tytuł: *Così fan tutte ossia — La scuola degli amanti*. Tekst sam nie pociągał Mozarta, ale nie było rady, musiał w niedługim czasie operę skończyć. Niewiele razy tylko ukazała się ona na scenie, wkrótce znikła nawet zupełnie, aż ją wznowiono w r. 1858. Dziś akcja jej wydaje się nam bardzo naiwną, a muzyka stoi znacznie za *Don Giovannim* i *Weselem Figara*.

Z wstąpieniem na tron Leopolda II stosunki Mozarta z dworem pogorszyły się. Odrzucono prośbę o nadanie mu posady drugiego kapelmistrza lub udzielanie lekcyj muzyki arcyksiężętom. Położenie z każdym dniem bardziej opłakane; zdrowie ukochanej żony tak wątłe, że ustawiczna obawa o jej życie odbiera każdą chęć pracy.

W marcu 1791 r. zgłosił się do Mozarta znany mu od dawna E. Schikaneder, dyrektor Teatru *An der Wien*, z propozycją napisania nowej opery, wielkiej bomby scenicznej, której powodzenie mogło wyratować i dyrektora i kompozytora z przykrego położenia. Schikaneder był również członkiem Łoży, dlatego Mozart nie zwlekał z postanowieniem i wkrótce zabrał się do pracy nad operą czarodziejsko-romantyczną p. t. *Flet zaczarowany*. Dyrektor starał się utrzymać Mozarta w we-





sołem usposobieniu, zapraszał go na sute obiady i potrafił go nawet wciągnąć do koła nienajlepszego towarzystwa. Wesołe zabawy dawały Mozartowi zapomnieć o troskach bytu, ale skoro wiadomość o nich przedostała się do ogółu, nie zapomniano uszyć z tego butów genialnemu biedakowi. W lipcu 1791 r. opera była mniej więcej skończona.

W tym także czasie otrzymał Mozart w niewytłumaczony jasno sposób zamówienie utworzenia Mszy żałobnej. Okoliczności nie były może tak dziwne, jak je dopiero zrobiły wypadki, które w niedługi czas miały nastąpić. Jahnowi udało się dowieść, że zamówienie pochodziło od hr. Walsegg, który mając manię uchodzenia za kompozytora, kupował w tajemnicy kompozycje innych muzyków, byle tylko mózł je jako swoje przedstawić. W tym roku umarła mu żona, nie więc dziwnego, że zapragnął w *Requiem* opłakać jej zgon. Zupełnie więc przypadkowo polecił udać się z tem do Mozarta.

Ale zanim Mozart mógł zabrać się na seryo do pracy, przyszło zamówienie na operę, którą miano wystawić w czasie uroczystości koronacyjnych Leopolda II, jako króla czeskiego w Pradze. Stany miasta Pragi powołały Mozarta do skomponowania muzyki do tekstu Metastasia: *La Clemenza di Tito*. Wielkiego powodzenia nie miała ta opera ani wtedy, ani później. Sądzone nawet, że wiele ustępów w niej napisał uczeń Mozarta, Stüssmayr, co jednak jest niezgodne z prawdą.

Podróż do Pragi nie przyniosła zadowolenia Mozartowi. Chory już wrócił do Wiednia, gdzie 30 września pod jego kierownictwem został *Flet zaczarowany* po raz pierwszy wystawiony. Tendencją *Fletu zaczarowanego* było przyjść w pomoc Łoży, której brak było ze strony cesarza tego poparcia,





jakiem cieszyła się za Józefa II. Symbole zawarte w operze miały przemawiać wyraźnie za ideałami wolnomularstwa.

W niedługi czas po premierze *Fletu* zapadł Mozart na zdrowiu. Raz, podczas spaceru w Praterze, powiedział żonie, że przeczuwa śmierć bliską, że *Requiem* pisze dla siebie. Nie omylił się. Choroba, której przyczyny sam Mozart szukał w otruciu go, postępowała szybko. Pomimo niej pracował jeszcze nad *Requiem*, które dopiero Stüszmayr wykończył.

Umarł dnia 5 grudnia 1791 r. Pogrzeb odbył się już następnego dnia z kościoła św. Szczepana. Zaledwie kilku przyjaciół zebrało się przy trumnie, lecz i ci odeszli wkrótce od pochodu w skutek niepogody. W chwili, gdy trumnę do grobu spuszczano nie było nad nim żadnego przyjaciela. Z oszczędności nie pochowano go w grobie osobnym, lecz wspólnym. Ponieważ nawet i krzyża nie ustawiono, zniknął wszelki ślad miejsca spoczynku Mozarta.

Oto pokrótce opowiedziane życie Mozarta. Porównanie na początku zrobione nie jest bynajmniej naciągnięte. Potomność, chcąc się odwdzięczyć za grzechy przodków, okryła wartością *Don Juana*, *Wesela Figara*, *Ave verum* i *Requiem* wszystkie dzieła Mozarta, nie patrząc, z jakiej doby życia one pochodzą i jakiej są wartości w stosunku do wymienionych arcydzieł. Zadaniem następnych uwag będzie omówienie dzieł Mozarta, jego znaczenia dla następujących po nim okresów muzyki i stosunku do poprzednich.





## II

**P**od wpływem entuzjazmu, z jakim spotykała się sztuka Mozarta w ciągu stu przeszło lat, dzielących nas od jego śmierci, skrySTALLIZOWAŁY SIĘ pewne pojęcia o niej, które dziś już przedstawiają materiał o 10-ym stopniu twardości. Na opoce, w której skład wchodzi wszystkie zdania, jakie o muzyce Mozarta wypowiedziano, trafne i głupie, byle w nich tylko brzmiała nuta ślepego zachwytu, wieki całe ostać się może olbrzymi rozmiarami gmach jego sztuki, a trwałych fundamentów, które przecież w sercach ludzi są wkopane, nie wzruszy nigdy natręctwo wiertaczy, co zamiast wspinać się coraz wyżej po stokach góry dzieł i dziełek, pracują u jej podnóża, by wyszczerbić tylko ostrza wniosków i argumentów, ale nie przekopać się przez zastygłą już lawę życia. Łatwiej jest zatknąć chorągiew nowego uniesienia, jeżeli mamy ich przed sobą tyle, ile dni w stu latach, ale wobec takich dowodów tryumfu, szukać idei ducha zawsze zwycięskiego, i nie jego pomyłki, lecz tych, którzy ślepo mu służyli — wykazywać, to przedsięwzięcie mniej pociągające, mniej korzystne. Pod wpływem słońc, które w ciągu tego czasu jaśniały na nieboskłonie, pod wpływem muzyki Beethovena, Chopina, Wagnera, przygasł blask dzieł Mozarta,





życie ich, które im wlewał duch czasu, poczęło kamienieć; ale muzyka sama, ciągle pełna siły, ognia, żądna nowych ofiar w wysiłkach twórców, kroczy jak Don Giovanni; szereg Leporellów biegnie za nią i zmrużonymi oczkami śledzi każdy gwałt harmoniczny, każdy podstęp kontrapunktyczny, każde barwne porównanie instrumentalne; a jeśli kiedyś znudzi się Opatrzności ten jej spacer i wyśle anioła z mieczem ognistym, możebne, że anioł, zląkwszy się puzonów i tub nasyżych orkiestr, uprosi Komtura, którego ucho kamienne nie pęknie od ich wrzasku, by, jak niegdyś uwodziciela córki, wezwał niepoprawną muzę do opamiętania się. Możebne, że muzyka Mozarta będzie kiedyś próbą złota; możebne, że po Ryszardzie Straussie, Mahlerze, Regerze, wróci świat do niej, że jej siłą natchnie swoje pomysły, że w wieku hyper-naturalizmu powstanie prerafaelityzm muzyki; możebne, że i ją czeka twórczość podobnie genialna i podobnie szczera, jak Burne-Jonesa!... To wszystko domysły; ale skonstatować możemy, że nas od muzyki Mozarta dzieli niezgłębiona już przepaść, że my — a zwłaszcza, my najmłodszy — nie możemy tak jej rozumieć, ani tak cenić, jak współcześni. Coraz częściej, niestety, kładzie się muzykę Mozarta jako hamulec na koło postępu przekonań estetycznych, jej wymiarami stara się ścisnąć przemocą coraz szersze widnokregi dzisiejszego czasu. Ale to nadarmo — chociaż my znacznie ładniej zachowujemy się wobec niej, niż wiek Mozarta wobec Bacha. Druga połowa XVIII stulecia pomiędzy mumiami ustawiła dzieła wcześniejszych czasów, których hart duszy i głęboka wiara wydały Palestrinę i Lassa, wreszcie i Bacha. Jak zaś daleko sięgnąć miała epoka muzyki eleganckiej, jak długo nie przypominano sobie kantora lipskiego, i w tem drobnego szukać można na to dowodu, że Wagner nawet o nim zapomniał,





wypowiadając swoje iście bismarckowskie zdanie: *Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven!* Jednak sztuka Mozarta nie odcięła się tak widocznie od przeszłości, ani współczesności, jak np. sztuka Wagnera. Przeciwnie, Mozart, który w wysokim stopniu posiadał dar przystosowywania się duchowego, ulegał wpływom zewnętrznym znacznie silniej, niż inny jakiś geniusz. Nawet z pewnego rodzaju zadowoleniem mówi raz, że potrafi w każdym stylu i w każdej formie tworzyć; i istotnie, zaraz po przybyciu do Włoch, przyswaja sobie sposób pisania kompozycji wokalnych starych mistrzów kościelnych, mimo, że *genre* ten był mu zupełnie obcym; w Paryżu z równą łatwością pisze uwertury francuskie, jak później w Wiedniu kwartety smyczkowe za wzorem Haydna. Jak już wiemy, u Glucka nauczył się ekspresyji dramatycznej; lecz znowu po głębszem poznaniu Händla nie może oprzeć się polifonii i tworzy tak znakomite kontrapunktycznie dzieła, jak fuga w *Symfonii Jowiszowej*, lub uwertura do *Fletu czarowanego*, lub wreszcie *Kyrie* w *Requiem*. Do ostatnich chwil życia pozostał wyznawcą zasady, że muzyka nawet w najtragiczniejszych momentach nie powinna zatracać charakteru piękna, że nie może posługiwać się środkami, które najdelikatniejsze jego poczucie w czemkolwiek ranią. Muzyka Mozarta we wszystkich kierunkach, w których tworzył, nie przestaje być „samą w sobie i dla siebie“, t. j. absolutną. Ale i ona, przyjąwszy lessingowską zasadę piękna w plastyce, powtarza zdanie malarza Conti, i ona „chodzi za chlebem“. Natura Mozarta zbyt była prosta i pogodna, żeby mogła się zdobyć na takie przekomarzanie się kanonowi estetyki współczesnej, jakiej symbol mamy w waryacjach Beethovena na temat walca Diabellego; wszakże pierwszą waryacją jest *marsz!* Na taki krok stanowczy Mozart nie zdo-





był się nigdy! Do szczytu doskonałości doprowadził formę, stworzył takie mnóstwo melodyj, jak nikt przed nim, w granicach tych pomysłów harmonicznycch i orkiestralnych, które odziedziczył po weześniejszych kompozytorach, był ostatnim wyrazem. Ale sam nie stworzył niczego absolutnie nowego; raczej będąc zenitem epoki, tem samem, że wypowiedział zasobem jej środków wszystko, co mógł tylko wypowiedzieć, pchał następujące pokolenie do stwarzania nowych środków. Dlatego Beethoven, skoro się otrząsł z wpływu Haydna i Mozarta, zaczyna być sobą, ale jakże innym od nich...

Cała prawie muzyka Mozarta, to hymn na cześć światła. Jak rzadko znajdujemy w niej ślady cienia. Moc jasności, która płynie z dzieł Mozarta, miała po części źródło w jego usposobieniu — o ile kompozytca jakaś była osobista — po części zaś w wymaganiu wieku. Dyssonas jaskrawszy, od których roi się u Bacha, jest u Mozarta gościem tak rzadkim, jak rzadkim mógł być żebrak w salonach pałaców barokowych. Muzyka w tym czasie miała zadanie być niczem innem, jak uprzyjemnieniem chwili; jej fizyognomia nie mogła się wiele różnić od wykwintnego grymasu na twarzach upudrowanych pań i panów w jedwabnych frakach, lub od uśmiechniętych min na portretach; jej dynamika nie mogła być niedyskretna, nie mogła zgłuszać szmeru banalnej rozmowy towarzyskiej, jej dźwięk musiał przypominać komplement, rytm nie mógł być innym, niż drobne kroki uczestników zebrania. I naprawdę, jak słyszymy muzykę tych czasów wykonaną na instrumentach ówczesnych, mimowoli zdaje się nam, że figurki z porcelany saskiej otworzyły szafki, w których od lat stały, i chodzą pośród nas. Jakże wielka ilość dzieł Mozarta nasunie nam takie uczucie! I dla-





tego nazwano muzykę Mozarta „malarstwem miniaturowem“, nie ze względu na treść i technikę, tylko z powodu rozmiarów dynamicznych, które wobec wielkich płócien Berlioza znikają, jak miniatura przy wielkim fresku.

Znamy jednakże jedno dzieło Mozarta, rozmiarami miniaturę muzyczną, ale duchem nie mniejsze od arcydzieł Rafaela. Ilekroć myślę o drezdeńskiej Madonnie, zawsze w przędzę nastroju wmięsza się smuga nieziemskiej melodi *Ave verum*, jakby oba te pomniki najczystszych wlotów duszy ludzkiej były bliźniem rodzeństwem. Gdyby ze sfer obrazu spłynąć mogła do nas melodia, zrodzona na ustach niepoliczonych rzeszy niebian, to piękniejszą, ani bardziej niepokalaną nie mogłaby być ona od melodi mozartowskiego motetu. Plastyka obrazu szuka w niej tylko życia, linie melodi tylko w nim mogłyby się ucieleścić. W ówieré tysiąca lat miało zajaśnieć życie malarza Stanz watykańskich nowym płomieniem w geniuszu twórcy *Symfonii Jowiszowej*. Prawie równą ilość lat trwała ich doczesna wędrówka, tylko losy różniły się. Włocha proteguje Juliusz II, Niemca uciska arcybiskup Hieronim Colloredo. Wreszcie jak o Rafaelu nie można myśleć, by się przed oczyma duszy nie zarysowała postać trój-genialnego, współczesnego mu mizantropa, tak i Mozart miał mieć w ponurym Beethovenie swojego Michała Anioła.

Że Mozart nie był miniaturzystą, to łatwo można udowodnić. Technika jego kompozycji jest tak daleką od delikatnych pociągnięć malutkiego pędzelka, jak dalekim jest fresk od miniatury. Kontury melodi mozartowskich są zawsze jednak proste, jednak piękne, jednak szlachetne; plastyka jego harmonij i kolor instrumentalny przypomina nam w znacznej mierze freski. I zaiste niczem innym, jak freskami





tylko, są wielkie dzieła Mozarta, szczególnie zespoły z jego oper. Możliwe, że nie dałoby się przeprowadzić szczegółowej analogii między ściennymi kompozycjami Rafaela a brzmieniami malowidłami Mozarta, ale wspólny im jest duch — *światło* i tu i tam jedną gra rolę. Przypatrzmy się któremukolwiek zespołowi z późniejszych oper Mozarta, np. z *Wesela Figara*; ugrupowanie fraz muzycznych w każdym zespole wynikać powinno — przynajmniej od Wagnera tak się zapatrujemy na to — ze względu na stan akcji i udział w niej każdej z osób zespołu. Jako idealny przykład, jak daleko może i powinna iść swoboda w rysunku i perspektywie muzycznej — przez co jedynie otrzymać możemy wierny obraz stanów psychicznych działających ludzi — jest zespół kończący pierwszy akt *Śpiewaków norymberskich* Wagnera. O takiej technice, o takim malarstwie muzycznym, nie ma mowy w zespołach Mozarta. Uczucie jednostki nie może w wyrazie przekroczyć granicy ogólnego tonu; wszystko musi się podporządkować pod zasadę piękna muzycznego i służyć za jeden ze środków do zbliżenia się do jego istoty. Dlatego ze zdziwieniem niekiedy zauważyć musimy, jak dalece zasada absolutnego piękna muzycznego krępowała każdy pomysł „prawdy życiowej“, a dowodem jest choćby już i to, że np. Almaviva i Figaro, mimo że ich usposobienie jest różne, mimo że zamiary ich wprost są przeciwne, śpiewają często w zespołach jedną i tę samą melodyę równocześnie. Charakterystyka zatem tak w psychologicznym, jak sytuacyjnym kierunku jest prawie minimalna. Mozart każdą frazę w zespołach ustawia nie dla niej samej tylko, lecz ze względu na kompozycję całości; każda musi mieć linie tak delikatne, żeby nie stanowiła dyssonansu w stosunku do jakiejś innej, chociażby treść ich miała być jak najbardziej różna. W ze-





społach swoich oper idealizuje Mozart każdą z portretowanych osób, tonem zaś ogólnym zaledwie zbliża się do stanu akcji dramatycznej. W portretowych zadaniach swoich jest Mozart tak odległym od właściwego portretu muzycznego, przynajmniej jak Giotto od Velasqueza. Jego epoka nie знаła potrzeby prawdy życiowej w takich wypadkach i dopiero w kilkadziesiąt lat po Mozarcie powstaje portret muzyczny, a ten jest dziełem Wagnera. Czy mamy równie prawdziwy portret Don Juana — mimo genialną muzykę w operze — jak motywy Siegfrieda? A motyw rycerski Waltera von Stolzing i jego karykatura, Beckmesser? Ale tak, jak motyw Beckmessera urąga już i nie najdalej idącym pojęciom piękna, tak nieraz musiałoby być i w zespołach operowych Mozarta, gdyby genialnemu kompozytorowi chodziło o prawdę życiową. Gounod np. mówi, że Mozart „maluje tonami nawet pozycyę i każdy krok osoby, której każe przemawiać“. Ale zdaje mi się, że do spostrzeżeń takich można było dojść chyba przed 50-ciu conajmniej laty, lub przy pomocy mikroskopu, lub wreszcie, jak u Gounoda, przez wdzięczność dla Mozarta, że... nie żył parę lat dłużej i nie napisał muzyki do *Fausta!* Goethe bowiem jego jednego uważał za zdolnego do utworzenia jej — a wnioskował tak po *Don Giovannim*. Jak wiemy, plan Goethego był spóźniony; kaprys przeznaczenia nie pozwolił zbratać się genialnemu muzykowi z genialnym poetą w jednym arcydziele. Gounod odniósł z tego największą korzyść, nie dziw przeto, że nie mógł powstrzymać się od złożenia dowodu wdzięczności w formie steku entuzjastycznych... absurdów. Muzyka Mozarta nie temu nie winna, że na jej temat wypowiedziano przenajróżniejsze nedorzeczne zdania, a spowodowała je w znacznej mierze chęć zachowania konsekwencyi za każdą cenę. Oceniano Mozarta





jakaś bardzo jednolitą miarą; przeważnie wszystko, co tylko napisał, uznaje się dziś za genialne kompozycje i ze zdziwieniem słucha się twierdzenia, że w twórczości Mozarta można przeprowadzić podział odpowiadający malarstwu olejnemu, freskom, a nawet rysunkom architektonicznych ozdób. W niektórych kierunkach odpowiada stanowisko Mozarta w historii muzyki, stanowisku Rafaela w malarstwie; nie rzadko jednak cofa się z niego i staje na równi z Giottem. Trudno na spostrzeżenia takie przytoczyć dowodu prawdy; w porównaniu sztuki plastycznej z najbardziej abstrakcyjną musi zawsze istnieć coś niejasnego, dlatego na porównania takie nie zawsze zgodzić się możemy. Ale jakkolwiek zdanie Gounoda, że „w wyrazie prawdy jest Mozart ludzkim, ale w pięknie jest boskim“, nie zawiera jeszcze żadnej sprzeczności — tak i wtedy nawet nie będzie jej, jeśli raz sztuka Mozarta wleje przed oczyma duszy naszej życie w figurki porcelanowe, drugi raz przypomni nam Giotta, w końcu skieruje myśl ku Rafaelowi. Tak jest rozległą skalą nastrojów płynących z tej muzyki, że z jednej strony kompozycję o treści mistycznej, z drugiej zaś powabną groteskę postawić możemy.

Z natury rzeczy wynika już, że jeśli Mozart jako kompozytor operowy nie był w całej pełni muzykiem dramatycznym, jakim był dla swojego czasu Gluck, to w muzyce absolutnej nie był wyznawcą poetycznego podłoża, jako koniecznego fundamentu dla życia muzyki tego rodzaju.

W rozwoju Mozarta, jako muzyka absolutnego, nie znać silniejszych zwrotów w tę lub ową stronę, tylko udoskonalenie formy zauważyć można, większe bogactwo w używaniu instrumentów w symfoniach późniejszych. Jak ze stu przeszło symfonij Haydna zaledwie kilka dziś jeszcze jest





wykonywanych, tak z kilkudziesięciu Mozarta, naprawdę zostało na programach koncertowych zaledwie trzy: *g-moll*, *es-dur* i *symfonia* t. zw. *Jowiszowa c-dur*. Czy my, dla których szczytem muzyki symfonicznej, absolutnej, jest twórczość Brucknera, możemy rozumieć jeszcze symfonie Mozarta, czy możemy odczuć, ile potęgi w nich kiedyś drzemało, że symfonię *c-dur* nazwaną imieniem Jowisza? Dziś powaga jej i potęga zmieniła się dla naszych uszu w miłe brzmienia i nie do bajek należy opowiadanie, że jakaś muzykalna słuchaczka po fudze w ostatniej części symfonii powiedziała: „Ach, jaka miła, ile gracyi w tej muzyce“. Tak, jak nikt już nas nie oduczy od używania kolei, telegrafów i telefonów, tak też nie możemy w muzyce, która tak szybko płynie, jak życie, cofać się do pojęć, które przed stu laty miały rację bytu. Mozart jako symfonik może dziś w całej pełni wystarczyć tym tylko ludziom, którzy nie mają potrzeby słuchać innej muzyki, jak tancerz z dawnych, „dobrych czasów“. Nie zapominajmy, że muzyka całej tej epoki, w której Mozart na pierwszym stoi miejscu, nosi miano „muzyki eleganckiej“. Komu to wystarcza, niech w niej szuka głębokich wrażeń, my zaś, ci niepoprawni wyznawcy Brucknera, widzimy w niej raczej... deser. Wszak utarło się zdanie, że Mozart nie jest mistrzem młodzieży, nie w znaczeniu, żeby jego sonat nie mogły grać dzieci niżej 10 lat — ale że duch młodości nie lgnie do jego muzyki. To prawda! Ale warto także jedno zdanie smakosza Hanslicka przytoczyć; opiewa ono: „Muzyka Mozarta działa jak stare, znakomite wino“. Widzimy więc, że kto ma własne ciepło w duszy, ten do muzyki tej nie leci, jak éma do światła; ale my, młodzi, pomimo wszystko czujemy przykrość głęboką, że obcą nam muzyka młodzieńca!





Zarzucić mi ktoś może, że zbyt osobiście patrzę na twórczość Mozarta, że zamiast ściśle naukowych zdań, podaję otwarcie i szczerze własne wrażenia. Ależ zaiste źle byłoby z tą muzyką, gdyby już metody naukowej do niej trzeba było używać. Ta dobra jest dla filologicznych studyów muzycznych, dobra dla wykazania znaczenia rytmicznego najdawniejszej pisowni muzycznej, w *neumach*; ale muzyka Mozarta nie jest jeszcze tak martwą, jak zawite znaczki w kodeksach z Monte Cassino, byśmy do niej mieli iść z nożem sekcyjnym raczej, niż z żywym uczuciem. Obiektywnie możemy patrzeć na rebusy kontrapunkcyjne, gdzie nauka i sprawność mają przewodnie stanowisko, ale nigdy na taką muzykę, która przecie kiedyś także wrażenie miała wywoływać. Wreszcie sto razy uczciwiej jest przyznać się, że się nie spopielało po usłyszeniu *Benedictus* w *Requiem*, niż wylewać najrzewniejsze łzy udanego wzruszenia w tych ustępach mszy żałobnej, które są już dziełem Süßmayera. A jeśli komuś się wydaje, że jedynym dramatycznym wstępem muzycznym do *Fletu zaczarowanego* jest znana uwertura, to niech dla przekonania się prawdziwości tego mniemania, każe na jej miejsce zagrać uwerturę do *Wesela Figara* lub *Urowadzenia z seraju*, a z pewnością akcja dramatyczna nie straci na tem zupełnie. Jak luźne węzły łączą uwertury z operami Mozarta (z wyjątkiem *Don Giovanni*ego), tak i z naszymi potrzebami wrażeń muzycznych łączy się prawie cała muzyka Mozarta. Nikt nie będzie przeczył, że istnieje specjalne piękno linii groteski, nikt nie będzie groteskom Rafaela zarzucał brzydoty, ale nikt też nie będzie się czuł wzruszony, mimo że oko spoczywa na ślicznie powyginanych liniach, na harmonijnej ornamentyce rysunku. I chociażby najcudowniejsza w świecie groteska znajdowała się w gale-





ryi hr. Schacka, to nikt nie zwróci uwagi na nią, mając przed oczyma obraz Boecklina, a nastrój, który zrodził się w duszy widza, przetrwa dłużej, niż przyjemność czysto optyczna, odniesiona z oglądania groteski. To samo i z muzyką Mozarta. Fizykalna zgodność tonów w kierunku pionowym, czyli w harmonii, to pola, na których wiją się linie groteski muzycznej; to wytwór ośrodków słuchowych specjalnie — duszy w niej mniej. A jeśli dopatrujemy się szczerego humoru w lekkich pasażykach, w koloraturowych łańcuskach jeśli salwy śmiechu słyszymy — to muzyka Mozarta byłaby chyba dowcipem satyryka, ginącego w nędzy. Charakter jego muzyki musiał być takim, jakim go chciał mieć świat ówczesny; jak mogła wyglądać muzyka dedykowana udzielnym i nieudzielnym księżniczkom? czy ludziom tym trzeba było wzruszeń z muzyki płynących? Genialny umysł Mozarta całą siłę wyteżył na produktywność, która jakością i ilością przewyższała bardzo wiele współczesnych dzieł, ale jak wspominałem — muzyka ta chodząc za chlebem, musiała z konieczności czysto zewnętrznych upodabniać się do usposobienia tych, którzy za nią licho płacili.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć o jednym paradoksalnym na pozór twierdzeniu Oskara Wildego: „Natura uczy się u sztuki!“ Jakto, więc nie sztuka na naturze się kształci?! Zdanie bardzo prawdziwe! Ilekroć zjawi się w muzyce jakiś nowy pomysł, zasadniczo różniący się od utartego sposobu muzycznego wypowiedzania się, zawsze wita się go jako dowód niepoczytalności umysłu, w którym powstał. Poprostu natura, przejawiająca się i w naszych uszach, nie może sobie dać rady z jakąś innowacją, do której apercypowania nie ma jeszcze odpowiednich komórek w mózgach ludzi. Dopiero z czasem komórki odpowiednie wytwa-





rzają się i pojmujemy — co prawda wstecz — że innowacya jest naturalna i nawet gotowi jesteśmy do przyjęcia dalszej. Dość przypomnieć, jak wyśmiewano Beethovena po III Symfonii, ile mu zarzucano po IV-iej! Czy nie dziwnie brzmi porównanie Hanslicka, który w zakończeniu przygrywki do *Meistersingerów* słyszał zniszczenie Herculanium i Pompei! My jednakże rozwijamy się pod tym względem znacznie szybciej, niż przodkowie z przed 150 lat. Tamci w każdym nowym akkordzie widzieli ogon komety, zapowiedź zupełnego przewrotu, nie dziw więc, że się odwracali od opery, w której zdaniem Józefa II, „było nut za wiele“, no a wtedy kompozytorowie, zdani na łaskę ogółu, nie mogli grać mu według swojego przekonania. Dziś każdy prawie wieczór przynosi nam blask nowej plauety harmonicznej i nie obawiamy się chaosu. Nie zapominajmy nakoniec, że muzyka w XVIII wieku była pod wieloma względami „sztuką stosowaną“. Kompozycye zamawiano z powodu jakiejś uroczystości, do której tła wesołego lub smutnego musiał się utwór jakiś dostosować. To spowodowało obiektywność kompozytorów i ułatwianie sobie zadania posługiwaniem się formą; ponieważ więcej niż połowa działalności ich była tego rodzaju, na mniejszą część ta sama pozostała modła, która z czasem zmieniała się w doktrynę. Dziś doktrynerstwo schyłku XVIII stulecia nazywa się epoką klassycyzmu w muzyce, ale w zasadzie nie różni się od doktrynerstwa współczesnych nam kompozytorów niemieckich.

Dwuznaczność muzyki absolutnej zawsze będzie istnieć. Treści konkretnej muzyka mieć nigdy nie będzie, a ścierać się będą ciągle poglądy, czy muzyka ma mieć w formie architektury, czy w anegdocie, czy w czystym nastroju cel najwyższy. Oby utarczka ta wiecznie trwała, bo tem samem





niwa muzyki będzie rodziła najróżnorodniejsze kwiaty. Niedwuznaczną tylko będzie zawsze muzyka, idąca w parze z akcją dramatu! Wprawdzie i tu może zachodzić rozdźwięk pomiędzy duchem czasu, a nawet między dwiema istotnymi częściami opery, między fundamentem muzycznym i gmachem akcji, w takim stosunku, że muzyka będzie wyglądała jak anachronizm przebiegu życia na scenie — ale zawsze przynajmniej dostrojeniem się do ogólnego tła akcji i rytmiką słowa będzie ona przynajmniej mniej lub więcej spełzłą podszewką. Do czego doszła muzyka dramatyczna, wiemy, znając Wagnera; do czego dojdzie — przeczuwamy po *Salomie* Ryszarda Straussa; warto jednak przypomnieć, od jakich początków muzyka dramatyczna wyszła. Sama nazwa „muzyki dramatycznej“ jest może cokolwiek za daleko idącą dla oper stuleci XVII-go i XVIII-go. Było ich dwa rodzaje: *Opera seria* i *Opera buffa*. Mniej więcej koło r. 1600 pojawiają się pierwsze próby na tem polu Włocha, Jacopa Peri, który na scenie pałacu hrabiów Corsi we Florencji wystawia swoje dzieła; punkt ciężkości spoczywał w nich na akcji dramatycznej. Muzyka ograniczała się do recitativów w dyalogach, do jednostajnych parlandów raczej, niż aryj, opartych na bardzo skromnym akompaniamencie nielicznej garstki instrumentalistów. Współdziałanie ich w niczem prawie nie przyczyniało się do uwypuklenia intencji dramaturga, który temat czerpał przeważnie z mitologii. Ulubionem *sujet* była historia Orfeusza i Eurydyki, do której zarówno Peri, jak i Caccini, a w niedługi czas po nich i Monteverdi, utworzyli muzykę. Skromne próby dwóch pierwszych zapoczątkowały dramat muzyczny, który w kolebce miał miano *Stile rappresentativo*. Coraz szersze kręgi zwolenników zaczyna styl ten ogarniać; kompozytorowie chę-





tnie przyjmują zamówienia na prace, które miały uświetnić różne uroczystości, śpiewacy z swojej strony wpływają na twórców oper i nakłaniają ich do dawania możności popisów bohaterom i bohaterkom libretta. Monteverdi rozszerza też granice wokalne i instrumentalne; w niektórych operach posługuje się już nawet wcale silnymi efektami instrumentalnymi, często używa puzonów, a niemało koloru dają orkiestrze jego takie instrumenty strunowe, w których liczbie nie tylko nasze smyczkowe się znajdowały, lecz także harfa, gitara, teoreban i lutnia. Obok Monteverdi'ego odznaczyli się w historii starej opery Cavalli, Legrenzi i Antonio Cesti. W Niemczech w r. 1627 wystawia Henryk Schütz operę (niemiecką) *Dafne*. Do Francji dostała się opera dzięki kardynałowi Mazarini'emu, który sprowadził do Paryża trupę operową w r. 1645. Opera francuska, w której jedynie francuski język używany był do tekstów, doszła wkrótce w dziełach Lully'ego do wcale wielkiego znaczenia; sto lat nie schodziły jego dramaty muzyczne i balety ze sceny, aż wreszcie Gluckowi musiały ustąpić. Lully rozszerzył również dawną przygrywkę muzyczną do rozmiarów uwertury. Około r. 1700 jaśnień poczyna imię Aleksandra Scarlatti, który działalnością swoją w Neapolu stwarza szkołę, noszącą nazwę miasta. Pomiedzy jego instrumentalnymi kompozycjami, szczególnie uwerturami, a uwerturami Lully'ego, zachodzi pewna, formalna tylko, różnica; ale zarówno środki techniczne, jak i bogactwo harmonii, nie większe, niż u sławnego Francuza.

Wszyscy ci wymienieni kompozytorowie, jak również bardzo wielka liczba mniej sławnych, pisali opery o poważnych librettach, często bardzo dramatycznych. Cały ten rodzaj otrzymał nazwę *Opera seria*. W każdym jednak dziele





takiem musiała być jedna para aktorów, których zadaniem było przez chwilę przynajmniej rozbawić publiczność. Ale już w początkach XVIII stulecia weselszym epizodom zaczyna być za ciasno w akcji *Opera seria*, a swobodę ruchów mogło przynieść tylko oderwanie się od opery poważnej i stworzenie osobnej gałęzi — komedii muzycznej. Powstaje *Opera buffa*; zrazu musi walczyć nowy kierunek ze zwolennikami starego, ale rację bytu *Opery buffa* uznają nawet niektórzy kompozytorowie dramatycznych oper, nie gardzą lekkimi librettami; jednak ani Logroscino, ani nawet Piccini nie mieli tu wielkiego szczęścia. Opera komiczna była potrzebnym pokarmem dla ducha owych czasów; nie dziw przeto, że wkrótce kierunek ten okazał się zwycięskim. Bezpośrednimi poprzednikami Mozarta byli: Paesiello i Cimarosa. To, co w patetycznych librettach *Opery seria* musiało stanowczo razić, a więc postawienie kunsztu śpiewackiego na pierwszym planie, to mogło uchościć w lżejszym rodzaju widowisk scenicznych. *Bel canto*, fermata i koloratura, to trójka, która tyle już razy dała się muzyce samej we znaki; osiã opery nie była akcja, lecz *primo uomo*, jak nazywano wówczas pierwszych śpiewaków. Naturalnie, że muzyka, takim tylko celom służąca, nie była warta dłuższej przyszłości nad jeden sezon. To, co dziś znaczą operetki dla wielkich miast, to samo znaczyło niegdyś *stagione*, które musiało wystawiać nowości, w przeciwnym bowiem razie nie mogłyby mieć przedsiębiorca powodzenia kasowego. Wszystkie opery komiczne tych czasów — z bardzo nielicznymi wyjątkami — powstawały na zamówienie dyrektora trupy i w tak krótkim przeciągu czasu, iż umysł kompozytora musiał być chyba maszyną rotacyjną, że mógł pracy nadażyć. Nieinaczej powstawały też opery Mozarta. W nim doszedł kierunek ten do najwyższej





doskonałości i jemu przeważnie służył geniusz Mozarta — bo jakkolwiek koniec *Don Juana* jest tragiczny, to i ta opera nosi tytuł: *dramma giocoso*.

W pięćdziesięcioleciu 1775 — 1825 niewątpliwie pierwsze miejsce w historyi opery zajmują opery Mozarta, przede wszystkim zaś *Wesele Figara* i arcydzieło muzyki dramatycznej: *Don Giovanni!* Wprawdzie w tym samym czasie odnosi Gluck stanowcze zwycięstwo nad zwolennikami Piccini'ego i Lully'ego, Beethoven stwarza *Fidelia*, ten silny okrzyk protestu *ad tyrannos*, Rossini pisze *Cyrulika sewilskiego*, mimo to jednak żadne z dzieł wymienionych mistrzów nie może sprostać tym dwom operom Mozarta. *Don Giovanni* i *Wesele Figara* są ostatnim wyrazem pojęć i środków ekspresyji tego czasu.

