

# Małgorzata Gamrat

---

## Z biblioteki kompozytora : Marie Gjertz i jej wizja muzyki z punktu widzenia moralnego oraz religijnego

---

Miscellanea Anthropologica et Sociologica 16/3, 128-143

---

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Gamrat<sup>1</sup>

## Z biblioteki kompozytora: Marie Gjertz i jej wizja muzyki z punktu widzenia moralnego oraz religijnego\*

W zbiorach Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont można znaleźć dość osobliwą pozycję, jaką jest rozprawa Marie Gjertz *La musique au point de vue moral et religieux* (Gjertz 1859).

Marie Gjertz (1819–1862) była francusko-norweską pianistką, kompozytorką, feministką i pisarką, której bliskie były zarówno socjalistyczne idee Fouriera, jak i katolicka teologia. W artykule przedstawiam założenia Gjertz wyłożone w jej książce, w której pisze ona w oryginalny sposób o muzyce instrumentalnej, widząc jej podstawowe reguły w katolickich wartościach moralnych. Gjertz prezentuje listę muzycznych grzechów (np. grzech pychy w sonatach fortepianowych Beethovena), które łączy z teoriami muzycznymi – szczególnie z teorią harmonii François-Josepha Fétisa (1844) i jego ideą porządku wszechwionnego.

Antidotum na muzyczne grzechy autorka znajduje z katechizmie katolickim; w kontemplacji i zrozumieniu boskiej miłości, która jest źródłem piękna. Według niej, najważniejszym elementem w muzyce jest rytm, w którym można zobaczyć prawdziwe ludzkie uczucia, będące źródłem wewnętrznych poruszeń duszy i w konsekwencji – muzyki.

Marie Gjertz wskazuje także najcięższe grzechy muzyczne, jakimi są: sztuka dla sztuki, porzucenie muzyki gregoriańskiej, bunt, błędna ocena własnych możliwości (Cramer, Kalkbrenner, Hummel) oraz odrzucenie uczucia jako źródła inspiracji.

---

\* Badania zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora na podstawie decyzji numer DEC-2013/08/S/HS2/00528.

<sup>1</sup> Pracownik naukowy Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Głównym obszarem jej zainteresowań badawczych jest muzyka Franza Liszta i jej interakcje z innymi sztukami (szczególnie z literaturą) oraz kultura francuska XIX wieku. Doktoryzowała się na Uniwersytecie Jagiellońskim (Kraków) i w École Pratique des Hautes Études w Paryżu (2012). Autorka licznych artykułów poświęconych muzyce Franza Liszta i literaturze francuskiej oraz książki *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei correspondance des arts* (Warszawa 2014; nagroda ZKP im. ks. prof. H. Feichta). Ukończyła studia magisterskie w bydgoskiej Akademii Muzycznej (2008) i na Uniwersytecie Toulouse II Le Mirail (2007). Jeden z członków założycieli oraz sekretarz Polskiego Towarzystwa Analizy Muzycznej; m.gamrat2@uw.edu.pl.

François-Joseph Fétis odpowiedział Marie Gjertz serią tekstów opublikowanych w „Revue et Gazette Musicale”. Ostatecznie stwierdził, że Gjertz nie zrozumiała jego książki, ale jest ona inteligentną i oryginalną autorką, zaś jej idea moralnej wartości muzyki stanowi bardzo interesujące założenie w podejściu do muzyki instrumentalnej.

**Słowa kluczowe:** Marie Gjertz, muzyka i moralność, muzyka i religia, grzech w muzyce, Ludwig van Beethoven, François-Joseph Fétis, Franz Liszt

From the library of a composer:  
Marie Gjertz and music from moral and religious point of view

*The Liszt collection at The Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre* contains a very interesting book by Marie Gjertz, *La musique au point de vue moral et religieux* (1859).

Marie Gjertz (1819–1862) was a Norwegian-French pianist, composer, feminist, and writer inspired by Fourier's socialism and Catholic theology. In this paper, I examine Gjertz's ideas presented in her book where she offers a unique idea about instrumental music, namely, that its principles must be based on Catholic moral rules. Gjertz provides a list of musical sins (e.g. pride in Beethoven's piano sonatas) and connects them with musical theories, especially with the François-Joseph Fétis's theory of harmony (1844) and his idea about *ordre omnitonique*.

She finds an antidote to music in Catholic catechism: in contemplation and understanding of God's love which is a source of beauty. The most important element in music is rhythm in which one can see a really human sentiment as a source of internal movement of the soul.

Marie Gjertz shows also the gravest of musical sins – *l'art pour l'art*, the abandonment of Gregorian music, the revolt, the incorrect diagnosis of one's own abilities (by Cramer, Kalkbrenner, Hummel), and the abandonment of the sentiment as a source of inspiration.

François-Joseph Fétis responded to Marie Gjertz in a series of four texts published in *Revue et Gazette Musicale*. He concluded that Gjertz did not understand his books, but she was an intelligent and unique author, and that her idea of moral value of music was an interesting approach to instrumental music.

**Key words:** Marie Gjertz, Music and Morality, Music and Religion, Sin in Music, Ludwig van Beethoven, François-Joseph Fétis, Franz Liszt

## Prolog

W budapesztańskich zbiorach Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, w przynależącej do Akademii Muzycznej bibliotece badawczej, można znaleźć dość osobliwą pozycję, jaką jest rozprawa Marie Gjertz *La musique au point de vue moral et religieux* (Gjertz 1859). Książka ta najprawdopodobniej znalazła się tam zgodnie z wolą Franza Liszta, aby prace przydatne dla studentów trafiły do biblio-

teki Akademii Muzycznej, w której kompozytor nauczał do końca życia (Eckhardt 1986: 34–37). Gdy przyrzeć się założeniom pedagogicznym Liszta, dotyczącym pełnego ukształtowania osobowości artystycznej (znajomość filozofii, estetyki, historii literatury, sztuk pięknych; Legány 1976: 24–25), nie należy się temu dziwić – a co za tym idzie obecności w budapesztańskich zbiorach rozprawy Marie Gjertz.

Książka ta jest jedną z 270 i jedną z 44, które zawierają odręczne dedykacje dla kompozytora (Eckhardt 1986: 41). Co ciekawe, nie autorka, lecz jej dzieci ofiarowały muzykowi tę pracę. Nie wiadomo dokładnie, kiedy (na pewno po 25 kwietnia 1865, gdy przyjął niższe święcenia kapłańskie; Gut 1989: 168) ani które z czwórki dzieci autorki<sup>2</sup> stały za tą donacją – odręczna dedykacja pozostawia więcej pytań, niż daje odpowiedzi:

À Monsieur l'Abbé Liszt  
Hommage de reconnaissance  
Les enfants de l'auteur  
(Gjertz 1859: strona tytułowa)

Nie wiadomo, gdzie mogło dojść do spotkania kompozytora z dziećmi Marie Gjertz, trudno też cokolwiek ustalić w kwestii relacji kompozytora z tymi dziećmi bądź ich matką. W dostępnej korespondencji artysty nazwisko Gjertz nie pojawia się ani razu, historii dzieci Marie nikt jeszcze nie spisał, a i ona sama czeka na badacza, który zająłby się jej życiem i twórczością. Jedynie z listów Thomasa Tellefsena wiemy, że w latach czterdziestych XIX wieku Marie Gjertz ceniła Liszta za nowatorską technikę pianistyczną, a także wykonywała jego muzykę w trakcie swoich koncertów (Herresthal, Reznicek 1994: 47).

