LK 105

ZENEAKADÉMIA
KÖNYVTÁR

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Brezhegyi Ottó
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

161

R 225

Ex Libris
De la part de l'auteur
Varsovie le 20/9 1865.

HISTORJA MUZYKI.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

GYARI R. ZENE-AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

LISZT FERENCZ KÖNYVTÁRA

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 105
Zeneművészeti Főiskola
LM 1031/1911
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

161.

K225

HISTORJA MUZYKI

NAPISANA PRZEZ

KAZIMIERZA ŁADĘ.

225

ZENEAKADÉMIA

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

WARSZAWA.

NAKŁADEM AUTORA.

1861.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wolno drukować, pod warunkiem złożenia w Komitecie Cenzury, po wydrukowaniu, prawem przepisanéj liczby egzemplarzy.

w Warszawie dnia 2 (14) Listopada 1860 r.

Starszy Cenzor, Assessor Kollegialny,

T. Hertz.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

w Drukarni J. Jaworskiego.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

161

IR225

CZĘŚĆ PIERWSZA.

O MUZYCE U STAROŻYTNYCH.

ROZDZIAŁ I.

Początek muzyki, czyli muzyka przed potopem.

(Historja Analogiczna).

Bóg stworzył świat i przeznaczył na kolonizacją ziemi pierwszych rodu naszego rodziców Adama i Ewę, dając im głos i mowę, dla wyrażania swych uczuć i wypowiedzenia myśli. Jakież inne uczucie, mogło zająć myśl pierwszego człowieka, jeżeli nie podziw wielkiego Boskiego dzieła i wzniesienie hymnu dziękczynnego, na cześć i chwałę Panu. Muzyka daną była człowiekowi od Stwórcy, dla wyrażenia uczuć, których żaden inny język wytłómaczyć nie zdoła. Muzyka była jeszcze w całéj naturze, u ptastwa śpiewającego swe naturalne i niepojęte pienia, które dowodzą również o historji muzyki, iż od stworzenia świata bierze swój początek. Gdy nie wiemy mistrzów ludzi coby w pierwszych wiekach świata nauczali drugich, to dla tego niewątpliwie, że sam Bóg raczył być nauczycielem swych ukochanych stworzeń. Stworzył człowieka i ukochał go,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

dając mu mowę, śpiew; i nauczył go czcić i wielbić Swą wielkość i cuda stworzenia, w hymnie pierworodnym, pełnym podziwu, zachwycenia i wdzięczności.

Ponieważ zmysły człowieka były zawsze początkiem wszystkich pojęć, a uczucia najpierwszą wywierającą się władzą umysłu, wyrażenie tego uczucia, stało się istotnym i powszechnym pierwiastkiem jak języka mowy, tak języka muzyki. Długo zapewne sam głos ludzki, był jedynem dziedzictwem tonów muzycznych; lecz genjusz wynalazczy człowieka czynny w potrzebie wszechznawstwa, co go prowadzi ku chęciom przeniknienia tajemnic stworzenia, ułatwił człowiekowi poznanie pierwszych praw akustyki i w usiłowaniach swych od wieku do wieku doszedł przez naśladownictwo głosów naturalnych, do utworzenia głosów czynnych, którym dał nazwę instrumentów muzycznych.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Biblja nas uczy że Jubal syn Lamecha był pierwszym wynalazcą muzyki. W rozdziale V księgi Mojżesza, wymienione są instrumenta muzyczne, *kinnor*, *nable* i *hugab*, jako mające być wynalazku Jubala, około roku 1020 od stworzenia świata. Kinnor miała to być arfa, na jakiej później król Dawid grywał, zwana także lirą u Greków. Nable zwano inaczéj *psalterion*; hugab zaś miał być małym organem przezwanym, u Greków *flet-Pana*, którego Apollo miał być wynalazcą, jak liry Merkury. Niewiadomo zatem czy wszystkie te instrumenta były wynalazku Jubala, lub czy on albo inni wynaleźli ich więcéj. Powiedziane jest w I-ej księdze Mojżesza, że za czasów Setha około roku 150 od stworzenia świata, ku epoce w której żył Enos, zaczęli ju ludzie czcić imie Boga w pobożnych hymnach. Abel żyjący

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

około 350 r. stw. świata, na wzór swych ojców śpiewał także chwałę Panu, który mu błogosławił jego owieczki. Kronika Alexandryjska twierdzi, że „synowie Setha wzywali Pana hymnami aniołów", a według Kalmeta, znaczenie tych słów miało być początkiem recytowania hymnu Pańskiego: Święty, święty! święty! połączeniem pierwszem, jak Martini powiada, poezji z muzyką. Jubal zaś, który żył, jak wyżej powiedzieliśmy, około 1000 roku od stworzenia świata, a 3,800 kilkadziesiąt lat przed erą Chrześcijańską, jak wiemy z księgi starego testamentu, był pierwszym teoretykiem muzycznym i wynalazcą pewnych form i zasad muzycznych. Niewątpliwie że w przeciągu tysiąc sześciuset lat licząc od stworzenia świata, aż do wielkiej katastrofy potopu, musiała muzyka zrobić niemałe postępy. Noe, który miał tyle do zawdzięczenia Panu za zachowanie go z rodziną swoją od straszliwej kary powodzi, musiał także wznosić hymny pobożne na chwałę Panu. Zachowany ród ludzki w arce, ku rozmnożeniu nowego pokolenia, zachował zarazem tradycją wszelkich pomników nauk i pomysłów rozumu ludzkiego. Pierwsze zatem wynalazki muzyczne Jubala, służyły poniekąd za wzór dla dalszego kształcenia się w tej niebiańskiej sztuce, którą Pan Bóg od stworzenia świata dla Swej chwały i na pociechę ludziom w naturze ich zaszczepił.

Nazwać także można muzyką naturalną, wszystko co jest odgłosem lub echem w naturze. Łoskot grzmotu, szum burzy, świst wichru, są to arfy eolskie natury. Odgłosy zwierząt, owadów, ptaków, stanowią również pewien rodzaj naturalnych tonów. Szczególnie też ptastwo, posiada orga-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA

nizacją najrozmaitszą w zmianach czyli modulacjach tych tonów. Kogut np., szczygieł, kos, kanarek, skowronek, a mianowicie słowik, są ptakami najwyżej uposażonemi tą rozmaitością w swych naturalnych pieniach. Głos ludzki jest niczem innem jak składnią nut czyli tonów muzycznych, nie tylko w śpiewie, ale i w mowie samej. Weźmy za przykład litery z alfabetu: *a* będzie w niższym tonie jak, *i*; *e* wyższe jak *ą*; chociażbyśmy nie zniżali ani podwyższali głosu, same przez się zmieniają ton w mowie.— Ośm samogłosek, które mamy w naszym alfabecie, odpowiadają ośmiu interwallom gammy muzycznej. *A* niższe od *ę*, *o* niższe od *u*, *a* od *e*, *y* od *i*; od *ą* do *i* jest niemal ta sama różnica tonu w mowie jak oktawy w gamie muzycznej. Niepodobna zresztą ażeby pierwszy djalekt, w którym Adam wyrażał swój podziw cudów stworzenia świata i swą pierwszą miłość dla Ewy, nie był wymawianiem słów raz prędzej lub powolniej, raz wznosząc głos lub zniżając, słowem bez śpiewania ich w pewnym rodzaju. Była więc muzyka w saméj różności czyli zmianach głosu, w samej wymowie czyli prozodji. Głos niższy, wyższy czyli grubszy i cieńszy, stanowi ton muzyczny; jego przedłużenie lub przyspieszenie daje miarę czasu czyli prozodją, z czasu i tonu powstaje akcent, czyli rozliczne cieniowania, stanowiące mowę muzyczną. Na budowę i charakter muzyki wpływały zaiste klimat, posada, stan siedliska, i te wszystkie odmiany wycisnęły się i zostawiły swoje piętna i charakterystykę na muzyce; dlatego też są muzyki rozmaite. Jeżeli zaś we wszystkich znajduje się coś wspólnego, smętnością, czuciem, wesołością i pięknością odznaczającego się, przypisać to należy

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

konstytucji ludzkiego umysłu, jednej zawsze i wszędzie. Bo jak się jego władze wydobywały i wywierały, powstały wyrobki tych władz, obmyślały się środki ich pokazania i użycia. Człowiek wszędzie uczuł potrzebę i chciał wydać drugiemu to co się działo w jego duszy, i tak przyrodzone władze umysłu zostawiały wzory swych powszechnych własności. Ponieważ zmysły są początkiem wszystkich pojęć, a uczucia najpierwszą wywierającą się władzą umysłu, wyrażenie tego uczucia, stało się rzeczywistą potrzebą do wynalezienia wyrazów muzycznych, którychby składnia czyli melodja, i podział czyli rytm, stanowić mogły pewną formę wyrażeń. Wynalazek zatem wyrazów muzycznych, czyli zbiór rozmaitych tonów skombinowanych z sobą, składają melodją; takt czyli podział tych wyrazów w czasie, stanowi rytm. Melodja i rytm formują prozodją muzyczną. Z rytmu i melodji urosła harmonja, albo rozliczne kombinacje połączonych tonów, składających powszechny język muzyczny. Muzyka udoskonalona jako sztuka, oznaczyła później w każdym djalekcie swą prozodją naturalną. Połączone wiersze z muzyką, są składem konserwacyjnym prozodji powszechnej u wszystkich narodów.

Co do początku muzyki, powiemy jeszcze tyle, że rozum ludzki pomimo swej zdolności względnej, ma pewne granice które idea nieskończoności niełatwo przejść może. Chcemy znaleźć początek każdej rzeczy i w pojęciach pospolitych naszych, muzyka powinna mieć także swój początek, jak wszystkie inne wiadomości. Ani księgi Mojżesza, ani poeci starożytni profani, nie powiadają wyraźnie o wynalezieniu muzyki, tylko ogółowo mówiąc, wspominają tych

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

którzy byli wynalazcami pierwszych instrumentów muzycznych. Jubal miał być wynalazcą arfy i psalterjonu, mitologja przypisuje Merkuremu wynalazek liry, Apolinowi fletu i lutni i t. d. Więc co do początku muzyki, każdy ją wywodzi według swego widzenia. Zdanie, o jej pochodzeniu od śpiewu ptastwa zdaje się być najnaturalniejszem, oraz jest rzeczą także naturalną, że człowiek w mowie samej posiada muzykę, że śpiewa jak mówi, jak się wzrusza, rozczula i t. p. kształtem swych organów fizycznych i usposobieniami swej duszy. Jest rzeczą pewną powiada Fétis, że najdziksze ludy i oddalone od wszelkiej komunikacji, miały swą muzykę gdy je odkryto, chociaż ostrość klimatu, nie dozwalała ptastwu żyć i śpiewać w tym kraju. Muzyka więc w pierwiastku swoim, wzięła początek w mowie, w wyrażeniach radości, podziwu, zachwycenia i innych oznakach uczuć; w miarę cywilizowania się ludzi i muzyka się doskonaliła.

Zamiłowanie zatem do muzyki jest ludziom wrodzone z natury, edukacja dodaje więcej i może nawet to zamiłowanie wyrodzić. Ztąd pochodzi zapewne że u starożytnych, tak i dziś zdarza się widzieć w świecie ludzi, odznaczających się zkądinąd w przymiotach rozumu i w talentach innego rodzaju, a okazujących nietylko obojętność, ale nawet wstręt do muzyki. Sokrates, Platon, a z tegoczesnych Szekspir, utrzymywali, że organizacja tych indywiduów jest niedoskonałą i musi mieć jakie złe przywary; chociaż być może, że ten rodzaj niedołężności, wynika raczej z braku egzercycji i długiego niesłyszenia muzyki. Nie ma reguły bez wyjątku, znajdują się i między usposo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bieniami ludzi wyjątki, które nie dadzą się wyrozumować ani wytłumaczyć żadną uznaną maksymą. Według zdania Platona wszystko co należało do ukształcenia umysłowego, nazywało się muzyką; poezja, wymowa i filozofja składały harmonijną całość tych intelektualnych ćwiczeń. Polibjusz uważa muzykę, za mającą władzę łagodzenia obyczajów i kształcenia duchowego. Słowem, z każdego źródła zaczerpnąwszy wiadomości, widziemy wszędzie muzykę, jako jedną z najszczytniejszych przewodniczek umysłowych. Widziemy również, że jej początek i doskonalenie były wynikiem najwznioślejszych i najpiękniejszych uczuć człowieka.

ROZDZIAŁ II.

Muzyka w pierwszych dziesięciu wiekach po potopie.

Jak widzieliśmy poprzednio iż w pierwszych zaraz wiekach stworzenia świata, zaczęli ludzie wznosić hymny pobożne Najwyższemu Stwórcy, i że w Jubalu znalazła muzyka pierwszego przedstawiciela pewnych form i teorji muzycznych, tak również w pierwszych wiekach nowego odrodzenia się świata, widzimy Noego, Sema, Jafeta, Sale, Sarug, Abrahama i Jakuba, aż do epoki niewoli egipskiej i oswobodzenia z niej Hebrajczyków, (perjód około 950 lat po potopie, a 2250 od stworzenia świata), śpiewających hymny i kantyczki pobożne, na cześć i chwałę Panu. Widzieliśmy także, że muzyka zrobiła wielkie postępy w nowych odkryciach i jej udoskonaleniach. Księgi Mojżesza

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wymieniają instrumenta muzyczne: *szofar*, *azur*, *azosta*, i *tof*. Szofar, utworzony z rogu baraniego albo wołowego, służył do oznajmiania o ceremonjach obrządku. Azur, był formy kwadratu podłużnego o dziesięciu strunach. Azosta rodzaj trąby. W rozdziale XXIX księgi IV Mojżesza, jest powiedziane o uroczystości trąb, co dowodzi pewnego udoskonalenia instrumentów dętych. W ogólności zaś powiedziano jest w Biblji, że za czasów Labana, muzyka była bardzo uprawianą w Mezopotamji, ponieważ między wymówkami jakie czyni Jakubowi swemu zięciowi, żali się Laban, iż przez swą nagłą ucieczkę, nie zostawił mu przyjemności, odprowadzenia go i jego familii z radosnemi śpiewy, przy dźwięku arf i odgłosie bębnów. Tof, był to rodzaj tambura czyli bębna. Po przejściu morza Czerwonego, Mojżesz i cały lud Izraelski, śpiewali hymny do Boga. Marjam prorokini, siostra Aarona, wzięła tambartof i inne kobiety, formujące chór tańca, postępowały za nią z bębnami.

Egipcjanie najwcześniéj odznaczyli się mądrością i naukami, najprzód zaczęli pojmować teologją i zajmować się filozofją. Wiemy, że Mojżesz pierwsze swe nauki pobierał u Egipcyan. Medycyna, geometrja i astronomja, wcześnie zaczęły się doskonalić u Egipcyan; architektura i skulptura również rychło rozwijały się, chociaż ta ostatnia przedstawiała słabą zawsze znajomość rysunku. W poezji, malarstwie i muzyce najmniéj zdawali się okazywać zdolności, muzykę nawet cenili mniéj jak inne sztuki, i tę którą posiadali, w części otrzymali od Fenicyanów. Sistr utworzony z blachy okrągłéj z drutami brzęczącemi, najdawniejszy jest instrument muzyczny Egipcjan. Abissyńczykowie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

równi co do starożytności Egipcyanom, mieli *agada*, rodzaj fletu; *karabo*, mały tambur, *nagaret*, rodzaj cymbałów należały do Egipcyan i Abissyńczyków. Wybicie się Egipcjan z pod władzy swych króli-pasterzy, rozmaite wojny i zamieszki krajowe, spustoszyły ziemię egipską stając się przyczyną długiego poddaństwa ich kraju. Kapłani Egipscy którym roztropność radziła nie zostawiać motłochowi do rozrządzania naukami i wiadomościami, z którychby zgubny mógł uczynić użytek, zachowywali więc zasady wszelkich nauk w świątyniach swoich, przedstawiając oczom tylko symbole uczone i ciekawe, lecz niedosyć jasne i łatwe do zrozumienia powszechnego. Takim więc sposobem, jak inne nauki tak i zasady muzyki były zamknięte w przybytkach Egiptu. W tych to świątyniach, Orfeusz je poznał, a później Pytagoras zasłużył sobie także na obznajmienie się z pryncypjami egipskiej muzyki. Manethon, żyjący około r. 1240 przed Erą Chrześćjańską (dwieście lat po Mojżeszu), opisywał dzieje Egiptu; z niego więc greccy pisarze utworzyli sobie pojęcie o stosunku nauk i sztuk pięknych, jakie posiadali początkowi Egipcjanie i w jakim stanie zostawili potomności.

Indusowie utrzymują, że muzyka wynalezioną była przez samego Brahma, to jest przez jego władzę czynną (prawodawczą) z Tereswati, boginią słowa, i że ich syn Nared był wynalazcą *wina* najdawniejszego instrumentu muzycznego u Indjan. W komentarzach Wedam czyli Ezur-Wedam, (dzieła pseudoreligijne) Braminów, filozofów Indyjskich, instrumenta muzyczne najdawniejsze, których używali (i dotąd niemi się posługują) Braminowie w swych świątyniach, na-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zywają się *song* i *gautha.* Pierwszy składa się z muszli, w którą dmą z całej siły, dla wzywania ludu na modlitwę; drugi, służy na tenże sam cel i jest rodzajem dzwonka bronzowego, którym braminowie dzwonią rano i wieczorem w przedsionkach świątyni, przed rozpoczęciem ceremonji ich obrządku. Niekiedy dają się także słyszeć gautha czyli trąby muszlowe na rynkach i w bazarach; są to derwisze ogłaszający swoje przybycie. *Kortal,* jeden z najdawniejszych instrumentów muzycznych Indusów, zdaje się, że także służył do ogłaszania ceremonji religijnych, gdyż wielu dawniejszych bożków Indyjskich, są przedstawiani z tym instrumentem. *Nafiri,* rodzaj trąby Rabana, *tambur* czyli bęben, który używały kobiety Indyjskie, dla towarzyszenia swym śpiewom. Lira, *tala* czyli flet, *doth* większy bęben, były także upowszechnione u starożytnych Indjan.

Assyryjczykowie i Babilończycy, niemniej wcześnie jak Egipcjanie odznaczyli się w naukach: astronomji, geometrji i medycynie; architektura stała u nich wysoko. Pod względem muzyki, zostawali w sprzeczności z Egipcjanami; tamci uważali muzykę, za ducha osłabiającego nerwy, ci zaś utrzymywali, że muzyka podnieść i wzmocnić ducha potrafi; lubili co rzecz dziwna, więcej muzykę jak poezją. Persowie otrzymawszy od swego prawodawcy Zoroastra dzieło pseudoreligijne Zend-Awesta, którego się trzymają, odziedziczyli po nim i inne nauki w których celował. Z muzyki mieli swoje śpiewy, które śpiewali w świątyniach swych bożyszcz i na dworach swych króli. *Arabebbach,* rodzaj kobzy, był to instrument muzyczny, najwięcej lubiany w krajach Barbarji. *Zurna,* rodzaj hoboi, *dair* albo *def,*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rodzaj bębna, są najdawniejsze instrumenta muzyczne Assyryjczyków a później Medów i Persów.

Nie wiemy co Konfucjusz w swej księdze Cingu-King pisze o muzyce. Wszyscy inni historycy Chińscy utrzymują jednozgodnie, że źródło czyli pierwiastek fundamentalny, na którym się wzniosło ich państwo, jest muzyka. Pankou, jeden z najznakomitszych pomiędzy niemi, potwierdza zdanie, że doktryna Kingsów (księgi święte narodu), opiera się na tej nauce, przedstawiającej się w tych księgach, jako wyrażenie przymierza ziemi z niebem. Ci których Chińczycy uważają za pierwszych twórców ich systemu muzycznego, są Ling-Lun-Kouei, i Pin-Mou-Kia. Epoka, w któréj ukazał się Ling-Lun, nie jest zupełnie oznaczoną. Yo-king, księga święta, która zawiera w sobie przepisy (prawa) muzyki, została późniéj dopiero ułożoną. Najdawniejsze instrumenta muzyczne Chińczyków i najwięcej znane, są: *gong*, zwany u nas tamtam, trąba chińska mająca trzy stóp długości i pawilon chiński; nie wiemy tych instrumentów właściwej nazwy w ich języku.

Trudno nam było zaiste, zebrać dostateczne dokumenta, dla szczegółowego opisania i z całą znajomością rzeczy, o początkowej muzyce, każdego z osobna tych narodów. Co nas przedewszystkiem obchodzi, to iż zamiłowanie do muzyki rosło zaraz w pierwszych wiekach nowego rozrodzenia się świata, i że było powszechnem we wszystkich krajach wschodnich; mianowicie téż Grecy, najwięcej okazali miłości dla wszystkich sztuk pięknych, i doprowadzili muzykę do wysokiego stopnia doskonałości.

Mitologja grecka przez swą alegorją, przekształciła w bó-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stwa lub dzieła bóstw wszelkie odkrycia sztuk i nauk, pokrywając te czyny zasłoną wielce trudną do uchylenia. Poeci opowiadają np: że Neptun i Apollo wybudowali mury Troi, uczyniwszy je nieuległemi zniszczeniu. Albo że Merkury był wynalazcą liry; według innych, wynalazek ten należy się Herkulesowi albo Amfjonowi lub też Polimnjuszowi. Że Amfjon wybudował miasto Theby dźwiękiem swej liry. Wszelkie podobne czyny według ich mniemania, łączą bóstwa z ludźmi. Cnota, miłość, prawda, i sprawiedliwość, melodja, harmonja, co nie mają, ani cielesnej ani materjalnej egzystencji, były przedstawiane przez figury alegoryczne, przyodziane atrybutami zbliżającemi je do swej natury. Dopiéro tym uosobionym figurom, oddawano cześć i stawiano świątynie. Rada niebieskiego królestwa Olimpu, składała się z dwunastu bogów, której przewodniczył Jowisz. Juno żona Jowisza, Neptun, Merkury, Apollo, Wulkan, Mars, Ceres, Minerwa, Djana, Westa i Wenus, składali to dostojne grono, które deliberowało nad śmiertelnych losami i ich dusz przyszłością. Samowładni ci bogowie, w wysokiéj dziedzinie Olimpu, wolne chwile przepędzać mieli przy dźwięcznym odgłosie muzyki. Według teogonji greckiéj, Apollo miał być synem Latony, bogiem poezji i sztuk pięknych. Muzy (od których poszła nazwa muzyki) na świętej górze Parnas, pod jego zostawały przewodnictwem i jemu były winne swe władze natchnienia. Muzycy i poeci byli jego dziećmi; rozdawał on im według swej woli sławną wodę u zdroju Hipokrenu i Parnezu, mającą własność natchnienia tych, co jej skosztują, największym zapałem i genjuszem. Jako bóg słońca, nosił Apollo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jeszcze drugie nazwisko Febus; przedstawiają go na świetnym wozie czterema pegazami zaprzężonym. Zaś jako boga sztuk pięknych i poezji, wystawiają go w postaci zachwycającej piękności młodzieńca, z laurową koroną na głowie, z lutnią w ręku. Bóg ten, ściągnąwszy na siebie niełaskę innych bogów, wygnanym został z Olimpu, i podczas swego tułactwa na ziemi, zniewolonym był paść trzodę Amateusza króla Tesalji. Pocieszał on się w swem nieszczęściu dźwiękiem harmonijnych tonów swej lutni. Pomimo swej najwyższej zdolności w muzyce, miał wszakże Apollo rywali, co z nim walczyli o pierwszeństwo. Bożek Pan, który uważał się za zdolnego flecistę, wyzwał na próbę Apolina, lecz Imolus król Lydyjski obrany za sędziego, ogłosił Apolla zwycięzcą. Midas zaś, król Frygijski, obecny tej muzycznéj walce, odrzucił zdanie Imola, za co mu też Apollo dla zostawienia pamiątki o głupocie jego, przyprawił ośle uszy. Zwycięztwo Apolla nad Panem, nie zniechęciło wszakże Marsjusza, zdolnego także flecistę, który ośmielił się wyzwać Apolina; Muzy obrane za sędziów, zdecydowały zwycięztwo na stronę swego boga. Z dziewięciu Muz, z których każda była reprezentantką jednego z wydziałów nauk; Erato zostawała na czele poezji, Euterpe zaś przewodniczyła muzyce. Syn Apolona i bogini Clio, słynny poeta-muzyk Orfeusz, tak miał być doskonałym w sztuce grania na lirze, że na jego harmonijne dźwięki, dzikie zwierzęta ułaskawiały się, drzewa i skały poruszały się etc. Orfeusz utraciwszy swą żonę Eurydycją w dzień zaślubin, poszedł do piekieł prosić Plutona o powrócenie mu jej; bóg piekieł, zachwycony cudnym dźwiękiem jego

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

liry, powrócił mu utraconą żonę. Oprócz Orfeusza, Linus i Amfjon, słynęli najwięcej. W ogólności zaś uprawianie muzyki, poetom było zostawione, oni to dla śpiewania z większem czuciem i wdziękiem swych wierszy, doskonalili się w muzyce. Lira [1]), lutnia, arfa, flet, athena rodzaj fletu, na którem Nikofeles grywał hymny na cześć Minerwy, (był rodzaj trąby zwany także athena), cithara, lira albo inaczej zwana także xelus, salpinx, trąba grecka w formie sześcianu z pawilonem, karnix także rodzaj trąbki, są najdawniejsze instrumenta muzyczne Greków.

Takie są pierwsze fundamenta muzyki, u starożytnych mieszkańców Azji i Afryki. Egipcjanie, Assyryjczykowie, Chińczycy i Indjanie, w historji swej z muzyką ukazują się. Hebrajczycy, nadają muzyce blasku i świetności, lecz Grecy wynieśli ją do tak wysokiego stopnia, że w rękach Apollów, Orfeuszów, Linusów i Amfjonów, robiła cudowne wrażenie. Grecki naród, mniej wprawdzie religijny jak Hebrajczycy, lecz więcéj mieścił w sobie bujnej imaginacji, a tem samem był poetyczniejszym. Gdy naród Izraela wielbił Boga i szanował wszystko co stawało do ogólnego chóru ku czci i chwale Pana, i Patrjarchowie jak Abraham i Mojżesz z pobożnie wzniesionym wzrokiem hymny wielkości i potęgi Wszech Stwórcy śpiewali, tak przeciwnie grecki bohatér, pasterz, poeta muzyczny, śmiało sięgał aż do Olimpu po laurowy wieniec i z bogami się bratał. Religja była wzorem i przewodniczką ku dobru powszechnemu, poezja zaś przewodniczką i wzorem ku religijnemu wykształceniu. Grecy

[1]) Wynalazek liry przypisują Merkuremu, albo inni Hermesowi Egipskiemu.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zatem przez wpływ ducha poetycznego, prześcigli inne narody, i wznieśli się najwcześniej do wysokiego szczebla oświaty.

ROZDZIAŁ III.

Muzyka u Egipcjan i Fenicjan.

Jeżeli można wierzyć niektórym pisarzom, których świadectwo zasługuje na uznanie, to Egipcjanie swego systemu muzycznego mieli pożyczyć od Fenicjan. Wnosić o tem można z tablicy Demetrjusza z Faleru, z której zdaje się wypadać, jakoby siedm głosek w językach orjentalnych służyć miały tym narodom za podstawę muzyki; te głoski zawierały siedm różnych tonów czyli głosów w śpiewie. Znaleziono w mieście Milet napis symboliczny, zawierający hymny muzyczne zastosowane do siedmiu planet. Każda planeta oznacza wyraz utworzony z siedmiu zgłosek, i zaczynający się przez głoskę od nazwy planety. Te nazwy planetarne tonów muzycznych i trybów gammy djatonicznej, dowodzą ich egzystencji od najodleglejszych czasów. Kapłani Egipscy mówi Demetrjusz z Faleru, śpiewają swe świętobliwe ceremonjały przy towarzyszeniu harmonji liry i fletu, w tych siedmiu głoskach, które dają słyszeć. W czasie kiedy Egipcjanie wybili się z pod władzy swych królipasterzy, nie zdaje się aby odrzucili ten rodzaj pisania i spiewania muzyki. Naród Egipski, miał mieć wielki wstręt do wszelkich nowości jakiebądź one były. To też zmiany zaprowadzone w rządzie, bardzo mało wpłynęły na formę sy-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stemu muzycznego. Naród przyzwyczajony był do dawnych śpiewów, któreby było trudno chcieć zmienić. Sposób Fenicyjski, zwany *lin*, powszechnie był używany w Egipcie pod nazwiskiem *maneh*, (był to epitet dany księżycowi).

Abissynja, część Afryki, co do starożytności, równą jest Egiptowi. Naród ten był i należy dotąd do muzykalniejszych krajów wschodnich. Wojażer Bruce, który słyszał córy tego narodu, śpiewające naprzemian rozmaite strofy w sposób bardzo melodyjny, znalazł ich rodzaj muzyki posuniętym do wysokiego stopnia doskonałości. Co do muzyki instrumentalnej Abissyńczykowie posiadają, sistr, lirę, tołumbas, które otrzymali od Egipcjan lub też z Ethjopji. Flet, kotły i trąba, sprowadzone były z Palestyny przez Meneleka syna królowej Saby. Flet, tołumbas, bębny i trąby, składają muzykę wojenną; sistr poświęcony jest na usługi religijne; lira zaś zostawiona jest dla zabaw i bankietów. Na flecie egipskim i abissyńskim, gra się podobnie jak na naszym klarnecie. Ich trąba czyli waltornia zrobioną jest z trzciny pięć stóp długiej, na końcu której przyprawiona jest wydrążona szypuła od bani, wysadzona małemi muszlami, cały zaś instrument oklejony jest pargaminem; trąba ta posiada ton niejasny, lecz bardzo donośny. Sistr, oryginalny Egipcjanów, zrobiony jest z blachy okrągłej z dziurkami, przez które przechodzą druty mosiężne z zawieszonemi na nich obrączkami brzęczącemi; w dolnej części jest trzonek, za który się trzyma instrument i nim powoduje. Wirgiljusz powiadał, że sistr, służył za sygnał Kleopatrze królowej Egiptu. Lira abissyńska miewa pięć do siedmiu strun; gitara także jest znaną Abissyńczykom,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

otrzymali ją od Arabów. Nagaret jest rodzajem cymbałów, instrument ten przywiązują sobie do siodła w podróżach swych na wielbłądach; karabo mały tambur, agada w formie fletu z musztukiem jak u klarnetu, składają kolekcją muzycznych instrumentów tych krajów. Żałujemy bardzo, że p. Bruce, nie obznajmił nas więcej z zasadami i prawdziwem znaczeniem muzyki abissyńskiej. Z opisu jednak ich instrumentów sądzić możemy, iż zostawała jeszcze w stanie barbarzyńskim. Co do muzyki egipskiej, uczony francuzki Burette powiada, iż zna niektóre utwory muzyczne pochodzenia od tego starożytnego narodu, jeden z nich przełożył on na nutę grecką; słowa mają być jednego z dawnych poetów, nazwiskiem Dyonizjusz Jambos, który był prawie współczesnym Arystotelesowi. Ten antyk muzyczny utrzymuje Fabr d'Olivet, ma być napisany w sposobie systemu słonecznego, to jest: że jego tonika fundamentalna ma być struna *e* czyli *mi*, według łacińskiej nazwy gammy muzycznej.

W ogólności, Egipcjanie najwcześniej zaczęli się odznaczać w naukach. Astronomja, geometrja i medycyna były ulubione przedmioty ich prac umysłowych. Architektura stała u nich wysoko; wspaniałe pomniki, pokrywające dotąd ziemię egipską, dowodzą o wysokiej znajomości onej. Muzykę mniej cenili jak inne sztuki; uważali ją nawet, za mającą własność czynić ludzi słabemi, zniewieściałemi, odbierając im chart i jędrność potrzebną do wojen, w których trwać byli zmuszeni.

Muzyka u Fenicjanów, dzieliła się na tyle gałęzi i składała tyle systemów oddzielnych, ile mieli między sobą sekt

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

rozmaitych. Te różnorodne sekty, dały swe nazwiska ludom u których one dominowały, służąc także na oznaczenie rodzaju muzyki jaki sobie przyjęli. Ztąd poszły nazwy stylów albo sposobów: Lydyjski, Frygijski, Dorycki, Joński etc. Styl wenusowy, czyli pochodzący od bogini Wenus, uważany był za szczep powszechnego rozrodzenia się. Tenże styl pochodzić także miał od Apolla naczelnika albo króla pasterza. Takoż od wolności czyli siły męzkiej, oraz od gołębia oznaczającego naturę płci żeńskiej. Rozmaite style znane u Greków, miały każdy swój właściwy sobie charakter. Najwięcej zaś ze wszystkich przyjętym był u Fenicjan styl pospolicie zwany powszechnym, a który Grecy oznaczali nazwą stylu Lokryjskiego, co miało znaczyć: sposób jednoczący w sobie inne sposoby. Nuta fundamentalna tego sposobu była *a*, i służyła za tonikę systemu muzycznego Fenicjanów. Ponieważ ta nuta albo głoska nazwaną była od księżyca, który trzymał pierwsze miejsce między planetami albo bóstwami tego amazońskiego narodu, dano więc temu stylowi nazwę *lyn*, co ma znaczyć: gwiazda wieczorna, i według zwyczaju ówczesnego, utworzono z tego figurę mitologiczną, która zostawszy później sławnym niby muzykiem, wyrażała przez nazwę *lyn* Herkulesa śpiewającego. Herodot utrzymuje, że rodzaj muzyki nazwany *lyn* był także upowszechniony u Egipcjan; i że inny rodzaj zwany *limos*, miał się odznaczać charakterem smętnym i melancholijnym. Z tego wnioskuje Fabr d'Olivet, że sposób który zachowują dotąd Chińczycy, jest sposobem Fenicyjskim; oznaczają tonikę *a* epitetem *kou-si*, co ma znaczyć w ich języku: lamentacje krajów zachodnich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W epoce, kiedy pasterze rozdzielili państwo Indyjskie i utworzyli sławną sektę, co dała początek narodowi Fenicyjskiemu, zdaje się, że przybrali dla oznaczenia siedmiu tonów djatonicznych swego systemu muzycznego, siedm głosek z swego alfabetu, tak iż pierwsza z tych głosek *a*, była zastosowaną do podstawy systemu cyprjańskiego *f*, i uważali ją za tonikę; siódma litera albo zgłoska zwana u nich *ain*, u Greków zaś wyrażana przez omega, była zastosowaną do zasady saturnalnéj *h*, którą uważali za ostatnią. Z tego wywodzą naturalne następstwo notowania dwóch strun albo tonów muzycznych, zjednoczonych z dwoma pryncypjami wszechświata, o których wyrodziło się znane wysłowienie w imieniu Istności Najwyższej, dla oznaczenia Jej wszechwładzy i wielkości: Jestem alfa i omega.

Fenicjanie mieli dwa rodzaje notowania tonów. Jedne szły w interwallach harmonicznych: *h*, *e*, *a*, *d*, *g*, *c*, *f*, czyli w łacińskim alfabecie si — mi — la — re — sol —ut— fa. Drugie w djatonicznych: *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*; albo si—do—re—mi—fa—sol—la. Z wielu wzmianek starożytnych narodów, widzieć się daje, że struna *a*, porównana z księżycem, była toniką czyli podstawą sposobu zwanego powszechnym albo Lokryjskim, i notowaną w ich alfabecie głoską odpowiadającą literze *a*, w taki sposób, że gamma idąca od najwyższego do najniższego, czyli od prawej na lewo, jak naprzemian od najniższego do najwyższego czyli od lewéj strony na prawo, śpiewała się w siedmiu zgłoskach fenicyjskich, nieznanych dzisiaj. Po rozdzieleniu się kraju Indyjskiego, pasterze prawodawcy przyjmując ten system, kommunikowali go innym narodom co od nich za-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

leżały. Takim sposobem Egipcjanie, Assyryjczykowie, Arabowie, Grecy i Etruskowie, przyjęli te metodę, zastosowując ją do czasu i okoliczności. Arabowie i wszyscy mahometanie tej metody dotąd się trzymają.

ROZDZIAŁ IV.

Muzyka u Indjan i Chińczyków.

Jak mówiliśmy w rozdziale drugim, muzyka miała być wynalezioną przez samego Brahma i boginią Tereswati, których syn Nared był wynalazcą *wina*, najdawniejszego instrumentu muzycznego. Tu teraz pozostaje nam dodać, że jeden z najsławniejszych muzyków Indyjskich był uczony Bherat, wynalazca *nataków* czyli dramatów pomięszanych z śpiewami i tańcem, i że tenże Bherat był zarazem autorem systemu muzycznego, który nosi jego nazwę. Były, jak widziemy w dawniejszej muzyce Indjan, cztery główniejsze *matasy* czyli systemy i każde królestwo albo prowincja miała właściwy sobie rodzaj melodji, rozmaite nazwy stylów i klasyfikacją oddzielną. Między systemem muzycznym i astronomicznym Indjan, Egipcjan i Chińczyków jest wielkie podobieństwo, co logicznie uważając, pierwiastek tych systemów do wszystkich wspólnie należy. Forma rządu teokratyczna, zostawiała kapłanom jak innych nauk tak i znajomość nauki muzycznej do rozporządzania. Dla tego też muzyka tak ściśle jest u nich złączona z religją i poddana prawom ustanowionym i niezmiennym. Co do systemu a raczej gramatyki muzycznej Indjan, gamma ich nie idzie jak u starożytnych Greków przez tetrakordy, lecz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

przez oktawy podobnie jak nasza. Gammy ich nie zawierają w sobie jak pięć lub sześć tonów stałych, w czem zbliżają się do gammy chińskiej. Naturalność tych gamm, uważać można jako pierwsze próby narodu, który lubi muzykę, nie znając kompletnego systemu akustyki. Rozmaite style różniące się w muzyce Indjan, są tak zwane: *rektah*, *teranas*, *tuppas* i *raagni*. Dwa pierwsze rodzaje odznaczają się łatwością i regularnością formy; tuppas i raagni zawierają w sobie więcej uczoności i wyszukanych frazesów. Posiadają oprócz tego, przeszło trzydzieści melodji oddzielnego między sobą charakteru, tak nazwane *raug* albo *ragas*, i *raugin* albo *raginas*. Trudnoby było przełożyć na europejską notacją ich muzykę raugów i raginów, ponieważ nasz system niedostarczyłby tylu znaków, któremiby można wyrazić drobiazgowość interwallów, nieregularność taktu, częste i dzikie modulacje. Pomimo widocznej i uznanej wyższości muzyki greckiej nad ich muzyką, utrzymywali oni wszakże, że ich śpiewy miały jednak więcej potęgi jak muzyka Orfeusza.

Najdawniejsze instrumenta muzyczne Indjan są tak zwane: *kortal*, *song* i *gautha*, których Braminowie używają w swych pagodach dla zwoływania ludu na nabożeństwo, *nafiri*, rodzaj trąby, *rabana*, mały tambur, którego używają kobiety, dla towarzyszenia swym śpiewom, *korrena* trąba indyjska, mająca dziesięć stóp długości i ton bardzo donośny, *gong* wielki bęben, który u nas nazywają tamtam albo dzwonem chińskim. Mieszkańcy prowincji Martabanu państwa Birmańskiego, posiadają instrumenta najoryginalniejsze co do swej konstrukcji. Mają lutnią o dwóch stru-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nach mosiężnych, na których grają albo smyczkiem albo palcami brzdąkają. Co do oryginalności wynalazku, posiadają instrument podobny do kota z łapkami zgiętemi i ogonem zakręconem w górę, do którego przywiązane są struny. Rozmaitego kształtu trąby i flety są także upowszechnione w tej części kraju indyjskiego.

Dowodem muzykalności Indjanów, są jeszcze u nich śpiewacy co chodzą po ulicach, zatrzymując się przed drzwiami domów, i śpiewają rozmaite wiersze miłosne i bohaterskie przy akompanjamencie lutni. Ubrani bywają po muzułmańsku, mając sakwę, w którą składają ryż, owoce i wszystko co dostają od swych słuchaczy. Do osobliwości dla nas, a przyjętego zwyczaju u Indjan, liczą się jeszcze kobiety tancerki, zwane u nich bajaderkami. Kobiety te składają u Indjan część orszaku przywiązanego do pagody, których utrzymują grono z ośmiu, dwunastu a czasem szesnatu kobiet złożone. Co dzień rano i wieczór tańcują one w świątyni i śpiewają pieśni wierszem, których treść wziętą jest z mitologji indyjskiej, odbierając za swoje funkcje pewną zapłatę, pobieraną ze skarbu pagody. Bajaderki ukazują się we wszystkich uroczystościach publicznych i towarzyszą dystyngowanym osobom w oddawaniu wizyt okazałych. Wzywają je także na uroczystości familijne; w takich okolicznościach egzekwują tańce mniej więcej światowe, według gustu i upodobania spektatorów. Orkiestra towarzysząca tańcom bajaderek, jest bardzo skromną, składa się tylko z fletu zwanego u nich *tala* i bębna *dolh*. Ta muzyka połączona z oklaskami jakiemi je obsypują, tak dalece ożywia bajaderki, że się ich zbiera kilka band i są wstanie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tańczyć całą noc. Indjanie nie uważają profesji bajaderek za obrażającą przyzwoitość, w najwyższych nawet kastach robią wotum, gdy mają córeczkę, ofiarowania jej tym sposobem na służbę bożyszcza, dla którego mają najwięcej czci. Małe dziewczynki przeznaczone do fachu bajaderek, uczą się bardzo wcześnie czytać, śpiewać i tańczyć. Nie oszczędzają im także wszystkich sztuk i manewrów dla uczynienia ich zgrabnemi, kokieteryjnemi i zwodniczemi.

W ogólności zaś mówiąc o muzyce indyjskiej, zmieniła się o wiele w dzisiejszej epoce. Część Indji poddana władzę Anglji, posiada muzykę europejską. Kalkutta, Madras i Bombay, odwiedzane były przez najznakomitszych artystów, śpiewaków i instrumencistów. Grają w tych miastach sonety, kwartety i inne utwory najsłynniejszych dzisiaj kompozytorów. Jawańczykowie liczą się także do muzykalniejszych narodów Indji; wnosić o tem można z różności instrumentów muzycznych jakie posiadają. *Gong*, *kromo* i *bonang*, są gatunkami bębnów; *stakato* jest rodzajem cymbałów drewnianych albo metalowych. Co do charakterystyki muzyki jawańskiej, zbliża się ich melodja do dawnych Szkockich i Irlandzkich śpiewów. System zaś ich teorycznej muzyki, jest w sposobie gammy anharmonicznej, podobny do systemu Chińczyków, Indjan wschodnich i Ameryki północnej. Melodje Jawańczyków i rytm w nich są jedne drugim podobne; wiele frazesów przypominają muzykę szkocką na kobzie. Niektóre z tych melodji przedstawiają tę szczególność, że interwall między 7 a 8 stopniem w gammie, zawiera ton cały, co dowodzi ich starożytności. Dodać jeszcze winniśmy, że tak u Jawańczyków jak u Ja-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pończyków i wszystkich wyspiarskich Indjan, sztuka pisania nut, nie jest im znaną; wszystkie arje, których mają wielką liczbę grają się i śpiewają z pamięci.

Muzyka Chińczyków jest podobną do indyjskiej. System zaś, czyli teorja, której Ling-Lun był twórcą, należy do bardzo odległych czasów. Od epoki w której żył Ling-Lun liczą historycy chińscy według ich rachuby 8000 lat. Yo King (księga święta) zawierająca w sobie przepisy muzyczne, miała zaginąć zupełnie. Wielu uczonych Chińskich, robili staranie o zebranie szczątków wiadomości zawierających się w tej księdze; między innemi w późniejszych czasach książe Tsai zapalony entuzjasta dla sztuki muzycznej, przedsięwziął powrócić jej dawną świetność. Dla dopięcia swego celu, otoczył się wszystkiemi ilu było między Chińczykami ludzi uczonych w muzyce teorycznej i praktycznej. Szperając tak we wszystkich pomnikach narodowych, rezultatem ich mozolnej pracy, był system muzyczny kompletny, uważany jako święty od najdawniejszych czasów. Pryncypjum albo podstawa, koung czyli ognisko światłości, albo centrum zkąd wszystko pochodzi i gdzie wszystko się kończy, odpowiada tonowi który my nazywamy *f* albo *fa*. Od koung fundamentalnego czyli podstawy *f*, wszystko bierze u Chińczyków czy to moralnie czy fizycznie, swoją liczbę, takt albo rachubę i wagę. Do tego przynajmniej wszystko się odnosi i odwołuje, i przez onego poznanie, można pojąć prawdziwe znaczenie, jakie ten naród w obszarze muzycznym, nadawał swym śpiewom (melodji albo harmonji). Niemniej za osobliwość można uważać, choć to wynika z tychże samych warunków, czyli podstawy *f*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

albo *fa*, uznanej jako święta, której forma niezmiennie oznaczona, iż cały naród miał jedną wagę, jeden takt i jednych używał intonacji we wszystkich rodzajach melodji.