Losy, jakie przypadły w udziale komedyi Beaumarchais'go *Le mariage de Figaro* i rozgłos jaki później towarzyszył jej, zainteresowały żywo Mozarta, który też sam zaproponował Lorenzowi da Ponte opracowanie scenicznej satyry polityczno moralnej. W librecie nie zostało pomieszczone to wszystko, co kiedyś miało wywołać uwagę Napoleona: *C'était la révolution déjà en action* (o czem Jahn wspomina). Alluzye polityczne ustąpiły miejsca satyrze na niemoralność ówczesną. *Wesele Figara* jest wszakże dla swojego czasu prawie temsamem, czem miała być kiedyś komedya Fredry *Mąż i żona*. Pierwiastek niemoralny, będący osią akcyi, miał w wieku Mozarta wielu zwolenników, którzy równocześnie, jak Almaviva, byli stróżami i prokuratorami trybunału moralności, jeśli ktoś ich własną taktykę w ich interesach przeciw nim skierował. Wprawdzie wszystkie pokątne miłostki Hrabiego i wszystkie zabiegi, zmierzające do pozyskania względów narzeczonej własnego golibrody, któremu właśnie zawdzięczał możność oze-





nienia się z Rosiną — nie mają do niczego doprowadzić, sieci, które na innych zarzucał, jego samego w siebie wplątały, mimo wszystko akcyą — o ile dotyczy dążności Almayvivy — jest wysoce niemoralną; jest ona niejako oskarżeniem męskiej połowy ludzkości, której przypisuje powody niemoralności na świecie — i słusznie. Przykłady w *Weselu Figara* mogą wystarczyć do udowodnienia. Hrabiemu niedługo miała się sprzykrzyć żona, mieszczańka z Sewilli; prowadzi więc romanse z jej pokojówką, Zuzanną, mimo, że ta ma pójść do ślubu z Figarem. Dowiadujemy się przypadkowo i o drugim stosunczku; Hrabia bowiem zbyt często zagląda do córki ogrodnika, Basi, dając jej przyrzeczenie spełnienia każdej zachcianki w zamian za pozwolenie na uściski. Domyślać się w końcu można, że Almayviva stara się o względy wszystkich dziewcząt w swoich dobrach, że jest to już u niego nalogiem, z którego nie łatwo może się wyleczyć. Figaro nie będzie zapewne lepszym od pana swojego, a jeśli chwilowo jest innym, to pamiętać należy, że za kilka godzin ma stanąć na kobiercu. Ale i w nim jest już pociąg do niewiary, do bardzo sprytnego sposobu przyjemnego (dla siebie) zemścić się; nie domyślając się bowiem, że w przebraniu Zuzanny, Hrabina naznaczyła schadzkę mężowi, wybucha afektem ku... przyszłej żonie, przebranej w suknie Hrabiny i to rzekomo dla ukarania Zuzanny, którą podejrzywa o zdradę. Trzecim takim egzemplarzem, kandydatem na Don Juana, jest paż Cherubin, młody, ładny chłopiec, który kocha się na wszystkie strony. Basię rozkochuje w sobie, Zuzannie czasami skradnie całusa, lub pieszczotliwie obejmie, ale tak naprawdę i do tego bez nadziei wzajemności, kocha się w Hrabinie. Zdaje mi się, że ten łobuz jest właśnie najlepszą fotografią samego Mozarta, który podobnie lekko się kochał i podobnie często





zmieniał uczucia. Całemu usposobieniu Mozarta znacznie lepiej odpowiada Cherubin, niż sentymentalno-czuley Belmonte z *Urowadzenia z seraju*. Weźmy wreszcie dla przykładu tego starego draba Bartola, który, nie mając zamiaru ożenić się z dawną swoją kochanką, o mało, że własnego syna nie ożenił z własną jego matką — Figaro bowiem jest owocem stosunku Bartola z Marcelliną. A kobiety, jaką mają rolę w *Weselu Figara*? Znosić muszą upokorzenia ze strony mężów i kochanków, być zabawką w ich rękach, cześć swoją zaspokajać ich zachcianki! Takie zadanie powinno im przecież wystarczyć!... Czyż nie mają prawa zapewnić sobie przynajmniej uczucia jednego serca? Chcąc dojść do tego celu, z jakim lękiem przystępują do jedynego środka, środka zupełnie tu usprawiedliwionego, do intrygi! Wysoce etyczni panowie środek ten naturalnie uznać muszą za nieetyczny i tem samem potępić go, bo przecież wolności ich ruchów nie mogą żadne względy krępować! I Hrabina i Zuzanna — przedstawicielki kobiet — w *Weselu Figara* odnoszą moralne zwycięstwo nad mężczyznami; Marcellina, jako typ *komische Alte*, nie wechodzi tu naturalnie w rachubę. Akcja *Wesela Figara* oparła się na stosunku świata mężczyzn do kobiet — w najogólniejszem słowa tego znaczeniu; względy społecznego stanowiska grają rolę podrzędną. Nitki intrygi tak zręcznie powiązane, że schemat życia scenicznego wygląda na szachownicę, tyle w niem ruchów, tyle skomplikowanej obrony.

Treść *Wesela Figara* Beaumarchais'go zbyt dobrze znana, by tu ją w całej rozciągłości opowiadać. Zabawa w ślepią babkę, którą urządza na scenie autor komedyi i libretta, w jednym miejscu już w sofoklesową miała zmienić się tragedję. Marcellina, zakochana po uszy w Figarze, jest na prostej drodze do wyjścia za niego, zwłaszcza, że w planie pomaga jej





także zobowiązanie balwierza, który, będąc jej dłużnikiem, na porękę spłacenia siebie samego dał w zastaw. Marcellina wita w Figarze własnego syna z równą radością, jaką objawiała dla przyszłego męża z musu; taka zamiana uczuć nie kosztuje ją zupełnie.

W jakim stosunku stanęła muzyka do tego zlepku nieporozumień obmyślanych i mimowolnych? Ogólnie rzecz biorąc, jest ona tak jednolita, jak *spiritus movens* akcji. Kto wie, czy ona sama właśnie nie jest tym ożywczym duchem, czy jej *prestissimo* nie dodaje akcji tego niezmiernego temperamentu! Ale jeśli w komedyi widzimy wyraźnie dwa światy, silnie zarysowującą się pomiędzy nimi granicę, to muzyka wykazać jej nie może. Od pierwszych taktów uwerturny do samego końca — prawie bez przerwy płynie wartki potok muzyki, gdzieniegdzie zaledwie wstrzymując się w pędzie. Jeśli o jednolitość w lekkości muzyki chodzi, to *Wesele Figara* jest najgenialniejszym dziełem. W idealnym świecie tonów nie możemy oznaczyć, co jest moralnem, co nie jest; przyzwyczailiśmy się tylko do wcale prymitywnego podziału akkordów na dwa rodzaje, odpowiadające dwom płciom — ale do takiej tylko charakterystyki muzycznej doszedł nawet p. Edmund Rostand. Nam nie wystarczyłaby muzyka — a niewątpliwie i Mozartowi nie mogłaby wystarczyć — operująca takimi tylko środkami; ale wtedy przynajmniej istniałaby silna różnica pomiędzy dwoma światami ludzkimi w *Weselu Figara*; pod tym względem muzyka Mozarta jest najzupełniej obojętną. Co za tem idzie, nie ma również silnych kontrastów sytuacyjnych! Sam rytm — jakkolwiek on był na początku, zdaniem Bülowa — nie stanowi jeszcze o miąższu, o rdzeniu muzyki. Naprawdę nie wiemy, jaka struna czasami drga w jakiejś sytuacji, wnosząc z muzyki — trudno bowiem przy-





puścić, żeby ironia Figara i gniew Almavivy, smutek Hrabiny i wyznania miłosne Cherubina, mogły wypowiedzieć się w muzyce, o identycznym niemal podkładzie harmonicznym. Nie chodzi tu naturalnie o dosłowne podobieństwo w każdym kroku melodyi, w każdym zwrocie modulacyjnym. Z głębokim przekonaniem, bez złośliwego podciągania, twierdzić można, że różnica wewnętrzna muzyki między cavatiną Figara: *Se vuol ballare, Signor contino*, a canzoną Cherubina: *Voi, che sapete, che cosa è amor*, jest nieporównanie mniejsza, niż między poszczególnymi waryacjami w kwartecie Beethovena op. 131. Że wreszcie Mozartowi nie chodziło zawsze o wierne oddanie muzycznymi środkami czy to jakiegoś stanu psychicznego, czy momentu sytuacyjnego, to nawet wbrew ogólnemu zdaniu i to za pewnik można podać; jako dowód na to — śmiało może — twierdzenie, niech wystarczy pytanie, skierowane do tych, którzy nawet dyplomatyczne właściwości odkrywali w modulacjach Mozarta w *Weselu Figara*: dlaczego częstokroć, kiedy treść słów i chwilowe usposobienie Almavivy jest zasadniczo różne od Figara, każe im Mozart śpiewać, czyli oddawać muzycznie stan psychiczny — jedną i tą samą i do tego równocześnie brzmiącą melodią?! Na to dwóch zdań być nie może i dyplomatyczną modulacją w rozumowaniu nie będzie można zbić twierdzenia, że Mozartowi nierównie więcej zależało na zadowoleniu w amfiteatrze, niż na wynajdowaniu takich środków muzycznych, któreby nadawały cechę prawdziwości życiu na scenie, lecz musiałyby jednocześnie być domieszką, psującą jasny, przejrzysty ton zespołu; *credo* muzyczne Mozarta i jego wieku na pierwszym miejscu stawiało *die Freude am Wohlklang* i wyznawcy tej zasady stokroć większą znachodzili rozkosz na pięknie czysto akustycznym, niż my; a podczas gdy doba





obecna głównego wrażenia muzyki szuka w jej treści, a dyssonanse i ekscesy dynamiczne muzyki naszej dalekie są nie-raz od pojęcia piękna akustycznego, gdy my nie tylko w świetle, ale przeciwnie — i to w większej mierze — w cieniu muzycznym szukamy głębokich wrażeń, wiek Mozarta, wiek złożonych mebli i złożonych gzymsów, nie czuł potrzeby zatajania wzroku duszy w cieniu przestworza muzyki i wołał widzieć czysty jej strumień, który też z *ensemblów* mozartowskich oper szeroko wypływał. Zresztą zespoły Mozarta pozostaną na zawsze objawieniami geniuszu. Przy dokładniejszej analizie ustępów w *Weselu Figara* przekonamy się, że ton ich jest ogólnie bardzo jasny; dlatego tak silnie odbija mała scena, w której Basia szuka szpilki, będącej znakiem, że Almaviva przyjdzie na schadzkę z Zuzanną — właściwie z przebraną za nią Hrabinią. Niepokój i zasmucenie Basi odmalowuje sentymentalność tonacji *f-moll*. Stopień ekspresyji w scenie tej jest bardzo mały, a mimo to wznosi się tu wyraz muzyczny niemal do napięcia dramatycznego. Wynika to jedynie z siły kontrastu, jaki zachodzi między tą sceną a wszystkimi innymi. Prawie żal nam, że Hrabina w przygnębieniu swoim nie ma na skreślenie go przynajmniej takich efektów muzycznych i ze zdziwieniem musimy zauważyć, że zaraz następująca scena, *canzona* Cherubina, gdzie ukrywana miłość przy pomocy aluzji ma się odsłonić dla oczu Hrabiny, jest prawie rodzoną siostrą sceny, w której nieukrywany ból rozpięra jej piersi.

Wdzięk i lekkość muzyki w *Weselu Figara* na zawsze zostanie nieocenionym przykładem, a opera sama ulubieńcem ludzi, unikających wstrząśnień dramatycznych. Że dziś nie powstają opery w stylu *Wesela Figara*, przyczyny szukać należy w tem chyba, że dziś nie potrafilibyśmy przemawiać zro-





zumiale takim językiem muzycznym; zasób jego słów pozwoliłby nam chyba na dziecięce bełkotanie, a to nie bardzo pociągające. Dlatego nie rozumie dzisiejsza publiczność muzyki w operze Ermanna Wolf-Ferrari'ego: *Die neugierigen Frauen*, będącej wierną kopią muzyki Mozarta. No tak, Mozarta rozumie się z samej grzeczności, że go już przed nami rozumiano, ale to, co nosi silne piętno jego ducha tylko, nie zaś samo nazwisko, jest nam obce i niezrozumiałe.

*Wesele Figara* było najlepszą operą komiczną przez długi szereg lat. Nie przewyższył go ani Rossini swoim *Cyrulikiem sewilskim*, ani później Auber, ani Boieldieu; w połowie XIX w. powstaje najlepsza w swoim czasie opera komiczna *Wesele kuznoszki z Windsoru*, którym jednak twórcą Nicolai uszył sukienki z materiału, sporządzonego na wzorach genialnej muzyki Mozarta. *Wesele Figara* było meta, do której cały rodzaj tych oper musiał się zbliżać. Dopiero kiedy w r. 1868 zabrzmiał marsz *Śpiewaków norymberskich* i muzyka Wagnera pokazała duszę człowieka w smutku i radości, z nieznaną przedtem prawdą oddając różne jej stany, *Wesele Figara* musiało się z pierwszego miejsca usunąć. W głębszym cieniu jeszcze ukryły się inne opery komiczne Mozarta, w których lichota tekstów, niewystarczająca nawet na koniec XVIII w., odbiera nam połowę przyjemności, jaką z muzyki samej możemy odnieść. Genialność muzyki w *Weselu Figara* może nas do pobłażliwości nakłonić dla niemoralnego zawiązania akeyi, przez palce zniewala nas patrzeć na gałgańskie sprawki Al-mavivy, całą nieetyczną stronę libretta zmienia w pusty żart. Ale to libretto jest doskonale — po literacku biorąc; artystycznie nieskończenie wyżej stoi od wszystkich fabrykatów francuskich, służących za dramatyczne podłoże do tuzinów wielkich oper Meyerbeera i Halévy'ego. Nigdy jednak





muzyka Mozarta nie podniesie wartości tekstów, jeżeli one zgola jej nie mają. I dlatego żadna z komicznych jego oper nie przedstawia tego znaczenia, co *Wesele Figara*, nigdzie bowiem muzyka nie mogła wysnuć się z ducha libretta, wyjść z poetycznych intencji autora, przynajmniej w tej mierze co tu, raczej lot jej musiał być niższym, bo balast ciążył na inwencji kompozytora.

W chwili, gdy owacy, składane gipsowym popiersiom Mozarta z okazji 150-ej rocznicy urodzin mistrza, doszły do niemożliwych rozmiarów, gdy i nowa w Operze w Wiedniu wystawa *Urowadzenia z seraju* była jednym z punktów programu uroczystości wiedeńskich, ciekawie wyjrzało z ogólnego zamieszania porównanie znanego krytyka, że *Urowadzenie z seraju* to *Tristan i Izolda* XVIII stulecia!... Trzeba mieć niemało dowcipu, aby w banalnym tekście znaleźć choćby atom późniejszej tragedii Ryszarda Wagnera. A jeżeli tak protekeyonalnie patrzą dziś Niemcy na *Urowadzenie z seraju*, jako na dzieło, w którym „po raz pierwszy niemiecki duch, niemieckie uczucie, niemiecki temperament przemówił z duszy prawdziwego artysty, przez skończone opanowanie środków artystycznych“, to niekoniecznie jeszcze, aby cały świat cywilizowany musiał w tem widzieć nie do prześcignięcia doskonałość. Nie mogę powstrzymać się od zacytowania zdań dwóch sławnych uczonych niemiec-kich: jednego, którego imię wielkie ma znaczenie w rozwoju umiejętności muzycznej i dzisiaj jest jednym z pierwszych, drugi zaś przed laty 50-ciu zaszczeplił filologię na grunt badań muzycznych. Przy analizie instrumentalnych zalet w dziełach Haydna i Mozarta, zamieszcza poważny uczony taką uwagę: „Haydn był dzieckiem ludu, wychowywał się zdala od domu rodzinnego i ożenił się nieszczęśliwie. Mozart zaś.





odnosił nieocenione korzyści z prawdziwie niemieckiego życia domowego. Dlatego, co się tyczy muzyki instrumentalnej“... Nie, to zakrawa na kpiny „z naukowego traktowania sprawy“. Drugi zaś pisał: „Nigdzie nie przejawia się prawdziwie niemiecki i prawdziwie mozartowski duch tak silnie, jak w partyi Belmonta (z *Urowadzenia z seraju*). Uprzytomnić sobie należy kontrast, jaki zachodzi między kastratami z *Opery seria* lub komicznymi amantami z *Opery buffa* a tym Belmontem, który miłość mężczyzny wypowiada w całej jej sile i głębi“. Jeśli zdaniem tych panów duch niemiecki tylko w takich postaciach i to po raz w ogóle pierwszy znalazł wyraz najwyższy, to jaką miarą mierzyć duszę niemiecką przemawiającą z kobiety? Takich kontrastów nie mogliby przecież szanowni uczeni wskazać!... Jeżeli tylko te dwie przyuczyny złożyły się na głębokość muzyki Mozarta i na wartość *Urowadzenia z seraju*, jeżeli ktoś w dramacie Krzysztofa Bretznera, które na libretto przerobił Gottlob Stephanie, widzi odpowiednię *Tristana*, ten rozplacze się nawet w teatrze marynetek, widząc, jak lalka bije drugą lalkę bez miłosierdzia w głowę. Pozorem uprawniającym do porównania *Urowadzenia z seraju* z najgłębszym dramatem Wagnera, jest chyba okoliczność, że Mozart pisał operę tę w czasie, kiedy był narzeczonym Konstancyi Weber, swojej przyszłej żony i że bohaterka *Singspielu* nosi to samo imię. Akcja dramatyczna jest tak naiwna, że raczej do pantomimy może się nadawać, tak bez wyrazu i napięcia ciągnie się, że nawet w idealnej formie, jaką jest wiedeńska nowa wystawa i stylowe wystudyowanie, nie interesuje zupełnie. Z góry już przeczuwamy, że sułtan, w którego mocy znajduje się Konstancya, mimo długiej, czarnej brody, nie będzie bardzo surowy, nie każe ugotować Belmonta, a Konstancyi usmażyć, że Blondchen





wyjedzie z Pedrillem, a nie stanie się niewolnicą opasłego Osmina. Belmonte nie działa sam, idzie tylko za wskazówkami sługi swojego, Pedrilla, którego dowcip mógł wyratować z niewoli Konstancję, lecz własna nieostrożność omal że nie stała się powodem straszego końca. To, co się dzieje w operze Mozarta, opiera się na dyalogu, a wszystkie części muzyczne są z natury swojej wkładkami, zupełnie prawie niezwiązanymi z dramatem. W nich musiał dać kompozytor pole do popisu tenorowi lirycznemu i dramatyczno-koloraturowej śpiewaczce. W liście jednym do ojca, pisanym w czasie komponowania *Uprowadzenia z seraju* (1781 r.), przyznaje się nawet Mozart, że *die Aria von der Constanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle Cavalieri aufgeopfert*. O ile tę partyę, ze względu na primadonnę, wzbogacił efektami wirtuozowskimi, o tyle partyę Belmonta znacznie szczerzej traktował; nawet osobistym nie zawahał się być w jego pierwszej aryi na samym początku opery. Belmonte przychodzi pod pałac, więzienie ukochanej Konstancji. Wzruszenie opanowuje nim, zapal drga w piersi, gorączka niepokoju i niecierpliwości trawi go — a więc śpiewa... *andante* prawie *adagio*. Niemniej i druga aria Belmonta: *O, wie ängstlich, o, wie feurig*, dziś wydaje się nam raczej ilustracją pogody wieczoru, niż tego, co mówią pierwsze jej słowa. Posiadamy wprawdzie dokument najwiarogodniejszy, bo list samego twórcy do ojca, w którym, mówiąc o aryi tej, dodaje: „Nawet bicie serca zaznaczone — skrzypce w oktawach. Widzi się drżenie, obawę, widzi się, jak się podnosi pierś wzburzona, co przez *crescendo* zostało oddane; słyszy się szept i westchnienie, co wypowiedziane zostało z pomocą pierwszych skrzypiec z sordynkami i w unisonie z fletem“. Gdzie Mozart w osobistym natchnieniu czerpał program, że





tak powiem, swojej muzyki, tam nie waha się być realistą muzycznym; choćby tak delikatne zjawiska, jak bicie serca lub oddech, są jednak zjawiskami naturalnymi i wypowiedanie ich tonami jest też naturalizmem. Ale też naturalizm muzyczny przeżywa się najprędzej. Zazdroszczę temu, kto, słysząc znany utwór Rameau *La poule*, dopowie jego tytuł; możebnę, że niedługo już światło zapałki będzie ogniem w *Feuerzauber* Wagnera; dziś jednak i stanowczo w wspomnianej arii Belmonta nie możemy już dosłuchać się tego, o czym sam Mozart wspomina. Pozostała natomiast z ustępu tego część znacznie ważniejsza, niż sam efekt malarstwa tonami: prawdziwie piękna muzyka, o silnym podkładzie szczerzego uczucia, muzyka nie treści i wyrazu, lecz oderwanego od realistycznych pojęć piękna.

Partya Konstancyi jest wielkiem ryzykiem śpiewackiem; zadanie, nielatwiejsze prawie od zadania Brünnhildy. Wielka arija: *Martern aller Arten*, po za znaczną siłą dramatyczną, jest właściwie tak niesmaczna dla przeladowania wirtuozowskiemi sztuczkami, jak niektóre kompozycje Liszta, pisane dla rąk pianisty. Wiele komizmu spoczywa w partyi Osmina; wschodnim sentymentalizmem tehnie piosnka przy zrywaniu fig. Pedrillo i Blondchen mają tyle wdzięku, że spadkobiercy ich muzyczni, Papageno i Papagena w *Die Zauberflöte*, niejednym rysem melodyjnym przypominają tę wesołą parę.

Z licznego szeregu oper Mozarta (napisał dzieł scenicznych wszelkiego rodzaju 21) cztery piąte poszło w zupełną niepamięć. Ani *Mitridate rè di Ponto*, ani *Idomeneo rè di Creta*, ani nie tak wysokie towarzystwo, jak np. *Schauspieldirektor* lub *La finta giardiniera*, nie są i to już od dość dawna pomieszczane w repertuarach operowych, mało kto zna je dziś i nawet nie ma głębszej potrzeby poznawania muzyki tych





oper, która zaledwie zewnątrzni czysto niedoskonałościami różni się od ostatnich sławnych oper Mozarta. Należą do nich: *Wesele Figara*, *Cosi fan tutte*, *Don Giovanni* i *Die Zauberflöte*.

*Cosi fan tutte*, ossia *La scuola degli amanti* jest, jako libretto, dziełem Wawrzyńca da Ponte. Autor, wykazawszy w *Weselu Figara* niski poziom moralny mężczyzn i wychwalwszy wierność kobiet, w nowej operze nie chciał pozostać dłużnym płci pięknej w wykazaniu jej wad i *mutatis mutandis*, w łagodniejszych trochę kolo:ach, to samo powiedział kobietom w *Cosi fan tutte*, co mężczyznom w *Weselu Figara*. Jak zwykle starzy kawalerowie kpią z lekka z zakochanych młodzieńców, tak i tu Don Alfonso nie waha się powiedzieć Fernandowi i Wilhelmowi, że narzeczone ich, Dorabella i Fiordiligi, nie wyróżniają się żadnymi specjalnymi cnotami od innych kobiet i że tak samo nie dochowają im wierności, jak tyle innych nie dochowało swoim kochankom. Obrażeni tem do żywego oficerowie chcą z bronią w ręku zmazać obrazę rzuconą na ich wybrane, ale cyniczny Don Alfonso zakłada się z nimi, że jeżeli tylko przez 24 godzin będą mu ślepo uległymi i spełnią jego plany, dowodnie się przekonają, że zarzuty jego skierowane ku kobietom nie są nieuzasadnione. Optymistycznie w świat patrzący młodzieńcy chętnie przystają na propozycję Alfonsa i pewni, że wygrają zakład, postanawiają urządzić ucztę na cześć narzeczonych — za pieniądze, które im wypłaci Don Alfonso. Don Alfonso urządza komedję w ten sposób: donosi Dorabelli i Fiordilidzie, że narzeczeni ich muszą bezzwłocznie wyjechać na wojnę; istotnie po rozdzierającym serca kobiet pożegnaniu, oficerowie udają wyjazd, tymczasem jednak przebrani za Albańczyków, za pośrednictwem pokojówki sióstr, przychodzą do osamo-





tnionych i wkrótce oświadczają im płomienny afekt. Tylko w komedii tej mała zmiana ról nastąpiła, bo każdy z przebranych stara się o względy narzeczonej przyjaciela. Plan Don Alfonsa miał się udać w zupełności. Obie panny rychło zapominają o swoich narzeczonych, a chociaż Fiordiligi postanawia w mężkiem przebraniu pójść za kochankiem na plac boju, to postanowienie to trwa krótko, a odważna niewiasta pada w objęcia przebranego narzeczonego siostry. Przekonani o niewierności kochanek chcą zerwać z nimi stosunki, lecz Don Alfonso uspokaja ich zdaniem: *Cosi fan tutte*. Nawet ślub Albańczyków z Dorabellą i Fiordiligi odbywa się, przyczem pokojówka Despina przebrana za notaryusza, spełnia jego urząd. W czasie uczty weselnej słychać trąbki wojaskowe, a Alfonso przynosi wiadomość, że Fernando i Wilhelm zbliżają się już do domu sióstr. Trzeba czempredzej ukryć Albańczyków. Wkrótce cała komedya się wyjaśnia; Don Alfonso godzi obie pary narzeczonych; morałem kończy się opera. Zbytecznie chyba dodawać, że wartość libretta pod każdym względem stoi nieskończenie niżej od *Wesela Figara*. Nieprawdopodobność nieporozumień u Beaumarchais'go zmniejsza się, jeżeli się zważy, że w pomoc przychodzi autorowi najlepszy efekt, *noc*. Że Almagiva nie poznaje w ciemnej alei własnej żony, przebranej w suknie Zuzanny, w to można nawet wierzyć i tu sytuacja nie karykaturuje psychologicznego motywu. Ale motyw niepoznawania tak bardzo znajomych twarzy i postaci, jest nawet u da Ponte'go tak śmiesznym, jak w sto lat później u p. Fuldy w *Bliźniej siostrze*. Ludzie przecież jednako byli rozwinięci — w tym kierunku — we wszystkich wiekach. Ale nie zważając już na nieprawdopodobieństwo pomysłu dramatycznego, z *Cosi fan tutte* — w porównaniu z *Weselem Figara* lub *Don Giovannim* —





widać, że da Ponte znacznie lepszym był jako przetwórca obcych pomysłów, niż jako autor oryginalnych, a właściwie nieoryginalnych. Jeśli przeto śmiałe zarzuty przeciw niemożliwości mężczyzn w *Weselu Figara* wypływają z samej akcji, bez założenia moralizatorskiego i cała osnowa dramatu zarzuty te udowadnia — w *Cosi fan tutte* maskarada zupełnie nie przyczynia się do podtrzymania cynicznych przekonań Don Alfonsa. To już naprawdę ślepa babka, nie akcja dramatyczna. Jeśli dziwić się można, że Mozart nie wahał się utworzyć muzyki do takiej lichoty, to jedno go tylko usprawiedliwia przed zarzutem, że marnował swój geniusz dla takich rzeczy: mianowicie Józef II życzył sobie, aby Mozart napisał operę, lecz zarazem tylko ten tekst przeznaczył do tego zadania. Naturalnie muzyka Mozarta jest w *Cosi fan tutte* lepszą połową opery, ale bynajmniej nie jest ona czemś genialnem i nawet nie można wymagać, aby tak bezbarwny podkład dramatyczny mógł być natchnąć Mozarta do stworzenia arcydzieła. Nie może ona płynąć jednostajnie, ciągle rwie się, nigdy nie może być szczerą, nigdzie przemówić żywiej, bo właśnie wtedy, gdyby wysokiej była wartości, stanowiłaby trudny do zniesienia kontrast z pospolitym pomysłem da Ponte'go. Mozart tak subtelnie wyczuwał literackie zalety dzieła, którym dodawał życie muzyki, że banalne rozwiązanie akcji w tekście da Ponte'go nie mogło ująć jego uwagi; sam, jak wiemy, miał wiele talentu poetyckiego i na niejednych próbkach tego talentu — zdaniem jednego z najszczerzych, jakich znam, entuzjastów Mozarta i znakomitego znawcy ducha czasu XVIII stulecia — nie powstydziliby się sam Beaumarchais nazwisko swoje położyć. Czasami, co prawda, zapominamy o tem, że Mozart nie prawie nie miał wspólnego z samem librettem i jemu oddajemy całą chwałę za postacie





w jego operach, o ile na nią zasługują! I tak np. ciągle słyszy się hymny na cześć Cherubina i to tak wyłącznie pod adresem Mozarta skierowane, jakby nie Beaumarchais był właściwym twórcą tej postaci, jeno Mozart. Genialny muzyk wlał tylko w kochliwego sowizdrzała temperament i uczucie muzyczne; połowę zaś zachwytów smakoszy teatralnych zapisać należy na rachunek... zgrabnych, młodych artystek, które rolę tę śpiewają! Ta niemożliwość dostrojenia się do libretta *Così fan tutte* spowodowała więc muzykę efektowną może, ale nieszczerą. Nawet Jahn, zastanawiając się nad duetem sióstr — w chwili, gdy te oddają się miłemu zamyśleniu o kochankach — mówi: „Wyraz tego duetu jest bardzo żywy i przepelniony zmysłowością, ale raczej polyskujący, niż ciepły; te delikatne tony rozmarzenia, któremi Mozart tak nieporównanie potrafi oddać najgłębsze uczucia miłości, te nigdzie tu nie brzmią“. Zwrócić należy uwagę, że Otto Jahn pisał swoje dzieło przed 50-ciu laty, nie znając sztuki Wagnera, że zatem jego superlatywy nie są jeszcze miarodajne dla nas, a najdalej idące oponowanie im nie wyklucza czysto rzeczowego analizowania sztuki Mozarta, może nawet bardziej obiektywnego, niż było zapatrywanie Jahna. Pragnę bowiem zwrócić uwagę, że metody historycznej, takiej, jaką musimy stosować do faktów z przed lat 1000, nie można dosłownie stosować do zdarzeń w historii muzyki zapisanych; dzieło muzyczne jest zdarzeniem tylokrotnie powtarzającym się, ile razy ożywiają się intencje twórcy, zastygłe w nutach partytury. Kompozycyja przeto nie żyje tylko życiem chwili powstania, lecz pod wpływem promieni pojęć różnych epok takie ma barwy, jakie, wchłonawszy promienie te, może z siebie wydać. Jeśli sprawiedliwością kierujemy się dla przeszłości muzycznej z przed 100 — 150 lat, dlaczego nie je-





steśmy równie sprawiedliwymi dla arcydzieł odleglejszych epok? I tak, Palestriny lub Orlanda di Lasso nawet znać nie chcemy, jakkolwiek dzieła ich nietylko ze względu na ich współczesność, ale przez wszystkie wieki pozostać muszą genialnymi. I oto król dowcipu, Hanslick, miał słuszną, nazywając muzykę Mozarta starem, znakomitą winem. Ludzie woła je od spartańskiej polewki!...

Wyjątkowe miejsce, ze względu na rodzaj libretta, zajmuje jedno z ostatnich dzieł Mozarta w ogólności: *Flet zaczarowany*. Na pozór tak głupia treść, tak naiwne przedstawienie jej, że starsi prowadzą na operę tę dzieci, jako na stosowne dla nich widowisko. A jednak jest to najgłębsze znaczeniem symbolów dzieło Mozarta, w którym zbyt często tylko słychać zgrzyt złośliwej tendencji. Jak już poprzednio wspominałem, scenicznie mógł mieć *Flet zaczarowany* znaczenie bomby teatralnej; na to też zupełnie wygląda. Cały aparat romantyczno-fantastyczny przychodzi w pomoc autorowi, dla zakrycia jego tendencji; oczy ludzi spoczywają na lwach i krokodylach, smok, Królowa nocy, Damy jej orszaku, kapłani, rycerze ze spuszczoneymi przyłbicami, trzej anielsey młodzieńcy i ludzie natury — to życie sceniczne. Ale każde niemal słowo, które słyszymy, wszedłszy za Taminem wśród mury grodu mądrości i miłości, jest symbolem, kryjącym cząstkę z zasad i zadań Łoży wolnomularskiej.

Symbole w *Flecie zaczarowanym* zbyt są przejrzyste, aby ich nie można zrozumieć. Emmanuel Schikaneder był sprytnym człowiekiem; przedewszystkiem ogłosił się za autora pomysłu *Fletu zaczarowanego*, mimo, że był nim w istocie chórzysta z jego teatru, Karol Giesecke; następnie przerobił go tak, aby jednocześnie jako atrakcyjna, niewinna sztuka i dzieło o głębszym znaczeniu, dostępne dla głupich i schle-





biające uczuciom wtajemniczonych w misterya wolnomularskie — mógł być *Flet zaczarowany* podporą kasy teatru Schikanedera *an der Wien*, a także oddać przysługę Łoży, zjednywując jej nowych członków.

Na ukształtowanie się libretta *Fletu zaczarowanego* złożyło się właściwie więcej pomysłów różnych autorów. I tak przedewszystkiem Giesecke'mu służyła baśń Wielanda p. t. *Lulu oder die Zauberflöte* dla zestawienia pierwszych scen; niemniej „opera maszynowo-komiczna“ Perineta i Müllera p. t. *Pirichi, albo dalszy ciąg fagotysty Kaspra*, dostarczyła mu postaci złego czarodzieja, którego Schikaneder na oczekaniu przenicował na szlachetnego mędrca.

Treść *Fletu zaczarowanego* jest następująca. Jakiś wschodni książę, Tamino, omdlewa w ucieczce przed żmiją. Z wielkiego niebezpieczeństwa ratują go trzy damy Królowej nocy, które głośno czyn swój zachwalają i wkrótce zaczynają się sprzeczać, która z nich ma pozostać na straży przy zemdłym. Tamino rychło jednakże przychodzi do przytomności i spostrzega jakąś dziwną postać, człowieka opierzonego, któremu też dziękuje za ocalenie. Papageno, ptasznik, chętnie przyjmuje podziękowanie, lecz wnet spotyka go kara z rąk trzech dam: kłódka na usta za kłamstwo, woda i kamień zamiast wina i jedzenia. Tamino natomiast dostaje od Królowej nocy portrecik jej córki Paminy, zamkniętej w niewoli u Sarastra. Sama Królowa wzywa Tamina, ażeby wyratował jej córkę, do czego bohaterski młodzieniec natychmiast okazuje się gotowym. W drodze do grodu Sarastra prowadzić go mają trzej młodzieńcy, a z niebezpieczeństwa wyratuje go głos ofiarowanego mu fletu czarodziejskiego; Papageno, któremu nudno samemu na świecie, wybiera się z nim także w drogę i dostaje od dam dzwonki o podo-





nej co flet mocy. Przychodzą na podworec tajemniczego grodu; na trzech bramach widnieją napisy: Mądrości, Miłości i Wytrwałości. Do którejkolwiek z bram zbliża się Tamino, jakiś głos tajemniczy rozkazuje mu odejść; z jednej w końcu wychodzi poważna jakaś postać, ubrana w wschodnie szaty — to kapłan Izydy — i pyta Tamina, co go w święte mury sprowadza? Tamino nie kryje się, że nienawidzi Sarastro, nie umie jednak podać powodu nienawiści; wystarczającym powodem do niej zdaje mu się trzymanie w niewoli Paminy, ku której uczuł miłość natychmiast po otrzymaniu jej wizerunku. Kapłan nie może zaspokoić jego ciekawości, czy córka Królowej nocy jeszcze żyje i dopiero od jakichś niewidzialnych głosów dowiaduje się o tem Tamino. W czasie rozmowy Tamina z kapłanem dostaje się Papageno do komnat Paminy i wkrótce udaje się im umknąć na dziedziniec ogrodu. Tu jednak dopada ich Monostatos, murzyn, któremu Sarastro powierzył straż nad Paminą. Otoczeni ze wszech stron niewolnikami, z rezygnacją mówią Pamina i Papageno, że już po nich, ale wesół ptasznik przypomina sobie wczas czarodziejskie dzwonki, zaczyna na nich grać, a zasłuchani murzyni w podskokach wynoszą się. Na chwilę przedtem i Tamino próbuje działania fletu, a okazuje się ono niemniej cudownem od dzwonek; w czasie jego gry podchodzą ku niemu lwy i tygrysy, mały i węże, ciekawie przysłuchując się dźwiękom fletu. Po tych epizodach wchodzi na scenę Sarastro z całym dworem. Pamina uznaje się przestępczynią, ale chęć ucieczki spowodował Monostatos narzucaniem jej swojej miłości. Sarastro przeczuwa, że Pamina kocha innego, ale nie myśląc zniewalać jej do miłości, nie może jej jeszcze uwolnić, nie może pozwolić na powrót do matki, uważa bowiem, że przyniosłoby to jej tylko stratę.