W tym miejscu można zatrzymać się przy tym, co w świetle dostępnych źródeł wiemy na temat Marie Gjertz, która była postacią niezwykle barwną – pianistką, teoretyczką muzyki, kompozytorką, pisarką, feministką, socjalistką i żarliwą katoliczką.

### Jakobine Sofie Gjertz vel Marie-Gabrielle Bernard-Gjertz vel Marie Gjertz

Jakobine Sofie Gjertz przysłała na świat 13 lipca 1819 roku w Kristianii (dziś Oslo) (*Norsk Forfatter-Lexikon*, 1885–1908: 386; *Jakobine Sofie Marie Gjertz*, b.d.).

<sup>2</sup> Marie Gjertz miała czworo dzieci, z których trójka odziedziczyła po matce zdolności muzyczne (Herresthal, Reznicek 1994: 51). Dzieci autorki wykształcone muzycznie to: Marie-Gabrielle-Madeleine-Elisabeth (ur. w Beaune 04 czerwca 1848); Anne-Marie-Thérèse-Gabrielle (ur. w Saint-Genis-Laval 24 grudnia 1849); Marie-Françoise-Catherine-Agnès (ur. w Kopenhadze 16 lipca 1852). O ich uzdolnieniach świadczą nagrody, które zdobywały na konkursowych egzaminach rocznych w paryskim Konserwatorium w latach 1865–1869. Były w czołówce zarówno z fortepianu, jak i z solfeżu (Pierre 1900: 561, 599, 689).

Szybko dostrzeżono jej zdolności muzyczne – najpierw pobierała nauki w rodzinnym mieście, następnie wyjechała do Kopenhagi, gdzie rozwijała umiejętności pianistyczne oraz kształciła się w dziedzinie kompozycji i teorii muzyki, co do której wykazywała zadziwiające ówczesnych profesorów zainteresowanie i predyspozycje. Wbrew panującym w dziewiętnastowiecznej Norwegii przesądom społecznym rozpoczęła karierę pianistki-wirtuoza, grając m.in. utwory Webera (*Konzertstück*), Thalberga (np. *Fantaisie sur un motif de l'opéra Les Huguenots de Meyerbeer* op. 20) i własne kompozycje (wirtuozowskie utwory, niekiedy programowe o konotacjach religijnych, np. *Annonciation*). Była też pierwszą artystką, która zaprezentowała w Norwegii recital jako alternatywę dla typowych koncertów wykonywanych przez wielu solistów. Miało to miejsce 3 września 1851 (Liszt wprowadził znaną współcześnie formę recitalu w 1839 roku).

Aby w pełni rozwinąć swoje możliwości oraz osobowość, artystka przyjechała na początku 1843 roku do Paryża, gdzie studiowała grę na fortepianie u Friedricha Kalkbrennera. Szybko jednak okazał się on dla zbuntowanej przeciw normom społecznym i częściowo artystycznym (a przynajmniej przeciwko odchodzącej do przeszłości szkole pianistycznej) Gjertz zbyt mało postępowy. Stopniowo zaczęła naśladować rozwiązania artystyczne i techniczne Chopina oraz Liszta, szybko zdobywając uznanie paryskiej publiczności.

Pierwszy okres pobytu nad Sekwaną nie był długi – już w maju 1843 roku wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie koncertowała, odnosząc znaczne sukcesy. W czasie pobytu za Oceanem poznała gorliwego katolika – Gabriela Bernarda – który został jej mężem. Pod jego wpływem przyjęła chrzest i przybrała imię Marie-Gabrielle, zaś nazwisko zmieniła na Bernard-Gjertz. W 1846 roku para powróciła na stałe do Francji. To właśnie w stolicy tego kraju Marie zapoznała się z ideami saintsimonizmu oraz z utopijnym socjalizmem François Fouriera, który był jej wyjątkowo bliski. Ktoś wyraził bowiem to, co ona przeczuwała: wszyscy ludzie, niezależnie od płci czy rasy, są równi.

Po śmierci męża w 1857 roku zmuszona została do samodzielnego utrzymania siebie i dzieci. Radziła sobie dzięki znajomości siedmiu języków i zdolnościom muzycznym – powróciła do życia koncertującej pianistki i nauczycielki gry na fortepianie, a także zaczęła pisać, sygnując teksty nazwiskiem Marie Gjertz. Początkowo były to krótkie artykuły o sztuce dla czasopism katolickich, takich jak „L'Univers” i „Le Croisé”, później zaś większe – rozprawę teoretyczną *La Musique au point de vue morale et religieux* (1859; do tego traktatu zostały włączone wcześniej publikowane artykuły) oraz dwie powieści.

Pierwsza z nich to *L'Enthusiasme* (1861), w której zarysowują się dwa ważne dla autorki zagadnienia – odbudowa duchowa Norwegii poprzez zmianę wyznania z protestantyzmu na katolicyzm oraz prawo kobiet do wolnego wyboru stylu życia (stan wolny, bezdzietność). Pomysły Gjertz wpisują się w szerszy nurt, jakim było tworzenie kultury norweskiej przez elity intelektualne oraz artystyczne na fali rodzącej się tożsamości narodowej (Dalaker 2004: 25-40). Powieść ta wywołała spore poruszenie w Paryżu, co samo w sobie było znacznym osiągnięciem

(Nettement 1864: 448), choć krytykowano ją za zbyt dużą estymę, jaką autorka darzyła religię (Pontmartin 1861: 707). Drugą i ostatnią powieścią Norweżki jest *Gabrielle* (1863), wydana jako *opus posthumum*, gdzie pojawiają się elementy utopijnego socjalizmu (w duchu Fouriera), żarliwej wiary katolickiej oraz wysoko ceniłone przez dziewiętnastowieczną krytykę poetyckie opisy przyrody. Marie Gjertz zmarła w Paryżu 12 sierpnia 1862 roku (Herresthal, Reznicek 1994: 45–51).

## Religijne i moralne spojrzenie na muzykę

Już sam tytuł rozprawy Marie Gjertz jest dość szczególny, gdyż autorka zestawia obok siebie dwie kategorie – religijność i moralność, które jej zdaniem mogą, choć nie muszą, się łączyć. Z ich fuzji natomiast wynika dość specyficzne, jak na ówczesną Francję, postrzeganie muzyki. W ujęciu Gjertz moralność jest nie tylko zbiorem zasad postępowania, ma ona wymiar religijny i uwarunkowana jest założeniami konkretnej religii – chrześcijaństwa w jego rzymsko-katolickiej odmianie.