Ksiądz Amyot, piszący o muzyce Chińczyków, powiada, że w epoce kiedy Ling-Lun założył węgielny kamień pod budowę swego muzycznego systemu, schizma i odszczepieństwo szerzące się w kraju, przemagające nad nim, nie dozwoliły mu wynaleźć teorji lepszej. Przyznać jednak należy, że pomimo jej błędów, zawiera w sobie wiele piękności; szczególnie też w autorze onej, księciu Tsai, widać wiele zdolności pojęcia umysłowego. Instrumenta muzyczne Chińczyków są następujące: trąba drewniana trzy stóp długości, *gong*, wielki bęben, nazywany u nas tamtam, albo dzwon chiński; *fanfary*, rodzaj wielkich kastanietów, i tak nazwany *pawilon* chiński. Instrument ten jest mosiężny i ma formę czapki spiczastej, osadzonej na długim kiju i ozdobionej kilkoma rzędami dzwonków; grający na nim, trzyma instrument jedną ręką na tym kiju, a drugą daje mu obrót potrzebny, albo potrząsa nim w taki sposób, że wszystkie dzwonki dzwonią razem podług taktu. Taki był stan muzyki u Indjan i Chińczyków w dawnych czasach; zdaje się, że w obecnej epoce niewielki zrobili postęp.

ROZDZIAŁ V.

Muzyka u Hebrajczyków.

Mówiliśmy w poprzednich rozdziałach o muzyce hebrajskiej, aż do czasów Mojżesza; teraz pozostaje nam do po-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wiedzenia w ogólności o historji muzyki Hebrajczyków, według świadectw w księdze starego testamentu.

Mojżesz na rozkaz Pana, wyprowadził lud Izraelski z niewoli Egipskiej, a gdy zbliżał się do stóp góry Synai, Bóg objawił mu, że się ukaże w obłokach swemu wybranemu ludowi. Dnia oznaczonego, czarna chmura, przecinana błyskawicą, pokryła całą górę, przy hucznym łoskocie grzmotów, silny odgłos trąby rozległ się w około i jasny głos Pana, dyktował swe rozkazy Mojżeszowi (roku 1450 przed Erą Chrześćjańską.)

Następcy Mojżesza, Jozuemu, który przeprowadził hebrajczyków przez rzekę Jordan i zatrzymał się w Galgalji, ukazał się anioł oznajmujący, że Bóg odda w jego ręce Jerycho, miasto należące do nieprzyjaciół; jakoż siódmego dnia po oblężeniu, przy odgłosie trąb i okrzyków ludu Izraelskiego, runęły mury co go broniły (około 1400 przed Erą Chrześćjańską). Jest także wspomnione w tejże historji, że prorokini Debora i Baruk, śpiewali hymny na chwałę Panu. Gedeon, z pokolenia Manassa, nawiedzonym był od Boga, który rozkazał mu aby oswobodził swych braci, od uciskających ich Madjanitów, dodając: nie bierz z sobą więcej nad trzystu ludzi, i idź przeciw Madjanitom. Gedeon, nie wahając się wypełnić rozkazu nieba, wyszedł ze swoją małą armją ku nieprzyjacielskiemu obozowi, w miejsce broni, rozdał swym żołnierzom trąby i naczynia pokrywające w sobie jasne pochodnie. Ci trzystu Izraelitów podczas nocy, okrążyli obóz nieprzyjaciela, a zabrzmiawszy w trąby z połączeniem światła pochodni, taki rzucili popłoch na nieprzyjaciół, że rozpierzchli się w u-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cieczce (r. 1200 przed Erą Chrz.). Jefte zjednawszy sobie sławę odniesionem zwycięztwem nad Amonitami, z tryumfem wracając, ujrzał naprzód swą córkę biegnącą, tańcującą na powitanie ojca, przy odgłosie bębnów i innych instrumentów muzycznych. Samson zdradziecko przez żonę co mu włosy obcięła, Filistynom oddany, i gdy na obchód uroczystości dla ich boga Dagona zebrali się do świątyni, kazano Samsonowi, którego tam przywiedli, grać na arfie. Prowadzący wojnę z Idumenami, Meobitami i Filistynami król Izraelski Saul, przy niepomyślnem onej powodzeniu, wpadał często w melancholją. Dworzanie jego radzili królowi sprowadzić na dwór swój, doskonałego muzyka w sztuce grania na arfie, przedstawiając królowi syna Izajaszowego. Saul zachwycony jego muzyką, zatrzymał go przy sobie; za każdą razą, gdy król więcej cierpiał na umyśle, Dawid grał na arfie i tem sposobem przynosił mu ulgę. Po odniesionem zwycięztwie nad Goljatem i Filistynami, Dawid przyjmowany był z okrzykami radości; kobiety skacząc i tańcząc przy odgłosie muzyki, tworzyły orszak jego tryumfalny, (roku 1070 przed Chrystusem.

Tyle wiemy z ksiąg starego testamentu, o muzyce Hebrajczyków; częstsze atoli wzmianki historyków, pozwalają nam wnioskować, że zrobiła znaczny postęp od czasów Mojżesza, aż do epoki, w której królował Dawid. Jakkolwiek w nieoświeconym i nieukształconym zostawała stanie, przyjemną wszakże i pożyteczną była. Naród przy jej odgłosie, stawał się mężniejszym i radość swą przy muzyce i tańcu objawiał. W Dawidzie też dopiero znalazła muzyka godnego swej dźwięcznej wymowy przedstawiciela. Król

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ten, o ile wysokie w księgach świętych naszego kościoła zajmuje stanowisko, o tyle także poezja i muzyka, winne mu są swe pierwsze formy i ukształcenie.

Historja najdawniejszych czasów, przedstawia nam przykłady wielkiego wpływu muzyki na cywilizacją, obyczaje, miłość, słabości i heroizm. Służy ona za jeden z ważniejszych środków dla złagodzenia charakteru u człowieka, jednoczy się z jego edukacją moralną i intellektualną, rozwijając w nim uczucie dobroci i miłości, nadając jego intelligencji więcej ruchu i światła. Potrafi przytem dodać jędrności i odwagi, jak umie także zmiękczyć i rozczulić każdego. Musiałby bardzo być upośledzonem od natury, ktoby nie poczuł jej ożywiającego dźwięku, ktoby nie pojmował zresztą wzniosłego znaczenia tej sztuki, która tak silnie wpływa na cywilizacją ludzi. Są nawet niektóre umysłowe słabości, co nie mogą być uleczone jak za pomocą harmonji muzycznej, czego widziemy przykład u Saula. Hinc etiam aulici Saulis non sacerdotem, sed Davidem accersivi curarunt (c. 16), ut David modulamine seu citharae Saulem recrearet, ejusque melancholiam abigeret, quod David et praestitit (16 v. 23). Nemo ignorat quanta sit vis musicae in melancholicos. Dawid był znakomitym poetą lirycznym; psalmy jego słusznie zwać można odami poświęconemi czci Boskiej, i mogącemi wiecznie służyć za wzór pobożności i skruchy człowieka, który z wysokiego stanowiska swego, zniża się do pyłu drobnego, w obec Najwyższej Istności niebieskiej. Liber Psalmorum, habraïce inscriptus Sepher Thehillim, liber hymnorum, nomen suum desumit a voce graeca Psalmos, quae carmen fidibus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cantatum sonat. Psalmi plerique cantabantur ad sonum instrumenti musici, vocatur autem instrumentum musicum graece Psalterion. Cum Graeci hymnos sacros Hebraeorum nuncuparint Psalmos, eorum collectionem, ex 150 Psalmis constantem, Psalterium vocitarunt. Dawid będąc sam doskonałym muzykiem, cenił wysoko zdolności innych muzyków; wiemy z historji świętej starego testamentu, że król ten, Asapha muzyka, grającego na cymbałach, uczynił książęciem na wyznanie Panu.

Po królu Dawidzie, najwięcej słynął mądrością i naukami Salomon. Król ten, wybudowawszy w Jerozolimie wspaniały kościół, przybrał go i uposażył bogato. Według historji starego testamentu, miało być w tej świątyni oprócz mnóstwa innych srebrnych i złotych naczyń, 40,000 arf, psalterjonów i innych instrumentów muzycznych z mięszaniny złotosrebrnego metalu. Gdy to dzieło ukończonem zostało (około r. 1000 przed Erą Chrześćjańską), Salomon rozkazał Izraelitom udać się do Jerozolimy, na assystencją ceremonji przeniesienia arki przymierza [1]). Chór albo orkiestra złożona z 40,000 Lewitów grających i śpiewających, towarzyszyła wspaniałej processji, przeprowadzenia arki do świątyni Jerozolimskiej. Śpiewano hymny, tak zwane kantykami, których ułożenie przypisują Salomonowi. Canticum canticorum. Librum hunc Salomoni attribuerunt

[1]) Jeżeli można wierzyć historykowi Józefowi (powiada Escudier w swym Dykcjonarzu muzycznym), liczono w tej ceremonji 40,000 arf, tyleż sistrów złotych, 200,000 trąb srebrnych i tyluż śpiewaków; razem 400,000 muzyków.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

omnes antiqui, nomenque Salomonis in titulo textus hebraei et antiquae versionis graecae exactum.

Po śmierci Salomona, państwo żydowskie podzielone, prowadziło między sobą wojnę. Historja wspomina że: Abjasz syn Roboama, król Judzki, zmuszony będąc prowadzić wojnę z niewiernym Jeroboamem królem Izraelskim, i razu jednego otoczony przez nieprzyjaciela, nie stracił jednak odwagi, i wezwawszy Boga na pomoc, kazał zabrzmieć w trąby, zachęcając do boju. Wojenna ta muzyka obudziła taki zapał i odwagę w jego żołnierzach, że nie zważając na przewyższającą siłę Izraelitów, rzucili się na nich i zwycięztwo odnieśli (r. 950 przed Erą Chrz.).

Na tem się kończy rys historyczny muzyki Hebrajskiej, a lubo wnosić można z ilości i jakości instrumentów, że stała u nich w wysokiej doskonałości i świetności, pozostały się w sukcesji tylko niektóre hymny pod nazwą Psalmów Dawida i Asapha, kantyczek Salomona i lamentacji proroka Jeremjasza, które również należą do starożytnych i pobożnych hymnów. Lamentationes, hebraïce Kinoth aut Echa, praece threni dictae, Jeremiam autorem habent. Lingua lamentationum est hebraea, vocibus chaldaïcis mixta, stylus est prout canticis convenit, poeticus, ac sublimior quam in Jeremiae prophetis.

Nabuchodonozor podbiwszy i zrujnowawszy miasto Jeruzalem, zabrał większą część ludu do Babilonu. Super flumina Babylonis, najsmutniejsza elegja jaką wyrodzić mogła niewola i wygnanie. Niewola Babilońska zadała wielki cios Hebrajczykom; przez 60 lat, zapomnieli swoich ceremonji i swych śpiewów. Zostając kilkakrotnie posiadacza-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mi swego miasta i znów zwyciężeni, raz przez Egipcjan, drugi raz przez Persów, a później Rzymian, nie mieli już Hebrajczycy ani władzy, ani czasu oddawania się kulturze sztuk pięknych. Instrumenta muzyczne Hebrajczyków są najdawniejsze: *kinnor* czyli arfa, *hugab* rodzaj małych organów zwany u Greków flet Pana, instrument ten dał później początek wynalezienia dzisiejszych organów. *Nable* zwany po grecku psalterjon, miał formę trójkątną, każdy ton miał dwie struny mosiężne; jedną ręką przebierało się palcami, a drugą piórem brzdąkano. *Szofar* rodzaj trąby rogowej, *azor* rodzaj cymbałów, *tof* mały tambur, *azosta* trąba mosiężna. Ogólnie zaś nazywali instrumenta strunowe *neginoth*, a dęte *nechiloth* albo *hugab*.

Przechodząc tak dzieje i podania dawnych historyków, zajmujących się więcej czynami prawodawców i bohaterów, mało kart poświęcających poetycznym wrażeniom i estetycznym pięknościom, z ich nawiasowych tylko wspomnień i tradycyjnych podań o odkryciach i udoskonaleniach muzycznych, staraliśmy się ułożyć rodzaj chronologji, jak melodyjny lub harmonijny dźwięk muzyki, wpływał na cywilizacją ludzi, i jaki cywilizując się, ludzie robili postęp w muzyce. Widziemy jednak, że sztuka muzyczna pomimo zamiłowania do niej, pomimo świetności i okazałości bogatej i wielkości co do liczby; nie zbliżała się w jakości do dzisiejszej naszej muzyki. Pomimo nauk i rozumu jakim starożytni celowali, natura zdawała się skąpić tej anielskiej przyrody, by niewinniejszą i czystszą zachować dla przyszłej nauki tak czystej i niewinnej, jak harmonja i melodja niebiańskiej mowy muzycznej. Poprzednia muzyka, była

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jakby prorokinią przepowiadającą, że jej harmonijny dźwięk i hymn melodyjny, przeznaczone są ku chwale naszego Zbawiciela; przepowiednią tylko, że znajdą się genjusze, co ten język powszechny, tę anielską mowę, rozkrzewią, rozniosą po całym świecie; i tym jednym duszomównym djalektem chwałę i cześć Panu głosić będą. Jak przy żłobie w Betleem, niebieskiemu dzieciątku, chór pasterzy wesoło zaśpiewał, tak po wszystkie wieki wieków hymny wielkości Jego, muzyką brzmieć będą.

ROZDZIAŁ VI.

Muzyka u Assyryjczyków, Medów, Persów i Arabów.

Assyryjczykowie i Babilończycy, równie wcześnie jak Egipcjanie, odznaczyli się naukami. Berosus Chaldejczyk, żyjący około 1200 lat przed Erą Chrześćjańską, opisywał dzieje wielkiego mocarstwa Babilońskiego. Skulptura a szczególnie architektura, stały u nich wysoko. Muzykę więcej lubili jak poezję. Z poezji nic się po nich nie zostało, z muzyki, w jakimkolwiek była stanie, zostały się *zurna* rodzaj hoboi i *def* rodzaj bębna albo tambura. Wiemy z historji, że kraj ten oddany przyjemnościom i roskoszom, w muzyce widział pryncypalną do zabaw towarzyszkę, to też była w wielkiem u nich poważaniu i starannie uprawianą. Główniejsze nazwy stylów albo sposobów ich dawnej muzyki są: doryjski, frygijski, lidyjski, joński i eolski, które przyjęli od Greków i Fenicjan. Historja wspomina o Histopie ojcu Darjusza, który przyłożył się najwięcej do

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

oświecenia Persów, zbytek tak przyjęty u nich i niektóre pomniki, dowodzą, że sztuki piękne do wysokiego stopnia doprowadzili. Cyrus, w zaborach i łupach, o których sam opowiada swemu wujowi Cyaxarowi, wspomina także o dwóch doskonałych muzykach, którzy towarzysząc pewnej damie z Suzji, zostali wzięci w niewolę z nią razem.

Cywilizacja z orszakiem sztuk pięknych, przeszła od Medów do Persów. Persowie zostawali jeszcze w stanie pasterskim, zamieszkując niedostępne góry, kiedy już Medja zaludnioną była przez naród ucywilizowany, mający sztuki i całą wytworność gustu i zbytku. Medowie podbici przez Persów, przelali w naród zwycięzki swoje sztuki, prawa, obyczaje i język. Persowie zwycięzcy uczyli się od swych mistrzów, cywilizacji, muzyki i innych sztuk pięknych. Przyjemności życia pomnożyły się wdziękiem muzyki. Monarchowie chętnie brali udział w ucztach i zabawach tego rodzaju. Z owej epoki, o której mówimy, zostały się intermedja, fantazje i rozmaite preludje muzyczne, co wzbudzały zajęcie i podziw w słuchaczach. Wprowadzenie przez Alexandra Macedońskiego i jego następców muzyki greckiej do Persji, mogłoby było wywrzeć wpływ zbawienny, gdyby starali się byli zastosować reguły do swych śpiewów narodowych; lecz zamiast to uczynić, Persowie zbłąkali w teorjach szkoły greckiej, przełożyli ćwiczenia akustyki nad piękności harmonji i modulacji, traktując muzykę jako naukę spekulacyjną. Niewiadomo z pewnością, czy system muzyczny Indjan, był już znanym Persom, lub czy też to nastąpiło dopiero później. Wnioskować jednak można z historycznych badań, uczynionych przez to-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

warzystwo naukowe w Kalkucie, że między temi dwoma narodami, trwał związek oddawna.

Nowa epoka, otworzyła się dla muzyki perskiej z przybyciem Arabów. Gdy kalif Omar, podbił kraj ten i zatknął na jego ruinach chorągiew islamizmu, pierwsze lata tej wojny były pełne okrucieństw i spustoszenia, lecz pod innem względem Persja zyskała, gdyż naród zwycięzki, obdarzony był delikatniejszą i poetyczniejszą organizacją. Ta mieszanina różniących się z sobą umysłów, wywarła skutek dobroczynny na obu narodach. Język arabski, zjednoczony z perskim, stał się przyjemniejszym i delikatniejszym. Muzyka i poezja Persów ulubionemi były córami Arabów. Od najodleglejszych czasów, muzyka i poezja uprawiane były przez Arabów, lubo ich modulacje i instrumenta muzyczne, zdawały się być bardzo ograniczonemi. Powszechne ich śpiewy, nie były czem innem jak wrzaskiem monotonnym, którym budzili swe wielbłądy. Śpiewaków zwali *hadis*, co miało znaczyć doglądaczów albo stróży ich trzody. Z pojawieniem się Mahometa, obyczaje Beduinów, złagodziły się niezmiernie; zostawszy posiadaczami skarbów naukowych Grecji i Persji, nabrali większego gustu do wszystkich umysłowych przyjemności życia. Jak wyżej mówiliśmy, odebrali oni na swe usługi muzyków greckich i perskich, którzy ich obeznali z naukami największego piękna w sztukach nadobnych. Wkrótce ujrzano Arabów, jaśniejących w sztuce śpiewu, który z czasem, doszedł do pewnej doskonałości, według przyjętego u nich systemu.

Teorja muzyczna Arabów dzieli się na dwie części: *telif* znaczy kompozycja, albo muzyka jako melodja; *ikaa*, ka-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dencja albo rytm, oznaczająca takt w melodji, a razem tycząca się tylko muzyki instrumentalnej. Ważniejsze ich formy czyli sposoby, są następujące: *rast* znaczy sposób pospolity; *irak*, sposób chaldejski; *zirafkend* i *isfehan*, sposoby stolicy perskiej. Każdy z tych sposobów albo rodzajów, posiada oddzielny przymiot i właściwy sobie charakter. *Irak* ma przymiot czułości i rzewności, *zirafkend* wzbudza efekt miłosny; drobniejszych przymiotników wynikających z tych dwóch rodzajów, jest ośm, które nazwane są *furu* (gałęzie). Nazwy tych gałęzi, są prawie wszystkie wzięte od miast, od książąt lub innych wielkich ludzi Po tych ośmiu rodzajach nazwanych *furu*, następuje sześć innych rodzajów przezwanych *ewazat*, czyli tworzenie i rozwijanie. Poczem, siedm innych sposobów, nazwanych *bohar* (morze), są frazesami muzycznemi, z których każdy zaczyna się jednym z siedmiu interwallów, składających gammę arabską.

Zasady pierwiastkowe muzyki perskiej i nazwy ich liczb zamienili Arabowie oznaczeniem interwallów swoim alfabetem. Litery albo głoski oznaczające gammę arabską, są następujące: *alif*, *be*, *gim*, *dal*, *he*, *waw*, *zain*, które odpowiadają naszym *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*. Arabowie nazywają muzykę nauką strunową, umieszczając swe sposoby albo rodzaje w kwadraturę koła. Ta metoda bardzo jest odpowiednią dla muzyki tak prostej i razem tak ograniczonej, jak tego narodu. Co do muzyki tonicznej, nietylko Arabowie, ale wszystkie inne ludy wschodnie, nie przechodzą z jednego interwallu do drugiego, czy to podwyższając czy zniżając ton, nie przebiegnąwszy i nie dawszy słyszeć inter-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wallów pośrednich. Ten rodzaj posuwistości tonu, tyle dla nas nieznośny, stanowi u nich całą przyjemność muzyczną. Arabowie również jak Chińczycy i Indjanie, nie znają harmonji; tony w ich muzyce pomnożonej, czyli w ich orkiestrze albo chórze, idą unisonem albo oktawami. Liczba instrumentów muzycznych, jakie Arabowie posiadają, jest dosyć znaczną: *arabebach*, rodzaj kobzy, z jedną zewnątrz struną, *dair* albo *daf*, bęben arabski; *rebab* rodzaj turbanu formy kadłubowatej, grają na nim smyczkiem jak na skrzypcach; *tambur*, rodzaj mandoliny, na której brzdąkają piórem; *duf*, jest podobny do bębenka hiszpańskiego, pudło okrągłe, na którem naciągnięta skóra, jest otoczona małemi dzwonkami miedzianemi; instrumentu tego wynalazek należy sie Arabom. *Sani* jest w kształcie trójkąta, podobny jest do psalterjonu; *kanun* podobny do poprzedniego; *nai*, rodzaj flotrowersu z musztukiem rogowym, gra się podobnie jak na klarnecie; *nai* właśnie jest instrumentem po którym tańcują zwykle derwisze. Dwóch albo trzech grajków *nai* umieszczają na galerji, iman czyli koryfeusz, przodkujący derwiszom daje znak, *nai* zaczynają grać a derwisze dopóty pląsają, dopókąd znów iman nie wezwie ich do spoczynku. *Oud*, zwyczajna lutnia, najulubieńszym jest instrumentem Arabów.

Do historji muzyki perskiej, należy legenda, którą Persowie opowiadają, a która służyć może za dowód muzykalności tego bitnego narodu. Legenda ta albo tradycja dawnych dziejów perskich, jest treści następującej: „Za czasów Mahometa, żył w Medji król Kassan, prowadzący wojnę z Tartarami Dagestanu; niejaki nazwiskiem Imad-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rurhud z prowincji Derbent, krewny Mahometa, schroniwszy się do króla Kassan, bawił go grą swoją na lutni, śpiewem rozmaitych swego utworu wierszy.” Drugi ustęp z tejże kroniki napisany jest w następujących słowach: „Pewnego czasu, Eisi (tak nazywają naszego Chrystusa Pana), przechodząc blisko miasta Derbent, gdzie miał być wspaniały nagrobek króla Tzumtzum, a chcąc się dowiedzić kto w nim spoczywał, prosił Boga, u którego miał dużo łaski, ażeby przywrócił życie temu umarłemu; i Pan Bóg to uczynił. Wtenczas Eisi zapytał się wskrzeszonego kto on był? ten odpowiedział, że się nazywa Tzumtzum, że był królem wielowładnym, i że jego dwór składał się z bardzo licznego orszaku; oprócz paziów i innej służby, których było daleko więcej, utrzymywał na swym dworze cztery tysiące muzyków. Lecz Tzumtzum zapytał się nawzajem Eisi kto by on był, i jaka jego religja? Na to odpowiedział Eisi, że Jego religja, jest zbawić świat; wtedy rzekł Tzumtzum, że chce być tej samej religji, ale prosi zarazem aby napowrót mógł umrzeć, gdyż będąc kiedyś tak potężnym władcą, trudnoby mu było żyć na świecie, bez królestwa i poddanych. Eisi przyjął to żądanie i pozwolił mu umrzeć.” Dosyć jest przytoczyć te przykłady z kroniki perskiej, aby powziąść wyobrażenie, w jakiej świetności musiała być muzyka u dawnych Persów. Arabowie, którzy najwięcej mieli się przyczynić do ucywilizowania narodu perskiego, wprowadzili zarazem i system swój muzyczny, nabyty od Fenicjan i Greków, który później upowszechnionym został u Turków, Maurów i innych azjatyckich narodów wyznania mahometańskiego.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ VII.

Muzyka u Greków.

Początkowe narody Grecji, prowadząc życie proste, niewinne, powiększéj części pasterskie, miłowały muzykę i oddawały się wszystkim zabawom niewinnym, umysłowym i poetycznym. Spokojne ich dusze jak małych dzieci, spokojnie téż spoczywały na bujnych niwach wspaniałéj natury. Przy harmonijnym dźwięku lutni, lub słodkiéj melodji fletu, przy piosnce natchnionéj bogatą i samorodną poezją, płynęło im to rajskie istnienie, tak błogie, tak swobodne, jak w krainie Olimpu. Oddani więcéj umysłowym powabom niż materyalnym złudzeniom, poświęcali najdłuższe chwile marzeniom poetycznym, układając sobie w nich alegorycznych bóstw hierarchją. Wnet jednak duch niezgody, przyodziawszy się w postać Marsa, ukośnie spoglądać zaczął na ich spokojne i nieskażone umysły. Zabrzmiała trąba wojennéj chwały, zbudziła je z tych błogich poetycznych marzeń i owe kwieciste łany, zastąpiła nieurodzajna marsowéj sławy kraina. Uprawne niwy, bujnie wydające plon miłości bratniéj, zamieniły się w stratowane i ugorem zostawione wojennéj sławy pole. I tam jeszcze poezja, muzyka znalazły schronienie, i tam usłużnie skołatanemu bohatera umysłowi niosła nektar osłody, a dźwięczne jéj pienia, płynące z lutni Orfeusza, koiły i zagajały sturbowane umysły wojaków. Donośny głos lutni Homera, wsławiał i głosił po całem świecie ich dumne i fizyczno-olbrzymie czyny.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Z najdawniejszych muzyko-poetów albo liryków greckich byli: Orfeusz, Amfjon i Linus. Na odgłos lutni Orfeusza, dzikie zwierzęta ułaskawiały się, skały poruszały i wody wstrzymywały bieg swój. W wyprawie Agamemnona z Achillesem i Ulisesem na zdobycie Troi, Orfeusz [1]) towarzysząc wojakom uprzyjemniał chwile dźwiękiem swej lutni. Król Tebański Amfjon tak miał być doskonałym muzykiem, że na harmonijny dźwięk jego liry, kamienie poruszały się i gromadziły do kupy; tem sposobem miasto Teby wybudowane zostało. Linus również słynny poeta-muzyk, czarował melodją swych śpiewów Herkulesa samego. Mitologja czyni Linusa synem Apolina, i w tem ubostwieniu zdaje się oznaczać wziętość i szacunek jego. Pierwszy w rodzaju lirycznym pieśni składał, które później odami przezwano, a w których Pindar i Anakreont najwięcej zasłynęli. Grecja obfitowała w poetów lirycznych, lecz ich dzieła powiększej cześci zaginęły. Symonides, Stezychora, Alceusz, znani tylko z pochwał oddawanych im przez Horacjusza i Kwintyljana. Z hymnów najsławniejsze Kalimacha z Cycery. Anakreon śpiewał miłość i biesiady. Z pomiędzy atoli wszystkich liryków Greckich najwyżéj się wzniósł Pindar [2]). Przytaczamy tu odę tego słynnego poety, wyjętą z poetyki Arystotelesa zebranej przez Krasickiego; jest to oda napisana na pochwałę Hierona, króla miasta Etny w Sycylji.

Lutni złota, Febowych palców słodka wrzawo!
O ty Muz czarnobrewych najmilsza zabawo!

[1]) Orfeusz był prawodawcą i królem Trackim.

[2]) Pindar urodził się w Tebach, w Beocji, na 500 lat przed erą powszechną.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Na której wdzięk przewodni chybka stopa skacze,
I gładki kształtnie łamią głos usta śpiewacze;
Kiedy lekkie przegrywki czyniąc, rożnorymny
Wiersz zaczynasz, w ozdobne upleciony hymny,
Ty trój-zębnych pęd bełtów, z wiecznego pożaru
Ulanych, tępisz brzękiem wdzięcznych ust nektaru,
Twą słodyczą uśpiony na berle Jowisza,
Król ptaków z bystrych piersi luby sen wydysza etc.

Wyjątek z pieśni Anakreona przełożonej przez Krasickiego:

Jużem był porwał bardony
I nawiązał nowe struny,
Jużem śpiewał Meryjona
I prędkiego Sarpedona;
Lutnia swym zwyczajem gwoli,
O miłości śpiewać woli.
Bóg was żegnaj krwawe boje,
Nie lubią was struny moje etc.

Chęć do śpiewania i pieśni ludziom wrodzona, przywiodła pierwszych śpiewaków do zręcznego układu słów, któreby ich głos lepiej wydawał; ztąd pomału i stopniowo wydoskonalenie urosło. Jedne z tych pieśni obracane bywały ku pochwale, ztąd był wstęp do Iljady; drugie wzięte na naganę i wyszydzenie, zrodziły satyrę i komedją. Jak komedja wzięła swój początek od satyry, tak tragedja która się poważnemi rzeczami zajmuje, poszła od rytmów bohaterskich. Z tych utworzyły się w późniejszych czasach więcej upoetyzowane przez pełniejszą muzykę i dokładniejszą dekoracją dramy, podobne dzisiejszym naszym melodramom. Dramat grecki był to rodzaj recitatywów tegoczesnych oper, składał się on z monologów, djalogów i chó-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rów; muzyka towarzyszyła deklamacjom, chóry zaś śpiewały podług rytmów. Eschil używał do chórów czterdzieści do pięćdziesięciu osób, późniéj wyrokiem prawa liczba zmniejszoną została do kilkunastu tylko. Śpiewy dzieliły się na strofy, anti-strofy i epody, jak powiada Demetrjusz. Strofę śpiewano gdy chór postępował w prawo, anti-strofę, gdy się wracał na lewo, epodę zaś gdy zostawał na miejscu. Ateńczycy oprócz teatrów w których przedstawiali komedje Eschila, Sofoklesa, tragedje Eurypidesa, Arystofana, Menandra i innych sławniejszych dramatyków, posiadali jeszcze teatr, a raczej konserwatorjum muzyki, w którem w pewnych dniach świątecznych rozdawano nagrody muzykom, więcej odznaczającym się w swej sztuce. Do tych także publicznych konkursów, liczyły się igrzyska tak zwane Olimpijskie, Istmijskie, Pityjskie i Nemejskie, na których rozdawano poetom i muzykom laury i nagrody. Na tych uroczystościach z liryków greckich wieńczony był Pindar; z muzyków zaś Amobeusz i Harmonides uwieńczeni zostali.

Jeżeli inne narody wsławiły się w naukach i literaturze, żaden nie wyrównał w sztukach pięknych Grekom. Skulptura stała u nich na wysokiej stopie doskonałości, o czem sądzić można z wielu pomników nam pozostałych. Znakomitsi tego rodzaju artyści byli: Dibutades, Lisip, Fidjasz i Praxyteles. W malarstwie wsławili się: Zeuxis, Apelles, Parazjusz i Poliklet. Niemniej w architekturze stali wysoko, o czem świadczy: Panteon w Atenach i świątynia Djany w Efezie. W muzyce zaś Apollo, Marsjan, Pan, Orfeusz, Amfjon, Linus; a późniejszemi czasy: Demodokus, Archi-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

loch, Olimpjusz, Tyrteusz, Aristoxenes, Pytagores, Terpandr, Amobeusz, Harmonides i Tymeusz z Miletu słyną. Z tych Arystoxenes i Pytagoras byli uczonemi teoretykami greckiemi. System utworzony przez Aristoxenesa, przeciwny był systemowi Pytagorasa, ponieważ pierwszy, zasadzał się więcej na zdaniu ucha czyli słuchu, gdy metoda Pytagorasa ufundowaną była na podstawach logiki i kombinacji. Cytarzysta Terpandr, był również znakomitym teorytykiem i reformatorem muzycznym. Reformacja jego zasadzała się według wspomnień Euklidesa i Strabona na pomnożeniu liczby strun do siedmiu u swej liry. Trzysta lat poźniej (za czasów Alexandra Macedońskiego), Tymoteusz z Miletu, pomnożył liczbę strun u swej cythary do jedenastu. Wszyscy inni wyżej wspomnieni, byli albo poeto-muzykami, albo jak Amobeusz i Harmonides, tylko muzykami, z których jeden sławnym był artystą a drugi flecistą.

Platon powiedział, że pienia poetów muzyków, są językiem anielskim, który słyszeli mówiony na innym świecie, i który sobie przypominają jako marzenia anielskiego szczęścia. Filozof ten zwał jeszcze muzyką, wszelkie ćwiczenia duchowe czyli umysłowe, wszystko, do czego pojęcie harmonji naturalnej lub figurycznej zastosować się dało. Do niej liczyły się: poezja, wymowa, mimika i tańce. Właściwą muzykę czyli sztukę toniczną, cenił Platon wysoko. Uważa on w tej sztuce wpływ nieodzowny na cywilizacją; powiada, że wszelkie uczynione zmiany w muzyce, wpływają na konstytucją narodu. Idea ta poszła od Damona który dawał lekcje harmonji Sokratesowi. Przyjąwszy ją od Sokratesa Platon, rozwinął ją obszerniej przez swe nauko-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

we rozmyślania. Nie traci on nigdy w swych dziełach sposobności mówienia o muzyce i wykazania jej piękna. Upewnia zaraz na wstępie swego *Prawa*, że w muzyce zawierają się wszystkie gałęzie edukacji. Na innem miejscu powiada: Obywatel, jest sam przez się doskonałym muzykiem, gdyż stanowi doskonałość harmonji niekoniecznie z lirą albo fletem, lecz całością swego bytu. Filozof ten uważa muzykę nie jak pospólstwo za jego czasów, za samą tylko zabawkę i miłe dogadzanie zmysłom; przeciwnie utrzymuje on, że tak pojęta muzyka, jest daleką od prawdy i rozumu. Piękność muzyki, zależy według niego w piękności cnoty którą ona wzbudza; sądzi nawet że można poznać skłonności ludzkie przez rodzaj muzyki jaką lubią lub chwalą, i chce aby zawczasu zaprawiać gust i zamiłowanie w tej nauce, wprowadzając ją do edukacji młodzieży, podług systemu pewnego i doskonałego [1]). System muzyczny który Platon dyktuje, wziął swój pierwiastek z Egiptu. Wprowadzony do Grecji przez Orfeusza co do części poetycznej, był później rozwinięty obszerniej przez Pytagorasa, który wyjaśnił część teoretyczną. System ten muzyczny, jest ten sam, który Tymeusz uważał jako nadany od bogów dla wydoskonalenia duszy, i w którym przedstawiał tę niebiańską muzykę, pod przewodnictwem filozofji, jako mającą intele-

[1]) Starożytni Grecy w rzędzie sztuk liberalnych, stawiali poezją, muzykę, rysunek, geometrją i filozofją. A ponieważ naród grecki, podzielonym był na dwie klassy ludzi, to jest: na ludzi wolnych i niewolników, przeto było pozwolonem tylko Grekowi wolnemu uprawiać sztuki wolne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ktualną własność, łagodzenia wszelkich namiętności i czynienia ludzi lepszemi.

Historyk Polibjusz, znany ze swej sumienności, opowiada, że ze wszystkich ludów Arkadji, Cynetowie byli najdzikszemi, i przypisuje tę dzikość, ich obojętności i zaniedbaniu sztuki muzycznej. Gwałtownie powstaje przeciw jednemu nazwiskiem Ephor, który ośmielił się powiedzieć, że muzyka, nie dlaczego innego zesłaną jest ludziom, jak tylko dla uwodzenia i obłąkania ich sposobem czarodziejskim; stawia mu także przykład innych Arkadyjczyków, którzy odebrawszy od swych prawodawców przepisy ku nabieraniu gustu do muzyki, odznaczali się łagodnością obyczajów i poszanowaniem dla swych bóstw. Maluje obraz najpochlebniejszy wszystkich zabaw, w których młodzież przyzwyczajała się z dzieciństwa do śpiewania hymnów religijnych i moralnych na cześć bogów i bohaterów ich kraju.

Chcąc muzykę porównać z innemi pięknemi jej siostrami, według naszego zdania, powiedzielibyśmy, że ona więcej w sobie zawiera samodzielności i samoistności, jak poezja, malarstwo i inne im pokrewne. Tamte malując rzecz lub ją opowiadając, zajmując się moralnem lub materjalnem, przebierają się w idealne lub realne figury i kostjumy, w anioły lub straszydła, i tym rodzajem widowiska, sprawiają na duszy i umyśle wrażenie. Gdy zaś muzyka ma swój oddzielny najidealniejszy i najwdzięczniejszy djalekt opowiedzenia tego, co się nie da słowem wypowiedzieć, pęzlem odmalować, ani imaginacją dosięgnąć, muzyka jest mową niebiańską, językiem duchowym. Jako poetka i malarka, potrafi także oddać każdy przedmiot i jego charakter, umie wyra-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zić i odmalować każde uczucie i myśl każdą. Raz płynie spokojnie, jak cichy strumień wody lub łagodny powiew zefiru; znów szumiąca, grzmiąca, jak wicher, burza, nawałnica grzmotów. Smętna, wesoła, naiwna, kokietka, czuła, rzewna, kapryśna, jak kochankowie, słodka, niewinna, urocza, jak uśmiech dziewicy, posępna, grobowa, tęskna, jak pogrzeb lub widmo jakie, wzniosła, szczytna i poważna, jak apostołów mowa. Nie ma drugiej sztuki, któraby nas mogła tak łatwo przenieść z jednego wrażenia w drugie i wyrazić wszelką rozmaitość uczuć, jak muzyka. Tegoczesne szczególnie też opery tę malowniczą i charakterystyczną przedstawiają rozmaitość. Nie dziw że Greccy poeci do takiej egzaltacji, podnieśli swe mniemanie o intelektualnej sile muzyki, nadając jej władzę poruszania skał i ułaskawiania dzikich zwierząt; dosyćby było powiedzieć z ich filozofami, że nauka muzyki kształci, podnosi i robi doskonalszym człowieka.

Gdy tegocześni uczeni czytają w dziejach starożytności pompatyczne pochwały na cześć muzyki i cuda jakie jej przypisują, nie mogą tego pojąć, nie znajdując w nauce i praktyce tej sztuki nic tak nadzwyczajnego, coby mogło usprawiedliwić to mniemanie i potwierdzić owe nadzwyczajności; posądzają autorów o przywidzenie i zbytnią egzaltacją, nie rozważywszy że owi pisarze, których tak niebaczni gromią, są ludźmi najsprawiedliwszemi, najmędrszemi i najoświeceńszemi swego wieku. Jeden z literatów francuzkich Burette, dowodzi, że owe cuda, które opowiadają o dawnej muzyce, nie dowodzą żadną miarą swej wyższości od naszej muzyki, i utrzymuje że Orfeusz, Demodokus,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Terpandr, nie umieli nic więcej jak zwyczajni grajkowie wiejscy. Pisarz ten powiada Escudier porównywa tym sposobem ów oświecony naród do dzikich ludów Ameryki, zapominając, że Grecy byli ze wszystkich ludów starożytnych najczulsi na piękności sztuk nadobnych. Zapomina Burette że w niedługim czasie po ukazaniu się Orfeusza, Amfjona i Linusa, przybyli na świat Hezjod i Homer najuczeńsi z poetów, Likurg i Zeleukus najmędrsi prawodawcy. Nie myśli (powiada Escudier) że Tyrteusz i Terpandr byli prawie współcześni Safony i Ezopa, Anakreonta i Pindara. Zaiste nierozważnieby było zgodzić się na zdanie Buretta i sądzić, że naród co miał poezją taką jak Homera i Safo, prawa jak Likurga i Solona, statuy jak Fidjasza i Praksytela, miał by się ekstazjować harmonją zwyczajnego grajka; gdy my (tegocześni) których muzyka jest tak doskonałą, co mamy tyle oper, symfonji, tyle arcydzieł muzycznych, z poezji i skulptury, nie posiadamy wszakże nic wyższego nad Iljady i Odysseje, nic, coby się mogło porównać z Apolinem Belwederskim i wstydliwą Wenus, chociaż nasi poeci i rzeźbiarze nasi, kopjują i rekopjują bezustannie te cudne modele. Zdaje się więc, że każdy przełożyłby w tem względzie opinją Platona lub Arystotelesa, albo też Plutarcha, nad zdanie uczonego Buretta.

Wyjaśniwszy stronę poetyczno-filozoficzną muzyki greckiej, przechodzimy teraz do opisania zbioru historycznego rozmaitych zabaw, pieśni, konkursów, igrzysk, mających za cel muzykę i będących przedmiotem onej. Ponieważ zawsze i wszędzie tak bywało, że między wielkiemi musieli być i mali, między miernością i genjusze się wyradzają, więc

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

też i między znakomitemi poetami i muzykami greckiemi byli i mniejsi, co na wzór swych mistrzów składali wiersze i śpiewali je według zdolności swojej. Do takich poeto-muzyków liczyli się tak zwani rapsodowie, którzy leniąc się albo nie mając talentu tworzenia swych własnych poezji, przerabiali poemata Homera i innych poetów, śpiewając epizody i wyjątki z Iljady i Odyssei, łatając te śpiewy jeden z drugim według swego upodobania i życzenia swoich słuchaczy. Śpiewali np. udając pantominicznie gniew Achillesa, biorąc na pierwszy śpiew Iljady walkę Parysa i Menelausa, który składa pieśń trzecią; każdy z tych śpiewów (albo pieśni) nazywał się rapsodją. Rapsodowie byli bardzo lubiani i poszukiwani od Greków, narodu, co tak był zamiłowanym w sztuce i rozrywkach szlachetnych. Zapraszano rapsodów na wszelkie uroczystości publiczne, na których śpiewali poemata Orfeusza, Muzeusza, Hezjoda, a nadewszystko Homera. Królowie i książęta utrzymywali swym kosztem rapsodów. Bywali oni okazale ubierani, często nawet na podobieństwo poetów, z koroną złocistą na głowie.

Naród grecki, mający wielkie poszanowanie dla muzyki, przyjmował chętnie wszystko co mogło przyczynić się do jej postępu i upowszechnienia; uważał, że konkursa muzyczne które odbywano przed licznem zgromadzeniem, były jednym z najstosowniejszych środków, do osiągnięcia tych rezultatów. Obchodzono więc w pewnych epokach uroczystości ludowe, na których rozdawano nagrody konkurującym w muzyce. Igrzyska olimpijskie, pytyjskie, nemeeńskie, i istmijskie, były główniejszemi z tych uroczystości.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Igrzyska chryzantyjskie obchodzono w Sardji, stolicy Lydji; igrzyska istmijskie, obchodzono co trzy lata nocną porą w Koryncie; nemeeńskie w Argos, obchodzono co dwa lata na cześć Herkulesa zwycięzcy lwa nemeeńskiego. Igrzyska olimpijskie obchodzili Grecy co cztery lata, blisko dawnego miasta Piza, nad rzeką Alfą, na obszernej dolinie olimpijskiej, równie cudnej ze swego położenia jak z arcydzieł, które ją upiększały. Na wszystkich tych uroczystościach narodowych, miewały miejsce konkursa muzyczne, na których rozdawano nagrody muzykom więcej odznaczającym się. Igrzyska pytyjskie były dla muzyki najważniejszemi; poświęcane będąc śpiewom i muzyce instrumentalnej, przedstawiały prawdziwe konkursa muzyczne, chociaż i inne zabawy gimnastyczne, bieganie koni, wozów, miały przy tych konkursach miejsce. Wybrani sędziowie dla odróżnienia zasługi w muzyce i śpiewie tych co się odznaczyli w tym publicznym popisie wyznaczali im w nagrodę koronę laurową lub z liści dębowych, a cała Grecja obsypywała ich honorami i chwałą. Wystawiono nawet niektórym pomniki kosztem narodu. Gmach albo sala, w której muzycy robili próby swych kompozycji i egzercycji muzycznych, nazywali odeonem. Ateny i wszystkie inne większe miasta Grecji miały swój odeon.

Tak nazwane Daktyle Ideeńskie, miały także swe historyczne znaczenie. Tradycja o nich jest następująca: gdy Kadmus przeszedł od Fenicjan do Grecji, przyprowadził ze swym orszakiem ludzi nazwanych korybantami czyli kuretami, którzy mieli być pierwszemi co wprowadzili muzykę do ceremonji religijnych. Muzyka ich miała się składać

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

z głośnych okrzyków przy towarzyszeniu tamburów i innych instrumentów łoskotliwych. Ci kuretowie, w ręce których oddano Jowisza dla wywyższenia, ukryli go na górze Ida, i dla zapobieżenia żeby płacze tego małego dziecka nie doszły uszów Saturna, robili wielki chałas temi tamburami, tańcując zarazem skoki taktowne, nazwane daktylami. Z okazji tego tańca i od góry Ida, odebrały nazwę daktylów ideeńskich.