Wreszcie wypowiada patetycznie ogólnego znaczenia mniemanie, że mężczyzna musi kierować sercem kobiety, bo bez niego wykracza ona po za krąg przeznaczonego jej działania. Po tych cennych uwagach Sarastro wprowadza Monostatos na scenę Tamina, w którym Pamina domyśla się swego wyhawcy; rzuca mu się w ramiona; ogólne zdziwienie — a murzyn po rozdzieleniu ich zgłasza się po nagrodę za wierną służbę, ale ku jeszcze większemu zdziwieniu swemu ma dostać 75 plag. Sarastro poleca wprowadzić Tamina i Papagena z zasłoniętymi oczyma do świątyni 3 prób, sam zaś z Paminą udaje się do grodu. W drugim akcie jesteśmy świadkami zebrania Sarastro i jego kapłanów, na którym postanawiają przyjąć Tamina, jako członka misteryów, po odbyciu prób. Z tą sceną zaczyna się symbolika w całej pełni. W słowach Sarastro, zwróconych ku matce Paminie, niedwuznacznie przebija się alluzja, którą też nie trudno zrozumieć. Oto słowa Sarastro: „Ta kobieta (Królowa nocy) ma o sobie wielkie pojęcie, chce z pomocą sztucznego blasku i przesądów otumanić lud i naszą budowę zniszczyć“. Inaczej zapewne nie przemawiał prezes Łoży do członków jej, odnosząc się do Kościoła. Dlatego już w samym przeciwstawieniu słonecznym pałacom Sarastro, królestwo, z którym wiedza jego, miłość i poświęcenie ma walczyć, jest królestwem nocy. Wszystkie zdania Sarastro są aliażem szlachetności, miłości i poświęcenia, tak jakby inny był cel i treść nienawistnego mu królestwa. Naturalnie, że na każdym kroku spotykamy się z tendencyjnym przekręcaniem zasad Kościoła, ale za to z apoteozą idei Łoży. Treść *Fletu zaczarowanego* w dalszym ciągu zmierza krętymi drogami do połączenia się Paminie z Taminem. Królewicz przebywa wszystkie próby po bohaterku, chociaż w najcięższych pomaga mu moc gry na flecie





czarownym. W zakończeniu widzimy oboje w świątyni słońca, gdzie w szatach kapłanów Izydy zawierają związek małżeński wobec Sarastra i jego otoczenia. Papageno miał przebyć także próby głodu i mileżenia, ale z żadnej z nich nie wyszedł zwycięsko. W nagrodę miał dostać Papagenę; nie zaślужywszy na nią, chce nawet z żalu powiesić się. Od czynu tego odciągają go trzej młodzieńcy (którzy już i Paminę od samobójstwa uratowali), a przyrzeczoną Papagenę ptasznik w końcu dostaje. Akcja co moment zmienia miejsce, co chwila wkreca się w nią jakiś nowy motyw, który obciąża jej bieg. Literackiej wartości nie ma *Flet zaczarowany* najzupełniej; rymy same czasami do serdecznego śmiechu muszą pobudzić słuchacza, a smak autorów tekstu był tak mały, że nie cofali się wprost przed idyotyzmami. Scenicznie *Flet zaczarowany* z powodu wielkiej różnorodności scen, jest dziełem, jak na owe czasy, bardzo efektownem, a nawet po za alluzjami pod adresem Łoży i Kościoła, mamy dowody, że nietylko efekt bomby teatralnej i tendencya leżała na sercu autora. W Paminie i Taminie odnajdujemy przykład ludzi, którzy nie zadowalają się codziennem życiem, lecz zdążając do coraz to wyższych celów, tem samem stwierdzają wznioślejsze przeznaczenie rodu ludzkiego. Doświadczenia życiowe nie złamią ich charakteru, nic nie wpłynie na obniżenie się stopnia ich wytrwałości w udoskonalaniu się. Natomiast Papageno i Papagena, to przedstawiciele tej wielkiej części ludzkości, która w jedzeniu, piciu i rozradzaniu się widzi najwyższy swój cel i szczęśliwość. Ta para stoi po za kołem wpływów Królowej nocy i Sarastra; wiara lub prawda nauki jest im obojętną zupełnie.

Schikanederowi czy Gieseckemu chodziło jednak w pierwszym rzędzie o tendencje masonskie; nie dziw przeto, że





ubierając je w sceniczną akcyę, nie mogli, nie mając wielkiego talentu, tak jej przykroić, ażeby symbole należycie w nią weszły. W niektórych miejscach wyglądają one rażąco z pod zasłony libretta, w innych najzupełniej kryją się, jak w przestronnym worku. Powstaje więc gmatwanina motywów, tak, że często nie można zdać sobie sprawy z ich wzajemnego stosunku. Tak np. nie wiemy, jaki naprawdę stosunek zachodzi między Królową nocy a Pamiłą, bo samo macierzyństwo jest tylko nie znaczącą etykietą na pustej flaszce; zawiązanie dramatyczne wynika z powodu porwania Pamiły przez Sarastro, ale nie wiemy, dlaczego to się stało. Sarastro zbyt jest szlachetny, by w ten sposób chciał sobie zdobyć miłość kobiety, choćby ona była córką nieprzyjaciela. Zapewne jakiś wyższy cel kierował nim; może chodziło mu o udoskonalenie Pamiły i dlatego wyrwał ją z pod wpływu Królowej nocy?! Tymczasem sam Sarastro nie uważa kobiety za zdolną do czegokolwiek bez opieki męskiej, ale równocześnie z tą opieką zamyka ją w kole jej działania, bez takiej opieki kobieta bowiem wykracza po za wyznaczone jej granice. Właściwie jednak nie warto zastanawiać się dłużej nad miernym fabrykatem literackim, o którym niewiedzieliśmy zapewne nic, gdyby nie muzyka Mozarta. I znowu musimy iść za nią śladem akcji dramatycznej. Najwyższem miejscem w niej jest chór kapłanów Izidy, dziękczynne modły za nowego członka misteryów. W miejscu tem najżywiej biło serce wolnomularza — ton muzyczny jest najwznioślejszy z całej muzyki *Fletu zaczarowanego*. Jeżeli ideały Mozarta, jako członka Łoży, były naprawdę ideałami, to chór ten jest godnym ich reprezentantem. To muzyka tak szlachetna i tak podniosła, że w całej muzyce kościelnej Mozarta — naturalnie z wyjątkiem *Ave verum* — nie ma podobnie pię





kiej. Prostota, niewymuszoność harmonii tak cudownie tu działa, że wszystkie sznurki koloraturowych pereł Królowej nocy możnaby śmiało na śmietnik wyrzucić, gdyby w *Flecie zacczarowanym* jeszcze jeden taki chór rozbrzmiewał. Wszystko inne w tej muzyce nie stoi na tej wyżynie szczerości i potęgi uczucia. Tajemniczość misteryów kapłanów Sarastra oddana jest w uwerturze, której fuga jest jednym z najwspanialszych dzieł kontrapunktycznych Mozarta, jak w ogólności całej muzyki po-bachowskiej. Czy sama komplikacja wielogłosowa może oddać znaczenie tych misteryów, to rzecz inna, ale słuszną jest uwaga Jahna, „że sama już forma tematycznego opracowania robi wrażenie silnego, ale z oporem i mozolem walczącego dążenia“. Tak, forma robi to wrażenie, jeśli nie tyle może na wtajemniczonych w ideały Łoży, to przynajmniej na znających tajemnice kontrapunktu — ale sam motyw jest tak lekki, że treścią swojego brzmienia nie może nas przygotować do głębokiego nastroju w świątyni Izydy. Po pełnych powagi akkordach całej orkiestry, które później mają wypływać z trąb kapłańskich, temat fugi (identyczny z tematem sonaty Clementi'ego, *b-dur*) przypomina raczej życie elfów, niż misterya wolnomularskie. Komentarz Jahna dziś przynajmniej nie odpowiada istocie rzeczy, a idzie dalej, niż intencja twórcy. Jeśli trochę naciągniętem wydaje się nam tłumaczenie skali do góry idących tonów w *Meistersingerach*, że w nich maluje się nieugięta pilność i przedsiębiorczość mieszczan niemieckich, to dopatrywanie się w treści tematu fugi w uwerturze do *Fletu zacczarowanego*, głębokiego znaczenia, bo idei wolnomularskiej, dowodzi dużo dobrej woli, ale i niemało naiwności. Tak, jak w tym ptaszku z bajki nie mógłby się zmieścić drogocenny kamień, tak w wspaniałej fudze Mozarta nie ma miejsca na tendencje wolnomularskie. Ale





sama uwertura muzyczna nie przestaje być piękną, mimo, że takiej treści, jak chce Jahn, nie może wykazać; nie przestanie ona być jednym z rzadkich przykładów, gdzie niezaprzeczenie wiele faktycznego wdzięku wyrosło na jałowym gruncie matematyki muzycznej.

Z postaci *Fletu zaczarowanego* najsilniej rysuje się muzycznie Sarastro. W każdym ruchu powaga i godność, a ileż ciepła, ile piękna wzniosłego bije od filozofa-kapłana! Mozart wlał w niego cały kult swój dla idei wolnomularskiej; muzyka Sarastro jest bardzo szczerą, jest przekonująca. Jakaś nieopisana słodycz i szlachetność bije z jego aryi: *In diese heil'gen Hallen*; te niskie tony, niksące czy powstające w podziemiach grodu Izydy, przenikają nas jakimś świętem prawie uczuciem, podobnem do uczucia, jakie wywołuje chór kapłanów. W przeciwstawieniu do Sarastro (niski bas śpiewa tę partję) wyposażył Mozart partję Królowej nocy we wszystkie efekty muzyczne. Jakby dla zobrazowania słów Sarastro: *Das Weib dünkt sich gross zu sein, hofft durch Blendwerk*... koloratura przekrasza każdą jej aryę; muzyka ta jednak jest zimna i wysoce natrętna, imponuje, ale nie ciąga.

Para kochanków, Tamino i Pamina, nie ma tak silnych konturów muzycznych. Bohaterskiemu młodzieńcowi zupełnie brakuje bohaterskiej muzyki; jest słodki raczej, niż dzielny. Od pierwszego intervallu (wielkiej seksty) w przepięknej aryi: *Dies Bildniss ist bezaubernd schön*, wiemy już, że spokojne, rozmarzone pragnienie połączenia się z Paminą jest treścią jego stanu duszy. Ciężkie próby nie wywołują w nim żadnych wstrząśnień; przechodzą na scenie tak spokojnie, jakby ich całkiem nie było. Pamina w pierwszej chwili jest wesolą gąską, śpiewającą, że *Mann und Weib und Weib und Mann*,





*reichen an die Gottheit an*, potem jednak powoli przeradza się w godną towarzyszkę Tamina, ona, córka Królowej nocy, przejmuje ideały Sarastra!

Dla uniknięcia jakichkolwiek powątpiezań co do znaczenia symbolicznego *Fletu zaczarowanego*, podać należy dosłownie jeden ustęp z drugiego aktu. Trzy damy Królowej nocy starają się odciągnąć Tamina i Papagena od prób, po których przebyciu mogą zostać członkami świątyni Izydy. Mówią one tak :

Tamino, hör', du bist verloren!  
Gedenke an die Königin!  
Man zischelt, viel sich in die Ohren  
Von dieser Priester falschem Sinn!

Tamino (do siebie):

Ein Weiser prüft und achtet nicht,  
Was der gemeine Pöbel spricht.

Damy:

Mann sagt, wer ihrem Bunde schwört,  
Der fährt zur Höll' mit Haut und Haar...

Tamino (do siebie):

Geschwätz, von Weibern nachgesagt,  
Von Heuchlern aber ausgedacht i t. d.

Domyślać się można, jaką rolę przeznaczył autor libretta trzem damom; i one są niemniej niesympatyczne, niż ich





Królowa. Podczas gdy Sarastro mówi, że w tych świętych murach nieznaną jest zemsta, a upadłemu człowiekowi miłość wskaże drogę do poprawy, Królowa nocy przygotowuje sztylet na Sarastra i nawet córce każe zabić kapłana Izydy, byle tylko osiąść jego władzę. Na każdym więc kroku spotykamy się z niesłychanie zjadliwymi alluzjami!

Po za kołem wyższych dążeń znajduje się Papageno i Papagena. Znamy już ich cele życiowe — a muzyka ich, to wcielenie ich przekonań. Lekka i przyjemna, nie dbająca o nic, drga życiem i humorem, płynie jak górski strumyczek, każdy chętnie słucha jej dźwięków, chętnie nastawia rękę, by ją opryskały jej krople. Jeśli wreszcie dodamy, że dowciepna piszczałka i lube dzwoneczki, to instrumenty, któremi się ona wypowiada — czyż nie lubić takiego szczebiotu muzycznego?!

W Monostatosie więcej komizmu, niż złośliwości i przewrotności; jego muzyka wcale płaska.

Zresztą cała muzyka w *Flecie zaklętym*, jakkolwiek już po *Don Giovannim* powstała, nie ma tyle genialnych momentów, co tamta. I w niej, jak wszędzie zresztą, znać dobrze to dorywcze zamalowywanie pól obrysowanych konturem melodyi. Jeśli niesympatycznym może zrazu być, że Mozart dał się użyć do takiego libretta, to znów piękno wielu ustępów *Fletu zaklętego* usprawiedliwia genialnego muzyka, a że w ogóle tekst nie ma żadnej prawie wartości literackiej, przeto i tak nie zwracamy uwagi na jego tendencje; myśli zawarte w nim tak przelatują mimo uszu słuchaczy, że dziewięć dziesiątych z nich nie wie, co w *Flecie zaklętym* jest założeniem; a przecież dosadne są słowa Sarastra i pełne nawet chrześcijańskiej idei, gdy po kapłanie, twierdzącym, że Tamino jest księciem, mówi: *Noch mehr —*





*er ist Mensch.* Mozart tyle przykrych doświadczeń miał ze strony możnych tego świata, iż nie dziw, że adresując żale swoje do jednostek, zwrócił się nawet ku wielkim zebraniom ich, ale w dobrej wierze; pragnął, by przynajmniej los innych nie był podobny jego losowi, a za jeden ze środków do tego celu uważał należenie do Łoży.

Operą nad opery, arcydziełem arcydzieł przywykliśmy nazywać *Don Juana* Mozarta; stawiamy dzieło to w szeregu takich, jak *Wenus miłońska*, jak *Mona Lisa*, jak *Hamlet* i t. p. Powinniśmy właściwie złamać pióro, zamiast pisać o *Don Giovannim*; myśleć o nim można tylko w ukorzeniu. Dziś nie mamy już prawa do szczerych zdań o operze Mozarta, wolno nam zacząć i skończyć na bezwzględnym zachwycie. Wszelkie więc „naukowe“ czy rzeczowe zapatrywania na *Don Juana* stoją pod presją ustalonego już sądu o nim; *Don Giovanni* jest kanonizowany jako arcydzieło i kto ośmieli się zarzucić coś fartuszkowi Zerliny, ten jest bluźniercą, ten wydaje na siebie wyrok potępienia! Możliwe, że ten, kto w Wenerze z Melos pragnąłby widzieć, dla pełni podziwu, ręce bogini, jest błaznem — możliwe, że każdy, kto grozę tragiczną w chwili wejścia kamiennego gościa widzi w sytuacji scenicznej, nie wyprowadza jej jednak z treści muzyki w tej scenie — może ten sam nosić przydomek, ale pomimo wszystko nie trwóżmy się nastąpić na odciśnięcie pojęć estetyki muzycznej, uformowany na nogach tej części miłośników muzyki, która nosi za ciasne już buciki, a u Hansa Sachsa nie chce dać sobie wygodniejszych uszyć. Możliwe, że generacya, która Wagnera nie zna, lub znać nie chce, uważa *Don Juana* za najwyższe objawienie muzyki dramatycznej, że w niepowtórzonym nigdzie idealnym przykładzie połączenia się pierwiastka komicznego z tragicznym





widzi równocześnie szczyt tych dwóch kierunków — my jednakże, dla których sztuka Wagnera jest nowym testamentem muzyki, ośmielamy się zaliczyć *Don Giovanni'ego* do rzędu prorocत्व, które zwiastowały nową epokę muzyki. *Don Giovanni, tu es petra, et super hanc petram aedificabo artem meam* — mógłby Wagner powiedzieć do arcydzieła Mozarta, ale nigdy, ale dziś już nie możemy arcydzieła tego uważać za... kopułę na bazylice św. Piotra.

Da Ponte, który raz do komedyi Beaumarchais'go się gnął, a następnie i oryginalnem librettem przysłużył się Mozartowi, oparł tekst *Don Giovanni'ego* na podaniu, „które stuletniem przeszło trwaniem w tragedyi i na scenach różnych narodów przeszło już na własność ludu“. Jahn wymienia jako pierwszego autora scenicznej przeróbki romantycznego podania Gábryela Telleza (około r. 1600). Za nim poszło niemało poetów; nawet Molière przerobił go dla użytku swojej trupy. Według tego podania żył w XIV stuleciu w Sewilli Don Juan Tenorio; zaprosił on kamienny posąg komtura Ulloi, którego sam w pojedynku zabił, na ucztę. Posąg przybył na nią i wzywał Don Juana do zmienienia zbrodniczego życia, lecz bezskutecznie; trwającego nadal przy swoich występkach pochłonęło Don Juana piekło. Około tej osi owinęło się wiele wypadków, których może sam Don Juan nie spowodował. Każdy z autorów przeróbek scenicznych tego podania dowolnie zmieniał lub dodawał do materiału, tradycyą mu przekazanego, ile mu na to fantazyja pozwalała. Otto Jahn bardzo sumiennie zestawia niemal wszystko, co na tem dramatycznym podłożu ukazało się na scenach Niemiec, Francyi i Włoch. I muzycznych opracowań nie brakło. Tak np. w r. 1761 Gluck wystawił w Wiedniu balet o tej treści, a w Pradze w r. 1776 Vincenzo Righini





operę komiczną p. t. *Il convitato di pietra, ossia il dissoluto*. Nadto Giacomo Iritto, Giovacchino Albertini i Gazzaniga byli twórcami oper o tych samych tytułach. Dziś nietylko, że nie znamy już muzyki tych kompozytorów, ale same ich nazwiska tak rzadko rozbrzmiewają, lub tak rzadko spotyka się je w dziełach historycznych, że zaledwie przy takiej, jak ta, sposobności, na chwilę zaledwie odprószy się je z pod niepamięci potomności. A przecież Don Juan Valentini'ego i Gazzanigi przez wiele lat miał niemałe powodzenie we Włoszech; w Rzymie dawano go przez kilka tygodni każdego wieczoru, a nawet Goethe należał do tych, którzy „musieli widzieć, jak się Don Juan smaży w piekle, a Komtur leci do nieba“. Da Ponte zatem miał bardzo wiele materiału, z którego mógł czerpać dowolnie; poprawiać usterki po tylu już próbach, było dla niego zadaniem nie najtrudniejszym.

Treść libretta da Ponte'go jest następująca.

Don Giovanni zakradł się do pałacu Komtura, by uwieść jego córkę Donnę Annę. Leporello, wyklinając na swoje nędzne życie, czeka na pauza pod bramą, strzegąc, by od zewnątrz nie przeszkodził ktoś łajdackiemu planowi Don Giovanni'ego. Tymczasem Donna Anna wcześniej spostrzegła intruza i zmusza go do opuszczenia pałacu; pragnąc jednak poznać śmiałka, wypada za nim; wśród szamotania się z nim woła pomoc. Nadbiega Komtur, drwi z tchórza, ale wnet wyzwany na pojedynek, umiera od jego szpady. Don Giovanni i Leporello uciekają. Po chwili wraca Donna Anna z narzeczonym swoim Don Ottavio i przy trupie ojca przysięgają zemstę jego mordercy.

Don Giovanni po drodze do swojego zamku (którą pieszko odbywa?) spotyka Donnę Elwirę, dawną kochankę, której przyrzekł ożenienie się z nią. Chcąc uwolnić się od niej,





zostawia ją z Leporellem, któremu poleca załagodzenie sprawy. Leporello dla pocieszenia Elwiry, że nie ona jedna tylko jest ofiarą jego pana, czyta jej regestr miłosnych przepraw Don Giovanni'ego, który skrzętnie prowadzi. W dalszej drodze stara się Don Giovanni pozyskać względy młodego wiejskiego dziewczęcia, Zerliny, która właśnie obchodzi uroczystość weselną z Masettem. Ale w czasie tych zalecanek wchodzi Donna Elwira, przestrzegając Zerlinę przed obłudą uwodziciela. Nareszcie i Donna Anna z Ottaviem przychodzą i wzywają przyjaciela rodziny do zemsty przeciw mordercy Komtura. Wraca Elwira, która odprowadziła Zerlinę do drużyny weselnej i myśląc, że tu nową zdradę knuje Don Giovanni, ostrzega przed nim Annę i Ottavia. Wtedy dopiero poznaje Anna w głosie nienasyconego ofiar miłosnych Don Juana i swego niedoszedłego uwodziciela, mordercę ojca.

Pierwszym teraz celem rozpustnika jest posiąść Zerlinę. Zaprasza cały orszak weselny do swojego zamku. Donna Anna, Elwira i Don Ottavio przychodzą tam także zamaskowani. W czasie hucznej zabawy uprowadza Don Giovanni Zerlinę do bocznych salonów, ale jej krzyk o pomoc zmienia uczestników balu w wrogów gospodarza domu. Ze wszystkich stron otoczony dyszącymi od zemsty, na chwilę traci Don Giovanni przytomność umysłu, ale natychmiast odzyskawszy ją, śmiałym ruchem szpady toruje sobie wśród nich drogę.

Dalsze sprawki Don Giovanni'ego są niemniej rozpustne, jak dowcipne. Pragnie wkraść się we względy pokojówki Donny Elwiry, więc aby mieć łatwiejszy do niej przystęp, przebiera się w płaszcz i kapelusz Leporella. Wnet ukazuje się Elwira, którą Don Giovanni ponownie okłamuje, jakoby miłość jego odżyła. Ukryty za Leporellem, jego rękoma gestykuluje w chwilach udanego wzruszenia. Prośby i zape-





wnienia nakłaniają Elwirę do wyjścia z pałacu; nie przeczuwając, że to Leporello, czyni zrazu wyrzuty kochankowi, że niewierność jego tyle ją leż kosztowała, ale godny swojego pana sługa składa uroczystą przysięgę, że odtąd uczucie jego nie zmieni się. Tymczasem Don Giovanni, chcąc się ich pozbyć, napada z bałasem na Leporella i zmusza Elwirę do ochronienia płaszcza kochanka na barkach służącego. Don Giovanni śpiewa przy dźwiękach gitary serenadę, po której skończeniu zamiast zamieniać miłosne słowa z ładną pokojówką, musi wyteńczyć spryt, aby uwolnić się od kompanii, którą prowadzi Masetto, chcący zabić uwodziciela Zerliny. Don Giovanni ustawia sam chłopów na prawo i lewo, a z Masettem odbywa straż w środku. W końcu odbiera mu strzelbę i pistolet i niemilosiernie okłada — sam zaś ucieka. Elwira z Leporellem przychodzą do jakiegoś portyku, skąd przebrany za swego pana służący czempredzej chce się ulotnić, bo mu już rola cokolwiek niewygodna. W chwili, gdy już ma przejść przez bramę, wchodzi Donna Anna i Ottavio, wkrótce za nimi Masetto, Zerlina i trochę jeszcze ludzi. Po płaszczu wnosząc, myślą, że to Don Giovanni, a także Elwira podtrzymuje ich w tem przekonaniu i wstawia się za kochankiem u przybyłych, którym Don Giovanni teraz już ujść nie powinien. Dopiero sam Leporello błaga o zlitowanie i daje się poznać. Zdziwieni do żywego tym nowym podstępem Don Juana, wzywają Nieba o pomoc w zemście, biadając, że taka niesprawiedliwość jest możliwa na świecie. Ale i na Leporellu pragną wymierzyć karę Masetto i Zerlina. Przez pewien czas jest on w ich mocy, wnet jednak i tu sianem się wykręca.

Don Giovanni po kilku nowych przygodach musi chronić się ucieczką z niebezpieczeństwa i znajduje ukrycie na cmentarzu, tuż przy pomniku zamordowanego przez siebie





Komtura. Niedługo zjawia się i Leporello, któremu Don Giovanni rozkazuje odczytać napis na pomniku rycerza na koniu. Ze zgrozą przekonuje się Leporello, czyj to pomnik; ale pan jego z cynicznym humorem poleca mu zaprosić Komtura do siebie na kolację. Leporello waha się spełnić rozkaz Don Giovanni'ego, ale szpada chlebobdawcy rychło przypomina mu jego obowiązek. Posąg Komtura pochyla głowę na znak przyjęcia zaproszenia; Leporello z duszą na ramieniu mówi o tem Don Juanowi, ale temu i to nie wystarcza. Sam wreszcie pyta statwę, czy zechce być u niego na wieczery, na co otrzymuje głośną odpowiedź „Tak“! Nam krzepnie krew na samą myśl o takim zdarzeniu, ale Don Giovanni nie drgnął nawet i aby gościa należycie przyjąć w swoim domu, poleca Leporellowi przygotować wspaniałą ucztę.

Jesteśmy znowu w pałacu Don Juana; podziwiamy apetyt gospodarza i łakomstwo sługi; przy stole biesiadnym kobiety, muzyka gra ochoczo. Wchodzi Donna Elwira; błaga kochanka, aby się wreszcie poprawił, klęka nawet przed nim, ale nieludzki Don Giovanni wyśmiewa się z niej w najlepsze. Elwira, jakby przeczuwała zły koniec, przepowiada mu, że nie ujdzie kary. Po rozpaczliwych tych próbach zmierza do drzwi, lecz zaledwie je uchyliła, cofa się w nieopisanem przerażeniu. Don Giovanni zdziwiony przestraczem jej, wysła Leporella, aby się przekonał, co może się dzieć w korytarzu; ale i ten natychmiast z krzykiem odbiega od drzwi. Słychać już kroki, ciężkie jakby kamień walił w podłogę. Po chwili wślacza się posąg Komtura! Zaproszeniu Don Juana stało się zadość. Nawet i teraz nie traci Don Giovanni rezonu i zupełnie nie wzruszony tą wizytą, każe Leporellowi nakryć dla Komtura i podać jadło. Posąg poczyna przemawiać do mordercy Komtura; wzywa go do poprawy; ale to





tylko nudzi Don Juana, nie wczas mu to kazanie. Zuchwale odpowiada na jego zarzuty; musi jednakże usłyszeć wyrok sądu. Wkrótce huk piorunów męsza rozmowę posągu Komtura z Don Juanem; płomienie ogarniają zamek — niepoprawny właściciel ginie wśród ogólnego zniszczenia.

Na tem kończy się właściwie akcja dramatu. Da Ponte umieścił jedną jeszcze scenę, gdzie Leporello opowiada wszystkim, którzy przysięgli zemstę Don Giovanni'emu, o jego strasznym końcu. Wdzięczni Opatrzności za ukaranie zbrodniczego Don Juana, wygłaszają morał, mniej więcej tej treści: jakie życie — taka śmierć!

Libretto da Ponte'go ma niemniejszą prawie liczbę wielbicieli, jak sama muzyka Mozarta. Różnorodność scen nastreżyła sposobność rozwinięcia całego zasobu środków muzycznego wypowiedzenia się. Ze stanowiska naszych wymagań oglądany, może tekst da Ponte'go w niejednym miejscu razić. Z fantastycznością granicząca groza łączy się tu z płaskim częstokroć komizmem; w ramach tragicznych — pierwszą sceną jest zabicie Komtura w pojedynku, ostatnią koniec Don Juana — rozpięte płótno, zamalowane sytuacjami, które są jakby ilustracyjami w leksykonie stanów psychicznych. Autor pragnął zapewne dać całokształt przejawów duchowych człowieka, pokazując je na żywych przykładach. Mamy miłość w różnych jej odcieniach. Don Ottavio kocha Annę jakimś ojcowskim uczuciem i cierpliwie powtarza jej to na każdym kroku, w każdej okoliczności. Druga para, to Masetto i Zerlina; ludzie na niskim dość stopniu inteligencji i kultury; jaskrawa zazdrość Masetta, tak bliska jego stanowi, pragnienie namacalnego pomszczenia się na rywalu, ale żadnego określenia uczucia skierowanego ku Zerlinie. A młoda wieśniaczka i chciałaby i boi się; umizgi Don Juana





schlebiają jej, radaby uczynić zadość jego żądaniu, ale żal jej Masetta; uczucia chwiejne, chętnie czekające na podmuch zginającego je wiatru. Wreszcie Elwira, nieszczęśliwa, okłamywana przed naszymi oczyma kilkakrotnie, cel zjadliwości Don Giovanni'ego, zapomina w jednej chwili o wszystkich obelgach, które jako kobieta znieść musiała od wiarołomnego kochanka, w chwili, kiedy myśli, że miłość Don Juana odżyła naprawdę. Ale na uczucia inne, niż miłosne, miejsca w librecie nie starczyło, całokształtu duszy ludzkiej nie mamy w niem. Jedna rzecz atoli uderza nas w tym tekście. Wszystkie działające w operze osoby chodzą sobie nieustannie po piętach; spotykają się zawsze i wszędzie, w każdej porze dnia i nocy i tak punktualnie spotkania te następują, że prawie zawsze wypada to w tem miejscu, gdzie ucho wprost się doprasza usłyszeć sekstet lub przynajmniej kwartet. I oni mają rzadki dar nie poznawania głosu ukochanej istoty, coś jak panna Roxana w *Cyrano de Bergerac*. Punktualność, z jaką zjawia się zawsze Elwira, tam, gdzie nikt jej nie posiał, jest właśnie jednym z powodów, dla których postać nieszczęśliwej kobiety — zamiast wzbudzić w nas szczerze współczucie — zmienia się w typ komiczny. Ktoś, kto z urzędu niemal zastaje kochanka w chwili, kiedy ten chce inną kobietę uwieść, będzie i w każdej innej okoliczności dopatrywał się tego, przez co znowu staje się śmiesznym. Uratować od śmieszności może Elwirę chyba jakiś rys wysoce dramatyczny, którego jednak interpretatorka roli nie może przez wieczór cały utrzymać w równym napięciu. Wreszcie Don Ottavio stanowi *nolens volens* pendant do Elwiry; te jego nieustanne zapewnienia, że on jeden tylko może zastąpić Annie ojca, ośmieszają go, jeśli nie w oczach Donny, to z pewnością w oczach widza. Autor libretta miał wolną rękę, mógł





akcyę prowadzić jak mu humor dyktował, fantastyczne ustępy wplatał w sceny weryzmu, w pierwszych nie był skończenie fantastyczny, w drugich brakuje mu prawdy życiowej. I tę kombinacyę z tak bardzo odległych sobie scen życia nazwał da Ponte *dramma giocoso*. Wśród dwóch scen, pierwszej i (właściwej) ostatniej coś w rodzaju komedyi *dell'arte*. Wiek XVIII pozwalał na takie połączenie, chodziło mu o wrażenie niezgłębione konsekwencyą przeprowadzenia, lecz wywołane momentem. Da Ponte'mu nawet przez myśl nie przeszło zastanowić się, jak mogły osoby jego libretta tak obozowo żyć, koczować dniem i nocą i to przez długi dość przeciąg czasu! Weźmy pod uwagę jedną rzecz, a przekonamy się, że czas akcji nie jest tak bardzo krótki. W pierwszej scenie ginie Komtur z ręki Don Juana — w jednej z ostatnich widzimy już wspaniały pomnik Komtury: na koniu siedzący rycerz. Zdaje mi się, że trzeba było więcej, niż jednej nocy, aby dzieło takie wykończyć; wszystkie sceny środkowe byłyby w takim razie anachroniczne w stosunku do sceny pod pomnikiem, chyba, że między zamordowaniem Komtury a sceną spotkania się z Elwirą upływa dłuższy przeciąg czasu — pomiędzy żadnymi z następujących nie da się nawet jakaś pauza pomyśleć. Czy da Ponte'mu nie zależało zupełnie na konsekwencyi w przeprowadzeniu akcji, o tem wątpić należy. Don Ottavio np. nie chce przypuścić, żeby Don Juan był zabójcą Komtury, mimo, że takie przekonanie ma Anna i mimo, że instykt niedoszłej ofiary prawie nigdy nie zawodzi, postanawia zbadać, czy przypuszczenie jej jest prawdziwe. Wrażenie, jakie powinniśmy odnieść z trzech postaci, Anny, Elwiry i Ottavia, w znacznej mierze jest spacone. Donna Anna ma za wiele pathosu w konturze scenicznym, znacznie więcej, niż to wykazują jej słowa. Ale





za to małe figurki, jak Masetto i Zerlina, wyszły wprost doskonałe; to najprawdziwsze postacie w operze. Że takiego Leporella trudniejby znaleźć przyszło — to nie ulega wątpliwości.

A sam Don Giovanni? Jahu charakteryzuje go temi słowy: „Gdyby Don Giovanni był naturą podobną do Fausta, to musiałaby w nim wrzeć walka między namiętną zmysłowością lub pogardą świata i ludzi, a poczuciem moralności i jego dążeniem do wyższych celów; ten konflikt musiałby być w jakiś sposób uwydatniony. Byłby to także dla muzycznej charakterystyki motyw bardzo wdzięczny. Ale Don Giovanni nie zna tej rozterki; w pełnym poczuciu swojej siły pragnie samej tylko rozkoszy i znajduje w niej całe zadowolenie. Pociąga go także niebezpieczeństwo, bo wymaga siły i sprytu; przepada za złośliwym żartem, bo w nim pokazuje się cała jego wyższość. Ale na pierwszym miejscu rozkosz zmysłowa. Niema w nim śladu jakiegś demonicznej rozkoszy w uwodzeniu kobiet, niemniej także namiętności opętującej duszę, którą nawet w zboczeniu możnaby uszlachetnić imieniem miłości. To zupełne, nie mające żadnych względów oddanie się zmysłowemu zadowoleniu, które opanowawszy całego człowieka, zabija w nim wszystkie szlachetniejsze skłonności“. Więcej, zdaje mi się, o Don Giovannim powiedzieć nie można.

Mówiąc o muzyce Mozarta w *Don Giovannim*, powinno się zacząć słowy: „Nie jestem godzien“... ale ponieważ przed 117 laty nikt nie krępował się wystąpić ze swojemi zdaniem o arcydziele Mozarta, dlaczegóż i my nie możemy sobie na to pozwolić?...

Jak sama akcja libretta, tak i muzyka wyraźnie dzieli się na tragiczną i wesołą. Mamy w uwerturze zapowiedź,





że koniec nie będzie bardzo wesoly, a mówią to zaraz pierwsze takty przygrywki. To najsilniejsza dramatycznie muzyka, jaką Mozart napisał; w odniesieniu do uwertury, wrażenie, jakie na nas sprawiają takty ilustrujące przyjście kamiennego gościa, jest raczej, ze względu na to, co ma nastąpić na końcu opery, tak silne, niż ze względu na potęgę wyrazu zawartego w tej muzyce; w ostatniej zaś scenie groza wynika ze sytuacji scenicznej, mniej zaś z samej muzyki. Żeby nie wiedzieć jak silne ktoś miał nerwy, musi zadrzeć w dwóch miejscach opery, mianowicie w chwili, kiedy posąg Komtura na cmentarzu pochyła głowę, mówiąc: „Tak“, a jeszcze silniej wstrząśnie nami moment, w którym posąg przekracza próg sali w pałacu Don Giovanni'ego. Trudno tym dwóm scenom przeciwstawić coś z całej literatury operowej. Scena w *Żydówce* Halévy'ego, w której Rachelę wrzucają do ukropu, jest tylko wstrętna, ale nigdy tak silna, jak któraś z wymienionych tutaj. Nawet gdyby *Don Giovanniego* wystawiono tylko jako dramat, więc bez muzyki, to i tak efekt tych scen byłby tak silny, że nikt nie oglądałby się za muzyką, jako narzędziem pomocnem w wydobyciu większego wyrazu. I w istocie muzyka, żeby mogła stanąć na tym samym punkcie napięcia, żeby tak mogła być przeraźliwie potężna, jak te sceny, musiałaby chyba być silniejsza jeszcze i bardziej tragiczna od muzyki śmierci w VII. symfonii Brucknera — a to prawie nie do osiągnięcia. W tych scenach sytuacja dodała siły muzyce, nie zaś muzyka przejściom na scenie. Nie możnaby tego powiedzieć o tej scenie w *Zmierzchu bogów*, kiedy trupa Siegfrieda niosą na tarczy, a z orkiestry płynie muzyka jakby świat cały płakał nad śmiercią zamordowanego młodzieńca. Ale czy Mozart chciał wyrazić muzyką swoją nie tylko grozę sytuacji, lecz i cynizm Don Juana, że





ta muzyka nie działa tak piorunująco, jak zjawienie się ducha Komtura w postaci posągu? Wina librecisty, że w najstraszniejszych tych momentach umieścił wcale komiczne sytuacje, jak n. p. gdy Leporello wystawia głowę z pod stołu, pod który skrył się, gdy posąg wszedł do sali, lub uwagi jego zupełnie nie na czasie i nie odpowiadające jego przerażeniu w scenie zapraszania Komtura na ucztę. Ale słowa Komtura z muzyką Mozarta mrożą nas; tak mógł mówić i tak musiał kamień-duch! Naturalnie, że w każdym innym takcie tych scen jakiś genialny rys nadaje wyraz! Wystarczy wspomnieć o przestachu Leporella, kiedy zobaczył Komtura; to jego *tap, tap, tap*, malujące kroki posągu, jest czemś nieporównanem. A zachowanie się samego Don Giovanni'ego z początku wizyty Komtura; czy można przedstawić sobie więcej udanej elegancyi, z jaką wita Don Giovanni kamiennego gościa? Jako najsilniejszy kontrast do tych scen przedstawia mi się duet Don Giovanni'ego i Zerliny: *Là ci darem la mano*; jeśli tak słodko przemawiał on do kobiet, to nie dziw, że regestr Leporella takie cyfry ofiar jego namiętności mógł wykazać. Niemniej miłe i ujmujące są obie arye Zerliny: *Batti, batti, o bel Masetto* i *Vedrai carino*. Nie miejsce tu na dokładną analizę finału I aktu, w którym tyle sprzecznych uczuć znalazło muzyczne ucieleśnienie. Jak w samym już tekście Zerlina i Masetto są bardzo udatnemi postaciami, a mniejszą od nich sympatyą cieszą się Donna Anna, Elwira i Don Ottavio, tak i muzyka tej trójki, po za niezliczonymi cechami piękna, ma w sobie coś zimnego, mimo że często ciepło drgać w niej powinno. Szczególnie Donna Anna jest w całym znaczeniu tego słowa *primadonna* operową, ale mniej kobietą; jest więcej patetyczna, niż być powinna; Don Ottavio jest znowuż najbledszą postacią i libretta i mu-





zyki w operze. Donna Elwira ma sporo dramatycznego zacięcia w arii: *Mi tradi quell' alma ingrata*; jej rzuwna radość na początku sekstetu (nr. 20) w drugim akcie rychło ustępuje miejsca trwożliwemu przecuciu nowej boleści.