Prócz dość powszechnego w epoce platońskiego połączenia piękna, prawdy i dobra (np. Cousin 1836) mamy w tej rozprawie poszerzenie rozumienia piękna. Mianowicie potraktowane zostało ono w kategorii aktu miłości pochodzącej od Boga. Autorka przytacza kolejne elementy składające się na owo piękno, które pozwalają je przekazywać. Uprzywilejowane są w tym układzie elementy metryczno-rytmiczne: takt to substancja, rytm jest zaś reprezentacją uczucia. Z kolei brzmieniowe – a dokładnie dźwięk – to ekspresja (Gjertz 1859: 1–2). Jednak autorka idzie dalej w kierunku rozważań niemal teologicznych – rytm i dusza ludzka są powiązane. Pisze, nieco w stylu cenionych przez młodego Liszta *Paroles d'un croyant* Lamennais'ego (1833): „dusza stworzona została na obraz Boga, wszystkie jej *poruszenia* powinny oddawać cechy samego Boga; tak więc, Bóg manifestuje się w trzech wybranych postaciach: jako Stwórca, jako Odkupiciel, jako Poświęcający się. Jako Stwórca, w *sile*; jako Odkupiciel, w *miłości*; jako Poświęcający się, w połączonych *sile i miłości*. Rytm muzyczny, jak uczucia ludzkie, nie jest więc niczym innym niż obrazem Boga w trzech osobach: Ojciec, Syn i Duch Święty” (Gjertz 1859: 3–4, „L'âme étant créée à l'image de Dieu, tous ses *mouvement* doivent présenter les caractères de Dieu lui-même; or, Dieu se manifeste à nous sous trois formes distinctes: comme Créateur, comme Rédempteur, comme Sanctificateur. Comme Créateur, dans la *force*; comme Rédempteur, dans l'*amour*; comme Sanctificateur, dans la *force* et l'*amour* réunis. Le rythme musical, comme le sentiment de l'homme, n'est donc autre chose que l'image d'un Dieu en trois personnes: Père, Fis et Saint-Esprit”).

Pozwalając sobie na dygresję, warto w tym miejscu odnotować, że osadzenie wartości estetycznych w założeniach religijnych można zaobserwować w trzecim tomie *Esquisse d'une philosophie (De l'art et du beau)* Lamennais'ego (Lamennais 1840–1846). Oto kilka idei tego filozofa, które można by skonfrontować z pomysłami Marie Gjertz: piękno = prawda (s. 16), sztuka pochodzi od Boga (s. 2),



Chrystus jako obiekt sztuki stanowi idealne przedstawienie esencji Piękna (s. 6), uczucie jest pierwotne względem rozumu (s. 3).

Wracając do rozprawy Gjertz, to właśnie w uporządkowanych dzięki metrum przebiegach rytmicznych, w taktach, kryje się przesłanie moralne, *sila i łaska*. Podstawa to takty proste – dwu- i trójdzielne oraz takt czwórzielny, jako złożenie, które poprzez równowagę słabych i mocnych części daje *silę*, to takt linii prostych i stanowczych. Takt trójdzielny zaś, jako połączenie mocnej i dwóch słabych części, „znajduje się w domenie łaski” (Gjertz 1859: 3, „tombe dans le domaine de la *grâce*”), cechuje go zaokrąglona i giętka linia melodyczna. W muzyce znajdujemy również bardziej złożone takty, z których najdoskonalsze zawierają w sobie elementy dwu- i trójdzielności – „złożenia dwudzielne podzielone przez frakcje trójdzielne, czyli unia dwóch rytmów, oznaczonych metrum 12/4, 12/8, 12/16, itd., dająca miejsce egzystencji trzech oddzielnych podziałów rytmicznych w tym samym takcie. Podobieństwo rytmu muzycznego z ludzkim uczuciem jest więc doskonałe i pełne” (Gjertz 1859: 3, „combinaisons binaires divisées par fractions ternaires, ou union de deux rythmes, marqués par les mesures de 12/4, 12/8, 12/16 etc., et donnant lieu à l'existence de trois rythmes distincts dans le même mouvement. La ressemblance du rythme musicale avec le sentiment humain est donc parfaite et entière”).

Znaczenie rytmu jako podstawowego elementu muzyki, mającego moc porządkowania i nadawania jej sensu, Marie Gjertz wyjaśnia już we wstępie, zatytułowanym dość nietypowo: *Introduction par une femme de ménage* (Wprowadzenie [uczynione – M.G.] przez pokojówkę), gdzie porównuje muzykę do domu, w którym nieścierany kurz uprzykrza funkcjonowanie. Powoduje to chaos emocjonalny, a nieuporządkowane emocje to problem moralny. Muzyka-dom w ujęciu Gjertz utrzymany jest na dobrym poziomie, ale słabo wysprzątaany. Dom materialny trzeba sprzątać, dom duszy również: należy czynić rachunek sumienia. Ów bałagan w muzyce autorka odczuwała od dzieciństwa jako pewien dyskomfort i dzięki konwersji na katolicyzm zrozumiała, że to właśnie brak „ścierania kurzu” vel „rachunku sumienia” odpowiada za ten stan rzeczy. Trzeba oczyścić muzykę z kurzu nieczystego sumienia, aby stała się dobra, czysta i na powrót niewinna.

Autorka szukała odpowiednich narzędzi po temu i znalazła je w pracach belgijskiego muzykografa François-Josepha Fétisa, w jego cyklu artykułów z 1852 roku poświęconych zagadnieniu, jakim jest rytm (Fétis 1852). Pisma Fétisa były dla niej niemal objawieniem (Gjertz 1859: I-IV). Zrozumiała wówczas, że, aby oczyścić muzykę, należy „znaleźć znaczenie form rytmicznych, oddzielić w nich dobro od zła i w konsekwencji pokazać, jak niebezpieczny jest bałagan na tym neutralnym gruncie, gdzie białe i czarne, dobro i zło, Bóg i diabeł się spletają i stają jedną i tą samą rzeczą. *Objasnić rytm, oto oświecenie! Przeegzaminować muzykę, oto miotełka*” (Gjertz 1859: III-IV, „trouver la signification des formes rythmiques, y démêler le mal d'avec le bien et, par cette connaissance, montrer combien est dangereux le désordre de ce terrain neutre, où le blanc et le noir, le bien et le mal,

Dieu et le diable se confondent et deviennent une seule et même chose. *Expliquer le rythme, voilà la lumière! Porter l'examen dans la musique, voilà le balai!*"

Uczucie natomiast autorka widzi w trzech postaciach i ich reprezentacjach: sile (linia prosta) i łasce (transformacja, elastyczna linia, która porusza, ale nie wie- dzie do doskonałości) oraz ich połączeniu, które stanowi ideał, pozwalający duszy „rozwijać się i osiągnąć cel, jakim jest doskonałe odwzorowanie Boga” (Gjertz 1859: 2, „se développe et atteigne son but, qui est la ressemblance parfait avec Dieu”). Dalej dowodzi, że „uczucie manifestuje się w *ruchu* wewnętrznym, który tworzy pewną konieczną formę duchową przed naszą duszą. Mamy tyle wrodzo- nego wycucia tej manifestacji *ruchu*, że jego ekspresja weszła do języka: mówimy *poryw* radości, *poryw* strachu, itd.” (Gjertz 1859: 2, „Le sentiment se manifeste en nous par un *mouvement* intérieur qui produit nécessairement une certaine forme spirituelle devant notre âme. Nous avons tellement le sentiment inné de cette manifestation de *mouvement*, que l'expression en est passé dans la langue, nous disons *mouvement* de joie, *mouvement* de terreur, etc.”).