Tak nazwane *didymeny*, były uroczystościami obchodzonemi w mieście Milet, na cześć Apolina, gdzie miał wybudowaną świątynię nazwaną Didymeon. Z okazji tych uroczystości miewały także miejsce konkursa muzyczne. *Daneforika*, był to hymn śpiewany przez dziewice w czasie kiedy kapłani greccy przenosili laury do świątyni Apolina. Te ceremonje obchodzone były co dziewięć lat w Beocji. Tak zwane *jacenty*, były uroczystościami corocznie obchodzonemi w Amikles na terytorjum lacedemońskiem, na cześć Apolina, w których rozlegały się odgłosy fletów, lutni i innych instrumentów. Hymn, oznaczał śpiew poświęcony na cześć bogów i bohaterów. Pierwsze pienia dawnych narodów były zwane kantyczkami albo hymnami. Orfeusz, Linus, uchodzili u Greków za tworców pierwszych hymnów; z tych tak zwany *hialemos* był poematem greckim śpiewanem na cześć Apolina.

Efezje, były uroczystości obchodzone w mieście Efezie na cześć Djany. Konkursa muzyczne miewały także miejsce z okazji tych świąt, którym później (za czasów cesarza Wespazjana) nadano nazwę uroczystości barbylijskich. Tak zwane *dytyramby*, były to tańce ze śpiewami, przy towa-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rzyszeniu muzyki instrumentalnej, wykonywane na cześć Bachusa. Także w starożytnej muzyce greckiej oznaczali rodzaj stylu nazwany bachicznym. *Orgja*, uroczystość na cześć Bachusa, był to śpiew z towarzyszeniem liry i fletu, śpiewany na tych igrzyskach. *Castorium melos*, *atja* albo pieśń wojenna, która robiła aluzją do czynów Kastora i Polluksa, naśladująca ich bitwy. Eunejdami, zwali kompanje muzyków grywających na lutniach w Atenach, w czasie ceremonji świątecznych. *Nomy*, rodzaj arji których melodji niewolno było zmienić; *nomy* te, zawierały niektóre prawa cywilne i były zbiorem pieśni albo hymnów na cześć ich bogów. *Calinique*, śpiew z tańcami exekwowany na cześć Herkulesa. *Karnezje*, nazwa uroczystości u Spartańczyków, które trwały dziewięć dni, połączone z konkursami muzycznemi. Spartańczykowie mieli swój śpiew albo marsz zwany *ambaterja*, który śpiewano w czasie boju, orkiestra składała się najwięcej z tamburów i fletów zwanych *tibiae ambulatorice;* te instrumenta najulubieńsze były Lacedemończyków. Historja wspomina: że Lisander z mniejszym oddziałem Lacedemończyków, pokonał Pireusza, przy dźwięku fletów i tamburów. O Macedończykach historja wspomina tyle, że (około roku 350 przed erą powszechną) Filip, ojciec Alexandra wielkiego, w zatargach i wojnie z innemi Grekami, roztropnie oddalił się do Pelli, gdzie przez kilkanaście lat zaszczytnie i z chlubą działając, zamiłował sztuki piękne, które więcej zdawały się do niego przemawiać jak upodobanie wojen i zaborów. Otoczony artystami greckiemi, których wspaniałość jego ściągnęła i zatrzymała na jego dworze, oddawał się z zapałem nauce sztuk

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pięknych i literatury; zapełnił Pella wspaniałemi pomnikami, świątyniami i różnego rodzaju portykami; tym więc sposobem stał się lubianym i wielbionym od ludzi genialnych. Rozgłoszono, rozsławiono wszędzie, wielkość jego umysłu i światłe zamiłowanie dla sztuk i pokoju.

Nazwy rozmaitych pieśni i sztuk muzycznych greckich: *homofonja*, nazwa śpiewu choralnego śpiewanego unisonem, *hymenea*, pieśń ślubna, *trimeles*, nazywali wyjątek muzyki wokalnej złożony z trzech strof, oddzielnego rodzaju, *nunni*, piosnka partykularna mamek, *epilen*, taniec z śpiewami wykonywany na cześć Bachusa, *julos*, śpiewy żniwiarzy na cześć bogini Ceres, *edikomos*, również taniec ze śpiewami, *karaklausithyron*, piosnka śpiewana przez Greków przed domami swych kochanek, *egeris*, hymn, który nowożeńcy śpiewali po ślubie, *cruscitiros*, nazwa piosnki do tańca z towarzyszeniem fletów, *teneidos*, nazwa sztuki muzycznej napisanej na flet, *jamby*, termina części muzyki wokalnej śpiewanej na igrzyskach publicznych, *epimicion*, śpiew zwycięztwa albo tryumfu, *elin*, nazwa piosnki płocienników, *julos*, śpiew żniwarzy na cześć Cerery, *epiced*, nazwa śpiewu pogrzebowego, *olophyrnos*, również pieśń pogrzebowa, *actoecus*, nazwa książki kościelnej, która zawierała w sobie wszystkie pieśni religijne, *didascolos cyclidos*, nazwa dyrektora co nauczał śpiewaków i chorzystów.

Nazwy systemów i instrumentów muzycznych jakie posiadali Grecy: *Octocordum Pythagoras*, znaczyło lirę Pytagorasową, albo system dawnego instrumentu muzycznego. Lira olimpijska miała trzy tylko struny, dodaniem czwartej stanowiła *tetrakord;* przez dodanie piątej struny tworzyła

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pentakord [1]); pomnożona do siedmiu strun przez Terpandra stanowiła *heptakord*. Timeusz z Miletu albo z łacińskiego nazwany Timoteusz Milerinus żyjący około 108 Olimpjady [2]), pomnożył liczbę strun u liry do jedenastu. Lirę inaczej zwano *xelus*, a po łacinie *testudo*, ponieważ formą podobną była do żółwia, zwierza którego kształt podał pierwszą myśl wynalezienia tego instrumentu. Starożytne pomniki przedstawiają lirę w rozmaitych formach od trzech aż do dwudziestu strun [3]). Grecy swój pierwiastkowy system muzyczny otrzymali od Egipcjan i Fenicjan. Dla zrozumienia tego systemu i aby można według niego rozwijać rzecz, trzeba wiedzieć, że nazwa liry zastosowana do jednego instrumentu wyłącznie, była z początku tylko terminem ogólnym, danym całej muzyce (muzyce w ogólności) i przeniesiona w formie na instrument scjentyficzny, za pośrednictwem którego, oznaczano jéj prawa. Słowo greckie lira, wyrażało wszystko co jest harmonicznem i go-

[1]) Poluks przypisuje Scytom wynalazek pentakordu.

[2]) Około roku 330 przed erą powszechną.

[3]) Lira i lutnia, zawsze będą mieć odgłos w utworach poetów, chociaż postęp sztuki muzycznej, na zawsze zostawił je w cichości. Od liry poszła nazwa poezji lirycznej. Ten epitet dawany był poezji utworzonej do śpiewu i towarzyszonej przez śpiewaka albo na lirze albo cytarze, jak ody i inne w tem rodzaju pieśni. Pod tym względem poezja liryczna różniła się od poezji dramatycznej czyli teatralnej, której zwykle towarzyszono na fletach, przez innych muzyków nie przez samychże śpiewaków. Dzisiaj epitet liryczny stosuje się zawsze do ód, dytyrambów, pieśni i piosnek. Lecz że mamy sztuki teatralne które się śpiewają, nazywamy je przeto dramą liryczną czyli operą, to jest dramą umyślnie utworzoną dla ułożenia jej w muzykę.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dzącem się. Co przez lirę z trzema lub czterema strunami rozumiano, nie stosuje się do instrumentu muzycznego na którym grywano, lecz do tego co stanowiło w niej akord albo ton fundamentalny. Lira o której mówi Djodor Sycylijski, wyrażała system tetrakordów łącznych, który był najdawniejszym. Lira o czterech strunach o której jest wzmianka w dziele Boecjusza (Boece), oznaczała system tetrakordów niełącznych. Wskazywać lirę było wskazywać system, tem sposobem w podziale tetrakordu matematycznie oznaczonego nie można się było mylić. Ten rozkład służył dla każdego tetrakordu, od najwyższego do najniższego, na sposób Fenicjanów. Tak tedy Fenicjanie komunikowali swój rodzaj albo styl faworytalny, zwany lokryjski czyli śpiew połączenia; dwa więc te systemy zostały połączone w jeden. System ten, który inaczej zwano także jońskim, doszedłszy swego udoskonalenia, został długo w tym stanie między Grekami. Można dodać jeszcze w tem względzie tyle jedynie, że zmiany takie i urozmaicenia, szły w ślad szkoły (sekty) która je przyjęła jako symbol swego połączenia się. Sekta ta czyli szkoła podzieliwszy się, wyrodziła mnóstwo systemów rozmaitych, pomiędzy któremi te które zwano [1]), lydyjski, frygijski i dorycki były główniejsze. Syste-

[1]) Jeden z uczonych francuzkich Saumaise w swoich komentarzach o komedjach Terencjusza objaśnia nas, że muzyka dodana do tych komedji egzekwowaną była na fletach właściwych każdemu temu rodzajowi (stylowi); jedne służyły do rodzaju frygijskiego, drugie do doryjskiego, niższe jak frygijskie; trzecie do lydyjskiego, niższego jak dwa poprzednie rodzaje; o czem świadczą także: Zarlin we Włoszech, Sax w Niemczech i Rousseau we Francji.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

my te składały się z serji tetrakordów łącznych i niełącznych, i różniły się między sobą przez kombinacje tych tetrakordów. Taka jest mieszanina tych systemów, że nawet główniejsze jak lidyjski, frygijski i dorycki [1]), trudno jest między sobą rozróżnić.

Lutnia, instrument najdawniejszy, którego poeci używali do swych śpiewów. *Cithara* albo *kithara*, instrument grecki, którego także Hebrajczycy używali do śpiewania swych hymnów. Arfa po grecku zwana *trimolon* od formy swej trójkątnej. *Kalakon*, rodzaj lutni mniejszej formy. *Barbiton*, instrument, którego wynalazek przypisują Alcessowi albo Anakreontowi; niektórzy autorowie utrzymują, że *sambuque* insrument strunowy był ten sam barbiton. *Magad*, instrument o dwudziestu strunach. *Epigonion*, miał mieć czterdzieści strun. *Bombix*, nazwa dawnej fujarki. *Salpinx*, trąba grecka, salpikta zwali grającego na trąbie. *Trigonon*, instrument strunowy, w formie trójkąta, podobny do psalterjonu. *Karnix*, nazwa innej trąby greckiej. *Sementrion*, nazywali tambur albo bęben. *Crodias*, nazwa była fletów.

Na tem się kończy nasza wiadomość historyczna o muzyce Greków; na urozmaicenie niniejszego rozdziału, dodajemy wiersz albo pieśń do lutni, jednego ze słynniejszych naszych poetów, Wespazjana Kochowskiego.

Lutni moja ulubiona,
Lutni wdzięczna, złotostruna,
Kto twe cnoty, kto przymioty,
Kto wychwali dźwięk twój złoty?

[1]) Aristoksenes do swego systemu przyjął sposób dorycki.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tyś na frasunki i troski,
Dar z nieba zesłany boski,
Tyś w smutkach ludzkich jedyną,
Ochłodą i medycyną.

Chcesz wiedzieć, jakiej natury
Muzyka? Jeryha mury,
Nie taranem ani działy,
Lecz od niej poupadały.

Przypomnij i sobie ową
Dziwną manją Saulową,
Jak się nie wprzód ukołysał,
Aż wdzięczną arfę usłyszał.

Wspomnąć i dawniejsze czasy,
Jak tańczyły góry, lasy,
Pardowie i lwi okrutni,
Na miły dźwięk trackiej lutni.

Lecz się prawie mało rzekło,
Jej słuchało kiedyś piekło,
Gdy Orfeusz w piekle żony
Szukał, liryk bijąc w struny.

Ale i w morzu patrz ona
Czyni dziwnym Amfijona,
Jego w srogiej morskiej toni,
Lutnia trzyma, lutnia broni.

Acz i nieba kołowroty,
Odprawiają się obroty,
Harmonii na głos dziwny
Nucąc Bogu zwykłe hymny.

Tak i w boju, bez przynęty,
Nie bywa mosiężno dętej
Trąby. Azaż i lusztyki
Ważą co, gdy bez muzyki?

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Toż muzyka ma zaloty,
Którą snać przez cztery młoty
Kowalskie, bijące oraz,
Miał wynaleźć Pytagoras.

Lubo z takiego początku,
Do tego przyszło porządku,
Że dwadzieścia głosów może
Liczyć, jej w porządnym chórze.

ROZDZIAŁ VIII.

Muzyka u Rzymian.

Z upadkiem Greków, upadły i sztuki piękne, resztki pozostałe onych przeniosły się do Europy; najwięcej też Rzym otrzymał w sukcesji. Rzymianie nie okazali się oryginalnemi ani w literaturze, ani w sztukach pięknych, zawsze szli oni w ślady Greków. Polityka zdaje się była najprzyjemniejszem zajęciem tego próżnego i ambitnego narodu, to też prawie wszystkie arcydzieła z sztuk pięknych co upiększały starożytny Rzym, zostały im się po Grekach. Minerwa Fidjasza, pierwsza bibljoteka, sprowadzone były z Grecji. Ze swych pisarzy mieli najsłynniejszych: Katona, Werona, Piktora, poetę Lukrecjusza. Liwjusz Andronik greczyn, pierwszy ukazał im sztuk teatralnych widowiska. Pierwszy Plautus dał im komedją, Terencjusza zaś dzieła wzmiosły komedją u Rzymian. Jakkolwiek surowemi były prawa Rzymu, jeszcze w kolebce swej uznał wpływ muzyki i rozradzające się w tej sztuce instytucje, pod imieniem albo protekcją swego ulubionego bożka Marsa założone zo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stały. Jeden z najmniej wojowniczych rzymskich władców, którego uważają za prawodawcę religijnego, był Numa; on to rozkazał, aby kapłani świątyni Marsa, śpiewali hymny, obnosząc z processją chorągiew, czyli tarczą świętą daną z nieba, jako puklerz odwiecznemu miastu. Później ukazał się Neapolitańczyk Andronikus, zwolennik Liwjusza Salinatora, układający (dla złagodzenia gniewu bogów przeciw Rzymianom) hymny, które były uroczyście śpiewane przez chór, składający się z młodych dziewic, których uroda dodawała uroku poezji i muzyce. Widowiska sceniczne ustanowione w Rzymie na wzór greckich, traktowały przedmioty religijne, wyjęte z mitologji. Za konsulatu Sulpicjusza Pelikusa i Licynjusza Stolona, ludność rzymska, niszczona zarazą powietrza, uciekała się do modlitw i uroczystości, które z wystawnemi ceremonjami obchodzono, dla złagodzenia niełaski swych bogów; sprowadzono śpiewaków z Etrurji, którzy jako doskonalsi w muzyce, przewodniczyli pieniom pobożnym narodu.

Młodzież rzymska lubiła bardzo przedstawienia sceniczne, satyrom albo komedjom, odgrywanym w teatrze, towarzyszyła muzyka, złożona z lyr i fletów. Za konsulatu jednego z potomków Pawła Emila, muzyka uważana aż do tej chwili w Rzymie za cudzoziemską, w nagrodę swego piękna, doznając gościnności, nabyła nakoniec obywatelskiego prawa zamieszkania w odwiecznem mieście. Przy odgłosie dźwięcznej muzyki, odbywały się obchody urodzin, zaślubin i pogrzeby władców świata, dodawała ona wdzięku i wesołości ich festynom, życia i świetności ich tryumfom, powagi i pobożności ich żałobnym obrządkom.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Śmierć Cezara, i jego pogrzeb, tak odznaczający się powszechnym żalem narodu i świetną przemową Antonina spowodowały znaczny upadek dla muzyki rzymskiej; historja wspomina, że w tej okoliczności, większa część muzyków przywiązanych do dyktatora tak przez swój urząd, jakoteż przez uwielbienie dla jego talentów i genjuszu, powrzucali swe instrumenta na stos, którego płomienie pochłaniały szczątki wielkiego człowieka, oznaczając tym sposobem, jakoby służąc mu na obchodach jego tryumfów i sławy, odgłos ich instrumentów nie powinien się już nigdy dać słyszeć.

Z rozpoczęciem panowania Augusta, ukazały się dnie pożądane dla sztuk pięknych i nauk. Za panowania tegoż cesarza, poemat napisany przez Horacego na cześć Djany, śpiewany był przez dwa chóry: jeden złożony z młodych dziewic, drugi z chłopców, wszystko dzieci patrycjuszów. Piękne wiersze godnego spadkobiercy liry Pindara, upiększone tem więcej zostały muzyką, ułożoną przez jednego z słynniejszych poeto-muzyków. Ta okoliczność dowiodła, że sztuka muzyczna, rozszerzając swe panowanie nad narodem rzymskim, i idąc z postępem cywilizacji, cieszyła się większem dla siebie poszanowaniem za cesarzów, aniżeli za czasów republiki. Pod panowaniem Tyberjusza, została sparaliżowaną jak wszystkie inne sztuki. Za Kaliguli, godnego następcy tego cesarza, nie zrobiła także wielkiego postępu, chociaż cesarz ten miał wielkie zamiłowanie do muzyki, w Neronie dopiero znalazły poezja i muzyka swego hołdownika i zapalonego melomana.

Neron uprawiał muzykę z zamiłowaniem, poświęcając

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

część swego czasu dla ćwiczenia się w swej faworytalnej sztuce. Co dzień egzercytował się z Terpanem, grającym na flecie i cytarze, a najsławniejszym ówczesnym muzykiem, pobierał od niego lekcje śpiewu, robiąc znaczne postępy w muzyce; w trzecim roku swego panowania, wystąpił publicznie w teatrze Neapolitańskim, zjednawszy sobie taką sławę, że najdoskonalsi muzycy i z najoddaleńszych krain, zjeżdżali się dla usłyszenia i admirowania jego talentu. Miał on przy sobie 5,000 muzyków, którzy formowali jego nadworną kapelę, ubierani w jednakowy przez niego przepisany uniform. Jednego razu, gdy Neron przechodził ulicą, naród rzymski prosił go o zaśpiewanie jakiej arji. Neron któryby odmówił swemu ludowi, gdyby chodziło o uwolnienie Trasjasza, nie odmówił wszakże dania się słyszeć z swym pięknym głosem; grzmiące oklaski służyły mu za zapłatę tej niesłychanej jego grzeczności. Od tego czasu ów potężny władca świata, wpisał się sam w orszak komedjantów, przyjmując część zapłaty publicznej, przypadającej dla opłacenia jednego z aktorów [1]). Niezadowolony z oklasków oddawanych mu jako śpiewakowi, pragnął wsławić się także jako kompozytor, i chcąc z większą naturalnością traktować obrany przez siebie przedmiot wzięcia Troi, powiada historja, że kazał podłożyć ogień pod Rzym,

[1]) Było przyjęte w Rzymie oddawać aklamacją, czyli okrzyk, poklask, szczególnie też w teatrze, na przedstawieniach lirycznych. Aklamacje te, były z początku tylko pomieszanym wrzaskiem z oklaskami, lecz za czasów Augusta, uczyniono tę aklamacją jednozgodnem wyrażeniem; jeden z muzyków dawał ton, podług którego naród stosował swój chór, powtarzając formułę aklamacji: Vadete et aplaudite.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dla naturalniejszego naśladowania obrazu i rozdzierających krzyków ofiar ginących w pożarze. Ten okropny widok, na który ledwo że oczy ludzkie spoglądaćby mogły, dla Nerona służył za model do komponowania swego dzieła, jak nazywają, z natury. Po śmierci też tego okrutnego władcy, lud rzymski, którego oburzenie było nadzwyczajne, sądząc, że muzyka była powodem tej okropnej sceny, wypędził ją z Rzymu ze wszystkiemi muzykusami, co składali orszak muzyki imperatorskiej. Tak więc, prześladowana sztuka muzyczna, schroniła się na łono rozradzającego się kościoła. Wygnana z Rzymu bałwochwalczego, przeszła do Rzymu chrześćjańskiego, gdzie za pośrednictwem Ś-go Augustyna, Ś-go Ambrożego, a później Ś-go Grzegorza, wzniosła się do wysokości, jaką powołaną była zająć w świątyniach Pańskich.

Lecz wracając się do starodawnych Rzymian, o których w niniejszym rozdziale mówimy, pozostaje nam jeszcze wiele historycznych wzmianek o ich muzyce do zacytowania. Pierwsze przedstawienia teatralne, ukazały się w Rzymie podczas drugiej wojny Kartagińskiej. Po zdobyciu także części Włoch południowych, która się wielką Grecją zwała, a nadewszystko po opanowaniu Sycylji i Syrakuzy, gdzie za staraniem Djonizjusza i Hierona, nauki greckie

Gdy Neron grał na lirze i śpiewał w teatrze, Seneka i Burus byli wtedy koryfeuszami czyli pierwszemi aklamatorami. Młodzież Rzymska umieszczona w rozmaitych punktach teatru, i żołnierze płatni za to, mieszali się pomiędzy ludem, ażeby cesarz mógł słyszeć powszechny i jednozgodny poklask. Te aklamacje pół śpiewane pół wykrzykiwane tylko, trwały aż do panowania Teodoryka.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kwitnęły, zaczęli się oswajać Rzymianie z pięknemi sztukami i nabierać gustu do poezji, wymowy i muzyki. Akcjusz i Pakuwjusz, współczesni Scypjonów, uważani są za pierwszych co ukazali sztuki teatralne Rzymianom. Pomiędzy łacińskiemi poetami, Horacjusz przez swe ody największą sławę pòzyskał, łącząc w nich zapał Pindara, ze słodyczą Anakreonta i żywością Safo. Z muzyków, oprócz Terpana i cesarza Nerona, nie mieli Rzymianie znakomitszych. Sądzimy jednak z ilości muzyków, jaką w swych nadwornych kapelach, cesarze rzymscy utrzymywali, z jakości rozmaitych instrumentów muzycznych i ustanowionych konkursów publicznych, że Rzymianie choć nie należeli do najmuzykalniejszych, lubili przynajmniej bardzo muzykę.

Djonizjami arkadycznemi, zwano uroczystości publiczne, w których młodzież recytowała sztuki teatralne, z towarzyszeniem muzyki. *Tibilustrium* nazywano konkurs muzyczny, grających na fletach, który miewał miejsce corocznie w miesiącu lipcu. *Indigitamenta* oznaczało piosnkę śpiewaną u dawnych Rzymian, na cześć ich bogów albo też półbożków. Wiele solennych uroczystości ustanowionych w Rzymie, poświęcone były konkursom, albo tak zwanym walkom muzycznym. Igrzyska neronejskie ustanowione przez Nerona, szczególnie się odznaczały muzykalnością. *Quinquatria minora* albo *Quinquatrus minusculae*, nazywano w Rzymie święto przechadzek po ulicach miasta w kostjumach, wyłącznie na ten dzień przybranych, dla zgromadzenia się następnie w świątyni Minerwy; podczas tych ceremonji, muzyka złożona z fletów, towarzyszyła melodyjną harmonją tym uroczystościom. Do

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

oryginalności rzymskich, liczą się komedjanci zwani pantomicznemi, ponieważ wszystko co naśladowali lub wyrażali, gestami tylko (jakich ich uczyła sztuka saltacji, czyli skoków albo tańce) opowiadali bez pomocy słów. Sztuka pantomiczna albo mimiczna, zrodziła się w Rzymie za panowania Augusta. Dwaj pierwsi instalatorowie tej nowej sztuki byli Pylades i Bathyles, których imiona stały się znakomitemi u Rzymian. Kasjodor nazywa pantominów ludźmi, których ręce, podług jego wyrażenia, miały w każdym palcu osobny język, ludźmi którzy umieli opowiedzieć rzecz każdą bez otworzenia ust. Edylami zwali urzędników, czyli cenzorów, mających nadzór nad gmachami publicznemi i zajmujących się egzaminowaniem i ocenieniem wszelkich dzieł teatralnych i kompozycji muzycznych przed ich przedstawieniem na scenie. Dynamiką, nazywali naukę śpiewu. *Utricularium* albo *tibia utricularis*, instrument muzyczny rzymski podobny do kobzy. *Tibia* nazwa fletu, *tibia multisonans*, flet tonu głośnego, pochodzący od Egipcjan. *Tibiae pares*, rodzaj dubeltowego fletu, złożonego z dwóch rurek albo piszczałek równej wielkości. *Krembalum*, instrument muzyczny, który według zdania niektórych historyków, miał być podobny do kastanietów, a według innych do drumbli (brąbli) zwyczajnej. Mieli także swego wynalazku trąbę formy prostej z pawilonem nieco zakrzywionym; instrument ten widzieć się daje na niektórych starożytnych rzeźbach marmurowych. *Trompete paphlagonique*, pochodziła od greków i miała ton bardzo poważny, pawilon (dzwono albo otwór) tego instrumentu, miał olbrzymią formę.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Takie są historyczne zabytki o muzyce dawnych Rzymian. Nie mogliśmy liczniejszych zebrać wiadomości, zapewne dla tego, że ich mało do nas doszło. Jakkowiek bądź, z tych jakie tu umieściliśmy, możemy sobie zdać najakuratniejsze sprawozdanie o muzykalności tego narodu. Rzymianie, był to naród wielki, ambitny, mężny, srogi; nawet był najoświeceńszym i najmędrszym w prawie, taktyce, polityce, wymowie; lecz najmniej wrażliwym na estetyczne piękności. Wszystko co się przyczyniało do powiększenia blasku, świetności, powagi ich potęgi, adoptowali zaraz w orszak mnożący ich chwałę. Lecz ani rozumy wielkich Cezarów, Brutusów, Neronów, wymowa Antoninów, Katonów, Cyceronów; ani nawet poetyka dźwięcznych Lukrecjuszów, klasycznych Wirgiljuszów i Horacych, nie miały cechy prawdziwej poetyczności, tego tętna miłości, czucia, wiary, co prawdziwą poetyczność cechuje. Więc też i muzyka nie egzystowała u Rzymian jako poezja, lecz więcej jako sztuka plastyczna do ozdoby i wszelkiej wystawności niezbędnie potrzebna.

ROZDZIAŁ IX.

Muzyka u Gallów, Scytów [1]*), Gotów, Celtów, Cymbrów i innych narodów starej Europy.*

Muzyka jest jedną ze wszystkich sztuk, o której najwięcej rozprawiano (szczególnie też w nowszej epoce), niemogąc się atoli zupełnie pogodzić w zdaniach swoich. Jest

[1]) Scytowie, naród wschodni.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ona przedmiotem mnogiej liczby teorji, systemów, traktatów filozoficznych i historycznych wywodów. Niejednozgodność tych różnorodnych zdań i sprzecznych sądów, była bezwątpienia jedną z ważniejszych przyczyn i przeciwności, które przez długi czas, wstrzymywały postęp i udoskonalenie tej sztuki. Dlatego u Indjan, Chińczyków, Persów, Arabów, sztuka muzyczna (teoretyczna), była niższą zawsze od greckiej i hebrajskiej, że ją traktowano więcej jako naukę spekulacyjną, nie zaś jako poezją i rzecz uczuciową, idealną. Muzykę czuć więcej potrzeba niż rozumować. Dla wzruszenia nas, wpierw ona działa na zmysły, nim ją umysłu rozumowania objąć zdołają. Ona jest z istoty swej czysto-idealna. Ta niepewność albo niepojętość (co właśnie stanowi w muzyce całą rozmaitość i zowie się nowością albo oryginalnością), jaką zdaje się zawierać w sobie, jest prawdziwą rozkoszą dla słuchacza. Wszelkie uczucia, czyto pobożne, czy miłosne, uczucia radości, gniewu, smutku, chwały, tęsknoty, etc., jakie doskonale potrafi wyrazić, wprzód przenikły duszę słuchacza, nim je rozum zdołał wytłómaczyć i określić wrażenie i efekt. Starożytne podania w których się zawierają wspomnienia pierwszych muzyków, świadczą że tak się wyrazimy, o cudach wpływu muzycznego, wtedy kiedy jeszcze ludzie swe idee (nauki) swe doświadczenia (udoskonalenia), nieinaczej przekazywali jedni drugim, jak przez tradycją. Orfeusz wprzód słynął i uchodził za syna bożka, nim Homer uwieńczonym został. Niejeden może pasterz, śpiewał swe szczęście i wdzięki swej lubej daleko dawniej, nim Dibutades wyimaginował rysunek na kamieniu obrazu swej kochanki. Gdy w pierwszych wiekach

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rodzaju ludzkiego, skulptura w grubych jeszcze i nieforemnych ukazała kształtach wizerunki swych bogów, sklepienia pierwszej świątyni jaką wystawiła architektura, rozległy się tym samem koncertem, tym samym hymnem, jakim poprzednio już oddawano cześć bożyszczom, pod naturalnemi sklepieniami poświęconych lasów. Jeżeliby więc można wątpić o stopniu wyższości muzyki, nad innemi sztukami, nie można wszakże zaprzeczyć jej bynajmniej stopnia dawniejszości. Pochodząc z wdzięczności ludzkiej, muzyka wzięła swój początek, z początkiem świata. Potrzeba wyrażenia uczuć człowieka, zrodziła ten język uniwersalny. Jeżeliśmy więc uznali, że muzyka swą magiczną władzą, wprzód działa na zmysły, nim ją naszą inteligencją zdołamy wyrozumować, przypuszczamy zarazem, że daleko trudniej było uzasadnić jej reguły jak innych sztuk, a niezaprzeczenie jest wiele rzeczy w muzyce, które przez rozmaite kalkulacje i analizowania, udoskonalone zostały, i utwierdzają się na uznanych zasadach. Muzyka uważana jako język oddzielny, znalazła konieczną dla siebie potrzebę wynalezienia alfabetu, któryby jej mógł służyć dla ułożenia swych myśli, i dać środek przedstawienia rozmaitości tonów naszym oczom, z których sobie zrobiła wybór dla zachwycenia naszych uszów. W języku mówiącym, wiele jest różnych znaków, które służą do wyrażenia rozmaitości organu słowa; w języku też muzycznym, mnóstwo wynaleziono znaków jak nuty, krzyżyki, bemole, linje, klucze, etc, które służą do przedstawienia rozmaitości organu śpiewnego.

Czy mieli starożytni mieszkańcy Europy swoją teorją,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

albo przynajmniej jaki alfabet muzyczny, o tem wiemy z historji tylko co następuje: Podczas kiedy naród łaciński posługiwał się znakami przyjętemi przez śś. Ojców kościoła z muzyki greckiej, Lombardowie i Gotowie, których panowanie rozszerzyło się we Włoszech, przynieśli inne znaki systemu zupełnie oddzielnego, który przedstawiał w swej teorji nietylko osobne tony, lecz kolekcją tonów, a nawet frazesa całe w jednym znaku. System ich był prawie ten sam jaki Persy, Chińczycy i Indjanie posiadali [1]). Bibljoteki znaczniejsze Europy, posiadają manuskrypta muzyki ze znakami tej oddzielnej gotyckiej pisowni, zastosowane do śpiewów kościelnych i porównywane czyli tłómaczone w notacji muzyki łacińskiej. Scytowie i Gotowie, mieli więc także swoje teorje i instrumenta muzykalne o czem przekonywają nas także starożytne pomniki. Na wielu starodawnych budynkach, kościołach i innych gmachach, struktury gotyckiej lub byzantyjskiej, spostrzegać się dają w płasko-rzeźbach różnego kształtu instrumenta muzyczne, jak arfy dawnej formy, lutnie i trąby. Muzyka i taniec Scytów miały dużo w sobie oryginalności, jeżelibyśmy chcieli sądzić o tem z dzieła Glucka, który w balecie (pas des Scythis) przedstawia (charakteryzuje) doskonale ich muzykę i taniec narodowy. Welchowie, mieszkańcy kraju

[1]) W ogólności narody wschodnie, w swoich melodjach mają mnóstwo różnych upiększeń i urozmaiceń, co dało im myśl wynalezienia znaków albo sposobów przedstawienia kilku tonów, a nawet całych frazesów pod jednem znakiem, dla ułatwienia sobie pisowni muzycznej Znaki jakie jeszcze są w zwyczaju w muzyce kościelnej greckiej na Wschodzie, są tego rodzaju.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Walji, uchodzą za potomstwo dawnych Celtów. Niektórzy z uczonych francuzkich utrzymują, iż język Bretończyków z mową dawnych mieszkańców Walji mają takie podobieństwo, że mieszkańcy obu tych krajów mogliby się rozmawiać bez trudności, chociaż między mową mieszkańców Walji, a językiem innych prowincji angielskich nie ma żadnego pokrewieństwa. Inną jeszcze wzmiankę dają za przykład, że język welchski czyli walijski, zachował się dotąd w swej naturalnej czystości, i że Walja posiada dotąd jeszcze poetów, którzy z łatwością w tym języku piszą.

Muzyka też Walji posiada podobną oryginalność jak poezja, bądź pod względem melodji (charakterystyki) swego śpiewu, bądź pod względem rytmu, modulacji i rodzaju wykonawstwa, bądź nakoniec pod względem formy instrumentów. Większa część z pieśni walijskich składa się ze strof zwanych w nich *pennillon;* nie posiadamy nic w muzyce tegoczesnej, coby mogło dać wyobrażenie o melodji tych pennillonów.

Inny rodzaj poezji z muzyką składający drugi taki starożytny numizmat, jest tak nazwany *lai.* Lai był to rodzaj poematu mieszkańców Walji. Wiemy, że takie poemata, śpiewane były przez żonglerów (jongleurs), i akompaniowane przy instrumentach: *rebek* rodzaj skrzypcy, albo też *rote* rodzaj vielli (w rozdziale o instrumentach starożytnych). Utwory tego rodzaju poezji, lubo przestały być śpiewane, zachowują dotąd swoje dawne formy i swoję oryginalność. Pomiędzy temi poezjami, najdawniejszą zdaje się być lai pożyczaną od bardów Armoryki. Marie de France, poetka

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

z XIII wieku, skomponowała albo raczej przetłómaczyła kilka takich dawnych lai bretońskich. Lai co zostały się po tej poetce, są to bajki wierszem ośmio-sylabowym składane. Późniejsi poeci nadali lai formę inną mieszając z dłuższomiarowemi wierszami małe wiersze. Wtedy zwano według dawnego zwyczaju ten rodzaj nierównych wierszy *virelai.*

Instrumenta muzyczne których pochodzenie przypisują Celtom, Cymbrom, Walijczykom: *nablum*, *sambuque* i *arpa* czyli *arfa* [1]) z trzema rzędami strun. (Był także starożytny zwany *arpani* od którego mniemają pochodzenie *arpy;* narody Skandynawskie zwały także arfę *arpa*). Drugi instrument muzyczny który wspomniane wyżéj narody posiadały, zwany był *kruth*, rodzaj późniejszej violi. Ma on formę kwadratu podłuższego, którego część spodnia tworzy korpus instrumentu, dwa słupki umieszczone po obu stronach korpusu łączą się wyżej z osobną szyjką środkową na której naciągnięte od spodu struny służą do przebierania palcami czyli modulacji tonów. *Kruth*, jest to instrument smyczkowy, o którym utrzymują uczeni jakoby miał dać początek violi i violinowi czyli altówce i skrzypcom, o czem obszerniejsza jest mowa w roz. XVIII i XIX.

Zresztą w historji powszechnej nic więcej nie mogliśmy znaleść takiego coby się przydało do naszego archeologicznego zbioru o sztuce muzycznej u tych starożytnych narodów, jest jeszcze w jakiejś księdze wspomniane o sławnym

[1]) Była to właściwa arfa albo lira zwana niekiedy u Hebrajczyków *kinnor* albo *chelis*, u Greków *cithara* albo *forminx*, u Rzymian *cinnara* etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

marszu Gallów, granym przez kapelę wojska Cezara, idącego przeciw Pompejuszowi, lecz należy to więcej do historji rzymskiej, gdyż prawdopodobniej, jako naród oświeceńszy, Rzymianie składali w pułkach Cezara orkiestrę wojskową. W historji średnich wieków, częściej będziemy mieć sposobność wzmiankowania o starożytnych mieszkańcach Europy i o ich muzykalności. Mianowicie też w rozdziale XV o śpiewakach średnich wieków, dużo się tyczeć będzie niniejszego rozdziału. Dzieje Fingala, Ossjana, Artura, Ferngusa, należą bowiem do starożytnych. I dlatego tylko nie umieściliśmy ich tutaj, żeby nie psuć symetrji harmonijnej w opowiadaniu o pieśni i śpiewakach, do których ci słynni a najdawniejsi bardowie wyłącznie należą. Przechodzimy więc tedy do ogólnego sprawozdania, które w następującym rozdziale, staraliśmy się o ile starczyło nam wiadomości i pojęcia rzeczy wyrozumować i uzupełnić tym sposobem historją starożytnej muzyki.

ROZDZIAŁ X.

Uzupełnienie historji muzyki starożytnej.

Nazwa muzyki (jak już poprzednio mówiliśmy), pochodzi od słowa *muza*, co znaczy sztuka albo natchnienie poetyckie, *wena*. Natchnienie, które odbierał artysta-poeta, pochodziło od muz prezydujących cywilizacji w kolebce socjalnego świata. Muzyka w znaczeniu teoretycznem, składa się z trzech części różnorodnych, które tworzą jedną onej całość. Najpierwszą i najważniejszą grająca rolę w mu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zyce jest melodja, czyli składnia kilku różnych tonów, które w swych stosunkach tonalnych, ubiegają się dla uformowania całości przyjemnej dla ucha. Drugim jest rytm czyli porządek wybrany, w którym ustanawia się składnią tonów, ich rozległość i ich rozłożenie na takty i części. Trzecią a najpotrzebniejszą w muzyce, jest harmonja, czyli połączenie zgodne kilku różnych tonów z sobą, uformowanie jednej i zgodnej (harmonicznej) całości.

Czy harmonja (taka jaką w tegoczesnej muzyce znamy) egzystowała u starożytnych? wielu uczonych francuzkich i niemieckich, są sprzecznego zdania w tym względzie. Niełatwo więc traktować tę kwestją, tym więcej trudną do rozwiązania, że dokumentów nam brakuje. Jaki był charakter starożytnej muzyki? Czy starożytni posiadali wszystkie warunki albo odcienia muzyki tegoczesnej, to jest: melodją, rytm, harmonją i instrumentacją? Najprzód, muzyka jako sztuka, czy egzystowała na Wschodzie? Wielu autorów są przeciwnego zdania. Grecy nie znali (według nich) harmonji, czyli efektu muzycznego wywołanego przez kombinacje kilku tonów złączonych, używali oni tylko unisonu i oktawy w swojej muzyce, harmonja zaś ma być wynalazkiem, który nie sięga dalej nad wiek VIII ery chrześćjańskiej. Filozofowie hegliści, którzy wszystko wiedzą co tylko filozofja wiedzieć może, są właśnie powyższego zdania. Wielu nawet odmawia muzyce greckiej samoistnej i niezależnej egzystencji. Według nich, muzyka wtedy była tylko pomocniczą towarzyszką poezji, dla lepszego onej wymawiania, była tem u nich w poezji czem, jest dziś libretto w operze, rzeczą mało znaczącą samo przez się.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Czemże więc były owe chóry z trzydziestu do pięćdziesięciu osób złożone, których używał Eschil i Sofokles do swych teatrów? O jakiej harmonji mówił Platon w swem dziele i moralności, jeżeli nie w znaczeniu tem w jakiem ją dziś pojmujemy. Wszystko bowiem co się jednoczy z sobą, co utrzymuje właściwą względem siebie symetrją, jak w architekturze; co w kolorytach, cieniach i półcieniach (tonach i półtonach), zachowuje właściwą sobie odpowiedniość jak w malarstwie; co w zgodności rymów i doborze słów tworzy w poezji najpiękniejszy efekt, zowie się harmonją. Zatem, znaczenie harmonji, albo od muzyki poszło, albo też muzyka od właściwego znaczenia tego wyrazu, otrzymała tę nazwę. Quaternaere Pythagoresa, niemniej służyć nam może za dowód, iż w stosunkach jego djagramów, są nietylko kombinacje tonów pojedynczych (czyli ich odległość stosunkowa składająca gammę), lecz także i ich odmiany i stosunek ich brzmienia, co stanowi akord czyli harmonją. Wreszcie, dla powiększenia naszej ciekawości, chcielibyśmy zgłębić syntezę, dla jakich przyczyn pomnożył liczbę strun u swej liry Therpandr, czy dla zwiększenia potęgi tonów oktawami, czyli też dla dodania harmonijnego efektu akordom i modulacjom onych? Wielu w tym względzie jest sprzecznego zdania. Jeden z estetyków francuzkich utrzymuje, że mniemane tradycje muzyki greckiej pozostałe w śpiewach pełnych (cantus firmus) pierwiastkowego kościoła, dalekie są od tego jakoby miały służyć za fundament muzyki tegoczesnej, o czem także Lesuer, uczony kompozytor francuzki, twierdzi, że śpiew pełny świętego Ambrożego nie jest tradycją grecką, gdyż gam ma i tonal-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ność grecka według niego, miała być zupełnie podobną do tegoczesnej. Powiada w końcu, że Grecy znali dobrze harmonją. Wyłuszcza on wszystkie dowody historyczne i analogiczne, oświadczając, że posiada nawet w ręku całkowite utwory Sapho, Olimpa, Therpandra, które zastósowawszy do tegoczesnych znaków muzycznych ogłosi kiedyś drukiem.

Berlioz zaś tę kontradykcją zdań o niedokładnym stanie muzyki greckiej jako sztuki specjalnej, wśród nadzwyczajnego rozwoju innych nauk i sztuk uważa, nie za samą tylko anomalją, i rozbierając tę kwestją w konkluzji mówi, że nasza muzyka zawiera w sobie ich muzykę, gdy ich nie zawierała w sobie naszej. Głęboki rozbiór tych kwestji wprowadza w zagadnienie (mówi Escudier) przy jakiej melodji tańczył Dawid przed arką? Czy tony jakie wydobywał ze swej arfy, dla uspokojenia cierpień Saula, szły unisono i oktawami? (a trudno jest przeczyć, iż arfa jest instrumentem harmonijnym). Chcielibyśmy wiedzieć, jaka była różnica między tym straszliwym marszem z trąb i innych łoskotliwych naczyń złożonym, przy odgłosie którego Jozue i Gedeon gromili nieprzyjacioły i rozbijali mury; a fantastyczną melodją, jakiej używał Amfjon dla stawiania onych. Czy było recitativo czy śpiew brawurny, którym Tymotesz wprawiał w zachwycenie melomana Aleksandra? Czy sławny chór żołnierzy Cezara w powrocie od Gaulów „Maechum adducimus calvum" był jednym z śpiewów harmonicznych na alto, tenor, baryton i bas ułożonym? Wszystko to jest trudne do wyjaśnienia z braku dowodów na piśmie,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

czyli z braku nut lub innych jakich danych, któreby mogły wykazać rzeczywisty stan muzyki starożytnej.