Nie ulega wątpliwości, że dzieło, które kilka pokoleń uznało za najwyższy szczyt muzyki dramatycznej, musiało być arcydziełem. Jakąkolwiek drogą pójdą pojęcia przyszłości na punkcie opery, to pewna, że *Don Giovanni* na zawsze pozostanie jednym z wytycznych kamieni na tym nierównym gościńcu. Nasze wyobrażenia o zadaniach i możliwości muzyki operowej skryształizowały się pod wpływem sztuki Wagnera; otoczyła nas ona dziwnem jakimś kołem, po za które niechętnie tylko wyglądamy, a dzieła innych wieków i innych stylów o tyle są nam sympatyczne, o ile w rezultatach swoich mogą stanowić stycznię z linią przez Wagnera nam przekazaną. W im większej ilości punktów falista linia dawniejszych oper styka się z tem kołem, tem zrozumialsze dla nas intencje ich twórców, tem wyżej więc dzieło jakieś stawiamy. Na długi niewątpliwie czas reforma Wagnera będzie dogmatem w tym kierunku; kiedy epoka ta się przeżyje — nie wiadomo — może nigdy, bo ona zapewne jest ostatnim już krokiem; ale patrząc wstecz, widzimy, że epoka, której idealnym wykładnikiem był *Don Giovanni*, już wcale dawno się przeżyła, że tem samem duch jej jest nam już obcy, często niezrozumiały. Niechaj więc nikogo nie razi, że nazwisko Wagnera tak często rozbrzmiewa w rozprawce o Mozarcie; przed 50 laty można było pisać o Mozarcie bez wspomnienia twórcy *Tristana* — bo go poprostu nie znano jeszcze — ale dziś nie miałoby celu zapominać o tem, do jak silnego wyrazu doszła muzyka dramatyczna, a stosowanie tutaj zasady:





*De mortuis nil nisi bene*, byłyby tylko zaprzeczeniem aspiracji naszego czasu, na bezwzględną korzyść przeszłości.

Przykazanie absolutnego piękna w muzyce nie ma prawie zupełnie racji bytu w operze; jeżeli moment tragiczny i komiczny ma być wyrażony równie pięknymi środkami muzycznymi, jeżeli nie ma różnych sposobów na ilustrowanie uczucia wzniosłego i niskiego, jeżeli z przeciwnych punktów dąży się do środka, do spalenia ofiary na ołtarzu tej zasady — to jakież cel w ogóle ma muzyka dramatyczna?! W tej kwestyi nie może być kompromisu. Tymczasem muzyka dramatyczna Mozarta, a właśnie specjalnie w *Don Giovannim*, jest kompromisem między duchem dzieła, między absolutnym celem muzyki dramatycznej, a duchem czasu. Jak dalece ulegał Mozart wymaganiom ówczesnym, dość wspomnieć o tym moralizatorskim sekstecie, który stanowi coś w rodzaju płukanki po obiedzie; da Ponte przyczepił ten ustęp jakby kokardkę do końca szpady Don Juana; dziwić się więc należy, jak mógł Mozart znieść ten dodatek, jak mógł do niego napisać muzykę!? Dziś, mimo całego pietyzmu dla stylu Mozarta, scenę, która po tragicznym końcu Don Juana śmiesznie wygląda, bez szemrania najwierniejszych wyznawców Mozarta skreśla się zupełnie. Ta scena. to najwidoczniejszy dowód kompromisów Mozarta z duchem czasu. Jakże olbrzymich rozmiarów sięga Beethoven w *Fidelio*, tym głośnym proteście przeciw kajdanom myśli i uczucia!

Ale tam, gdzie Mozart z niczem nie ma do walczenia, gdzie go nie krępuje upodobanie ogółu, któremu musi służyć, a treść libretta może tylko oliwy dolać do płomienia natchnienia, tam jest on genialny, tam nieporównany. Wszystkie miłosne awanturki Don Giovanni'ego są nieopisanie silne w swoim





wdzięku. Zmysłowość nienasyconego człowieka sama przez się jest odpychająca, a przynajmniej dla niektórych z nas jest ona wstrętną — ale w operze Mozarta zmienia ją muzyka w jakąś apoteozę zła, która słabych swoim demonizmem pociąga. Czy w duecie z Zerliną, czy w słodko-zwierzęcym tonie serenady, czy w szalonym rytmie pieśni z winem szampańskim, czy w bezlitosnem naigrawaniu się z Elwiry — muzyka, która jest konturem duszy Don Juana, jest ostatnim może stopniem wyrazu podobnych stanów umysłu. W takich okazyach kładzie Mozart główny nacisk na rysunek melodyi śpiewaka; w nim stara się oddać wszystko, co składa się na całość jakiejś sytuacji scenicznej. Ale jakkolwiek sylwetka stanu psychicznego bohatera ostro zarysowuje się przed nami, nie mamy w instrumentalnej części danej sceny tła akcji, nie mamy wrażenia, jak moment jakiś zapisuje się w duszy otaczających postać działającego osób. Weźmy więc tę scenę, w której Don Giovanni stara się wprowadzić Zerlinę do altany; trzy uczucia walczą tu wyraźnie o lepsze: Don Giovanni pała namiętnością ku Zerlinie, Zerlina utrzymuje, że każda zła myśl jest jej daleka; wspomina nawet, że ma lzy w oczach, któremi chce zmiękczyć jego serce. Masetto tymczasem śledzi z altany zachowanie się obojga i ukazuje się dopiero w chwili, kiedy nadobna para miała skryć się w cieniu altany. Otóż cała ta scena ma tak dalece jednolity charakter muzyczny, że gdybyśmy opuścili tekst, możnaby pod samą muzykę podłożyć słowa piosenki o spokojnym kolorycie.

Don Giovanni zaczyna na przynętę słodkim zwrotem melodyjnym; zalękniona Zerlina pragnie oswobodzić się przy pomocy jeszcze słodszej frazy, którą natychmiast i Don Giovanni powtarza. Prawda, że Mozart żądał od interpretatorki partyi Zerliny wielkiej dozy ciepła i wzruszenia, szczególnie





w słowach: *Se pietade avete in core*, a od Don Juana lekko ukrytej ironii, i tylko różnicą w wyrazie śpiewu pragnął zaznaczyć ich odmienne uczucia; ale wyrazem orkiestry nie przyszedł w pomoc sytuacji, puścił ją na ryzyko śpiewaków, nie oparł na najpewniejszym fundamencie, na orkiestrze. W operach Mozarta, po za pokrewieństwem muzyki ich ze stylami innych sztuk, mamy jeden wyłącznie styl czysto muzyczny: monodya z akompaniamentem. W muzyce dramatycznej jest styl ten niewystarczającym do dokładnego spełnienia zadania, jaki ma opera; u Mozarta jest on najszlachetniejszym. Żaden z późniejszych od Mozarta kompozytorów — piszących w tym stylu — nie stanął na tej wysokości, co twórca *Don Giovanni'ego*; to umiarkowanie w używaniu środków czysto dynamicznych, jest jedną z największych klasycznych zalet jego muzyki operowej. U późniejszych treść harmoniczo-melodyjna pozostała ta sama; przyszedł tylko efekt bardzo pusty — większa siła tonu — który aż za często wprowadza brutalność, ale nigdy prawie większy wyraz samego dźwięku. Jeśli zestawimy *Don Giovanni'ego* z najlepszym dziełem operowym (o poważnym tekście), Rossini'ego *Wilhelmem Tellem*, musimy zauważyć, jak bardzo wielkim jest *Don Giovanni*, jak znika przy nim *Wilhelm Tell*. Styl obu dzieł ten sam; gdziekolwiek w *Wilhelmie Tellu* tylko linia melodyi inne ma zagięcia, czasami doleci do nas harmonia u Mozarta nie spotykana, ale treść tej muzyki o ileż biedniejsza od muzyki Mozarta. Zalety, i tak odziedziczone z arcydzieła Mozarta, są zaledwie uproszczonem powtórzeniem zalet *Don Giovanni'ego*, za to w tem, w czem Mozart nie osiąga najwyższego szczybla doskonałości, tam Rossini jest odpychający. W wspomnianej scenie *Don Giovanni'ego* (przy altanie) orkiestra za mało ma życia; ale znacze-





nie tej sceny znika wobec napięcia w scenie na cmentarzu, lub w wizycie pomnika Komtura. Natomiast w najtragiczniejszym momencie w *Wilhelmie Tellu*, w chwili walki w duszy ojca, któremu Gessler kazał zestrzelić jabłko z głowy syna, kiedy wzruszeniu naszemu odpowiedziećby mogła chyba cała burza dźwięków orkiestry — właśnie tam orkiestra Rossini'ego prawie zupełnie zasypia! Sytuacja zdana na łaskę gardła śpiewaka przechodzi bez tego silnego wrażenia, które było zamiarem Schillera i w dramacie istotnie ma miejsce; ale w operze inny jest poziom wrażliwości; znacznie obniża się on w momentach, gdzie znika opera, a dramat sam, występując silniej, bez współdziałania muzyki lub przy niedostatecznej z tej strony pomocy, zajmuje miejsce ważniejsze. W ten sposób zmienia się muzyka w dawnym stylu operowym w wątle częstokroć rusztowanie, które wprawdzie samo dla siebie tworzy jakąś misternie nawet pomyślaną budowę, ale nie może już wytrzymać nacisku toku akcji. Zbyteczne może wspominać, że Mozart doskonale umiał dostrajać ton orkiestry do tła dramatu i robił z tego użytek, kiedy tylko miał czas nad ważnością takiego dostrojenia się pomyśleć. Wiemy już jednak, jak szybko kompozycje jego powstawały, jak rwało się natchnienie wyteżone w kierunku *Don Giovanni*'ego n. p. W czasie pracy nad tem arcydziełem powstał cały szereg kompozycji; na głębię pomysłu, na refleksję w tworzeniu przeważnie nie starczyło czasu; *Don Giovanni* powstał w tym niemal przeciągu czasu, w którym mnożyły się na papierze nutowym czarne punkciki i kreski — ani studyów, ani żadnych prawie poprawek, ani swobodnej chwili na skupienie myśli. *Don Giovanni* jest cudem chyba; inaczej procesu jego powstania i genialności, w stosunku do czasu trwania tego procesu, nie umiemy nazwać.





Możebne, że wszystko, co tu o *Don Giovannim* napisałem, tak jest niepotrzebne, jak żale, że *Wenus miłońska* nie ma rąk; kto w tem tylko, co nam wieki zostawiły, nie widzi największego arcydzieła rzeźby, ten jest albo ślepy — albo niespełna... Gdybyśmy dorosli do ogarnięcia całego *Don Giovanni'ego* równocześnie, zniknęłyby także te małe rysy, które w tym cudownym materiale czas wyrzył. Ale tak, jak *Mona Liza* nie może oczom naszym przedstawić tej świeżości barw, jaką miał obraz w niedługim stosunkowo okresie po powstaniu, ale za to uśmiech jej przez wieki całe napawać będzie ludzkosć zachwytem, tak i *Don Giovanni*, lubo że świeżosć rumieńca namiętnego rycerza dawno już przygasała, zawsze mrozić będzie słuchaczy tym cynicznym grymasem twarzy, którym przywitał wizytę kamiennego gościa, a pomnik Komtura, mimo, że pod wpływem czasu wietrzeć pocznie, pozostanie srogim uosobieniem sprawiedliwości — za przyjsciem jego do sali Don Juana będzie się ścinała krew w żyłach tych, którzy, podziwiając operę Mozarta, podziwiają także sposób życia Don Juana.

W pięciu operach streszcza się dzisiaj działalność Mozarta jako muzyka dramatycznego. *Idomeneo* i *Tytus*, opery, z których pierwsza otwiera, druga zamyka najważniejszy okres życia twórczego Mozarta — jak poprzednio wspomniałem — znikły już zapewne bezpowrotnie ze sceny. Ten stan zaczyna się już od lat 32 przynajmniej, bo już w r. 1874 żali się Hanslick, że z tęczy oper Mozarta ubyło dwóch barw wymienionych.





### III.

**M**uzyka nie jest sztuką muzealną; nie suche powietrze galeryj, nie hermetycznie zamknięte gablotki zapewniają jej długie życie. Im więcej wystawione jest dzieło muzyczne na działanie cieplej atmosfery żywego uczucia, tem trwalszy byt jego. Ze sztuk wszystkich do życia najbardziej podobną jest muzyka; tak szybko przemija, jak ono. Wpływ jej na duszę naszą jest zawsze elementarny i bezpośredni; jak szeroką skalą wrażeń z muzyki płynących! Czy balsamem goi rany serca, czy wonnościami cudownymi otacza rozmarzony umysł, czy rozsadza duszę, jak materya wybuchowa skalę — zawsze przekonywa nas o tem, że Opatrzność, przeznaczając marmurowi i płótnu, a z niemi sztukom plastycznym, długie lata materialnego bytu, wynagrodziła muzyce znikomość jej życia jego mocą. Na muzykę jednak nie możemy patrzeć z tego samego stanowiska, co na malarstwo i rzeźbę; jedyna żywa sztuka ma zupełnie inne warunki i cele, niż sztuki martwe. Nie jest przecie muzyka czemś podporządkowanem naturze, nie jest odbiciem jej, jak pejzaż lub portret. Muzyka jest właściwie nawet nie-sztuką, ale jakąś abstrakcyjną naturą, która się przejawia wprost, bez żadnych konkretnych form czy assocyacyj! A jeśli to wytłómaczenie jest za pretensyo-





nalne, to na drugie niewątpliwie wszyscy się zgodzą: muzyka jest mową uczucia, tak, jak słowo fotografią myśli. Dlatego tak jak mowa różne przechodzi koleje udoskonalania się i różne ma dyalekty, tak i historia muzyki, po za historią jej teorii, jest obrazem, jakie fazy przechodził język uczucia, którego słownikiem są tony, któremu nie brak gramatyki, ani specjalnej logiki. Styl muzyczny jakiegoś czasu jest jego językiem, zrozumiałym dla ludzi tej epoki; dyalekty — to muzyka ludowa. Stopień wrażliwości w rozumieniu mowy muzycznej różnych czasów jest rzeczą bardzo indywidualną, dlatego nie należy się dziwić, jeżeli Szwed nie odczuje muzyki Włocha, ani tem bardziej, jeżeli człowiek XX stulecia dla swoich wrażeń szuka wytłómaczenia w muzyce swojego czasu, uważając mowę muzyczną z przed dwu wieków za mniej wyrobioną do subtelnego ich oddania. Dlaczego w twarzy staruszki nie widzimy wdzięku i młodzieńczego piękna, o których istnieniu przed laty zapewniają nas inni? zmarszczki jedynie wpadają nam w oczy — w piękność twarzy najwyżej wierzymy tylko. To samo ze starą kompozycją; szanujemy starość, lecz wolimy nie przypominać sobie, że i nas los ten czeka i jeśli już coś zmusza nas do złożenia wizyty starej kompozycyi, to nigdy nie wychodzimy po za wymagania dobrego tonu i najchętniej wizytę tę oddajemy w towarzystwie ciotki — nauki. Dlaczegoż majestatycznej muzyce Palestriny i Orlanda di Lasso zbudowaliśmy wspaniałe pałace w monumentalnych wydawnictwach i skazujemy ją na osamotnienie, zamiast żyć nią i dla niej? Szukamy muzyki, w której żyłach chcemy odczuć ciepło naszej krwi, w której bicie naszego serca chcemy wyczuć! Zależnie od temperamentu ukształtowuje się upodobanie, nie kapryśne, ale naturalne, konieczne upodobanie i rozumienie jakiejś mu-





zyki i dlatego w tej kwestyi najwyższem prawem jest zupełna wolność sumienia, zupełna tolerancya. Lecz jeśli dla muzyki jakieś serce nasze nie bije, to słyszymy ją — ale jej nie odczuwamy; najsilniejszy efekt, wynikający z treści kompozycyi, staje się wtedy prostym frazesem dynamicznym, a samą treść rozumiemy tylko z czysto teoretycznego stanowiska, zastanawiamy się nad kombinacją tonów, nie nad ich znaczeniem. Często podobna jest muzyka do wstęg, wypływających z ust Świętych na starych obrazach; choćby najtragiczniejszą była treść słów w ten sposób nam podanych, nie znajdziemy w mowie tej przyczyny silnego wzruszenia, bo nas zewnętrzne akcesorya, naiwność w używaniu środków nie przygotowuje odpowiednio do przyjęcia takiej treści. Jak obraz musi się wypowiadać w granicach swoich ram bez jakichkolwiek komentarzy, tak muzyka — o ile jest absolutną — stanowi dla siebie zupełnie wystarczającą całość, której jakiegokolwiek inne wytlómaczenie jest zbyteczne, często wprost szkodliwe. Do zrozumienia kompozycyji odległych czasów musimy mieć komentarze, bo w przeciwnym razie my ich nie zrozumiemy tak, jak chciał tego twórca, w przygrywece bojowej dosłuchamy się może szeptu miłosnego — bo środki muzyczne tak często się zmieniają i rozszerzają, że na jakieś konkretne pojęcia, na skryształizowanie się pewnych, jednoznacznych wyrazów muzycznych, niema czasu. Chyba jeśli muzykę będziemy rozumieli tylko jako brzmiącą architekturę, akkordy jako materiał budowlany, a melodyę jako pomysł, to i wtedy niechętnie zamienimy pałac symfonii na lichą i mizerną lepiankę lutnistów XVI stulecia, a jeśli do niej zejdziemy, to niejako łaskę jej przez to chcemy okazać; ale muzyka, to także wielka pani, która nie znosi protekcyjnego klepania po ramieniu, dlatego tylko, że ktoś znajdzie





przypadkiem podobiznę jej z czasów niemowlęstwa i nie potrafi dzisiejszej jej powagi zrozumieć, ani uszanować.

Przestrzeń czasu jest znacznie droższą od przestrzeni miejsca. Bogato wyposażona galerya równocześnie mieści w sobie dzieła różnych epok; nie potrzebujemy żadnych zachodów, żeby przenieść wzrok z obrazu *quattrocenta* na obraz XIX stulecia. Chętnie wzywamy się w chwilę, którą uwiecznił malarz, jeżeli naturalnie temat obrazu nas nie odpycha; przedstawiamy sobie ludzi jakiejś epoki, bo widzimy ich twarze, ich ubrania, ich ruchy, jeden moment ich życia wystarczy, abyśmy nabrali dla tych ludzi z obrazów sympatii, lub żebyśmy ich nie lubieli. Życie codzienne, przedstawiające się w formach codziennie spotykanych, jest bardzo zrozumiałe; konkretne formy życia nie mogą być dwójako rozumiane. Widząc nóż w piersi Lukrecyi, nie będziemy przypuszczali, że n. p. delectuje się zażywaniem tabaki — bo nam wszystko jak najwyraźniej mówi, że tu chodzi o czysto materialny ból, jaki wbijanie sztyletu zawsze musi sprawiać. Ale inna rzecz w muzyce. Istnieje — przypuśćmy — kompozycja z końca XVI stulecia napisana na lutnię, *lirone* i flet, nosząca tytuł: *Śmierć Lukrecyi*; jeżeli ktoś odczuje choćby w 10-ej części grozę obrazu najmniejszej wartości, przedstawiającego ten przykry moment, z kompozycji tej — choćby ona była najznamienszem dziełem tego czasu — temu warto wznieść pomnik w berlińskim *Thiergartenie*! Ryszard Strauss napisał poemat symfoniczny *Don Quixote*; nie musimy rozumieć go w zupełności, ale i głuchy dosłucha się w fortissimie rogów, świstu skrzydeł wiatraka i wyłowi z orkiestry moment, w którym rycerz naciera na nie. Dziś stanęliśmy na tym poziomie, że muzyka ma już bardzo zasobny słownik wyrazów, dziś stała się ona naprawdę mową, podczas gdy jeszcze za cza-





sów Mozarta była w wielkiej mierze sztuką linii, nie uczuć. Z dzieł Mozarta przynajmniej połowa ma warunki tylko muzealnego życia; galerya muzyki przyjęła je w gościnę, ale życie zamknęło przed nimi wrota. Niemala część ich wymaga cieplarnianej troskliwości, niezdolna do codziennej zawieruchy; i to tam właśnie, gdzie życie w różnych swych przejawach jest jej podłożem. Muzyka dramatyczna Mozarta, nawet *Wesele Figara*, nawet *Don Giovanni*, tylko w cieplarni może wegetować, bo na szerokim świecie nie utrzyma się przy życiu własną ciepłotą.

Może nawet i lepiej, że myśląc o Mozarcie, jako kompozytorze operowym, ma się przed oczyma twórcę *Don Giovanni'ego* i *Wesela Figara* w pierwszym rzędzie, że w cieniu już kryją się *Cosi fan tutte* i *Urowadzenie z seraju*. Ale gdy o *Tytusie* lub *Idomeneusie* mamy mówić, to już ich nie znajdziemy w pośród wybitnych osobistości scenicznych, nie zastaniemy ich na żadnej scenie operowej. Po długich latach tułaczki obaj monarchowie ułożyli szanowne głowy do spoczynku wiecznego; musimy więc zdecydować się na exhumację, pragnąc poznać ich w całej okazałości. Ale suche studium partytury zaledwie rysów ich twarzy pozwoli się dopatrzeć, życia dodałaby im tylko interpretacja sceniczna. Zdanie zatem, jakie możemy mieć o tych dwóch operach Mozarta, jest połowiczne, nie zaszkodzi przeto przytoczyć sądów, któremi witali dzieła te ci, co je widzieli po premierach ich lub wznowieniach. Wiemy, że *Idomeneus* zaczynał, a *Tytus* miał być ostatnią operą z liczby siedmiu najlepszych. Po między powstaniem ich mija 11 lat, zapelnionych arcydziełami w każdym kierunku twórczości Mozarta. *Tytusa* uznaje Schaul (*Briefe über den Geschmack*) za operę, „która, wyjąwszy kilku ustępów, tak jest nudna, tak sucha, że powinno





się ją uważać raczej za pierwszą próbę kielkującego talentu, niż za utwór skończonego mistrza“. A Rochlitz (w Berlinie 1796 r.) mówi: „Mozart, ponieważ nie był Bogiem, widział się zmuszonym albo zupełnie mierne tylko dzieło stworzyć, lub główne ustępy zrobić doskonałemi, mniej zaś ważne lekceważył sobie i tylko stosownie do ogólnego upodobania opracował“. Tak pisano o ostatnim dziele twórcy *Don Giovanni*; niewątpliwie ma to dla nas daleko większe znaczenie, niż wzruszające opowiadanie, że sama matka Goethego płakała w czasie pochodu Tytusa.

Właściwy tytuł opery tej opiewa: *La Clemenza di Tito*. Autorem libretta był Metastasio; powstało ono w r. 1734, w którym też muzykę napisał Caldara. W r. 1782 uległ tekst zmianie gruntownej, ale charakter sam jako dworskiego widowiska scenicznego w rodzaju *opera seria*, pozostał niezmienny. Osią akcyi jest Tytus, uosobienie pocziwości. Ze wszech stron dybią na niego, na każdym kroku zagrażają mu spiski; a Tytus nie, tylko przebacza na prawo i lewo; za zdradę płaci miłością. Píše Zelter do Goethe'go: „Taki Tytus, któryby był zakochany we wszystkich kobietach, co go chcą zgładzić, dopiero musi się urodzić!“ I naprawdę, jak Grillparzer za dużo wierności wymaga od „sługi swego pana“, tak Metastasio za dużo miłości wkłada na barki Tytusa. Nawet sam Jahn mówi, „że abstrakcyjna dobroć Tytusa, który w każdej sytuacji jest skłonny do przebaczenia i rezygnacyi, nie wzbudza żadnego zainteresowania się jego osobą i działa ujemnie w dramatycznym znaczeniu, bo nie podnosi w żadnym miejscu napięcia akcyi“. Czasami robią słowa Tytusa wprost odmienne wrażenie, niż to mogłoby być intencją autora libretta. Biednemu Tytusowi jest już nudno w charakterze bezustannie przebaczącego. Raz n. p. w chwili,





kiedy nadarza się sposobność wspaniałomyślnego przebaczenia, mówi on tonem gospodarza, który, ledwo co pozbywszy się jednego nieupragnionego gościa, już drugiemu, jeszcze mniej pożądanemu, musi drzwi otworzyć. *Welch ein Tag ist wie dieser? Kaum noch verzeih' ich einem Verbrecher, so kommt ein Anderer.* A po tych słowach zwraca się z łagodną skargą do bogów, że ludzie tak są złośliwi, iż gdy on miłością ich obdarza, spiski ich na jaw wychodzą. Ale to nigdy nie zdoła zmienić go w tyrana; Tytus jest przecież cierpliwy i nie dopuści, żeby zło tryumfowało, a więc zasadę przebaczenia tak długo będzie stosował, aż się ludziom... znudzi spiskować przeciwko niemu. Inne osoby opery albo zupełnie pozbawione indywidualności, albo odpychające brutalnym egoizmem, jak Vitellia, która przędzie nić akcji z swoich zbrodniczych zamysłów. Zawiedziona miłość własna pcha ją do zbrodni za zbrodnią. Silne piętno nieszczerości wyciśnięte na każdym prawie zdaniu libretta, które przedstawia się jako zlepek z aryj, duetów i ensemblów, powtrącanych bez żadnego psychologicznego usprawiedliwienia pomiędzy dyalogi. Jedy-nym naprawdę logicznym muzycznym ustępem jest *finale* drugiego aktu, gdzie Rzymianie i Rzymianki, ogłupieli na widok niesłychanej dobroci Tytusa, muszą się porządnie wykrzyzczyć. Dziś najwięcej razić nas mogą i muszą recitativy Vitelli i Tytusa, których treść dramatyczna w zwyczajnych monologach, bez podpierania ich wątlami akkordami orkiestry, stanowczo silniej musiałaby działać.

Na całej muzyce *Tytusa* czuć pośpiech i lekceważenie. Mozart nigdy nie uciekał się do roli grubego efektu melodyjnego, jakim ilustruje w operze tej słowa Sextusa: *Apriti, o terra, inghiotimi! e nel tuo seu profondo...* To zniżanie się melodyi jakby pod ziemię, jest wprost niesmaczne!





W patetycznym librecie, i to w najbardziej nieodpowiednim miejscu, znalazła się silna reminiscencya z *Fletu zaczarowanego*. Sextus i Annius wyrażają swoje przyjacielskie uczucia w duecie, sklejonym z odpadków dialogu muzycznego Paminy z Papagenem: *Bei Männern, welche Liebe fühlen*. Daleki jestem od t. zw. *Reminiscenzen-Jügerei*, chodzi mi tylko o wykazanie, jak mało troszczył się tu Mozart o odpowiedni wyraz muzyczny; ten skrajny dyssonans między librettem a muzyką razi w tym wypadku aż za silnie. Wreszcie ta właśnie reminiscencya, w tej specjalnie sytuacji, jest tak niefortunna; mimowoli assocyacya wrażeń pobudza nas do śmiechu, chociaż treść słów tego duetu jest wcale poważna. Sextus i Annius bowiem w operze Mozarta to partye... kastraty i śpiewaczki sopranowej!... Zarzuty Schaula, że „Mozart często grzeszył przeciwko zdrowemu myśleniu w charakterystyce muzycznej“ — są niewątpliwie słuszne. Nieraz sama forma arii jest żywym zaprzeczeniem intencji librecisty; w *Tytusie* ma to przedewszystkiem miejsce w *rondzie*, w którym Sextus otwiera swoje zbolące serce przed zdradzonym władcą. Gdzie, jak gdzie, ale przy słowach: *Ach, nur einmal noch im Leben, lass dein Herz mir offen steh'n*, forma ronda jest bardzo nieodpowiednia. Sextus, który już niejednokrotnie dał dowód swojego nie-bohaterstwa, idzie na śmierć, jak na dobre śniadanie — jakby już dobrze wiedział, że i teraz daruje mu Tytus karę. Jeżeli malarz, z któregokolwiek on wieku pochodzi, jednym i tym samym wyrazem twarzy oddaje zgrozę i słodycz w duszy malowanej osoby, to może on być wprawdzie w każdym kierunku genialnym, tylko nie w wyrazie. Takim malarzem muzycznym jest Mozart w *Tytusie*. *Opera seria* ma w dobrym królu prawnuka, ale dziadka swojego ma w nim *wielka opera* pierwszej połowy XIX stulecia.





Marsz przy wejściu Tytusa, chór witający władcę, nareszcie samo *finale*, to ustępy zupełnie niedramatyczne ze względu na muzykę, mimo czysto fizycznej siły, zupełnie puste. Mają one w *Tytusie* niemniej ważne zadanie, jak wielkie pochody i pompatyczne finały oper Meyerbeera, Halévy'ego, nawet pierwszych dzieł Wagnera. Czasami nie wiedzieć, czemu bardziej się dziwić, czy libreciście, który potrafił pisać takie głupstwa, jak arya Tytusa: *Ah! se forse intorno al trono*, lub nawet bombastycznie-efektowna arya: *Se all' impero amici Dei!* — czy też genialnemu kompozytorowi, który mógł do nich w ogóle muzykę utworzyć. Przypuszczenia, że Süssmayr był autorem wielkiej liczby ustępów w *Tytusie*, wobec ich lichoty, mogły się łatwo utrzymać.

Jeżeli Wagnerowi nie odmówimy prawa wypowiedzania sądów o wcześniejszej od niego muzyce, to warto przytoczyć tu zdania, które mistrz z Bayreuth o *Tytusie* napisał: „O, jakże mi drogi jest Mozart, jak bardzo godny podziwu, że nie mógł utworzyć do *Tytusa* muzyki takiej, jak do *Don Juana* lub *Wesela Figara*. Jak haniebnie musiałoby to muzykę poniżać! — Mozart komponował bez przerwy, ale pięknej muzyki nie mógł nigdy tworzyć, chyba w natchnieniu. Gdy natchnienie musiało wyjść z wewnątrz, z własnego źródła, to wten czas tylko wybuchało jasnym płomieniem, gdy temu geniuszowi boskiej miłości ukazał się godny miłości przedmiot, który on z zapalem i zapominając o sobie mógł objąć. W ten sposób właśnie Mozart, ten najbardziej absolutny muzyk, byłby tym, który dawno już rozwiązałby problem opery; on właśnie byłby stworzył najprawdziwszy, najpiękniejszy i najzupełniejszy dramat, gdyby był spotkał poetę, któremu miał jako muzyk przyjść z pomocą. Ale nie spotkał poety! To pedantyczno-nudny, to wyuzdany przykrawacz tekstów





operowych przedkładał mu do komponowania duety, arie i zespoły, które Mozart później stosownie do ciepła, które mogły w nim rozniecić, muzycznie tak opracowywał, żeby mogły otrzymać wyraz najbardziej im odpowiedni, jeśli to było w ogóle ze względu na tekst możliwe“.

„Na operach Mozarta możemy się przekonać dokładnie, że to samo, co wywyższyło je ponad ich czas, przyniosło im zarazem dziwny los; mają one bowiem żyć po za swoim czasem, a więc wtedy, kiedy brak im warunków egzystencji, które w ich czasie były genezą ich koncepcji i wykonania. Od takiego losu uchroniły się wszystkie inne dzieła włoskich kompozytorów operowych; żadne z nich nie przeżyło swojego czasu, do którego jedynie należało i z którego ducha wszystkie wyniknęły. Z *Weselem Figara* i *Don Giovannim* było inaczej: na żaden sposób nie można było dzieł tych uważać za coś, co miało służyć tylko przez kilka włoskich sezonów operowych. Piętno nieśmiertelności było na nich wyciśnięte. Nieśmiertelność! — Straszne przeznaczenie! Jakim mękom bytu podpada umarła dusza takiego arcydzieła, gdy ją wskrzesza do życia nowoczesne medium teatralne, ku zadowoleniu potomnej publiczności!“..

Tak pisał Wagner. Możemy się nie godzić na teorie filozoficzne, na system religijny, na przekonania społeczne Wagnera, ale w takich wypadkach, jak ta szczerza enuncjacja o sztuce Mozarta, śmiało zaufać powinniśmy zdaniu geniusza, który nowe światy odkrył dla muzyki.

Inaczej znacznie brzmi sąd anti-papy Wagnera — Brahmsa — wydany o Mozarcie. Wiemy, że Brahms był epigonem klasyków wiedeńskich i dlatego nie dziwimy się uwielbieniu jego dla Mozarta. Krótkie zdania Brahmsa, brzmiące jak prawdy ewangeliczne, nie zobowiązują nas do





niczego; tylko ostatnia myśl z wypowiedzianej do doktora Billrotha uwagi wyda się nam trochę przesadzoną. „Każdy numer w *Weselu Figara* jest dla mnie cudem — powiada Brahms — nie rozumiem wprost, jak może ktoś coś tak absolutnie doskonałego stworzyć; nigdy nie powstała rzecz podobna, nawet Beethoven nie dokonał takiej!... To nawet jak na Brahmsa wcale dziwnie wygląda. Wszakże apostoł sztuki Brahmsa, jakim po zerwaniu z Wagnerem stał się Hans Bülow, powiedział, że I Symfonia Brahmsa, to X-ta Beethovena. Tak; nawet i to możliwe, bo właśnie do Bülowa powiedział raz Brahms: „Tak pięknie pisać jak Mozart dziś już nie potrafimy. Możliwym jest tylko staranie się, abyśmy równie czysto pisali, jak on pisał“. Ale ta czystość stylu Brahmsa sprawia, że muzyka jego jest za często nieszczerą, brak w niej duszy, bo za niewolniczo trzyma się formy. Wszakże, jak mówi złośliwy Pfohl, symfonie Brahmsa mają smak zwietrzalej wody sodowej... Ale, chociażby twierdzenie Brahmsa było możliwym do spełnienia w całym jego brzmieniu, że znalazłby się wśród nas geniusz odpowiedni Mozartowi, to gdyby twórczość jego nie nosiła piętna ducha naszego czasu, lecz czerpała siłę z zmarłej epoki, byłaby ona jeszcze niesmaczniejszym przykładem ubóstwa inwencji i dowodem nieszczerości, niż są świątynie gotyckie wznoszone na wielkich placach w XIX stuleciu. Muzyka, co prawda, musi być jeszcze długi czas cierpliwa, zanim smak estetyczny będzie przymiotem przynajmniej niewielkiego procentu słuchaczy z sal koncertowych i opery. Na szczęście jesteśmy już na tej drodze i miejmy nadzieję, że kiedyś nie będą się krystalizowały pojęcia muzyczne tak bezkrytycznie, jak dawniej. Sztuka Mozarta jest tak przystępna, iż nie potrzeba dla zrozumienia jej i ogarnięcia żadnych specjalnych przygotowań





ani dla uszu, ani dla duszy słuchacza. Ponieważ jest ona akustycznie piękna, a więc może tylko dodatnie — lubo bardzo prymitywne — wrażenie wywołać, a ponieważ także lekka i wdzięczna jest jej treść, nie dziw więc, że starsze pokolenia rychło się do niej przyzwyczały i nawet zaczęły wymagać, aby każda inna muzyka miała te same cechy. Dlatego i dziś jeszcze muzyka, która *ist nicht leicht zu behalten — ärgert unsere Alten...*

Nie stoję na stanowisku jednostronnego traktowania sztuki Mozarta; nie chodzi mi tylko o wykazanie, w czym ona jest odległą od muzyki Wagnera, w czym do niej się zbliża. Wagner, gdyby nawet nie napisał żadnego dramatu muzycznego, a tylko zostawił po sobie czysto teoretyczne wskazówki, jakim dramata muzyczne być powinny, byłby tem samem zjawiskiem genialnem. Dlatego, mówiąc o jakiejkolwiek operze, z jakiegokolwiek czasu ona pochodzi, nie mamy prawa zapomnieć o zasadach muzyki dramatycznej, które ucieleśniły się w dziełach Wagnera. Wagner dla muzyki znaczy tyle, co Kopernik dla astronomii. Sprzeczać się dziś o samą zasadę dramatu muzycznego już naprawdę nie warto. Ci, go uznać nie chcą i za wszelką cenę cofają się do pięć przed-wagnerowskich, przypominają naszych zaciętych pseudo-klassyków walczących z Mickiewiczem. Czy muszą powtórzyć się słowa, że „legną długim jako wał niejski trupem?” — zdaje mi się, że to nastąpi rychlej, niż możnaby się tego spodziewać.