Autorka wyjaśnia również, że uczucie może mieć nieskończoną liczbę wariantów, natomiast „wszystkie poruszenia serca ludzkiego powinny zostać sprowa- dzone do jednej zasady, jaką jest *miłość*, ale której *niuanse* są nieskończone, od najwyższego stopnia uwznioślenia aż do ostatniego stopnia upadku” (Gjertz 1859: 19, „Tous les mouvements du cœur humain peuvent être ramenés à un seul prin- cipe, qui est l'*amour*, mais dont les nuances sont infinies, depuis le plus haut degré d'élévation jusqu'au dernier degré d'abaissement”). Miłość zaś dzieli się na trzy typy: do Boga, własną i, po raz kolejny, kombinację obu. Właściwe rozpoznanie i zrozumienie ich pozwala dostrzec liczne niuanse tego uczucia. Każdy z wymie- nionych typów miłości ma swoje odcienie: do Boga – czystość, abnegacja, poświę- cenie; własna – hańba, pycha, tchórzostwo; mieszana – zamęt, niezdecydowanie, obojętność (Gjertz 1859: 20).

Muzyka, zdaniem Gjertz, może przedstawiać uczucie. Jednak, by to uczynić, potrzebuje odpowiednich środków: „swojej formy, swych odcieni, różnych pro- duktów, które z nich wynikają” (Gjertz 1859: 21, „sa forme, ses nuances, les dif- férents produits qui en découlent”). W konsekwencji „muzyka instrumentalna, reprezentując *ideał*<sup>3</sup>, powinna koniecznie przedstawić się nam w formie zdolnej do odtworzenia zachwycających porywów serca Jezusa w różnych fazach jego cierpienia (...), poza którym przestaje ona egzystować jako sztuka i jako naucza- nie” (Gjertz 1859: 22, „la musique instrumentale, représentant l'*idéal*, doit néces- sairement se produire à nous sous une forme capable de retracer les adorables mouvements du cœur de Jésus dans les différentes phases de sa passion (...) en dehors duquel elle cesse d'exister comme art et comme enseignement”). Następnie pojawia się pomysł, że kontemplacja dokonująca się w duszy (i w pewien sposób

<sup>3</sup> Według Marie Gjertz „*Ideal* stanowi przeciwność *realności*, ale odpowiada *prawdzie*. Jej dosko- nałość znajduje się powyżej stanu *realnego* i *naturalnego*, ale jest ona możliwa, to znaczy prawdziwa” (Gjertz 1859: 21, „L'*idéal* est une chose qui est contraire à la *réalité*, mais conforme à la *vérité*. Ses perfections sont au-dessus de l'état *réel* et *naturel*, mais elles sont possibles, c'est-à-dire *vraies*”).



analogiczna do niej) poprzedza koncepcję rodzącą się w umyśle – moment tworenia sztuki (Gjertz 1859: 4).

Za najdoskonalszą formę w muzyce instrumentalnej, zdolną odtworzyć ideał, Gjertz uznała sonatę trzyczęściową, ponieważ jako jedyna może reprezentować pełny rozwój uczucia, od najdrobniejszego wahnięcia do odcienia boskiego i nadprzyrodzonego (Gjertz 1859: 39–40). Autorka, patrząc holistycznie na zagadnienie, próbuje wskazać powiązanie między trzyczęściową sonatą i życiem człowieka. Szybkie spojrzenie na historię ludzkości pokazuje, że każdy lud przeżywa trzy etapy: upadek (*chute*), oczekiwanie (*attente*), odkupienie (*rédemption*), a sonata zbudowana jest z allegra, adagia i finału. W innych kategoriach trzyczęściowa sonata zawiera w sobie ból (*douleur*), medytację (*méditation*) i radość (*joie*) lub cierpienie (*souffrance*), pragnienie (*désir*) i spełnienie (*accomplissement*), albo jeszcze inne kategorie: agonię (*agonie*), ofiarę (*sacrifice*), zmartwychwstanie (*résurrection*) (Gjertz 1859: 41–44). Niezależnie od zastosowanej terminologii, schemat ten, rozpoczynając się od elementu tragicznego prowadzi do pozytywnego rozwiązania. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Marie Gjertz, wydzielając plany wyrazowe i znaczeniowe w ogólnej konstrukcji sonaty, w pewien sposób była nieświadomą prekursorką narratologii muzycznej (zob. główne typy narracyjne w muzyce wskazane przez M. Grabócz; Grabócz 2009: 59–76).

### Grzechy w muzyce, czyli z jakich powodów należy zrobić rachunek sumienia

Jednym z pierwszych grzechów w sztuce opisywanych przez autorkę jest **sztuka dla sztuki**, która „grzeszy bezpośrednio przeciwko pierwszemu przykazaniu, ponieważ cała ekspresja piękna jest aktem miłości, który z tego tytułu, zawdzięczamy jedynie Bogu” (Gjertz 1859: 15, „*pèche directement contre le premier commandement de Dieu, parce que toute expression du beau est un act d’amour qui, à ce titre, n’est dû qu’à Dieu seul*”). Stąd też, jeśli artysta tworzy piękno jako sztukę dla sztuki, tworzy dla diabła, nie Boga (Gjertz 1859: 16). Dzieje się tak, ponieważ „Sztuka zatraciła się w pysze. Nie chciała zaakceptować swojej roli służebnicy Kościoła, chciała być sama swoim mistrzem i popadła w najgorsza niewolę: ignorancji i złota” (Gjertz 1859: 17, „*L’art s’est perdu par orgueil. Il n’a pas voulu accepter son rôle de serviteur de l’Église, il a voulu être maître à son tour, et il a trouvé l’esclavage la plus dur et le plus humiliant: celui de l’ignorance et de l’or*”). Porzucenie przez muzykę instytucji Kościoła było równoznaczne z utratą wzniosłego charakteru nauczycielki na rzecz bycia jedynie rozrywką. Zło sztuki dla sztuki zawiera się również w tym, że: „kontemplacja piękna oddzielonego od prawdy rodzi (...) pragnienie mgliste i bez przedmiotu, co rzuca duszę we wszelkiego rodzaju wzburzenia i niepewności, i co obraca [ją – M.G.] prawie nieomylnie w zysk ducha zła, który potrafi bardzo dobrze zaprezentować cierpiącej duszy dowolny błąd przebrany za prawdę. Sztuka, która prezentuje nam ten rodzaj piękna nie

jest w rzeczywistości niczym innym niż szkodliwą bestią demoralizującą serca” (Gjertz 1859: 13–14, „La contemplation de la beauté séparée de la vérité fait (...) naître (...) un désir vague et sans objet qui jette l'âme dans toutes sortes d'agitations et d'incertitudes, et qui tourne presque infailliblement au profit de l'esprit du mal, qui sait fort bien se trouver juste à propos pour présenter à cette âme en peine une erreur quelconque déguisée en vérité. L'art qui nous représente cette sorte de beauté n'est en réalité qu'une bête nuisible portant la corruption dans les cœurs”).

