

ALINA BORKOWSKA-RYCHLEWSKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

UWAGI O MUZYCE W „KRONICE WŁOSKIEJ” TEOFILA LENARTOWICZA

OD ŹRÓDEŁ TRADYCJI EUROPEJSKIEJ KU ESTETYCE
I FILOZOFII WIEKU XIX



W roku 1877 Teofil Lenartowicz pisał we Florencji: „od śmierci Zofii nie słyszałem muzyki, a że bez niej obejść się nie mogę, więc sobie sprawilem muzykę: starą cytrę – i na tej brzękam w nocy”¹. Nieczęsto myśli się o Lenartowiczu w ten właśnie sposób – jako o człowieku i artyście, który „nie mógł obejść się bez muzyki”. Tymczasem ów poeta i rzeźbiarz, wykładowca, nieprzeciętny znawca i admirator malarstwa europejskiego, odsłaniał w swoich dziełach także fascynacje muzyczne. Pozostawione po poecie pamiątki i wspomnienia, korespondencja artysty i jego spuścizna literacka przekonują, iż skupienie Lenartowicza na muzyce nie sytuowało się na marginesie jego życiowych i estetycznych fascynacji, przeciwnie – stanowiło ich istotny i oryginalny komponent. W pracach poświęconych biografii i twórczości autora *Lirenki* problematyka jego muzycznych zainteresowań oraz ich wpływu na artystyczne dokonania poety nie jest jednak zbyt mocno eksponowana, jeśli zaś pojawia się, to zazwyczaj w perspektywie badań nad melicznością wiersza, muzyczną metaforąką obecną w jego poezji oraz nad związkami stosowanej przezeń motywyki muzycznej z folklorem². W tym ostatnim polu sytuuje się też zazwyczaj i analizuje historię zażyłej przyjaźni poety z Ignacym Komorowskim, zmarłym przedwcześnie w roku 1857 kompozytorem, skrzypkiem i wiolonczelistą, twórcą wielu kompozycji do Lenartowiczowskich wierszy. Należy jednak zaznaczyć, iż przedmiotem muzycznych eksploracji Lenar-

¹ Cyt. za: H. Biegeleisen, *Lirnik mazowiecki. Jego życie i dzieła w świetle nieznannej korespondencji poety*, Warszawa 1913, s. 178; por. J. Kolbuszewski, *Kult sztuki w twórczości Lenartowicza*, Kraków 1972, s. 14.

² Zob. np. J. Nowakowski, *Wstęp*, w: T. Lenartowicz, *Wybór poezyj*, Wrocław 1956; J. Kolbuszewski, dz. cyt.; B. Zakrzewski, *Czyja „lirenka”?*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.

towicza był nie tylko folklor, choć rzeczywiście sytuował się na pierwszym ich planie. Autor *Przygrywki Chopina* słuchał też muzyki niepowiązanej z twórczością ludową, skrupulatnie poznawał jej historię i studiował jej arkana. Świadomy swych wyborów, cenił zarówno kompozytorów sobie współczesnych, Ludwiga van Beethovena, Felixa Mendelsohna, Stanisława Moniuszkę i – przede wszystkim – Fryderyka Chopina, jak i muzyków przeszłych stuleci: Giovanniego Pierluigiego da Palestrina, Domenica Scarlattiego, Giovanniego Battistę Pergolesiego, Wolfganga Amadeusa Mozarta i Georga Friedricha Händla³. Doskonałym przykładem tych zainteresowań i studiów, a zarazem świadectwem niebanalnych teoretycznych rozważań Lenartowicza o muzyce, jest opublikowana w roku 1870 na łamach „Biblioteki Warszawskiej” *Kronika włoska*⁴. Rozprawa ta, spisana w dwóch kilkunastostronicowych częściach poświęconych odpowiednio muzyce i teatrowi, stanowi ważne uzupełnienie szerszej refleksji poety nad historią i rozwojem sztuk pięknych we Włoszech, zaprezentowanej przede wszystkim w ramach cyklu *Listów o literaturze i sztuce włoskiej*, drukowanych w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach sześćdziesiątych, w *Kronice florenckiej* opublikowanej w „Bibliotece Warszawskiej” w roku 1871 oraz wielu pojedynczych artykułach rozproszonych na łamach innych czasopism, na przykład „Gazety Codziennej” i „Tygodnia Politycznego, Naukowego, Literackiego i Artystycznego”⁵.

Postawiona przez poetę w *Kronice włoskiej* teza, oparta na zdaniu wła-

- ³ Uściślam tym samym spostrzeżenie Jacka Kolbuszewskiego, jednego z nielicznych badaczy twórczości Lenartowicza poruszających kwestię zainteresowań muzycznych artysty, wedle którego fascynacje autora *Przygrywki Chopina* dotyczyły tylko muzyki współczesnej. „Zainteresowania muzyczne Lenartowicza – pisał Kolbuszewski – były w swoim rodzaju i charakterze zupełnie odmienne od malarzkich i rzeźbiarskich, ale w sposób typowy dla całej generacji romantycznej. Kultowi malarstwa i rzeźby renesansu towarzyszy więc u niego zafascynowanie muzyką współczesną, której krąg wyznaczają nazwiska Beethovena, Chopina, Mendelsohna, Moniuszki, a z odmiennej nieco perspektywy trzeba już spojrzeć na przyjaźń łączącą go z kompozytorem muzyki do *Kaliny* – Ignacym Komorowskim” (J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 14). Owszem, Lenartowicz fascynował się muzyką współczesną, ale wielką estymą darzył również wybranych kompozytorów doby muzycznego renesansu, baroku i klasycyzmu, twórców szesnasto-, siedemnasto- i osiemnastowiecznych, czego dobitnym przykładem jest właśnie *Kronika włoska* artysty.
- ⁴ T.L. [T. Lenartowicz], *Kronika włoska*, „Biblioteka Warszawska” 1870, t. 1, z. 3, s. 428–438. Wszystkie cytaty podaję według tego źródła, w nawiasie oznaczając stronę.
- ⁵ Zob. np.: T.L. [T. Lenartowicz], *Listy T.L. z Florencji*, „Gazeta Codzienna” 1861, nr 37. Nietytułowane artykuły drukował też „Tydzień Polityczny, Naukowy, Literacki i Artystyczny” 1870, nr 1–19.

snym, ale i opiniach niewymienionych z nazwiska przyjaciół, nosi znamiona kategoryczności – współczesna muzyka włoska, naznaczona brakiem znajomości reguł kompozytorskich, ubóstwem formalnym oraz monotonią i bezbarwnością, znajduje się w stanie upadku. Stanowczo ów upadek diagnozując, podaje Lenartowicz jego przyczyny, pośród których umieszcza rozpad struktur społecznych i obojętność mas, wyrażającą się brakiem dążenia do wyższych celów artystycznych i moralnych oraz koncentracją na rzeczach codziennych, płytkich intelektualnie i duchowo:

Nie będę teoretycznie wykazywał braku wyższych pojęć kompozycji, ani ubóstwa i monotonii formy w ich [współczesnych Włochów] muzycznych utworach; kwestie te były już nieraz podnoszone i stawiane jasno przez ich francuskich i niemieckich współzawodników, i ograniczę się jedynie na wykazaniu upadku skutkiem, że tak powiem, wyschnięcia źródeł wszelkiej sztuki w masach, owych popędów piękna, owych ubiegań się ku osiągnięciu wyższych nad poziome celów; który to upadek uczuwać się daje pomimo pozornej ruchliwości, pomimo pozornego życia intelektualnego, w obojętności serc na wszystko, co przechodzi maleńki zakres codziennych potrzeb i zabiegów rozlatujących się kółek tej wielkiej maszyny zwanej społeczeństwem [...]. (s. 428)

Podstawą prowadzonej refleksji nad współczesną i dawną „muzyką Italów” oraz kluczem klasyfikacji jej cech charakterystycznych uczynił autor *Lirenki* kategorię narodowości, stwierdzając, iż „muzyka jest probierzem serc narodu”. Przywołując stale funkcjonujący w dziewiętnastowiecznej krytyce dramatyczno-muzycznej podział na „szkoły narodowe” (włoską, niemiecką i francuską) oraz posługując się modelem rozdzielności kompozycji religijnych i świeckich, czyni Lenartowicz kryteria te narzędziem wartościującym – status najwyższej i najdoskonalszej sztuki muzycznej przypisuje włoskiej muzyce religijnej przeszłych stuleci. Monotonii, pustej emocjonalności i pejoratywnie nacechowanemu sentymentalizmowi współczesnej świeckiej muzyki włoskiej, a także współczesnym kompozycjom sakralnym, pozbawionym – w opinii poety – podniosłego charakteru i „nieróżniącym się od innych melodii miłosnych”, przeciwstawia Lenartowicz „piękną przeszłość”, reprezentowaną przez Giovanniego da Palestrina, Allegriego, Argentiego, Scarlattiego i Pergolesiego. Podobnie jak w twórczości malarzy i rzeźbiarzy włoskiego renesansu, upatruje poeta w kompozycjach dawnych mistrzów włoskiej muzyki sakralnej znamion nadprzyrodzonego natchnienia, boskiego impulsu, który „dyktuje mistrzom tym następstwo tonów, że nuty ziemskie stają się głosami zachwyconymi w sferach ludzi niedostępnych” (s. 429). Owego „natchnienia w podniesieniu ducha” pozbawieni zostali, zdaniem Lenartowicza, inni wielcy europejscy kompozytorzy muzyki sakralnej, nienarodzeni pod niebem Italii, na przykład Mozart i Händel. Choć ich kompozycje religijne „są arcydziełami harmonii i zadziwiają kunsztem dźwięków”, nie dostąpili

oni, wedle artysty, najwyższych sfer boskiego wtajemniczenia. Już w tym miejscu objawia się jedna z kluczowych myśli rozprawy – iż włoski naród, jako spadkobierca kultur najważniejszych dla rozwoju europejskiej cywilizacji, sytuuje się – jeśli chodzi o dokonania w zakresie sztuk pięknych – na pierwszym, niedostępnym innym narodom miejscu.

Argumentację tak przedstawionego stanowiska przeprowadza Lenartowicz, dając krótki zarys historii muzyki religijnej, zrelacjonowanej w *Kronice włoskiej* na podstawie licznych lektur poety, bez wątpienia potwierdzających jego wielką w tej materii erudycję. Powołując się bezpośrednio na monumentalne dzieło Giovanniego Battisty Martiniego, osiemnastowiecznego franciszkanina, kompozytora i teoretyka muzyki, czyli na trzynomową monografię *Storia della musica*⁶, wydaną w Bolonii w latach 1757–1781, Lenartowicz formułuje tezę, iż „każdy naród [...] od najdawniejszych wieków, w początkach swoich harmonizował się i konstituował na podstawie muzycznej i na sentymencie religijnym” (s. 430). Dzieje kilku antycznych narodów: hebrajskiego, chaldejskiego, egipskiego, greckiego i łacińskiego, stanowią w tym względzie niepodważalny dla poety dowód słuszności tego twierdzenia – u źródeł powstania i konsolidacji każdego narodu znajdują się dwa równoważne i zespolone ze sobą nierozłącznie pierwiastki: religijny obrzęd i muzyka. Na zasadzie analogii rozpatruje Lenartowicz początki stworzenia i integracji narodów chrześcijańskiej Europy, opierając się na wiedzy wyniesionej z lektury dzieł ojców Kościoła, między innymi św. Bazylego z Cezarei, św. Ambrożego z Mediolanu, św. Jana Chryzostoma, św. Leona Wielkiego, św. Grzegorza Wielkiego i św. Augustyna, a także z księgi *Vita di Carlo Magno*, sygnowanej przez pisarza z VIII wieku, kryjącego się pod pseudonimem Mnicha z Engolismy. „Jak w świątyni jerozolimskiej przy rozwijaniu się narodowości hebrajskiej – konkluduje autor *Kroniki włoskiej* poglądy swych wielkich poprzedników na drodze refleksji nad historią muzyki sakralnej i nad historią narodów – tak w Europie organizującej się na podstawie ducha hebrajsko-chrześcijańskiego, pieśń i muzyka stanęła u fundamentów społeczeństwa, a wznosiła się i utrzymywała we Włoszech [...]” (s. 431).

Konkluzji tej towarzyszy myśl o silnym powiązaniu teorii muzyki reli-

⁶ Trzynomowa historia muzyki Martiniego obejmuje przede wszystkim dzieje narodu hebrajskiego, ułożone według przekazu biblijnego (od stworzenia Adama, przez dzieje narodu za czasów Mojżesza, Dawida, Salomona, aż do okresu budowy świątyni jerozolimskiej), ale także dzieje innych starożytnych nacji: chaldejskiej, egipskiej, greckiej i łacińskiej. W zamyśle Martiniego dzieło miało zostać spisane w pięciu tomach, ostatecznie Bolończyk zdołał ukończyć trzy kilkusetstronicowe woluminy i opublikować je w latach 1757, 1770 i 1781. Pracę nad tomem czwartym przerwała śmierć autora w roku 1784.

gijnej (ściślej: chrześcijańskiej) z teorią muzyki, rozwijaną przez filozofów starożytnej Grecji, którą to konstatację zawdzięczał zapewne Lenartowicz ważnym studiom dialogów św. Augustyna oraz pism Boecjusza⁷. Harmonię „świątyni i społeczeństwa”, czyli pierwiastka nadprzyrodzonego i ziemskiego, cechującą według poety muzykę sakralną od początku jej dziejów, przyrównuje on do podstawowego założenia pitagorejskiej teorii muzyki, podług której w dźwiękowej harmonii dostępnej ludzkim zmysłom odzwierciedla się niesłyszalna i doskonała harmonia kosmosu. Poglądy pitagorejskich relacjonuje Lenartowicz wedle traktatu *De institutione musica libri quinque* Boecjusza (powstałego w latach 503–505, więc chronologicznie znacznie późniejszego od dialogu św. Augustyna *O muzyce*), dzieła stanowiącego najdonioślejsze osiągnięcie rzymskiego filozofa i wyznaczającego na długie lata model odczytywania filozofii pitagorejskiej⁸:

Starożytni pod nazwą muzyki rozumieli nie harmonię tonów wyłącznie dla rozkoszy słuchu, ale harmonię wynikającą z proporcji wszech rzeczy stworzonych, [...] stąd powstało, iż mając na myśli obecną ową harmonię powszechną, podzielili wyraźnie muzykę na muzykę światów, muzykę ludzką i instrumentalną (Boetius, *De musica*, lib. 1, cap. 2) i pierwszą upatrywali w ruchu sfer, z związku żywiołów i różnaitości czasów, drugą w połączeniu doskonałym władz duszy, zmysłów i członków ciała, w porządku wszelkich nauk, sztuk i w odpowiednim zastosowaniu praw wszelkiej Rzeczypospolitej czy państw, trzecią zaś uznawali we wdzięcznym łączeniu głosów i dźwięku skombinowanych instrumentów [...].⁹ (s. 431)

⁷ Św. Augustyn jest autorem sześciotomowego dialogu filozoficznego *O muzyce* (zob. Św. Augustyn, *De musica*, przeł. L. Witkowski, Lublin 1999). Rozprawa napisana została w Mediolanie w latach 387–391, przez trzydziestokilkuletniego wówczas profesora retoryki, wkrótce po przyjęciu chrztu z rąk św. Ambrożego, lecz jeszcze przed święceniami kapłańskimi. Na temat augustiańskiej filozofii muzyki i jej związków z antyczną refleksją nad muzyką – zob. A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, wstęp J. Salij OP, Kraków 2013.

⁸ Por. D. Burakowski, *Znaczenie traktatów Boecjusza dla rekonstrukcji nauki pitagorejskiej w epoce wczesnochrześcijańskiej*, „Idea. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, t. 19, Białystok 2007, s. 5–12.

⁹ W odniesieniu do relacji traktatu Boecjusza łączącej go z augustiańską filozofią muzyki tak o podziale muzyki wprowadzonym przez Rzymianina pisze o. Jacek Salij OP w *Słowie wstępnym* do książki Antoniny Karpowicz-Zbińkowskiej: „Ów ład i porządek sprawiają we wszechświecie liczby i proporcje – twierdzili już pitagorejczycy – i to oni pierwsi mówili o muzyce sfer (Boecjusz nazwał ją *musica mundana*), jaką powoduje krążenie ciał niebieskich po swoich orbitach. Z kolei to, co dzieje się w świecie nadksiężycowym, ma swoje odbicie w tym, co pod księżycem, czyli na ziemi. Wyraża się to w *musica humana*, w również niesłyszalnej dla cielesnych uszu muzyce, którą rozbrzmiewają nasze dusze. Pozna-

Wyrażając przekonanie, iż muzyka powinna odzwierciedlać jedność i harmonię świata ziemskiego i nadprzyrodzonego, wykorzystał zatem Lenartowicz zarówno swoje studia nad historią muzyki spisaną i sformułowaną przez doktorów Kościoła i ich następców, jak i namysł nad teorią muzyki rozwijaną przez starożytnych, spopularyzowaną i skomentowaną w filozofii augustiańskiej i boecjańskiej. Oba zatem pierwiastki – starogrecki i chrześcijański – legły u podstaw Lenartowiczowskiego wykładu o muzyce, sytuując myśl poety w przestrzeni szeroko zakrojonych dziewiętnastowiecznych dyskusji na temat źródeł tożsamości i identyfikacji europejskich społeczeństw, które do osiągnięcia swej dojrzałości powinny korzystać nie tylko z bogactw swego folkloru, ale przede wszystkim z dorobku uniwersalnego, zwłaszcza z tradycji antyku i chrześcijaństwa. Zapewne właśnie z przekonania o słuszności tej tezy wyłania się w refleksji Lenartowicza jasno sformułowana myśl o wyraźnym wpływie muzyki na intelekt, nie tylko na zmysły i odczucia. Dla autora *Kroniki włoskiej* muzyka jako „żywy łańcuch wiążący dusze ludzkie ze Stwórcą” jest zarazem „rzeczywistą podstawą intelektualnego świata” (s. 429). Muzyka stanowi tym samym bodziec dla rozwoju i postępu narodu oraz pełni funkcję konsolidacyjną wobec struktur społecznych, nie pozwalając „oderwać się od źródeł” (s. 431) i „utracić z widoku celów wyższych nad potrzeby codziennego życia” (s. 432). I choć w swej refleksji nad muzyką jako sztuką oddziałującą i na zmysły, i na inteligencję, powołuje się poeta na inspirację traktatem szesnastowiecznego hiszpańskiego filozofa Francisca de Salinas (*De musica libri septem*, Salamanka 1577), wydaje się, że można sytuować ten koncept – nie wskazując oczywiście jego źródeł, lecz pewną wspólnotę myśli – również wobec filozofii wieku XIX. Na gruncie polskim na temat emocjonalnego oraz intelektualnego charakteru sztuki muzycznej wypowiadali się w połowie stulecia między innymi Karol Libelt, August Cieszkowski i Jó-

walna dla naszych zmysłów jest dopiero *musica instrumentalis*, możliwa dzięki temu, że w naszych wnętrzach rozbrzmiewa *musica humana*, ów tajemniczy ład i porządek, który sprawia, że jesteśmy – a ściśle mówiąc, możemy i powinniśmy być – duchowo pięknymi ludźmi, zdolnymi do autorstwa różnych pięknych rzeczy. Powyższy trójpodział starożytnej muzykologii zaproponował dopiero sto lat po Augustynie Boecjusz, w dziełku *De institutione musica* (»O nauce muzyki«). [...] Boecjusz tego trójpodziału nie wymyślił, tylko w różnych starożytnych dziełach na temat muzyki rozpoznał jego obecność.” (J. Salij OP, *Słowo wstępne*, w: A. Karpowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, s. 9). Na temat dzieła Boecjusza oraz idei harmonii sfer i przemianach w jej rozumieniu – zob. także: B. Sudak, *Matematyczny aspekt Boecjańskiej koncepcji muzyki*, „Muzyka: Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk” 1986, t. 31, nr 1 (120); J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, przeł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 78–82.