Lat 24 zaledwie liczył Mozart, kiedy dostał zamówienie na napisanie wielkiej, poważnej opery dla Monachium na sezon r. 1781. Autorem libretta *Idomeneusa* — jak wiemy już — był X. Giambattista Varesco z Salzburga. Dla zrównoważenia zdań Ryszarda Wagnera pozwólmy przemówić





teraz najzaciętszemu przeciwnikowi mistrza z Bayreuth, a entuzjastycznemu wielbicielowi muzyki klassycznej, Edwardowi Hanslickowi. Słynny i zjadliwy krytyk wiedeński pisze w r. 1879, a więc w pięć lat po wygłoszeniu zdania, że *Idomeneus* ubył z tęczy oper Mozarta — z okazji wznowienia go na scenie cesarskiej Opery — tak mniej więcej: „Wystawienie *Idomeneusa* wymaga dziś prawie tyle odwagi, co pracy. Dawno już przestałem mieć nadzieję spotkania się z nieszczęśliwym królem Krety gdzieindziej, niż w partyturze. Uczucie, z którym zamknąłem tę partyturę po ponownem przestudyowaniu jej, nie pozwoliło mi — otwarcie to wyznać — spodziewać się wielkiego powodzenia opery. Przeszło 60 lat leżał *Idomeneus* zapomniany. Najpierw tekst! On jest źródłem wszystkiego nieszczęścia! Libretto *Idomeneusa* jest najzupełniej bez smaku, nudne, a to wszystko w niewypowiedzianie przestarzałej sukni opery mitologicznych bogów i bohaterów. Jakże stereotypowe postaci sceniczne! Król ma poświęcić syna, aby przebłagać gniew Neptuna — woli jednak sam umrzeć, podczas kiedy syn znowu chce ofiarować siebie w miejsce ojca, a kochanka syna jest gotowa umrzeć za niego, aż wreszcie blaszany głos wyroczeni rozwiązuje ten węzeł bohaterstw i łączy wszystkich tych, którzy napróżno i tak bardzo się obawiali. Ci koturnowi królowie, królewicze, królowne i arcykapłani o dumnych ruchach i przesadnym stylu — to wszystko zalatuje pleśnią“.

„Pragnę i to podnieść, że to przestarzałe tak bardzo dla nas libretto, już wtedy, kiedy je dla Mozarta sfastrygował Varesco, było przestarzałe. Kompozytor francuski Campra opracował tę historję wcześniej o 70 lat i jego *tragedya liryczna: Idoménee*, została wystawiona w operze paryskiej w r. 1712. Nie do pojęcia są te bezduszne figury ze swojemi





pustemi i napuszystemi wierszami w dziesięć lat po napisaniu *Götza von Berlichingen* Goethe'go! Za patetycznością tekstu powlokła się i muzyka. Wyłącznie dla wysokich głosów pisane partye, bo także Idamante został skomponowany dla kastraty. To są postanowienia, które, już z góry niedramatyczne, nam nawet nienaturalnymi się wydają. Gdy któraś z działających osób zaczyna swoją aryę, to brzmi to tak, jakby chciała wygłosić publicznie mowę na temat swoich wrażeń. Już sam temat zaczyna się w sposób przeważnie bardzo dosadni, ostro odcinający się, jakby twierdzenie, które mowca podejmuje się udowodnić... w końcu dodatek brawurowy, jako *captatio benevolentiae*. Taki rodzaj monologu muzycznego jest już nam w nowszych operach zupełnie nieznanym, a jeszcze więcej obcy musi być on dla śpiewaka“.

Hanslick zatem zbliża się do tego, co powiedział Wagner, a nawet jeszcze więcej, bo mimowoli przyznaje, że, gdy forma monologów muzycznych w operach Mozarta, specjalnie zaś w *Idomeneusie*, jest zupełnie zła — jedyną formą muzyki dramatycznej będzie tylko jej przeciwstawienie, t. zn. dramat muzyczny Wagnera. W dalszych bowiem zdaniach sławnego krytyka-publicysty znajdujemy wprawdzie nazwisko Meyerbeera, ale tak jakoś trwożliwie wypowiedziane, że od razu domyśleć się można pewnej nieszczerości w postawieniu go niedaleko imienia Wagnera. Hanslick — tak samo jak Brahms — był na dnie duszy wagneryaninem; o Brahmsie wiemy to z jego własnych słów, Hanslick znowu za nadto był rozumnym i za nadto dobrze znał się i odczuwał muzykę, żeby nie uznał — przynajmniej w sercu — że dopiero w sztuce Wagnera dopełniła się muzyka.

Wagner w twierdzeniu, że gdyby Mozart spotkał był poetę, byłby właściwym twórcą dramatu muzycznego, i Hans-





lick, wyprowadzając wszystko złe w *Idomeneusie* z libretta, wyszli z jednego założenia i do jednego zmierzali celu! Obydwaj wyłamali się z pod wpływu sugestyi, którą tradycya wytworzyła. Niewątpliwie miał także słusność sławny profesor uniwersytetu wiedeńskiego w spostrzeżeniu, że w całej twórczości Mozarta nie da się przeprowadzić jakaś linia logicznego rozwoju, wzrastania doskonałości lub obniżania się jej. Dlatego nie można sobie inaczej wytłómaczyć, jak mogło po *Weselu Figara* powstać *Cosi fan tutte*, a po *Flecie z czarowanym — Tytus*, jak tylko przypuszczeniem, że cała twórczość Mozarta, i to specjalnie jako muzyka dramatycznego, była funkcją odruchową geniusza, tak nieobliczalną w efekcie, jak rzut kamieniem. Natchnienie nie zawsze mogło się znaleźć, nie trzęsło się z rękawa; refleksya, autokrytycyzm — to proces dość powolny, na to już Mozartowi brakowało czasu. Szalona pamięć pomysłów muzycznych — jaką posiadał Mozart — tworzyła z mózgu jego chyba magazyn różnorodnych kompozycyj. W czasie przechadzki powstał kwartet smyczkowy, przy czarnej kawie aria, przy ubieraniu się jakaś część symfonii — to nie żarty, to fakta. Potem Mozart zasiadał do stołu i otwierając tak suto zapisaną księgę pamięci, kopiował z niej na papierze nutowym to, co przy lada sposobności powstało. W hałasie mógł komponować — to nawet starego Leopolda niepomierne zdziwilo; była to tylko czysto mechaniczna praca — ale ta nas w jeszcze większe wprawia zdumienie. W tym kierunku stoi Mozart najwyżej z pośród liczby największych geniuszów w jakiegokolwiek sztuce, jako zjawisko, ani w przybliżeniu nigdy nie powtórzone.

Nie zaszkodzi także przytoczyć zdania Ulibischeffa (autora w r. 1844 wydanej biografii Mozarta), który dopatruje się





w *Idomeneusie* bardzo wyraźnych wpływów *opery seria* Glucka i *opery francuskiej*, wreszcie wskazuje miejsca, gdzie Mozart jest już niezaprzeczeniem oryginalnym. Wpływy te wynikały przedewszystkiem z charakteru libretta, który jest na wskrós francuskim, ale w niemniejszym stopniu i włoszczyzna, z powodu użycia mowy do poezyi, zaznaczyła się w *Idomeneusie*. Wreszcie śpiewacy *opery monachijskiej* byli albo Włochami, albo wykształceni we włoskiej manierze, pisana więc dla nich *opera* nie mogła różnić się stylem od ich stylu śpiewaczego.

Specyficznie włoski koloryt — zdaniem Jahna — ma *Idomeneus* Mozarta, jak wszystkie jego włoskie *opery*, nie tylko z powodu włoskiej formy i techniki, ale z powodu tego żywego tchnienia i ciepła, które wypłynąć może tylko z zupełnego wnikięcia w duszę narodu. Dla Mozarta miała muzyka włoska znaczenie jako jedyny wyraz muzyczny i dlatego całą swoją indywidualnością zanurzył się w niej. Jako muzyk był Mozart tak mało Niemcem, jak Weber — Włochem! Dla nas zaś nie przedstawia dziś włoski styl *operowy* prawie najmniejszej wartości, a więc wszystko, co w tym stylu zostało stworzone, choćby w granicach estetyki jego było arcydziełem, nie może liczyć na poruszenie naszego uczucia — inna rzecz, że pod pewnemi względami może się nam podobać. Dlatego i Mozart im więcej jest stylowo-włoskim, tem dalszym od naszego rozumienia prawdy życiowej czy objawień natchnienia; im zaś mniej krępuje sobie stylem lot natchnienia, tem jest poetyczniejszym, tem więcej w nim prawdy życiowej, tem więcej duszy.

Muzyka w *Idomeneusie* tak samo chodzi na koturnach, jak postacie libretta. Patos rozlał się w uwerturze, w każdej arii i recitativach. Błyskawicznie szybkie zmiany nastrojów w sytuacyach są rażącą wadą libretta; w ślad za niemi nie





może nadażyć muzyka pustych akkordów, na których wspierają się dyalogi. Tak więc scena spotkania się Idomenusa z synem Idamantesem jest fatalnym przykładem. Król Krety po całych latach tułaczki zbliża się wreszcie do ojczystej wyspy. Niedaleko już od brzegów jej straszna burza grozi zatopieniem całej floty. Chcąc przebłagać gniew Neptuna, przyrzeka Idomeneus złożyć mu w ofierze pierwszego spotkanego na ładzie człowieka. Istotnie Neptun uśmierza fale, a Idomeneus szczęśliwie przybija do lądu. Ale oto jakieś zawiśne fatum chce, że w chwili wylądowania Idomenusa na brzegu przechadza się syn jego Idamantes. O rozterce w duszy króla dowiadujemy się z długiej tyrady, w której boleje z powodu nieszczęsnego, dwakroć nieszczęsnego przyrzeczenia. Zaczyna młodzieniec, na wieść o zbliżaniu się floty ojcowskiej, obdarzył wolnością wszystkich jeńców trojańskich; wnet jednak radość jego kończy się, gdy Arbaces, powiernik króla, przyniósł — nieprawdziwą na szczęście — wiadomość, że okręty w burzy zatoneły. Widzimy więc ojca i syna miotanych sprzecznymi uczuciami. Syn przed chwilą rozstał się z ukochaną Ilią, która nie może przyjąć jego miłości, w dodatku oplakuje śmierć ojca; Idomeneus znowu zamiast być złym na siebie, że był zdolnym do okropnego przyrzeczenia, zwraca się z żalami do bogów. Po jednym szybkim taktie przygrywki, którym zaczyna się ustęp, śpiewa Idomenes: *Spietatissimi Dei* (nielitościwi bogi) co upoważnia Idamantesa, który nie poznaje ojca zapytać zaraz po jednym taktie muzyki, na z lekka dyssonującym akkordzie: *Meco compiangi del padre mio il destin?* (czy i ty oplakujesz zagładę mojego ojca?) Natychmiast po tem pytaniu następuje poznanie: *Ah figlio!* — *Ah padre!* — *Ah Numi!* kilka żywszych akordów i: *Dove son io? Oh, qual trasporto!*





Prawdziwy orkan wrażeń, dyametralnie różnych; ale tylko libretto, i to bardzo lakonicznie, je zaznacza; za ledwie się zrodzą, już je następne rugują. Muzyka jednak nie zna ich zupełnie, płynie jakby nic się nie działo na scenie. Za Idamantesem włości się motyw z arii skierowanej ku Ilii. *Eine wehmütige Klage athmen diese sanften Töne aus* — powiedziałby każdy z komentatorów tej arii; nagle po słowach: *Ha, welche Freude*, zmienia się wyraz tego motywu z mollowego w durowy i motyw zupełnie ma dostroić się do sytuacji! Ale inna jest jeszcze reminiscencya — nazwijmy ją: uprzednia. W *Flecie zaczarowanym* Tamino w słynnej arii z obrazem (*Bildniss-Arie*) śpiewa: *Dies Bildniss ist bezaubernd schön, wie noch kein Auge je geseh'n, Ich fühl'es, ich fühl'es...* przyczem ostatnie napisane tu słowa mają bardzo charakterystyczną melodyę, która zgina się przez dotknięcie półtonów dolnych najpierw od *es* do *c*, potem *es* do *b*; ten zwrot melodyjny jest w muzyce chyba tak przysłowiowym, jak temat *scherza* z IX Symfonii Beethovena. Płynie z tej melodyi jakaś miękka przedza, jakaś słodycz, jakieś miłe, spokojne pragnienie. Użycie go w każdej innej sytuacji musiałoby wypaczyć intencję poety; po *Flecie zaczarowanym* byłby on albo powtórzeniem, albo plagiatem, przed *Fletem* zaś wskazuje na bogactwo intencji autora, lecz zarazem na nielogiczne użycie go. W *Idomeneusie* przychodzi motyw ten, dosłownie, jako pradziad motywu z *Fletu zaczarowanego* w miejscu, w którym Ilija śpiewa: *Den Vater verlor ich und Heimath und Ruhe!* Te słowa wykluczają wszelką rozlewność w melodyi, wszelką miękkość w harmonii. Że Mozart, mimo olbrzymiego geniuszu, mając lat 24 nie był jeszcze zupełnym panem wyrazu muzycznego, że rozporządzając niezliczoną ilością pomysłów, nie umiał ich często użyć w stosownem miejscu — to nie powinno nikogo zdziwić!





Pamiętajmy, że muzyka, „najsztuczniejsza ze sztuk“, nie jest tak naturalnym środkiem wypowiedzenia uczuć, jakim jest mowa dla określenia myśli! Zrodzona w duszy kompozytora, przechodzi ona długi proces embryologiczny, zanim ucieleśni się w nutach partytury. Proces ten tak dalece zależny jest od warunków zewnętrznych, że myśl muzyczna, uwieczniona w nutach, jest zaledwie takim odbiciem właściwego obrazu muzycznego, który jaśniał w fantazyi kompozytora, jakim jest, choćby idealny, pejzaż w stosunku do natury. Dziś nie możemy wiedzieć, w jakim stosunku zostawały kompozycje Mozarta do obrazów jego natchnienia — on sam nie może nas o tem poinformować — ale to pewna, że mniemanie Wagnera, jakoby Mozart umarł, zanim zdołał osiąść tajemnicę idealnego odtwarzania muzycznych natchnień, jest bardzo trafne. W *Idomeneusie*, jak nawet w *Don Giovannim*, geniusz Mozarta jeszcze ciągle szukał i jakkolwiek w ciągu krótkiego życia tyle i takich dzieł stworzył jak nikt przed nim, jednak na grobie jego śmiałoby można umieścić napis, który Grillparzer dla Schuberta ułożył: *Jak wielkie nadzieje tu pogrzebane!*

Ale to miejsce z *Idomeneusa* wskazuje i na coś innego jeszcze. Mozart, ten „geniusz światła i miłości“, unikał cienia w muzyce — może o istnieniu jego w epoce *Idomeneusa* nie był przekonany i dlatego jaśniały dlań zaraz następne słowa Ilii: *Tu Padre mi sei, soggiorno-amoroso è Creta per me;... Or più non rammento l'angoscie, gl'affanni.* Ten następnik wystarczał Mozartowi, że smutną treść słów Ilii oblał światłem jasnego motywu.

Muzyka opisowa znalazła wdzięczne zadanie w burzy; ilustracja jej jak na epokę Mozarta bardzo silna, zarówno w kolorycie, jak rysunku. Jako przeciwstawienie tego obrazka





muzycznego wypadu wspomnieć o chórze: *Placido è il mar, andiamo*, gdzie znowu spokojne morze jest tłem. Oprócz patetycznych chórów, śpiewających przez kilka taktów tylko: O! O! O! O! zanim nabiorą rozmachu do okrzyku: *Voto tremendo*, oprócz uprzejmych słów arcykapłana, twierdzącego, że: *Tausend und tausend fanden in dem weiten Bauche des entsetzlichen Unthiers ihr Grab schon vor meinen Augen*, znalazło się w *Idomeneusie* miejsce na sceny, podobne cokolwiek do pieśni Elsy w *Lohengrinie*.

Ilia prosi zefirów, aby leciały do ukochanego Idamantesa i zjednały jej jego serce. Jeśli gdzie, to tu z pewnością lekkie passazyki koloraturowe mają wielką wartość i znaczenie; jak mile wyglądają one (aryi tej nie miałem sposobności słyszeć) w słowie *volate*; to naprawdę skrzydełka nie z piór, lecz z tonów. Błado pod każdym względem musiała wypaść scena w świątyni Neptuna, gdzie ma się odbyć uroczyste poderżnięcie gardła nieszczęśliwej ofiary srogiego gniewu bogów. W chwili, gdy już nóż Idomeneusa ma spaść na syna, wpada Ilia i mówi:

Halt, o König! was thust du?

Idomeneus odpowiada:

Ich tödte dieses Opfer zu Neptuns Versöhnung.

Idamantes:

Ach Ilia, schweige...

a arcykapłan natychmiast strofuje ją:

Störe die heiligen Gebräuche nicht.





Ilia:

Umsonst ist dieses Beil gezückt auf eines andern Brust;  
König! hier ist die meine, das Opfer bin nur ich.  
Idamantes ist schuldlos, in deinem Sohne lebt des Reich's  
[einz'ge Hoffnung,  
Die Götter sind gerecht, ihr alle seid ihres heiligen  
Willens, unverständlich Organ.  
Griechenlands Feinde will der Himmel zum Opfer, nicht  
[seine Söhne.  
Zwar bin auch ich ganz schuldlos, und bin jetzt eure  
[Freundin,  
Doch ich bin Priams Tochter und aus dem Volke,  
Welches ewigen Hass den Griechen schwor,  
Drum lasst mich sterben!

Idamantes:

Ach! ich bewundre dich um so viel Grossmuth,  
Doch solch ein kostbar Opfer hat Neptunus nicht zu fordern  
Ich bin erkoren. [gewagt,  
In dir lebt noch ganz Phrigien, wer weiss die Absicht,  
Die hier bei deinem Leben, des Himmels Weisheit hegt?  
Du suchst den Tod vergebens...

I takimi pustymi frazesami, w najwyższym stopniu niedramatycznymi zdaniem, w których zgoła nie ma pierwiastka muzycznego, miała być pobudzona fantazyja kompozytora?! Nagle, gdy dla ugodowego załatwienia sprawy i Idamantes i Ilia kwapią się pod nóż, rozbrzmiewa tajemniczy głos, posąg Neptuna zaczyna z radości nerwowo drgać. Z wyroku bogów:





Idomeneus, steig' herab vom Thron!  
Idamantes sei König,  
Und Ilia sei seine Gattin...

wszyscy nadmiernie zadowoleni, tylko Elektra, córka Agamemnona, trochę czarny charakter, zazdrosna o miłość Idamantesa, wśród ogólnego szczęścia wzywa Orestesa i Ajaxa i, szalona z rozpaczy, cztery razy wykrzykuje, że ją pochodnia Alekta płomieniami ogarnia, a tylko dziewięć razy wspomina o jadowitych węzłach, które w gryzają się w pierś. Po tej popisowej arii wybiega dramatyczny sopran z świątyni.

Potem jeszcze Idomeneus przed nakazaną abdykacją żegna się ze stopni tronu z narodem, przedstawia syna i synową w słowach:

Bewundert in diesem schönen Paare ein Geschenk, das der  
[Himmel euch gab.  
Gross ist nun deine Hoffnung, beneidenswürdiges Creta!

Wreszcie po rozwlekłej oracyi Idamantesa, na samo zakończenie wzywa lud błogosławięstwa bogów dla pary monarszej.

Ukształtowanie się muzyczne *Idomeneusa* zależało od personalu monachijskiego; ponieważ były w nim prawie wyłącznie wysokie głosy, nie ma w operze żadnej popisowej partyi ani dla barytona, ani dla basa. Wynikła z tego powodu jakby jednostronność czysto wokalna, brak kontrastów naturalnych. Za to orkiestra zajmuje w *Idomeneusie* w stosunku do innych oper Mozarta miejsce wyjątkowe. Jest w niej nierównie więcej blasku i wykończenia, niż nawet w późniejszych dziełach scenicznych Mozarta. Zmysł kolorystyczny Mozarta w tym czasie nie był jeszcze bardzo silnie rozwi-





nięty; nie znał on jeszcze indywidualizowania każdego instrumentu z osobna, nie mieszał farb orkiestralnych z taką pewnością, jak wielcy instrumentalisci od Berlioza począwszy; orkiestrą operuje więcej w znaczeniu dynamicznem, niż kolorystycznym. Jahn z punktu swojego zapatrywania się uważa orkiestrę w *Idomeneusie* za podstawę, na której oparła się cała nowoczesna instrumentacja, twierdzi dalej, że wszystko późniejsze z zakresu instrumentalnej muzyki jest tylko dalszym ciągiem pojęć i wyników Mozarta, ubolewa jednak, że w znacznej mierze intencje twórcy *Idomeneusa* zostały spaczony, czyli, że cały dalszy rozwój instrumentacji jest bardzo warunkowy.

Z szeregu innych oper Mozarta, młodzieńczych lub nawet dziecięcych dzieł, nie możemy odnieść bezwzględnie dodatniego wrażenia. Kiedyś, kiedy i Wagner będzie należał już do zamierchłej przeszłości, kiedy nie będzie po nim żadnych śladów — po za sztuką jego — będzie można dopiero wydać sąd o muzyce dramatycznej obu geniuszów. Dziś już przewidzieć można, że postać Wagnera urośnie do tak wielkich rozmiarów, taką potęgą brzmień będzie jego imię, iż arcydzieła epok poprzedzających jego wystąpienie, będą wyglądały jak figurki *puttów* przy *Mojżeszcu*. Z pewnością z całej twórczości Wagnera — licząc ją od *Hollendra tułacza* dopiero — nie nie ubędzie przez wieki całe, a już przysięgać na to możemy, że nie ubędzie tyle, co z dzieł Mozarta. Wyliczę tu kilkanaście dzieł scenicznych Mozarta; jestem przekonany, że nawet poważnie wykształceni muzycy lub krytycy nie znają ich bliżej, bo nie miało to dla nich nigdy interesu. Z tej lub owej sceny słyszało się przy jakiejś sposobności arję lub duet, i na tem koniec. Gdy się zmieni trochę zdanie Wilde'go, to otrzymamy pewnik nie do zbicia, że „opera,





której po jednokrotnem usłyszeniu lub przegraniu nie mamy potrzeby słuchać lub grać powtórnie, nie zasługuje w ogólności, żeby ją pierwszy nawet raz słyszeć". Do takich oper należą z dzieł Mozarta: 1) *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, 2) *Apollo et Hyacinthus*, 3) *Bastien und Bastienne*, 4) *La finta semplice*, 5) *Mitridate Rè di Ponto*, 6) *Ascanio in Alba*, 7) *Il sogno di Scipione*, 8) *Luca Silla*, 9) *La finta Giardiniera*, 10) *Il Rè Pastore*, 11) *Zaide*. Chociaż nie doliczyliśmy okrągłego tuzina, to i ta cyfra, która bezpowrotnie ubyła z liczby 21 dzieł scenicznych Mozarta, jest wystarczającą. Z pozostałych, ma komedia z muzyką p. t.: *Der Schauspieldirector*, jeszcze mniejszą wartość od *Tytusa*.

Jako kompozytor operowy nie mógł być Mozart ostatecznie innym, niż był. „Duch czasu“ kleszczami silnemi związał mu swobodę ruchów. Ale gdy na opery Mozarta nie będziemy patrzyli przez pryzmat osobistych upodobań lub przekonań, nie ducha ich będziemy kładli na szalę oceny, lecz muzykę ich „dla niej samej“ poddamy skrupulatnej analizie, to pod każdym względem musimy oddać jej pierwszeństwo przed setkami oper, bo tak wolnej od błędów muzyki nie było ani przed nim, ani długo po nim. Jednej rzeczy mogą się u Mozarta zawsze uczyć muzycy dramatyczni — jeśli dla nich Wagner nie jest w wielkich łaskach — mianowicie logicznego powiązania melodii z tekstem tak co do rytmiki słowa, jak budowy myśli. U Mozarta błędu deklamacyjnego w melodii nie znajdziemy ze świeczką; może tu i ówdzie natrafimy na nieszczęśliwą lub nieodpowiednią myśl muzyczną, ale zawsze ona konturem swoim będzie się zakrywała z konturem słowa, zawsze wypukłość linii falistej melodii spotka się z wypukłością lini tekstu. W tym kierunku wielu kompozytorów XIX stulecia nie szło za przy-





kładem Mozarta i popełniało rażące błędy. Specjalnie z muzyki polskiej możnaby kilka fur takich błędów wywieść! Wielu z naszych muzyków uczyło się deklamacyi zapewne u Beckmessera, ale nie u Mozarta! Odnosi się ten zarzut szczególnie do opery polskiej przed Moniuszką, jakkolwiek i sam twórca *Halki* obficie zasiał kłokol pomiędzy cudnymi kwiatami naszych pól, a i późniejsza opera niejednokrotnie grzeszy w kierunku czystości deklamacyi. U Mozarta zaś, gdzie tylko ręką ruszyć, zawsze musimy znaleźć dowody, jak bardzo logiczną była jego inwencya melodyjna ze względu na zewnętrzną formę myśli. Papageno czy Sarastro, Belmonte czy Osmin, Don Giovanni czy Masetto — wszystkie ogółem postacie jego oper nie karykaturują swoim śpiewem muzycznych praw mowy. Dziś unikamy takich błędów bardzo ostrożnie, bo znaczenie tekstu jest dla nas niewątpliwie wielkie, ale kiedy w operze o nic innego nie chodziło, jak tylko o kilkanaście mile brzmiących melodyj i gdy tekst był tylko słabym pretekstem do napisania arii lub ensemblu, a miejsce jego i *solfeggia* mogłyby śmiało zająć, w takich warunkach nie robiono sobie z poezją wiele zachodu, kawałkowano słowa i zdania i łątano w ten sposób przydługie arie koloraturowe. Również to nieszczęsne powtarzanie w kółko jakiegoś nic nie znaczącego zwrotu, które u Mozarta jeszcze na poły jest znośne, zagnieździło się w późniejszej muzyce operowej i dopiero w naszych czasach zaczęło znikać.

Z kolei należałoby się jeszcze zastanowić, jaki wpływ wywarła muzyka Mozarta na rozwój opery. Pisząc w poprzednim rozdziale o znaczeniu oper Mozarta, zaznaczyłem czas od r. 1775 do r. 1825 jako epokę, w której dzieła jego zajmowały pierwsze miejsce. Możliwość wprowadzić i w jednym i drugim kierunku coś dodać, ale zdaje mi się, że właśnie to pięćdziesięciolecie





jest okresem, dla którego muzyka Mozarta jest najlepszym wykładnikiem. Znaczenie Beethovena zaczyna się dopiero po śmierci mistrza, powodzenie oper Webera jest wprawdzie wielkie, ale chwilowe. Berlioz i Chopin dopiero w lat kilka mieli zacząć stawiać fundamenty nowych pojęć muzycznych. Lubo i sam Mozart nie ma po r. 1815 tego błyskotliwego powodzenia, co Rossini, wtenczas na szczycie sławy, to jednak sztuka Mozarta jako najdoskonalszy wyraz muzyki w tym kierunku, jako rodzona matka muzyki Rossini'ego, nadaje właściwy ton temu czasowi. Posuwać zaś dalej wpływ Mozarta, wpływ ducha jego muzyki, byłoby może trochę ryzykownem twierdzeniem. Schubert w całej pełni jest spadkobiercą zasad piękna i możności muzyki mozartowskiej, idzie trochę i w kierunku Beethovena, ale zaledwie ociera się o jego sztukę łokciami; powietrze pruje mu Mozart. Toż samo i Mendelssohn-Bartholdy, eklektyk wprawdzie, ale bezsprzeczny epigon Mozarta, dlatego nawet dość osamotniony między r. 1840—1847. Inni z tego czasu podziwiają Mozarta, ale bardzo już oddaleni od jego sztuki; dość wspomnieć Chopina. Sprzeczne w sobie może się wydać przypuszczenie, że muzyka operowa Mozarta była właściwym gruntem, na którym wyrosła pieśń niemiecka, specjalnie pieśń Schuberta, w wielkiej mierze Schumanna, wreszcie Karola Löwego i Roberta Franza. Arye oper mozartowskich dostarczyły materiału na skonstruowanie organizmu muzycznego pieśni; pieśniami bowiem są arie Tamina czy nawet Papagena, noszącego się z zamiarem powieszenia się; Blondchen z *Urowadzenia z seraju* lub Ili z *Idomeneusa* zamykają swoje uczucia w formę pieśni, które tylko utartym zwyczajem noszą miano aryj. Przypomnijmy sobie nadto bardzo znaną pieśń Mozarta *Das Veilchen* i porównajmy z którąkolwiek ze spokojnych aryj ope-





rowych — a przekonamy się, że Mozart i tu i tam był zupełnie ten sam; innego wyposażenia muzycznego nie dopatrzymy się w tych dwóch pokrewnych zresztą rodzajach. Ilość taktów nie wchodzi tu naturalnie w rachubę.

Jakiejś ciągłości w muzyce oper Mozarta nie znajdziemy. Nietylko stara modła kompozycji wpływa na to; każdy numer opery stanowi dla siebie zamkniętą całość, ostro odcina się od poprzedniego i następującego, zajmując w całym obrazie scenicznego życia stanowisko nie odpowiadające środkowi akcji, nie na pierwszym, lub dalszym planie stosownie do znaczenia dramatycznego; niemal wszystko — muzycznie — dzieje się w jednej płaszczyźnie, może tylko *en relief* wyłania się z pnia akcji, ale nie daje wrażenia perspektywicznego. Mozart perspektywy muzycznej nie znał, radził sobie jak umiał, ale nie doszedł jeszcze do pojęcia przestrzeni w muzyce. To jeden z ostatnich prymitywów muzyki!





#### IV.

**N**ajznamienitszem dziełem instrumentalno-wokalnym Mozarta jest jego *Requiem*. Nie możemy go zaliczyć do muzyki kościelnej, bo wielkie formy liturgiczne są w rodzaju muzyki opisowej, nieosobistej. Msza żałobna natomiast w ogóle, a specjalnie *Requiem* Mozarta, jest dziełem tak bardzo osobistem, że musimy je postawić chyba w tym samym rzędzie, co *Treny* Kochanowskiego. Chociaż muzyka *Requiem* to nie szalona rozpacz cyklu pieśni Mahlera: *Kindertotenlieder*, nie tragizm żalu, który zrodził *Mszę* żałobną Verdi'ego, chociaż to muzyka tęsknoty duszy, rwącej się do wiecznego spokoju, jest ona jednak tak potężna i tak głęboka, jak wspomniane dzieła. Sama już forma *Requiem* nie nadaje się do użytku kościelnego, przynajmniej w zwykłych warunkach, bo pod każdym względem przerasta zadania muzyki kościelnej. Ustępy *Requiem*, w czasie nabożeństwa wykonywane, są, w stosunku do czasu trwania mszy żałobnej, stanowczo za długie. Co innego w sali koncertowej, gdzie nic nie zakreśla granic czasu! Jak Beethoven musiał swoją *Missa solemnis* puścić w świat pod tytułem *Hymnen im kirchlichen Style*, tak samo i tu ten nagłówek byłby na miejscu. Ale czy *Requiem* jest czy nie jest kompozycją kościelną, to zupełnie





nie ma znaczenia — o wartości jego stanowi jego treść muzyczna, głębsza i silniejsza, niż wszystko, cokolwiek Mozart kiedykolwiek napisał. Jakiś spokojny, szlachetny uśmiech maluje się na tej kompozycji, słychać w niej szept Anioła Śmierci, skrzypienie bramy wieczności; dzieło takie mogło powstać w duszy, czującej, że węzły jej z życiem doczesnym poczynają się rozluźniać — tylko raz mógł geniusz stworzyć taką muzykę. W czasie słuchania *Requiem* usta nasze nie będą szeptały modlitwy, myśl stanie w biegu ku Stwórcy, jakiś niewypowiedziany żal ogarnie duszę, dreszcz lęku wstrząśnie nami, aż zapatrzymy się w tajemniczą pustkę, gdzie nieprzebyte ciemności nikną, gdy słońce wiary wejdzie na horyzont duszy. Ekstaza — już nie natchnienie — twórcy, udziela się nam, przykuwa całą naszą istotę; bezbrzeżne, czyste wzruszenie opanowuje nas, ze światem łączące nas korzenie bytu, znikają!

Mozart był twórcą 16 Mszy, które powstały w czasie pobytu w Salzburgu. Te kościelne jego dzieła w porównaniu z muzyką religijną XVI stulecia rażą nas, jak wyświeżony, wyzłocony ołtarz barokkowy w starej świątyni gotyckiej. Ale po wiekach klassycznej muzyki kościelnej, po Palestrinie i Lassie, po wiekach, w których nie brakowało i Mszy żałobnych, *Requiem* Mozarta było czemś tak nowem i szczerem, tak głębokiem i potężnem, tak bosko pięknem, że jednym zamachem wymazało ze spisu żywej muzyki wszystkie kompozycje tego rodzaju. Ze zdziwieniem dowiadujemy się, że niektórzy, nawet bardzo szacowni mistrzowie, tworzyli nawet po kilka Mszy żałobnych, u jednego spotykamy się z liczbą 14 aż *Requiem*! Jasna rzecz, że wartość tych kompozycji, podyktowanych rytuałem, nie wewnętrzną koniecznością, nie jest wielka. Chociaż i *Requiem* Mozarta powstało





przypadkowo, na zamówienie bowiem pisał je, ale tu gra okoliczność ta rolę bardzo podrzędną, prawie nie istnieje. Gdyby hr. Walsegg zamiast Mszy żałobnej zamówił w tym samym czasie jakąś kantatę weselną, z pewnością nie byłaby ona tak wspaniałym końcem twórczości Mozarta, jakim — i jedynym w swoim rodzaju — jest *Requiem*. Dogasające siły nie pozwoliły mu zostawić całej partytury *Requiem*. Zaledwie dwa pierwsze ustępy *Requiem* i *Kyrie* wykończył zupełnie; następne już to pobieżnie — ale zawsze wystarczająco dla wtajemniczonego w intencje Mozarta ucznia, Süßmayra — szkicował, w niektórych zaś miejscach doprowadzał pracę wcale daleko. Trzech jednak ostatnich ustępów *Requiem*: *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus Dei* nie zaczął nawet szkicować. Romantyczna historia powstania Mszy, śmierć twórcy w czasie pracy nad nią, jej genialna wartość, sprawiły, że z mniejszym zainteresowaniem śledzono za prawdą, za losami jej po zamknięciu się oczu Mozarta. Przyczyną, że wdowa po genialnym kompozytorze musiała się dopuścić pewnych „nieformalności“ w celu doręczenia całej partytury hr. Walsegg, była zawarta z wysłańcem jego umowa. Konstancya bojąc się, że Walsegg zażąda zwrotu zadatku, dość nawet znacznego, zwróciła się z propozycją wykończenia *Requiem* do muzyka Józefa Eyblera. Podpisano bardzo szczegółowy kontrakt, ale po bardzo niedługim czasie Eybler zaprzestał pracy, nie czując się na siłach. Pozostawał tylko Süßmayr, który z zadania mógł wywiązać się znacznie lepiej, niż ktokolwiek inny. W niewykończonych przez Mozarta ustępach powypełniał Süßmayer luki, a trzy końcowe sam według własnego pomysłu dopisał. Oddano więc partyturę, której część była jeszcze dziełem rąk Mozarta, druga jego ucznia, temu, kto ją zamówił. Walseggowi nie zależało na tem spe-





yalnie, kto dokonał dzieła, miał żądane *Requiem*, kompozycję, z której musiał być zadowolonym, a partytura nie wskazywała na jakiś podstęp. Süßmayr bowiem miał pismo tak podobne do pisma Mozarta, że, jak zapewniają znawcy, nie można bez szczegółowych badań znaleźć między nimi różnicy. Kontrakt z Eyblerem i później z Süßmayrem okryty był tajemnicą — ale i ta nie dała się długo utrzymać. W niedługi stosunkowo czas po śmierci wykonano *Requiem* w sali Jahna w Wiedniu. Zdaniem biografy Mozarta, O. Jahna, wykonawcy mieli wiedzieć, który z ustępów *Requiem* należy przypisać Mozartowi, który Süßmayrowi. To stawiało Konstancję w kollizję i dlatego nawet w r. 1796 przed Rochlitzem mówiła, że *całe Requiem* jest dziełem męża. Również i sławny Hiller, pisząc na partyturze: *Opus summum viri summi*, nie przypuszczał nawet, ażeby ktoś inny przyłożył rękę do dzieła. Przez ośm lat znane było *Requiem* jedynie z odpisów; w r. 1799 zgłosiła się firma Breitkopf i Härtel z propozycją do Konstancyi, żeby przysłała do druku oryginalną partyturę. Nawet teraz jeszcze pani Mozart zapewnia wydawców, że mąż jej dał wyraźne wskazówki Süßmayrowi, jak ma — w razie jego śmierci — doprowadzić *Requiem* do końca. Wymienia Konstancya w liście, że fugę z *Kyrie* polecił umieścić jako zakończenie. Süßmayr sam żadnych specjalnych poleceń nie musiał otrzymać, bo o nich nie wspomina zupełnie — wreszcie i to samo wyklucza możliwość ich, że Konstancya, wiedząc o nich, nie udałaby się najpierw do Eyblera. Skoro się hr. Walsegg dowiedział o zamierzonym wydaniu „swojego dzieła“, uważał za stosowne poczynić kroki, aby temu przeszkodzić; nawet wcale ostro zabrał się do tego, wkrótce jednak zmiękł; w zamian za przyzwolenie dostał kilka niewydanych kompozycji Mozarta. Ale tak łatwo,





jak maniak Walsegg, nie zaspokoila się ciekawość szerszej warstwy ludzi; dopiero śladami wyjaśnień wdowy po Mozarcie, które miały miejsce w r. 1839 (a więc na dwa lata za ledwie przed śmiercią wtenczas już drugi raz wdowy, mianowicie po Jerzym Nissenie), można było dojść do pozytywnych danych w sprawie *Requiem*. Praca Süßmayra nie wpłynęła wiele na ducha kompozycyi. Gdzie pozostały szkice, tam nie można było dwuznacznie ich rozumieć; Mozart miał bowiem zwyczaj pisania w kompozycyach instrumentalno-wokalnych części chóralnej, dodając do niej bas (cyfrowany); resztę głosów, a więc orkiestrę, wpisywał do partytury dopiero, w szkicach zaznaczając tylko ważniejsze miejsca. Tak samo ma się z wszystkimi ustępami *Requiem*, wyjąwszy trzy ostatnie. W *Lacrimosa* za ledwie ośm taktów napisała stygnąca już ręka. Uzupełnianie takie jak w *Requiem* możnaby porównać z restaurowaniem starych obrazów, gdzie odnośny majster nie ma sposobności do popełniania błędów kompozycyjnych. Styl Mozarta tak był krystalicznie przejrzysty, tak wreszcie przesiąkł nim Süßmayr, że także oryginalne dzieła ucznia Mozarta dla fachowca nawet nie uwidoczniają jakiejś głębokiej różnicy, tak co do ducha ich, jak techniki. Mógł więc Süßmayr śmiało uzupełnić luki w wielkim muzycznym obrazie genialnego kompozytora, jak robili uczniowie Veronesa czy Rubensa w ich płótnach. W kompozycyach Beethovena, Chopina czy Wagnera byłoby to niemożliwością; mieli oni swój duch w swojej muzyce, do którego można się zbliżyć, ale nie podrobić; u Mozarta zaś, jak i u Haydna, naprzód idzie maniera, którą ludzako naśladować można. Naturalnie, że Süßmayr nie mógł w żaden sposób być w kombinacyach melodyjnych identycznie podobnym do intencyi Mozarta, ale tak jak nikt logicznie myślący nie uzupełniłby odłamanych





rąk synów *Laokoona*... nogami, a tylko linia ich nie byłaby może powtórzeniem linii oryginału, tak też praca Süßmayra jest logicznem dokończeniem koncepcyi Mozarta, inna cokolwiek w formie, ale niedrodną gałęzią pnia treści muzycznej. Dziś, kiedy mamy już delikatne sumienie w obchodzeniu się z zabytkami sztuki, nie myślelibyśmy o uzupełnieniu *Requiem* i zachowali je w stanie takim, w jakim je nam los geniusza przekazał; niewczesnym byłby każdy projekt łątania genialnej kompozycyi i niezawodną silną opozycyę przeciw niemu. Jeszcze gdyby Süßmayr w zupełnej tajemnicy przed światem — ale bez kontraktu — przystąpił do pracy, gdyby go ciągnął do niej kult dla genialnego Mistrza, gdyby nie interes, ale czysta potrzeba duchowa zrodziła w nim myśl ukończenia Mszy żałobnej — jeszcze wtedy uzupełnienie miałooby jakąś głęboką wartość moralną, ale tak, jak jest, nasuwa tylko przykre spostrzeżenia. Jak mało pietyzmu dla sztuki męża miała Konstancya, jak bardzo zależało jej na dosłownem spełnieniu umowy *mit dem edlen Anonymen!* Padamy plackiem przed każdym taktiem Mozarta, padniemy i przed falsyfikatem, noszącym jego imię; a jeśliby się jutro wydało, że *Kyrie* jest dziełem Süßmayra, zaczęniemy w niem tyle ujemnych stron wynajdywać, że dodatnich nie będzie już widać! Przysiądź możnaby na to, że z chwilą, kiedy zachwiałyoby się autorstwo Rafaela jako twórcy *Madonny Sykstyńskiej*, 80 na stu „znawców“ odkryłyoby, że *Madonna* haniebnie zezuje!! Mydlana bańka suggestywnej tradycyi pęka za lada dmuchnięciem „naukowych“ prądów; dzieło sztuki — w jakimkolwiek rodzaju — wtenczas tylko nie podlegnie systemowi meyer-mülleryanizmu, jeżeli pancierzem jest duch jego, który wszelkie naukowe zakusy uczyni niedostępnymi i zbytecznymi i dumnie będzie spoglądać z piedestału, a tym jest nie tra-





dycya, nie historia, lecz nasze żywe uczucie. *Requiem* w swojej dualistycznej istocie będzie na zawsze próbą przekonania się, gdzie szczerze uczucie, gdzie zaś puste uleganie tradycji gra rolę.