Marie Gjertz nie ma też litości dla muzyki najnowszej – nowo powstałe utwory określa mianem bękartów i martwo urodzonych, a wszystkiemu winni są artyści, którzy usiłują **czерpać natchnienie z materii i odrzucają katechizm**, zapominając, że dzięki niemu można rozwinąć duszę i dany przez Boga talent. Aby zrozumieć, w jaki sposób funkcjonuje dusza, trzeba pojąć działania tego, który ją stworzył (Gjertz 1859: 73). Czyniąc to, należy studiować Przenajświętsze Serce Jezusa oraz oddzielić dobro od zła, biorąc za wzór boskie uczucia. Wtedy dopiero możliwa będzie „filozofia muzyki, która wyjaśni najmniejsze detale w efekcie doskonałej znajomości natury przyczyn [zdarzeń – M.G.]” (Gjertz 1859: 78, „une philosophie de la musique qui expliquera les moindres détails dans les effets par une parfaite connaissance de la nature des causes”). Przeglądając współczesną sobie estetykę, autorka ubolewa, że w pismach uczonych (poszukiwaczy prawdy, jak ich nazywa) można znaleźć dawnych filozofów: „pogan, heretyków, bluźnierców, ale nigdy imienia Boga lub świętych” (Gjertz 1859: 74, „païens, hérétiques, impies, jamais le nom de Dieu ou de ses saints”). A przecież sztuka powinna nieustająco czerpać inspiracje z religii, z Kościoła, czego zdaniem autorki dowodzi sama historia muzyki – wystarczy spojrzeć na jej dzieje od Palestriny do połowy XIX wieku. Zależność jakości muzyki od jej kościelnych źródeł jest więc oczywista (Gjertz 1859: 65).

Inny grzech to **porzucenie muzyki gregoriańskiej**. Autorka co prawda zauważa, że było to konieczne, gdyż technika ta nie pozwalała na zindywidualizowanie miłości do Boga wyrażanej poprzez sztukę. Jednak pośród przyczyn porzucenia tego typu muzyki Gjertz widzi pragnienie przyjemności artystycznej już nie tak czyste i uduchowione, co według niej nie jest właściwym argumentem. W pragnieniu „próżnej” przyjemności widzi ona element wręcz skazujący muzykę na śmierć.

Tonalność gregoriańska wiązała się z niewinnością duszy, była jej symbolem. Natomiast ta współczesna autorce (okres funkcyjny z elementami zapowiadającymi okres brzmieniowy systemu tonalnego dur-moll) wzburza i niepokoi, a serce poruszane pragnieniami nie ma szans na znalezienie wytchnienia (Gjertz 1859: 86). Wymarzona przez Gjertz i powstała z ducha katolicyzmu nowa tonalność powinna stanowić „połączenie spokoju i entuzjazmu: nie ma miłości bez egzaltacji, ale ta egzaltacja spoczywająca w sercu Boga znajdzie jedynie w nim ukojenie, z pełnym i wiecznym zaspokojeniem swoich pragnień” (Gjertz 1859: 86, „l'union du calme et de l'enthousiasme: il n'y a point d'amour sans exaltation; mais cette exaltation se reposant dans le cœur de Dieu y trouvera le calme, avec la pleine et éternelle satisfaction de ses désirs”).

## Zagrożenia czyhające w muzyce

Pierwszym z zagrożeń jest **bunt**, którego ostatni etap stanowi szatan. Znamiona rewolty można dostrzec w muzyce Beethovena, gdzie połączone są one z rozpaczą „w proporcjach i ekspresji tak wielkich, tak szlachetnych, tak wzniosłych, że trzeba je kochać i preferować w całym przejawie abnegacji i poświęcenia” (Gjertz 1859: 80, „avec des proportions et une expression tellement grandes, tellement nobles, tellement sublimes, qu'elle les fait aimer et préférer à toute manifestation d'abnégation et de sacrifice”). Dzieła Beethovena, zdaniem Marie Gjertz, znajdują się w kategorii uczucia miłości własnej, której produktem jest pycha. Dwie z jego sonat fortepianowych stanowią ekstremalne przypadki – pierwszy prowadzi od pychy do rozpacz (désespoir) – *Sonata* op. 57, drugi zaś od pychy do szaleństwa (*folie*) – *Sonata* op. 111 (Gjertz 1859: 36). W pierwszej z omawianych sonat mamy różne odcienie pychy: skarżąca się, śmiała, omdlewająca i popadająca w delirium (Gjertz 1859: 37). Z kolei w *Sonacie* op. 111 autorka dostrzega pychę: szyderczą, z ukrytą groźbą, śmiałą, skarżącą się i szaloną (Gjertz 1859: 39).

Niebezpieczeństwo stanowi również **niewłaściwe rozpoznanie własnych zdolności** i wynikająca z tego próba stania się kimś innym lub niezbyt twórcze naśladownictwo. Wielu muzyków popełniło ten „błąd”, Gjertz wymienia kilku z nich, m.in. Clementiego, Cramera, Hummla, Kalkbrennera, Moschelesa, Fiel-da i Mendelssohna. Zarzuca im, że zamiast ograniczyć swoją działalność do nauczania i pisania muzyki na potrzeby edukacji muzycznej, silili się na bycie kompozytorami muzyki koncertowej (Gjertz 1859: 62). Mendelssohn przedstawiony został tu jako naśladowca Beethovena, Hummla i Webera, choć autorka zauważa również element indywidualny – to „*forma* poszukująca swojej *substancji*” (Gjertz 1859: 63, „une forme qui cherche sa substance”).

Berlioz z kolei urodził się zbyt późno i, zamiast prawdziwej nowości, wprowadził do muzyki jedynie nowinki; zamiast przełamać zastaną tonalność, doszedł do hałasu, gdyż, jeśli się nie czeka na duchowe i nadprzyrodzone natchnienie, jakim jest uczucie, poszukiwania formy będą bezowocne (Gjertz 1859: 66). Zatem, **zapominając o dającym inspirację uczuciu**, kompozytor traci szansę na napisanie prawdziwej muzyki.

### François-Joseph Fétis, czyli teorie sprowadzające z właściwej drogi

Pierwszy zarzut pod adresem jednego z najważniejszych muzykografów epoki pada już w pierwszym rozdziale rozprawy. Zdaniem Marie Gjertz, Fétis błędnie skupia się na zewnętrznych cechach rytmu, nie dostrzegając tego, co najistotniejsze, czyli wewnętrznego, głębokiego znaczenia tego podstawowego parametru muzycznego oraz tego, co porusza cały ten mechanizm – uczucia. Dla Fétisa rytm

to tylko „symetria trwania, ruch i akcent (...), będący duchową formą powstałą z regularnej kombinacji tych trzech elementów, na które dźwięk czyni ucho wrażliwym” (Gjertz 1859: 1, „la symétrie de la durée, du mouvement et de l’accent (...) il est la forme spirituelle produite par la combinaison régulière de ces trois éléments rendus sensibles à l’oreille par le son”). Fétis co prawda zauważa, że „Muzyka jest reprezentacją uczuć i afektacji duszy”, nie dostrzega jednak, że „Rytm nie może być (...) niczym innym, niż samą formą uczucia” (Gjertz 1859: 1, „La musique est la représentation des sentiments et des affections de l’âme« Le rythme ne peut (...) guère être autre chose que la forme même du sentiment”).