Wreszcie, nie chodzi już nam o dowiedzenie hypotezami, czy starożytni znali harmonją, kontrapunkt, fugi i inne kombinacje muzyki dzisiejszej. Że zaś egzystowała u nich harmonja w akordach z tercji, kwint, sekst i oktaw złożonych, o tem nie ma wątpliwości. Czy muzyka tegoczesna, zawdzięcza swój początek tradycjom starożytnych? o tem wiemy tyle, że śpiewy pobożne pierwszych chrześćjan, były przyjęte do obrządku kościoła od Greków i Hebrajczyków. Liber Hymnorum nomen suum desumit a voce graeca Psalmos, quae carmen sonum instrumenti musici, vocatur autem instrumentum musicum graece psalterion. Psalterium hoc Davidicum appellatur, non quod omnes Psalmis sint Davidis, sed quod potior eorum pars sit illius. Existimarunt equidem olim multi cum Augustino, Chrisostomo, Ambrosio, Theodoreto, Cassiodoro, et Philastrius haeredicos dicere haud dubitavit, qui hac de re dubitarent etc. Wiadomo jest powszechnie, że pierwsi chrześćjanie, chroniąc się przed prześladowaniem pogan, zmuszeni byli odbywać nabożeństwa swe i obrzędy w miejscach odludnych, niekiedy w podziemnych lochach (katakumbach), gdzie także grzebali zwłoki współbraci swych męczenników za wiarę pomordowanych. I na tę to właśnie pamiątkę trwa do dziś dnia w kościele zwyczaj umieszczania w każdym ołtarzu poświęconego kamienia i relikwji świętych. Co się tycze samego obrzędu nabożeństwa w pierwszych wiekach, święty Justyn żyjący w drugiej połowie II wieku tak go opisuje w swej Apologji chrześćjan, przypisanej cesarzowi Anto-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

njuszowi: „Zgromadzamy się zwykle w niedzielę, którą wy nazywacie dniem słońca, jako w pierwszym dniu stworzenia świata w którym Bóg światło wyprowadził z ciemności i w którym Jezus Chrystus zmartwychwstał. Zgromadzamy się wszyscy do jednego miejsca, aby wspólnemi niejako siłami łaskę bożą sobie uprosić. Tam czytamy razem Pisma Święte, pisma Proroków i Apostołów, aby natchnionem ich słowem wiarę naszą ożywić, miłość Boga i bliźniego pomnożyć, nadzieję i ufność pokrzepić, serce nasze i sumienie oświecić. Przewodnikami naszemi są najcnotliwsi z najstarszych. Jeden z nich w zabranym głosie, naucza nas, upomina, lub karci; poczem powstajemy wszyscy i modlimy się razem, śpiewając psalmy i hymny z pism świętych albo z natchnienia etc.” I tu spostrzegać nam się daje, że niektóre hymny pierwotnego kościoła, należały do zabytków starożytności muzycznych. Widziemy również, że twórczość i natchnienie wiele innych utworzyło. A przechodząc tak reformy Ś. Ambrożego, Ś. Augustyna, aż do VI wieku przez Ś. Grzegorza uczynione, muzyka kościelna (jeżeli nosiła jaką jeszcze cechę starożytności), uległa bezwątpienia, rozlicznym zmianom i reformom, stając się pieniem pobożnem, czysto religijnem i właściwem kościołowi chrześćjańskiemu. Tak tedy muzyka (świecka) starożytnych Greków, Rzymian, opuszczona od kościoła, zagrzebaną została w ruinach upadającego państwa. Czasy barbarzyńskie średnich wieków, napady hord dzikich narodów, zniszczyły do reszty pozostałe szczątki nadobnej sztuki, której rozkosznym dźwiękiem zachwycały się przez tyle wieków ucywilizowane narody.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Z tego wszystkiego wynika, że jedna ze wszystkich sztuk pięknych, muzyka tegoczesna, nie zawdzięcza nic genjuszowi starożytności, ogołocona z wszelkich tradycyjnych fundamentów, musiała się na nowo wynaleźć i jak feniks otrząsnąć z swych prochów. Takie przeznaczenie było dla niej nieszczęściem i szczęściem razem; jej wzrost i blask został opóźnionym o kilka wieków, lecz będąc winna wszystko sama sobie, dzisiejsza muzyka z braku starożytnych wzorów, skorzystała na swej oryginalności. Oryginalność jej, jest jedną w historji sztuk pięknych, która zostawia jej pierwsze miejsce ku sympatji na przyszłość. Lecz wracając się do muzyki starożytnej, i na uzupełnienie naszego o niej mniemania, powiemy jeszcze tyle, że gdyby nawet uważano, że dawni pisarze a mianowicie też poeci, w swych epigramatach i innych rozlicznych pismach, zbyt szumne sadzili panegeriki na pochwałę muzyki i jej przedstawicieli, gdyby chciano całą tę alegorją poetyckiej weny (ujętą w karby spekulacji filozoficznej), przeistoczyć w najobojętniejszą prozę, trudnoby było zaprzeczyć przekonywającemu zdaniu, jakie tu przytaczamy, naprzód: że poezja i sztuki piękne, są nietylko rzeczywistością, ale i ideałem razem, że ze wszystkich sztuk pięknych, muzyka jest najpoetyczniejszą, a ponieważ naród grecki przez wpływ ducha poetyckiego był najoświeceńszym, najpoetyczniejszym, najtkliwszym na arcydzieła sztuki, jakąż więc mogła być u nich muzyka? ten najwznioślejszy ideał sztuk pięknych.

Niezaprzeczoną więc jest rzeczą, iż nietylko uczona Grecja, poważny Rzym, pobożna Judea; ale i inne sąsiednie im narody, jak Persowie i Arabowie, posiadali muzykę w pe-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wnym stopniu doskonałości. Niektórzy utrzymują nawet iż od Maurów hiszpańskich (pokolenie arabskie), pierwsze zasady teorji muzycznej otrzymali Włosi? Na tem się kończy archeologja starożytności muzycznych. Ile nam historyczne podania dostarczyły wiadomości, tyleśmy w niniejszem dziele uporządkowawszy zamieścili A teraz, zamykając księgę starego muzykalnego świata, przechodzimy do dziejów muzyki średnich wieków.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CZĘŚĆ DRUGA.

O MUZYCE ŚREDNICH WIEKÓW.

ROZDZIAŁ XI.

Muzyka religijna w pierwszych wiekach kościoła.

Wiemy z historji Rzymskiej, iż cesarzowie Walencjusz i Walentynus, podzielili między sobą obszerną potęgę rzymską, dla uformowania z niej dwóch wielkich państw, z których jedno odebrało nazwę cesarstwa wschodniego, drugie cesarstwa zachodniego. Stolica pierwszego, była dawna Bizancja, która od Konstantyna Wielkiego została przezwaną Konstantynopolem. Stolica zaś cesarstwa zachodniego, została przeniesioną do Medjolanu, pięknego miasta, które Walentynus przełożył nad mieszkanie Rzymu. Chcąc coś powiedzieć o muzyce, nie znajdujemy innych wzmianek, nad list Ś. Justyna, żyjącego w II wieku, który opisując obyczaje i świątobliwość pierwszych chrześćjan, wspomina o hymnach pobożnych, śpiewanych na cześć i chwałę boską, w połączeniu z nabożeństwem, i o Ś-tym Wincentym, wyznawcy i męczenniku, o którym potwierdzają acta sancto-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rum ad 22 Januar. anno 303, że „gdy za wyrokiem wielkorządcy Hiszpanji Dacjana, skazanym został na śmierć, i po zniesieniu największych katuszy, wtrącony do lochu, święty Wincenty usnął spokojnie, a obudziwszy się nakoniec, ujrzał całe więzienie napełnione dziwną jasnością, więzy swe i czerepy zamienione w kwiaty, i ukazali się mu aniołowie, którzy hymn wesoły śpiewali. Ś. męczennik zaczął śpiewać wraz z niemi. Stróże usłyszeli śpiewanie i zajrzawszy przez drzwi wewnątrz, ujrzeli cudowną jasność, upadli na kolana i nawrócili się, a nazajutrz przed wielkorządcą i całym ludem cud ten i wiarę swoją wyznali. Co do historji obyczajów i pobożności pierwszych chrześćjan, Ś. Justyn w liście do Djogneta (niektórzy uważają list ten za daleko wcześniejszy i przysądzają go jednemu z uczni apostolskich), porównywając sposób myślenia i życia chrześćjan z żydami i poganami, powiada: „Chrześćjanie nie różnią się od innych ludzi, ani krajem ani językiem, ani strojem, ani politycznemi ustawami, nie zajmują się wyłącznie zgłębianiem tego lub owego systematu, ani obroną lub szerzeniem tej lub owej opinji ludzkiej, lecz sami stosują się wszędzie do miejscowych praw i zwyczajów we wszystkiem, co się tycze życia doczesnego, a mimo to jednakże tworzą pomiędzy sobą jednę nierozerwaną i prawdziwie cudowną społeczność. Pełnią wszelką powinność obywateli względem kraju w którym mieszkają. Każdy kraj jest dla nich ojczyzną, a każda ziemska ojczyzna jest im tylko ziemią przechodu do wiecznej ojczyzny Niebieskiej.” Do czasów nawrócenia się Konstantyna Wielkiego, to jest kiedy religja chrześćjańska przezeń na tron Rzymski wpro-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wadzoną została, zasady życia towarzyskiego chrześćjan były takiemi jak je Ś. Justyn, a później Tertuljan opisywali.

Co do muzyki kościelnej, o której w niniejszem rozdziale chcemy jedynie mówić, nic nam nie wzmiankuje historja święta, aż do czasów Ś. Augustyna i Ś. Ambrożego epoki, od której dziejopisarze rozpoczynają historją średnich wieków, a my historją nowszej muzyki [1]). Lecz nim przystąpimy do opisania ile dobrego ci święci ojcowie kościoła, ku powiększeniu chwały Boskiej, dla muzyki uczynili, opiszemy jeszcze miasto Konstantynopol, które od czasów Konstantyna W. i jego matki Ś. Heleny, blaskiem sztuk pięknych zaczęło jaśnieć.

Stolica wschodniego państwa, która zawierała wtedy ludność w sobie dwa razy liczniejszą od ludności najwiękkszych miast, jakie dzisiaj znamy, była ozdobioną mnóstwem odznaczających się gmachów, któremi Konstantyn i jego następcy usiłowali przewyższyć wspaniałość samego nawet Rzymu. Miasta i świątynie Grecji i Italji z rozkazu książąt, zostały ogołocone z najbogatszych ozdób sztuki, które tyle wieków w nich nagromadziło. Ujrzano wkrótce miasto Konstantyna, napełnione statuami kosztownemi z bronzu i marmuru, przedstawiającemi bożków i bohaterów starożytności. Obszerny cyrk dla wyścigów konnych i wozowych, któremu z tego powodu nadano nazwę grecką

[1]) Historja średnich wieków zaczyna się od roku 476, czyli od czasu upadku cesarstwa zachodniego, a kończy się na zdobyciu Grenady przez Hiszpanów r. 1500, właśnie w tej epoce, a przynajmniej niewiele co później, ukazał się sławny Palestryna.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hypodromu, był ozdobiony pyszną kolumną miedzianą, która miała pochodzić z słynnej świątyni w Delfach, gdzie utrzymywano, jakoby należała do darów ofiarowanych przez Temistoklesa Apolinowi, po zwycięztwie Persów pod Salaminą. Cztery konie bronzowe sławnego greckiego artysty, które przez długi czas były ozdobną pięknego Koryntu, zostały przeniesione również na jeden z placów publicznych Konstantynopola. Ze wszech stron w tej nowej stolicy świata, wznosiły się obeliski z granitu i marmuru, teatra, wodociągi, portyki, kościoły i nakoniec więcej nad cztery tysiące domów niemniej odznaczających się z swej elegancji jak z swej wystawności.

Lecz ze wszystkich pomników, którem to miasto najwięcej poszczycić się mogło, żaden nie wyrównał wspaniałości wielkiego kościoła Ś. Zofji, wybudowanego przez Konstantyna, a wzbogaconego przez jego matkę cesarzową Helenę.

Następcy tego pierwszego chrześćjańskiego monarchy, również wzbogacali i upiększali tę wspaniałą świątynię. I nic nie wyrównywało splendorowi tego olbrzymiego gmachu, którego mury, pokryte jaspisem i porfirem (rodzaj kamieni szlifowanych, przedstawiających mieszaninę najpiękniejszych kolorów), sto kolumn (filarów) marmurowych, sprowadzonych z rozmaitych części świata, ośm domów (dôm) ze spiczastemi wieżami, posadzka z mozajki ułożonej z małych kamyków różnego koloru, zastosowanych jedne do drugich i przedstawiających najpiękniejsze malowidła, robiły z tego kościoła prawdziwe cudo piękności. Na wierzchołku jednego z najwyższych domów (dôm) umieszczony był olbrzymi krzyż złoty, który dostrzedz się dawał w zna-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cznej odległości, słowem obszerna ta i wspaniała katedra, była wystarczającą dla wsławienia miasta Konstantynopola, i dla wzbudzenia poszanowania całego świata dla religji chrześćjańskiej, której była poświęconą.

Gdy chrześćjanizm przeniknął państwo rzymskie, i stanął na czele dawnego społeczeństwa, był najprzód zmuszonym do pobłażania i tolerowania wielu rzeczy dawnych, dla osiągnienia celu chwalebnego. Co do idei tyczących się moralności nie były one zupełnie nowemi jak o tem wspominają Ś. Justyn, Ś. Klementy, Athenagores, Orygenes i Synezjusz. Lecz przedmioty tych idei, formy materjalne, które służyły do upiększenia ceremonji, były po większej części wzięte z tradycji starożytnych. Chrześćjanizm owładnął świat starożytny opierając się na obyczajach, poezji, i zwyczajach poganizmu, które oczyścił i usankcjonował. Stało się tak z muzyką jak z architekturą i wszystkiemi formami sztuki starożytnej. Ś. Ambroży, wybrawszy pomiędzy dawnemi melodjami te, które były najmniej skomplikowane z muzyki greckiej, zastosował je do słów łacińskich w stylu religijnym. Naród więc uczył się poznawać zasady nowej wiary, śpiewając pobożne hymny, podług melodji, z któremi był już oswojony. Hymny przez Ś. Ambrożego, przez kościoły wschodnie przyjęte, jak twierdzi Ś. Augustyn w Secundum morum orientalium partium, zostały zmienione nietylko co do słów ale i co do melodji. Zostawszy arcybiskupem medjolańskim w r. 374. Ś. Ambroży znalazł już wielki porządek kościoła w obchodzie religijnym. Lecz ceremonjom tym brakowało wielu części liturgji, które nie były zebrane i napisane. Patrjarcha ten święty, nadał im

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

formę i okazałość właściwą. Ułożył msze, hymny i inne modlitwy. Ustanowił także psalmodje wyjęte i przerobione z psalmów kościoła wschodniego. Plerisque psalmis praefixae sunt inscriptiones, seu tituli, designant aliae auctorem, aliae praefectum chori vel musicum, vel instrumentum musicum, vel melodiam et aliae occasionem et materiam psalmi. S. Hieronimus antumavit, inscriptiones semper indicare auctores: Psalmos aiebat, eorum testamur auctorum, qui ponuntur in titulis, David scilicet, Asaph, Idithum filiorum Core, Eman, Estraitae, Moysi, Salomonis et reliquorum, quos Esdras uno volumine comprehendit etc. Sic Psalmi 73 et 78 Asaph inscribuntur, sed cum in iis eversio Hierosolymae et templi referatur, illius esse nequeunt, illorum vero elocutio ad illam lamentationum Jeremiae accedit.

Jeremjady są to modlitwy (officjum) zwane także lekcjami, które śpiewane bywają w wielkiem tygodniu. Jeremjady te złożone są z fragmentów Jeremjasza Proroka. Używają w śpiewie tych lekcji, rodzaj recytacji melodyjnej więcej urozmaiconej jak Psalmodji [1]). Kantyki których utwór przypisują Salomonowi, śpiewane niegdyś u starożytnych przez chóry (niekiedy z towarzyszeniem tańca), wprowadzone zostały przez Ś. Ambrożego, z niektóremi zmianami, jako hymny pobożne, pieśni charakteru poważnego i przystępnego dla ogółu. Canticum canticorum, librum hunc Salomoni attribuerunt omnes antiqui, nomenque Salomonis in titulo textus hebraei, et antiquae versionis grae-

[1]) We Włoszech wykonywają Jeremjady do tegoczesnej muzyki zastosowane, z towarzyszeniem chorów i orkiestry.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cae exact. etc. Plerique veterum ac recentiorum existimant, carmina hujus libelli unicum poema, seu drama, constituere. Bossuet antumavit in eo occurere 7 partes, quae responderent 7 diebus, queis antiqui Hebraei suas nuptias celebrabant. Cl. Jahn arbitratur, Canticum canticorum constare carminibus inter se neutiquam cohaerentibus.

Jedną także z dawnych pieśni (oryginalną pod tym względem że bez słów śpiewaną bywa), jest alleluja, które Ś. Hieronim wprowadził pierwszy do nabożeństwa kościoła chrześcijańskiego. Alleluja jest wyraz hebrajski dosłownie: chwalcie Pana. Ś. Augustyn tak wyraża się o tym rodzaju modlitwy „nie mogąc znaleść słów godnych uczczenia Boga, dobrze jest wznosić do niego pieśni połączone z uciechą i radością.” Confitebor tibi in cithara, Deus, Deus meus. Przez długi czas używano alleluja, tylko raz do roku w dzień wielkanocny. Było to więcej w zwyczaju u kościoła greckiego, gdzie śpiewano alleluja pod czas wielkiego postu z wielką wystawnością. Ś. Grzegorz zajmując się uporządkowaniem liturgji, ustanowił coroczne śpiewanie alleluja w kościele rzymsko-katolickim, w dzień pamiątki Zmartwychwstania Pańskiego. Niekiedy także w miejscu alleluja śpiewano po epistole arją zwaną traktus, charakteru smutniejszego od alleluja [1]).

Nokturna składają część modłów, śpiewanych u pierwszych chrześćjan w nocnej porze. Antyfony, jak Salve Regina, Lauda Sion Salvatorem, i wiele innych hymnów

[1]) Kilku współczesnych kompozytorów, utworzyli na temat Alleluja znakomite religijne kompozycje.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i modlitw składających liturgją kościoła, są dziełem Ś. Ambrożego, Ś. Augustyna i Ś. Grzegorza.

W wieku V, napady barbarzyńców którzy opanowali państwo rzymskie, wpłynęły wiele na rozwolnienie ludu, poczynającego zaniedbywać składni, prozodji łacińskiej i charakteru czterech skali tonalnych, ułożonych przez Ś. Ambrożego. Do tego stopnia doszło to zaniedbanie w VI wieku; że wierni nie rozumieli się ani co do wartości metrycznej słów, ani w rozległości i charakterze hymnów, które śpiewali w kościołach. Dla zapobieżenia temu nieładowi, Ś. Grzegorz wybrał najlepsze melodje greckie, i te które były już ułożone poprzednio przez Paulina, Licencjusza, Boecjusza [1]) i wielu innych, i dodał cztery nowe skale, do pierwszych czterech sposobów (skal) ułożonych przez Ś. Ambrożego. Kompilacja Ś. Grzegorza zwana *centon* gdyż była zbiorem melodji, znaną jest więcej pod nazwą śpiewu gregorjańskiego, na pamiątkę sławnego Papieża, który był tych śpiewów autorem. Zmiany i udoskonalenia wprowadzone przez Ś. Grzegorza, tyczyły się nietylko melodji lecz i teorji muzycznej. Dawniejsze pietnaście liter czyli nut w systemie Boecjusza, zmniejszone przez niego zostały na liczbę siedmiu.

Gdy Ś. Grzegorz powołanym został na stolicę apostolską, pierwszą myślą jego było ufundowanie w Rzymie kolegjum czyli szkoły śpiewu, gdzie wykładano oprócz innych nauk i zasady muzyki. Od tej to epoki datuje nazwa szkoły (ka-

[1]) Od czasów Arystoxena, najlepsze systemy muzyczne były Arystydesa, Kwintyljana, Alipjusza, Ptolomeusza i Boecjusza.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

plicy albo kapelanji) kapelą Pontyfikalną. Nazwa ta stała się później klasyczną. Maestro di Chapella, znaczy: mistrz szkoły albo kapeli, i jest nadawana temu co w niej dyreguje muzyką. Kapela albo kapelania pontyfikalna, oznacza w Rzymie kapelanów śpiewaków czyli śpiewaków apostolskich. Śpiew gregorjański nazwany także później został śpiewem pełnym (cant) dla odróżnienia go od śpiewu figurowanego. Chorał czyli chór, po łacinie cantus choralis, po włosku canto fermo, po hiszpańsku canto llano, znaczy śpiew kościelny. Ś. Ambroży więc i Ś. Grzegorz nie mniej uczynili dla muzyki jak dla innych prawd wyższego porządku, i zawsze będą uważani za pierwszych założycieli muzyki kościelnej.

Antyfonarz Ś. Grzegorza zwany Cantus firmus, czyli śpiewem pełnym; jest zbiorem melodji solennych, które idą wolno, poważnie, używając tylko słów i tonów równej długości, Ś. Bernard podał właściwą w tem względzie definicją: Musica plana est notularum sub una et aequali mensura simplex et uniformis pronontiatio, sine incremento et decremento prolationis. W końcu wieku siódmego i na początku ósmego, śpiew gregorjański uległ wielu zmianom jak o tem pisze ksiądz Gerbert w dziele swem: De cantu et musica sacra, autor wylicza znaczną liczbę pisarzy, którzy się wyrażali o tej ważnej kwestji. Każdy kraj, mówi on, i każda prowincja, przedstawiały w sposób oddzielny śpiew religijny, którego formy i tonalność nie będąc dostatecznie oznaczone, dawały powód do rozmaitych przekształceń. W tym nieporządku (w skutek którego mnóstwo piosnek światowych naród mięszał z liturgją) wyrabiała się czynność

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fantazji i pierwsze zasady muzyki tegoczesnej, o czem w następnym rozdziale będziemy obszerniej mówić.

ROZDZIAŁ XII.

Ciąg dalszy o muzyce kościelnej średnich wieków.

Zaczynamy wstępem nieco zbyt filozoficznym i wyrozumowanym uczonego muzykalnego pisarza pana Scudo, który tak się wyraża o muzyce religijnej: „Potrzeba modlitwy, potrzeba uciekania się do Najwyższej Istności, źródła nieskończonego wszystkich sprawiedliwości, wszystkich dobroci, jest jednym z objawów najwznioślejszych uczucia. Czy to ukształceniem ducha, czy przez logikę rozumu, zawsze czuje się konieczność uznawania nad sobą Ideału Najwyższego, który zaspakaja rozum i pociesza westchnienia duszy naszej. Uczucie religijne może się wznosić i wyrażać w tysiącu form rozmaitych, tak w hymnie kapłana jak w czystem uwielbieniu kochanka, w ekstazji poety również jak w poglądzie rozumowanym filozofa. Modlitwa dobrej kobiety, o której mówił Fenelon, pochodzi z tego samego źródła, jak podziwienie Newtona, który w odkryciach prawa natury, uznał niezaprzeczoną istność Najwyższego Stwórcy. W naszej to religji znajduje się ta jedność prawd głębokich, symbole czci należnej, rozwiązanie metafizyczne i niewypowiedziane tajemnice, które zaspakajają umysł i uczucie, myśliciela i artystę. Powaga ceremonji kościoła katolickiego, hymny, modlitwy, składają prześliczną całość w okazałości nabożeństwa. Muzyka, powinnaby być językiem najwznioślejszym ku wzniesieniu i pobudzeniu uczuć religij-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nych; to też kościół przybrał ją sobie do okazałości ceremonji, jako wyrażenie tych uczuć, jako chór pienia pobożnego, zwiększającego chwałę Boską."

Chronologja niniejszego rozdziału rozpoczyna się od wieku VII, w epoce kiedy Papież Witaljan zaprowadził w kościele rzymskim śpiew tak zwany consonance, czyli na kllka głosów, i rozkazał aby organy, dopiero co wtedy znane we Włoszech, akompanjowały śpiewakom. Szkoła założona w Rzymie przez Ś. Grzegorza, zostawała w stanie kwitnącym, i śpiew pełny (chorał albo cant) dzieło tego Papieża i największa chwała jego panowania, był przyjęty przez wszystkie kościoły obrządku łacińskiego.

W roku 754, Karol Wielki (Charlesmagne) prosił Papieża Stefana o przysłanie mu śpiewaków ze szkoły rzymskiej, dla nauczania muzyki kościelnej we Francji i Niemczech. Za tegoż cesarza organy były już znane we Francji, gdyż cesarz wschodni Konstantyn Kopronim przysłał był w roku 757 organ, Pepinowi ojcu Karola Wielkiego, a drugi taki organ jemu samemu, przysłany był przez kalifa arabskiego, nazwiskiem Harun al-Raszyd. Później też Papież Adrjan wysłał Ś. Benedykta do miasta Metz i Teodora do miasta Soissons z upoważnieniem założenia tam kolegjów na wzór rzymskiego. Już był wysłał także Ś. Grzegorz Papież Ś. Augustyna do Anglji i Ś. Bonifacego do Niemiec, w czem też naśladował swych poprzedników Papież Agaton, z mniejszem atoli powodzeniem. W wieku IX, wynaleziono znaki umieszczone nad literami używanemi w muzyce, dla oznaczenia zmian głosu w śpiewie. Te znaki zwano *neumami*. *Neume*, jest terminem muzycznym figurą albo formą śpie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wu lub melodji. *Neumy* te były początkiem znacznego postępu, uczynionego w pisowni muzycznej. *Nony*, część modłów nabożnych albo godziny kanoniczne. *Omny*, w śpiewach kościelnych, oznaczały tutti czyli wszyscy. *Numerus sectionalis*, słowo, oznaczające liczbę taktów pewnego perjodu albo rytmu melodyjnego. Wiele innych nazw (terminów albo form), jakie owoczesna muzyka wyrobiła sobie, dowodzą jej ciągłego postępu. Na dowód zaś, że w początku już IX wieku, w pewnem była udoskonaleniu, przytaczamy tu ustęp historyczny tyczący się tej kwestji:

„Za Ludwika Łagodnego, biskup Orleański Theodulphe, skazany będąc przez tego monarchę na więzienie, skomponował tam kantykę do słów: Gloria, laus et honor tibi, Christe redemptor, i śpiewał ją właśnie w dzień Zielonych Świątek, kiedy król przechodził z procesją. Śpiew dotąd niesłyszany, głos piękny i dźwięczny, melodja czysta i niewyszukana, a nadewszystko, święte słowa kantyki, rozczuliły serce monarchy, że przebaczył Teodulfowi i wypuścił go z więzienia."

Z IX jeszcze wieku, znajdują się w Gnieźnie Ewangelje na pargaminie pisane, na początku są nuty kościelne nie na linjach. Tamże kancjonał z nutami, podobnież nie na linjach pisanemi, na pargaminie. Tradycja nazywa te księgi darem Bolesława Chrobrego. Pierwszy organ sprowadzonym był do Krakowa w roku 966 za Mieczysława króla polskiego.

W wieku dziesiątym czyniono liczne usiłowania dla nadania popędu postępowi muzycznemu i udoskonaleniu śpiewu kościelnego. Miasto Medjolan ujrzało Remigjusza (Ré-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mi) opata, głęboko uczonego w muzyce i mającego wielkie przytem względy u cesarza Ottona II, których używał jednak, tylko dla rozkrzewienia muzyki kościelnej i dalszego onej kształcenia. Dobre chęci i dążności, okazali także pod tym względem: Robert biskup dyecezji Châtres we Francji, i Dunstan biskup kantorberski, który zaprowadził w Anglji metodę śpiewu kilko-głosowego, wynaleziona przez Papieża Witaljana.

Pomimo tych usiłowań o jakich mówimy, muzyka religijna zamykała w sobie wiele jeszcze niedoskonałości. Potrzeba reguł stanowczych i pozytywnych, dawała się wszędzie uczuć. Trzeba było genjuszu wyższego, któryby nadał muzyce religijnej silniejszy popęd. Długo trzeba było czekać na ukazanie się Palestryny. W Gui d'Arezzo więc, znalazła ona swego Palestrynę, genjalnego nowatora swego wieku, który wprowadzeniem ważnych zmian i ulepszeń, utorował drogę przyszłym genjuszom i zyskał imię znakomitego teoretyka muzycznego. Wiek XI, w którym ukazał się Gui d'Arezzo i jego system muzyczny, stanowi niezaprzeczenie ważną epokę dla muzyki, a tem samem i dla historji muzycznej.

Gui d'Arezzo zakonnik benedyktyński, żyjący w pierwszej połowie XI wieku, zaprowadził zmiany i ulepszenia w muzyce, na zasadach aż do jedenastego wieku nieznanych, chociaż powziętych w części od starożytnych Greków. *Hexacord* instrument o sześciu strunach, albo system z sześciu złożony tonów, taki jak go wyjaśnił Guido, pochodzi od Greków. *Proslambanomenos*, zwaną była u Greków struna najniższa w hexacordzie; *Hypoproslambanomenos*, na-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zwa jednej struny dodanej w djagramie greckiej przez Guidona, o jeden ton niższej jak Proslambanomenos. Autor tej nowej struny wyraził ją literą gamma wziętą z alfabetu greckiego, i ztąd też została nam się nazwa gammy. Gamma grecka oznaczała także pewien system muzyczny. Gamma zaś jaką nam wyjaśnił Guido, składa i przedstawia tonalność tegoczesną.

Znaczenie właściwe nazwy gamma, jest po prostu zbiorem podwyższających się i zniżających tonów, gamm zaś takich jest trzy rodzaje; djatoniczna, oznacza następstwo tonów zwyczajnych; chromatyczna, następstwo półtonów; enharmoniczna, łącząca tony z dwóch różnych gamm albo akordów pochodzące [1]). Dawny hexacord oznaczany literami *c, d, e, f, g, a,* Gui d'Arezzo zamienił na sylaby: ut, re, mi, fa, sol, la; które przybrał z hymnu Ś. Jana: *Ut* queant laxis, *re*sonare fibris, *mi*ra gestorum, *fa*muli tuorum, *sol*ve polluti, *la*bii reatum. W liście pisanym do jednego z swych współbraci zakonników Guido przypomina mu o śpiewaniu tego hymnu właściwą nutą każdej sylabie dla odróżnienia

[1]) Oznaczanie wszystkich tonów djatonicznych naszego systemu, które ustawione porządkiem, nazywamy skalą, drabiną albo gammą, Grecy nazywali djagrammą. Djagrammy te przedstawiały różne skale tonów które oznaczali cyframi czyli literami swego alfabetu. Mieli więc kilka takich djagram, z których tetracord był najwięcej używanym [1]). Przez dodawanie tetracordu do tetracordu powiększali tym sposobem djagrammy, podobnie jak w naszej skali przez dodawanie oktawy do oktawy pomnaża się liczba tonów, chociaż w jednym tonie zostających, atoli brzmieniem swoim niższem lub wyższem różniących się między sobą.

[1]) Dieuseugmenon nazwa grecka czwartego tetrakordu. Divisarium nazwa łacińska tegoż tetrakordu.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

intonacji każdego stopnia gammy [1]). Guidowi przeto należy się sława pierwszego udoskonalenia tegoczesnej pisowni muzycznej, przez wynalazek linji czterech i nowych znaków (nut) w miejsce dawnych neumów [2]). Znaki te doskonaląc się w wiekach następnych, wyrugowały zupełnie dawne sposoby notowania, przyswajając sobie z nich co tylko istotnie było pożyteczne. Dodanie piątej linji i znaki okrągłe zwane nutami, należą się późniejszym wiekom cywilizacji, zachodnio-południowej Europy.

Nuty nie miały przez pewien czas innego użycia jak do oznaczenia stopni i różnicy intonacji; były wszystkie co do rozciągłości równego znaczenia i nie służyły w tym względzie innym odmianom jak dla przedłużenia lub skracania sylab, które śpiewano. Ten stan rzeczy trwał aż do czasów ukazania się Franka z Kolonji, a później Jana de Muris, którzy nadali nutom figury, oznaczające stosunek ich rozciągłości, i wynaleźli formy retoryczne na oznaczenie stosunku taktu czyli podziału rytmicznego, zwanego mensurą.

[1]) W pięć wieków później, jeden Flamandczyk dodał sylabę *si* do poprzednich sześciu ut, re, mi, fa, sol, la, i skompletował tym sposobem siedm liter gammy. Około r. 1640, uczony włoch Doni, zamienił *ut* na sylabę *do* jako przyjemniejszą i łatwiejszą do wymawiania w śpiewie. Południowe kraje adoptowały sylaby łacińskie Guidona, gdy zachodnie narody trzymają się dotąd jeszcze dawniej tabulatury liter.

[2]) U dawnych Greków, znaki albo litery, które służyły do oznaczenia alfabetu muzycznego, były ustawiane na dwóch linjach. Na wyższej linji pisano śpiew czyli melodją, na niższej zaś głos wtórujący czyli akompanjament.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Niektórzy autorowie przypisują wynalazek czyli założenie fundamentu pierwszych zasad harmonji i kontrapunktu, Guidonowi z Arezzo. Inni zaś oddają ten honor dopiero Frankowi z Kolonji, żyjącemu w drugiej połowie XII wieku.

Frank mnich Benedyktyński był pierwszym wynalazcą mensury muzycznej, czyli podziału nut na większe i mniejsze (całe nuty, półnuty, ćwierć nuty i t. d.) oraz podziału tych nut albo melodji w tekscie, a Janowi de Muris przypisują udoskonalenie. Marchetus padewski niemniej przyczynił się do udoskonalenia pisowni muzycznej. Jego Lucidarium de arte musicali, dedykowane królowi Neapolitańskiemu Robertowi [1]), zawiera wiele pożytecznych rzeczy dla muzyki.

W XII a szczególniej zaś w XIII wieku, mnóstwo pisarzy dydaktycznych ożywia sztukę swemi pismami. Walter Bington napisał w Anglji dzieło pod tytułem: Speculationes musicae, składające rozmaite komentarze, a mianowicie uczony rozbiór doktryny Franka. Janowi de Muris (Jean de Murs) urodzonemu w Paryżu w r. 1350, a później kanonikowi paryskiemu, teorja muzyczna zawdzięcza wiele rozumnych odkryć.

W wieku XIII i na początku XIV, zepsucie gustu było nadzwyczajne, do śpiewu kościelnego mieszały się piosnki światowe, niekiedy profanujące. Szczególnie też we Fran-

[1]) W XII wieku Robert król składał tak zwane responsorja (które się dotąd w kościołach śpiewają) i miał sobie za zaszczyt pełnić funkcją (kantora) śpiewaka kapelana w kościele. Tegoż wieku psalmodja najbardziej były w zwyczaju.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cji, ta mieszanina doszła do wysokiego stopnia, jak o tem wspomina X. Baini. Koncyljum Trydenckie zwołane przez Papieża Jana XXII w r. 1322, wydało rozkaz zabraniający śpiewakom, robienia w śpiewie kościelnym upiększeń swego wynalazku. Lecz ani klątwa Papieża, ani użalania następne synodów i wszystkich teoretyków od czasu Gui d'Arezzo aż do Glareana, którzy się ciągle oburzali przeciw nieumiejętności śpiewaków, nie mogły wstrzymać zepsucia śpiewu kościelnego.

Nastaje wiek XV i szkoła Flamandzka (Gallo-Belgijska) na czele której był Dufay, wyradza znakomitych muzyków, Jakóba Obrecht, Jana Ockeneim, a później Josquin'a, którzy niemałe położyli zasługi jako kompozytorowie muzyki kościelnej. Dopiero w początkach XVI wieku, prawdziwa muzyka kościelna, nabrała wyższego polotu i właściwego charakteru religijnego. Wtedy to sztuki plastyczne przeniesione od Byzantynów, zaczęły się odradzać i ukazywać w rozmaitych barwach i pięknościach nowych. Wtedy także była utworzoną prawdziwa muzyka religijna naszego kościoła.

Palestryna, którego dzieło stanowi epokę nową w historji muzyki, a którego możnaby porównać z Rafaelem, gdyby język tonów posiadał wtedy tyle środków, jakie miało malarstwo dla wyrażenia rozmaitości kontrastów i namiętności ludzkich, Palestryna przybrał za wzór śpiew Gregorjański, którego formy ukształcił akompanjamentem harmonji prostej, lecz jasnej i poważnej. Palestryna, Orlando de Lassus i Jan Gabrielli, są trzema wielkiemi mistrzami muzyki religijnej w XVI wieku. Utwory Palestryny są pra-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wdziwemi pomnikami umiejętności szesnastego wieku i są złożonemi w główniejszych bibljotekach (kaplicach) Europy. Znakomity harmonista i melodysta razem, otworzył on sztuce drogę nową i jego kompozycje po upływie już przeszło dwóch wieków, są we wszystkich kościołach półwyspu Włoskiego słuchane z tym samym entuzjazmem, jak w chwili swego ukazania się.

Przed XVI wiekiem, muzyka wszystkich narodów i wszystkich rodzajów, jest sobie podobną; była ona, że tak powiemy prawdziwym monochronem. Muzyka ludowa, miała prawie jednakowy kształt melodyjny jak śpiew pełny (Cantus firmus) kościelny. Najpiękniejsze melodje są z XI i XII wieku; trudno jest ich datę prawdziwą i autorów oznaczyć. W ogólności mieszają w historji średnich wieków autorów słów z autorami melodji. Nie byłoby więc także rzeczą pewną, przypisywanie S. Tomaszowi z Akwinu, skomponowanie niektórych śpiewów liturgicznych? Zdaje się, że historycy nie mylą się w tym względzie, gdyż właśnie w średnich wiekach najwięcej też było poeto-muzyków, o czem w rozdziale: *Śpiewacy średnich wieków* będziemy obszerniej mówili.

Historją muzyki kościelnej, możnaby podzielić na cztery większe epoki. Aż do szesnastego wieku, znajdują się tylko melodje urywkowe, wyrazu więcej pobożnego niż religijnego, formy naiwne instynktu, który szuka swej właściwej drogi.

Później praca mozolna lecz nieodzowna harmonistów, grammatyków i djalektyków języka muzycznego. W XVI wieku rozkwita prawdziwa muzyka religijna, której Pale-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stryna [1]) jest twórcą. Zmienia się później wprowadzeniem dyssonansów, które są w języku muzycznym tem, czem koloryt, pryzmat są w malarstwie, i później idzie wzbogacając się następnie wszystkiemi udoskonaleniami sztuki, i staje się w rękach Carissimich, Scarlatich, Pergolesów, Jomellich, Marcellów, Haendlów, Mozartów, Cherubinich, objawem najwznioślejszym rozumu i serca ludzkiego.

Przebiegłszy tak wszystkie epoki średnich wieków,

[1]) Palestryna był kapelanem przy kościele Ś. Piotra za czasów Juljusza II i jego następcy. Jednocześnie prawie bo w r. 1537 ks. Tapia założył w Neapolu konserwatorjum dla biednych chłopców i dziewcząt odznaczających się pięknością głosu lub muzykalnemi zdolnościami. Nie posiadając prócz dobrych chęci żadnych innych funduszów, na założenie tego nowego a tak szlachetnego zakładu, umyślił Tapia udać się w świat, dla znalezienia ludzi możniejszych i litościwszych. Po kilku latach takiej kwesty, wrócił i otworzył swoje kursa muzyczne, i nowy ten zakład poruczył opiece Najświętszej Panny Loretańskiej, nadając mu nazwę od Jej imienia. Niezadługo pomnożyła się liczba uczących, a funduszów na to nie przybywało, obmyślano zatem dać im jakiekolwiek zarobkowanie. Starszych posyłano do kościołów, gdzie przy mszach śpiewali, mniejszych do anielskich zaciągano szeregów, którzy przebrani za aniołków w koronę kwiatów lub z złotego papieru promieni na głowie, w krótkiej tunice, ze skrzydłam u ramion, towarzyszyli śpiewając processjom lub pogrzebom, otrzymując zato wynagrodzenie. Zwyczaj ten podziśdzień w Neapolu istnieje.

W XV wieku i na początku XVI, śpiewanie kantyków zwanych po włosku Laudes, było bardzo w używaniu. Za czasów Wawrzyńca Medyceusza, który ich skomponował kilka i Filipa Nerjusza, ten rodzaj pieśni był najwięcej upowszechnionym. Muzyka tych kantyków była bardzo prosta, niekiedy zastosowywano słowa do arji ludowych, najwięcej znanych.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

w których muzyka znajdowała coraz uczeńszych dla siebie pracowników, doszliśmy aż do XVII wieku, czyli wieku odrodzenia się muzyki tegoczesnej. O jednym z historycznych wspomnień, i najmilszej dla muzykalnego świata pamiątce, nie zapomniejmy powiedzieć, a tą jest uroczystość Ś. Cecylji, patronki muzyki. Nie znamy dokładnie historji żywotów świętych, lecz zdaje nam się, sądząc po instrumentach, na jakich grała ta święta nasza patronka, że w szesnastym wieku żyła. Ś. Cecylją przedstawiają włoscy malarze, jedni grającą na violi, drudzy grającą na organach i śpiewającą hymny pobożne [1]).

ROZDZIAŁ XIII.

Wzmianki historyczne o muzyce średnich wieków u narodów Europejskich.

W czasach barbarzyńskich kiedy całe Włochy pustoszone były przez Ostrogotów za Teodoryka, przez Wizygotów za Alaryka, przez Hunnów za Atylli, Wandalów za Genseryka, Rzym jeden po tylu nieszczęściach i spustoszeniach, stał się nienaruszonym. Jeden z naczelników tych hord barbarzyńskich, Herul z pochodzenia, nazwiskiem Odoakr, przybrał poważny tytuł króla Italji i wybrał sobie za stolicę to samo miasto Rawennę, gdzie ostatni cesarzowie zachodni, zmuszeni byli przenieść stolicę

[1]) Poeta francuzki Santeuil, napisał kilka pięknych hymnów na dzień uroczystości Ś. Cecylji, między innemi hymn Festis laeta sonent jest najwięcej znanym.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

swej upadającej władzy. W tychto czasach powszechnej ruiny, jedynie tylko kościół, za staraniem Ś. Ambrożego, Ś. Augustyna, był w stanie zachować resztki zabytków nauki sztuk pięknych; cel też muzyki wtedy jedynie był skierowanym ku chwale Boskiej.

Ponieważ jesteśmy w wieku V, w epoce panowania Justynjana cesarza Wschodnio-Rzymskiego, musiemy przeto opowiedzieć interessującą historją, o cesarzowej Teodorze, żonie tegoż monarchy. Teodora była córką stróża, mającego dozór nad dzikiemi zwierzętami, które hodowano do igrzysk cyrkowych. Od dzieciństwa ta młoda dziewczyna, obdarzona piękności odznaczającą się, była przyzwyczajana przez swych krewnych do występowania w teatrze dla zabawienia ludu. Ponieważ nie posiadała żadnych talentów, jakich wymagano od komedjantów owego czasu, i nie umiała ani śpiewać ani grać na flecie ani też tańczyć, nauczono ją robienia przed publicznością rozmaitych pantomin i grymasów dla rozśmieszenia spektatorów. Mówią, że kiedy mała Teodora zaczęła robić gesta komiczne, nadymając się lub wykrzywiając w rozmaity sposób, tak była smieszną i zabawną dla tragarzy i majtków konstantynopolitańskich (ludzi mało ukształconych wprawdzie w przedmiocie piękna), że śmiechy i oklaski tej tłuszczy, zdawały się wstrząsać mury teatru. Nikt nie miał wtedy na myśli, że ta mała aktorka zostanie kiedyś cesarzową, a jednak tak było rzeczywiście, iż została, dziwnym zbiegiem okoliczności i wypadkiem losu, który nie bywał niepodobnym w czasie, kiedy sami nawet cesarzowie spychani bywali do klas najuboższych. Zaprawdę, jeżeli w Rzymie cesarz Neron nie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wstydził się występować w teatrze, zmuszając senatorów i szlachetne damy rzymskie wydawać sobie widowiska dla pospólstwa, nigdy jeszcze nie widziano w historji aktora wywyższonego aż do purpury.

Podczas kiedy władza kalifów Damaszku rozszerzała się w Azji, cesarstwo wschodnie wstrząśnięte było przez zamieszania wewnętrzne, których religja źle zrozumiana, stała się powodem, albo też tylko pretekstem (działo się około roku 720). Cudowne obrazy stały się od wielu lat przedmiotem czci dla chrześćjan wschodnich, czci według zdania historyków, zbyt przesadzonej, gdyż mnóstwu statuj i obrazów greckich, które nie stosowały się do świętych, jakim przypisywano podobieństwo, lecz tylko należały się pracy snycerza lub malarza, który je utworzył, oddawano cześć należącą się samemu Bogu, podobnie jak Izraelici złotemu cielcowi. Wschodni chrześćjanie wpadli więc w te same błędy, jakie ich przodkowie starali się zniweczyć razem z bałwochwalstwem. Panujący wtedy cesarz w Konstantynopolu nosił imie Leona IIIgo, z przydomkiem Isaurienus, gdyż był urodzony z ubogiej familji, w okolicach gór zwanych Isaurja. Cesarz ten o ile zdolnym o tyle groźnym był władcą; nie mógł on patrzeć na swych poddanych zdających mu się zostawać w grubej ciemnocie, zabronił więc pod surową karą wszelkich podobnych zabobonów, które zdawały mu się przepowiadać blizki powrót bałwochwalstwa. Słysząc niejednokrotnie od muzułmanów, których uważano za barbarzyńców, naśmiewania szydercze, wyrzucające chrześćjanom skłonność do bałwochwalstwa, jak drugi Omar wy-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dał edykt rozkazujący zniszczenie w całem państwie obrazów, statuj, płaskorzeźb i wszystkich figur prawie, które były przedmiotem tego uwielbienia. Edykt był wykonany z nadzwyczajną ścisłością, przez tych, których cesarz upoważnił do onego wypełnienia, a których od tego czasu nazwano: ikonoklastami (iconoclastes), co ma znaczyć po grecku: niszczyciele obrazów. Ci ikonoklaści zabierając pod jeden walący młot wszystkie obrazy, jakie im wpadły w ręce, zniszczyli mnóstwo kosztownych malowideł, nieporównanych mozaik, pysznych statuj, które dawni cesarze rzymscy sprowadzali wielkim kosztem z Grecji i Włoch do Konstantynopola, i ogołocili tym sposobem stolicę z większej części pomników i najpiękniejszych jej ozdób. Żaden malarz, żaden snycerz, nie chciał się więcej oddać pracom, któreby mogły pobudzić przeciw ich autorom zajadłość pospólstwa. Sztuki więc piękne, co rzucały tyle blasku na narody starożytne, zostały opuszczone, zostawiając miejsce dziełom pospolitym.

W owym czasie Papież, który zasiadał stolicę Ś. Piotra, nosił imię Grzegorza II, a ponieważ jeszcze wtedy stolica Apostolska zostawała pod władzą cesarzów wschodnich, odebrał edykt Isaurjana z wielkiem zasmuceniem, i usiłował napróżno nawrócić tego książęcia do prawdziwej wiary kościoła chrześćjańskiego, błagając aby nie kazał więcej niweczyć we Włoszech nieprzeliczonych arcydzieł sztuki, które zdobiły Świątynie Pańskie, i pomników na placach wielkiego miasta Rzymu. Lecz wszystkie te przedłożenia były daremne; ikonoklaści usiłując wypełnić rozkazy cesarskie, oburzyli tak dalece lud rzymski, że powstał przeciw władzy cesar-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

skiej i nie chciał już więcej być posłusznym swemu przesądnemu czy obłąkanemu monarsze.