zef Hoene-Wroński. W zależności od przyjętej perspektywy – w przypadku Libelta była to oczywiście estetyka muzyczna Hegla, w filozofii Cieszkowskiego głównie paryskie prelekcje Mickiewicza i Mickiewiczowska koncepcja muzyki narodowej jako zbioru tonów stanowiących ekwiwalent niematerialnej istoty bytu i „głębi ducha”¹⁰ – uwagi filozofów koncentrowały się na różnych aspektach wskazanego tu problemu. W pismach Libelta, w pełni uznającego słuszność Heglowskiego założenia, iż – najogólniej mówiąc – muzyka jest wyrazem duchowej podmiotowości i uzewnętrznioną formą bezpostaciowego uczucia¹¹, dominuje przeświadczenie o głębokiej tożsamości muzyki i duszy, wyrażającej się w podobieństwie struktury obu tych bytów, „niewypowiedzianych”, „nieoznaczonych”, „niemownych”¹², a jednak pełnych znaczenia. To skojarzenie poprowadziło Libelta do wniosku, iż muzyka nie jest asemantryczną emocjonalnością, lecz wyrażeniem uczucia rozumianego jako przekształcona myśl i uprzywilejowane względem intelektu narzędzie poznania – również świata pozazmysłowego¹³. Sądy Cieszkowskiego są w tym względzie generalnie zbieżne z uwagami Libelta. Autor rozprawy *O drogach ducha* również definiuje muzykę jako wyraz istoty wewnętrznego uczucia, stosując nawet zbliżone do terminologii Libelta pojęcie jego „niewymowności”:

Z okrzyku i westchnienia poczęta, tchem i dźwiękiem karmiona, zgodą a swobodą wypielęgnowana, ta sztuka arcy-wyzwolona właśnie po nic innego nie sięga, jeno po uczucia niewymowne, a już to przypominając roje doznanych kiedyś wzru-

¹⁰ „Ton zatem jest rzeczą istotną, jest życiem. Może być dobyty tylko z głębi ducha mającego życie wyższe niż duchy, którymi chce rządzić” (A. Mickiewicz, *Dziela*, t. 10: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. i oprac. L. Płoszowski, Warszawa 1952, s. 397).

¹¹ „Jej [muzyki] właściwym elementem jest strona wewnętrzna jako taka, bezpostaciowe dla siebie uczucie, które może przejawić się nie w elemencie zewnętrznym i jego realności, lecz tylko za pośrednictwem szybko w swym przejawianiu się przemijającej i samą siebie znoszącej zewnętrzności. Treścią muzyki jest duchowa podmiotowość w jej bezpośredniej subiektywnej jedni w sobie, ludzka dusza i ludzkie uczucie jako takie” (G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 2, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, s. 317).

¹² Zob. K. Libelt, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 1: *Część ogólna*, Petersburg 1854, s. 111.

¹³ Pisał Karol Libelt: „Myśl muzyczna musi stać się uczuciem, aby z duszy kompozytora zabrzmiała. Z uczucia, jak ze strumienia *Lete*, napić się musi wody, aby zapomniawszy o życiu swoim z tego świata, stała się samą harmonią w sobie i zabrzmiała melodią niby tonem z innego świata. [...] Jeżeli muzyka rozbrzmiewa ideałem szczęścia, szczęście to leży w uczuciu, nie w pojęciu” (K. Libelt, dz. cyt., s. 113).

szeń, już to upominając się o niedoświadczone dotąd usposobienia, zmysł otwiera, serce drażni i samemu Słowu drogę ściele w bezdenne duszy głębiny.¹⁴

Zaznaczyć w tym miejscu należy, że refleksja Cieszkowskiego nad muzyką, zaprezentowana w rozprawie *O drogach ducha*, koncentruje się w głównej mierze na semantyce czterech pojęć: Słowa, Myśli, Uczucia i Tonu oraz ich wzajemnych relacjach. Poprowadzony tu przez filozofa wywód odnosi się bezpośrednio – jak zostało już wspomniane – do Mickiewiczowskich wykładów *Literatury słowiańskiej* i zawartych w nich propozycji terminologicznych i światopoglądowych. W kontekście koncepcji Teofila Lenartowicza istotny jest jednak inny fragment rozprawy Cieszkowskiego, w którym autor *Ojczyzna nasz* podkreśla sakralny wymiar muzyki, jej „wniebodążność”, dzięki której stanowiła ona zawsze, wedle filozofa, podstawę wszelkich liturgicznych obrzędów, a jednocześnie jest niezmiennie „jedną z wzniosłych potrzeb i sprężyn duchowego życia”¹⁵. Konstatacja ta, połączona z przekonaniem Cieszkowskiego, że muzyka jest „historycznym na chwałę Bożą poświęceniem i ustawiczną na społeczne obyczaje działalnością”, doskonale współbrzmi z Lenartowiczowską myślą o muzyce jako sztuce przenikniętej bożym natchnieniem i gwarantującej zwartość struktur społecznych.

Bliska konceptów Lenartowicza wydaje się także wizja ostatniego z wymienionych tu myślicieli, Józefa Hoene-Wrońskiego, według którego muzyka charakteryzuje się dwupostaciowością – zależy od uczuć i poprzez uczucia się manifestuje, ale zarazem jest „wiedzą, polegającą na estetycznych modyfikacjach czasu, który sam konstytuuje *a priori* ucieleśnienie ducha i inteligencji, kształtujących przedmiot muzyczny”¹⁶. Nieco inaczej zatem niż Cieszkowski i Libelt, którzy zdecydowanie eksponowali emocjonalny charakter muzyki i przyznawali pierwiastkowi uczuciowemu w muzyce prymat nad intelektualnym, definiował Hoene-Wroński sztukę muzyczną jako „inteligencję ucieleśnioną w dźwiękach”¹⁷. W tym właśnie kierunku zdaje się podążać Lenartowicz w swej refleksji na temat roli muzyki religijnej w kształtowaniu tożsamości narodu oraz jego duchowej i intelektualnej wartości – muzyki jako sztuki „ubiegań się ku osiągnięciu wyższych nad poziome celów” i „cenionej przez umysły wysokie” (s. 431).

¹⁴ A. Cieszkowski, *O drogach ducha*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” 1863, t. 2, s. 747.

¹⁵ Tamże, s. 749. Kolejny cytat z tego samego źródła.

¹⁶ Cyt. za: L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność*, Kraków 1991, s. 93.

¹⁷ Zob. J.M. Hoene-Wroński, *Filozofia estetyczna*, przeł. J. Jankowski, [Warszawa 1930] (odb. z miesięcznika „Droga”).

Wydaje się, iż w tej perspektywie szczególnie powinowactwo myśli łączy Lenartowicza z Cyprianem Norwidem. I nie chodzi tu wyłącznie o Norwidowską koncepcję muzyki, choć rzeczywiście w wielu kwestiach można by na tym polu wskazać między autorem *Kroniki włoskiej* a autorem *Fortepianu Chopina* wręcz tożsamość sądów. Widoczne jest to zwłaszcza w kwestii rozróżnienia muzyki ludowej i narodowej – obaj poeci dokonują go na podstawie przekonania o moralnym i religijnym wymiarze pojęcia narodowości, które decyduje zarazem o dążeniu sztuki narodowej do uniwersalności. Norwid przekonanie to wyraził w swojej twórczości wielokrotnie, bardzo wyraźnie na przykład w strofach *Promethidiona* lub w *Zwolonie*¹⁸. Powinowactwa między Lenartowiczem formułującym uwagi o muzyce a Norwidem i jego myślą objawiają się jednak w znacznie szerszej perspektywie, wykraczają poza horyzont refleksji nad muzyką, obejmują również płaszczyzny rozważań nad współczesną cywilizacją, zagadnieniem sakralizacji sztuki, problematyką narodowości *in genere* i romantycznej historiozofii początku.