Fétis nie tylko nie pojął metafizycznego znaczenia rytmu jako wyrazu ludzkich uczuć, ale także jego podejście do sztuki jest zbyt materialistyczne, nie dostrzega on bowiem, że to uczucie powodowane nadprzyrodzoną siłą jest źródłem muzyki, że pochodzi ona z wewnątrz, a nie z obserwacji zewnętrznych elementów otaczającego nas świata – zarzuca muzykografowi Marie Gjertz (Gjertz 1859: 72). To po prostu pomieszanie podstawowych zasad. Nie pomaga Fétisowi nawet to, że dostrzega on, iż różne systemy tonalne korespondują z ludami, które je wytworzyły, że polemizuje ze zwolennikami pochodzenia tonalności z natury, że widzi metafizyczne i duchowe źródła muzyki, że zauważa związek między dźwiękami i emocjami, uczuciami oraz ideami – jego grzechem jest to, iż dostrzega tylko dźwięk i na dokładkę wprowadza umysł i wyobraźnię jako elementy niezbędne do zrozumienia owych uczuć i idei (Gjertz 1859: 72; por. Fétis 1844: 201–254). To właśnie wydzielenie dźwięku, jego oderwanie od rytmu i tonalności powoduje ten błąd. To rytm i tonalność są najważniejsze: „pierwszy to dusza, druga ciało, pierwszy *substancja*, druga *ekspresja*. Tak więc to nie substancja została poczęta przez ekspresję, lecz odwrotnie – ekspresja przez substancję. Rytm nie może narodzić się z tonalności, ekspresji materialnej; wręcz przeciwnie, tonalność rodzi się z rytmu, substancji duchowej”, poucza Marie Gjertz (Gjertz 1859: 72, „l’un âme, l’autre le corps, l’un *substance*, l’autre *expression*. Or, la substance n’est pas engendrée par l’expression, mais bien l’expression par la substance. Le rythme ne peut donc pas naître de la tonalité, expression matérielle; c’est au contraire la tonalité qui naît du rythme, substance spirituelle”).

Co więcej, belgijski muzykograf, zdaniem autorki, rozumie duchowe uwarunkowania muzyki, ale zamiast szukać praw porządkujących wewnętrzny rytm muzyki w katechizmie, zwraca się do filozofów, od Platona do Cousina, i staje się eklektyczny, co powoduje, że to, co jest *piękne*, jest automatycznie uważane przezeń za *dobre*. Takie podejście niepokoi; Gjertz pisze: „Ta doktryna zdaje się wykluczać zło, w rzeczywistości wyklucza ona dobro, dobro niemogące długo egzystować poza regułami moralnymi. Kiedy dobro znika, *piękno*, które jest jednym z elementów koniecznych, degradowuje się i staje się *zdemoralizowane*” (Gjertz 1859: 75, „Cette doctrine semblant exclure le mal, elle exclut en réalité le bien, le bien ne pouvant pas exister longtemps en dehors de toute règle morale. Une fois le bien disparu, le *beau*, dont il est un des éléments nécessaires, se dégrade et devient le *corrompu*”). Droga do filozofii muzyki powinna prowadzić przez katechizm – jest

wtedy krótsza i właściwsza, konkluduje autorka (Gjertz 1859: 77). Uzasadnia ona swoje stanowisko następująco: „Muzyka powinna odtwarzać poruszenia duszy, pierwszą rzeczą do zrobienia, żeby znaleźć w tym filozofię stanowi więc studiowanie natury i charakteru tych poruszeń w Kościele, który otrzymał misję nauczania nas tego” (Gjertz 1859: 77, „La musique devant reproduire les mouvements de l'âme, la première chose à faire pour en trouver la philosophie était donc d'étudier la nature et le caractère de ces mouvements auprès de l'Eglise, qui a reçu mission de nous les enseigner”).

Kolejna fala krytyki założeń Fétisa dotyczy zaproponowanego przez muzykografa porządku wszechtonicznego (*ordre omnitonique*), który miałby być ostatnim etapem rozwoju harmonii (por. Fétis 1844: 183–200) i w którym zniesiona zostanie tonalność poprzez wykorzystanie i zrównanie między sobą wszystkich dźwięków wewnątrz oktawy, jak tłumaczy autorka. Założenie zniesienia czynnika porządkującego, jakim jest tonalność (rozumiana jako hierarchiczny porządek elementów brzmieniowych), była dla Marie Gjertz nie do zaakceptowania. Dla niej współczesna harmonia to nie postęp, lecz upadek; w najlepszym razie etap przejściowy (Gjertz 1859: 82). Nieustające zmiany i niespodzianki czy gry intelektualne (uczucie, nie intelekt!<sup>4</sup>) nie mogą prowadzić do niczego dobrego, wprowadzają rozchwianie i niepewność, a to wiedzie do rozstroju nerwowego oraz niepokoju moralnego (Gjertz 1859: 83).

### François-Joseph Fétis – replika

Swoją pracę Marie Gjertz wysłała Fétisowi wraz z listem przewodnim, w którym zaznaczyła, że chce wejść z nim w dialog i wyprostować niektóre jego błędy, gdyż ona myśli po katolicku, czyli tak, jak myśleć należy. Fétis poczuł się na tyle zaintrygowany rozprawą Marie Gjertz i poruszony krytyką z jej strony, że odpowiedział cyklem czterech listów opublikowanych w „Revue et Gazette Musicale” w 1859 roku, opóźniając napisanie zamówionych przez redakcję tekstów (Fétis 1859a). Z obszernej polemiki można przytoczyć kilka argumentów, dotyczących kwestii omawianych powyżej. Od samego początku Belg przyjmuje spory dystans i z lekką ironią prezentuje czytelnikom pomysły Marie Gjertz, choć należy dodać, że wiele z nich docenił i podkreślał rangę podniesionego przez nią zagadnienia (szczególnie połączenia muzyki i moralności) oraz jej niektórych idei (Fétis 1859a).

Krytykę założeń z *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (Fétis 1844) odbija dość zwięźle – stwierdza mianowicie, że nie został dobrze zrozumiany. Sam też nie do końca rozumie, co właściwie autorka chciała przekazać, pisząc o narodzinach rytmu z tonalności i uporczywym odrzucaniu czynnika in-

<sup>4</sup> Marie Gjertz zdaje się nie dostrzegać refleksji Fétisa na temat metafizycznego uwrunkowania tonalności (Fétis 1844: 249). Szeroko kwestie metafizyki i tonalności w traktacie Fétisa komentuje np. Rosalie Schellhaus (Schellhaus 1991).



telektualnego oraz wiedzy niezbędnej do opanowania harmonii. Nieco z przekąsem stwierdza, iż bez użycia głowy trudno o właściwe zrozumienie zjawiska tak złożonego, jak harmonia i związana z nią tonalność (Fétis 1859b: 294).