Że jednak Süßmayr nie dopełnił *Requiem* bez grubego błędu, o tem mówią nam wyraźnie puzony użyte w *Tuba mirum*. Figura akkompaniamentu, oparta na dźwiękach brutalnej blachy, jest czemś wysoce niesmacznem i stanowi najbardziej rażący dyssonans w kierunku kolorystyki dźwiękowej. Groza pierwszego tematu doskonale maluje się w tonach puzonu, ale zaraz po jednym taktie pauzy kolor puzonu jest tu wysoce komicznym, a ucho doprasza się raczej fagotu lub wiollonczeli na jego miejsce. Skąd Süßmayrowi wpadło na myśl użyć tego instrumentu w tem miejscu, czy może słowo *tuba* i w dalszym ciągu miało usprawiedliwiać jego uczestnictwo, raczej solowy występ na tle delikatnych akkordów instrumentów smyczkowych? Ostatniemi czasy ukazał się artykuł znakomitego muzyka niemieckiego Weingartnera, który radzi rolę puzonów w *Requiem* zredukować do *minimum*. Rada zupełnie słuszna. Mozart bowiem używał silnych tonów puzonowych chyba w najtragiczniejszych momentach i niewątpliwie nie kazałby im rozbrzmiewać w tak niestosownych muzycznie chwilach, jak właśnie w akkompaniamencie w *Tuba mirum*. Niemniej prawie rażą puzony w ustępie 6-ym *Confutatis*, gdzie przez pierwszych kilkanaście taktów idą równoległe z głosami basów i tenorów. Im silniej retuszuje się zupełnie chybiony pomysł Süßmayra, tem lepiej na tem wychodzi samo dzieło Mozarta. Nie wdając się w bliższą ocenę ustępów, pochodzących w całości od Süßmayra, należy zaznaczyć, że zlewają się one najdokładniej pod względem wewnętrznej wartości i zewnętrznej doskonałości z resztą





ustępów. Süßmayr zresztą wcale skromnie uzupełniał luki, starając się jak najmniej wyciskać na nich swoją indywidualność; dlatego dwukrotnie używa temat *Osanna*, a w zakończeniu *Agnus Dei, cum Sanctis Tuis*, umieszcza fugę podwójną z *Kyrie*.

Po za okrytym tajemnicą współdziałaniem Süßmayra w powstaniu *Requiem*, inną rzecz — niewątpliwie ważniejszą — dostrzedz w niem możemy; jest nią bardzo silny wpływ Haendla na ukształtowanie się formy Mszy Mozarta. Komplikacya kontrapunktyczna jest czemś tak pociągającym, że żaden z wielkich umysłów muzycznych — z wyjątkiem chyba Chopina — nie mógł oprzeć się jej. To, co u Bacha lub Haendla było może tylko środkiem muzycznego wypowiedzenia, stało się u ich następców niezaprzeczenie celem. Wątpię, żeby wielogłosowość taka, jaka jest u Bacha, była obrazem uczucia; nie było jeszcze na świecie motywu fugi, czy kanonu, któryby w swej pierwotnej, a więc czysto melodyjnej szacie, był owocem szczerzego natchnienia! Motyw taki rodzi się na to, aby mógł spełnić wszelkie przepisy regularnej fugi, a więc nie jest już sam przez się wynikiem nastroju, lecz obliczenia! Zabarwienie zależy od tego, czy wybierzemy tonację miękką, czy twardą; warunki zatem są tu bardzo ograniczone, rytm i tempo bowiem są w takim wypadku pojęciami bardzo elastycznymi. Fuga jest to utwór geometryczny, umiarowy, dla którego cyrkiel i kątomierz są natchnieniem. Nie zmniejszy się genialna wartość fug Bacha i Haendla, tych nieporównanych dzieł konstrukcyjno-muzycznych, jeśli je na zimno słuchać będziemy, bo tam, gdzie obaj mistrzowie kontrapunktu chcieli do uczucia przemówić, tam, gdzie muzyką swoją chcieli słuchaczy rozgrzać — tam nie pisali przecież ani fug, ani kanonów. Na uzasadnienie tego twier-





dzenia podam, że my jakimś specjalnym zmysłem słuchamy kompozycji wielogłosowej opartej o regułę, że nie oddajemy się jej tak bezwarunkowo, jak jakimś utworowi wolnego natchnienia, że podczas gdy w nokturnie lub preludium nie interesuje nas prawie zupełnie — przy słuchaniu — strona techniczna, słuchając fugi bawimy się wyławianiem tematów, cała nasza uwaga zaabsorbowana jest wyłącznie techniczną stroną fugi czy kanonu, ale nigdy może ideową. Jednym słowem, *fuga* w muzyce jest rodzajem mostu o żelaznej konstrukcyi, który może mieć jakieś piękno linii w sobie, ale zawieszony w pięknym wąwozie, łącząc dwa naturalne jego brzegi, dwie skalne ściany, odcina się ostro od tego, co stworzyła natura. Nie przeczę, że most jakiś nadzwyczaj lekki dodaje coś każdemu widokowi, ale przedewszystkiem musi się on znajdować tam, gdzie jest potrzebny. Ale tak, jak most żelazny nie może być sam przez się zarodkiem nastroju, tak i *fuga* nie jest obrazem stanu duszy kompozytora, ani nastroju w dosłownem znaczeniu tego wyrazu nie może wywołać. Arcydziela kontrapunktu przypominają mi także drogie kamienie, misternie rżnięte; mogą one błyszczeć jak brylanty, lub mienić się jak opale, mogą jeszcze większą od kamieni przedstawiać wartość, bo są w pierwszej już linii dziełem umysłu ludzkiego, ale ten ich ogień nie grzeje — może nas wprawić w osłupienie, ale nie przeniknie duszy aromatem uczucia.

I dlatego tylu genialnych i niegenialnych muzyków nie mogło oprzeć się ponęcie kontrapunktu, używając go w najmniej odpowiednich miejscach, jak tyle kobiet nie oparło się brylantom, obwieszając się nimi z wszelkiem zaprzeczeniem smaku. Kontrapunkt dla kontrapunktu istnieć nie powinien; wielogłosowość powinna być środkiem, nie celem.





Jeśli Mozart uciekł się do wielogłosowości, i to zaraz w pierwszym ustępie *Requiem*, to — napewne można twierdzić — nie uległ on ślepo tylko wpływowi Haendla, co w pierwszym rzędzie wynikałoby już choćby z tego, że używa do *fugi* tematu z haendlowskiego *Messyasza*, w identycznym brzmieniu; chciał zapewne Mozart dośpiewać to, co zaczął Haendel w potężnym chórze: *Przez Jego rany*. Na pierwszy rzut oka wygląda użycie obcego tematu na plagiat, ale tu ma to chyba takie znaczenie, jak motyw Najświętszej Rodziny, powtarzający się setki razy u malarzy różnych epok. Mozart zupełnie inaczej, niż Haendel, snuje przedzę wspaniałej *fugi* podwójnej. Pewna swoboda w użyciu tonacyi dla tematu i contra-tematu, trudności techniczne, jakie chóry muszą w *Kyrie* pokonać, wywoływały wprawdzie zjadliwe sądy, ale najlepiej może określa wrażenie, jakie laik i fachowiec musi odnieść po usłyszeniu tego ustępu, X. Stadler, mówiąc, że wir jakiś, któremu nie można się oprzeć, porywa duszę i wiedzie ją w zaświaty. Mozart wszędzie był wokalistą; we wszystkich dziełach instrumentalnych głos ludzki był dla niego pierwotnym wzorem, dlatego jego symfoniczna i kameralna muzyka jest tak śpiewna; ale w *Kyrie* zapomina Mozart o swojej zasadzie i pisze chór, bardzo instrumentalnie wyglądający. Dlatego słuszne zastrzeżenie X. Stadlera, który wrażenie, przez siebie określone, czyni zależnym od idealnego wykonania. Trudność wynikająca z samej natury kompozycyi podwaja się, jeśli do wykonania *Requiem* stanęły chóry za liczne. W Wiedniu n. p. wystawienie Mszy Mozarta jest uroczystością, którą uświetnia się tem, że na estradzie zabiera miejsce 300—400 śpiewaków: bryła tonu, tocząca się jak lawina ze setek piersi, nie może być tak ruchliwą, jak tego wymaga forma *Kyrie*; zaiste, *weniger wäre mehr!* W takiej masie ginie wyraz,





jakkolwiek mógł on zrodzić się w każdym gardle z osobna. Sam temat *Kyrie eleison* jest pełen tragizmu; można nim wstrząsnąć umysł i serce słuchacza. Po tym wstępie, w którym błagalne uczucie jednostki, ból i przestach kojarzą się, następuje opis Sądu Ostatecznego. Poemat Franciszkanina Tomasz da Celano (1255) przedstawia wielką różnorodność nastrojów; w tych sześciu ustępach (2—7) od *Dies irae* do *Lacrimosa* wznosi się natchnienie Mozarta do niebotycznej wyżyny. W nich przejawia się geniusz jego najsilniej i najszlachetniej, zarówno w wyrazie grozy, jak niebiańskiej słodyczy. *Dies irae* bez żadnych scenicznych akcesoryów robi silniejsze wrażenie — przynajmniej na mnie — niż wizyta posągu Komtura; *Recordare* zaś jedynie z *Ave verum* da się porównać. W *Dies irae* tony chóru walą się jak wodospad z żywiołową potęgą, nie wstrzymane w biegu kombinacją. Niemniej potężnym jest wstęp: *Rex tremendae maiestatis*. A *Recordare!* Czy można opisać to wrażenie, jakie nas przeniknie, gdy cicha prośba solowego altu, a za nim wszystkich głosów kwartetu, rozlegnie się w naszej duszy. Nie wstyd mi przyznać się, że w miejscu tem dygocę ze wzruszenia; w niem czuję tę jasną, biedną duszę, która cały swój cichy ból, całą swoją dolę tak cudownie Bogu opowiedziała. Mozart sam po skończeniu *Recordare* powiedział żonie, że gdyby nawet miał umrzeć przed skończeniem *Requiem*, przecież było mu dozwolonem ostatnią tę modlitwę duszy napisać. Jak pięknie, jak szczerze kończy Jahn analizę *Recordare*; warto przytoczyć te słowa: „Nigdy i w żadnej sztuce nie zostało oddane pełne nadziei uczucie, które rodzi się w świadomości własnej niemocy, uczucie nabożnego zaufania w miłosierdzie Boga, nigdy wierniej i piękniej, jak w tem *Recordare*“. Czyż nie prawdziwe są słowa Wagnera, że Mozart genialne rzeczy





писаł w natchnieniu, które przecież nie mogło płynąć z mizernych zlepeków librettowych. Podziwiamy Mozarta w jego *Don Giovannim* i *Weselu Figara*; genialną jest muzyka jego, ilekroć zbliża się do ludzi, ale nazwa genialnej nie wystarczy już dla tej jego muzyki, którą dyktowała ekstaza duszy zwróconej ku Stwórcy. Jeśli wspomniałem, że Süßmayr dostroił się najdokładniej do stylu Mozarta w ogóle i do ducha *Requiem* w szczególności, to nie należy rozumieć tu *Recordare*, które razem z *Ave verum* stoi nieskończenie wyżej nad wszystkimi innymi dziełami Mozarta i naśladowaniem być nie mogło. Czyjmkolwiek dziełem jest *Recordare*, Mozarta czy Süßmayra, mówi nam ono tylko, że dusza, w której powstało, tworząc je, bliżką była Boga; a nas ustęp ten zbliża do Niego. Nie mamy prawa żałować nawet, że Mozart nie skończył *Requiem*, bo samo *Recordare* wystarczy za wszystkie inne ustępy. Muzyka ta przetrwa wieki, zawsze równie silnie będzie działać na serca ludzi; niech nie wiedzieć jak bardzo zmieniają się środki muzycznego wypowiedzania się, treść tego arcydzieła wyrazu nie będzie miała innego znaczenia i do niczego innego pobudzi słuchacza, jak do kontemplacji o Bogu. Ono ma w sobie cząstkę z Istoty Boskiej: jest nieskończenie doskonałe i wieczne!

Tak jedynym zjawiskiem w muzyce, jak *Recordare*, jest tylko *Ave verum*. Jeśli w *Requiem* Anioł śmierci kierował ręką Mozarta, to tu słońce niebiańskiej światłości przyświecało mu w pracy. Nie *Wesele Figara*, ale *Ave verum* jest cudem! Wspomniałem w części poprzedniej, jakie wrażenie może ono wywołać na słuchacza, który umie oderwać się od ziemi. Wszystkie dogmaty naszej wiary w jakiś sposób cudowny tu się skojarzyły. W pierwszych słowach tego anielskiego powitania, w tej niebiańskiej melodii, żyje uczucie wszyst-





kich serc, jakie kiedykolwiek były na świecie miłością ku Chrystusowi: dwukrotnie powtórzone *Ave*, jakby wypłynęło z pod szmeru gałązek palmowych, staniających się na przywitanie Boga-Człowieka. A w dalszej części *motetu* dziewiczo-piękna melodia ilustruje słowa *Ex Maria Virgine*; bardziej niepokalana nie mogła być ona. A kiedy wznoszą się tony głosu sopranowego w słowie *In cruce*, czyż nie czuć w nich tej Boskiej Miłości, która dla człowieka spełniła ofiarę Krzyża?! W nieziemskiej słodyczy dobiegają tony do końca, w którym maluje się głęboki spokój duszy, wierzącej, że *in mortis examine* to *Verum Corpus* przyzwie ją do siebie. I dlatego *Ave verum* jest cudem; nie *Wesele Figara* lub i cudowny wprost proces powstania *Don Giovanni*'ego. *Wesele Figara* przecież powtórzyło się, i jak doskonale, w *Cyryliku sewilskim*; *Ave verum* sto lat czekało, zanim setna część jego stała się zarodkiem *Cudu Wielkiego Piątku* w *Parsifalu* Wagnera. Ale cała jego istota jest już niepowtórzoną i nie naśladownictwem zbliżymy się do ducha tej boskiej kompozycji, ale wykonywaniem jej. Bo zaiste *Ave verum* godne jest służyć Bogu i służyć niem powinniśmy Stwórcy, czyniąc to na pamiątkę Mozarta!...





## V.

**J**ako muzyk „absolutny“, zarówno w symfonicznych swych dziełach, jak w muzyce komnatowej, jest Mozart wyznawcą tych samych zasad, które stanowiły dla niego punkt wyjścia w muzyce dramatycznej. Piękno tej jego sztuki polega na czysto akustycznym zadowoleniu: zgrabna melodia, harmonia operująca zaledwie kilkoma akkordami, modulacja zamykająca się w kilku nieśmiałych zwrotach, rytmiczność i forma, w której wszystko bardzo symetrycznie układa się. Treść muzyczna jego symfonij i koncertów, kwintetów lub kwartetów, wreszcie sonat, nie różni się niczem od treści ustępów z jego oper. Że Mozart nie miał jeszcze wyraźnego pojęcia, jakie są zadania, jak różne mogą być cele muzyki, zdanie napisane w liście do ojca przekonywa nas o tem, i zarazem jest kluczem do rozwiązania teorii Mozarta: „W operze musi być poezya posłuszną córką muzyki“. Widzimy więc, że w tym kierunku cofa się genialny twórca *Don Juana* nawet po za r. 1600, po za zasady *stile rappresentativo*, które lubo w praktyce nie osiągały tego samego poziomu, pomimo wszystko były jednak teoretycznym zbliżeniem się do dramatu muzycznego. Natarczywie nasuwa się też pytanie, co mogło być zarodkiem pomysłów w sym-





foniach Mozarta, jeśli nawet w dramacie muzyka powstawała ze względu na siebie samą. Mozart jest zjawiskiem tak nadzwyczajnym, jako zjawisko tak nieokreślonym, że gdyby urodził się o kilkanaście wieków wcześniej, lub gdyby nie istniały zapiski, że urodził się zupełnie prawidłowo w wieku XVIII, musiałyby powstać legenda, że wyklął się on z jaja, które zniósł jakiś ptak czarodziejski. Czasami nie można wytłumaczyć sobie sztuki Mozarta inaczej, jak porównaniem, że muzyka jego rodziła się tak bezwiednie, jak śpiew ptaka. Dlatego wkońcu tyle w muzyce tej podobieństw, tak mało — śmiało to twierdzić powinniśmy — różnorodności. Po za takim legendarnym wytłumaczeniem twórczości Mozarta nie mało przyczyni się do poznania jej wiadomość, na jak przygotowanym gruncie ta jego sztuka wyrosła. Wiemy, że w muzyce „absolutnej“ streszcza się najwyższy ideał sztuki w ogóle. Muzyka „absolutna“, nie wiążąc się z żadnymi pojęciami konkretnymi, nie podlega także żadnym prawom, któreby z góry zakreślały jej granice lub wskazywały cele. Sama istota jej pozwoliła na zupełne wyemancypowanie się z pod wszelkich paragrafów kultury i etyki, na doprowadzenie swobody ruchów wyżej od sztuk plastycznych i poezji. Ścisłe rozumowanie nie ma do muzyki absolutnej dostępu, bo analiza może dotyczyć tylko teoretycznej i technicznej strony tej sztuki i nie da się przeprowadzić z pomocą jakichkolwiek czynników, po za nią leżących. Muzyka absolutna jest jedyną sztuką — pierwiastkiem! Jej byt sam w sobie jest już ideał, a jak chcą niektórzy, jest nawet ideał bytu. Jej działanie jest zawsze dodatkiem i pierwotnym, jak ciepło. Może ona jedna tylko ma największą rację istnienia pomiędzy rodzajami sztuk dla sztuki, bo cel jej, pomimo abstrakcyjności jej życia, jest ściśle związany z najdelikatniej-





szą częścią duchowej jaźni człowieka — z uczuciem. Odczuwanie muzyki absolutnej ma pewne podobieństwo do uczucia wiary, bo funkcyje naszych zmysłów są, razem nawet wzięte, aparatem niedostatecznym do ogarnięcia ducha muzyki. Historia ideowego rozwoju muzyki, tak dobrze jak nie istnieje; nie mamy żadnej naukowej pewności, nie zabieramy się przeto do tej trudnej pracy. Posiadamy za to bardzo nawet szczegółowe studia rozwoju czysto formalnych pojęć muzycznych; wiemy, jakie koleje przechodziły tonacye, jak rozszerzały się granice harmonii, jaka w różnych czasach była pisownia nut, znamy wszystkie formy, w które wciskano pomysły muzyczne, rozwój kolorystyki dźwiękowej jest również dokładnie znany i wiele, wiele innych ciekawych lub nudnych rzeczy dowiedziano się. Ale jakże wątpliwym jest rusztowanie wniosków, wobec setek tomów naukowych roztrząsań i dowodów muzycznych, któremi chcemy zmierzyć bezmiar przestrzeni, istniejący między potrzebą muzyki i pojęciami muzycznymi u ludzi zamierzchłych stuleci, lub ludzi pierwotnych, z jednej strony — a wykładnikiem muzycznym naszego czasu, skomplikowanym poematem symfonicznym i wymaganiami naszej wrażliwości i przekonań estetyczno-muzycznych, wyhodowanych na wiekowej kulturze sztuki tonów — ze strony drugiej. Historia muzyki dopiero wtenczas spełni zadanie swoje, jeśli uda się pilnym pracownikom na tem polu nie tylko odgrzebać mnóstwo faktów muzycznych, czynów talentów twórczych, nie tylko podać ich analizę formalną — ale także wskrzesić ideową genezę powstania jakiegoś dzieła, z niej wysnuć ducha kompozytora, a wskrzeszeniem uczucia słuchaczy współczesnych i potomnych dać nam obraz „ducha czasu“, który w upodobaniach muzycznych doskonale się przejawia. Zadanie — przyznaję — bardzo trudne, bo sama nieprodukująca





muzyki część ludzkości, nieszczerością w wypowiedaniu swoich zdań, przyczyniła się do utrudnienia badań w tym kierunku, które niejednokrotnie przekonałyby nas chyba, że muzyka, to kwestya polityki międzynarodowej, a słuchacze, to pełni rezerwy i przezorności dyplomaci; zadanie jednakże bardzo wdzięczne, bo tylko tą drogą dojdziemy do poznania, w jakim stosunku stał twórczy talent do społeczeństwa, w czym ono zasilalo go, w czym zaś karmiło się jego sokami. Musimy wreszcie dojść do pewnika, w jakiej epoce, czy w jakim okresie, zaczyna się prawdziwie artystyczna twórczość społeczeństw — lub jednostek; Józef Haydn, spytany, dlaczego nie napisał żadnego kwintetu, odpowiedział: „Z prostej przyczyny — bo nikt go u mnie nie zamówił“. Gdybyśmy zdań takich mieli więcej, granicę twórczości artystycznej moglibyśmy dokładnie zakreślić.

Muzyka „absolutna“ przejawia się najdoskonalej w symfonii. Duch jej może tu przemówić w każdym kierunku. Rysunek i światło, perspektywa i kolor — wszystko to da się osiągnąć w najwyższym stopniu. Ruchy poszczególnych instrumentów w orkiestrze są daleko, nieskończenie daleko swobodniejsze od ruchów głosu ludzkiego. Ton instrumentu działa sam przez się, podczas gdy głos ludzki dopiero w połączeniu ze słowem. To, co my dziś rozumiemy pod nazwą *symfonii*, jest wytworem dopiero drugiej połowy XVIII w., pierwszą bowiem symfonię pisze Józef Haydn w r. 1760. Słowo *symfonia* miało u teoretyków greckich znaczenie interwally melodyjnego, w średniowieczu jednak sprawdza logiczniej swoją treść, Hucbald bowiem i Guido z Arezzo określają niem współbrzmienie, akkord. Kretzschmar podaje, że dopiero w XVI stuleciu ukazuje się w tytułach kompozycji, jak n. p. u Waelrauta w r. 1594: *Symphonia angelica*, G. Gabrieli





pisze w r. 1597: *Sacrae symphoniae*. W operach Monteverdi'ego zaczynają się akty i poszczególne ustępy kilkunastotaktowymi przygrywkami, które noszą miano *symfonij*. W nich to uzmysławiała się zasada muzyki dramatycznej, bo zadaniem ich było nie tylko oddać nastrój danego ustępu, ale w poetyczny sposób wykazać łączność pomiędzy odległymi nawet scenami, co leżało w interesie dramatu. O zasadzie tej zapomniano w dwóch następnych wiekach — dopiero Wagner przywrócił ją do życia. Historia właściwej symfonii ma swój początek dopiero około r. 1650 i to w weneckiej szkole operowej, gdzie każde dzieło sceniczne z muzyką zaczynało się dłuższym już wstępem, nazwanym *sinfonia*. W okresach następujących piszą symfonie Lully, Rameau, Haendel, Bach (którego symfonia *f-dur* jest przeróbką Koncertu Brandenburskiego), wreszcie Gluck. Przed epoką świątyni wiedeńskiej szkoły instrumentalnej, symfonia, jak zresztą prawie wszystko w ówczesnej muzyce, opiera się na wzorach włoskich. Dopiero Józef Haydn „przeistacza ją tak gruntownie i tak potężnie, że tę reformę symfonii śmiało uważać można za jeden z najglówniejszych czynów w całej historii sztuki“, mówi Kretzschmar. Haydn wcielił w formę symfonii włoskiej ducha *suit*y i doprowadził rezultaty szkoły symfonicznej z Mannheim (Stamitz, Richter, Fältz) w kierunku kolorystyki orkiestralnej do poziomu, który stanowi fundament pod całą nowoczesną instrumentację. Instrumenty dęte, drewniane i blaszane nie służą u Haydna tylko do dodania siły chórowi smyczków; występują częstokroć już samodzielnie, nawet zadanie charakterystyki bywa im powierzane. Symfonia przed Haydnem nie ma znaczenia poetycznego; zamykała się w trzech częściach *koncertu*, nie mogła zajmować wiele przestrzeni, bo zwyczajem ówczesnym wykonywano





na jednym koncercie cztery i pięć symfonij, które temsamem już musiały być bardzo lakoniczne. Pierwiastek ludowy tkwił już w muzyce kameralnej w postaci *menuetu*. Prędzej czy później i do symfonii musiał się przedostać. W Mannheim dość nieśmiało wprowadzono tę innowację, dopiero wiedeńska szkoła, specjalnie zaś Haydn wyrobił menuetowi prawo obywatelstwa w symfonii. Z innowacją Haydna nie byli współcześni w zupełnej zgodzie. Między innymi pisał Jan Adam Hiller (*Wöchentliche Nachrichten*), że „menuety w symfoniach wydają się nam zawsze jak muzyka na męskiej twarzy, nadają utworowi kokieteryjny wygląd i przeszkadzają męskiemu wrażeniu, które zawsze wynika z trzech bezpośrednio po sobie następujących i jednaką powagą powiązanych ustępów, w czem właśnie polega cała piękność utworu“. Jeśli sobie przypomnimy, że w miejsce menuetu miało przyjść po kilkudziesięciu latach *scherzo* Beethovena, zobaczymy, że Hiller nie miał słuszności, broniąc się przed tą innowacją.

Mozart przeto, jako symfoniczek, zastaje już przygotowany grunt instrumentalny, gotową formę, której też nie zmienia. Słusznie jednak mówi Kretzschmar, że „jakkolwiek muzyka Haydna może się nam podobać, to nie jest ona zdolną poruszyć całej naszej duszy, dopomina się o uzupełnienie. To uzupełnienie, w ramach XVIII stulecia, przyniósł symfonii Mozart“.

Zanim zapoznamy się z samymi symfoniemi Mozarta, pozwólmy przemówić o nich kilku wybitnym jednostkom z różnych dziesiątek ubiegłego stulecia i z różnemi zapatrywaniami na muzykę.

I tak, Robert Schumann aż kilkakrotnie powtarza w swoich pismach „o muzykach i o muzyce“, że „o niektórych rzeczach na świecie nie da się w ogóle *nic* powiedzieć, n. p.





o symfonii *c-dur* (Jowiszowa z fugą), Mozarta, o wielu rzeczach Szekspira, o kilku Beethovena“... Florestan był wprawdzie małowowny, ale i *nic* powtarzał za często. O symfonii *g-moll* (z r. 1788) nie waha się już wypowiadać uwag, w których zachwył rychło ustępuje ganieniu. Każdy takt tej symfonii jest szczerem złotem, każdy ustęp skarbem całym — ale ponieważ powtórzenie czterech taktów w którymś miejscu pierwszej części wydaje się rzeczą niesmaczną, a nie chce zarzucić tego samemu Mozartowi, puszcza się na domysły, że miejsce to w partyturze zamieszczone zostało wbrew inżency Mozarta. Ale tensam Schumann potrafi i innemi słowy przemówić, gdy chodzi o obronę praw muzyki żywej, muzyki nie z wczoraj, lecz dzisiejszej, lub muzyki jutra. Przed 70 laty pisał wielki pieśniarz: „A gdy przyjdą t. zw. klassycyści i poczną krzyceć, że muzyka w ostatnich czasach upada i zasłaniając się koncertem Mozarta skrzeczą: *To jest zrozumiałe, to cudowne* — o czem zresztą nikt nigdy nie wątpił... to bądźmy przekonani, że geniusz taki, jak Mozart, dziś urodzony, z pewnością pisałby... koncerty raczej... podobne do Chopina, niż w guście Mozarta“.

Zapomniany dziś prawie zupełnie jako kompozytor Emil Naumann, uczeń Mendelssohna, powiedział w odczycie jednym o Mozarcie (Drezno, 1879 r.) mniej więcej tak: „Mozarta łączy z Rafaelem jakieś zjawisko o ujemnem znaczeniu. Obydwaj bowiem wielcy mistrzowie, pomimo, że wpływ ich na najszersze koła jest tak niepohamowany niczem, nie znajdują zrozumienia, lub tylko powierzchowne, u pewnego specjalnego rodzaju artystów i dyletantów; co dziwniejsze, często spogląda się na nich przez ramię tylko. To są natury niezdecydowane w sobie, chore na skrzep genialności, które Goethe tak trafnie nazwał „niedokształconemi“, a które tak





bardzo są oddalone zarówno od prawdziwego wykształcenia, polegającego na poskromieniu siebie i obiektywnym poglądzie na świat, jak naiwnym i zdrowym chłopskim rozumie. Tacy pół-genialni ludzie przechodzą nad zjawiskami, jak Mozart i Rafael, do porządku dziennego, nie rozumiejąc, że sami siebie na zawsze z tego programu usuwają<sup>4</sup>. Naumann musiał przysłużyć się sobie samemu. Wypowiedział komplement pod swoim adresem, bo uwielbieniem dla Mozarta wykreślił się z listy pół-geniuszów, ale w zakończeniu przyznał, że jeśli utrzyma się na porządku dziennym, to tylko przez to uwielbienie bez zastrzeżeń. Istotnie, dzieła Naumanna poszły już w niepamięć.

Wagner wyraża się o Mozarcie-symfoniku z większą rezerwą, zaznaczając, że „w rzeczywistości dopiero z wyżyny swojej muzyki dramatycznej, wstąpił Mozart na pole symfonii; tych bowiem kilka zaledwie dzieł symfonicznych, których wartość utrzymała je do dzisiaj przy życiu, zawdzięczamy temu okresowi jego twórczości, z którym się prawdziwy geniusz jego, jako kompozytora operowego, w całej pełni rozwinął. Analizując jego symfonie zauważamy, że odznacza się on tu tylko przez piękno swoich tematów, w których użyciu i ukształtowaniu jest jedynie wprawnym kontrapunkcistą, ale brak mu zwykłego zapału do ożywienia łączących członków. Nadzwyczajnie uczuciowa śpiewność jego tematów instrumentalnych wskazuje, w czym leży wielkość Mozarta także i w tym kierunku muzyki<sup>4</sup>. Pewnego rodzaju ustępstwo uczynił twórca *Tristana i Izoldy* twórcy Symfonii Jowiszowej.

Ale znowu F. Weingartner, wielki kapelmistrz i tegi kompozytor, nie zastanawia się długo nad symfoniemi Mozarta. W broszurze p. t. *Die Symphonie nach Beethoven* (1898) uważa, że „indywidualne znaczenie Mozarta objawia się prze-





dewszystkiem w operze; tony ostatniej sceny *Don Juana* i w *Flecie zaczarowanym*, te w daleką przyszłość sięgające wskazówki, które robi jego orkiestra w *Weselu Figara* — tych nie znajdziemy w symfoniach“.

Wiemy, że Chopin był wielbicielem Mozarta, wedle podania miał nawet w podrózach mieć zawsze przy sobie którąś z partytur mistrza; miał nawet żądać, żeby w czasie Mszy za duszę jego wykonano *Requiem*; na łożu śmierci powiedział do otaczających go: „Będziecie razem grali Mozarta, a ja będę was słuchał“. Nieeks zastanawia się, w czym leżała przyczyna, że twórca polonezów tak bardzo cenił Mozarta, i odpowiada zdaniem Liszta: „W tem, że Mozart rzadziej, niż każdy inny, przekraczał granicę, dzielącą wykwinność od codzienności“. Zdaje mi się, że miękka natura Chopina wypoczywała przy muzyce Mozarta, że się nią bawił sam mistrz, aby ulżyć napiętemu łukowi natchnienia. Ostatecznie dla Chopina musiał na życie całe drogim zostać Mozart, z którego muzyką jako dziecko i chłopiec na każdym miejscu schodził się.

Jakkolwiek na zdaniach choćby najślawniejszych ludzi nie będziemy opierali naszego zapatrywania na sztukę Mozarta, bo rzecz prosta, że ono w nas samych powinno się zrodzić, nie zaś powstać na obcym gruncie — nie zaszkodzi, że zdania te, przynajmniej w tak małej ilości, przy tej sposobności poznajemy.

Nie sposób jednak patrzeć na Mozarta, jako na symfonię, bez ciągłego wspomnienia Józefa Haydna. Niezawodnie wpływ jego na orkiestralnej muzyce Mozarta najsilniejsze wycisnął piętno. Haydn — zdaniem Kretzschmara — zbudował symfonii mieszkanie nowe, w którym duch muzyki Mozarta wygodnie już mógł zamieszkać. Dopiero późniejsze symfonie





otworzyły Mozartowi oczy na prawa subiektywne w muzyce instrumentalnej. Przed Haydnem była symfonia rodzajem muzyki okolicznościowej, pisanej na uroczystości — dopiero muzyk, któremu do nazwiska tak często dodaje się poufały przydomek „Papa“, stworzył z niej poemat o charakterze bardzo osobistym. Brahms mawiał, że od Haydna nie było już więcej zabawką (*kein Spass*) pisać symfonie. Haydn przestaje być panegirykiem muzycznym i pokazuje nam ciepły kącik mieszczańskiego mieszkania. Jego muzyka jest wprawdzie subiektywną, ale mimo to jest ona bardzo powierzchowną; słuchając jej, mamy wrażenie, jakbyśmy byli w niskim pokoiku przy Haydngasse Nr. 19 w Wiedniu, jakby unosiły się obłoczki dymu z fajki, a ruchliwa pokojówka wносиła kawę. To tło każdego *scherzo* we wszystkich sławnych 13 symfoniach Haydna. Różnica, jaka leżała między usposobieniem Haydna i Mozarta, różnica czysto zewnętrznych przyzwyczajęń, odbiła się w ich symfoniach. Subiektywizm symfonii mozartowskiej jest tak samo powierzchowny, jak u Haydna, tylko, że tu na inne ściany, inne przedmioty pada nasz wzrok. Dziecko, które stąpało po miękkich dywanach, które pieściło się na aksamitnych sukniach, wołało i w muzyce perfum od fajki; młodzieniec chciał szczebiotem dziecka przemawiać do uczucia wykwintnych słuchaczy, ująć ich sobie zgrabnym ukłonem, zjednać poparcie ich nie opowiadaniem niedoli, lecz uśmiechniętą pokazywać twarz, a jeśli kiedyś, na trzy lata przed śmiercią (w symfonii *g-moll*), nie mógł powstrzymać się od łez, to nawet i wtedy zakrywał je koronkową chusteczką, kazał się ich domyślać, nie przyznawał się do nich otwarcie.