W czasie, kiedy południowa część Europy poniosła tyle nieoszacowanych strat pod względem sztuki, na północnych wybrzeżach tej części świata inne odgrywały się widowiska. Dopiero to Anglo-Saksonowie z pokolenia Germańskiego, ufundowali na wyspie Bretanji swoję heptarchją i król ich nazwiskiem Ethelberg wraz z wielką liczbą swych poddanych, około r. 750 przyjął religją chrześćjańską, i obyczaje tego narodu zaczęły się łagodzić; gdy inni mieszkańcy z nad brzegów morza Baltyckiego, zwani Duńczykami, których pochodzenie historja wywodzi od dawnych Gotów, Wizygotów i Gepidów, zaczęli napadami swemi niepokoić Saksonów.

Ci Duńczycy, których jeszcze inaczej zwano pokoleniem Teutońskiem, czcili bóstwa skandynawskie swojej mitologji, i ich obyczaje były niemniej dzikie, jak cześć, którą oddawali swoim dzikim bożyszczom. U tego grubego ludu, żegluga była tylko igraszką zręczności i odwagi. Tego, który był najodważniejszym i najzręczniejszym w prowadzeniu ich statków, na wycieczki najodleglejsze i najniebezpieczniejsze, nazywali powszechnie królem morza. Każda taka banda tych korsarzy, miała jednego takiego króla, pod którego przewodnictwem przedsiębrali najodleglejsze podróże na brzegi morza północnego i Baltyckiego. Najsławniejszym takim królem w owym czasie był Regnar-Lodbrog, który z Anglo-Saksonami nieustanne toczył walki. Co najwięcej nas interesuje, to że Lodbrog był muzykalnym. Powiada nam historja, iż król Nortumberski nazwiskiem Oella, po

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wielu zaciętych walkach zwyciężywszy Lodbroga, i chcąc się pomścić najokropniej na nim, kazał go wtrącić do więzienia napełnionego jadowitemi gadzinami. Lodbrog wśród okropnych tych męczarni, śpiewał sobie pieśni pogrzebowe, w których miło mu było przypominać sobie ważniejsze czyny swego życia, co było w zwyczaju u narodów północnych, u których bohaterowie, będąc pewni po śmierci dostania się do Walhalla-Odin, krainy niebiańskiej, uśmiechali się na zbliżanie ostatniej godziny śmierci, bez najmniejszego wyrzekania. Ten śpiew grobowy mężnego Lodbroga, był przez długi czas sławnym między ludami teutońskiemi, i żołnierze duńscy, podparci na wiosłach swych statków, lub idąc do boju przeciw nieprzyjacielowi, wzbudzali odwagę w sobie powtarzaniem tego śpiewu.

Podczas kiedy Duńczycy opanowali większą część krajów dawnej heptarchji saksońskiej, król Saksonów zachodnich nazywał się Alfred, o którym interesujące podanie mamy do opowiedzenia, tym interesowniejsze, że o muzyce jest wiele w niem mowy. Lubo kraj ten na czterysta lat wcześniej pod względem muzyki już posiadał wiele interesowniejszych kart w dziejach historji; któż bowiem nie czytał, a przynajmniej nie słyszał o sławnych *bardach*, czyli poeto-muzykach, i bohaterach razem: *Fingalu*, *Ossjanie* i *Fergusie*, którzy słynęli w wieku III. Ale ponieważ bardowie równie jak późniejsi poeto-muzycy, *minesingerowie* i *trubadurowie*, liczą się więcej do poeto-muzyków z powołania swego, przeto odsyłamy czytelnika do rozdziału: śpiewacy średnich wieków, a wracając do króla Alfreda, opowiemy o nim zabawną, lecz i piękną razem kronikę.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Alfred przyszedł na świat około roku 870. W młodości swojej podróżował wiele do Rzymu i Włoch, zkąd wrócił pełen naukowych wiadomości między swych poddanych, którzy nie umieli jeszcze ocenić ich wartości. Nauki i wszelka umysłowa inteligencja, nie przystawały jeszcze do ciemnej wyobraźni Saksonów. Gburowatość ich przodków nie była jeszcze wygluzowaną; trzymali się zawsze swej dawnej maksymy, iż taki uczony książe, nigdy nie może mieć odwagi dzielnego wojownika. Zaczęli więc szemrać, a później i nienawidzić swego króla Alfreda. Zobaczmy teraz, ile ta nienawiść była niesprawiedliwą, gdyż właśnie jego tylko męztwu i przezorności byli winni swe oswobodzenie. Zarzut podobny czyniony przez Saksonów swemu monarsze, tak dziwnym się wydaje w naszych oczach, gdyż czujemy potrzebę dobrego wychowania; lecz w owej epoce świat cały oddany łupom, grabieżom okropnym wojnom, obojętnie patrzał na niknące wiadomości nauk, które zdobiły tyle wieków Grecją i Rzym. Naczelnicy nowych pokoleń oddani ciągłym wojnom, mieli zbyt grube obyczaje, aby wstąpiła w nich chęć kształcenia się, i gdyby niektórzy zakonnicy włoscy i francuzcy nie zbierali starannie resztek zabytków książek greckich i łacińskich, Europa cała byłaby wpadła w barbarzyństwo kompletne, od którego tylko wytrwałość kościoła chrześćjańskiego, mogłaby jedynie była uchronić. Zauważmy tylko, że aż do Karola Wielkiego (Charlesmagne), a nawet dużo jeszcze później, księża i zakonnicy, którym dano nazwę kleryków czyli uczonych, sami tylko umieli i nauczali czytać i pisać; że wszyscy inni ludzie w owym czasie pogardzali naukami, uważając je za

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dobre dla tych, co nie mieli dość siły i odwagi robienia szablą lub powodowania koniem bojowym.

Szlachetny Alfred, do którego naród nie miał przywiązania i opuścił go zupełnie, na odgłos zbliżających się Duńczyków, napróżno wzywał Thanów i innych Saksonów ku obronie swego kraju, żaden z nich nie odpowiedział na jego wezwanie; i podczas kiedy ten gorliwy książe podwajał swe usiłowania na ocalenie ostatnich resztek władzy saksońskiej, jego krajowcy zatrwożeni lub mu nienawistni, woleli dźwigać haniebne poddaństwo u swego wroga, jak odnosić tryumfy zwycięztwa. Lecz Opatrzność zezwoliła na to poniżenie, aby dać poznać wielką duszę króla Saksonów, i otoczyć go chwałą, której panowanie spokojne nie dozwoliło mu nabyć. Po wielu niekorzystnych walkach, z małą liczbą swych wiernych żołnierzy przeciw niezliczonym armjom duńskim, które przeszły Tamizę i rabowały miasta i wsie państwa West-Sex, Alfred ujrzał się zmuszonym rozpuścić swych ostatnich towarzyszy broni i czekać pomyślniejszej chwili dla oswobodzenia Anglji. Podczas kiedy pozostałe rozbitki szlachetnych Saksonów, szukali schronienia jedni w Walji, drudzy po tej stronie morza w dawnej siedzibie Celtów i Bretonów, Alfred jeden przebrany w najpospolitszy kostjum, oddalił się do najlichszych chat swego państwa, mając się na baczności, by nie dać się poznać, z obawy aby jaki szpieg nie odkrył jego schronienia Duńczykom, którzy go szukali wszędzie.

Jednego dnia wszedłszy do chaty, prosił o gościnność żony pasterza w górach, i ta wieśniaczka cała zajęta około swego gospodarstwa, poruczyła mu dozór nad pieczy-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wem placków z mąki jęczmiennej, które dopiero co wstawiła z patelnią na zarzewie ognia. Zaledwie ta dobra kobieta obróciła się gdzieindziej, król zapomniawszy obowiązku swego, zostawił spalone ciasto z patelnią na ogniu. Gospodyni powróciwszy i ujrzawszy całe swoje zapasy zepsute, zaczęła go łajać i wymawiać mu po grubijańsku jego roztargnienie dodając, że pewno zgrabniejszym jest do jedzenia placków, jak do pieczenia onych. Król uśmiechnął się na te wyrzuty, uznając się być winnym zasłużenia na nie, etc.

Jednakże Saksonowie od chwili jak się poddali Duńczykom, zaczęli żałować czasów, w których żyli spokojnie pod zarządem swego króla Alfreda, którego już uważali za umarłego, lub zupełnie straconego dla Anglji. Co dzień prawie zaborcy napadali ich domy, zabierali im trzodę, woły, konie, i łamali ich wozy, lub ich samych zaprzęgali, bijąc nielitościwie jakby bydlęta; nędza, upodlenie biednych górali, doszło do najwyższego stopnia i nie ustawali modlić się, ażeby jaka pomoc, której nie śmieli spodziewać się już ani od Boga, ani od ludzi, przyszła położyć koniec ich uciemiężeniom. Tego właśnie oczekiwał Alfred dla ukazania się i zgromadzenia około siebie wszystkiego co zostawało jeszcze mężnych Saksonów w starej Bretanji, uprzedzając ich sekretnie o zebraniu się dnia oznaczonego i uderzeniu na Duńczyków. Lecz przed spróbowaniem po raz ostatni losu wygranej, umyślił Alfred sam dostać się do obozu nieprzyjacielskiego, przebrany za barda, rodzaj spiewaków, jak już mówiliśmy, którzy w owej epoce w Anglji przebiegali prowincje i śpiewali przy towarzyszeniu arfy history-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

czne dzieje swych dawnych króli, lub bohaterów tego kraju. Przez tych to bardów od dawnego czasu w Anglji, uwieczniły się pamiątki króla Artura i innych bohaterów. Naród angielski słuchał zawsze z przyjemnością pieśni bardów; byli oni równie dobrze przyjmowani w pałacach króli jak pod namiotem żołnierza, lub ubogą strzechą wieśniaka.

Najsłynniejsi z tych podróżujących muzyków byli bardowie szkoccy, którzy w swém gaelickim języku opiewali interesujące wypadki Fingala i Ossjana dawnych bardów i króli gór Albeńskich. Pieśni te, według upowszechnionej tradycji, pomiędzy temi dzikiemi ludami, rozchodziły się po mgle ich jezior i łąk, i dawały widzieć przesuwające się cienie ich zmarłych pradziadów na polach bitwy, i odróżniali szczęk broni i okrzyki wojaków w szumie wichrów i burzy. Rodzaj religijnego poszanowania otaczał bardów, którzy w ten sposób nauczali narody historji ich kraju. Duńczycy nawet sami, jakkolwiek dzikiemi byli, nie śmieli podnieść ręki na żadnego z nich. Przebrany tedy w kostjum jednego z takich podróżujących muzyków, niosąc z sobą arfę, wszedł Alfred do obozu swych nieprzyjaciół. Śpiewy i gra jego na arfie, tak dalece zachwyciły północnych wojaków, że go tryumfalnie zaprowadzili pod namiot swego króla, nazwiskiem Gothrum, aby go usłyszał także. Gothrum będąc tylko prostym żołnierzem i srogim wojownikiem, z przyjemnością spoglądał na podległych i zatrwożonych Saksonów, sądząc że nie potrzebuje bać się niczego, od tego służalczego narodu. — Słuchał z przyjemnością dźwięcznych śpiewów cudzoziemskiego, barda, i przez kilka dni nawet zatrzymał go przy sobie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aby się bawić jego zachwycającą muzyką, której piękności z wielkim talentem potrafił przedstawić Alfred. Dowódca dzikich ludów północy, nie podejrzewał wcale, że ów nieznajomy bard, którego przyjmował pod swym namiotem, był właśnie książęciem saksońskim, którego tak długo szukał dla zgładzenia ze świata.

Czas przepędzony w obozie Duńczyków nie był stracony dla Alfreda w jego zamiarach, gdyż z niego korzystał dla poznania liczby żołnierzy; i gdy dzień schadzki oznaczony dla jego thanów nadszedł, wymknął się zgrabnie z obozu nieprzyjacielskiego i złączył się ze swojemi, których oczekiwał z niecierpliwością. Bitwa wszczęła się okropna. Duńczycy zdziwieni widokiem rozszerzającej się przed niemi armji saksońskiej, pobici i rozproszeni zostali zupełnie.

Około roku 1050, Normandowie, ten srogi i bohaterski naród, którego panowanie rozszerzyło się w Europie i ujrzano założone przez nich we Włoszech królestwa Neapolitańskie i Sycylji, Normandowie w kilkadziesiąt lat później, wygraną pod Hastings wydarli na zawsze Anglo-Saksonom tę potężną monarchją, której od czterechset lat byli posiadaczami na wyspie Brytanji.

W epoce kiedy Abderaman panował w Kordubie, kiedy Karol Martel wstrzymywał napady Saracenów na Europę, Germanja zostawała jeszcze w stanie dzikości. Były to pokolenia Saksonów z nad brzegów morza północnego przy ujściu rzek Elby i Wezery, byli inni zwani Frisonowie z krajów błotnistych dzisiejszej Holandji, inni jeszcze z nad brzegów Renu zwani Bawarami, Turyngami i Niemcy, od których poszła nazwa całej tej części Europy. Między Ger-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

manją i morzem Adrjatyckiém zamieszkiwali Hunnowie, Awarowie, nazywani także Sławianami, albo Esklawonami. W czasach właśnie największych zaburzeń Karol Wielki, został cesarzem Gallów i Franków. Tyle niebezpieczeństw mogłyby przestraszyć innego monarchę, ale ten wielki człowiek okazał się godnym swego genjuszu i nadał inną postać światu. Nauki, sztuki piękne, rolnictwo, fabryki, słowem wszystkie gałęzie umnictwa ludzkiego, poczęły się rozwijać za jego staraniem; i szereg kilkudziesięciu lat chwalebnego jego panowania, jest bez wątpienia epoką najwięcéj odznaczającą się w średnich wiekach.

Nastały czasy feudalne, których obyczaje rozszerzyły się we Francji pod sukcessorami Karola Wielkiego; Włochy, Germany zaczęli je pojmować także, i ostatni ten kraj znalazł się wkrótce podzielonym między kilku książąt, którzy przybrali tytuły wielkich książąt Frankonji, Saksonji, Bawarji i Szwabji albo Turyngji. Napady Madjarów i Słowian niszczyły bezustannie Germanją i aż dopiero za Ottona Wielkiego powstrzymane zostały. Otton, cesarz niemiecki, który pierwszy panował nad Lombardją, pochodził z domu Saksońskiego, równie jak Henryk IV, o którym właśnie chcemy tu acz smutną, ale tyczącą się nieco muzyki, historją opowiedzieć.

Henryk IV panował około r. 1100, w epoce kiedy Grzegórz VII (słynny w historji z swej gorliwości religijnej, jak niemniej z potęgi swej władzy kościelnej, jaką nad głowami największych nawet mocarzy rozszerzał), zasiadał w Rzymie stolicę apostolską. Wielowładny ten papież, uznał za właściwe, ażeby każdy z królów i książąt panujących

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

w Europie, uznał się być wazalem Stolicy Apostolskiej to jest, aby przed odziedziczeniem prawa lennego otrzymał wprzód od Papieża inwestyturę na to dziedzictwo. Henryk IV opierając się woli Ojca świętego, oburzył tak dalece swem nieposłuszeństwem Papieża, iż ten rzucił na niego klątwę. Monarcha wyklęty, opuszczony od wszystkich podwładnych swego kraju, był zmuszonym przechodzić boso pokryte śniegiem Alpy, i niejedząc nic przez cztery dni, czekać na podwórzu pałacu Canossa rezydencyi Papieża, na przebłaganie win swoich. Biedny starzec obdarty z godności cesarskiej, doprowadzony do największej nędzy, udał się do jednego z kościołów, którego poprzednio był fundatorem, prosząc o to prawo przynajmniej, żeby dozwolono mu zarobkować na utrzymanie życia; a ponieważ umiał czytać i spiewać w chórach, aby mógł pełnić obowiązki kleryka. Na widok tego książęcia obciążonego tylu nieszczęściami, każdy co go ujrzał nie mógł się wstrzymać od łez. Taki przestrach wywoływały exkommunikacje w owej epoce, że ani jeden magnat, ani jeden baron, nie śmiał podnieść broni na ocalenie nawet swego monarchy.

Równy los spotkał Fryderyka II za czasów Papieża Innocentego IV. Cesarz Fryderyk, którego przeznaczenie szczególne chciało mieć niepojednanym nieprzyjacielem Stolicy Apostolskiej, był wychowanym pod opieką Papieża i odznaczał się wielu przymiotami. Miłował literaturę, sztuki piękne i poezją, którą uprawiał sam z wielkiem powodzeniem, i pomimo największych przeciwności w jakich ciągle zostawał, przysądzają mu najdawniejsze poezje, jakie były utworzone w języku włoskim w epoce, kiedy ten język był je-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jeszcze tylko mięszaniną narzecza prowincjonalnego i zepsutej łaciny. Fatalizm chciał, ażeby nieszczęścia, których były głównie powodem spory Gwelfów i Gibelinów, spadły na tego nieszczęśliwego monarchę, wyklętego przez Papieża.

Lecz wracając się do odleglejszej nieco epoki, opowiemy niektóre szczegóły krucjaty, w których znaleźliśmy także dla naszej muzyki żywioły ożywiające jej historją. W epoce kiedy Palestyna, należała do kalifów fatymickich Egiptu, pielgrzymi lubo często prześladowani przez Saracenów, otrzymali jednak pozwolenie odwiedzania Grobu świętego, opłacając pewną daninę. Kaplica wystawiona przez cesarzową Helenę matkę Konstantyna Wielkiego na miejscu świętem, była powierzoną straży kapłana chrześćjańskiego, któremu nadano tytuł Patrjarchy Jerozolimskiego. Lecz gdy Seldżukowie zostali posiadaczami ziemi świętej, nowe niebezpieczeństwa groziły chrześćjanom, których pobożność ściągała na miejsce święte i stawali się ofiarami wielu okrucieństw barbarzyńskich. Jeden z tych pielgrzymów, nazwiskiem Piotr Pustelnik, wróciwszy do kraju, prosił Papieża, ażeby mu dozwolił pobudzać narody Europy ku przedsięwzięciu oswobodzenia Jeruzalem. W tem celu Papież Urban II zwołał w Klermoncie sobór, złożony z biskupów wszystkich chrześćjańskich krajów, zalecając im pobudzanie swych wiernych do uzbrojenia się przeciw Seracenom, na pielgrzymkę do ziemi świętej. Ujrzano wtedy ze wszech stron gromadzące się narody chrześćjańskie, widziano Normandów, Anglików, Germanów, Słowian, Włochów, Francuzów, idących na oswobodzenie Jeruzalem. Słyszano w tej ciżbie mówiących wszystkiemi językami Euro-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

py, zacząwszy od djalektu teutońskiego Duńczyków i Normandów, aż do języka celtyckiego Bretonów i narzecza prowincjonalnego południowej Europy. Na czele armji odznaczali się Godfryd hrabia Lotaryngji i Boudouin, jego brat, hrabia Flandrji. Po nich następowali Hugo Wielki brat Filipa króla Francuzkiego, Robert, książe Normandji, Rajmund hrabia Tuluzy. Ze wszystkich zaś co najwięcej zwracali uwagi, byli Bohemond książe Tarentu i jego krewny Normandczyk Tankred. (Dzieje tej krucjaty w epopei albo poemacie pod tytułem: „Jerozolima wyzwolona" przez Torquata Tassa napisanym, warto jest czytać kto jeszcze nie czytał). Tysiąc trzysta lat przed epoką rozpoczęcia pierwszej krucjaty, armja europejska już przechodziła tamtędy na podbicie jednego z najpotężniejszych królestw świata. Tamto po raz pierwszy Macedończycy mierzyli się z armją Darjusza, u ujścia rzek Cydmes i Issus, miejsca sławnego, odniesionem zwycięztwem Aleksandra W. nad królem perskim. Po niezmordowanych trudach i wielu walkach z Saracenami, armja łacińska, zbliżyła się do Ikonjum, następnie do Antjochji i Mezopotamji, gdzie z ukazaniem się jutrzenki ujrzeli górę Sjon, wsławioną w psalmach króla Dawida i wspomnieniami wszystkich chrześćjan. Zbliżywszy się do Jeruzalem, Tankred pierwszy wszedł na górę Oliwną, przyległą miastu Jeruzalem górę świętą, gdzie Chrystus Pan przepędził noc na modlitwie, nim został wydany mordercom. Tenże Normandczyk Tankred, o ile nie ustraszony w boju o tyle pobożny, pierwszy miał szczęście za ukazaniem się jutrzenki przyglądać się górze Golgotha czyli Kalwarji, gdzie Chrystus Pan był ukrzyżowanym, ka-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

plicy grobu świętego, i świątyni Salomona, przekształconej na meczet przez kalifa Omara. Po długiej a uporczywej bitwie, chrześćjanie odnieśli nakoniec zwycięztwo nad Saracenami. Wchodząc do Jeruzalem, śpiewali hymny i kantyki religijne przed świętym grobem, tyle czci i świętości zawierającym.

Przechodzimy teraz do przedmiotu materjalnego i opiszemy pokrótce niektóre okoliczności, tyczące się cywilizacji przemysłowej i handlowej, w której Europa zaczęła znaczne robić postępy. Miasto Wenecja założone, na wysepkach morza Adryjatyckiego zwanych lagunami, niegdyś przez Włochów chroniących się od napadów Hunnów i Lombardów, pierwsze dało początek w Europie cywilizacji rękodzielniczej i przemysłowej. W epoce pierwszej wojny krzyżowej, czyli około roku 1096, nie było w Europie jeszcze kraju, w którymby umiano fabrykować większą część przedmiotów nieodzownie potrzebnych.

Narody Azjatyckie, w których wytworność elegancji i przepych przyjęty był we wszystkiem, miały swoje fabryki sukna, jedwabiu, przepysznych kobierców i mnóstwo innych wyrobów, jakich narody zachodnie jeszcze wcale nie znały i nie umiały ocenić. Liczono wtedy w Anglji, Francji, Niemczech i Włoszech małą bardzo liczbę zakładów fabrycznych (manufaktur), w których się wyrabiały grube wełniane i lniane materje. We wszystkich miastach Włoskich, nietylko mężczyzni, ale i kobiety najbogatsze, nosiły ubranie z najgrubszego sukna, a za obuwie służyły im trepy drewniane. Pierwsza Wenecja otworzyła handel z krajami wschodniemi, a idąc za jej przykładem Genua i Piza wzbogaciły się i stały miastami potężnemi.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jednakże kupcy tych bogatych miast, jak z początku zjednoczeni byli interesem wspólnym, tak później skończyli na zazdrości i nienawiści wzajemnej; każde z tych miast siliło się przewyższyć swych rywali w wystawności, przepychu, w gmachach i pomnikach. Wenecja wybudowała wspaniały kościół pod wezwaniem Ś. Marka. Obszerna ta katedra wykładana była najkosztowniejszemi mozajkami i upiększona mnóstwem kolumn z najpiękniejszego marmuru. Obszerny plac na wyspie Rialto służył za forum, jak niegdyś u Rzymian, do wybierania urzędników, z których najstarszy nosił tytuł doży czyli książęcia. Genua i Piza, równie słynęły z swej okazałości. Genua z pałacy marmurowych, obszernych składów towarowych z arsenału marynarskiego, Piza z swego portu, z cmentarza znanego pod nazwą Campo-Santo, a nadewszystko z przepysznej wieży pochyłej, którą utrzymywało trzysta kolumn marmurowych rozmaitego koloru. W pośrodku kraju włoskiego rozszerzała się Lombardja, bogata prowincja, składająca się z wielkiej liczby miast, z których znaczniejsze były: Medjolan, Pawja, Bolonja, Placencja, Kremona; w księstwie Toskańskiem, Florencja i Lukka były największe. Różność pochodzenia i urodzenia była przez długi czas powodem rozlicznych domowych zamieszań i utarczek między obywatelami miast, a baronami, otaczającemi je swemi obronnemi zamkami. W czasie wojny dla pobudzenia odwagi w żołnierzach na czele pułków lombardzkich, zwykle prowadzono wóz wielki wspaniale ubrany, w środku którego umieszczony był krucyfiks i sztandar miast krajowych, w około tego tryumfalnego wozu ciągniętego przez ośm wołów pokrytych złote-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mi czaprakami, umieszczeni byli muzycy, którzy od czasu do czasu rozgłośnemi trąby i fanfary, dawali słyszeć różne wojenne marsze. Wóz taki tryumfalny, nazywali Włosi *caroccio*, i wzięcie tego ekwipażu przez nieprzyjaciela byłoby dla Lombardów równem nieszczęściem, jak strata arki dla Izraelitów. W czasie kiedy cesarz niemiecki Fryderyk, przydomku Rudobrody, przybył do Rzymu na otrzymanie od Papieża korony (działo się to około roku 1160), Lombardja i inne miasta, mianowicie też Medjolan, nie chciały uznać władzy tego monarchy. Lecz po trzechletniem oblężeniu Medjolan poddał się swemu zwycięzcy; wtedy także caroccio było prowadzone przy odgłosie trąb, waltorni i innych dętych instrumentów, oddając się w opiekę Fryderyka Rudobrego.

W kilkanaście lat po wzięciu Jeruzalem przez Saladyna (około roku 1200), jeden ksiądz z okolic Paryża, nazwiskiem Foulques de Neilly, idąc za przykładem Piotra pustelnika, nakłonił swemi kazaniami wielu baronów francuzkich na nową krucjatę. W owym czasie doża wenecki, nazwiskiem Dandolo, był tej nowej armji krzyżowców dowódcą (lecz winniśmy dodać, że z powodu nieprzewidzianych wypadków w Konstantynopolu, armja ta wróciła na powrót). Flota Wenecka, na której powiewały chorągwie baronów francuzkich i włoskich, błyszczały puklerze ozdobione rożnobarwnemi kolorami kawalerów krzyża, pierwszy raz ukazała się w takim blasku i świetności. Na wielu statkach tej okazałej floty, umieszczeni byli muzycy, mniej zapewne doskonali jak był niegdyś Orfeusz w wyprawie Greków na zdobycie Troi. Orkiestra ta grała rozmaite arje i wojenne

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

marsze, rozweselając nudy wojaków w tej długiej morskiej podróży.

Po zajęciu Konstantynopola przez Wenecjan i Francuzów, większa część Greków rozproszyła się, roznosząc swe wielkie imie, którego tak źle bronili po innych prowincjach świata. Ze szczątków potęgi cezarów Byzantyjskich, uformowało się wtedy wiele państw mniejszych, jakoto: Nicejskie, Trebizondy i królestwo Epiru, złożone z tychże samych niemal prowincji, w których niegdyś panował sławny Pyrus z historji starożytnej; większa zaś część archipelagu greckiego uległa podziałom Wenecjan. Bodouin hrabia Flandrji, jeden z główniejszych dowodców krucjaty, został obrany cesarzem Wschodnim; lecz niedługo potem Bulgarowie, pokolenie Scytów, pod dowództwem Calo-Juana, około roku 1250, opanowali Konstantynopol. Tak tedy miasto wielkiego Konstantyna, przechodząc rozliczne katastrofy, w dwieście lat później pod Mahometem II, zostało bez powrotu stolicą państwa Ottomańskiego.

W czasach tych nieustannych wojen, jakiemi wschodnia część Europy była ciągle niepokojoną, zachodnie kraje zdawały się już więcej dążyć do wypoczynku i oddawać się pracom korzystniejszym. Nadszedł czas, że nikt oprócz baronów i innej szlachty nie był dosyć bogatym, aby mógł żyć bez pracy. Większa część mieszkańców miast, byli kupcami, piwowarami, piekarzami, ślusarzami, płóciennikami i t. p. po wszystkich miastach europejskich, szczególnie też we Włoszech, Flandrji i Niemczech, rzemieślnicy tworzyli zgromadzenia nazwane korporacjami albo bractwami. Gdy te bractwa (albo inaczej cechy) zgromadzały się, niosły przed

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sobą chorągwie ze znakami oznaczającemi bractwo każdej professji. Te chorągwie różniące się od siebie formą i kolorem ukazywały się także przy procesjach i uroczystościach publicznych, szczególnie też kiedy mieszczanie brali się do broni, ku obronie swojej gminy przeciw jakiemu nieprzyjacielowi. Za przykładem rzemieślników, kupcy jednoczyli się także w takie zgromadzenia, którym dano nazwę *hansa*, czyli stowarzyszenie handlowe. Kupcy wielu miast położonych nad brzegami morza Baltyckiego, uformowawszy wielką taką hanzę (około roku 1280), nazywali wszystkie miasta które się tam zgromadziły, miastami hanzeatyckiemi. Taki był początek tych handlowych miast, które zostały wkrótce bogatemi i potężnemi, a z których główniejsze były miasta: Lubeka, Hamburg i Gdańsk, i które nabrały wkrótce przez swój handel, tyle sławy i przepychu, jak marynarskie republiki we Włoszech.

W tym samym czasie architektura zwana gotycką zaczęła się rozszerzać i upowszechniać w tych okolicach. W miejsce tych grubych, chociaż eleganckich kolumn okrągłych, w zwyczaju u Greków i Rzymian, i frontów ozdobnemi płaskorzeźbami upiększonych, pomniki gotyckie odróżniały się kolumnami cienkiemi i wysmukłemi, które skupione w wiązkę, wystrzeliwały w powietrze i zdawały się znosić bez wytężenia łuki sklepień mających nazwę architektoniczną arkad albo łęk spiczastych. Upiększenia gmachów gotyckich składają się z deseni rożnokształtnie wykrawanych; ich kwadratowe wieże, chociaż często wzniesione do znacznej wysokości, są zupełnie widzialne, jak rysunki na papierze albo desenie z koronek. Aby mieć

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wyobrażenie o tym drugim rodzaju konstrukcji, tak różniącej się od wspaniałych sklepień i poważnych portyków w pomnikach starożytnych, możemy porównać bogate kolomnady (kto widział) Luwru i Panteonu w Paryżu, lub też gmach teatru w Warszawie, zupełnie podobne do tych jakie najdoskonalsza sztuka Greków produkowała; ze śmiałemi sklepieniami i wyrabianą facjatą wielkiego kościoła Nôtre-Dame w Paryżu, którego mnóstwo kolumn wysmukłych, utrzymują arkady z zachwycającą symetrją. Tego rodzaju struktury jest kościół Ś. Jana w Warszawie.

W epoce, kiedy Tamerlan i Bajazet zakończyli swe barbarzyńskie napady. Kiedy Amurat osiedlił się w Adrjanopolu, a następca jego Mahomet drugi opanował Konstantynopol, rzadkość była niezmierna wszelkich manuskryptów i cena wysoka pargaminu, pierwsze więc używanie papieru chińskiego wprowadzonem zostało. Tak znaczny postęp byłby niedostrzeżonym bez wynalazku, który swą użytecznością przewyższył inne. Przeszło sto lat poprzednio wynaleziono już sposób odciskania na tekturze figur rozmaitych. Obrazki te przedstawiały po większej części osoby święte, z dodaniem kilku wierszy u spodu wyjaśniających przedmiot. Słowa umieszczone przy tych obrazkach, były ryte na tym samym klocu drzewa co i figury, aby nie potrzebować wypisywać ręką na każdej karcie z osobna.

Owa Germanja, którą widzieliśmy tak długo zaludnioną narodami jeszcze dzikiemi, zaczęła się odznaczać umiejętnością i industrją. Już w Norymberdze była wystawiona pierwsza fabryka papieru z płótna. Już jeden z zakonników niemieckich nazwiskiem Roger-Bacon, urodzony w Mogun-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cji odkrył kompozycją prochu, której wszakże miał nauczyć się z książki Arabów hiszpańskich. Nakoniec w Monguncji także trzech prostych robotników nazwiskiem Faust, Schaeffer i Guttenberg, powzięli myśl układania liter ołowianych, które poczernione tłustym atramentem wyciskały na papierze litery, jakie chcieli ułożyć z alfabetu. Tamto więc wzięło swój początek drukarstwo, ta wielka sztuka, która przez swą użyteczność przewyższyła wszystkie wynalazki ludzkie. Dzisiaj, dzięki temu szczęśliwemu odkryciu, niewolno już nikomu być nieoświeconym; żadna wiadomość, żadna nauka prawdziwie szanowna, nie może być zatraconą. I gdyby nawet drugi Omar spalił najbogatsze biblioteki świata, książki nie potrzebowałyby się bać losu manuskryptów biblioteki aleksandryjskiej.

W epoce o której mówimy, a jesteśmy podobno w XIV wieku, i doskonalenie się muzyki nie zostawało w tyle za innemi naukami i umiejętnościami. Właśnie czternasty wiek i piętnasty były dla niej jakby przedświtem przyszłego ukazania się w całym blasku swej piękności. W XIV i XV wieku, wyrabiała się ta mieszanina różnych pierwiastków, z których miały się wyrodzić: dramat albo epopea religijna, zwana oratorjum, i w muzyce światowej dramat liryczny czyli opera, a z tych miała powstać symfonja, muzyka malownicza i najbogatsza harmonją. Zobaczymy więc jakie pierwiastki i jakie żywioły musiały się składać na ukształcenie i utworzenie tych przyszłych arcydzieł pomysłu i genjuszu ludzkiego. Muzyka przeszedłszy swe teoretyczne udoskonalenia, uczynione przez Gui d'Arezzo, Jana de Muris i Franka z Kolonji, popierana harmonicznemi

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

odkryciami przez muzyków włoskich: Franciszka Landino, przezwanego także Francesco Cieco, albo Francesco d'egli organi, gdyż był niewidomym; Jakóba z Bolonji; z Francuzkich: Guillauma Dufay i Gilberta Binchois; z Flamandzkich: Obrechta, z Anglików: przez Jana Dunstaple; najdoskonalszych harmonistów XIV wieku; śpiewana i recytowana przez minstrelów, minesingerów, trubadurów i żonglerów, tych poeto-muzyków, którzy najwięcej przyczyniali się do rozkrzewienia i upowszechnienia muzyki, a z których najsławniejsi byli w owem czasie: Adenez, Colin Muset, Tibeaut hrabia Szampanji, Weldek, Würtzburg, Hadlub, Wistace, de Bernay, Lambert, etc; protegowana przez książąt, duchowieństwo, uczonych i szlachtę, w końcu już XV wieku okazała chwalebne w postępie swym rezultaty. Przedmioty religijne były grywane w XIII wieku po klasztorach we Francji i Włoszech. Villani, historyk XIV wieku i Amirato twierdzą: że kardynał Riavio dał przedstawienie w Rzymie „Nawrócenie Ś. Pawła," sztuka do której muzykę ułożył Franciszek Bawerini. Albertino Muffato głosi, że już w XIII wieku recytowano w muzyce na teatrach czyny wielkich bohaterów, napisane wierszem w języku włoskim. Według kroniki Quadrio, zaczęto w Rzymie przedstawienia sceniczne rzeczy światowych w wieku XV. W tym to czasie szlachta, niemniej jak duchowieństwo, starała się zaprowadzać muzykę dramatyczną. Politinus, ten elegancki pisarz łaciński, utworzył w roku 1475 dramat pod tytułem *Orfeo* z muzyką. W końcu także XV wieku sławny Borgoncio Botta z Tortony, odznaczył się świetną muzykalną uroczystością, jaką urządził w swym pałacu w Medjolanie,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

z okazji ślubu Jana Galeusza Visconti, panującego książęcia i Izabelli aragońskiej, córki Alfonsa księcia Kalabrji. Najwięcej też w zwyczaj i upowszechnienie weszły przedstawienia muzyczne, za czasów Filipa z Neri, żyjącego na początku szesnastego wieku, który ustanowił kongregacją wymowy (oratorjum) i kazał wykonywać w kościele rodzaj intermedjów muzycznych, od których wzięło początek późniejsze oratorjum.

Hiszpanie wcześnie także zaczęli się odznaczać w muzyce, której pierwsze początki otrzymali na Maurach. Alfons król Kastylji, założył szkołę muzyki przy uniwersytecie w Salamance. Później Jan I król aragoński sprowadził dwóch trubadurów (decidorów) ze szkoły tuluzkiej do Barcelony, dla założenia tamże szkoły muzycznej. Z muzyków słyną ci najwięcej: Don Jorge Saint-Sorde z Walencji, żyjący w XV wieku, i dwaj inni nazwiskiem Salinas i Morales również z tej epoki.

Do wzmianek mniejszej historji liczymy także uczonego Korwina (wiek XV), za którego czasów nietylko inne nauki i sztuki piękne, ale i muzyka kwitnęła w Węgrzech. W tej także epoce Czechy zaczęły również ukazywać swe muzykalne zdolności. W Polsce, na Rusi i Litwie, pieśni ludowe w tym czasie także najwięcej się rozpowszechniały. Gęślarze, lirnicy, dudarze polscy, na wzór minstrelów i trubadurów zagranicznych, recytowali dzieje krajowe i śpiewali pieśni rodzinne. Za Stefana Batorego, największa też była w Polsce liczba tych wędrownych poeto-muzyków. Rossja także nie zostawała bez muzykalności; śpiewy religijne powzięte od gregorjańskich (cantus choralis), od XI wieku

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zaczęto śpiewać w cerkwiach. Muzyka zaś światowa czyli pieśni ludowe, były upowszechnione w XVII wieku. Ponieważ przeszliśmy granice średnich wieków i jesteśmy na terytorjum muzyki tegoczesnej, gdzie Palestryna, Orlando de Lassus, Gabrielli, Ockeneim, Josquin, Vilaert, i Tinktor, nowej formy piękności mają nam ukazać, więc i dalszy ciąg niniejszego opowiadania do następnych rozdziałów odsyłamy.

ROZDZIAŁ XIV.

Wzmianki historyczne o muzyce średnich wieków u ludów Wschodnio-Południowych; czyli o muzyce Maurów, Turków i innych pokoleń Azjatycko-Afrykańskich.

Arabowie słynęli dawniej cywilizacją towarzyską, świetnością i przepychem, jakim zdobili swe zamki i pałace. Architektura i snycerstwo, stały u nich wysoko. Poezja i muzyka były ulubionemi towarzyszkami ich zabaw. Jak zasady innych nauk, tak też muzyki otrzymali Arabowie od Greków i Fenicjan, a następnie Maury, Persy, Turcy i inne muzułmańskie narody, przyjęły ich system muzyczny, nie zrobiwszy atoli takiego postępu, któryby choć w części można było porównać z muzyką Greków.

Podczas kiedy władza kalifów Damaszku rozszerzała się w trzech częściach świata, gdy Syrja, Palestyna, Egipt, podbite zostały przez Arabów; Maurowie albo Berberowie, pokolenie dawnych Numidów, opanowali Hiszpanją, tę bogatą i ludną ziemię, którą Wizygoty po upadku cesarstwa

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zachodniego przez dwa przeszło wieki dzierżyli. Około roku 680, Arabowie zwani także Saracenami albo Maurami, podbili te kraje. Dwa wieki wcześniej, bo za czasów Walencjusza i Justynjana (około r. 500) Wandalowie, wywodzący ród swój z okolic dzisiejszej Tartarji, pod dowództwem swego króla Genseryka spustoszyli Rzym, Galją i Hiszpanją, osiedliwszy się nakoniec w Afryce północnej, gdzie łagodność klimatu i cywilizacja Arabów, wiele wpłynęła na ukształcenie tego dzikiego narodu. Wkrótce zbytek, elegancja i przepych, przyjęte na sposób wschodni, uczyniły z tych dzikich żołnierzy naród ucywilizowany. Miasto Kartagina, niegdyś przez Juljusza Cezara odbudowane, zostało stolicą ich państwa afrykańskiego. Gelimer, który za czaczów Justynjana (cesarza wschodniego) panował nad temi zdobywcami zniewieściałemi, przepędzał najwięcej czasu w przepysznych ogrodach, otoczony mnóstwem swych poddanych ozdobnie przybranych, którzy najpiękniejszą muzyką i tańcami uprzyjemniali chwile swego monarchy. Za czasów Justynjana jeszcze, ciż sami Wandalowie pobici zostali przez Belizarjusza.

Po upadku Omjadów Damaszku, pierwszy kalifa Korduby, nazwiskiem Abderaman, założył potężne państwo w Hiszpanji. Król ten mahometański, prowadząc wojnę przeciw wielu nieprzyjaciołom, zasłużył sobie przez znajomość taktyki wojennej przydomek Elmuzafar (co znaczy mężny). Wśród nieustannych wojen, potrafił on starannie prowadzić swe rządy i panowanie; zachęcał i protegował sztuki piękne, sam posiadając talenta, lubił ludzi utalentowanych; sprowadził na swój dwór filozofów, artystów i poetów,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

w których towarzystwie najdłuższe przepędził chwile. Upiększył swą stolicę przepysznym meczetem. Sprowadził także z Azji sławnego muzyka nazwiskiem Ali-Seriab, który zamieszkawszy w Hiszpanji, założył sławną szkołę muzyki, z której uczniowie przynosili rozkosze muzykalne całej prawie Azji. Tak więc za panowania Abderamana około r. 850, Korduba stała się ogniskiem sztuk pięknych, nauk i przyjemności; dzikość muzułmańska ustąpiła miejsca przyzwoitości i galanterji, której kalif dawał przykłady.

Większa część następców tego wielkiego księcia, który rzucił tyle światła na panowanie Arabów w Europie, okazywali się przez trzysta lat godnemi swego chwalebnego założyciela. Panowanie Omjadów, było dla Hiszpanji mahometańskiej perjodem chwały i świetności pod każdym względem. Miasto ozdobione pysznemi pomnikami, nauka medycyny, astronomji, uprawiane były z powodzeniem w szkołach Sewilli, Korduby i Toledo. Rolnictwo doprowadzone do najwyższego stopnia doskonałości; fabryki wyrobów lnianych, wełnianych, jedwabnych, wyrabiały sukna drogie; handel ustanowiony między Arabją i krajami najludniejszemi i najbogatszemi Azji i Europy; wytworność kostjumów, ukształcenie w obejściu, słowem to wszystko co może zapewnić wielkość i pomyślność narodu, było przedmiotem ciągłych starań książąt omjadzkich. Tak więc podczas, kiedy reszta Europy, pogrążona jeszcze w dzikości obyczajów, dokonała ruiny ostatnich resztek dawnej cywilizacji rzymskiej, i kiedy Francja, Włochy, Niemcy, nie wznosiły innych gmachów nad olbrzymie fortece, podczas kiedy sami nawet naczelnicy narodów, pogardzali nauką

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

czytania i pisania, uważając ją za niegodną człowieka wolnego; Arabowie gromadzili w swem królestwie Korduby, kosztowne zabytki sztuk pięknych i wiadomości ludzkich.

Ostatni z kalifów omjadzkich w Kordubie zwał się Hischem III. Za jego to czasów król Leonu, Alfons VI, przezwany śmiałym, odciął od państwa muzułmańskiego prowincją Toledo, dawną stolicę królestwa Gotów. Emirowie hiszpańscy widząc rozrywane ze wszech stron swe państwo, wezwali pomocy Youzefa, wielowładnego wtedy króla Maurów afrykańskich. Youzef ten panował nad pokoleniem arabskiem, zwanem pokolenie Almorawitów, pochodzenia z ziemi Yemeńskiej, jak pierwsi Saraceni. Armja afrykańska, złożona z Almorawitów, Berberów i Maurów, z całemi siłami Arabów, wyszła na spotkanie króla Leonu, blizko miasta Badajoz na równinie Zalaca, tam gdzie niegdyś Taryk i Roderyk, albo Martel, wstrzymywali zapędy Saracenów groźnych całej Europie. Bitwa pod Zalaca ustaliła władzę muzułmanów w Hiszpanji, lecz przeszła ona od tej chwili w ręce Maurów afrykańskich.

Od czasu upadku kalifatu Korduby, siedlisko państwa muzułmańskiego na zachodzie, przeniesionem zostało do Afryki najprzód przez Almorawitów, później przez Almohadów, założycieli państwa Marokańskiego. Z upadkiem Grenady około r. 1450, za czasów Ferdynanda i Izabelli, w epoce ukazania się Wielkiego Krzysztofa Kolumba, panowanie Maurów w Hiszpanji przeniosło się na zawsze do Afryki.

Jeden z francuzkich uczonych i zwolenników muzyki, książe de la Moskowa, zostawił kilka utworów muzyki arab-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

skiej. Są to fragmenta bardzo ładne i oryginalne, coś nakształt melodji charakterystycznych z gór Pyrenejskich, widać jednak, że europejczyk je zebrał i ułożył. Najdawniejszy i najulubieńszy instrument muzyczny Arabów był *oud* czyli lutnia zwyczajna, od której, według zdania niektórych autorów, właściwa lutnia miała wziąć początek, Arabowie, Indjanie i Chińczycy, mają gammę podobną do gammy szkockiej i irlandzkiej, tem tylko różniącą się od europejskiej, że nie ma w niej półtonów [1]). Arabowie, Turcy i Persowie, których instrumenta budowane są i zastosowane do skali ich gammy, wydają dla ucha europejskiego tony fałszywe i nieprzyjemne, gdy przeciwnie oni znów w naszej składni tonów znajdują rażące ich ucho modulacje [2]).