Ku Norwidowskiemu światopoglądowi kieruje czytelnika *Kroniki włoskiej* przede wszystkim uwydatnienie sakralnego wymiaru sztuki muzycznej, warunkującego właściwy – zdaniem Lenartowicza – jej moralny i etyczny przekaz. Nie sposób uniknąć w tym miejscu pewnych upraszczających uogólnień, lecz nie ulega wątpliwości, iż tak silnie podkreślane przez Lenartowicza przekonanie o potrzebie stałego odniesienia człowieka i jego artystycznych działań do Boga, wpisane w metaforyczny układ relacji przestrzennych opartych na opozycji góry i dołu (przypomnijmy – oddalenie się od „najwyższej Istności” [s. 429] powoduje wedle poety „poniżenie ducha własnego” i „utrata z widoku celów wyższych”), pokrywają się w dużej mierze z Norwidowskim oglądem rzeczywistości i praktykowanym przezeń sposobem ujmowania jej w wartościujących kategoriach przestrzennych, symbolizujących przeciwstawność boskości i ziemskości, wieczności i teraźniejszości, ideału i realności, dobra i zła¹⁹. Autorowi *Assunty* zabieg ów dawał przede wszystkim możliwość prezentacji poglądów antropologicznych i postawienia pytania o sens istnienia człowieka w złożonym z antagonistycznych pierwiastków świecie²⁰, ale słu-

¹⁸ Szczegółowo omawia to zagadnienie Władysław Stróżewski. Zob. W. Stróżewski, *Cyprian Norwid o muzyce*, Kraków 1997, s. 95–102.

¹⁹ Por. E. Feliksiak, *Norwidowski świat myśli*, w: *Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. 1: 1831–1863, Warszawa 1973, s. 546–547; P. Siekierski, „Assunta”, w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 134–137.

²⁰ Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998, s. 167: „Norwidowa skłonność do dwoistości i antynomii ma swoje źródła w poetyckiej antropologii – pisze między innymi autorka w swej inspirującej rozprawie – Poeta, od pierwszych utworów po ostatnie, widzi człowieka jako istotę *na między dwóch niezgodnych światów*. Pytanie o ludzką »ca-

żył również jako element diagnozowania kondycji współczesnych mu społeczeństw i w tym aspekcie zbieżność z diagnozą postawioną przez Lenartowicza w *Kronice włoskiej* zdaje się najwyrazistsza. W ocenie obu artystów bołączką dziewiętnastowiecznej cywilizacji jest nadmierna koncentracja na poziomym (płaskim) wymiarze życia i w konsekwencji utrata z pola widzenia wyższego wymiaru, prowadzącego do ideału i łączności człowieka ze Stwórcą, która gwarantuje harmonię najwyższych wartości ludzkiej egzystencji.

Pokrewne poglądom Norwida wydaje się również Lenartowiczowskie odniesienie dziejów ludzkich i dziejów sztuki muzycznej do ich praźródła, do absolutnego początku, jako wskazanie podstawy zaistnienia narodów, a zarazem przypisanych temu istnieniu celów. W uprawianiu historii, ujmowanej w kategoriach symbolicznych oraz w interpretacji dziejów – także dziejów sztuki – podporządkowanej filozofii chrześcijańskiej²¹, interesował Norwida szczególnie właśnie moment wyjściowy, początek²². Pojmował go poeta, jak pisze Elżbieta Wolicka w rozprawie o sztuce w pismach Norwida, „zarówno w sensie chronologicznym, czyli historycznym, jak i metafizycznym, czyli w sensie zasady – arché”²³. Lenartowiczowską tezę o narodzinach i konstytucji narodu na podstawie pierwotnego „sentymetu religijnego” oraz równolegle zarysowany koncept powstawania dzieła sztuki narodowej na fundamencie „natchnienia w podniesieniu ducha” można by rozpatrywać według matrycy do tego ujęcia zbliżonej – tak jak każdy naród ukonstytuował się dzięki religijnym obrzędom i na ich „muzycznej podstawie” (s. 430), tak każde dzieło sztuki w swoim początku powinno czerpać natchnienie ze „sfer wysokich”, odzwierciedlając pierwotną jedność ze Stwórcą i urzeczywistniając pierwotny cel stworzenia, czyli harmonię wszechrzeczy.

Niektóre używane w *Kronice włoskiej* przez Lenartowicza pojęcia i sądy na temat korelacji sztuki muzycznej i narodowego ducha mogą przypominać postulaty formułowane przez filozofów niemieckiego romantyzmu, skupiających swą uwagę na problematyce historyczno-antropologicznych źródeł sztuki jako wyrazu ducha narodowego, zwłaszcza Friedricha Wilhelma Schellinga. Wydaje się jednak, że mimo pozornych zbieżności w rozumowaniu (na przykład w przekonaniu, iż sztuka jest odbiciem bądź wcieleniem boskiego

łość« staje się wobec tego pytaniem o sposoby godzenia wzajemnie niewspółmiernych światów, między którymi dzieje się egzystencja”.

²¹ Zob. ks. A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985.

²² Por. S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, w: tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid*, Lublin 1994, s. 167.

²³ E. Wolicka, „Przymierza łuk”. *O sztuce w pismach Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 92.

pierwiastka), wiele dzieliło Lenartowicza od niemieckich idealistów, zwłaszcza głęboko chrześcijańskie postrzeganie człowieka i jego historii (także historii tworzonej przezeń sztuki), dalekie od ujęć panteistycznych oraz od chęci zrównania sztuki z religią²⁴. Lenartowicz jest w swoich poglądach zdecydowanie bliższy Norwidowego przekonania o planie Bożej Opatrzności, manifestującym się w dokonaniach człowieka. Zdanie Elżbiety Wolickiej o Norwidzie dystansującym się w swojej koncepcji sztuki od idealistycznej doktryny Schellinga można by z powodzeniem powtórzyć w kontekście wywodu autora *Listów o literaturze i sztuce włoskiej*:

Duchowy wymiar kultury, jako dzieła człowieka, nabiera u niego sensu moralnego i sakralnego, wszelako nie w znaczeniu idealizmu transcendentalnego, lecz chrześcijańskiej metafizyki. Sztuka dla Norwida nie zastępuje religii, ale jest czymś w rodzaju *praeparatio religiosa* – świętą służbą w dziele transhistorycznego Przemienienia świata w *Civitas Dei*, a twórczy akt artysty – królewskim, kapłańskim i proroczym wkładem w proces jego realizacji. Sztuka staje się w ten sposób „miejscem teologicznym”, a jej cel – Piękno teofanią i antropofanią zarazem, naturalnym znakiem nadnaturalnego wymiaru ludzkiej egzystencji.²⁵