Komponowaniem symfonij zajmował się Mozart przez całe życie, zacząwszy pisać je w 9-ym roku. Napisał ich ogó-





łem 49 — a więc przeszło 5 razy więcej, niż Beethoven lub Bruckner. Ile słuszności miał Wagner, mówiąc, że dopiero drogą muzyki dramatycznej doszedł Mozart do najlepszych rezultatów w pracach symfonicznych, dowodzi okoliczność, że właśnie trzy ostatnie symfonie Mozarta, napisane w r. 1788, zapewniły sobie miejsce w programach koncertowych aż do dziś dnia. Jeśli się od czasu do czasu spotykamy także z innemi, to możemy być przekonani, że nie ich żywotność sprawiła to, ale prosta przyczyna wygody orkiestry, która, nie mając czasu na wyćwiczenie trudnej jakiejś nowej kompozycji, pietyzm swój dla mistrza w ten sposób okazuje, że wykonuje nawet te jego symfonie, o których Leopold Mozart pisał do syna w r. 1778: „To, co ci zupełnie nie przynosi zaszczytu, lepiej, że zostanie nieznane; dlatego nie dałem ci żadnych twoich symfonij — Wolfgang znajdował się wtedy w podróży — bom naprzód już wiedział, że w dojrzałych latach, kiedy i wymagania zwiększają się, będziesz tylko zadowolony, że nikt ich nie zna, chociaż sam w czasie pisania ich byłeś zadowolony z nich; człowiek staje się coraz to wybredniejszy“. Ale prawdziwy wielbiciel Mozarta nie powinien być wybrednym, bo jakże wielu dzieł nie mógłby znać — lub nie byłyby wielbicielem Mozarta!...

A nie zapominajmy w końcu i o tem, że inne znaczenie, inne zadanie ma symfonia w formie takiej, jaką nam przekazał Beethoven (żeby nie dochodzić aż do Brucknera), inne jednak, zasadniczo przeciwne miała ona w ostatnich dziesiętnościach XVIII wieku. Gdzie kompozytor chciał pokazać cały zasób swoich różnorodnych środków muzycznych, tam uciekał się do t. zw. *serenata*, której forma była bardzo dowolna; był to zlepek różnych ustępów o niejednakowym rytmie i charakterze, w których instrumenty występowały





w grupach lub też solowo; marsz i menuet miały w sere-  
nadzie ustalone prawa. Symfonia natomiast, która dla muzyki  
jest tem samem prawie, czem sonet dla poezyi, miała zadanie  
znacznie skromniejsze i czasami może przykre, odpowiedzieć  
grymasom „ducha czasu“. „Indywidualny, charakterystyczny  
wyraz, ostro zarysowanego, a specjalnie głęboko odczutego  
nastroju, nie był w tych czasach właściwym zadaniem sym-  
fonii“ — mówi O. Jahn — „zaledwie w wyjątkowych wy-  
padkach nie sprawdza się, że przeznaczeniem jej było wnieść  
do towarzystwa zadowolenie, że raczej miała przyjemnie roz-  
bawić, niż poważnie zająć; żywość i błyskotliwość — albo  
spokojne, niczem niezmacone zadumanie, to jej cecha spe-  
cyficzna“.

Ale pozwólmy O. Jahnowi przemówić jeszcze kilka  
zdań, nadzwyczaj trafnych:

„Poważne usiłowanie artysty zwraca się (w tych cza-  
sach) przedewszystkiem w kierunku wytworzenia formy i udo-  
skonalenia techniki; indywidualum nie odważało się i nie mogło  
wypowiedzieć w sztuce swojego głębokiego uczucia, wypad-  
ków swego ukrytego życia duchowego — bez oglądania się  
na cokolwiek — nawet w tym stopniu, w jakim w sztuce ów-  
czesnej było to dozwolonem. Przecież i kompozytor czuł wtedy  
po ludzku, głęboko i silnie, a uczucie jego przechodziło do  
jego muzyki, która nie była więc tylko bawieniem się formą  
i formułkami. Ale w czasach tych zachodziła teoretyczna  
i praktyczna, silnie zarysowana różnica pomiędzy wrażliwo-  
ścią człowieka, a wrażliwością artysty, a subiektywność  
w znaczeniu artystycznym czy też społecznym była prawie  
wykluczona. W r. 1774 wyszedł *Werther* — i muzyka ucze-  
stniczyła w duchowym pasowaniu i zmaganiu się tego czasu,  
ale aby zdobyć dla siebie wolność artystyczną do podobnych





zadań, musiała jeszcze dalej pracować i wyżej dążyć. Bardzo doniosłego znaczenia jest stadium wewnętrznego rozwoju artysty, kiedy młodzieniec, choćby w odosobnionych wypadkach, stara się wypowiedzieć muzycznie siebie samego i swoje uczucia“.

Co do Mozarta, specjalnie co do jego symfonij, trzeba mieć nieopisanie delikatny zmysł odczuwania, żeby można oznaczyć granicę, od której zaczyna się jego subiektywizm. Posuwanie się w znaczeniu idei jest tu tak nieznaczące, że przy zastanawianiu się nad temi symfoniami, prawie konieczną okazuje się metoda S. Baggé'go (Waldersee V, 67), który radzi śledzić proces rozwoju symfonii od Haydna do Beethovena pod dwoma tylko względami, mianowicie: ze strony instrumentów stanowiących o tonalnej barwie symfonii i pod względem muzyczno-formalnej budowy. Analizować symfonie te — z wyjątkiem kilku ostatnich — z innego stanowiska jest rzeczą bardzo zawodną.

Jeżeli kompozycje muzyczne nasuwają nam asocjacje z dziełami malarstwa, jeżeli w *Weselu Figara* życie sceniczne częstokroć przypomni nam Watteau, to 46 symfonij Mozarta przypomną nam — jeśli nie samego Lancreta — to niezawodnie pudełka wypełnione cukierkami o wesołych, różowych kolorach, do których sztukę Lancreta porównał najlepszy niezawodnie u nas znawca malarstwa francuskiego. Słodkość, to cecha tej muzyki — tak miękkie dla ucha są symfonie Mozarta, jak kolor-pomadek dla oka. Jedną z pierwszych jego symfonij była napisana w Haadze w r. 1765, a więc 9-letnie dziecko było jej twórcą; Jahn zauważa w niej wcale pewne przeprowadzenie tematyczne. Czyje dzieła były pierwowzorem dla małego chłopczyny, Jahn, nie wiedząc z całą pewnością, nie podaje tego; zdaje się jednak nie ulegać wąt-





pliwości, że przedewszystkiem symfonie, dziś już zupełnie zapomnianego kompozytora, Jerzego Wagenseila, nauczyciela muzyki cesarzowej Maryi Teresy i jej córek, jednego z założycieli t. zw. *wiedeńskiej szkoły instrumentalnej*, musiały być przykładem co do formy i treści dla dziecięcych prób Mozarta na polu muzyki symfonicznej. Mozart znał kompozycyę Wagenseila i z różnych przyczyn grał je — nawet jako siedmioletnie dziecko na dworze wiedeńskim; raz nawet musiał sam Wagenseil cudownemu chłopcu obracać kartki własnego Koncertu. Jeśli Jahn nie wymienia Wagenseila jako kompozytora, na którym wzorował się młody Mozart, to czyni to dlatego, że sam Wagenseilem nie zajmował się i na dobrą wiarę podaje bardzo sprzeczne daty z jego życia; za rok urodzin Wagenseila uważa r. 1688 — w istocie jednak urodził się Wagenseil w r. 1715. W tym wypadku metoda S. Baggégo okazuje się bardzo wygodną i pozwala osiągnąć bardzo pewne rezultaty. Wpływ Haydna w pierwszych dziełach orkiestralnych Mozarta nie tyle daje się odczuwać, co w późniejszych; pewna różnica w formie, ale melodyjnie i harmonicznie są Haydn i Mozart, Wagenseil i Ditters i cała falanga znanych w tym czasie kompozytorów, tak bardzo podobni w swoich dziełach, że na nieznaną komuś kompozycyę Wagenseila umieszczone nazwisko Mozarta nie będzie w zupełności raziło i najwybredniejszy nawet znawca nie spostrzeże się, jeśliby ktoś próbę taką zrobił. W całej prawie muzyce tego czasu, specjalnie w wiedeńskiej szkole między r. 1750—1780 jeden jest duch, który dla nas dzisiejszych nazywa się *szablonem*. Przypomnijmy sobie, z jakim upodobaniem oddawano się w tych czasach formie waryacyi; w symfoniach czy koncertach, w instrumentach solowych czy zespołach ich, waryacye były ulubioną zabawką, a nawet do dziś





dnia *die Kunst des Variirens* jest jednym z głównych punktów nauki kompozycji. Jeśli którekolwiek z waryacji Haydna lub Mozarta porównamy z waryacjami Beethovena lub Chopina (na temat *Là ci darem la mano*), będziemy musieli oddać słuszość słowom Hansa Bülowa (*Schriften*, 439), że „szczerze mówiąc, nie da się zaprzeczyć w pracach Mozarta tego rodzaju (w waryacjach) absolutna przewaga szablonu“. Tą drogą doszedł Bülow do dalej jeszcze idącego twierdzenia, że w ogólności w dziełach Mozarta ma forma przewagę nad duchem i to nie tylko w muzyce symfonicznej, ale i w dramatycznej. Jeśli się bowiem muzykę w operze wyprowadza z wewnętrznej konieczności tekstu, to tem samem tekst *niemuzyczny*, a więc taki, w którym muzyka nie jest istotną jego częścią, nie nadaje się do opery. Taki zarzut robi Bülow nawet librettowi *Wesela Figara*. Na stronie 173 pism Bülowa znajdujemy takie zdania: „Odrzućmy na bok wszelkie naiwno-dziecięce uprzedzenia i wypowiedzmy szczerze, że jakkolwiek mamy wielkie powody dziękować bogu tonów, że Mozart stworzył cudowną muzykę, pomimo to zupełnie nie zachodziła potrzeba, aby pod mistrzowską komedię p. Beaumarchais’go podkładał muzykę p. Mozart. Przeciwnie, dziś jeszcze świeża i pełna życia satyra sceniczna dowcipnego Francuza, nie ma obowiązku składać podziękowania burzycielowi dramatu, dyktatorowi muzycznemu, Mozartowi, i to w mniejszym stopniu, jak jej równie wspaniałe *pendant*, tak zwanemu Łabędziowi z Pesaro (Rossini). Samodzielne komedye konwersacyjne lub komedye nieporozumień, nie mogą dostarczyć materiału dla muzyka dramatycznego“. Tak pisał przed 50 laty muzyk o rzadko spotykanym umyśle, który przy kulcie Wagnera potrafił być szczerym wielbicielem muzyki klasycznej. Dyssonas, który





na bardzo wielu miejscach w operach Mozarta musi się dać odczuć, wynikający z pytania: w czym właściwie tkwi przyczyna czy konieczność muzyki w jakiejś *nie-muzycznej* sytuacji — dyssonans ten w zmienionej formie genetycznej ma miejsce i w symfoniach Mozarta. Tu już nie *dłaczego*, ale *po co* musimy się częstokroć pytać. Bülow szybko załatwił się z odpowiedzią na to pytanie, bo, nie znajdując jej równobrzmiącą ze swojemi przekonaniem w 48 symfoniach, wykreślił je jednym zamachem ze swojej lakonicznej historii muzyki symfonicznej, miano pierwszej, w liczbie 10, które uznawał, dając *Symfonii Jowiszowej*. Ekscentryczność Bülowa bywała czasami w swoich dziwacznych pomysłach sprawiedliwszą od pretensjonalnych zdań naukowych badaczy; częstokroć jednak zawodziła i jeśli można w części oddać słusność Bülowowi co do symfonij przed Beethovem — to tem silniej zastrzedz się należy przed zawyrokowaniem jego, że X. symfonią — niejako dalszym ciągiem Beethovena — jest I symfonia Brahmsa. Jedenastej nie zna zaś Bülow zupełnie!... Nie idąc jednak za Bülowem śladem jego apodyktycznego sądu, z szeregu symfonij Mozarta z różnych okresów jego życia można wymienić dzieła, które są okresu jakiegoś najlepszym wykładnikiem. Zanim dobiegł 20-go roku życia, już był Mozart twórcą symfonii *g-moll* (Köchel, 183), której dość ponury charakter silnie odcina się od większości ówczesnych kompozycji symfonicznych. Tak ta symfonia, jak i następna (*a-dur*) są wcale rozległe; duch niemiecki, jakkolwiek nie mógł wyzwolić się jeszcze z pod miłych więzów melodyjności włoskiej, zaczyna w nich przemawiać nie tyle może własnym językiem, ile lubowaniem się w rozwlekłości, w gadulstwie muzycznym. *Das echt deutsche Tempo ist Andante* — mówi Wagner; prawda — ono i u Bee-





thovena i u samego Wagnera jest czasami tak ociężałe, że zamiast upajać — nudzi. Gdziekolwiek duch niemiecki chciał liczyć na zrozumienie i odczucie u narodów romańskich, tam musiał uciekać się do kompromisu. Dlatego nawet Mozart, tak mało właściwie Niemiec w swoim usposobieniu i w swojej sztuce, ten Mozart, który dla nas jest tak związłym, tak bardzo ruchliwym, nie mógł w Paryżu (1778 r.) wystąpić z dawniejszymi symfoniemi, lecz czuł się zniewolonym napisać *symfonię*, znaną dziś pod nazwą *paryjskiej*, której *andante* musiało być krótkie i węzłowate. Sam też wspomina w liście do ojca, że „we Francyi — w przeciwieństwie do nas w Niemczech — podobają się rzeczy krótkie“. *Andante* to musiał dwa razy pisać, redukując za poradą Le Gros'a repetycyę, ścieśniając formę. Źle na tem nie wyszedł; symfonia podobała się publiczności, a najbardziej samemu Mozartowi, który, ucząc się nie przy warsztacie, lecz w życiu, miał odnieść z tego niemałą korzyść. Ale i *symfonia paryjska* i następne pisane w rok i dwa lata później w Salzburgu nie są ostatnim wyrazem absolutnej muzyki Mozarta. Jerzy Nissen, mąż wdowy po Mozarcie i biograf mistrza, w tych mniej więcej słowach określa Mozarta jako symfonika (*W. A. Mozart — 1828, II t., str. 156—157*): „Symfonie Mozarta (mowa tu o dziełach z lat dojrzałych) są pod względem ducha i tendencyi podobne do kwartetów, tylko jeszcze mniej skrępowane, śmielsze, bogatsze, silniejsze, ale także tu i ówdzie dzikszę, ostrzejsze, przygniatające, tak, że dusza artysty częściej pokazuje walkę samą, niż to, co z niej czystego ma się unieść, częściej chaos, w którym twór powstaje, niż twór sam. Jego symfonia *c-dur* z *fugą* końcową jest niezawodnie pierwszą pomiędzy symfoniemi. (Nie wiadomo, czy Nissen myślał to w znaczeniu liczebnika —





a więc zbliżał się do Bülowa — czy w znaczeniu przymiotnika, czyli, że symfonie Beethovena miały dla niego mniejszą wartość). W żadnym dziele tego rodzaju nie błyszczy boski promień geniuszu tak jasno i tak pięknie. Wszystko jest niebiańską zgodą tonów, której brzmienie jak wielki wspaniały czyn przemawia do serca i podnosi je. Wszystko jest tu najwznioślejszą sztuką, przed której potęgą korzy się dusza w podziwie“. — „Ogólnie sądząc, są symfonie Mozarta rdzennymi dziełami, które gotują trwale zadowolenie i które można od czasu do czasu wykonywać bez narażenia się na zmęczenie. Ze względu na ich duchowe znaczenie i rodzaj wrażenia, jakie wywołują, musi się im przypisać tendencję czysto liryczną“. Jak wszystkie prawie zdania Nissena, tak i te są ogólnikowe, nie wyczerpują kwestyi formy i ducha tych dzieł Mozarta. Jeżeli naturę Mozarta dostatecznie określamy uniwersalnem porównaniem: wiek XVIII — to tem samem też stwierdzamy, że natura ta, mimo pozornej jednolitości, jest bardzo misternie złożonem cackiem. Jak trafnie mówi Kretzschmar, że w naturze Mozarta towarzyszył duchownemu i mędrcom — na każdym kroku kawaler o skłonnościach rycerskich; Mozart, to jeden z *Minnesängerów*, w którym skryzostowały się najszlachetniejsze cechy jego wieku. Jeżeli skojarzenie się usposobień Sarastra, Cherubina i Belmonta byłoby możliwem — to dostalibyśmy naturę Mozarta. To pomieszanie się stylów w życiu osobistem Mozarta odpowiadałoby chyba mieszaninie „stylów“ w jego symfoniach, której dopatrył się Hans Nägeli w wpleceniu „elementów sentymentalnych pośród główne tematy i inne ważniejsze miejsca w szybkich ustępach symfonij“. Kretzschmar nie przypisuje jakichś oryginalnych lub nawet subiektywnych właściwości tak wielkiej liczbie dzieł symfonicznych Mozarta,





że jedynie trzy ostatnie wyłącza naprawdę od tego ogólnego sądu. Koloryt tych, już bardzo osobistych dzieł jest tak różny, a czas powstania tak krótki, że dziwić się musimy, jak mógł Mozart w ciągu kilku zaledwie tygodni przejść tak odmienne fazy duchowego życia!... Każda z trzech symfonij skomponowanych w r. 1788 ma zasadniczo inny koloryt ogólny; w pierwszej (*es-dur*) prawdziwie haydnowski humor, jowialność, tak w niej jasno, że w niemałe zdumienie wprawia nas tytuł, który nie wiedzieć kto i kiedy jej nadał: *Łabędzi śpiew*. Nigdy pod nazwą tą nie rozumiemy czegoś innego, jak melancholijne pożegnanie się ze swym zawodem czy z życiem, i jeśli dzieło jakieś powstało zupełnie bez myśli, że będzie ostatniem i w istocie nie było niem, miana tego nie dajemy mu. Tytuł ten jednak przyjął się i wszyscy tylko w ten sposób symfonię tę nazywają, jakby dla zadokumentowania, że godzą się na wszystkie inne błędy, które nieznanemu autorowi narzucili opinii potomnych. Różnicę, jaka zachodzi pomiędzy temi trzema symfoniami, różnicę tak uderzającą, wytłómaczyć możnaby chyba tem, że każda z nich powstała w momencie silnego wzruszenia i jest momentu tego takim obrazem, jak krótki wierszyk liryczny; nad każdą wprawdzie musiał Mozart pracować przez dwa lub trzy tygodnie, ale właściwy proces twórczy był improwizacją, która zapisywała się niezatartemi śladami w pamięci Mozarta. Tu określenie Nissena jest trafne! Dla wyposażenia symfonii *es-dur* w światło dźwiękowe użył w niej Mozart klarnetów; w orkiestrze jego jest to instrument bardzo zbyt kowny. Owocem chwili bardzo smutnej jest symfonia *g-moll*; wprawdzie smutek jej nie przemawia do nas tak wyraźnie, jak radość poprzedniej, bo w miejscu, gdzie żal mógłby wybuchnąć, wstrzymuje go nie-szczęсна zasada: on musi się pięknie wypowiedzieć, nie





s z c z e r z e. Dzisiaj namiętność tej najbardziej namiętnej symfonii Mozarta przerodziła się w znacznie spokojniejsze wrażenia, to, co niegdyś pałało, dziś prawie zastygło, gdzie krzyk rozpaczy się wznosił, dziś słyhać echo stłumione, gdzie była rana, dziś bliźnę widzimy. Jahn cytując przy analizie symfonii *g-moll* słowa Goethe'go, wypowiedziane o *Laokoonie*, zapomina, że zasada, która może być dogmatem dla ideału piękna w sztukach plastycznych, będących przecież zawsze ucieleśnieniem treści konkretnej — nie ma racji bytu w sztuce absolutnego wyrazu; tem samem symfonia *g-moll* nie będzie dla muzyki *Laokoonem*, lecz zaledwie poprzedniczką symfonij beethovenowskich, nie punktem najwyższym, lecz jednym z tych, które są jeszcze poniżej zera — biorąc naturalnie za podstawę nasz pomiar ciepłoty uczuć i wyrazu ich. Hermann Hirschbach, który dla ostrości swoich krytyk był w swoim czasie znienawidzonym, pisał o symfonii tej w *Neue Zeitschrift für Musik*: „Nie odznacza się ona ani przez szczególną moc inwencji, ani opracowanie; jest to zwyczajna, przyjemna kompozycya muzyczna, której napisanie nie musiało być tak bardzo trudną rzeczą, a Beethoven prawdopodobnie nie uważał jej za tak wielkie arcydzieło“. Dodać należy, że Hirschbach i Beethovenowi niemniej ciężkie robił zarzuty, a sam był kompozytorem o silnych zasadach.

Podobnie jak tytuł *Łabędzi śpiew* nie wiedzieć jakim sposobem przyczepił się do symfonii *es-dur*, tak też ostatnia symfonia Mozarta *c-dur* dostała nie lada przydomek, bo sam Jowisz użyzył jej swojego imienia, lecz znowu za pośrednictwem jakiegoś bardzo dowcipnego pana, którego nazwisko jest nam na szczęście nieznanne. Dziś sama nazwa tej symfonii wywołuje w duszy słuchacza, który idzie poznać dzieło to, różne pojęcia związane z nią — ale nie z symfonią; wi-





dzi nam się Olimp i jego mieszkańcy — niestety jednak nie dosłuchamy się w żadnym z ustępów symfonii jakiejś opowieści z mitologii, nikt nie zdrzzy przed gromami Jowisza, nie westchnie do bogini miłości — bo ich ani „osobiście“ nie znajdzie w symfonii, ani nie dopatrzy się ich podobizn. Fantazyja spekulatorów muzycznych jest dość bujna; jeden nawet chciał udowodnić, że w genialnem *finale* tej symfonii... odbywa się ślub Fausta z Heleną... Pełna blasku powaga — jak chcą liczni komentatorowie — stanowi treść duchową pierwszej części; w następnych ani nie wybucha namiętność, ani nie przebija się szczery humor. Ostatnia zaś jest jednym z najśmielszych dzieł kontrapunktycznej budowy, choćby dla tego samego genialnem, że przy całej, niesłychanej sztuczności, strona formalna nie zabija duchowej, nie kłuje tematyczno-matematyczną arrogancją w uszy słuchacza.

Symfoniom Mozarta nie można przypisać tego znaczenia, jakie przypada dziewięciu dziełom Beethovena. Jakkolwiek oddalimy się od epoki, której mową muzyczną była muzyka Beethovena, zawsze będziemy czuli, że w symfoniach ponurego geniusza tkwi dusza ludzkości; nigdy świat nie zobojętnieje dla nich; czytać w nich będzie swój smutek i radość — zawsze. Symfonie Beethovena rodziły się na takim podkładzie natchnienia — jak *Improwizacya* Konrada. Mozarta zaś symfonie zajmą wobec dzieł Beethovena takie stanowisko, jakie ma Szymonowicz w stosunku do Mickiewicza. Ci, którzy „w kalendarzowych zapalach“ zapominają o całym świecie i jubilatą stawiają na szczyblu najwyższym, ci zaiste zasługują na pobbłazanie, ale krzywdę wyrządzają i prawdzie i jubilatowi samemu. Przed laty 50, kiedy obchodzono 100-ną rocznicę urodzin Mozarta, horyzont aż się zasłonił od dymów kadzielných — ale już wtedy Hans Bülow usiłował rozpedzić





mgły nieszczerých przeważnie zachwyków, zdaniami, które dziś mają tę samą jeszcze wartość. Przesadne krytyki berlińskie, z okazji wznowienia *Idomeneusa*, wywołały następujące słowa Bülowa: „Część entuzjastycznych, nieszczerých panegiryków, któremi krytyka tutejsza zasypała *Idomeneusa*, należy uważać za obelgę, skierowaną przeciw pamięci naszego największego muzyka, za zniewagę geniusza muzyki, który się ucieleśnił i w Mozarcie, ale temsamem nie doszedł w Mozarcie do zenitu, nie osiągnął ostatniego, najwyższego punktu“. Symfonie zaś Mozarta w jeszcze może wyższym stopniu mają dodatnie znaczenie, niż zespoły z jego oper, dodatnie zaś w tem zrozumieniu słowa, że nigdy nie rażą pod względem akustycznym; ale to samo co stanowi istotę muzyki jego zespołów, powtarza się w symfoniach — mięsz tych dzieł jest zawsze tensam, tensam skielet powleczone skórą zaledwie o bardzo nieznacznych różnicach; rysy melodyjne tak wszystkie do siebie podobne, że, jeśli w symfoniach mamy prawo dopatrywać się przejść w duszy twórcy ich, to u Mozarta musiały być one bardzo jednostajne; przy całym niezmiernem bogactwie tej duszy — była ona dość ubogą, była ona niewyczerpaną kopalnią, ale tylko złotą, złota, złota! Beethoven, Wagner, Bruckner i miedź kopali w swych duszach — bo z kruszcu Mozarta nie mogliby wzniesić tak olbrzymich i trwałych pomników życia duszy, przejawiającego się w muzyce.

Nie zapominajmy jednak, że Mozart pracował w każdym rodzaju muzyki i że w każdym osiągał — bądź co bądź — genialne rezultaty. Jego wszechstronność w muzyce da się chyba porównać z wszechstronnością Lionarda i niezawodnie gdyby jego geniusz muzyczny miał równie głęboki podkład intelektualny, jak n. p. Wagner, byłby Mozart na





każdem polu nieprześcignionym. Powierzchnowe nawet porównanie Mozarta z wszystkimi wielkimi kompozytorami XIX stulecia wystarczy do nabrania przekonania, o ile przerażał każdego z nich pod każdym względem — wyjąwszy ich specjalności. Największy muzyk dramatyczny — Wagner — nie zostawił po sobie żadnego imienia jako kompozytor dzieł kameralnych, najsilniejszy symfonik naszych czasów — Bruckner — jako pieśniarz był niędolnym dyletantem, a najgłębszy pieśniarz ostatnich lat, Hugo Wolf, wcale miernym się okazał operując większymi kompleksami. Chopin, ilekroć zbliżył się do orkiestry, kurczył się lekliwie w swoich pomysłach, Schubert nie stworzył pilniejszego dzieła scenicznego — jednym słowem, wszyscy wielcy i mniejsi kompozytorowie nie dorównali pod względem uniwersalności ani w minimalnej części Mozartowi. Ale zarazem w tej wszechstronności leży przyczyna, że genialny na każdym polu Mozart, nie był na każdym doskonałym, że ogrom swojego ducha rozlał wprawdzie na niezmierzone wprost przestrzenie, ale wszędzie też widać dno, a jakże rzadko natrafimy na miejsca istotnie głębokie. Na to nie starczyło nawet geniuszu Mozarta! Zastanawiając się nad jakimkolwiek dziełem Mozarta, musimy mieć w pamięci całą jego działalność twórczą, ujemne strony jakiejś kompozycji usprawiedliwiać genialną wartością innych; ale jak już w takim razie nie będziemy ściśle rzeczowymi, bo sąd nasz będzie się ocierał o pojęcia, jakie mamy o innych dziełach, tak też usprawiedliwiając ten sposób postępowania, nie możemy uchylić się od porównywania dzieł Mozarta, w każdym ich rodzaju, z dziełami, o których jesteśmy przekonani, że są doskonalszemi od nich. Jakkolwiek bądź Schubert, brany ogólnie, stoi znacznie niżej od Mozarta — to jednak pieśni Mozarta stoją znacznie za pieśniami Schuberta.





Chociaż nikt nie będzie miał odwagi stawiać Chopina ponad Mozartem w historii muzyki — to jednak i najszczerzy entuzjasta Mozarta odda fortepianowym dziełom Chopina pierwszeństwo przed fortepianowymi kompozycjami Mozarta. W takim samym stosunku do Mozarta i odwrotnie w takim stosunku stoi Mozart do Beethovena, Wagnera i Brucknera. Wprawdzie dochodzimy do tego drogą analizy, a zjawisk tak nadludzkich jak Mozart wielu nie odważa się analizować, jednak i najdalej idąca analiza nie pozwoli nam zapomnieć o Mozarcie w syntetycznym znaczeniu. Dziś syntezą jest Orfeusz; i Mozart wtedy będzie syntezą, do której analiza nie będzie miała dostępu, kiedy stanie się także legendarną postacią — a więc za jakich 2000—4000 lat. Patrząc w zjawisko takie nie można oczyma nieochronionymi ciemnym szkłem — jak w słońce; ale na tej jaśniejącej tarczy geniuszu dopatrzymy się zmysłem krytycznym wielu plam, które pozwolą nam dopiero przekonać się, że odpowiadające im pola na innych słońcach muzyki nie są plamami, lecz świecą silnym światłem.

W każdym zatem kierunku muzyki zaznaczył Mozart niezatartymi śladami swoje uczestnictwo. W historii muzyki fortepianowej zajmuje miejsce uprzywilejowane. Ponieważ łączył się w nim wirtuoz z kompozytorem, fortepianowe kompozycje jego mają z dwóch też względów wielką wartość, bo i treść ich, jako owoc ducha twórcy symfonij i oper, miała ze względu na siebie samą niemałe znaczenie, a i wirtuoz umiał nadać jej taką formę, żeby służyła równocześnie i za cel i za środek technicznych popisów. Mozarta ceniono jako jednego z pierwszych pianistów jego czasu; w jego sonatach i koncertach mamy świadectwo, jakie wymagania stawiano wirtuozowi i w czym wykonawca mógł liczyć na zjednanie sobie słu-





chaczy. Nie wchodząc już w szczegóły, jakie zadania mógł spełniać fortepian za Mozarta, któremu do dzisiejszej doskonałości brakowało dziewięć dziesiątek — co w bardzo znacznej mierze wpływało na formę i samą nawet treść kompozycji na ten instrument pisanych — popatrzmy, na jakich podstawach oparł się Mozart jako kompozytor fortepianowy. Sam Mozart miał raz powiedzieć (notuje to Rochlitz), że „Filip Emmanuel Bach jest ojcem, my zaś jego dziećmi. Który z nas coś umie, u niego się nauczył, a kto nie chce się do tego przyznać, ten jest ....“. To szczere powiedzenie potwierdza tylko przypuszczenia — chociaż i te są niewątpliwe — że nie wielki ojciec Jan Sebastian, ale syn, który około r. 1760 szerzej był znany i więcej ceniony, niż genialny kantor z Lipska, był pierwowzorem Mozarta i to nie tylko nawet jako kompozytora dzieł fortepianowych. Ostatnimi czasy, w różnych okolicznościach, dają się słyszeć zdania, że właśnie oju Filipa Emmanuela, nie jemu samemu ma Mozart tyle do zawdzięczenia; błędne te na wskrós twierdzenia pojawiają się, z urzędu niemal, przy wykonaniu jakiegoś dzieła, w którym wielogłosowość poważniejsze miejsce zajmuje. Wynikają one poprostu z tego, że autorowie tych twierdzeń przeoczają imiona chrzestne ojca i syna — a może identyfikują dwie osobistości w jednym imieniu!... Niezawodnie gdyby Mozart znał dzieła Jana Sebastjana Bacha, lub gdyby je poznał dość wcześnie, cała jego sztuka miałaby wygląd zgoła inny. W śmiałym przypuszczeniu Wagnera, „że Mozart byłby właściwym twórcą dramatu muzycznego, gdyby był spotkał prawdziwego poetę“, powinno się znaleźć miejsce na małe zastrzeżenie, że mogłoby to mieć wtedy tylko miejsce, gdyby znał Bacha ojca; tem, czem dla Wagnera był Beethoven, tem mógłby być dla Mozarta Bach! Umiejętność kon-





trapunktyczną, w formalnem znaczeniu, zawdzięczał Mozart Padre Martini'emu, o którego istnieniu nie powinno się zapominać przy Mozarcie.

Kompozycje fortepianowe Mozarta, zarówno sonaty jak koncerty, mają tesame liryczne tendencje, które przypisuje Nissen symfoniom. Im nawet mniejsze rozmiary ze względu na formę, im mniejsze granice dźwiękowe jakiegoś dzieła ze względu na ilość instrumentów w niem użytych, tem silniej tendencje te się rysują. Całą twórczość Mozarta możnaby sprowadzić do jednego pierwiastka, do śpiewności głosu ludzkiego — to pewnik, którego nic nie zbije. Tam, gdzie warunki instrumentalne na to pozwalały, tam korzystał Mozart w całej pełni, aby odpowiedzieć naturze swojego geniuszu; gdzie naturę tę widział niejako ucieleśnioną w instrumencie, którego mową materyalną miał się muzycznie wypowiedzieć, tam „śpiew był punktem wyjścia dla ukształtowania się melodyi“. O tem niezawodnie przekonają nas sonaty fortepianowe i koncerty fortepianowe, niemniej jak koncerty na skrzypce. Powiedział ktoś, że „okoliczność stwarza wielogłosowość“ — istotnie, mamy na to dowody w dziełach wokalnych lub instrumentalnych, gdzie jest ona często tak zbyteczną, jak w jasny dzień sztuczne światło. W literaturze fortepianowej jest wielogłosowość gościem rzadszym. Historia muzyki fortepianowej jest dość ciekawa; w dawniejszych czasach fortepian był reprodukcją organów, dziś coraz bardziej zbliżają jego zadanie do zadań orkiestry — i w jednym i w drugim kierunku jest to, trochę przynajmniej, przeciwne jego naturze. W dziełach Chopina wzniosła się muzyka fortepianowa do najwyższego punktu, tak pod względem treści tej muzyki, jak jej zlania się z naturą instrumentu. Śpiewność kompozycyj fortepianowych Mozarta, przy całym bogactwie





melodyjnym, przy mistrzostwie we władaniu formą i całej szlachetności stylu, nie jest jeszcze ostatnim wyrazem muzyki w tym rodzaju. W formę, którą udoskonalwszy przekazał Beethovenowi, nie wlał głębokiej treści, nie wcisnął w nią szerokich horyzontów duchowych — zaledwie sonata *c-moll* pozwala nam dopatrzeć się kilku błysków i ognia i domyślać się, gdzie wzruszenie twórcy dyktowało muzykę. Przy najskrupulatniejszej analizie fortepianowych dzieł Mozarta nie przyjdzie nam w żadnym atomie ich na myśl, że może się w nich kryć jakiś demoniczny element. Dziś jednak, kiedy i „*Demoniczny element w dziełach Mozarta*“ może być efektownym tytułem dla kilkunastu stron rozprawki, znalazł się w nich ten żywioł — dzięki zabiegom p. Alfreda Heussa. Niewątpliwie i Mozart ulegał chwilowym, silnym wzruszeniom, które jednak nie miały wspólnego aż z *demonizmem*; lecz jeśli autor wspomnianej rozprawki twierdzi to z całą pewnością i, nie mając na to dowodów ani w listach Mozarta, ani w opowiadaniach ludzi współczesnych, stara się demonizm natury jego wyprowadzić z jego muzyki, jako z najwiarygodniejszego świadectwa tej natury, musi się uciekać do tak drobnych cząstek kwartetów i sonat mozartowskich, że a to m jest chyba ich trzecią potęgą. Wkońcu zamiast studyum, z którego moglibyśmy odnieść wrażenie lub nawet uwierzyć, że i ten pierwiastek naturze Mozarta nie był obcym, podaje nam autor te miejsca w sonatach... Beethovena, które swoim zewnętrznym wyglądem przypominają ruch melodyjny lub harmoniczny w kompozycjach Mozarta — o rytm już się autor nie troszczy. „Demonizmu“ — czy nawet potęgi lub niespełanej namiętności — tego nie szukać zarówno w sonatach, jak w koncertach, lub też w innych, w różnych utrzymanyh formach, kompozycjach fortepianowych Mozarta.