Turcy, którzy wywodzą swój ród z obszernego pasma gór kaukazkich i są potomkami dawnych Scytów, o których tak często jest wzmianka w historji starożytnej, ci Turcy około roku 1050, przeszedłszy Oxus zmusili Bulgarów do opanowania cesarstwa Wschodniego. Panowanie kalifów bagdadzkich rozszerzało się nad całą tą tłuszczą, wybierali oni pomiędzy Turkami najdzielniejszych, dla uformowania licznej gwardji, która czuwała nad bezpieczeństwem ich pałacy i osób; lecz kalifowie wkrótce żałować zaczęli iż wzywali tych cudzoziemców wpośród swego państwa, gdyż gwardji tureckie, zostały rzeczywiście ich panami, podobnie jak niegdyś pretorjanie opanowali cesarzów rzymskich. Po-

[1]) Ksiądz Opat Roussier, w swoich pamiętnikach o muzyce u starożytnych, opisuje szczegółowo gatunki tych gamm.

[2]) Doskonałe rozprawy i wyjaśnienia w tem przedmiocie znajdują się w dziele Fétisa o muzyce, drukowanem w Brukselli w 1839 roku.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

między stanami uformowanemi z rozbioru obszernego państwa, założonego niegdyś Omjadów, małe królestwo muzułmańskie wzniosło się w jednej z prowincji perskich; jego stolica była Gazna, miasto gdzie spoczywały niegdyś karawany przybywające z Indji, i w ktorem rządził wódz turecki nazwiskiem Mahmud, później przybrawszy tytuł sułtana albo sudana, co miało znaczyć pan samowładny. Ten Mahmud lubo z pochodzenia barbarzyńskiego, był obdarzonym wielkiemi przymiotami, które podniosły później Gaznewidów do wysokiego stopnia sławy i potęgi. Na czele armji perskiej przechodząc góry, rzeki, pustynie, po wielu takich marszach trudnych (które przewyższają o wiele wyprawę Aleksandra macedońskiego), wkroczył nakoniec do Indji, tej części Azji, tak oddalonej od świata wschodniego. Mnóstwo słoni wojennie uzbrojonych postępowało z armją, niosąc żywność, amunicją i inne bagaże; najbogatsze i najludniejsze miasta Indji, otwierały swe bramy sułtanowi z Gazna i tysiące pagód [1]) stały się zdobyczą mahometanów perskich. Z tych wszystkich pagód, ta która najwięcej wzbudzała poszanowania ludu indyjskiego, była położoną na półwyspie zwanym Sumnat, który morze czyniło nieprzystępnym z trzech stron; tam wznosiła się świątynia wspaniała, gdzie dwa tysiące braminów czyli kapłanów boga zwanego Brahma, w towarzyszeniu trzystu muzyków i pięciuset tancerek (bajaderek), o tyle pięknych jak wspaniale przybranych w złoto i drogie kamienie, były nieustannie zajęte oddawaniem czci albo służby bóstwu miej-

[1]) Pagoda, nazwają Indjanie świątynię, w której czczą swych bogów.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

scowemu. Obrządek ten głównie zasadzał się na umywaniu kilka razy dziennie rodzaju bałwana, zwanego *magot*, z wielkiem brzuchem, który przedstawiał bożka, wodą czerpaną z Gangesu, rzeki krajowej, którą Indjanie uważają za źródło święte.

Mahmud Gaznewid, słysząc częste pochwały o bogactwie pagody na wyspie Sumnat, wyruszył ku tej świątyni, niedając się przestraszyć groźbami braminów, którzy nie przestawali powtarzać, iż ich bóg zostawił inne miasta na rabunek, lecz jeżeli się ośmieli znieważyć to święte miejsce, sułtan zginie z pewnością. Turek nie uważając na te przestrogi i zbliżając się aż do Sumnatu, wszedł bez wielkiego oporu aż do przybytku, gdzie stało bożyszcze, u stóp którego oddawali pokłon Brahmie muzycy i piękne bajaderki. Jakież było oburzenie ludu indyjskiego, gdy sułtan przebiegłszy świątynię podniósł na ich bożyszcze maczugę żelazną, którą był uzbrojony; religja bowiem mahometańska nakazywała niszczenie wszelkich bałwanów. Rozbiwszy jednem uderzeniem maczugi kosztowny magot, najmocniej się zadziwił, gdy ujrzał rozsypane z brzucha niekształtnej tej postaci mnóstwo pereł, rubinów i djamentów, wielkości i światła, o jakiem nikt jeszcze naówczas nie miał wyobrażenia. Ten zbiór niesłychany tylu rzeczy kosztownych, byłby zupełnie podobny do skarbów bajecznych w tysiąc i jedna nocy, gdyby w tej epoce Indje, któreby można nazwać ziemią złota i drogich kamieni, nie zawierały istotnie w sobie wielkiej ilości tych kosztownych produktów, jakie braminowie zachowywali starannie dla swych bożyszcz.

Inne hordy barbarzyńców z nad morza Kaspijskiego

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zwane Turkomanami, zbliżywszy się do Persji (około roku 1100), zrujnowały bez powrotu potęgę Gaznewidów, ufundowaną przez Mahmuda. W historji, dawnej o wojennych wyprawach Darjusza przeciw Scytom, jest dużo mowy o tym narodzie. Turkomani byli pochodzenia Scytyjskiego, zwani także Seldżukami, od nazwiska ich pierwszego dowódcy. Rozszerzyli oni swą władzę nad krajem Abbasydów czyli kalifów bagdadzkich w Persji aż do brzegów Indji. Opanowali Azją mniejszą aż do bram Konstantynopola. Utworzyli oprócz państwa perskiego, kilka potężnych królestw z których sławniejsze Kerman w Indji, Damaszek w Syrji i Nicea, niegdyś miasto sławne zebraniem pierwszego soboru chrześćjańskiego. Sułtan rezydujący w tem mieście przybrał tytuł króla rzymskiego, gdyż jego kraje były zbiorem prowincji wydartych cesarzom Wschodnim. Palestyna, miasto Jeruzalem, niegdyś podbite przez kalifa Omara i które Fatimitowie egipscy opanowali, zostawało od tej chwili w posiadłości pasterzy scytyjskich.

W epoce kiedy ci ostatni potomkowie Czyngis-hana (albo Seldżuków) wypędzeni zostali, nowa horda Turkomanów, nacierana przez Mongołów, osiadła w dawnem państwie nicejskiem. Ci Turcy niemniej bohaterscy, jak za czasów Saladyna ich poprzednicy, przybrali nazwisko Ottomanów z powodu ich pierwszego emira Ottomana, który wiódł te dzikie hordy aż do bram Konstantynopola.

Od tej chwili postęp Turków w Europie był niepowstrzymanym. W kilka lat opanowali oni Grecją, Peloponez, spustoszyli Bulgarją i Węgry. Pod sułtanami Solimanem II i Amuratem I, państwo ottomańskie powiększyło się nie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zmiernie. Następca zaś ich Bajazet stał się najgroźniejszym dla Europy. Nowa krucjata złożona z wszystkich narodów chrześćjańskich, wyszła na powstrzymanie zamachów Bajazeta na Europę. Bitwa stoczona pod Nicopolis (około r. 1400), zdecydowała zwycięztwo na stronę Turków.

Podczas kiedy książęta Otomańscy wznieśli tak wysoko swoję potęgę, ukazał się człowiek, któremu było przeznaczonem zmienić postać tej części świata. Miał on imie Tamerlan, a idąc w ślady pierwszych książąt mongolskich, podbił z kolei: Chiny, Indje, Persją, niosąc wszędzie pożogę i zwycięztwo. Delhi główniejsze miasto w Indjach, Bagdad niegdyś stolica Kalifów, Ispahan nowa stolica Persji, Moskwa najgłówniejsze miasto Rossji, Polska, Węgry, drżały na jego zbliżenie się, albo też wpadły pod jego władzę. Ci Tatarowie byli obładowani zdobyczami całej niemal Azji i zwycięzca pod Nicopolis zwyciężonym został przez Tamerlana. Po śmierci tego wielkiego Mogoła, obszerne jego kraje zostały podzielone, jak wszystkie wielkie państwa, których znamy historją i potęgę. Tamerlana spotkał ten sam los jak Aleksandra Macedońskiego, Cezarów i Karola Wielkiego (Charlesmagne).

Przebiegłszy tak ważniejsze dzieje tych azjatyckich i afrykańskich ludów, wróćmy się teraz do opisania ich estetycznych piękności, w jakich się mniej niż w bojownictwie odznaczyli. Muzyka u Szamunów i Druzów w okolicach Libanu, zrobiła największe postępy co do piękności melodji z pomiędzy innych narodów wschodnich. Ich melodje albo arje mają mieć wiele nawet powabu dla europejczyków, jest w nich dużo słodyczy i prostoty, większa licz-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

idzie w gammie minorowej. Mieszkańcy prowincji Dolgolah w środkowej Afryce, odznaczają się również muzyką słodką i nieco więcej melancholiczną. Instrument, którym sobie wtórują do swych śpiewów, jest dawna lira, struktury dosyć ordynarnej, lecz tonu bardzo harmonijnego. *Kas*, rodzaj tambura, jest jedynym instrumentem muzycznym, jaki posiadają mieszkańcy Angola w Afryce.

Muzyka mieszkańców Empongwa, w środkowej części Afryki, zostaje w stanie dzikości; *enkombr* jedynym jest instrumentem ich wynalazku, podobny do mandoliny, z pięcioma strunami wyrobionemi z korzenia palmowego i tonu dosyć przyjemnego [1]). Na wybrzeżach wschodniej Afryki w Inhambanie ludy tego kraju posiadają muzykę i taniec bardzo oryginalny. *Marimbach*, instrument muzyczny, na którym przygrywają do tańca, składa się z dziesięciu pręcików drewnianych, ułożonych w ramki kwadratowe; do każdego pręcika przyprawiona jest tykwa, wydrążona dla powiększenia rezonansu; forma tego instrumentu podobną jest do harmonijki. Drugi instrument zwany *kasanga*, rodzaj cymbałów, jest najwięcej upowszechnionym w tym kraju, składa się z pudła drewnianego, na którem naciągają się struny mosiężne różnej długości, wydające dźwięk skutkiem brzdąkania palcami.

Koptowie, Abisyńczykowie i Hottentoci, mają muzykę bardzo oryginalną. Instrumenta muzyczne Hottentotów są: *rabuchin*, utworzony z deski trójkątnej, na której naciągnię-

[1]) Opisy wojażów kapitana Oiven, z których Escudier w swoim dykcjonarzu muzycznym, zebrał te wiadomości, a my z nich wypisujemy ważniejsze.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

te struny; *rampelot*, zrobiony z kadłuba drewnianego dwie stóp długości, naciągnięty skórą, w który bębnią patykiem albo pięścią; *gorah*, instrument najoryginalniejszy, składa się z jednej struny z kiszek zwierzęcych, przywiązanej do pręcika drewnianego, do którego w jednym końcu przyprawiona jest rurka z pióra strusiego, dmiąc w tę rurkę ustami, otrzymuje się ton podobny do tonu kobzy. Kafrowie mają instrument zwany u nich *lichara*, jest to rodzaj flotrowersu, zrobiony z trzciny i mający skalę z dwunastu tonów złożoną.

Ten sam rodzaj instrumentu posiadają Turcy pod nazwiskiel *nel*. Inne instrumenta muzyczne upowszechnione w Turcji są: *zurna* pochodzenia perskiego, który ze swego kształtu i gatunku tonu podobny jest do hoboi; *santur* instrument podobny do niemieckiego psałterjonu, wynalazku Marcina Lutra; *keman* albo *agali-keman*, podobny do altówki albo wiolonczelli; *kusier*, zrobiony w kształcie bębna z pręcikami brzęczącemi.

Mieszkańcy Krymu jak Tatarowie i Kałmucy, mają swoje oryginalne pieśni i taniec zwany *sawardin*, który tańczą śpiewając razem. Muzyka Mołdawian i Besarabów, odznacza się smętnością. Ich instrumenta muzyczne są: *flet*, *fifr* i *bandura*, rodzaj gitary, na której akompanjują swym śpiewom [1]).

[1]) Muzyka w Mołdawji i Besarabji, mało jest znaczącą; składa się z kilku melodji rozległości ograniczonej i charakteru melancholicznego. Znajduje się między ludem tego kraju kilka gromad cyganów, którzy grają na fletach, skrzypcach, fifrach, klarnetach, bandurce, i śpiewają nadzwyczaj oryginalne piosnki. W klasach wyższego społeczeń-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Co do właściwych Turków ze szczepu persko-arabskiego pochodzących, muzyka ich jest taka sama, jaką posiadali ich przodkowie. Lubo nie uczynili oni żadnego postępu, nie można im zaprzeczyć zamiłowania w tej pięknej sztuce, której nie umieją jednak nadać takiej wartości, jaką posiada we Włoszech, Polsce, Francji, i innych krajach. Bardzo jest przyjętem w Konstantynopolu, i należy do dobrego tonu, szukać przyjemności w muzyce, lub umieć grać na jakim instrumencie. Turcy dobrze wychowani, mniej jednak oddają się nauce muzyki, jak średnia klassa społeczeństwa; wszelako jeżeli w oczach tych pierwszych wydaje się rzeczą ubliżającą grać lub śpiewać publicznie za pieniądze, lubią przecież dawać się słyszeć w gronach przyjacielskich i w swoich haremach. Niesłusznie zatem utrzymywali niektórzy pisarze, jakoby Turcy (mówimy o tegoczesnych) nie posiadali żadnej teorji muzycznej; wrawdzie większa z nich część uczą się śpiewać lub grać za jedyną tylko pomocą ucha, lecz nie można żadną miarą zaprzeczyć im teorji i systemu notacji muzycznej, który im się został od starożytnych. Śpiewy narodowe mające popularność, są notowane według dawnego systemu. W ogólności zaś muzy-

stwa, skrzypce i fortepjan są najwięcej w modzie. Jassy, stolica tego kraju, posiada wielu artystów i amatorów dobrze grających, którzy składają kwarteta, chóry i orkiestry amatorskie i egzekwują dzieła najznakomitszych kompozytorów współczesnych. Z artystów mają Mikulego (ucznia Szopena) doskonałego fortepjanistę i kompozytora. W ostatnich latach, Apolinary Kątski podróżując w tym kraju, bardzo był świetnie przyjmowanym w Jassach przez samego baszę i innych amatorów, co dowodzi muzykalności tego kraju.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ka Turecka, równie jak wszystkich innych narodów co nie znają prawdziwej sztuki muzycznej, nie wychodzi po za granicę dwóch ostateczności cechujących ich charakterystyczność, i jest albo zbyt słodką i namiętną, albo też nadzwyczaj łoskotliwą i przerażającą. Miłość i wojna są odwiecznemi tekstami śpiewów Tureckich; harmonja onych rzadko przechodzi pozą obręb akordu dominanty, i są najczęściej pisane w gammie minorowej. Jest to charakterystyka albo rodzaj, właściwy narodom wschodnim, które nie mają udoskonalonej teorji muzycznej, przyjętej w świecie wyżej ucywilizowanym. Dlatego też właśnie, nie trzymając się ściśle porządku chronologicznego co do muzyki Tureckiej i innych wschodnio-południowych narodów, przekroczyliśmy granice historji średnich wieków. Lecz nie znalazłszy żadnego w muzyce tegoczesnych Mahometan postępu (mówimy o muzyce nieposiadającej wyłącznie cechę arabsko-perskiej oryginalności), coby się mógł nazwać postępem, choć w części wyrównywającym postępowi muzyki europejskiej, woleliśmy połączyć dzieje ich muzyki tegoczesnej z dziejami średnich wieków, jako należące pod każdym względem do epoki, w której się dopiero rzecz kształci i ma się kiedyś udoskonalić. A tymczasem, na dopełnienie działu i dla oszczędzenia sobie pracy, niepotrzebnego powtarzania w księdze dziejów współczesnych o muzyce persko-arabsko-tureckiej, dodać winniśmy, iż teraźniejszy sułtan turecki, edukowany będąc w świecie europejskim, liczy się do prawdziwych miłośników muzyki tegoczesnej. Kilku znakomitych artystów odwiedzających Konstantynopol, przyjmowani byli z zadowoleniem przez sułtana, mia-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nowicie też Liszt i Leopold Mayer, zaszczyceni zostali prawdziwie ostentacyjnem przyjęciem. Donizetti, brat słynnego kompozytora, jeneralnym jest kapelmistrzem muzyki wojskowej państwa ottomańskiego; z czego wnosić należy, że muzyka wojskowa turecka, stoi na znacznej stopie udoskonalenia.

ROZDZIAŁ XV.

Pieśni i śpiewacy średnich wieków.

(Historja analogiczna pieśni.)

Człowiek wzruszony jakiem uczuciem, czy to wesołem, czy smutnem, tkliwem, ognistem lub wojowniczem, zmienia w tym stanie akcent wymowy, przerabia i urozmaica tony swego głosu, a mieszając do naturalnych tych wyrażeń słowa, tworzy tem sposobem pieśni. Pierwszy bohater i poeta u dawnych Skandynawów, który na polu bitwy zawołał donośnemi słowy, zmieniając je co do głosu czyli tonu, tworzył pieśń wojenną. Ten początek jest powszechny wszystkim rodzajom pieśni. Reguły wyradzają się później z liczby przykładów, i stają się uległemi wyrażeniu tego rodzaju, jakiem było wzruszenie, przez ścisłe połączenie śpiewu ze słowem. U Greków, według Arystotelesa, prawa nawet miały być pieśniami. Pieśń, jest to rodzaj małego poematu, który z ust do ust przechodzi jak sława, i staje się wyrażeniem całego narodu, który powtarza jej zwrotki, i uwiecznia je w pamięci.

Chcąc oznaczyć pod względem starszeństwa i rozmaito-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ści pewien porządek pieśni, znajdziemy najprzód: pieśń religijną, pieśń narodową, pieśń bohaterską, pieśń filozoficzną, pieśń satyryczną, w której Francuzi najwięcej wygórowali, pieśń dziarską jak naszych krakowiaków, i nakoniec pieśń śmieszną (komiczną) która trzyma środek między satyryczną a inną jaką przybraną. Trudno wreszcie byłoby odróżnić je, gdyż wszystkie te rodzaje wchodzą często jeden w drugi, i prawie niepodobna oznaczyć stanowczo ich bezwzględnej między sobą różności.

Pieśń religijna istniała we wszystkich czasach i u wszystkich narodów. Pobudka ducha religijnego wyrodziła pieśń-hymn, wznoszony ku niebu w ceremonjach kościoła. Hymny Orfeusza, bałwochwalcze lecz pobożne kantyki Greków, oraz pienia adoratorów słońca, które księga Zend-Awesta w sobie obejmuje, i one hymny hebrajskie, znane pod nazwiskiem „psalmów i kantyków," byłyż czem innem, jak pieśnią religijną. Przewyższają wszystkie inne pieśni natchnienia chrześćjańskiego, a z tych najpiękniejszą jest kolenda: „Na multankach grają, chwałę Panu dają, hej kolenda! kolenda." Uroczysta chociaż naiwna pieśń kolendy, jest i będzie zawsze, jednym z najwznioślejszych pomników w historji pieśni religijnych.

Pieśń narodowa, równie jest starą jak początek narodowości. Orfeusz, Homer, śpiewali ją u starożytnych Greków; Wirgiljusz, Horacy, u Rzymian; Delavigne i Béranger we Francji; Tomasz Moor w Anglji, Klopsztok i Bürger w Niemczech; Kochanowski, Trembecki, Pol w Polsce. Każdy kraj miał swych poetów, swych piosnkarzy, co śpiewali zwyczaje, obyczaje, dzieje i powaby swego kraju.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pieśni wojenne śpiewał u Greków Orfeusz, podczas wyprawy na Troję. Tyrteusza, powtarzane przez Ateńczyków przy dźwięku liry w batalji Maratońskiej, należały do tego rodzaju pieśni. W średnich wiekach, niektórzy trubadurowie, a szczególnie Bertrand de Born, zostawili Francuzom niektóre pieśni wojenne.

Pieśniami filozoficznemi możnaby nazwać niektóre ody Horacjusza. Dużo wcześniej przed nim Grecy, co lubili mieszać do wszystkiego myśli filozoficzne, rozweselali swe zabawy pieśniami tego rodzaju; ody Pindara, niemniej niektóre Anakreonta, należą do pieśni filozoficznych. Atheneusz wzmiankuje o wielu takich pieśniach. Arystoteles po śmierci swego przyjaciela Hermjasa, skomponował jako nekrolog, napiękniejszą pieśń filozoficzną, jaka jest znaną. Wszelako ten rodzaj pieśni w dzisiejszej epoce ma barwę mniej poważną i miesza się często z rodzajem erotycznym. Krasicki, Naruszewicz, Twardowski; z francuzkich poetów: Panard, Dupont, Lafontaine, Béranger, przedstawiają piękne wzory pieśni filozoficznej, jak niemniej w piosnce satyrycznej, zwanej u Francuzów vaudeville (poezja epiczna), napisali arcydzieła dowcipu, wesołości i naiwności.

Piosnka na cześć Bachusa, czyli piosnka przy kieliszku, była zawsze śpiewaną chórem. W dawnych czasach starano się wprowadzać do niej jedynie chwałę bogów, lecz później nabrała tonu mniej poważnego i sławiono w niej tylko potęgę wina i miłości. Anakreont napisał arcypiękne utwory w tym rodzaju. Horacjusza jednak mają więcej wdzięku i filozoficzności; o nim to Montaigne powiedział: on kołysze mądrość na łonie roskoszy.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pieśń erotyczna czyli miłosna, była pierwszą niż inne, gdyż nietylko według historji, ale według naturalnego rozsądku, ludzie wprzód musieli mieć miłość jak wojnę. Wiele od Katulla i Horacjusza są pierwszemi wzorami pieśni erotycznej. W nowszej epoce Béranger we Francji i Tomasz Moor w Anglji, wznieśli ten rodzaj piosnek do najwyższego szczytu piękności.

Do poezji erotycznej, należy także romans, pieśń której przedmiot wyraża uczucie miłosne. Historja romansu łączy się z historją literatury i obyczajami cywilizacji narorodów. Romans czyli wyłączny charakter tego rodzaju pieśni, przybrał swą nazwę we Francji; w języku pospolitym *roman*, jest objawem czułości, gracji i galanterji francuzkiej. Zaczął rozkwitać już w X wieku wtedy, kiedy język francuzki wyrabiał się dopiero ze swego *jargon*, który nie będąc łacińskim, nie był jeszcze francuzkim. Romans wzrastał, oczyszczał i idealizował się z formami poezji lirycznej i z cywilizacją towarzyską; rozwijał się w melodją, wzbogacał postępami harmonji i odbił w sobie następnie wszystkie wytworności rozumu i uczucia.

U wszystkich narodów świata, egzystowały pieśni naiwne czyli ludowe *prole sine mater creata*, owoce instynktu i uczucia każdego. Grecy, ci mistrzowie w sztuce wymowy, śpiewie i przeistaczaniu swych piękności wiecznych, czyli niebiańskich (Olimpu), mieli pieśń do wszystkich zwyczajów i do wszystkich warunków życia. Rzymianie, którzy od Greków w spadku otrzymali zasoby ich cywilizacji, posiadali także swoje dawne piosnki *latium*, których Tytus Liwjusz i Wirgiljusz słuchali z głęboką uwagą. Te pomniki staro-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

żytne, przekazywane od wieku do wieku przez usta pasterzy, były zebrane przez kościół, i doszły aż do nas w pięknych i poważnych melopeach, które nas wzruszają dotąd w naszych świątyniach. Lecz prawdziwemi pieśniami ludowemi, a prawdziwie też naiwnemi, są improwizowane, a rozlegające się po wsiach, polach, łąkach, pienia wieśniacze, które poeci zowią sielankami albo balladami. Największa też obfitość tego rodzaju pieśni, znajduje się u ludów Słowiańskich.

Pieśni zaś w rodzaju epicznym, w których opowiadania bohaterskie mieszają się z wyrażeniem uczuć serca ludzkiego, były dziełem dawnych poetów, podobnych rapsodom homerycznym, z któremi ich pokrewieństwo trwało nieprzerwane. Poetów tych nazywano bardami w krajach północnych, minesingerami w Germanji, lirnikami u Słowian, minstrelami i trubadurami we Francji, Hiszpanji i Włoszech. Śpiewali oni pieśni w djalektach albo narzeczach prowincjonalnych, kiedy jeszcze języki nie były zupełnie uformowane. Frank z Kolonji, w swoim traktacie o śpiewie rytmicznym: Ars cantus mensurabilis, wynotował niektóre wyjątki i pieśni (w djalekcie pospolitym) z X wieku. Liczba tych pieśni powiększyła się znacznie w wieku XI. Skutkiem poruszeń narodów wywołanych przez krucjatę, w XII i XIII wieku, pieśni pomnożyły się tym więcej, i rozeszły po całej Europie. Śpiewano je w Hiszpanji Włoszech, Niemczech, Polsce, Rusi, Anglji, Danji, Szwecji i Francji; równie na dworach książąt jak pod strzechą wieśniaka, stały się przedmiotem uwagi powszechnej.

Równie jak rapsodowie i bardowie, owi pierwotni ludo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wi śpiewacy, minstrelowie i trubadurowie, śpiewali wiersze jakie im natchnęły bądź czyny heroiczne, bądź inne jakie interesujące dzieje z życia powszedniego. Najczęściej stosowali oni swe wiersze do jakiej arji (cantileny) już znanej, jak to czynią dotąd jeszcze niektórzy piosnkarze, albo też wynalazłszy melodją, dawali ją napisać jakiemu muzykowi z professji zwanemu wtedy harmonizatorem. Taka nieumiejętność w połączeniu słowa z muzyką, trwała aż do końca XIII wieku.

Byli jednak niektórzy trubadurowie, co sami umieli notować śpiewy swego wynalazku; do tych liczą między najdawniejszemi: Piotra z Owernji, którego pieśni wielkie miały robić wrażenie w owym czasie. Kompozycje jego powtarzane były w pieśniach Chatelain de Coucy, sławnego trubadura XII wieku. Pieśni czyli melodje tego ostatniego, przetłómaczone (transponowane) były na notacją tegoczesną, przez Perna. Inne jeszcze pieśni, mające wtedy największą wziętość, są utworu Adama de la Halle, przezwanego także Bossu d'Arras, a najsłynniejszego trubadura XIII wieku. Także Jehanot Lescurel, muzyk francuzki w początkach XIV wieku, napisał wielką liczbę tych pieśni (romansów), które dotąd zachowują się w manuskryptach. Uczony Fétis przełożył z nich kilka na tonacją tegoczesną, i zbliżył je umiejętnem rozwinięciem do melodji współczesnych.

Od XV dopiero wieku, sztuka pisania i kombinacji tonów, wielki postęp zrobiła w pracowitych rękach kontrapunkcistów. Melodja odżywia się i rozprzestrzenia, otrząsając z więzów swej dawnej nieruchliwości tonalnej; obu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dza się z ascetyzmu uśpiona fantazja i dodaje polotu nowym siłom imaginacji i pojęciu muzycznemu. Romans rozwesela się, melodje nabierają rytmiczności właściwej i elegancji światowej. Galanterja francuzka XVI wieku, nadała romansowi ten wytworny wdzięk, że jest poszukiwanym przez wszystkie narody Europy. Wiek szesnasty najwięcej też upowszechnił romans. Poeci, uczeni, szlachta, szlachetne damy, książęta, królowie, całe ukształcone towarzystwo we Francji, rymuje, komponuje i śpiewa czułe i prześliczne romanse. Z muzyków dawniejszych co się najwięcej w tem rodzaju odznaczyli, są najprzód: Noeu Feignient, Guillaume Heurteur, Piotr Vermont; później: Beaulieu, Deschamps, Claudin, i najsłynniejsi z całej plejady poetów, utworzyli arcydzieła w tym rodzaju, wyłącznie francuzkim.

Ze śpiewaków średnich wieków, byli najdawniejsi jak już mówiliśmy bardowie i ich sława rozszerzała się najwięcej w krajach Gallów, Germanów, Teutonów, Anglików i Irlandczyków. Byli oni poetami, muzykami i wojownikami razem. Z tych Fingal i syn jego Ossjan, uważani są za najsłynniejszych; żyli oni w wieku III i na początku IV. Fergus, współczesny Fingala i Ossjana, miał być również znakomitym bardem; szczególnie też w bataljach jego genjusz jaśniał i wywoływał swoje panowanie. Historja wspomina, że w bitwie pod Fiatri, Ossjan, wszczynając walkę zmuszonym był cofać się; Fergus ujrzawszy go z pagórka, zaczął śpiewać pieśni, które mu dodały odwagi, że uderzywszy na nieprzyjaciela, odniósł zwycięztwo.

Generacja bardów rozciągała się aż do X wieku, a nawet

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dużo jeszcze później. Najznakomitsi bardowie byli szkoccy i irlandzcy. Jest wzmianka w historji o szkole czyli kolegjum bardów, które w czasach napadów Duńczyków, zniszczone, w wieku XI przywróconem zostało przez O'Brien Boironh. Arfa złożona w kolegjum pod wezwaniem świętej Trójcy w Dublinie, należała do O'Briena. Zaś Henryk VIII zostawszy królem Irlandji, przybrał sobie za herb arfę.

Według chronologji, po bardach, najdawniejsi byli minstrelowie zwani także u Germanów minesingerami. Historja wykazuje pierwsze ich ukazanie się w VII wieku. Jeden z takich minstrelów był dyrektorem nadwornej kapeli króla Pepina, ojca Karola W. Ci nowi śpiewacy czyli pieśniarze, których sława rozszerzała się aż do XV wieku, byli w wielkiej wziętości i poszanowaniu. Ukazywali się oni w świtach wielkich bohaterów, w czasie bitw, na turniejach, karuzelach; wysławiali ich czyny i stawali się pośrednikami uczuć patrjotycznych. Grali rolę w tak zwanych *cours d'amour*, odznaczali się w walkach poetycznych, i należeli do wszystkich świetnych tego rodzaju zabaw, będących w zwyczaju w średnich wiekach.

Najsłynniejsi z minstrelów byli: Jonglet w XII wieku i Colin Muset w XIII. Ten ostatni był niewidomym i jego ślepota była powodem dowcipów, które nabrały rozgłosu, i dały początek grze *clemusette* przez abrewiacją Colin Muset. W wieku XIV we Francji i Hiszpanji, było dużo tych ociemniałych muzyków. Hiszpanie nazywali ich *ciegos*, co znaczy niewidomy. Ogólnie zaś minstrelów zwali w swym języku *decidorami*. Ze swoich decidorów mieli Hiszpanie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

najsłynniejszych Salinasa i Moralesa w XV wieku, którzy nietylko jako poeci-śpiewacy, ale jako kompozytorowie i niepospolici harmoniści się odznaczali.

Minstrele niemieccy zwani minesingerami czyli śpiewakami miłości, zostawali w wielkiem poszanowaniu; byli oni po większej części kawalerowie albo przynajmniej szlachta i żyli na dworach książąt. Cesarz Fryderyk II, Leopold IV, i król Czeski Wacław, słynęli z protekcji wyświadczanej minesingerom. Między dawniejszemi z tych poeto-muzyków, słynął najbardziej w XII wieku Henryk von Weldek; w XIII zaś: Konrad von Würtzburg i Jan Hadlub.

W XI, XII i XIII też wieku, trubadurowie (od słowa *trubar* albo *touver*), najwięcej się rozpowszechnili. Między temi francuzkiemi śpiewakami, sławę największą mieli: X. Vidal, Arnaud-Daniel, Janfred Rudel, Bertrand de Born, Anselme Faydittt, Rajmund Béranger hrabia Prowancji, Ryszard Lwie serce, Thibaut hrabia Szampanji, i Guillaume hrabia Poiters. Ich poezje liryczne, opiewające najwięcej dzieje bohaterskie i miłosne, składały się z małych poematów zwanych *sirventes*, *plaintes*, *tensons*, *novas* i ballad. Trubadurowie i truwerowie, również jak minstrele i minesingery, śpiewali swoje poezje przy akompanjamencie instrumentu; najwięcej gitara, lira i vieilla, były u nich w zwyczaju.

Trubadur z professji w wędrówkach swoich po świecie, przybierał sobie za towarzysza żąglera (jongleur), który go wyręczał niekiedy w śpiewaniu jego utworów. Żąglery byli to także poeci i muzycy, lecz najniżej uważani ze wszyst-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kich. Różnica zaś zachodząca między trubadurami i truwerami była taka, że pierwsi jaśnieli więcej w rodzaju lirycznym, i kwitnęli w południowej Francji, szczególnie też w Tuluzie, Narbonie, w Aix, w Prowancji i mówili językiem *d'Oc* czyli languedockim; gdy znów truwerowie odznaczali się w poezji epicznej i komponowali swe pieśni *en romanwallon*, czyli w języku *d'Oil*, starym francuzkim. Najpiękniej im się powiodło w epopei z przybraną nazwą *roman*, i w tak zwanych *fabliaux* (rodzaj poematów), które są często u nich arcydziełami oryginalności i piękności. Tworzyli także i poezje liryczne, znane pod nazwą *lais*, *virelais* i ballad. Najsławniejsi z truwerów byli: Lambert, Wistace, Alexandre de Bernay, Renaud, Gauder, Guilbert de Montreuil, John von Flagy, Guillaume de Lorris i Jon von Meung, zwani także Clopinel.

Sława i wziętość wszystkich tych pieśniarzy, trwała przez kilka wieków, lecz w miarę jak się ich liczba zaczęła pomnażać, tracili na swej wartości i osobliwości. Tym bardziej sława ich zaczęła upadać, im większe muzyka robiła postępy. Stracili nakoniec dawny urok, wygluzowani z zamków i pałaców, zaczęli tworzyć między sobą korporacje, i zebrani w gruppy po dziesięciu, piętnastu lub dwudziestu, przebiegali miasta i miasteczka, śpiewając przy towarzyszeniu liry albo vieilli, swoje pieśni które ozdabiali pewną deklamacją i gestami właściwemi sztukom albo poematom, jakie przedstawiali; a tem co zebrali od swych spektatorów, dzielili się wspólnie. W r. 1515, minstrelowie, składali część nadwornej kapeli, która asystowała orszakowi Franciszka I, przy jego tryumfalnym wjezdzie do Pary-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ża. Ostatni jeszcze z minstrelów (których już wtedy przez ironją nazywano *menetriers*) dotrwali aż do czasów Ludwika XIV; jeden z nich nazywał się Roza, drugi Janot, lecz już wtedy grali i śpiewali oni najwięcej wyjątki z oper Lulliego. (Dalszy ciąg historji pieśni w rozdziale XXXI).

ROZDZIAŁ XVI.

Muzyka w Ameryce i Nowej Oceanji.

Lubo epoka, w której Ameryka odkrytą została przez Kolumba, należy do średnich wieków, tak jednak mało znaleźliśmy u historyków wzmianek o poetyce i muzykalności tego nowego świata, że musiemy dziejami nieco późniejszemi zapełnić miejsce naszej muzykalnej o nim historji. Ani u starożytnych, gdy była mowa o antypodach, nie powiedziano wyraźnie, jaką była oświata tego podziemnego ludu, ani też przy odszukaniu nowej ziemi w wieku XV, kiedy hiszpańscy rycerze pod dowództwem Korteza, odnosili zwycięztwa nad Peruwjanami i upokarzali Kacyków, tych odwiecznych króli Amerykańskich, nie znajdujemy nic w historji, coby się przydało do naszego zbioru muzykalnych numizmatów, tyczących się starożytności tego kraju.

Według geografji i historji narodów, Indje zachodnie z Indjami wschodniemi czyli Azją północną, między sobą graniczą, i od dawnych czasów miały mieć te kraje między sobą komunikacją, więc też i muzyka Amerykanów nosiła tę samą cechę dzikiej oryginalności, jaką Indjanie i wszystkie narody wschodnie odznaczają się. Po opanowaniu Me-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ksyku przez Hiszpanów, kraj ten posiadał swoję muzykę wokalną i instrumentalną, lecz w stanie dzikości jak ich obyczaje zostającą. Ulubione instrumenta Negrów meksykańskich były tambury czyli bębny zwane, jeden *huehuetl*, drugi *teponaztli;* mieli także trąby wyrabiane z muszli morskich i małe flety tonu wysokiego i wrzaskliwego, oraz *ajakaztli*, rodzaj dzwonka okrągłego z dziurkami i pewną liczbą małych kamyków wewnątrz; przez potrząsanie czyli dzwonienie nim, wydawał ten instrument dźwięk stosowny do całej tej janczarskiej orkiestry, która przygrywała ich tańcom, i akompanjowała ich śpiewom.

Niejaki Weld w swoich notatach o Indjach północnej Ameryki, podaje opis następujący o muzyce i tańcu, jakiego był świadkiem w tym kraju. „Trzech starców, co składali muzykę, siedzieli pod cieniem drzewa, i jeden z nich bębnił na tamburze zrobionym z drzewa i obciągniętym skórą, a dwaj drudzy, wybijali takt wraz z tamburem, za pomocą grzechotki, zrobionej z bani (dyni) suchej i napełnionej grochem. Ci trzej muzycy śpiewali jednocześnie swoje arje do tańca i wszyscy tancerze łączyli swe głosy, przyśpiewując razem z niemi.” Również Indjanie w Chili tego samego rodzaju posiadają muzykę; zebrawszy się gdzieś na zabawę, śpiewają wszyscy jednym głosem (unisonem); po odśpiewaniu każdej strofy, robią przegrywki na fletach, trąbkach, tamburach w rodzaju riturnelli, czyli zwrotki do następnej strofy.

Z podróży kapitana Cooka na wyspach morza północnego, następujące mamy wiadomości o naturalnej muzyce tych dzikich północnych ludów. Grają oni na fletach

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zrobionych z trzciny (bambus) wydrążonej wewnątrz. Flet ten podobny ma być co do kształtu do niemieckiego flotrowersu, z tą tylko różnicą, że grający na nim, dmucha przez dziurkę wewnątrz, jak na zwyczajnym flotrowersie, zadęcie (ambouchure) tego instrumentu jest zewnętrzne. Przy akompanjamencie tych fletów, śpiewają swoje rozmaite pieśni, stosując się nadewszystko w takcie. Na wyspach zwanych Przyjacielskiemi, kobiety śpiewając i tańcząc, akompanjują sobie prztykaniem w ręce (klapsaniem) palcy, na podobieństwo kastanietów hiszpańskich. Mieszkańcy wyspy Tango, śpiewają piosnki w rodzaju recitatiwów, których myśli są często dosyć poetyczne; śpiewają je i deklamują chórem złożonym z mężczyzn i kobiet. Mają także oryginalną arją, czyli pieśń żałobną, która ma być według zdania kapitana Cooka, podobną do pieśni Dies irae, a którą śpiewają przy umarłych.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Z wysp nowej Oceanji, jeden z dystyngowanych i muzykalnych wojażerów, takie opowiada nowości pod względem muzyki: Na wyspach Ś. Dominika i Śtej Krystyny, narody są jeszcze dzikie. Śpiewy tych mieszkańców są tylko rodzajem mruczenia, w których ani melodji ani rytmu dobrze rozróżnić nie można. Obserwator światły dodaje, że szczególną jest rzeczą, iż ci antropofagowie, co jak wszyscy dzicy i nieukształceni ludzie nie powinniby mieć ucha delikatnego, lubią bardzo tercją minorową. Jest coś przytem, powiada wojażer, w śpiewach tych dzikich ludów, tak strasznego i smutnego, co pobudza do tęsknoty, co zdaje się dawać słyszeć śpiewy pogrzebu. W końcu dodaje wojażer, iż przepędził noc całą w wielkiem udręczeniu na sere-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nadzie, jaką mieszkańcy wysp raczyli go uczcić, czyli przynajmniej, że miał takie wyobrażenie o ich muzykalności, jakie nam opisał. Wiadomości te winniśmy dykcjonarzowi muzycznemu Escudier'a, który obejmuje wiele naukowych, a przytem i ciekawych rzeczy, między innemi opisy o muzyce Eskimosów i Bachapinów, z pokolenia Kafrów, opowiadane przez kapitana Parry, jak następuje:

„Eskimosowie są pasjonowani do muzyki. Śpiewają rozmaite arje, w których jednak trudno jest rozróżnić podział taktu i charakterystykę melodji. Za cały instrument do akompanjamentu mają rodzaj tambura zrobionego z drzewa. Instrument Bachapinów, zwany u nich *lichaka*, jest zrobiony z trzciny i posiada tylko jeden ton. Kilku takich grajków razem zebranych, grają pewną część unisonem, gdy drudzy dają słyszeć różne inne tony skali muzycznej. I jak u Eskimosów trudno jest rozróżnić rytm w ich melodji, tak przeciwnie Bachapinów, zajmuje najwięcej takt, który zachowują."

Z tych tedy szkiców, dokładnie przedstawiających dzikość ludów północnych, możemy utworzyć wyobrażenie, jaką być mogła muzyka w Ameryce, w pierwszych latach po jej odkryciu. Dopiero, gdy europejska cywilizacja zaczęła się rozszerzać w tym kraju, wtedy i muzyka składająca część poetyczną tej cywilizacji, rozpromieniać się zaczęła i nabierać kształtu i wdzięku. Wszelako gdyśmy mówili o innych dzikich ludach północnych krajów, nie chcieliśmy przez to twierdzić, jakoby południowych stref Amerykanie, nawet w epoce ich odkrycia, mieli być równie dzikiemi; przeciwnie, w pierwszych latach ich bliższego zapoznawa-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nia się z Hiszpanami, okazali się pod względem cywilizacji przemysłowej, handlowej i rękodzielniczej, na znacznej już stopie ukształcenia. Materje jedwabne, bawełniane, kobierce i wiele innych przedmiotów, wyrobu fabryk peruwjańskich, słynęły przez długi czas nietylko u Hiszpanów, ale i w innych krajach Europy.

Jak wszystkie inne narody, tak i Amerykanie, mieli swoję ludową poezją, swoję muzykę i taniec, które były odbiciem charakterystycznem ich wschodnich obyczajów, ich obrządku i czci oddawanej księżycowi. Wiele jest melodji (czyli arji) do tańca, które być może, że stosunkowo do postępu cywilizacji nabrały nieco więcej wdzięku i kształtu; lecz są oryginalne i stare jak historja tych ludów. Z tych pieśni najwięcej nam są znane: *bambula*, *bananier*, *yankee-doodle*, ubarwione fantazją i ozdobione harmonją przez słynnego amerykańskiego muzyka Gottschalka, przedstawiają prawdziwie piękne i oryginalnej charakterystyki melodje. Od czasu też, gdy europejska stopa częściej i gęściej zaczęła odwiedzać i przebywać te kraje, gdy duch chrystjanizmu rozpostarł swe anielskie i dobroczynne panowanie, i rozradzać się poczęły prawdziwej wiary i miłości prawdy, gdy obyczaje tych ludów stawały na tej stopie, że potrafiły być wzorem do arcydzieł poezji jak René i Atala [1]), gdy nakoniec Ameryka już tak dojrzała, że i na Waszyngtona potrafiła się zdobyć; wtedy i muzyka, ta nierozłączna poezji towarzyszka, nie była już ową dziką, łoskotliwą tamburadą, lecz swe domorodne i oryginalne bogactwa

[1]) René i Atala, utworu Chateaubrianda.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

melodji, przy pomocy artyzmu, zaczęła rozwijać, kształcić, i upięknione, upowszechniać po całym świecie.

Od kilkudziesięciu też lat, mnóstwo najznakomitszych artystów europejskiej ziemi, nie przestaje odwiedzać Stanów Zjednoczonych, i doznawać tam nader świetnego przyjęcia i powodzenia. Meksyk, Chili, Kalifornja, Peru, Hawanna, New-York, Rio, i inne znaczniejsze kraje i miasta Ameryki, posiadają teatra, filharmoniczne towarzystwa, operę i koncerta, znawców, krytyków i mnogą liczbę amatorów i lubowników muzyki [1]). Na tem się kończy nasz opis historyczny muzykalnego Amerykańskiego świata. Nie trzymaliśmy się i tu, również jak w rozdziale XIV chronologicznego porządku, i doszliśmy w naszem opowiadaniu aż do dzisiejszej epoki. Nieznalazłszy atoli obszerniejszych muzykalnych wiadomości, o którychbyśmy dłużej mogli rozprawiać, ograniczamy się na tym jednym historycznym artykule, jako na całej naszej wiedzy, o muzykalności nowego świata.

ROZDZIAŁ XVII.

Uzupełnienie historji muzyki średnich wieków.