Kolejnym elementem, cierpliwie objaśnianym przez Fétisa, jest porządek wszechtoniczny, który również został nieco opacznie zrozumiany. *Ordre omnitonique* nie miał stanowić celu sztuki, który by ją zdestabilizował. W założeniu autora przewidziany został jako nowy element wyrazowy w muzyce, który pozwalałby zaskakiwać i pobudzać słuchacza dzięki modulacjom do wszystkich tonacji, zawierających się w oktawie oraz zmianom enharmonicznym w jej obrębie (Fétis 1859c: 310).

Belgijski muzykograf odniósł się również do kwestii estetycznych i moralnych poruszanych przez Marie Gjertz. Zauważył ze zdziwieniem, że autorka mówi o religijnej wartości muzyki oraz inspiracji czerpanej z katolicyzmu, ale nie wspomina o muzyce religijnej, która nadal służy Kościołowi (Fétis 1859b: 293). Zarzucił jej też znaczny subiektywizm w ocenach. Tłumaczył, że ilu interpretatorów, tyle ocen i opisów dzieł Beethovena i w ogóle muzyki instrumentalnej (absolutnej), niemającej programu. Całość polemiki zamknął stwierdzeniem, że wiara i wiedza to elementy, które się wykluczają... (Fétis 1859d: 342).

Rozprawa Marie Gjertz zawiera wiele ciekawych pomysłów, które bez wątpienia zasługują na szerszą refleksję i dalsze badania, zarówno od strony muzykologicznej, estetycznej, jak i teologicznej<sup>5</sup>. Mimo niekiedy trudnego do zaakceptowania religijnego uniesienia [czy wręcz ekstazy, jak zarzucali autorce krytycy (Godefroy 1881: 183, Nettement 1864: 449)], praca ta jest logicznie napisana, wskazuje na znajomość ówczesnych pism estetycznych, teoretyczno-muzycznych i filozoficznych, a także pokazuje oryginalne pomysły autorki.

## Epilog

Marie Gjertz ceniła muzykę Franza Liszta, wykonywała ją nawet w trakcie recitali, jednak w całej rozprawie ani razu nie pada nazwisko tego kompozytora. Mimo licznych odniesień do muzyki najnowszej i postawy artystów wobec sztuki, Liszt nie został włączony w krąg rozważań autorki. Trudno zgadnąć, dlaczego tak się stało. Znając jego twórczość i poglądy, łatwo można by wskazać liczne elementy, które pozwoliłyby umieścić go w centrum refleksji na temat np. pychy (1835 – artyści duchowymi przewodnikami ludzkości<sup>6</sup>, 1839 – Liszt to brakujący geniusz

<sup>5</sup> Można by przebadać recepcję jej dzieł i pomysłów w prasie katolickiej epoki, np. „Mélanges religieux, historiques, politiques et littéraires”, „La revue philosophique et religieuse”, „Études religieuses, historiques et littéraires” czy *Bibliographie Catholique. Revue Critique des Ouvrages de Religion, de Philosophie, d’Histoire, de Littérature, d’Éducation, etc.*

<sup>6</sup> Pogląd wyrażony w cyklu artykułów *De la situation des artistes et de leur condition dans la société* opublikowanych w „Revue et Gazette Musicale” w 1835 roku (Liszt 2000: 2–74).



między Beethovenem a Weberem<sup>7</sup>) czy łamania porządku i wprowadzania zamętu w uczuciach [muzyka bez taktu i tonacji<sup>8</sup>, 1841 – postulat rozluźnienia form muzycznych (por. Liszt 2007: 2), zainspirowany pomysłami Fétisa, dotyczącymi harmonii, *Prélude omnitonique*<sup>9</sup>].

Można zauważyć pewne elementy zbieżne między postawą Liszta a rozważaniami Marie Gjertz, które w jakiś sposób tłumaczą, dlaczego kompozytor mógł otrzymać tę rozprawę, choć naturalnie zbieżności te mogły być przypadkowe.

Jako pierwsze można wskazać podejście do religii. Zarówno Liszt, jak i Gjertz byli żarliwie religijni od dzieciństwa. Liszt niekiedy teatralnie (w końcu przyjął nawet święcenia), Gjertz – niemal ekstatycznie. U obojga wpłynęło to zapewne na koncepcje estetyczne – Liszt występował z ideą odnowy muzyki kościelnej poprzez powrót do śpiewu gregoriańskiego i połączenie go z nowoczesną harmonią, chciał nawet zostać, niezbyt skromnie, nowym Palestriną (*Franz Liszt's Briefe* 1900: 33–36). Marie Gjertz z kolei w muzyce gregoriańskiej widziała najdoskonalszy etap rozwoju muzyki. Jej koncepcje estetyczne zbieżne są z teoriami Lamennais'ego, który był bardzo bliski młodemu Lisztowi i który w znacznym stopniu wpłynął na jego rozwój. W swoich pismach estetycznych Liszt postulował, jak Marie Gjertz, aby muzyka stanowiła coś więcej niż tylko rozrywkę (Liszt 2007: 2), choć wyływało to z nieco innych założeń niż u tej autorki.

Marie Gjertz, podobnie jak Liszt, była koncertującą pianistką i nauczycielem gry na fortepianie. Do pracy pedagogicznej skłoniło ją to, iż po śmierci męża musiała utrzymać siebie i dzieci, jak wiele lat wcześniej Liszt po śmierci ojca – siebie i matkę. Miała też znaczną wrażliwość na sprawy estetyczne, którą prezentowała w swoich tekstach. Wreszcie, podobnie jak Liszt, przyjechała do Paryża, by się rozwijać i przyjęła kulturę francuską jako swoją.

Czy dzieci autorki myślały o tych zbieżnościach, ofiarowując kompozytorowi tę rozprawę? Czy chciały tylko podarować coś, co było dla nich ważne, pamiątkę po matce? Nie wiadomo, jakie pobudki nimi kierowały. Może kiedyś uda się rozwikłać tę zagadkę. Tymczasem lektura pracy Marie Gjertz stanowi sama w sobie wyzwanie i pobudza do refleksji nad ważnymi tematami, jakimi są: muzyka, moralność i religia – oraz ich wzajemne interakcje.

<sup>7</sup> W 1839 roku kompozytor zapowiedział: „moje miejsce znajduje się między Weberem i Beethovenem. (...) Jestem być może brakującym geniuszem” („Ma place sera entre Weber et Beethoven (...). Je suis peut-être un génie manqué”) (Agoult 2007: 590).

<sup>8</sup> 30 października 1833 roku w liście do Marii d'Agoult Liszt pisze o planach skomponowania utworu bez metrum i poza tonalnością (por. Gut S., Bellas J. (red.), 2001: 93).