W opinii Lenartowicza szczególne zadanie zostało powierzone w tej służbie Włochom jako narodowi będącemu – powtórzmy – najważniejszym spadkobiercą kultury antycznej i chrześcijańskiej oraz Włochom jako społeczeństwu obdarzonemu największym spośród wszystkich narodów geniuszem. Sąd ów, prezentowany w kilku innych rozprawach spisanych piórem artysty, zwłaszcza w *Listach o literaturze i sztuce włoskiej*, powtórzył Lenartowicz w *Kronice... w odniesieniu do sztuki muzycznej*. W dobie upadku współczesnej muzyki włoskiej potrzeba, zdaniem poety, silnego pobudzenia owego twórczego potencjału, tak wspaniale objawionego w dziełach muzycznych dawnych mistrzów. Przekonanie o niechybnym nadejściu tej chwili, o nagłym impulsie zmieniającym bieg dziejów i poruszającym ospałość ducha i umysłu, opiera Lenartowicz na niezachwianej wierze w istnienie planu Bożej Opatrzności:

Wypadki tylko wielkie budzą od czasu do czasu włoski uśpiony geniusz, i wtedy on jak za reformy rozwija skrzydła Rafaelowskiej sztuki, jak żeby przekonać o piękności prawdy, nad którą zasypia. Rewolucja francuska obudzi lwa tradycji Alfieriego, który obok wstrętnych sobie ludowych sądów postawi grecką piękność i szlachetność tych nagich półbogów, jakby dla nauki: że ich nagość była odmienną i nie obrażała wzroku, nie nosząc na sobie moralnego bezwstydu, być może ten sam geniusz, orfeiczną oparłszy lutnię na opuszczonych wzgórzach Rzymu, przypomni, że Opatrzność wzgórze te obrała za podnóże swojego tronu; bez wypadków nowy Orfeusz nie obu-

²⁴ Myśl tę zawdzięczam inspirującym uwagom Elżbiety Wolickiej. Por. tamże, s. 78.

²⁵ Tamże, s. 98.

dzi się w Italii, gdzie wszystko dzieje się nie tyle przez akcję, ile przez reakcję, przez oddziaływanie na parcie z zewnątrz przychodzące. (s. 437)

Zwraca tu uwagę mocne podkreślenie zewnętrzności impulsu, który wprowadzi w życie boski plan obudzenia w Italii „nowego Orfeusza” oraz ujęcie tej wizji w klamrę dwóch dynamicznych i komplementarnych procesów – akcji i reakcji. Zaledwie kilka miesięcy wcześniej, jesienią 1869 roku, to samo sformułowanie w kontekście procesu powstawania sztuki pojawiło się na łamach „Biblioteki Warszawskiej” w *Kronice paryskiej* Zofii Węgierskiej. „Wszystko w życiu ludzkości dokonywa się przez oscylację – pisała felietonistka, recenzując *Dzieła zebrane* Charles’a Baudelaire’a – na tym świecie tylko AKCJA I REAKCJA”²⁶. Słowa te, wraz z kilkunastoma innymi zdaniami zapisanymi przez Węgierską w recenzji dzieł francuskiego poety, ocenionych zresztą przez autorkę bardzo surowo, traktowane są jako bardzo wyraźny refleks poglądów Norwida – przez niektórych badaczy określane nawet jako Norwidowskie „kryptocytaty”²⁷. Lenartowicz, który podobnie jak autor *Quidama* dobrze znał Zofię Węgierską i bywał gościem „Sofiówki”, jej paryskiego saloniku przy rue de Laval 25, najprawdopodobniej czytał w „Bibliotece Warszawskiej” wspomnianą recenzję *Dzieł zebranych* Baudelaire’a i doskonale zdawał sobie sprawę z powinowactwa myśli, jakie łączyło autorkę tej recenzji z Norwidem. W styczniu 1870 roku, gdy Lenartowicz notował uwagi związane z muzyką w *Kronice włoskiej*, miał też zapewne Węgierską po prostu w przepełnionej nostalgią pamięci – minęło bowiem ledwie kilka tygodni od jej przedwczesnej śmierci, która odbiła się szerokim echem wśród bliskich pisarce polskich artystów²⁸.

Ścisły związek z przekonaniem o istnieniu planu Bożej Opatrzności, według którego niechybnie nastąpi odrodzenie włoskiej sztuki muzycznej, ma zamieszczony w *Kronice...* wywód Lenartowicza o operze. Niełatwo byłoby

²⁶ [Z. Węgierska], *Poezje Karola Baudelaire, cztery tomy z przedmową Teofila Gautier*, „Biblioteka Warszawska” 1869, t. 3, s. 440.

²⁷ O „kryptocytatach” z Norwida w pismach Zofii Węgierskiej pisał już Juliusz Wiktor Gomulicki, wskazując właśnie na jej korespondencję po wydaniu *Dzieł Baudelaire’a* (zob. Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska, *Kalendarz życia i twórczości Norwida*, t. 2 [1861–1883], Poznań 2007, s. 423). Zob. też. A. Siemińska, *Biografia Zofii z Kamińskich Węgierskiej*, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007. Szerzej na ten temat oraz o *Kronice paryskiej* Zofii Węgierskiej w kontekstach operowych – zob. A. Borkowska-Rychlewska, „*Pustka feerii wiecznego święta*”. *Refleksja nad sztuką w „Kronice paryskiej” Zofii Węgierskiej*, w: E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, *Oblicza wieku dziewiętnastego. Studia z historii literatury, teatru i opery*, Poznań 2017.

²⁸ Zob. Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska, dz. cyt.

znaleźć pośród licznych wypowiedzi artysty o sztukach pięknych passusy nasycone większą dozą kąśliwości – zainicjowana u progu XVII stulecia przez działalność florenckiej Cameraty forma dramatyczno-muzyczna zdecydowanie nie znalazła uznania polskiego poety. Rozwój sztuki operowej postrzegał Lenartowicz jako konsekwencję odejścia od podniosłości muzyki sakralnej, jako efekt zaniku powszechnego dążenia do wyższych sfer duchowych i umysłowych oraz wynik zatarcia granic między sztuką wysoką a niską, folgującą jedynie zmysłom i poddaną ciężeniu nieuniknionego znużenia:

Zamarłą poważną strunę zastąpiła i przygłuszyła muzyka zmysłowa, której początek odnajdziemy w bankietach dworskich, w tańcach i mimicznych reprezentacjach, pokąd się nie wyrobiła w dzieło sztuki *opere*; opera tedy zagarnęła w siebie urząd zabawiania i wzruszania ogółu. Teatr stanął obok świątyni i pociągnął słuchaczy podzielonych niegdyś na mistrzów i uczniów poza obrębem szkoły śmiejących się i wyskakujących po dopełnieniu ważniejszych zadań w życiu. Muzykanci jarmarczni wyszli na maistrów, muzyka ludowa straciła swój wertepowy charakter, znudniała i zamiast oddawać prawdziwe radości i smutki współczującego grajka, oddaje poziewanie zmęczonego umysłu, ciągnionego za uszy, jak powiada Szekspir, jak osła, który pomimo to nie pospieszy prędzej. (s. 432)

Spod ostrza krytycznego pióra Lenartowicza nie uszedł cało żaden z dziewiętnastowiecznych włoskich kompozytorów operowych. Ze staraniem o sprawiedliwy dystans wylicza wprawdzie poeta walory kompozycji poszczególnych twórców, lecz w ogólnym rozrachunku wszyscy z wymienionych w *Kronice...* muzyków operowych prezentują się jako artyści nie najwyższej próby. Gioachino Rossini, w myśl wywodu Lenartowicza postrzegany początkowo jako twórca „niezaprzeczalnie genialny”, choć w swych dziełach zadziwiał różnaitością motywów muzycznych, elegancją i doskonałością stylu *brillant* „nadającego ruch całej kompozycji”, artysta „nieporównany w rodzaju buffo”, z upływem lat spowszedniał jednak i stał się staroświecki, co w opinii poety było efektem zbytnej jednostajności formy oraz braku prawdy i „głębszego uczucia” (s. 435). Vincenzo Bellini, który u progu swej twórczości „wysokim zajaśniał talentem”, podzielił, wedle autora *Kroniki włoskiej*, los swego poprzednika – z czasem również i jego muzyka okazała się „ckliwą i monotonna”. Nawet dzieła Gaetana Donizettiego, „który usiłował połączyć zalety Rossiniego i Belliniego” oraz „miał zasługę dążności wyrobienia wszechstronniejszego w kompozycji”, zostały zapomniane z nielicznymi tylko wyjątkami (do których należą *Łucja z Lamermoor*, *Napój miłosny*, *Don Pasquale* i *Faworyta*). W gronie tym najsurowszej ocenie został poddany Giuseppe Verdi, przez Lenartowicza postrzegany jako przykład oddalenia się sztuki muzycznej we Włoszech od ideałów klasycznego piękna i porzucenia dążeń ku sferze niematerialnej, sferze wyższego ducha:

Miejsce pierwszorzędnego włoskiego kompozytora w chwili obecnej zajmuje Verdi, który w kompozycjach swoich stara się sprostać kompozytorowi sztuki *de l'avenir* i na miejsce melodyjności w śpiewach nie namiętność Belliniego, ale raczej szłał, krzyk i skoki *salto mortale*, jakoby objawy siły, wprowadza, za czym dziś ubiegają się artyści w ogóle, straciwszy poczucie piękna prawdziwego, a jest to jeden ze smutnych dowodów powszechnego zmaterializowania. (s. 435)

Retoryka tej wypowiedzi sytuuje Lenartowicza w jednym szeregu z polskimi krytykami muzycznymi piszącymi o Verdim w latach 50. XIX wieku, na przykład z Józefem Sikorskim, publicystą „Ruchu Muzycznego” (periodyku wydawanego w Warszawie w latach 1857–1862) oraz Maurycym Karasowskim, autorem *Rysu historycznego opery polskiej*²⁹, publikującym też na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. W artykułach Sikorskiego i Karasowskiego (podobnie zresztą jak w recenzjach innych polskich krytyków operowych), choć akcentujących oczywiście także dodatnie cechy Verdiowskich kompozycji oraz ich nowatorstwo, mnożyły się określenia pejoratywne, skoncentrowane głównie na negacji nadmiernej ekspresji i kontrastów dynamicznych w twórczości autora *Trubadura*, takie jak „zepsucie smaku”, „brak melodii”, „hałaśliwość” i „krzykliwość instrumentacji”, „gwałtowne szamotania instrumentów orkiestrowych”³⁰. Z upływem lat tego rodzaju sądy pojawiały się jednak w rodzimych recenzjach dorobku Verdiego bardzo sporadycznie i u progu lat 70. były już rzadkością, zastąpione rzetelniejszymi ocenami warsztatu mistrza z Busetto, uwzględniającymi przemiany zachodzące w teatrze operowym drugiej połowy stulecia³¹. Uwagi Lenartowicza, zanotowane w *Kronice włoskiej*, wydają się zatem nieco spóźnione wobec współczesnej mu refleksji nad twórczością Verdiego, poza tym – ujawniają też słabą orientację poety w terminologii stosowanej w polskiej i europejskiej krytyce operowej. Autor *Lirenki* stosuje na przykład pojęcie „szkoły verdo-wagnerowskiej”, ignorując tym samym wieloletnią tradycję międzynarodowego dyskursu ekspozującego krańcową dwubiegunowość twórczości włoskiego i niemieckiego kompozytora. W latach 60. i 70. dyskurs ten był wyjątkowo ożywiony i koncentrował się nie tylko na definiowaniu cech charakterystycznych dla muzycznej kultury Północy i Południa, stanowiąc kontynuację refleksji z pierw-

²⁹ Zob. M. Karasowski, *Rys historyczny opery polskiej, poprzedzony szczegółowym poglądem na dzieje muzyki dramatycznej powszechnej*, Warszawa 1859.

³⁰ Zob. M. Karasowski, *Przegląd muzyczny*, „Biblioteka Warszawska” 1856, t. 3, s. 381; J. Sikorski, *Kronika krajowa. Teatr. Koncerta*, „Ruch Muzyczny” 1857 [20 maja], nr 8; A.R., *Pani Lotti della Santa. Macbeth – Rigoletto – Il Trovatore – Verdi*, „Gazeta Warszawska” 1856 [26 kwietnia], nr 111.

³¹ Szczegółowe informacje w tej kwestii – zob. A. Borkowska-Rychlewska, E. Nowicka, *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach*, Poznań 2016.

szej połowy stulecia, której przedmiotem była zestawiana opozycyjnie twórczość Webera i Rossiniego, ale także na wskazaniu nowych kierunków rozwoju kompozycji operowych, odpowiadającym przemianom w ówczesnym dramacie i teatrze. O korelacji technik kompozytorskich Verdiego i Wagnera krytyka mogła pisać dopiero kilka lat później, po pojawieniu się w europejskich teatrach *Aidy* (1871) i *Don Carlosa* (1874), a zwłaszcza w latach 80. i 90., gdy wybrzmiały premierowe wystawienia *Otella* (1887) i *Falstaffa* (1893)³². Ale i wówczas na próżno byłoby szukać w poświęconych obu kompozytorom artykułach krytycznych i rozprawach terminologii wskazującej na wspólny trzon ich kompozytorskich dokonań i innowacji, choćby załazek wspólnej im „szkoły”.