Heuss zarzuca nawet Jahnowi, że w swojej niezrównanej monografii nie zajmuje się temi „subtelniemi“ zjawiskami w muzyce Mozarta — zdaje mi się jednak zupełnie niesłusznie, bo praca taka miałaby chyba te same cele i taką wartość, jak szukanie za elegancją w obrazach, powiedzmy Adryana van Ostade!... Około sonaty zasłużył się Mozart przedewszystkiem rozszerzeniem granic t. zw. *przeprowadzenia* w części pierwszej, które stało się w ten sposób najważniejszym ustępem sonaty, „w niem bowiem koncentrowały się wszystkie siły ożywcze sonaty — równomiernie z szerokością postępował rozwój w głąb“. Częstokroć jednak ma się wrażenie, że motywy w sonatach Mozarta nie mają żadnego zgoła podkładu duchowego, że rola ich czysto formalna, jak fragmentu architektonicznego. Zakończenie nastrojowe, które przynosi z sobą miękka tonacja, jest tak powierzchowne, że bardzo łatwo da się zmyć z formalnej budowy sonaty; jeśli n. p. porównamy sonatę *c-moll* z następującą zaraz po niej *c-dur*, to w identycznych poruszeniach melodyjnych motywów, pomimo, że natura pierwszego jest miękka, drugiego twarda, nie dopatrzymy się psychologicznego powodu, który mógł wpłynąć na zmianę natury tonacji. Przypuszczać natomiast można, że chęć uniknięcia monotonii w kolorze tonalnym była tu jedyną przyczyną, i tak jak w linii arabskiej nikt za duszą rysownika nie będzie śledził, ani wygięcia lub załamania się jej nie będzie brał na rachunek nastroju twórcy — tak i w sonatach fortepianowych Mozarta — wyłączając ich śpiewne ustępy — nie możemy mieć żadnych zgoła dowodów, jakich nastrojów są one odzwierciedleniem.

W końcu przejść nam należy do tego rodzaju kompozycji Mozarta, który w niemieckiej muzyce dzięki Haydnowi, Mozartowi i w największej mierze Beethovenowi, tak świetnie





jest reprezentowany — to muzyka kameralna. Istnieje przysłowie, które mówi, że gdzie zejdzie się czterech Niemców, tam kładzie się nuty na pulpity i gra się lub śpiewa w kwartecie. Istotnie, zamiłowanie, jakie Niemcy mają do muzyki w każdej formie, jest bezprzykładne; korzystają z każdej okoliczności, byle tylko czas wolny wypełnić najszlachetniejszą rozrywką, najdoskonalszą przyjemnością — muzyką. Muzyka u Niemców opiera się na najszerszej i najsilniejszej części narodu — na mieszczaństwie; mniej protegowania — ale więcej współdziałania, zapewnia jej życie w całej pełni. Potrzeba muzyki, która tkwi w każdej duszy niemieckiej, tli od niepamiętnych czasów — to najlepsza gleba, na której kultura muzyczna tak licznych i tak wspaniałych doczekała się owoców. Niezawodnie ani Haydn, ani Mozart, ani Beethoven nie napisaliby i dziesiątej części swoich kwartetów, nie doszliby w nich do tych wysokich poziomów, a Beethoven nie osiągnąłby w nich zenitu swojej twórczości (ostatnie kwartety), gdyby nie czuli, że dzieł ich potrzebuje naród, lub gdyby w połowie prawie nie dostawali zamówień na prace tego rodzaju. To samo wprawdzie, co było genezą olbrzymiego procentu dzieł muzyki komnatowej, było równocześnie powodem, że dzieła te musiały schlebiać upodobaniom tych, dla których były przeznaczone, rzadziej wyzwały się z pod względów czysto oportunistycznych, by zbliżyć się do ideału artystycznego; wielka ich część pisaną była dla codziennej prawie potrzeby, stempel nowości i im pomagał do rozgłosu, ale znajdujemy wśród kwartetów klasyków wiedeńskich kompozycje, które są najwspanialszemi objawieniami muzyki w ogólności, jak wymienione tu, ostatnie dzieła Beethovena.

Historję kwartetu smyczkowego zwykliśmy liczyć dopiero od Haydna, zapominając, że przed nim forma takiego zespołu





instrumentalnego istniała (Cannabich, van Maldern, Gossec, J. Chr. Bach) — dla Haydna stała się forma kwartetu naturalnym środkiem muzycznego wypowiedzania się. Te same zasługi, które położył około rozszerzenia granic symfonii, położył również dla kwartetu; treść kameralnej muzyki Haydna gniewała poważną nawet krytykę współczesną; zarzucano, że humor jego nie powinien kazić powagi muzyki; ale Haydn, nie zważając na nic, szedł śmiało w tym kierunku, stał się niezaprzeczoną panem pola, a kto na polu tem chciał także pracować, musiał zaciągać się pod jego sztandar. Mozart, osiadłszy w Wiedniu, był już autorem trzynastu kwartetów, pisanych przed poznaniem dzieł Haydna; tak jak wniknięcie w ducha sztuki Haendla i Bacha, do czego miał go później skłonić van Swieten, otworzyło mu nowe horyzonty muzyki, tak też wtedy poznanie kwartetów Haydna zniewala go do zmiany stylu w tym rodzaju muzycznym. Niezawodnie jest to piękny rys charakteru Mozarta jako muzyka, że nie upierał się przy swojej formie i środkach, lecz chętnie przyznawał słuszność pomysłom innych kompozytorów, zwracając się do ich stylu lub formy. Jak wiemy już, przychodziło mu to łatwo, w tem znaczeniu, że nie pociągała zmiana taka żadnej walki wewnętrznej — nie zawsze jednak było to łatwym w znaczeniu technicznym. Sam przyznaje się w dedykacji sześciu kwartetów, poświęconych Haydnowi, że to owoc długich i uciążliwych studyów! Mimo niezaprzeczonego podobieństwa pod względem formy do kwartetów Haydna, były dzieła Mozarta dla współczesnych czemś bardzo nowem i śmiałem, często nawet nieprzystępnem i niemilem. Z ciekawej dość rozmowy, jaką prowadził cesarz Józef II ze znanym naówczas kompozytorem, Dittersdorfem, dowiadujemy się, że styl Haydna (w kwartetach) przypominał tym ludziom





Gellerta, muzyka zaś kwartetów Mozarta — Klopstocka. Tego samego zdania był także Leopold Mozart. Inni, jak n. p. Cramer (*Magazin der Musik*), byli zdania, że muzyka ta jest przesolona i niekażde podniebienie może się nią długo delektować. Najwięcej zaś irytowały i wykonawców i słuchaczy nieusprawiedliwione dyssonanse, przy czym najcięższe zarzuty skierowywano przeciw kwartetowi *c-dur*, znanemu też pod nazwą *Dissonanzen-Quartett*. Nieraz, w czasie wykonywania go przychodziło do zabawnych sytuacji — jak n. p. u księcia Grassalcowitza, który nieustannie upominał muzyków, aby grali tak, jak im nuty wskazują, nie fałszując przeraźliwie, a gdy mu udowadniali, że się nie mylą — księżę potargał nuty. Początek kwartetu *c-dur* stanowił, wskutek surowych dyssonansów zawartych w nim, przez długie lata problem harmoniczny, nad którego usprawiedliwieniem lub też odsądzeniem od czci, zabierali głos najpoważniejsi teoretycy XIX stulecia (Fétis, Leduc, G. Weber). Święte ustawy gramatyki muzycznej łamały się pod nieoczekiwanym ciężarem rozdźwięków, których z punktu fizycznej zgodności tonów niczem nie wytłumaczymy. Jahn zaś wyprowadza genezę tych dyssonansów symbolicznie. Chwila, kiedy melode dwójga skrzypiec wczesniają się półtonami w dźwięki altówki i wioloncelli, przypomina nam, w porównaniu z innymi dziełami Mozarta, chyba moment zanurzania rozpalonego do czerwoności żelaza do zimnej wody. Estetyczne wrażenie tych taktów jest w całej pełni ujemne — a czy sam symbol usprawiedliwi ten syk lub zgrzyt, to już rzecz osobistego zapatrywania. Wobec dzisiejszych ekstrawagancji dyssonansowych jest wstęp do kwartetu *c-dur* wcale naiwnym występkiem przeciw czystości fizykalno-harmonicznej — w muzyce Mozarta, w całej sztuce słonecznego geniusza, jest on jednak czemś niemniej dener-





wujacem, jak piorun z jasnego nieba. Symbolika, którą Jahn wytłumacza ten dziwny wstęp, jest znacznie głębszą, niż sama treść muzyczna. Ścieranie się dwóch prądów w duszy kompozytora, walka światła z ciemnościami wyrażona tu w sposób wcale naiwny. Nie wiedzieć, o którym z kwartetów Mozarta myślał współczesny mu Schaul, pisząc: „Jakaż różnica zachodzi między Mozartem a takim Boccherinim! Pierwszy wprowadza nas pomiędzy skały, w las pełen zarośli, ale zrzadka tylko zasiany kwiatami, drugi zaś w uroczu okolicy“... i t. d. Dziś zdania te w niemałe zdziwienie wprawiają nas, ale wstęp do kwartetu *c-dur*, który zapewne miał Schaul na myśli, jest dla nich wystarczającym usprawiedliwieniem. W sztuce Mozarta nie moglibyśmy natrafić na wiele miejsc podobnych do tego lub do serenady p. t. *Dorfmusikanten*, utrzymanej w rubasznym stylu, gdzie humor salonowca Mozarta jest bardzo nawet ciężki. Jeślibyśmy w ślad za poszukiwaniami demonicznych elementów w muzyce Mozarta przeprowadzili skrupulatne badania nad elementem wesołości w jego dziełach, to zestawienie to wcale skromnieby się przedstawiało. Cóż zatem znajdziemy w jego muzyce, jeśli nie ma w niej ani demonizmu, ani wesołości, ani tragizmu — spytać ktoś może! Pogodny liryzm, to najszersza defini-cya jego sztuki, atmosfera pokoju o jasnych stiukach i delikatnych mebelkach, ochronionego bezpiecznie przed promieniami południowego słońca, zarówno jak przed wichrem i deszczem; to, co się za oknami dzieje, nie dotyka nas wprost, choć patrzymy na strugi wodne, choć słyszymy pomruk dalekiego grzmotu. Obojętne nam zmiany atmosferyczne, jeśli siedzimy w pokoju, ale wygodnie nam i dlatego chwylimy zalety pokoju; choć po za próg nie wysuniemy nosa — narzekamy na niepogodę, lub cieszymy się ciepłem słońca,





choć żaluzje bardzo dyskretnie przepuszczają je. Szukać zaś w muzyce Mozarta tego wszystkiego, co jest wytworem epok następnych i utrzymywać, że wszystko to zapoczątkował jego geniusz, jest anachronizmem lub nieszczerą kurtuazyą dla jego pamięci. Dziś, zwłaszcza w Niemczech, można spotkać się bardzo często ze zdaniami, z których dowiadujemy się, że i Bach i syn jego i Mozart i Beethoven i wielu, wielu innych, byli najśmielszymi nowatorami, jacy kiedykolwiek istnieli; w zapale zapomina się o konsekwencji, nie dziw więc, że dziś z powodu odsłonięcia pomnika Bacha pan X. powie, że kantor z Lipska był *der kühnste Neuerer*, jutro zaś z okazji uroczystości mozartowskich odniesie to do twórcy *Wesela Figara*, co mu nie będzie jednak przeszkadzało powiedzieć za tydzień, że Beethoven to *der kühnste Neuerer, den je gegeben*. Wracając do kwartetów Mozarta poświęconych Haydnowi, nadmienić musimy, że to najlepszy dorobek jego w tym rodzaju muzyki; wolność artystyczna przebija się w nich, myśl podlega tylko prawom formy, którą i tak sama sobie wybrała, nie zna jednak kompromisów z warunkami późniejszymi, pętającemi pomysł już w zarodku. Natomiast kwartety pisane na zamówienie Fryderyka Wilhelma II króla pruskiego, musiały trzymać się szablonu, w którym lubował się królewski meloman, przyczem instrument jego, wioloncella, dostawała rolę główną, częstokroć jednak zgoła nieodpowiedną; kwartety te pochodzą z czasów dla Mozarta już bardzo przykrych, ale przez mikroskop nawet nie dopatrzymy się śladów ówczesnego usposobienia ich twórcy; niemniej są one jasne i pogodne, jak tyle innych dzieł Mozarta. Jeśli jakie badania nad muzyką Mozarta byłyby konieczne, to niezawodnie nad kwestyą: jak bardzo nieosobistą jest jego sztuka?





Dziełem pośród muzyki komnatowej Mozarta wyjątkowym jest kwintet *g-moll*; w nim widać nie fraczek i pończoszki noszone w XVIII wieku, lecz tę samą duszę, która wyśpiewała *Recordare*. Kwintet *g-moll* i wspomniany ustęp z *Requiem*, to pokrewne kompozycje. Tu nie wystarcza miara technicznej sprawności, zapal do formalnej analizy opuszcza nas, na pierwszym miejscu staje przed nami treść — smutna opowieść zboląłego serca. Jakie wpływy zewnętrzne mogły mieć znaczenie w czasie tworzenia kwintetu, trudno odpowiedzieć na to pytanie. Był to okres największej wziętości Mozarta, szczyt powodzenia artystycznego — nie było więc powodu do smutku z tej strony; choroba i śmierć ojca, zdaje się, nie wpłynęły zbyt silnie na umysł Mozarta, w którym artysta nie identyfikował się z synem. Niekonsekwentnym na pozór mógłby się wydawać ostatni ustęp kwintetu w porównaniu z pierwszym; kontrast tak silny, jak w żadnym może dziele Mozarta; głęboki smutek zaczyna kwintet, lecz kończy swawolna radość, w dodatku umyślna reminiscencya w temacie końcowym, przywodząca na myśl bolesny temat części pierwszej, wskazuje, że „i smutek i radość tu przedstawione należą do jednej i tej samej natury“. Kwintet *g-moll* więc to także owoc nastrojów, z których późniejszy nie musiał być nieodrodnie podobny do pierwszego, byle tylko zaspokoić żądanie konsekwencyi tych ludzi, którzy i w sztuce chcą widzieć ją na każdym kroku, zapominając, że najwyższym prawem twórcy jest: *Der Kunst ihre Freiheit!* Że przytem kwintet ma formę, która zadowala nawet wybredny smak klassycystów, o tem zbytecznie może wspominać; jeżeli jednak prawdziwem — bezwątpienia prawdziwem — jest zdanie, że „prawda psychologicznego rozwoju i piękno artystycznej formy w swoich właściwych przejawach są jednym i tem





samem“, to gruby błąd popełniła cała ta epoka, która od-  
działała formę od treści; każąc różnorodnym pomysłom zaskle-  
piać się w jednej formie, stłumiła wszelką inicjatywę, ode-  
brała swobodę ruchów, zaprawiła całe pokolenie do wygo-  
dnego posługiwania się szablonem, a piętnując każdą remi-  
niscencyę w melodyjnych lub harmonicznym pomysłach,  
uświęciła plagiat formy, zręcznych i wyszkolonych plagiatorów  
mianowała rycerzami sztuki.

Kult i entuzjazm dla sztuki Mozarta, jeśli on jest szcze-  
rym, powinniśmy i możemy uszanować, ale zarazem przestrzedz  
musimy przed nietaktem apostołów jego muzyki, którzy nie  
licząc się z prawami naszych pojęć, dyktują paragrafy, wy-  
szumowane z jego ideałów. Mogą być one bardzo słuszne —  
ale uzna to suchy rozsądek; ideał zaś tam tylko znajdziemy,  
gdzie go nam wskaże żywe uczucie; ślepo za nim pójdziemy;  
gdy go zaś mentor zmieni w formułę, instynktowo zwró-  
cimy się do szukania nowego. Ze zbiorkiem bardzo cieka-  
wych spostrzeżeń odważył się wystąpić, i to w czasie naj-  
silniejszego rozdmuchania zapalu uroczystościowego, p. Paweł  
Zschorlich w Lipsku. „Odważył się“, bo niechybnie zraził  
sobie wszystkich „kalendarzowych entuzjastów“. Pośród mnó-  
stwa bezpretensjonalnych zdań, pełnych trafności, uderza  
silniej niż inne następujące; „Wszyscy godzimy się, że *Don  
Juan* jest w swoim rodzaju arcydziełem. Ale to wynik na-  
szego rozumowania, nie uczucia“. Trudno o trafniejsze i do-  
sładniejsze zdanie! Podziwiamy sztukę Mozarta przez mikro-  
skop tradycyi, przyznajemy jej na każdym kroku jedynie  
odpowiednią siłę charakteryzowania, logiczność i piękno,  
wyraz i powab... Ale cóż nam pozostanie do powiedzenia  
i w czym będziemy widzieli trafność i głębookość charaktery-  
styki muzycznej, jeśli porównamy np. te dwa ustępy z jego dzieł,





mianowicie arye Hrabiny z *Wesela Figara* z *Agnus Dei* w Mszy *c-dur*; Mozart, kompozytor opery komicznej i dzieła muzyki kościelnej, prowadzi melodyę i harmonię w słowach: *Nur zu flüchtig bist du verschwunden*, i w tekście liturgicznym w zupełnie identyczny sposób!... *Tertium comparationis* — wiek XVIII... Tak, to bardzo pięknie, ale też wiek XX w niejednym miejscu musi niestety znacząco chrząknąć! W takich, jak wymienione miejsca, wypadkach, już i samo uczucie zgodziłoby się na jednakie ukształtowanie się pomysłu muzycznego w dwóch tak bardzo różnych sytuacjach — ale nie wątpię, że nieodstępni wyznawcy Mozarta dopatrzyliby się w tem złośliwości i doprowadziliby nas do opamiętania się argumentem: a gdzie rozsądek! Zaiste rozsądek wyklucza w takich razach wszelkie prawa uczucia! Wiek XVIII nie umiał dać sobie w muzyce rady i z jednym i z drugim równocześnie i dlatego jakże często — ale niechaj to nikogo nie zrazi — przypomina nam się owa znana opowiadka o owej pani, kucharce, kocie i funcie masła... Z pewnego rodzaju protekcyjonalną pobłażliwością patrzymy na historię muzyki w drugiej połowie XVIII stulecia i jakkolwiek wygląda ona częstokroć na intruza, usprawiedliwiamy istnienie jej w przybytkach, których nie jest godną, jak przyzwyczailiśmy się do barokowych naleciałości w kościołach gotyckich. Ale raz jeszcze powtórzmy, że muzyka nie jest sztuką przestrzeni, lecz czasu, żyć powinna nie pobłażliwością dla błędów i niedomagań przeszłości, lecz szczerą potrzebą terażniejszości i nadzieją jutra; a jeśli już koniecznie wskrzeszać musimy dzieła minionych epok, to niechaj nas do tego zachęca ich wartość faktyczna; raczej ukorzenie się wobec nich — jeśli na to zasługują — niż wyrozumiałość, przyniesie nam pełnię zadowolenia, t. zn. w równej mierze uczucie i rozsądek zo-





staną obdzielone wrażeniem, które odniesiemy ze słuchania jakiegoś dzieła muzycznego. Możliwe, że istnieją umysły, które potrafią słuchać „historycznie“ — że użyję tego wyrażenia — t. zn. przedewszystkiem wżyć się w epokę kompozytora, przedstawić sobie obraz muzyki przed nimi współczesnej mu, pamiętać o warunkach, od których zależała jego twórczość — czyli, mówiąc innymi słowy, umysły takie muszą być zdolne do wzniesienia całego gmachu asocjacji, w czasie słuchania pisać traktat historyczny; krytycyzm, wynikający z rozsądku, krytycyzm czysto naukowy, przy słuchaniu muzyki poprostu nie istnieje, istnieje tylko krytycyzm pierwotny, niezłożony, krytycyzm uczucia. Zależny on jest od stopnia kultury odnośnego indywidualium, zarówno kultury umysłowej, jak muzycznej, czyli, że indywidualium można w tym kierunku wychować; wychować można i społeczeństwa całe i przygotować je do przyjmowania muzyki odczuciem jej zadań i intencji. Dlatego, jeśli dziś zabieramy się do komentowania sztuki Mozarta, musimy patrzeć i na to, co po niej przyszło, uznać ją jednym ze stopni prowadzących do świątyni Muzyki, stopniem, którego nie można ominąć w posuwaniu się naprzód, stopniem nie do zniszczenia, bo wykuł go geniusz... Lecz jednocześnie możemy sztukę Mozarta kochać z wszystkim tem, co jest w niej zasadniczo błędne, uszanować pracę geniusza i nie obchodzić się z nią po wandalisku, a jeśli szczerem będzie uczucie, jakie dla niej żywić będziemy, szczerą wyrozumiałość dla niezmiennej już przeszłości, to powinna nas ona natchnąć ciepłem dla tego, co żyje dziś i chce żyć jutro, lecz potrzebuje ciepła, czasami i wyrozumiałości, a boi się wandalizmu obojętności i niezrozumienia.





Jeśli będziemy szukali osobowości w muzyce Mozarta, to pewne światło dorzucą nam jego pieśni. W wyborze tekstów mógł być już bardzo samodzielny, wybierał takie poezye, które odpowiadały jego usposobieniu, były wyrazem jego przekonań lub upodobań. Nie zaliczam tu wielkich aryj koncertowych o patetycznych słowach, te bowiem miały tylko czysto wirtuozowskie zadania. Pośród 29 pieśni jednak (znana kołysanka *Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein*, jak dziś już niezbiecie udowodniono, okazała się nie-mozartowską kompozycją) znajdziemy takie, które zupełnie nakrywają się z temperamentem Mozarta; spotkanie takiego tekstu, jak n. p. *Männer suchen stets zu naschen*, musiało mu niezawodnie sprawić przyjemność i z wielką radością siadał do ułożenia muzyki do tych słów. Albo te częste westchnienia do wiosny i połączonych z nią przyjemności... Ciągła pogoda w tych tekstach, a za nią i w muzyce. Formą nie różnią się pieśni od *cavatín* z oper Mozarta, tensam charakter melodyjny i harmoniczny. Jeśli użyta jest gdzie tonacja miękka i z nią silniejsze akcenty harmoniczne, to tylko dla oddania sentymentalnego nastroju (*Trennung und Wiedervereinigung*). Najszerzej znaną i najczęściej śpiewaną pieśnią jest *Das Veilchen* do słów Goethe'go. Starsza generacya teoretyków muzycznych nie uznawała w kompozycyi tej — pieśni, z powodu częstych zmian tonalnych, my zaś w swobodzie, z jaką Mozart w miarę swoich warunków modulacyjnych zmienia podłoże tonalne i wprowadza zupełnie jeszcze dobroduszny „niepokój“, widzimy prostą konieczność różnaitości i śmiały argument przeciw urojonym prawom tonalnym, które powstały w głowach nowoczesnych Beckmesserów. Że *Das Veilchen* jest w swoim rodzaju arcydziełem, o tem wszyscy wiemy; jak genialną jest prostota wiersza Goethe'go, tak też genialną





jest tu muzyka w swojej naiwnej prostocie. Niewątpliwie muzyka ta nie jest owocem wyrafinowania artystycznego, lecz wypłynęła z piersi bardzo szczerze i swobodnie, bo pierś Mozarta tylko taką muzyką oddychała; w każdym zaś kierunku idzie ona wiernie śladami myśli poety, dostrajając tło do rysunku słów. W zasadzie jest pieśń ta zupełnie nowoczesna, t. zn. muzyka w niej jest środkiem, nie celem, zadaniem jej jest, wspólnie z myślą poety, stworzyć całość o silniejszym stopniu ekspresywności. Zasada ta przebiega się ze wszystkich pieśni Mozarta; jakkolwiek nie ma w nich różnorodności, któraby natychmiast wpadała w oczy, bądź co bądź jednak są pieśni Mozarta w zasadzie zupełnie podobne do najnowszych dzieł na tem polu. Ale i pod tym względem pobłądziły następne po Mozarcie pokolenia, które nie zasadę pieśni Mozarta, lecz ich wygląd zmieniły w dogmat, nie patrzyły na stosunek, w jakim muzyka pozostawała do poezji, ale ją samą — bez oglądania się na tekst — postawiły jako wzór pieśni. Celem muzyki nie jest tylko słodycz rozlewająca się w pieśniach Mozarta, chociaż n. p. w pieśni p. t. *Abendempfindung* jest ona tak bardzo usprawiedliwiona, lecz bynajmniej nie może być ona ani warunkiem *sine qua non*, ani przykładem dla całego bezmiaru nastrojów, które pieśnią oddać można. Niejednokrotne reminiscencye, z którymi spotykamy się w pieśniach, jak n. p. bardzo wyraźne przypomnienie się arii Sarastro z *Fletu zacczarowanego* w wymienionej właśnie pieśni, wskazują na jeden pierwiastek twórczości Mozarta, który zarówno w muzyce dramatycznej, jak i w każdym innym rodzaju jego działalności kompozytorskiej najsilniej się przebiega; jest nim rysunek melodyi, któremu podporządkowują się inne pojęcia plastyki muzycznej. Na pieśniach Mozarta w porównaniu z wielką liczbą arii z jego





oper widać, w jakim stopniu jest orkiestralnym fortepianowy akkompaniament pieśni, w jakim znów fortepianowa jest orkiestra jego aryj operowych. Muzyka dramatyczna Mozarta należy do epoki, której styl nazywa się *monodya z akkompaniamentem*. W tym akkompaniamencie nie występuje żaden samodzielny rys; orkiestra w aryach nie ma ani kolorystycznych zadań, ani anegdotycznych; jej udział ogranicza się do figuracyi, i tak niezbyt zasobnej w formy, i jest tylko ramą okalającą płótno, ramą nie za wystawną, ani nie za skromną, taką, która nie razi ani nie pociąga. Styl ten, błędny, a raczej tak bardzo daleki od doskonałości, przeżył się dziś najzupełniej; w operze możebnymi były „małe organizmy niepowiązane nitką akcyi“, położenie całego ciężaru w głosach ludzkich melodyzowało dramat, ale nie stwarzało dramatu muzycznego. A w pieśni, gdzie bezbarwność pomysłu akkompaniamentu występuje najsilniej, instrumentalne towarzyszenie śpiewowi ograniczało się do roli wątlej podpory, której wygląd zupełnie nie zależał od treści wiersza. Najcięższym grzechem tej epoki było, że wielcy muzycy ówczesni byli zanadto aż muzykalni, ale jakże za mało poetami. Romantyzm nie precyzyjował się w tych czasach do muzyki, sama forma klasyczna nie wystarczała do rozniecienia natchnienia, a jeśli i ono przejawiało się we wzniosłych dziełach, to były to chwile zupełnie wyjątkowe i nie częste. Nowoczesność w muzyce zaczyna się z *Eroiką* Beethovena, w pieśni zaś, specjalnie, w *Królu olch* Schuberta. Podobnie śmiały i poetyczny pomysł symfoniczny nie powstał nigdy w fantazyi Mozarta, podobnie śmiały tekst nigdy nie pociągnął go do napisania muzyki. Jednostronność muzyki tego stylu, który za wszelką cenę chciał dać słuchaczom słodkie zadowolenie, to najniższy stopień, na jakim stanęła muzyka





w nowszych czasach; wina w tem nie samych twórców, lecz tych okoliczności zewnętrznych, wśród których i dla których muzykę tworzyć musieli.

Jaki wpływ wywierała muzyka Mozarta na późniejsze okresy, o tem pokrótce dowiedzieliśmy się z wcześniejszych zdań. Nie należy tu mieszać dwóch pojęć, t. zn. osobistego zapatrywania i upodobania, z wpływem faktycznym, który nie w literaturze o muzyce, lecz w muzyce samej się przebija. Po za kompozytorami operowymi, Włochami, których działalność przypada na pierwsze dziesiątki lat XIX wieku, a muzyka ich nie jest w całym znaczeniu słowa naśladownictwem Mozarta, lecz raczej ogniwem w sztuce rodzimej, po za Schubertem i Mendelssohnem, wpływu Mozarta, wyraźniej zarysowanego, nie znać. Jak zaś było można pogodzić kult dla muzyki słonecznego geniusza, z karykaturowaniem jego pomysłów, jakże wspaniałe i dowcipne dają na to świadectwo dość liczne kadencye w *Śpiewakach Norymberskich*, które w muzyce Mozarta i jego wieku zupełnie naturalne i sympatyczne nawet swą składowością, tu żywo odcinając się od charakteru głębokiej muzyki Wagnera, wnoszą z sobą wiele komizmu, niby jakaś z staroświecka ubrana osoba pośród ludzi w modnych strojach. Co chciał Wagner powiedzieć temi kadencyami, różnie możemy to tłumaczyć; świadomie, czy nieświadomie pokazał w nich, jak bardzo obcym jest dla dzisiejszych wymagań ekspresyi muzycznej zasób środków Mozarta, którego za przykład stawia większa część tych, którzy nie znają go dostatecznie, a takich właśnie spora liczba. Nie potrzebujemy uciekać się aż do niesmacznego może zdania Ellès'a, który powiedział o koloraturze w arii Donny Anny w drugim akcie *Don Juana*: „Ażeby napiętnować to miejsce, za liche i za słabe znam wyrazy. Mozart





popelniał tu występki przeciw namiętnemu uczuciu, przeciw dobremu smakowi i rozsądkowi, występki jeden z najwstrętniejszych, jakie może wykazać historia sztuki“. Zbyt serdecznie pisał Paweł Marsop w broszurze p. t. *Kern der Wagnerfrage*, by go tu nie przytoczyć. „Gluck i Mozart? Nie można zaprosić ani jednego ani drugiego w gościnę do domu z zakrytą orkiestrą (Bayreuth). Miejsmy opuścimy miłości i pietyzmu, także odwagę do logiki! To, co w stosunku do historycznego rozwoju w okresie powstania oznaczało niezmierny postęp, musi po stu latach okazać się przestarzałym. Jeżeli aryę, *secco-recitativ* i koncertowo wzrastające finale operowe i dziś jeszcze będziemy uważali za formy pełne życia wewnętrznego i damy im pierwszeństwo przed naszymi nowoczesnymi pojęciami o sztuce, wtedy Wagner nie będzie miał słuszności, wtedy całą jego sztukę możemy odrzucić. W czasie, kiedy umiejętności, jurysdykcyja, technika, malarstwo, architektura, poezya ciągle przetwarzają się i postępują, a zawsze ma swe prawa człowiek żyjący, który ma wiedzę — koniecznie opieramy się na tem, że muzycy muszą aż do końca świata kręcić się kureczowo około własnej osi. Wtedy, jak cienkonogi ptak afrykański, wtykamy uporczywie głowę w piasek i dbamy przedewszystkiem o stałość w zasadach. Albo Wagner ma słuszność: wtedy powinniśmy wyciągnąć konsekwencye w stosunku do przeszłości, chociażby ta przeszłość nie wiem jak była sławna“.

Dzisiejszy kult Mozarta jest po największej części czysto teoretycznym; czuć podziw dla jego sztuki i pisać passaże równoległe idących *septym* lub *non*, to jest niby modlić się pod figurą, a za skórą mieć dyabła... Czem wytłómaczyć takie sprzeczności? Chyba eklektyzmem, lub tem, że ani





w kierunku sztuki Mozarta, ani w kierunku sztuki nowoczesnej upodobanie nie jest szczere. Wiemy, że komunały wypowiedziane pod adresem przeszłości nadają temu, który je wypowiada, jakąś powagę, piętno znawstwa; a modne i tak rzucanie się na wszystko co nowe i na śmiałość wygląda i wyższością smaku trąci, bo nie łatwiejszego, jak dawać nauki w przedmiocie, którego nie zna się zupełnie. Wdzięczni niezmiernie jesteśmy przeszłości, że nam tyle i tak genialnej muzyki przekazała w twórczości Mozarta, ale niechże nam będzie wolno i w tym cudownym pałacu znaleźć miejsca, które naruszył ząb czasu. Muzykę Mozarta chcemy zachować w stanie doskonałym, nie będziemy jej nawet skąpili cieplarnianej troskliwości; nie potrzebujemy jej burzyć, bo na wzniesienie nowych dla Muzyki przybytków starczy miejsca. Przykro jednak brzmi niekiedy zdanie, że młodość, chcąc budować coś, niszczy najpierw wszystko, co już było! Nie, przenigdy; przedewszystkiem nie przerywamy łańcucha rozwoju pojęć muzycznych, w którym sztuka Mozarta tak silnym jest ogniwem, bo to ani nie jest wykonalne, ani potrzebne; ale posuwamy się w sztuce tonów, tak jak i Mozart się posuwał, nie idziemy chodem raka, nie w przeszłość sztuki, ale w jej przyszłość mamy oczy zwrócone, chcemy mieć byt własny, nie echo cudzego; budując, nie zważamy na style przeszłych epok, tak jak i one przeważnie nie zważały. Sztuka Mozarta ożywczych soków dać nam nie może, raczej nasz czas musi ją zasilać niemi. Że Mozart jest koniecznym do przygotowania gruntu w umyśle na przyjęcie sztuki nowoczesnej, o tem aż zbyt dobrze wiemy i oby nigdy nie zniknął z programu nauki w konserwatoryach. Sztuka Mozarta, biorąc wszystko w rachubę, jest objawieniem geniuszu i dla tego należy się jej na zawsze uprzywilejowane





miejsce. Ale powtórzenie się jej dzisiaj byłoby chyba dowodem indolencji. Tak samo, jak z programu konserwatorów, tak też nie powinna zniknąć muzyka jego ze scen operowych. Chętnie darujemy koloraturę Donnie Annie lub Elwirze, rozumiemy ją w aryach Królowej nocy — ale nie chcemy znosić jej w operach XIX stulecia, u tych wypaźzonych muzycznie dam z oper Donizetti'ego, Meyerbeera, nawet wczesnego Verdi'ego. Bogactwo orkiestry Mozarta zmienia się w rażącą nędzę w fabrykacjach rzemieślników operowych.

W tem wszystkim, co tu w tak rażącym nieładzie podać ośmieliłem się, bynajmniej nie tkwi chęć odsądzenia Mozarta od czci, która mu się należy. Chęć taka i usiłowania nią podyktowane byłyby niezawodnie bez sensu. Ponieważ nie chodziło tu także o napisanie rozprawy historycznej, bo sztuka Mozarta nie może być tematem, potrzebującym całego ściśle naukowego aparatu, pozostała rzecz jedna, mianowicie: wyjaśnienie, jakie znaczenie ma sztuka Mozarta *dla nas*, w jakim świetle ukazuje się ona dziś po Wagnerze i Chopinie, Beethovenie i Brucknerze. Żeby jednak sztuki Mozarta nie kłaść jako hamulec na koło postępu pojęć muzycznych, żeby kultem dla niej nie ukrócić praw bytu muzyce naszego czasu — o to starałem się właśnie. Osiągnąć to można było tylko analizą dzieł, pobieżną wprawdzie i opartą na osobistym czasami zapatrywaniu, nie mającym zupełnie pretensyi do uznania go za jedynie słuszne. Słusznymi, niezawodnie, są tylko *zasady* muzyki dramatycznej, które na treść zdań tych wpłynęły. A jeżeli ogólne wrażenie, jakie odniesie czytelnik z tych kart, wypadnie ujemnie dla autora, to niechaj usprawiedliwi go i niedoświadczenie i niemożność ogarnięcia olbrzymiego materiału w krótkim stosunkowo cza-





sie. Gdyby zaś braki niniejszych uwag, o których dobrze przekonany jestem, zachęciły kogokolwiek do napisania sumienniejszych i lepszych, to skutek ten byłby najlepszą zapłatą. W polskim języku wszakże tak mało pisano o Mozarcie; po za krótką rozprawką J. Sikorskiego (*Bibl. Warsz.*, 1847, III) i bardzo a bardzo skromną monografią M. Karasowskiego, nie ukazało się u nas nic, co miałoby prawo do zanotowania.

Przez 115 lat od śmierci Mozarta nie było tak olbrzymiego geniuszu czysto muzycznego; niema pośród nas żadnego kompozytora, któryby we wszystkich kierunkach muzyki tak doskonale osiągał rezultaty, jak Mozart. Lecz jeżeli zazdrościmy tej przeszłości, która wydała Mozarta, nie wolno nam jeszcze załamywać rąk, lub, co gorsze może, kazać, aby talent jakiś szedł ściśle torem muzyki Mozarta. Ten Mozart, dziecko nieodrodne swojego wieku, jest przykładem, jak dalece „duch czasu“ objawia się w muzyce; jak „duch czasu“, w którym my żyjemy, najzupełniej jest odmienny od XVIII stulecia, tak też jeśliby podobало się Opatrzności technąć podobnie genialną duszę w jakieś dziecko naszych dni, lub gdyby nawet sama dusza Mozarta miała się wcielić raz jeszcze, to treść stworzonych przez nią dzieł byłaby odbiciem się naszych wymagań, naszych pojęć muzycznych, nigdy zaś tych z przed przeszło stu lat. Pielęgnujmy sztukę Mozarta nie tylko patetycznem wymianianiem jego nazwiska, grajmy go i śpiewajmy, tem z pewnością spłacimy dług jego pamięci; ale serdeczne uczucie, *miłość*, zachowajmy dla sztuki żywej, która potrzebuje ciepła, żeby módz wykiełkować; nie trwońmy tego drogiego uczucia, którego i tak nie mamy za wiele, dla wielkiej, wspaniałej przeszłości; całą cześć naszą oddać jej możemy, bo to tylko słusznie jej się należy. Czyż w bez-





granicznem uwielbieniu Mozarta chcemy powiedzieć, że nam nie trzeba sztuki żywej? Wierzmy wkońcu, że gdy i w naszym narodzie zrodzi się tak żywa potrzeba muzyki, jaka od wieków przenika ducha Niemiec, dusza narodu wyda z siebie wielkie, śmiałe talenty, które mu zdołają zastąpić muzykę piękną i wspaniałą, ale obcą.

Wiedeń, Styczeń-Kwiecień 1906.