<sup>9</sup> *Prélude omnitonique* to krótki, niewydany utwór, który zachował się w kilku wersjach jako rodzaj kartki z albumu (w katalogu dzieł Liszta Humphrey'a Searle'a nr 727). Znamy kilka wersji tego utworu: *Prélude omnitonique* odnaleziony w Londynie na aukcji w 1999 roku, *Preludio* wpisane do albumu muzycznego Goustava Vogta, który znajduje się obecnie w Pierpont Morgan Library, oraz utwór bez tytułu podpisany „Pest 14 Janvier 1840 F. Liszt” przechowywany w Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont w Budapeszcie (Liszt 2011: 162–163).

## Literatura

- Agoult M. d', 2007, *Mémoires, souvenirs et journaux*, Ch.F. Dupêchez (red.), Paris: Mercure de France.
- Bibliographie Catholique. Revue Critique des Ouvrages de Religion, de Philosophie, d'Histoire, de Littérature, d'Éducation, etc.*, vol. 29, 1863, Paris, Au Bureau de la Bibliographie Catholique.
- Cousin V., 1836, *Cours de philosophie professé à la faculté des lettres pendant l'année 1818 par M.V. Cousin sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*, Paris: Hachette.
- Dalaker I.L., 2004, *Thomas Tellefsen w norweskiej i francuskiej kulturze muzycznej*, przeł. Maria Gołębiewska-Bijak, Warszawa: NIFC.
- Eckhardt M., 1986, *Franz Liszt's estate at the Budapest Academy of Music*, vol. 1, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola.
- Fétis F.-J., 1830, *Le musique mise à la portée de tout le monde; exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler, sans en avoir fait une étude approfondie*, Paris: Alexandre Mesnier.
- Fétis F.-J., 1834, *Philosophie de la musique*, Revue et Gazette Musicale, n° 52, s. 409–411.
- Fétis F.-J., 1844, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris: Schlesinger.
- Fétis F.-J., 1852, *Du développement futur de la musique dans le domaine du rythme*, Revue et Gazette Musicale, n°: 35–37, 40, 43–44, 48, 50, 52; s. 281–284, 289–292, 297–300, 325–327, 353–356, 361–363, 401–404, 457–460, 473–476.
- Fétis F.-J., 1859a, *À M. le Directeur de la Revue et Gazette musicale de Paris*, Revue et Gazette Musicale, n° 35, s. 285–287.
- Fétis F.-J., 1859b, *Première lettre à Madame Marie Gjertz à l'occasion de son ouvrage intitulé „La Musique au point de vue moral et religieux”*, Revue et Gazette Musicale, n° 36, s. 293–295.
- Fétis F.-J., 1859c, *Deuxième lettre à Madame Marie Gjertz à l'occasion de son ouvrage intitulé „La Musique au point de vue moral et religieux”*, Revue et Gazette Musicale, n° 38, s. 309–312.
- Fétis F.-J., 1859d, *Troisième et dernière lettre à Madame Marie Gjertz à l'occasion de son ouvrage intitulé „La Musique au point de vue moral et religieux”*, Revue et Gazette Musicale, n° 42, s. 341–343.
- Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Fünfter Band: Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Zweiter Theil. Mit drei Bildnissen*, 1900, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Gjertz M., 1859, *La musique au point de vue moral et religieux*, Paris: Jacques Lecoffre et Com. Egzemplarz kompozytora zachowany w zbiorach Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont w Budapeszcie; Syg. LK 63 (K161).
- Gjertz M., 1861, *L'Enthousiasme*, Paris: Duprey.
- Gjertz M., 1863, *Gabrielle*, Paris: Duprey.
- Godefroy F., 1881, *Histoire de la littérature française. Depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. XIXe siècle*, vol. 2, Paris: Gaume.
- Grabócz M., 2009, *Musique, narrativité, signification*, préface de Charles Rosen, Paris: L'Harmattan.

- Gut S., 1989, *Liszt*, Paris–Lausanne: Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme.
- Gut S., Bellas J. (red.), 2001, *Correspondance. Franz Liszt Marie d'Agoult*, Paris: Fayard.
- Haraszti E., 1932, *Fétis fondateur de la musicologie comparée. Son étude sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux*, Acta musicologica, n° 4, s. 145–147.
- Herresthal H., Reznicek L., 1994, *Rhapsodie norvégienne: les musiciens norvégiens en France au temps de Grieg*, tłum. Chantal de Batz, Caen: Presses universitaires de Caen.
- Jakobine Sofie Marie Gjertz, 1819–1862. *Biografiske opplysninger om hennes liv*, University of Bergen Library (b.d.); Syg. U.B. Bergen Ms. 993.
- Lamennais H.F.R. de, 1833, *Paroles d'un croyant*, Paris: Pagnerre.
- Lamennais H.F.R. de, 1840–1846, *Esquisse d'une philosophie*, vol. 1–4, Paris: Pagnerre.
- Legány D., 1976, *Liszt's and Erkel's Relations and Students*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, no. 1, s. 19–50.
- Liszt F., 2000, *Sämtliche Schriften. Frühe Schriften*, vol. 1, D. Altenburg, S. Gut (hrsg.), Wiesbaden–Leipzig–Paris: Beritkopf und Härtel.
- Liszt F., 2007, *Album d'un voyageur I, III, Clochette et Carnaval de Venise*, A. Kaczmarczyk, I. Mező (ed.), Budapest: Editio Musica Budapest.
- Liszt F., 2011, *Vingt-quatre grandes études und andere werke* (suppl. 4), A. Kaczmarczyk (ed.), Budapest: Editio Musica Budapest.
- Locke R.P., 1986, *Music, Musician, and the Saint-Simonians*, Chicago–London: University of Chicago.
- Nettement A., 1864, *Marie Gjertz. L'Enthousiasme. La Musique [w:] Le roman contemporain: ses vicissitudes, ses divers aspects, son influence*, Paris: Jacques Lecoffre.
- Norsk Forfatter-Lexikon 1814–1880. Paa Grundlag af J.E. Krafts og Chr. Langes „Norsk Forfatter-Lexikon 1814–1856” samlet, redigeret og udgivet med understøttelse af Statskassen af J.B. Halvorsen, underbibliothekar ved Universitets-Bibliotheket i Kristiania, Den Norske Forlagsforening, 1885–1908*, H. Aschehoug & Co. Alb. Cammermeyer, J.W. Cappelen, P.T. Mallings Boghandel, Kristiania, s. 386–387.
- Personregister over Universitetsbiblioteket Bergens manuskriptsamling*, Ms. 1–2059 Utarbeidet av Bjørn Abusdal Versjon: 18. juni 2008, s. 993.
- Pierre C., 1900, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris: Imprimerie Nationale.
- Pontmartin A. de, 1861, *Le roman et les romanciers de 1861*, Revue des Deux Mondes, vol. 36, s. 700–717.
- Pontmartin A. de, 1879, *Madame Paul de Molènes L'Orpheline [w:] Nouveaux Samedis série 17<sup>e</sup>*, Calman Lévi: Paris.
- Schellhous R., 1991, *Fetis's 'Tonality' as a Metaphysical Principle: Hypothesis for a New Science*, Music Theory Spectrum, vol. 13, no. 2, s. 219–240.