Gdyśmy w poprzednich rozdziałach mówili o hymnie i pieśni, tych odwiecznych pomnikach muzyki wrodzonej

[1]) Artyści, którzy odwiedzali Amerykę i mieli tam największe powodzenie, są: Artôt, Vieuxtemps, Ole-Bull, Hauzer, Thalberg, Hertz; ze śpiewaków: Mario, panna Grisi, Tamburini, etc. Także sławna artystka dramatyczna panna Rachel, z równym entuzjazmem jak powyżsi artyści, przyjmowaną była w Ameryce.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ludziom czyli muzyki natchnionej, gdyśmy opisali niektóre szczegóły o wynalazkach i udoskonaleniach uczynionych w postępie muzycznym od XIV aż do XVI wieku, pozostaje nam dla uzupełnienia historji średnich wieków i jako wstęp do muzyki tegoczesnej dodać co następuje. Mówiliśmy w rozdziale XIV zkąd wzięło początek oratorjum i jak dramat liryczny się zrodził; w tym tedy przedmiocie, dodajemy następujące wiadomości.

Jeszcze za Karola Wielkiego, istniało w Paryżu towarzystwo, pod nazwą: *les enfants sans soucis*, których naczelnik nazywał się królem głupców *le roi des sots*; bawili oni lud na rynkach rozmaitemi kuglarstwami. Karol Wielki widząc ich niemoralne prowadzenie się, zniósł to towarzystwo rozkazem 800 roku.

W IX wieku, zjawiło się nowe towarzystwo pod imieniem żonglerów (les jongleurs), którzy prześpiewując poemata z wszelkiemi scenicznemi szczegółami, bawili publiczność. W owym także czasie, po klasztorach przedstawiano dramata religijne, zwane mysterjami. Lecz lud mniej ożywiony jak dawniej gorliwością do religijnych wspomnień, wolał zgromadzać się na przedstawienia światowe. Widząc to duchowieństwo, wyjednało w roku 1395 królewski rozkaz, którym wzbroniono przedstawiać na rynkach i ulicach nieprzystojności. Mysterja więc, jako wpływające na moralność ludzi, były jedynemi publicznemi widowiskami. Wkrótce jednak, bo w roku 1398, imieniem króla Karola VI, zabroniono towarzystwu mysterji grać sztuki treści religijnej. Ten rozkaz był sam przez się zniszczeniem towarzystwa. Słudzy kościoła, stanęli w obronie mysterji, i przez wpływ

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rzymu znowu w roku 1402, te przedstawienia powrócone zostały.

Za Filipa Pięknego w roku 1303, złożyło się inne towarzystwo pod imieniem *les clercs de la basache*. Ci to klerycy, zaczęli grywać sztuki zupełnie w nowym rodzaju. Chcieli oni śmiać się i śmieszyć drugich; sztukom też swoim nadali nazwisko głupstw (sottisses). Niejaki czas dwa te towarzystwa dzieliły między sobą sławę i widzów. Wkrótce, powstało trzecie, i odebrało im te plony. Nowe to towarzystwo pod imieniem tłuczonego grochu (pois pilé), z dramatyczną powagą mysterji, połączyło wyśmianie głupstw; obierając za treść swoich sztuk, historyczne lub prywatne wypadki. Tak się zrodził dramat; w roku 1518 Franciszek I nadał temu towarzystwu przywilej. Przedstawienia zaś treści religijnej, uznane jako zupełnie niewłaściwe na publicznych widowiskach, w roku 1548 ostatecznie zakazane zostały.

Z dramatu i komedji zrodziła się melodrama albo dramat liryczny, z którego następnie utworzyła się opera. Opera też jest najpiękniejszym rodzajem teatralnych przedstawień; jest najobszerniejszem polem dla kompozytora ku rozwinięciu jego talentu. Jak dramat i komedja są dla ludzi pospolitych i tych ukształcić mogą, tak opera jest dla ludzi wyższych i ukształconych. Opera, jest to dramat muzyczny; różni się od komedji i innych dzieł dramatycznych tem, że nie może się obejść bez muzyki, która we właściwej komedji i dramacie bywa tylko przypadkową lub uległą pobieżnym potrzebom przedmiotu. W operze przeciwnie, muzyka jest rzeczą najgłówniejszą; powinna jednak nie za-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

głuszać poezji, lecz kojarzyć się z nią w jeden nierozłączny związek. Ważniejsze zalety poematu w operze są: szkic dokładny i przystępny w charakterach; sytuacje liryczne zgrabnie urozmaicone; dobór wyrażeń muzycznych właściwie zastosowanych do charakterów rozmaitych osób. Muzyka w operze, powinna nietylko wyrównywać poezji i dramatowi, ale przewyższać je, co właśnie czyni ją więcej charakterystyczną i surowszą jak wszystkie inne rodzaje muzyki. Zależna od natury poematu, powinna niejako przybrać charakter dramatyczny i dominujący. Oprócz przymiotów, jakie każdy poemat winien posiadać, opera wymaga jeszcze innych, które jej są specjalne, a najważniejsze między niemi: akcja i rozkład szczęśliwy w rozwijaniu części muzycznych. Odróżnia się wielka opera nad opery komicznej naturą przedmiotu; w ogólności zaś opera wielka, zbliża się więcej do tragedji, a opera komiczna do komedji; nigdy jednak ani wielka opera, nie będzie tyle poważna, jak tragedja, ani też opera komiczna nie pozwoli sobie akcji tak skomplikowanej jak komedja. Komiczność, będąc wynikiem rozumowym, nie może bez połączenia się z lirycznością zapełnić opery, gdyż muzyka według powszechnego uznania, więcej jest uczuciową jak rozumową, a jak już mówiliśmy w operze dominującą.

Podczas kiedy w Rzymie przedstawienia oratorjum wzięły swój początek, i pierwsza opera skomponowaną została przez Emilo del Cavallier, inne miasta włoskie zaczęły kwitnąć w tym rodzaju muzyki. Rzym, Neapol, Florencja, Medjolan, Turyn, Wenecja, stowarzyszyły się dla oddania należnego hołdu odradzającej się harmonji. Lecz w XVI do-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

piero wieku, muzyka dramatyczna weszła na drogę rzeczywistego postępu i rozrodzenia. Pierwsi kompozytorowie rzymscy, z których największy był Palestryna, oddali się wyłącznie muzyce kościelnej. W XVI także wieku posiadał Rzym Della Violla, sławnego w muzyce teatralnej, i bez zaprzeczenia pierwszego kompozytora dramatycznego szkoły rzymskiej. W roku 1550, tenże Alfonso Violla, ułożył muzykę do dramatu napisanego przez Agostino Beccari'ego pod tytułem *il Sacrificio*, dla dworu Ferrary.

Literaci i muzycy włoscy, między któremi odznaczają się Wincenty Galileusz, Mei i Caccini, umyślili połączyć poezją z muzyką, dla odrodzenia systemu muzyki dramatycznej Greków, w których poezja była śpiewaną. Galileusz dał słyszeć, jako pierwszą próbę tego rodzaju sztuk, epizod *Conte Ugolino*. Przyjęcie jakiego doznała ta pierwsza próba, zachęciła poetę Oktawjusza Rinunciniego do napisania opery *Daphné*, do której muzykę napisali Jakób Peri i Caccini. Następnie napisali oni operę *Eurydyka*, która również miała wielkie powodzenie.

Taki więc był początek opery we Włoszech. Z początku była to drama przeplatana muzyką, w której arje i śpiewy wzięte były po większej części z pieśni ludowych. Dramat liryczny nie posiadał jeszcze wtedy tego co mu było potrzebne i zbliżał się więcej do kompozycji kościelnych. Epoka też odrodzenia czyli udoskonalenia dramy lirycznej, datuje dopiero od czasu wynalezienia recitatiwów czyli muzyki mówiącej, która nadała operze właściwy język i budowę specjalną; wynalazek ten ważną gra rolę w sztuce muzyczno-dramatycznej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Muzyka kościelna w XVI wieku posiadała wielu znakomitych pracowników we Włoszech. Z tych słyną najwięcej Karol Patigno, Jan Noldan, Wincenty Garcia, Matias-Juan Viadana, Franciszek Gherero, Don Józef Nebra, którzy zostawili msze, motetta i kantaty bardzo piękne. Większa część z tych artystów, nietylko że byli kompozytorami odznaczającemi się, ale byli także znakomitemi śpiewakami i instrumencistami razem.

Utwór muzyczny zwany motett był mniejszego rozmiaru jak oratorjum. Muzykę motettu zastosowywano do słów wyjętych z Pisma świętego. Dawniej pisano motetta na dwa, trzy, cztery, pięć lub sześć głosów z towarzyszeniem organów, później dodano chóry i orkiestrę. Krzysztof Morales, kompozytor hiszpański, żyjący w wieku XV, odznaczył się najwięcej w muzyce kościelnej. Jego motett *Lamentabor Jacob* należeć ma do piękniejszych utworów i zachowuje się w archiwach kapelanji pontyfikalnej w Rzymie. Ludwik Vittoria, autor motettów bardzo także szacownych. W XVI wieku, Hiszpania była płodną w znakomitych muzyków, którzy rywalizowali z największemi znakomitościami szkoły włoskiej i flamandzkiej.

Flandrji należy się cześć, że nietylko w malarstwie ale i w muzyce miała wielkich mistrzów. Flandrja słusznie szczycić się może najdawniejszą szkołą muzyczną. Najznakomitsi kontrapunkciści XIV i XV wieku byli flamandzcy. Ta dawność ich szkoły, upoważniła niektórych autorów do powiedzenia, że Flamandczycy byli pierwszemi mistrzami, którzy nauczali muzyki inne narody Europy. Mniemanie to nie może być jednak uznanem za słuszne, bez pewnej re-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

strykcji. Naczelnikami szkoły flamandzkiej są: Jakób Obrecht Jan Ockeneim i Josquin najznakomitszy ze wszystkich. Josquin zwany był powszechnie *princeps musicorum*. Jan Ockeneim odznaczył się szczególnie mszą na trzydzieści głosów, motettami i fugami. Cała jego kompozycja zasadzała się na kalkulacji kontrapunktycznej, i prawie zupełnie ogołocona ze śpiewu czyli melodji. Josquin jest największym kompozytorem XV wieku, nazywają go ojcem harmonji tegoczesnej; kompozycje jego są więcej oryginalne i śpiewniejsze jak jego poprzedników. Kompozytorowie flamandzcy najznakomitsi z XVI wieku są: Mikołaj Combert uczeń Josquina, który się odznaczył w fugach, Korneljusz Kanis, Arnold von Prug, Adrjan Vilaert i Sebastjan Hollander. Na początku siedmnastego wieku ukazał się słynny Jan Tinktor, który nadał wielki popęd muzyce nietylko swego kraju, ale całej Europy. Od tego też czasu szkoła flamandzka przestała wydawać wielkich muzyków.

Czechy od XV wieku zaczęły okazywać wielkie zdolności w muzyce. Rudolf II, którego panowanie było najświetniejszą epoką dla sztuk i literatury w Czechach, wystawił swym kosztem pyszną kapelanją, to jest szkołę muzyczną, złożoną z artystów włoskich i czeskich. Za Ferdynanda II, w każdym klasztorze, w każdej parafji, nadane były posesje, z których dochód przeznaczonym był na utrzymanie muzyki chóralnej. Niemniej w kolegjach i seminarjach muzyka tworzyła część nauki i przyjemności w czasie rekreacji. W każdem miasteczku był nauczyciel szkoły z obowiązkiem uczenia muzyki. Lecz wracając się do muzyki włoskiej, mamy do powiedzenia, że szkoła założona w XVI wieku przez Jana

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gabrielli, liczy pomiędzy swemi pierwszemi uczniami najdoskonalszych harmonistów: Klaudjusza Montewerde, Jana Croci, Legruncjusza i wielu w późniejszych czasach znakomitych muzyków. Współczesny Palestriny i najznakomitszy XVI wieku muzyk, był Orlando de Lassus, mistrz kapeli kościelnej elektora bawarskiego. W tej także epoce słynął w Niemczech jako doskonały harmonista Viadana, mistrz kapeli katedralnej w Mantuy, któremu należy się wynalazek basu cyfrowanego, zwanego we Francji bas continuel, we Włoszech partimento, w Niemczech generał-bas, w Anglji thorongh-bass. Anglicy mieli w XVI wieku Tomasza Tallis doskonałego harmonistę i znakomitego kompozytora.

Reguły jednak muzyczne średnich wieków, a najważniejsze podstawy muzyki tegoczesnej, zwane harmonją i kompozycją, aż do XVI wieku, nie miały uzasadnionych przepisów i form właściwych. Palestrina, Gabrielli, Montewerda, Orlando de Lassus, Viadana, Tallis, a później Tinktor, są pierwszemi mistrzami, co nadali muzyce właściwe formy, przepisali prawa i otworzyli jej drogę do przyszłych piękności, jakie w następstwie w rękach nowych genjuszów ukazała światu.

Do składu niniejszej historji, należy także słynny reformator XVI wieku Marcin Luther, jako jeden z najuczeńszych muzyków swego czasu. Nie uznając wcale jego zreformowanej nauki, cenimy w nim wszakże uczonego filozofa i estetyka muzycznego, jak niemniej historyka i kompozytora [1]). Marcin Luther biorąc wzory z Sokratesa i Plato-

[1]) Znany jest chór protestantów, umieszczony w operze Hugonoci przez Meyerbera. Chór ten napisany jest z niemałą erudycją muzyczną.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

na, pisał wiele o muzyce, dowodząc, że jest ona jedną z potrzebniejszych nauk dla ukształcenia duchowego człowieka. Kompozycje jego najwięcej są pisane na organy i chóry.

Otoż i cała historja muzyki średnich wieków; kto inny, płodniejszego pióra, mógłby foljały tworzyć na kanwie niniejszych historycznych wiadomości, i właśnie foljały też są napisane, a raczej biblioteki całe we Włoszech, Francji, Niemczech, Anglji, składają się z dzieł w tym rodzaju. Lecz my, nie posiadając daru wymowy, ani też mając tyle czasu do rozwinięcia i wypracowania *comme il faut*, każdego przedmiotu, każdej myśli czy swojej czy też przybranej obcej, staraliśmy się nadewszystko, o nagromadzenie do tej księgi jak najliczniejszych komentarzy (wzmianek) historycznych, mniej dbając o ład i skład całości literackiej, jak o zbiór faktów, z którychbyśmy mogli, choć w niezgrabnej tej mozajce, utworzyć całkowitą historją muzyki.

Tak więc nietylko u starożytnych, u których muzyka doszła, według przyjętego u nich systemu, swego szczytu udoskonalenia, lecz i w średnich wiekach nowego jej odradzania się, widziemy wszędzie zamiłowanie i pracę w jej doskonaleniu. Podsycana naturalną i wrodzoną ludziom skłonnością ku estetycznym jej pięknościom, robiła postępy i wzbogacała się coraz nowemi odkryciami. W XVI wieku już posiadała wiele dzieł znakomitych. Lecz dopiero w ostatnich stuleciach znalazło się mnóstwo pracowników i genjalnych ludzi, którzy przydając coraz nowych wdzięków i powabów tej nadobnej sztuce, uposażyli ją mnóstwem arcydzieł. I muzyka, odwieczny hymn, odwieczna pieśń, udoskonalona, ukształcona, stała się roskoszą, uciechą i jedną

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

z najpiękniejszych zabaw ucywilizowanego tegoczesnego społeczeństwa.

ROZDZIAŁ XVIII.

O instrumentach muzycznych, jakie były wynalezione lub najwięcéj używane w średnich wiekach.

Wiemy z historji starożytnej, iż jedne z najdawniejszych instrumentów muzycznych były: psalterjon i arfa, zwana *kinnor* u Hebrajczyków, *cithara* u Greków, *cinnara* u Rzymian; *nablum*, *szambuk* i *harpa* u Celtów, Cymbrów, Gotów i innych narodów zachodnich. Arfa znaną była u Indjan, Egipcjan, u dawnego ludu zwanego Arpowie, u Skandynawów; lecz nie wiemy z pewnością, czy wszystkie te narody odebrały ją przez kommunikacją, czy też z kolei były jej wynalazcami. U Greków i Rzymian nosiła niekiedy nazwę *trigon*, *trinolon* albo *sambuk*. Komentarze o poezji Calimacha dowodzą, iż wszystkie instrumenta strunowe kształtu trójkątowego, takie jak *nablum*, *barbitos*, *magad*, *psalterium* i *sambuk*, o których jest mowa w starożytności, były z rodzaju arf i początku fenicyjskiego i chaldejskiego czyli syryjskiego. Także znana u Rzymian *cinnara*, nie była co innego jak arfa. Niemniej w tym rodzaju także a najdawniejszym instrumentem jest lira, która kształtem swym lub nazwą różniła się u niektórych narodów, i zwana była niekiedy *xelus*, *chelis*, *forminx*, albo po łacinie *testudo;* miała ona formę trójkątną i zbliżała się podobieństwem do arfy, czyli przynajmniej należała do rodzaju arf. Arfa jedna

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

była najwięcej używaną w średnich wiekach i zachowała dotąd mniej więcej swoję dawną formę i sposób swej gry.

Drugim najdawniejszym instrumentem strunowym jest lutnia, zwana także u starożytnych *cithara*, od której poszła późniejsza *gitara*. *Wina*, instrument indyjski, był typem tego rodzaju instrumentów. *Eoud* czyli *luth* arabska, wprowadzona przez Maurów do Hiszpanji, służyła za wzór do wynalazku innych w tym rodzaju. Do familji więc lutni należą *thorban*, *pandor*, *mandor* albo *mandolina*, podobna formą do gitary. Także serbska *bandura* i ulubiony neapolitańskiego ludu instrument zwany *calascione*, podobne są do mandoliny, a tem samem należą do rodzaju lutni. Arfa więc i lutnia są najdawniejszemi wzorami dla dwóch oddzielnych form instrumentów strunowych brzdąkanych, od których w późniejszych czasach wyrodziły się inne w tym kształcie i w tym rodzaju gry instrumenta.

Cała familja lutni znikła w muzyce europejskiej, i znajduje się tylko na Wschodzie, gdzie grą wielką rolę w koncertach. W XVI i w XVII wieku lutnia, thorban, arfa i gitara trzymały pierwsze miejsce, jak nazywano, w koncertach pokojowych (musica da camera), i temi to najwięcej instrumentami akompanjowano wszelkie madrygały, willanelle i inne rozmaite piosnki. Wszystkie koncerta, jakie przedstawiają obrazy Tycjana, Walentyna i innych dawniejszych malarzy szkoły włoskiej, są zbiorem tego rodzaju instrumentów. Lubo nie posiadały one gatunku dźwięku dosyć głośnego, były najwięcej upowszechnione i składały część orkiestry w początkach tworzenia się opery. Znajduje

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

się tego przykład w dramie muzycznej pod tytułem: *Il Sant Alessio*, skomponowanej przez Stefana Landi w1634 roku. Instrumentacja tego dzieła składała się z kilku skrzypcy, z kilku arf, lutni, thorbanów, bas-violi i klawcena czyli klawikordu.

Trzeci gatunek instrumentów strunowych, którym miał dać początek starożytny psalterjon są w rodzaju perkusyjnym, wydające dźwięk przez uderzenia w struny patyczkiem. Cymbały są onych najdawniejszym wzorem; upowszechnione były bardzo w średnich wiekach i aż do dzisiejszej epoki dotrwały. One też dały początek wynalezieniu nowszego instrumentu zwanego *klawicitherium*, który rodzajem klawiszy i przyrządzonych do nich pałeczek wprawiony w ruch i wibracją wydaje dźwięk. [1]) Tak zwany *virginale* był takiej konstrukcji i z klawjaturą; wynalazek jego datuje od 1530 r.; virginale był najulubieńszym instrumentem Elźbiety królowej angielskiej. W tej samej epoce wynalezionym był *klawcen* albo *klawicymbał*. Tak zwany *epinetta*, który wybudowany był na tych samych zasadach jak klawicymbał, miał formę kwadratową podobną do późniejszego klawikordu. Wszystkie te instrumenta kla-

[1]) Kalwicitherion przyjął sobie początkowo za zasadę naśladowania lutni i innych instrumentów, u których struny były brzdąkane piórem albo kawałkiem łuski z żółwia, zwanym plectrum. Imitacja ta zrobiona sposobem mechanicznym, osiągnęła korzyść, co do rozległości tonów i przewyższała wszystkie dawniejsze urozmaicenia lutni; pierwszym takim instrumentem wynalezionym w końcu XV wieku był klawicitherium, który dał wzór klawikordowi, a następnie fortepianowi.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wiszowe, miały początkowo za wzór starożytne wschodnie psalterjum i inny tak zwany *kanon*, które były najwięcej podobne do cymbałów. Udoskonalane później przybrały formę klawcenu, klawikordu, a ten ostatni doskonaląc się następnie przybrał nazwę fortepianu, pod jaką jest znany w dzisiejszej epoce.

Starożytny także instrument z rodzaju liry zwany *chelis* albo *sambuk*, a u dawnych Gallów *kruwth* albo *rubebbe*, dał początek późniejszej *vieilli*, która w średnich wiekach najwięcej używaną była przez trubadurów, minesingerów i t. p. poeto-muzyków. Vieilla zwaną w łacińskim języku *vitula*, była instrumentem strunowym o klawiszach i ze smyczkiem utworzonym w kształcie koła, który za pomocą korby poruszał struny i wprawiał w wibracją. Vieilla czyli vitula dawnych bardzo sięga czasów, bo w IX wieku była już znaną. O vieilli, która niemniej we Włoszech jak we Francji i Niemczech była przez kilka wieków w upowszechnieniu, wspominają Gotfridus de Vino Salvo, poeta normandzki z XII wieku, nazywając instrument ten *vitulae jocosae;* albo Joannes Janna i Constantinus Africanus, zakonnik góry Cassinu, który w swem dziele filozoficzno-medycznem, radząc chorym słuchać muzyki, tak wspomina o vieilli: „Ante infirmum dulcis sonitus fiat de musicorum generibus, sicut campanula, vitula rota et similibus." etc.

Od vieilli wzięła początek viola, instrument smyczkowy, więcej kształtem podobny do cithary czyli gitary. Pomniki gotyckie średnich wieków, szczególnie też facjaty kościołów z X i XI wieku, przedstawiają w płaskorzeźbach różne muzyczne instrumenta, między któremi przedniejsze

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

miejsce zajmuje zwykle viola. W książce muzycznej napisanej przez Hieronima z Morawji w XIII wieku różni się viola na dwa gatunki, na *rubebbe* i *vieille*, od których viola wzięła swój początek. *Bas violi*, czyli viola tonu niższego, zwaną była przez Włochów *viola da gamba*, dla odróżnienia od drugiej zwanej *viola da braccio*. Viole te miały formę dzisiejszej (violonczelli) basetli, tylko o więcej strunach. *Violone* czyli prawdziwa viola, miała strun siedm; *accordo*, inny rodzaj violi, posiadał dwanaście do piętnastu strun. Instrumenta te miały dużo podobieństwa do lutni i gitary, a razem do dzisiejszej altówki i violonczelli, gdyż były smyczkowe. Inny jeszcze rodzaj violi, którą nazywano *viola d'amore* (amorka w polskim języku) najpodobniejszą jest do dzisiejszej altówki i jest dotąd używaną w orkiestrach. [1])

W XV wieku we Francji przeistoczoną została viola na mniejszy rozmiar, dla utworzenia violinu czyli skrzypiec. Reforma tego instrumentu wzięła początek we Francji, gdyż w niektórych partyturach włoskich wieku XVI oznaczano ten rodzaj i violonu nazwą *piccoli violini alla francese*. Prawdziwe zaś udoskonalenie skrzypców (violinu) da-

[1]) Viole d'amoure, instrument większej formy jak zwyczajna altówka, różni się tem od niej, że ma siedm strun, gdy zwyczajna viola czyli altówka ma tylko cztery.

Viola di spala, instrument dęty wynaleziony w początkach XVI wieku grywano na nim partję pryncypalną w chórach. Viola pomposa, wynaleziona przez Sebastiana Bacha, była większego formatu jak zwyczajna altówka; przez jakiś czas używaną była w muzyce kościelnéj, w Niemczech.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tuje dopiero od XVII wieku i winne są to udoskonalenie kremońskim artystom, jak Stradivarius, Amati, Guarneri, Bergunzi i wielu innych.

Od XVI wieku używano we Włoszech w muzyce kościelnej wokalnej dwa rodzaje viol, jedna zwana *viola-alto*, która grała unisonem z głosem altu; druga *viola-tenor*, która z tenorem grała razem. Z tego powodu były budowane większe i mniejsze viole. Lecz że głos tenoru zbliżał się więcej do głosu violonczelli, więc skasowano później viola-tenor, zastępując ją violonczellą, i została się tylko viola-alto, dzisiejsza altówka.

Wracając się do średnich wieków, opowiemy różne historyczne wzmianki tyczące się dawności i upowszechnienia jakie miała vieilla. Jeden z trubadurów nazwiskiem Jan de Menng w swoim *Roman de la rose*, gdy mówi o Orfeuszu, że poruszał góry, lasy, nie powiada dźwiękiem swej lutni, lecz dźwiękiem swej vieilli. Drugi z tychże trubadurów Aleksander de Bernay, żyjący we Francji za panowania Filipa Augusta, w swoim romansie pod tytułem Aleksander Macedoński, opisując pałac zajęty przez tego wielkiego bohatera, mówi o dwóch statuach, z których jedna przedstawia grającego na vieilli. Dla sprawdzenia starożytności, jakiego instrumentu, trzebaby mu odjąć wszystkie przybory, jakie były dodane w jego udoskonaleniu; wrócić mu pierworodną jego prostotę i szukać wtedy, czy jego forma nie przypomina instrumentu znanego u starożytnych. I tak np. gdybyśmy odjęli fortepianowi jego młoteczki skórzane, wróciłoby się do klawikordu czyli klawicymbału z pałeczkami przybranemi w pióra i sukno. Odjąć młotki i klawisze, zostanie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tympanon, rodzaj cymbałów, odjąć jeszcze pałeczki i pudło, zostanie arfa znana w starożytności. Vieilla więc jest instrumentem zanadto skomplikowanym i musiała ulegać rozmaitym zmianom i udoskonaleniom. Lecz czy znajdziemy w starożytności instrument podobny do vieilli? Właśnie *chelis* (monokord), który figuruje na rozmaitych pomnikach z czasów najodleglejszej starożytności, miał służyć za wzór utworzenia vieilli. Chelis jest szczepem, z którego się rozrodziły wszystkie instrumenta formy podłużnej i wklęsłej z szyjkami, czy to ich struny przez brzdąkanie lub przez uderzenie patyczkami, lub przez tarcie smyczka wydawały brzmienia. Od chelis więc starożytnego wzięły początek cithara albo gitara, rubebbe i vieilla, z których utworzyła się viola. Jak już wyżej mówiliśmy, pomniki dawne, szczególnie też porządku gotyckiego, przedstawiają skulptury ozdobione mnóstwem rzeczy interesownych dla historji vieilli. Tem więcej historja jej jest poważną, że często jest wspominaną u historyków, w poezjach, w pieśniach trubadurów, minstrelów i żonglerów. Wszystkie te pomniki sztuki muzycznej i literackiej zachowywane w większych bibljotekach, wyjaśniają i tłomaczą rozmaite fazy, jakiemi przechodziła vieilla. Według opisu Buretta, starożytni mieli mieć w niektórych instrumentach rodzaj basu zwanego *burdon*, który podtrzymywał śpiew, wydając oktawę, kwintę, w tym rodzaju jest *kobza* (dudy), w której bas stanowi ów monotonny akompaniament (burdon), podobnie jak u vieilli; więc według zdania uczonego Buretta, ten rodzaj instrumentów był znanym u starożytnych. W dykcjonarzu Furetiera jest wzmianka o dawnym instrumencie zwanym

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

symfonia, który miał być podobny do vieilli. W XIII też wieku nazywano niekiedy vieillę *syphonia*, *cifonia*, przez zepsucie początkowej nazwy. Także w tym czasie zwano ją niekiedy *sambuca*, sądząc że instrument ten pochodzi od Greków, jak wskazuje jego nazwa *sarbucke*, z której łacinnicy przekształcili na *sambuca*. Niejaki Joubert w swoim dykcjonarzu muzycznym zdefinował vieillę przez nazwę: *sambuca rotata*, co dowodzi, iż były w dawnych czasach vieille z kołami i bez kół. Początkowo vieilla miała być więcej podobną do mandoliny i gitary; jej struny wprawiane były w wibracją zapomocą pióra (plectrum), później dodano jej smyczek, utworzony z zaokrąglonego drzewa, którego powierzchnia pokryta była skórą. Klawjatura zastosowana była dopiero później, gdyż w pierwszych czasach vieilla miała formę, (jak wyżej mówiliśmy) dzisiejszej altówki, i tak właśnie jest przedstawianą w manuskryptach starożytnych. W X i XI wieku vieilla była najulubieńszym instrumentem i najwięcej upowszechnionym we Francji; najwięcej też trubadurowie używali jej do swych śpiewów. Fauchet w swej księdze o języku i poezji francuzkiej, wspomina w ten sposób o vieilli i o trubadurach. „Po rozmaitych wypadkach Francji, w miejsce poetów, zaczęli się ukazywać trubadurowie (trouvers et chanteurs, conteurs et jongleurs), czyli minstrelowie z vieillą; jedni z nich komponowali, jako to: trouvers et conteurs, drudzy śpiewali utwory obce, jako to: chanteurs et jongleurs. Ci trubadurowie i śpiewacy, dbając jedni o drugiego, akomponiowali sobie ochotnie; trubadurowie zaś aby ich inwencje i melodje wydawały się dowcipniejszemi i przyjemniejszemi,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

przybywali w towarzystwie żonglerów na wielkie zgromadzenia i festyny, uprzyjemniać chwile książętom."

Nicolas de Bray, w opisach dziejów Ludwika VIII wspominając o uroczystości dawanej przez tego króla, powiada o komedjantach, którzy ukazali się na scenie teatru przy słodkiem odgłosie vieilli i innych instrumentów: occurunt nimi, dulci resonante vieilla, instrumenta sonant, non sistrum defuit illic. Za Ludwika pobożnego (Saint Louis), vieilla była w modzie i największą robiła przyjemność we wszystkich zebraniach; królowa biała (la reine blanche) grywała na tem instrumencie dla zabawienia monarchy. Przy towarzyszeniu vieilli, Thibaut, hrabia Szampanji śpiewał swe wiersze napisane do królowej białej.

Za panowania *Filipa* śmiałego (le hardi) vieilla największą miała wziętość, w tym właśnie czasie ukazał się poeta Adenez; minstrel ten używał vieilli do akompanjamentu swych śpiewów. Vieilla w owych czasach była upiększona rozmaitemi godłami, które malowano lub inkrustowano z wierzchu. W tej również epoce, słynął Jonglet, poeta minstrel, o którym mówi Fauchet, iż był bardzo dobrze widziany na dworze cesarza Konrada IV. Jonglet śpiewał niesame tylko piosnki zwyczajne, lecz najwięcej poezje historyczne, które wygłaszał przy akompanjamencie swej vieilli. Colin Muset, jaśniał w tymże samym wieku. Wszystkich tych poeto-muzyków co grali na vieilli, nazywano wtedy minstrelami; o tych zaś co akompanjowali sobie na innym instrumencie, dodawano: minstrel saraceńskiej waltorni (cor), menstrel naquiris, menstrel na trąbie (trompette) i t. p. W XIV wieku, po wielu udoskonaleniach zapro-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wadzonych w muzyce przez Gui d'Arezzo, Franka z Kolonji i Jana de Muris, widać, że te ulepszenia wiele wpłynęły na używanie vieilli; od tej epoki nazywano ją niekiedy *cyfoni*, *chifoni* od nazwy *symfonja*. Bertrand du Guesclin, poeta normandzki pisze: że dwóch minstrelów króla portugalskiego grało na instrumencie *chifoni*, który według jego opisu, był takim samym, na jakim grywano wtedy we Francji i Normandji. Vieilla także w Hiszpanji była w upowszechnieniu; grających na niej nazywali *ciegos*. Jeden poeta hiszpański, mówiąc o vieilli, używa tego wyrażenia: *mija vivela*, dla oznaczenia, moja vieilla, jakby moja lutnia, moja gęśl i t. p.

W XVI i XVII wieku, vieilla miała wielką popularność tak na dworach królewskich, jak w najbiedniejszej klasie [1]). Zdaje się, u Słowiańskich narodów, szczególnie też w Polsce, co poeci nazywali gęślą albo gędźbą była to ta sama vieilla, chociaż zwano także gędźbą ton czyli dźwięk (rozgłos) jaki wydawały kobza czyli duda, lira i bandura w rękach polskich guślarzy, bandurzystów, dudarzy i lirni-

[1]) O vieilli dużo jest mowy w piosnkach Gautier Garguille z 1640 roku. W tej samej epoce ukazała się we Francji satyra pod tytułem *Paranympfe de la vieille;* satyra ta obznajmia nas, że w tym wieku jak i w poprzednim, żebracy i niewidomi używali tego instrumentu. Poeta Leonard, mówi o tych co nie mogli nic dostać nawet liarda, który nazywano wtedy *pistole de vieilleur*, że chodzili i prosili intonując dawne kolendy na swych melancholicznych vieillach Ostatni z tych vieillistów, którzy za czasów Ludwika XIV, mieli największy rozgłos we Francji, byli: La Roze i Janot, o których w rozdziale XV jest obszerniej mowa.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ków. Duda i lira brzmiały gędźbą po zamkach panów i modrzewiowych dworach szlachty, a rycerz w okurzonej zbroi wróciwszy z wyprawy, zadąć w kobzę się nie wstydził, lub przygrać na lirze, albo bandurze. On zawołany bohater Samuel książe Korycki, którego Twardowski piorunem tureckim nazywa, gdy szedł w Jassyr, przygrywał na kobzie pocieszając towarzyszy swoich. Kobza inaczej *koza* albo *duda* zwana, najpowszechniejsza była w krajach nadwiślańskich, jak lira i bandura u rusinów. Jeżeli dudarzy pełno było, nietylko w miastach i po wsiach osiadłych, niemniej i wędrujących, co przebiegali z kobzą w ręku a pieśnią w ustach, sioła, dwory i zamki. Lirnicy odwiedzali często i nadwiślańską ziemię, a mazury równie lubili tych grajków i śpiewaków razem, jak swoje sławne mazowieckie dudy [1]). Duda wielkopolska różniła się od kobzy krakowskiej, góralskiej i ruskiej, a tem się różniła, że grajek sam usty nie dął, ale zapomocą mieszka nadymał, a przez to swobodniejsze miał usta do śpiewu. Tym to dudarzom, kobziarzom, bandurzystom i lirnikom, kiedy zagasła pamięć słowiańskich guślarzy, winniśmy dochowanie najdawniejszych i najpiękniejszych poezji. Byli to prawdziwi kronikarze pieśni, co przychodzili od wsi do wsi, od dworu do miasta, nauczając pieśni i nuty.

[1]) Kobza (duda), używaną jest w Wielkopolsce, u górali i w Krakowskiem pod nazwą *duda*; nie ma do dzisiaj muzyki u pospólstwa, gdzie dudy nie ma. Wysmukli górale nasi, na brzmienie kobzy, w hyżych skokach okazują radość, jak górale Słowacy wśród śnieżnych Tatrów, kiedy swoje *gajdy* (skrzypce) usłyszą. Ruś dotąd używa jeszcze kobzy.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Chwalono w XVI wieku mazowieckie dudy, z niemi chodzili pątnicy (pielgrzymi) zwani *cursorami* wówczas, a przygrywając, śpiewali pieśni nabożne i cuda świętej Jerozolimy. Pomiędzy dudarzami, byli sławni grajkowie; Zimorowicz wychwala Daniela kobziarza. Jak lubiano za Zygmunta III dudy, dowód podaje Miaskowski:

Ale niemasz nad nasze z krzywym rogiem dudy,
Bo te może mieć zawżdy i pachołek chudy.

Bandurzyści przetrwali długo polskich dudarzy i kobziarzy, kiedy ci już nie zajrzeli do żadnego dworu, przygrywając jeno po gospodach i na weselach wiejskich, bandurzyści do ostatnich lat panowania Stanisława Augusta, znaleźli miejsce po dworach [1]). Bandura (pandor) i thorban zwany u Rossjan i w kozaczyznie *bałabajką*, najwięcej były upowszechnione u ludów Słowiańskich. Instrumenta te są budowane w formie gitary i wzięły swój początek od lutni. Starodawna polska guśla, gęśla albo gędźba, którą widziemy przekształconą na kobzę, również jak francuzka vieilla, sięga najodleglejszej starożytności. Instrument ten, który kraje zachodnie od narodów wschodnich otrzymały w sukcessji, znanym był także od najodleglejszych czasów w krajach północnych. Irlandja i Szkocja, których starodawne pieśni najwięcej mają podobieństwa do muzyki Indyjskiej oprócz *kruth* i arfy najbardziej lubiły kobzę, została

[1]) Obraz sławnego naszego malarza Orłowskiego, przedstawiający powrót z uczty dwóch panów polskich: Idą z rozpalonem obliczem, za niemi postępuje służba, poprzedza ten orszak wesoły bandurzysta, skacząc, śpiewa i przygrywa na bandurze.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ona instrumentem narodowym górali szkockich. Wyspy te, któreby można nazwać ziemią pieśni, gdzie od pokolenia do pokolenia uwieczniają się niektóre śpiewy, co sięgają XIII wieku, a nawet niektóre epoki (w tym kraju) przedchrześćjańskiej jeszcze, najwięcej też z całej Anglji w pieśni są bogate.

Z innego rodzaju instrumentów muzycznych, (należących do kategorji instrumentów dętych), najdawniejszym jest flet. Jego początek sięga czasów przedpotopowych, i zdaje się należeć równie jak psalterjon do wynalazków Jubala. Czy onego odkrycie należy się przypadkowi, jak utrzymują poeci, czy też wynalazek tego instrumentu należy się industrji ludzkiej, trudno jest sprawdzić. W każdym razie jest rzeczą pewną, iż instrument ten był znanym w najodleglejszej starożytności i że był upowszechnionym u wszystkich narodów ziemi. W pierwszej epoce historji, znanym był pod nazwą *flet Pana*, i jego forma miała podobieństwo do małych organów z siedmiu piszczałek z trzciny nierównej długości zrobionych; piszczałki te zalepione u dołu woskiem dla łatwiejszego onych dostrojenia podług gammy, złączone razem formowały jeden instrument. Liczba siedmiu piszczałek czyli siedmiu tonów, stosowała się do siedmiu ciał niebieskich, znanych pod nazwą planet. Flet ten na którym bożek Pan grywał, był zarazem ofiarowany Apolinowi bożkowi słońca, jako władcy i pośrednikowi tych siedmiu planet. Niektórzy przypisują wynalazek tego instrumentu Marsjasowi. Później flet zwanym frygijskim, składał się z jednej tylko piszczałki czyli rurki i wyrabianym był z kości zwierząt, z metalu i z drzewa; początkowo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

służyć miał na igrzyskach pytyjskich, do naśladowania świstu czyli gwizdania węża Pythona, od którego igrzyska otrzymały swą nazwę [1]). Jak utrzymuje Véron, flet początkowo miał tylko trzy dziurki czyli trzy tony i według Owidjusza, wyrabianym był najwięcej z drzewa bukszpanowego. Był także flet dubeltowy zwany u Rzymian *tibia pares* który wydawał dwa tony jednocześnie i był instrumentem harmonicznym. Flet gatunku i kształtu rozmaitego, był upowszechniony u Chińc yków, Indjan, Egipcjan i innych muzykalniejszych narodów świata. Grecy i Rzymianie posiadali rozmaite gatunki fletów, których używali w ceremonjach religijnych i na festynach narodowych. Trzy zaś były główniejsze rodzaje fletu starożytnego, jakoto: flet Pana, flet frygijski, i flet dubeltowy. Trzy te rodzaje, dzieliły się na nieskończoność innych gatunków fletów. Archeologowie utrzymują, że liczba rozmaitości onych, dochodziła do dwustu. Flet średnich wieków doskonalszym się przedstawia, niż u starożytnych; jest wzmianka u Rabelesa z XVI wieku, iż Gargantua grał na flecie niemieckim z dziewięciu dziurkami. Znaczniejsze ulepszenia fletu przez zastosowanie klapek nie są bardzo dawne, i należą się Niemcom; najwięcej też Hugot i Wenderlich, przyłożyli się do udoskonalenia tego instrumentu [2]). Flet, niemniej w średnich wiekach

[1]) Niektórzy uczeni utrzymują, że flet początkowy u starożytnych był instrumentem pasterskim, niczem nie różniącym się od zwyczajnej dzisiejszej szałamai albo fujarki wiejskiej.

[2]) Organizacja aktualna fletu, jak w średnich wiekach tak i tegoczesnego, jest jednakową. Tegoczesny fletrowers jest formy walcowatej (cylindrowej), i składa się z czterech kawałków czyli rurek wydrą-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jak u starożytnych miał swoje upowszechnienie, używano go na festynach i wszelkich innych paradach z fanfarami; kompletował on harmonjną całość tych fanfar, czyli tak dawniej zwanej orkiestry albo kapeli, która się składała z fletów, trąb, sistrów, tamburów i t. p. innych fanfar. Flet zwany *czakanem*, był także w modzie i w wyższej klasie społeczeństwa [1]). Na wzór Minerwy, najznakomitsze damy polskie, francuzkie i niemieckie, lubiły się popisywać na tym instrumencie. Na początku jeszcze bieżącego stulecia, czakan niemniej jak arfa i gitara, miały wielką wziętość w salonach, dopókąd ich miejsca nie zastąpił fortepjan.

Do rodzaju instrumentów dętych, równie jak flet wyrabianych z drzewa bukszpanowego albo hebanowego; należą hoboj, klarynet, cor anglais czyli rożek albo klarnet angielski, fagot i bassthorn. Z tych wszystkich instrumentów, najdawniejszym jest hoboj, i zdaje się pochodzić od Persów i Arabów, którzy w tym rodzaju posiadali instrument zwany u nich *nai*. Hoboj po francuzku *hautbois*, co do tonu i co do sposobu zadęcia, ma wiele także podobieństwa do kobzy, z tą atoli różnicą, że nie posiada basu (burdon) jak kobza. W średnich wiekach, minstrele grywali także niekiedy na hoboju, lecz w XV i XVI dopiero wieku, więcej

żonych, które złączone w jedną całość, formują instrument. Ulepszenia zaprowadzone przez Gordona, Baëhma i innych niemieckich fabrykantów, doprowadziły flet do kompletnej doskonałości.

[1]) Fryderyk II król pruski, był doskonałym i flecistą, Diderot i Voltaire, zachwycali się nietylko rozumem Fryderyka Wielkiego, lecz i grą jego na flecie, niemniej kompozytor włoski Porpora i nadworny kapelmistrz Graun, oddawali królowi zalety dobrego flecisty.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

się zaczął upowszechniać. Fagot należący do familji hoboju, niższy w tonie i będący podstawą czyli basem hoboi, wynalezionym został w r. 1539 przez jednego kanonika z Pawji, nazwiskiem Afranio. Włosi nazywają instrument ten *fagotto*, u Francuzów zaś przybrał nazwę *basson;* od fagotu, utworzył się później bassthorn, który jest kontrabasem klarnetu i wydaje ton, oktawą niżej, a należy się wynalazek onego Niemcom. Co się tyczy klarnetu i rożka angielskiego, te wynalezione były daleko później; wynalazek klarnetu w r. 1690 należy się Krzysztofowi Denner, fabrykantowi instrumentów muzycznych w Norymberdze, zaś klarnet albo rożek angielski w końcu ośmnastego wieku wynalezionym został.

Niemniej trąby których gatunki są rozmaite i znane dziś pod nazwą trąb (trompettes), waltorni, cor á piston, trąbki chromatycznej, (ophicleide) trombon, puzon, etc; należą do rodzaju instrumentów dętych. Instrumenta te różnią się od poprzednich: formą, dźwiękiem, sposobem gry i materjałem z jakiego są wyrabiane. Trąby powszechnie wyrabiają z mosiądzu lub ze srebra, albo też z rogu, jak myśliwskie trąbki (kornety). Jeżeli flet kształtu rozmaitego znanym był u starożytnych, niemniej trąba formy rozmaitej, upowszechnioną była w najodleglejszych czasach u Egipcjan, Hebrajczyków i Babilończyków. Grecy i Rzymianie posiadali kilkadziesiąt gatunków trąb, których używali jako sygnałów lub jako orkiestry na igrzyskach, paradach i wszelkich narodowych obchodach. W średnich wiekach pułkowe muzyki składały się po większej części z trąb; z dodatkiem fletów, fifrów, dzwonów chińskich czyli janczarów,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sistrów i wszelkich w tym rodzaju tamburów (bębnów); był to cały komplet owoczesnej wojskowej kapeli. W XIV i XV wieku, gdy handel i przemysł, więcej zaczęły zajmować ludzi, i muzyka zyskała wiele na tym nowym postępie cywilizacji; trąba zwana *puzon* albo *trombona*, w tej epoce wynalezioną została, nie mniej trąba zwana *wężem* (serpent) od formy swej wężowatej, datuje z tej epoki, a wynalazek onej należy się kanonikowi z Owernji nazwiskiem Edmund Guillaume. Wiele innych gatunków trąb jak np. trąby rogowe myśliwskie zwane po francuzku *cornets à bouquin*, waltornie i inne mosiężne trąbki w późniejszych czasach wynalezione i doskonalone w rękach niemieckich fabrykantów: Hampla, Haltenhoffa, Stelzla, aż do czasów ukazania się genjalnego fabrykanta Saxa, który ukompletował wynalazek instrumentów dętych i doprowadził je do najwyższej perfekcji; o czem w rozdziale XIX obszerniej jest mowa.