Z dużą ostrożnością należy zatem potraktować nieskrywaną ironię Lenartowicza wobec Wagnerowskiego określenia „muzyki przyszłości” oraz definitywny ton zapisanej w tym kontekście wieszczby poety o rychłej i nieodwołalnej śmierci opery. „Forma muzyczna opery zdaje się być wyczerpaną – pisał z pełnym przekonaniem – a wrzaski Verdiego i jemu podobnych już są tylko jakby głosami pasującej się ze śmiercią” (s. 433). Wbrew rozwijanej przez Wagnera koncepcji „dzieła sztuki przyszłości”³³ (którą, jak można wnioskować z uwag zapisanych w *Kronice włoskiej*, Lenartowicz znał tylko pobieżnie) widział poeta przyszłość sztuki muzycznej nie w operze, nie w dramacie muzycznym i nie w teatrze, ale w restytucji jej sakralnego i podniosłego charakteru nieodłącznie związanego z religią chrześcijańską i obywatelstwem stanowiącą podstawę formacji narodów. Wizja ta, choć nieostra, wtopiona w mgliste kształty przyszłych zdarzeń podporządkowanych zasadzie zmienności i nieprzewidywalności losu (tu przedstawiona za pomocą urokliwej metafory Jana Kochanowskiego), spójna jest z wyrażoną w innym miejscu *Kroniki...* wiarą w odrodzenie „ducha”:

Pytanie tylko zachodzi, jakim nowym kształtem wyleje się z ducha ludzkiego muzyka hymnów, podniosła muzyka świątynna? Czy powróci ona do dawnej świetności, czy psalmodie jerozolimskie wspaniałymi chórami odezwą się u stóp ołtarzy; na to odpowie kierunek ducha przyszłości, dążność ogólna społeczeństwa zmienna, niestała, i jak Proteusz Homerowej epopei, przejawiająca się, wedle pięknego wyrażenia naszego Jana z Czarnolasu, to w smoka, to w deszcz, to w ogień, to w barwę obłoka. (s. 433)

Uogólniające spojrzenie na *Kronikę włoską* prowadzi do wniosku, iż wie-

³² Zob. tamże (zwł. rozdziały *Aida*; *Don Carlos*; *Otello*).

³³ Na ten temat – zob. R. Wagner, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871–1879*, wyd., oprac. i posł. E. Voss, przeł. M. Kasprzyk, wstęp K. Kozłowski, oprac. wyd. pol. A. Igielska i K. Kozłowski, Gdańsk 2009.

lowymiarowa, szeroko zakrojona i wnikliwa refleksja Lenartowicza nad muzyką, usytuowana w polu inspiracji mnogimi lekturami sięgającymi do korzeni kultury europejskiej, zwłaszcza filozofii starogreckiej, starorzymskiej i chrześcijańskiej, wykształciła się również w intelektualnej wspólnocie myśli charakteryzującej polskie środowisko pisarzy i filozofów połowy XIX stulecia, przede wszystkim w jej części poświęconej kwestii społeczno-religijnej. Uwagi Lenartowicza doskonale wpisują się bowiem w orbitę sądów wielu ówczesnych polskich myślicieli, wzajemnie się uzupełniających i ze sobą dyskutujących – między innymi, jak zostało to wskazane, Augusta Cieszkowskiego, przekonanego o istotnej zależności życia religijnego i społecznego, czy Cypriana Norwida, wskazującego moralny i sakralny wymiar sztuki oraz uznającego Kościół za miejsce pełnej realizacji wartości społecznych³⁴. Na zasadzie połączenia z pozoru odległych, lecz mających wspólny filozoficzny fundament, pierwiastków można by w tym kontekście przywołać też uwagę Zygmunta Krasińskiego o historii jako „najrytmiczniejszym poemacie”³⁵. Lenartowiczowskie postrzeganie historii sztuki jako powtarzającego się cyklu „zbudzeń” z moralnego uśpienia, prowokowanych gwałtownymi impulsami „powrotów” z dotkliwego duchowego upadku, dzięki wspólnej dla obu poetów płaszczyźnie odniesienia dla wyrażonych tu sądów, czyli przekonaniu o providencjalistycznym charakterze dziejów, zdaje się tworzyć z wizją autora *Irydiona* komplementarną, choć nieoczywistą, całość. Lenartowicz w swym wykładzie o dawnej i współczesnej muzyce, trwając w stanie oczekiwania na „nowego Orfeusza”, subtelnie, niejawnie, ale konsekwentnie, przypomina głosy polskich romantyków zafascynowanych ideą Opatrznościowego procesu odrodzenia – tak w historii ludzkości, jak i we wpisanych w nią dziejach sztuki.



³⁴ Por. R. Zajączkowski, *Kościół – naród – ludzkość. Społeczno-religijne wątki myśli Cypriana Norwida*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, s. 158–160.

³⁵ „Historia, jak tylko weźmiesz dość znaczną jej przestrzeń, poetyczną się staje: to jest, że budżet, interwencja, handel, etc. nikną, a zostaje się tylko ich synteza, to jest główny postęp rodu ludzkiego w tym czasie ku Bogu, rozwinięcie jego władzy przeczuciowej, jego nadziei w nieśmiertelność; i dlatego w końcu historia jest najdoskonalszym, najrytmiczniejszym poematem” (Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 73). List datowany 17 stycznia 1834.

UWAGI O MUZYCE W „KRONICE WŁOSKIEJ” TEOFILA LENARTOWICZA

Alina Borkowska-Rychlewska (Adam Mickiewicz University in Poznań)
e-mail: ala.br@amu.edu.pl, ORCID: 0000-0002-3132-7124

NOTES ABOUT MUSIC IN “THE ITALIAN CHRONICLE” BY TEOFIL
LENARTOWICZ: FROM THE SOURCES OF EUROPEAN TRADITION
TO THE AESTHETICS AND PHILOSOPHY OF THE NINETEENTH
CENTURY

ABSTRACT

The article presents the comments of Teofil Lenartowicz on music, presented in *Kronika włoska* [“Italian Chronicle”] published in “Biblioteka Warszawska” [“Warsaw Library”] in 1870. The analysis of many threads taken by the poet (including the history of European music, the condition of contemporary Italian music) leads to the conclusion that Lenartowicz’s insightful reflection on musical art, inspired by many readings, presenting the roots of European culture, especially Ancient Greek, Old Roman and Christian philosophy, has also evolved in the intellectual community of thoughts characterizing the Polish writers and philosophers of the mid-nineteenth century. Lenartowicz’s reflections correspond primarily with the writings and opinions of August Cieszkowski, Karol Libelt, and especially Cyprian Norwid, pointing to the sacred dimension of art as a medium of moral and social values. In his lecture on old and contemporary music, Lenartowicz also reminds the voices of Polish romantics fascinated by the idea of the Providence process of rebirth – both in the history of mankind and in the history of art.

KEYWORDS

Teofil Lenartowicz, Cyprian Kamil Norwid, history of music, renaissance, romanticism