Co do historji (genealogji) trąby, jednoczy się ona, jak wyżej mówiliśmy, z historją najstarożytniejszych dziejów; widziemy ją wspominaną we wszystkich epokach i u wszystkich ucywilizowańszych narodów świata. Włochy, Hiszpanie, Francuzi, Anglicy, Niemcy, Słowianie, posiadali od dawna ten rodzaj instrumentu. W Polsce, za czasów jeszcze Władysława Łokietka i za Kazimirza Wielkiego, był zwyczaj upowszechniony (któryto zwyczaj i u innych narodów istniał), że gdy król albo kto z książąt lub większych dygnitarzy wyjeżdżał w drogę, wysyłano naprzód trębaczy, którzy oznajmiali dźwiękiem swych trąb wyjazd lub przyjazd swych panów. W późniejszych czasach byli tak zwani *laufry*, pełniący takową funkcję. Nakoniec z postępem cy-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wilizacji, z zaprowadzeniem dróg, stacji i ulepszeniem komunikacji, zwyczaj ten z niejaką atoli zmianą, upowszechnił się na pocztach.

Najokazalszy, najmajestatyczniejszy, najbogatszy w różne efekta i najpiękniejszy ze wszystkich instrumentów dętych, jest *organ* czyli *organy*, które raczej możnaby nazwać machiną niż instrumentem. Do jakiegokolwiek zresztą gatunku policzone, niemniej będą zawsze należeć do najpiękniejszych wynalazków rozumu ludzkiego. Organy hydrauliczne o których wspominają starożytni pisarze, a mianowicie Vitruviusz architekt rzymski za czasów Augusta cesarza żyjący, były wynalezione przez Ktezybjusza matematyka aleksandryjskiego, który żył za czasów Ptolomeusza Ewergeta. Wszystko co powiedzieli ci komentatorowie nie objaśnia nas dostatecznie, jaki był mechanizm tych hydraulicznych organów. Co się tycze organów pneumatycznych, które są wprowadzone w brzmienie (wibracją) za pomocą działania powietrza, według wzmianek poetów, miały być także znane u starożytnych, lecz według zdania niektórych tegoczesnych uczonych, nie był to inny instrument jak zwyczajna kobza albo flet Pana. Organy znane były w Rzymie za Papieża Vitaljana na początku VII wieku; najdawniejsze organy o jakich jest wzmianka w historji średnich wieków, są te, które cesarz Konstantyn Kopronim posłał w roku 757 Pepinowi ojcu Karola Wielkiego. Był to pierwszy organ jaki się ukazał we Francji, umieszczony w kościele świętego Korneljusza w Compiègne. Organ ten nadzwyczaj mały, był zrobiony do przenoszenia, podobny do organu wybudowanego przez jednego araba nazwiskiem Giafar, a któ-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ry był znów przesłany cesarzowi Karolowi przez kalifa bagdackiego Harun al-Raszyda. Grzegórz, ksiądz wenecki, zdaje się był pierwszym co wystawił organy w Europie, a drugie w roku 826 zamówione przez Ludwika pobożnego, wybudował do kościoła w Akwisgramie (Aix-la-Chapelle). Mury katedry krakowskiej w roku 966 pierwszy raz rozległy się echem dźwięcznych organów; zdaje się że w Gnieźnie, wcześniej jeszcze organy były zaprowadzone. Wszelako niektórzy historycy utrzymują, że udoskonalenie budownictwa tego instrumentu datuje dopiero od XIV wieku, i należą się ważniejsze ulepszenia tego statku muzycznego Franciszkowi Landino przezwanemu Francesco d'egli organi. W roku 1470 jeden Niemiec nazwiskiem Bernard, organista w Wenecji, wynalazł pedały, i tym sposobem pomnożył skalę i potęgę tego instrumentu. Lecz prawdziwie udoskonalona konstrukcja organów zaczyna się liczyć od siedmnastego stulecia, w ośmnastem i dziewietnastem doszła zenitu swej doskonałości. Sławniejsi tegocześni fabrykanci organów są we Francji: Dallery, Cliquot, Erard i Grenier, we Włoszech: Azzolino dela Ciaja, Tronei de Pistoi, Eugenio Biroldi, Ramai, Serazi z Bergamu, ksiądz Dalmacki nazwiskiem Nanchini i jego uczeń Callido, w Niemczech: Jan Scheibe, Godfryd Silberman, Jakób i Michał Wagner, Schretker, Ernest Marx, Gabler, Tauscher, i opat Vogler. Opat Vogler mianowicie odznaczył się ułożeniem systemu symplifikacyjnego w grze na organach. W Polsce Jan Bielawski a nadewszystko Mielzarski należy do najznakomitszych orgarmistrzów; jego konstrukcji organy u świętego Krzyża w Warszawie i wiele in-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nych, zapewniły mu tę sławę. Winniśmy jeszcze dodać na pochwałę francuzkich fabrykantów organów panów Grenier i Erarda; że pierwszy umyślił nadać organom ekspresją czyli zwiększenia i zmniejszania głosu i jego wibracji za pomocą pedału. Efekt tych organów jest największej piękności. Erard doprowadził ten wynalazek do najwyższego szczytu doskonałości, łącząc w jednym instrumencie, który wybudował dla kaplicy cesarskiej w Paryżu, rodzaj tej ekspresji pedału do dwóch klawjatur organu zastosowany. W takim stanie organy, są prawdziwie instrumentem najpiękniejszym, najpoważniejszym i najpotężniejszym z istniejących, i można powiedzieć, że są arcydziełem pomysłu ludzkiego.

Do instrumentów dętych i do rodzaju organów, należą wszelkie inne pneumatyczno-klawiszowe i pneumatyczno-cylindrowe, jak np. katarynki zwane we Francji *orgue de barbarie*, pozytywki, fisharmoniki, melodikomy, aeolipantaljony, eolodjony, aerofony, melofony etc. Lecz że wszystkie te instrumenta należą do wynalazków nie sięgających dalej nad wiek ośmnasty, więc odsyłamy czytelnika do następnego rodziału, gdzie jest obszerniejszy opis nietylko tych, lecz wielu innych instrumentów muzycznych, które były wynalezione lub udoskonalone w siedmnastym, ośmnastym i bieżącym wieku; a tymczasem wracając do średniowiecznej historji, przedstawimy genealogją instrumentów perkusyjnych, które w hierarchji muzycznej starożytne zajmują miejsce.

Instrumenta perkusyjne, są najdawniejsze, najpospolitsze u wszystkich narodów, i najniedoskonalsze ze wszystkich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

innych; wydają jeden ton czasem tylko nieokreślony odgłos za uderzeniem w pewną ich część pałeczkami drewnianemi prętem żelaznym, lub za wstrząsaniem ich. Służą najwięcej do odznaczania rytmu. Do tych należą: kotły (timpani) wielki bęben (gran tamburo) także tołumbasem (gran cassa) zwany; bęben wojskowy (tamburo rulante); bębenek maurytański (tamburino) księżyc turecki, *tam-tam*, czyli dzwon chiński, talerze janczarskie (piatti cinelli), trjanguł [1]) (triangulo) zwany od kształtu do trójkąta zbliżonego, i kastaniety hiszpańskie, któremi tańce niektóre się posiłkują. Niemniej *sistr* starożytny i tambur baskijski do bandy instrumentów perkusyjnych się liczą, (przez wyraz *banda* oznacza się ogólna nazwa wszystkich perkusyjnych instrumentów zapełniających orkiestrę). Dzwon albo pawilon chiński, zwany u starożytnych *krotal* i talerze janczarskie, najwięcej też w orkiestrach pułkowych są używane. Co do pochodzenia tych instrumentów, tambur wojskowy (tamburo rulante) jeden z dawniejszych, był używany u wszystkich narodów starożytnych, z wyjątkiem Greków i Rzymian, którzy go zastępowali kotłami zwanemi *timpani* albo *buccin*. Tambur miał być wprowadzony do Europy przez Saracenów i Maurów. Drugi rodzaj bębna zwany tambur baskijski, upowszechnił się najwięcej u Czechów, którzy go używali do tań-

[1]) Używają trjangułu w orkiestrach dla dodania efektu muzyce. Weber wprowadził ten instrument w chórach cyganów w Precjozie. Glück w balecie Scytów. Ton kryształowy trjangułu dodaje efektu tańcom, stosuje się do zgrabnych ruchów, póz roskosznych i śmiałych wyginań wyzwolennic Terpsychory.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ca swoich sarabandów. Według niektórych komentatorów, bęben ten ma być podobny do tambura na jakim sobie akompanjowała Marjam siostra Mojżesza do śpiewu kantyków radosnych. Tam-tam czyli dzwon albo pawilon chiński, pochodzi od Indjan i Chińczyków, znanym także był u Rzymian pod nazwą *tintinabulum*. Średnie wieki odziedziczyły wszystkie te instrumenta i przekazały je potomności.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Katalog chronologiczny imion, reprezentantów muzyki starożytnej.

Stronica.

150 lat od stworzenia świata. Seth 2, 3.
Enos 2.

400. „ „ „ Abel 2.

1000 od stw. św. a 3800 przed erą chrześćjańską. *Jubal* 2, 3, 6, 7.
Noe 3, 7.
Sem 7.

2600. Jafet 7.
Abraham 7.
Brahma 9, 20.
Tereswati 9, 20.
Nared 9, 20.
Ing-Lan-Kouci 11, 18, 24, 25.

1800. Pin-Mou-Kia 11.
Hermes 14.
Apollo 2,6, 12, 13, 14,18,39,41,49,80.
Merkury 2, 6, 12, 14.
Minerwa 12.
Wenus 12, 18.
Pan 2, 13, 30, 41.
Marsjasz 13, 41.
Euterpa 13.
Marjam (prorokini) 8.

1400. Jozue 26, 72.
Debora (prorokini) 26.
Baruk 26.
Orfeusz 9, 13, 14, 21,38,39,41,45,46,
(47,49, 134.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stronica.

1400. *Linus* 14, 39, 41, 46, 49.
Amfjon 12, 14, 39, 41, 46, 72.
Herkules 12, 18, 39, 48, 50.
Bherat 20.
Samson 27.

1000. *Dawid* 2, 27, 30, 73, 82.
Asaph 29, 30, 82.
Jeremjasz 30, 82.
Salomon 29, 30, 82.
Abjasz 30.
Damon 42.
Homer 38, 46, 47, 134.
Hezjod 46, 47.

700. *Demodokus* 45.
Archiloch 41, 42.
Olimpjusz 42, 72.
Tyrteusz 42, 135.
Jambos 17.
Pythagoras 9, 42, 43, 51, 71.
Terpandr 42, 46, 52, 71.
Nikofeles 14.

500. Pindar 39, 41, 46, 58, 61, 135.
Anakreont 39, 40, 46, 54, 60, 135.
Amobeusz 41, 42.
Harmonides 41, 42.
Aristoxen 42, 84.

300. Tymoteusz 42, 43, 72.
Arystydes 84.
Alipjusz 84.

Wiek I ery chrześ. Terpan 59, 61.
Neron 58, 59, 60, 61, 63, 97.
Kalimach 39.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stronica.

Kwintyljan, 39, 84.
Horacjusz 39, 58, 61, 63, 134, 135.
Wincenty (św.) 77, 78.
III *Fingal* 69,101, 105, 139.
Ossjan 69, 101, 105, 139.
Fergus 69, 101, 139.
Ambroży (święty) 60, 73, 74, 79, 81, (84, 85, 97.
V *Augustyn* (św.) 60, 74, 79, 81, 83, 84, (97.
Ptolomeusz 84.
Beocjusz 53, 84.
VI *Grzegorz* (św.) 60, 74, 83, 84, 85, 87.
Vitaljan (papież) 87.
VII Benedykt (św.) 87.
Teodor 87.
Bonifacy 87.
VIII Regnar-Lodbrog 100, 101.
Alfred (król) 101, 102, 103, 104, 105.
Ali-Seriab 122.
IX Teodulf 88.
Remigjusz 88.
X Robert (bis.) 89.
Dunstan 89.
XI *Gui d'Arezzo* 89, 90, 91, 92, 93, 117.
O'brien Boironh 140.
XII *Frank* 91, 117, 137.
Robert (król) 92.
Weldek 118, 141.
Hadlub 118, 141.
Wirtzburg 118, 141.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stronica.
Jonglet 118, 140, 165.
Marchetus Padewski 92.
XIII *Adam la Halle* 138.
Jan de Muris 91, 92, 117.
Concy 138.
Piotr z Owerni 138.
Vidal 141.
Danjel 141.
Rudel 141.
Born 141.
Faydítt 141.
Béranger 141.
Richard 141.
Guillaume 141.
Walter Bringtón 92.
Glarean 93.
Lescurel 138.
Colin Muset 118, 140, 165.
Franciszek Landino 118, 175.
Jakób z Bolonji 118.
Dufay 93, 118.
Obrecht 93, 118, 154.
Dunstaple 118.
Adenez 118.
Thibaut 118, 141, 165.
XIV Wistace 118, 142.
Bernay 118, 142.
Lambert 118, 142.
Ockeneim 93, 120, 154.
Josquin 93, 120, 154.
Salinas 119, 141.
Morales 119, 141, 153.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stronica.
Vittoria 153.
Filip z Neri 95, 119.
Cavalier 151.
Noe-Feignient 139.
Heurteur 139.
Vermont 139.
Galileusz 152.
Mei 152.
Beaulieu 139.
Deschamps 139.
Renaud 142.
Claudin 139.
XV *Caccini* 152.
Gauder 142.
Montreuil 142.
Flagy 142.
Alfonso Viola 152.
Peri 152.
Rinuncini 152.
Palestrina 79, 89, 93, 95, 120, 152, 155.
Orlando Lassus 93, 120, 155.
Jan Gabrielli 93, 120, 155.
Tappia 95.
Lorris 142.
Meing 142, 162.
Vilaert 120, 154.
Combert 154.
Beccari 152.
Patigno 153.
Noldau 153.
XVI *Garcia* 153.
Prug 154.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Stronica.
Holander 154.
Kanis 154.
Gherero 153.
Nebra 153.
Croci 155.
Legruncjusz 155.
Tallis 155.
Montewerde 155.
Viadana 153, 155.
XVII Janot 143, 166.
La Roze 143, 166.
Lulli 143.
Scarlatti 95.
Tinktor 120, 154, 155.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

CZĘŚĆ TRZECIA.

MUZYKA TEGOCZESNA.

ROZDZIAŁ XIX.

O instrumentach muzycznych należących do wynalazków XVII, XVIII i bieżącego stulecia.

Mnóstwo instrumentów zostało się w sukcessji tegocze-
snej generacji po starożytnych, które albo zachowały (z nie-
jaką zmianą) swoję dawną formę i nazwę, albo też do wy-
nalezienia innych nowych, służyły za wzór. Arfa np. i cym-
bały, lubo każdy ten instrument z osobna, zachował swoję
pierwotną oryginalność, skombinowane razem, miały dać
początek idei wynalezienia fortepianu. Kobza i flet grecki
zwany flet Pana, miały służyć za wzór wynalazkowi orga-
nów. Od kobzy także i perskiego *nai*, miał utworzyć się
późniejszy hobój, który znów przewodniczył wynalazkom
klarnetów, fagotów i t. p. Bęben, trąba i flet, w rozmaitych
przedstawiane kształtach, i w różnych epokach zmieniane,
a nawet już jako udoskonalone, zbliżają się podobieństwem
do starożytnych. Najnowsze ze wszystkich instrumentów:
skrzypce, altówka i violonczella, miały wziąć początek od

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

violi, viola od vieilli albo też lutni i cithary. Słowem, całe pokolenie tegoczesnych instrumentów muzycznych, wywodzi swój ród (po kądzieli) od starożytnych.

Najpiękniejszy ze wszystkich instrumentów i najbogatszy w harmonją, jest organ (organo [1]). Wynalazek organów, nie sięga dalej nad wiek jeden przed erą chrześćjańską, jak to widzieliśmy w rozdziale poprzednim. Co do upowszechnienia i doskonalenia tego instrumentu, upowszechnił się w rozmaitych krajach, razem z wprowadzeniem religji i doskonalił z rozszerzeniem oświaty. Majestatyczność i potęga tego statku muzycznego, wymaga miejsc obszernych i jedynie prawie stosowny on jest do kościoła. Wspierać śpiew pobożnego ludu, prowadzić jego muzykalny zapał, podniecić go i w ogóle dodać świetności obrzędom uroczystym, oto jego rola. Tu możnaby powiedzieć, odwołując się do rozdziału V, że organy utworzone zostały ku uczczeniu religji chrześćjańskiej, której świętość i wielkość w uroczystych tonach harmonji, głosić i wysławiać są przeznaczone. Nie ma drugiego instrumentu, któryby łączył w sobie tyle siły, tyle piękności i rozmaitości, jak organy; są one zbiorem instrumentów dętych i takowe naśladować mogą za pomocą umyślnie do tego przyrządzonych regestrów. Ztąd zbiorowy wyraz *organy*, stosowniejszy w naszym języku od pojedynczego *organ*, naśladującego fran-

[1]) Starozytni przez *organum*, rozumieli każdy instrument muzyczny; organum znaczyło też głos, organ, kształt, żywioł, etc. Prawdziwe zaś organy nie były wcale znane starożytnym. Niektóre greckie i rzymskie flety, oraz starożytna kobza, podobieństwem organizacji swojej, zbliżają się w perspektywie do dzisiejszych organów.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cuzkie *l'orgue* i niemieckie *Orgel.* Mówiąc o stosowności nazwy i o potędze tonu tego instrumentu, winniśmy dodać, iż wybudowanie takiej olbrzymiej muzycznej machiny, niemałej wymaga znajomości specjalnej w tym względzie nauki i sztuki, oraz mozolnej pracy i wielkich kosztów. Organy w całem znaczeniu dzielności tonu, w całej okazałości budowy swojej, kosztują krocie. Jedne z największych, są w Warszawie u Ś-go Jana i nowo wybudowane przez Mielczarskiego u Ś-go Krzyża; w Wilnie w kościołach Ś-go Jana i katedrze, w Poznaniu Tumskie, w Lublinie, Miechowie, Płocku, Włocławku; oraz za granicą w Wrocławiu, Lignicy, Dreźnie, Lipsku, etc. nie wyrównywają co do siły i piękności głosu, organom w kościołach Nôtre-Dame, Ś-go Eustachego i Ś-go Rocha w Paryżu. Takie organy, gdy w manuałach i pedałach, brzmią całą regestrów kapulacją, całą massą akordów, wtedy zdaje się, że mury wstrząsają i rozsadzić chcą sklepienia świątyni. Pani Sand podróżując w Niemczech i Szwajcarji, wspomina w jednym z swych listów (Lettres d'un voyageur) o olbrzymich takich organach, które zwiedzała w towarzystwie Liszta w jednem z miast Szwajcarji. Wychwalając zamiłowanie muzyczne i pohopność narodu do zbierania składek i wystawiania w kościołach, nawet mniejszych miast, takich w swoim rodzaju arcydzieł sztuki; powiada zarazem, jak wiele także zależy ten instrument od dobrego organisty. Znakomita literatka, zastępując miejsce klechy, a słynny fortepjanista Liszt miejsce organisty, robili próbę organów; lecz gdy zasiadł później miejscowy organista i poruszył regestra i pedały, słowem, gdy rozpuścił wszystkie wodze tego olbrzy-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

miego instrumentu, wtedy pokazał nawet wielkiemu muzykowi, jak niemałą jest rzeczą być dobrym organistą.

Gdybyśmy chcieli zrobić porównanie naszego kraju z innemi, powiedzielibyśmy, iż nie tyle możnaby się uskarżać na brak u nas dobrych organów, jak na brak dobrych organistów; co zdaje się wynikać z braku funduszów i zbyt niekiedy podrzędnego stanowiska, jakie tym reprezentantom muzyki kościelnej, szczególnie też na prowincji przeznaczają. „Chuda fara gdzie sam pleban dzwoni, chuda i muzyka gdzie organista kalikować i sam dzwonić musi," jest to stare przysłowie stosujące się do wszystkiego co uboższe lub mniej doskonałe. Doskonalenie organów, jak w poprzednim rozdziale mówiliśmy, datuje od XIV wieku; ważniejsze ulepszenia tego instrumentu winniśmy włoskim i niemieckim fabrykantom; kompletne zaś udoskonalenie organów przez dodanie ekspresji, należy się francuzkiem orgarmistrzom.

Do rodzaju organów, liczy się wiele innych instrumentów pneumatycznych, które wynalezione były przez rozmaitych autorów w różnych epokach. Z tych najdawniejszym są organy cylindrowe, jak katarynki i pozytewki, które są utworzone na tych samych podstawach jak organy, z tą tylko różnicą, że walce obracające się za pomocą korby albo innej mechaniki, nabijane są sztyftami, które znów są zastosowane do cylindrów albo piszczałek. Sztukę nabijania na te walce czyli notowania onych, nazywają *tonotechniką*. Fisharmoniki, których system zasadza się na działaniu powietrza (przez cylindry różnej wielkości) na blaszki metalowe wydające ton. Do fisharmonik należą me-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lodikony, aeolipantaljony, eoliny, eolodjony i tegoczesny melophon, który do koncertowego instrumentu godności podnieść usiłują.

Melodjum albo melodikon jest w całem znaczeniu tego wyrazu instrument melodyjny. Modulować czyli przechodzić tony rozmaite, nadać im wdzięk i czucie, zająć imaginacją przez drżące akorda, i imitacje najmelodyjniejszych instrumentów, taki był cel pomysłowego wynalazcy Aleksandra, który przedstawił muzykalnemu światu, dzieło nowego i dowcipnego pomysłu [1]). Instrument ten ma trzy klawjatury, zastosowane do imitacji wszystkich efektów orkiestry. Flet, klarnet, hobój, skrzypce, violonczella, łączą swe tony z tonami fortepianu w sposób najrozmaitszy; wszystko w nim jest: organy, głos ludzki, instrumenta strunowe i instrumenta dęte. Aleksander wybudował pierwszy taki instrument dla Liszta. Melodikon (właściwiej zwany *Orkiestrjon*) należy do najdoskonalszych wynalazków, z powodu, iż grający na tym instrumencie, musi być harmonistą i doskonałym muzykiem. Organy melodjum różnią się wewnętrznym mechanizmem i dźwiękiem melodyjniejszym, od organów harmonjum.

Z niejaką w mechanice zmianą, a należący do gatunku fisharmonik, jest jeden jeszcze instrument wynaleziony przez pewnego Irlandczyka nazwiskiem Puckeridge. Dźwięk tego instrumentu podobny do harmoniki, lecz zasadą jego nie jest dęcie lecz tarcie. Słynny doktor Franklin zrobił niektóre ulepszenia w tem odkryciu, lecz dopiero Dietz fa-

[1]) Tego rodzaju melodikon zwany także jest orkiestrjonem.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

brykant fortepianów w Paryżu, wydoskonalił ten nowy system oddźwięku, w instrumencie wybudowanym i nazwanym przez niego *aerophon*. Dwie utalentowane siostry angielki panny Davis, piękną grą swoją na aerofonie, wsławiły ten instrument.

Później wynaleziono inny jeszcze rodzaj harmoniki z dzwonami szklanemi obsadzonemi na osi i wprawionemi w ruch i wibracją za pomocą koła; zastosowana klawjatura służyła do egzekwowania najpiękniejszych kompozycji. W podobnym rodzaju jak harmonika, wynaleziony był w r. 1810, przez Buschmana w Saksonji, instrument zwany *uranion*. Tegoż autora był także instrument zwany *terpodium* wynaleziony w roku 1817 i należący do rodzaju klawicylindrów. Ze wszystkich instrumentów naśladujących harmonikę, najsławniejszym jest klawicylinder *eufon*, wynaleziony przez uczonego fizyka Chladni około roku 1806. Niejaki Wanderburg w Anglji ze wzorów Chladniego utworzył z niejaką modyfikacją nowy rodzaj klawicylindru, któremu dał nazwę *odeofon*. Nie mniej *xylharmonikon* wynaleziony przez niejakiego Uthe w ostatnich latach w Niemczech, był kombinowany na wzorach eufonu Dra Chladni. Do kategorji instrumentów miechowych (pneumatycznych) i cylindrowych, należy tak zwany *Pan-harmonikon*, za pomocą wag wprawiany w ruch i naśladujący trąby (waltornie) i inne instrumenta dęte.

Mówiliśmy w poprzednim rozdziale zkąd wziął początek fortepian, tu dodamy tylko, że udoskonalił się ze wzorów klawicymbału (clavcin) czyli klawikordu. Od czasu też wynalezienia fortepianu, klawikord zupełnie zarzuconym zo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stał. Fortepian jest instrumentem harmonicznym, i jeżeli skrzypce nazywają królem orkiestry, fortepian nazwaćby można skarbem harmonji i w minjaturze jakby orkiestrą całą. Fortepiany zaczęły się upowszechniać od roku 1780, najwięcej też wyrabiano ich we Francji i Niemczech. W obecnej epoce wszystkie znaczniejsze miasta Europy, posiadają swoje fabryki gdzie wyrabiają najdoskonalsze fortepiany. Z tych najwięcej słyną londyńskie: John Broadwood et Sons, Pierre Érard, petersburskie: Lichtenthala, Wirta i Beckera, wiedeńskie: Bösendorfer, Seuffert, Promberger, lipskie: Breitkopf et Härtel, warszawskie: Kralla i Budynowicza i na Litwie Oszmiańca i Bielskiego. Lecz ze wszystkich fortepianów najdoskonalsze wychodzą z fabryk Erarda, Playela i Hertz'a w Paryżu; wyroby tych słynnych mechaników, służą za wzór wszystkim innym rękodzielniom fortepianów.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jak fortepian utworzył się z dawnego klawikordu, tak znów z fortepianu zaczęły się tworzyć i wynajdować inne instrumenta. Niejaki Carreyere, w roku 1837 przedstawił akademji sztuk pięknych w Paryżu, fortepian swego wynalazku nazwany piano-melographe, który miał zupełnie inną mechanikę jak fortepian zwyczajny. W Norymberdze, Kiselstein i Schwartz wynaleźli fortepian *eoliczny*, z mechaniką podobną jak u fisharmoniki. Dietz, sławny mechanik za za czasów cesarza Napoleona I, wynalazł kilka rodzai fortepianów, którym dał nazwę: *poly-plectron*, *trisophon*, *aerophon*, *piano-eolien*, *piano-trapèze*, *piano-ovale*, *piano-ogive*, *clavi-harpe*, między któremi *piano à queue vertical*, należy do najznakomitszych jego wynalazków; budowa tego fortepianu jest małej i eleganckiej formy, ton równie mocny

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i piękny jak u zwyczajnych Erarda, Pape, Playela i Rollera fortepianów.

Wynaleziony w roku 1793 instrument muzyczny zwany *orchestrion* z dwoma klawiaturami, należy w części do rodzaju organów w części do fortepianów, gdyż zapomocą przyrządzonych do tego regestrów, naśladuje te obydwa instrumenta. Fortepian albo klawikord ze smyczkami nazwany *xenorphica*, wynaleziony był przez Relinga z Wiednia w końcu zeszłego wieku. Tak zwany fortepian *orchestrino*, wynaleziony przez niejakiego Paulleau w roku 1808, jest także instrumentem smyczkowym imitującym dostatecznie violonczellę, altówkę i skrzypce. Do klawiszowo-smyczkowych instrumentów należy *lira barberina*, wynaleziona w XVII wieku przez jednego Florentczyka nazwiskiem Donis, lecz instrument ten równie jak i *lira niemiecka*, wybudowana w tymże samym systemie, zaniedbane zostały. Niemniej liro-gitarę, wynalezioną w Paryżu na początku bieżącego stulecia, jak nieudoskonalony instrument zarzucono zupełnie, i jej miejsce zastąpiła napowrót zwyczajna gitara.

Wszystkie tego rodzaju instrumenta, które z powodu krótkiej ich egzystencji nazwaćby można instrumentami fantazji, były budowane w celu wynalezienia i udoskonalenia nowych. Z tych, zasługują na uwagę fortepiany *melografy*, jako mające za cel rozwiązania dwóch problemów, wzbogacając muzykę systemem nowych efektów nieistniejących dotąd, przez połączenie klawisza ze smyczkiem. Więcej jak sto lat temu, próbowano nadać instrumentom klawiszowym sposób utrzymania tonów na wzór instrumentów smyczkowych. W roku 1719 jeden fabrykant klawi-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kordów w Paryżu, próbował rozwiązać tę trudność w swoim instrumencie, który nazwał *clavcin vieille*. Instrument ten był potwierdzony przez akademją umiejętności w Paryżu. Jeden mechanik z Medjolanu, nazwiskiem Gerli, w roku 1796 utworzył także klawikord ze smyczkiem. Podobny instrument przedstawił niejaki Schmidt, na wystawie płodów przemysłu w roku 1806 w Paryżu. Rozmaite inne próby robione, mniej więcej powiodły się, *orchestriono* udoskonalone przez Poulleau jest w tym rodzaju jak instrument Schmita. Niemniej w tym systemie także wybudowany został, przez księdza prałata, nazwiskiem Trentin, instrument nazwany *violino-cembalo*. Podobnież *sostenante-pianoforte*, wynalazku Mott'a i Brighton'a, oraz *plectro-euphon* niejakiego Gama, które w roku 1828 były przedstawiane w Paryżu, do fortepianów melografów należą. W takim samym systemie budowy były wystawione instrumenta, jeden w roku 1747 przez anglika nazwiskiem Creed; drugi, w roku 1770 przez jednego zakonnika nazwiskiem Engramelli; trzeci, w roku 1774 przez niejakiego Ungher radcę z Brunszwiku. Z tych, melograf Carreyer'a wybudowany w roku 1827 i *Polyplectran* wynaleziony przez Dietz'a, do najdoskonalszych klawiszowo-smyczkowych instrumentów się liczą. Większa część tych nowych pomysłów, albo zupełnie zaniedbane, albo też niektóre co mają swoję rzeczywistą wartość, czy z braku udoskonalenia kompletnego, czy też z nowości mechanizmu dla grających nie upowszechniły się, i zawsze dotąd trzyma pierwsze miejsce między wszystkiemi fortepian.

Jeszcze w roku 1716 jeden fabrykant nazwiskiem Ma-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

rius, przedstawił akademji nauk i umiejętności ulepszenia jakie wprowadził do tego instrumentu. W dwa lata później Kristoforo florentczyk udoskonalił ten wynalazek i utworzył pierwszy fortepian z którego inni brali wzór. W roku 1760 Zump w Anglji i Silberman w Niemczech założyli fabryki regularne, z których wychodziło mnóstwo fortepianów.

Starożytna lutnia, cithara, gitara, mandolina, cytra, teorban i inne strunowe brzdąkane instrumenta, co niegdyś taką wziętość miały, rzadko się dziś pojawiają. Starożytna harfa co na tylu dziełach opisana, tyloma pieśniami kaledońskich i gaelickich bardów wysławiana, co niegdyś w średnich wiekach w twardej rycerza prawicy odgłosem wojennym brzmiała, w miękiej dłoni samotnych mieszkanek feudalnych wieżyc i zamków tęskną się odzywała nutą, trubadurom pieśń miłości i chwały wygłaszać pomagała, dziś ledwie kiedy niekiedy czarownych swych dźwięków naszemu uchu udzieli. Niekiedy używają arfy w operach i innych większych kompozycjach; jako solowy instrument, ma wiele piękności w sobie i robi wielki efekt [1]).

Słynny fabrykant arf, melodikonów i fortepianów Erard przez dodanie pedałów, doprowadził arfę do najwyższej doskonałości. Wyroby gitar, cytrów i t. p. instrumentów należą do osobnego rodzaju fabrykantów zwanych lutnistami [2]) z francuzkiego *luthiers*, którzy więcej starają się sły-

[1]) Ważniejsze ulepszenia arfy należą się niemieckim fabrykantom nazwiskiem: Hockbruker z roku 1720, Stecht i Naderman.

[2]) Nazywają także lutnistami muzyków grających na lutni.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nąć z wyrobów skrzypiec i violoncelli, jako instrumentów koncertowych i większe mających upowszechnienie. Najsławniejsi lutniści, którzy pierwsi nadali właściwą formę skrzypcom, altówce i violoncelli, doprowadzili te instrumenta do najwyższej perfekcji, słyną nadewszystko lutniści kremońscy z wieku XVII; i imiona Stradivarjusów, Amati, Guarneri, Bergunzi, Cappa, Steiner; w Tyrolu: Rauch i Ruggieri; stały się sławnemi dla całej muzykalnej Europy. W rękach tych pomysłowych artystów, skrzypce (których wynalazek datuje z XVI wieku) nabrały właściwego kształtu i dzielniejszego tonu. Rzadkie są dziś bardzo skrzypce kremońskie [1]), i te które zakonserwowane są w całości, wielką mają wartość. Z tegoczesnych lutnistów, najwięcej słyną: Vuillaume i Gaut w Paryżu, Groblier w Niemczech i Rudert w Warszawie.

Skrzypce ze wszystkich instrumentów, uznane są za najpiękniejszy, najmelodyjniejszy i najwięcej mający urozmaicenia. Potem violoncella, jako także śpiewny i niezmiernie dźwięczny instrument, ma wiele podobieństwa ze skrzypcami. Pomiędzy organami melodji nawet najwięcej udoskonalonych, czy jest choć jeden, któryby siłą, wdziękiem i świetnością, mógł rywalizować z głosem śpiewaka doskonałego, gdy ten głos jest wyrobiony, ukształcony, gdy ten śpiewak to Rubini, Catalani, Sontag, albo Lablache. Wszakże jeżeli między instrumentami są podobne, które co do obfitości i rozmaitości melodji, mogą iść w porównanie z głosem

[1]) Słynny humorysta niemiecki Hofman, w swoich fantastycznych powieściach, interesującą napisał historją o skrzypcach kremońskich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ludzkim, to zapewne skrzypce i violoncella. Skrzypce są ze wszystkich instrumentów najmelodyjniejsze i najhojniej uposażone w rozmaitość efektów; taka jest wyższość ich organizacji i obfitości urozmaiceń, że mogą zastąpić bardzo świetnie rolę niemal każdego innego instrumentu, przechodząc przez zadziwiające metamorfozy. Skrzypce mogą jak trąbka lub waltornia wydawać tony wojownicze, rzucać jak arfa mirjady nót rozmaitych, nucić jak flet naiwne melodje sielskie. Nie tylko, że skrzypce są najwięcej urozmaicone pod względem ekspresji, ale są także najwięcej upowszechnionym instrumentem. Jaśnieją w koncertach, robią przyjemność w zebraniach prywatnych; lecz nadewszystko w wielkich muzykalnych przedstawieniach na scenach lirycznych, ich ważność się ukazuje wśród olbrzymiej orkiestry.

Wynalazek skrzypcy, nie sięga dalszej epoki nad wiek XVI; rzeczywiście ich budowa dopiero w XVII przez Stradivarius'a, Amati, Guarneri, etc. udoskonaloną została. W tej samej epoce (violoncella) basetla, która równie jak skrzypce (violino), od violi wzięła początek doskonalić się zaczęła w rękach słynnych Kremończyków. Niektóre ulepszenia tego instrumentu, należą się także niejakiemu Ks. Tardieu de Tarascon, w początkach XVIII wieku żyjącemu. Co do zalet dźwięku, jaki posiada violoncella, charakter tego instrumentu jest tkliwy i poważny, jego śpiew rzewny i wspaniały, rozczula i wznosi ducha. Jak skrzypce mają podobieństwo do głosu kobiecego, tak znów violoncella więcej się zbliża do męzkiego; śpiew jej jest poważny i tkliwy, równie jak skrzypce w harmonją i urozmaicenia

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jest bogatą. W orkiestrze, kwartetach, kwintetach, służy za podstawę czyli bas, oznaczający rytm harmonji, albo też jako solo zajmuje świetne i właściwe sobie miejsce. Winniśmy dodać, że w większych orkiestrach, albo nawet septuorach, oktetach, miejsce violoncelli zajmuje kontrabas, w tonie oktawą niższy i o wiele większy instrument, którego wynalazek jednoczy się z historją skrzypcy, violoncelli i altówki.

Altówka, której używanie jest tak rozległem, i która w muzyce większych orkiestr stanowi jedną z partji głównejszych, nie różni się od skrzypcy co do gry; lecz różni się większością formy i niższością tonu. Altówka była długi czas zaniedbaną przez dawniejszych kompozytorów; Haydn dopiero i Mozart dali jej właściwe miejsce, które zajmuje dzisiaj we wszystkich znakomitszych dziełach. Jej tkliwe i melancholijne tony, robią piękny efekt w orkiestrze i godzą się bardzo z klarnetem, waltornią i fagotem. Altówka równie jak i amorka (viola d'amore) są instrumentami orkiestrowemi, jeżeli zaś jakie solo na nie przypada, grywa je zwykle pierwszy skrzypek orkiestry, gdy grający na altówce nie posiada odpowiedniej biegłości. Ze słynniejszych artystów na tym instrumencie są najwięcej znani Urhan i Nej w Paryżu, którzy jako soliści odznaczyli się.

Do ukompletowania genealogji instrumentów muzycznych, pozostają nam jeszcze niektóre szczegóły do opisania o instrumentach dętych, których wynalazek lub udoskonalenie do nowszej epoki należy. Dwa są rodzaje głównejsze instrumentów dętych; są one drewniane i metalowe. Do pierwszej kategorji liczą się: flet (flauto) albo też

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

z powodu swego zadęcia (ambouchure) poprzecznego, zwany także flotrowersem (flauto traverso); pikulina (flauto piccolo), klarynet (clarinetto); basklarnet, bassetorn (corno di bassetto), hoboi (oboe, franc. hautbois); rożek myśliwski (carno inglese, oboe di caccia) czyli hobój myśliwski; fagot (fagotto, franc. basson), i kontrafagot niższy w tonie od zwyczajnego fagotu. Do kategorji instrumentów dętych metalowych należą: róg (corno) z niemieckiego waltornia (waldhorn), trąba (clarino), także bywa chromatyczna *cor à pistons*, puzon (trombon), *corno basso*, *ofikleida*, *serpent tuba*, *horn-bugle* czyli trąba z klapami; nakoniec cały szereg ulepszonych instrumentów metalowych od paryzkiego fabrykanta Sax, nazwę saxofonów biorący.

Mówiliśmy już w poprzednim rozdziale o pochodzeniu tych instrumentów, w niniejszym zostają nam o nich następujące szczegóły do nadmienienia. Hobój pochodzący od starożytnych, lecz dopiero od XVI wieku liczy swe upowszechnienie. Na dworach naszych królów i panów, trzymano chóry hoboistów, a muzyka wojskowa najwięcej z nich złożoną była. W wieku zeszłym, rodzina Besozzich, którzy się wsławili talentem na tym instrumencie, starała się udoskonalić go. Później niejaki de Lusse w Paryżu w 1780, wiele ulepszeń wprowadził do tego instrumentu. Gatunek dźwięku hoboi, ma coś w sobie pasterskiego, więcej akcentu jak flotrowers, w solach orkiestrowych, robi wielki efekt; z tegoczesnych wirtuozów na tem instrumencie, najwięcej zasłynął Olivier, wielkie orkiestry europejskie, posiadają także znakomitych hoboistów. Rożek angielski czyli hobój myśliwski, nie jest starym instrumentem, i najwięcej ośmdzie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

siąt lat liczy od czasu wynalazku swego. Klarnet i fagot, są daleko dawniejszemi, jak to widzieliśmy w poprzednim rozdziale, lecz ich urozmaicenia i dodatki basów jak: basklarnet, basethorn i kontrafagot, należą do nowszych pomysłów. Ważniejsze udoskonalenia instrumentów dętych metalowych, datują od XVII wieku, i należą się niejakim Hample, Haltenhof, Stelzel i Braun, w wieku zeszłym. Instrumenta dęte udoskonalone lub wynalezione przez Saxa, mają nazwy następujące: *fagot*, *klarnet-bas*, *trąbka* (clairon), *clairon-sax*, *saxo-trąba*, *saxhorn*, *fanfar-sax*, *flûte-sax*, *saxophorn*, *sax-tuba*, *sax-timpani*, *sax-trombon*, i wiele innych nowych instrumentów, które należą do tak zwanej orkiestry Saxa, wynalezione zostały w niedawnych latach przez tego słynnego fabrykanta.

Pozostaje nam jeszcze powiedzieć o instrumentach, które należą do wynalazków podrzędniejszych i mniejsze mających upowszechnienie. Najznakomitszym jest harmonika szklana, której dzwony szklane osadzone na osi, obracanej za pomocą przyrządu jak u kołowrotka, przez tarcie położonych na nich wilgotnych palców ton wydają słodki, smętny, żałobny nawet, a tak przenikający, że go słabe nerwy znieść nie mogą. Ale to podobno najważniejszy jest powód małego upowszechnienia tego instrumentu, że długiej potrzeba wprawy, by wydobyć na zawołanie ton z dzwonów. Jeden taki instrument znajduje się w Niemirowie, majętności książąt Radziwiłłów. Do oryginalnych także wynalazków policzyć można harmonikę słomianą, instrument w rodzaju cymbałów, na którym przed dwudziestu laty, słynny Guzikow, izraelita z lubelskiego rodem, podziwienie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Europy zyskiwał, wykonywając na nim większe nawet kompozycje. Gdzieniegdzie spotkać można instrument także harmoniką szklaną nazywany, złożony z tafelek szkła coraz mniejszych, w jednem pudle na podstawkach ułożonych i uderzanych pałeczkami. Niemniej do abstrakcyjnych instrumentów liczą się wszelkie rodzaje tabakierek i zegarów grających. Wszelkie brąble, szałamaje, fujarki, trąbki myśliwskie i pasterskie [1]); każdy z tych wynalazków miał na celu użytek jakiś, więc jako użyteczne i powiększające kolekcją instrumentów muzycznych, mają równe prawo z drugiemi być umieszczone w historji muzycznej.

ROZDZIAŁ XX.

Pieśni ludowe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gdybyśmy chcieli historycznie wywodzić pierwiastkowy początek pieśni, byłoby to samo co chcieć przedstawić wieżę babilońską, gdzie się miały utworzyć pierworodne djalekta mowy. W rozdziale XV mówiliśmy już w przedmiocie początku pieśni, tu możemy tylko powtórzyć, iż od najodleglejszych czasów, każdy kraj, każdy naród miał swoje pieśni, swoje charakterystyczne melodje, które o tyle różniły się jedne od drugich, o ile się różniły djalekta mowy, zwyczaje i obyczaje narodów. W melodjach pieśni rozmaitych ludów, charakteryzowała się różność ich obyczajów, zwyczajów i ich historji poetycznej. Pieśni te, przechodząc trady-

[1]) Ligawki.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cjonalnie od pokolenia do pokolenia zachowały w sobie cechę pierwiastkowej swej oryginalności narodowej. Ztąd też pochodzi taka różność pieśni jednych od drugich. Między melodjami krajów wschodnich a pieśniami narodów zachodnich, ta różność najwięcej się odznacza, chociaż niektóre zbliżają się podobieństwem do siebie; np. pieśni irlandzkie z pieśniami indyjskiemi mają mieć to podobieństwo co spostrzega Ks. Amyot, Spencer, Fétis. Raynal w swej historji filozoficznej, porównywając te narody, znajduje podobieństwo egzystujące, nietylko w muzyce ale w poezji i malarstwie, i dowodzi tym sposobem pochodzenia Irlandczyków od Indjan. Opisując kraje wschodnie pod względem estetycznym powiada, że melodje czyli pieśni albo kompozycje narodów wschodnich, mają powab, wdzięk i naiwność w wyrażeniach uczuć, z któremi żaden inny naród nie może się równać, ani dawniejszy ani tegoczesny. Arabowie szczególnie się też odznaczają tym melodyjnym powabem, jak w poezji tak w muzyce. Co do pieśni irlandzkich, Spencer nazywa je poematem zasianym kwiatami, które sobie nawzajem pożyczają wdzięku i piękna. Poezja żałosna, oda i elegja, osiadły w krajach Clary i Limerick; pieśni, śpiewające kwiaty pól, świeżość łąk, lazur jezior, wdzięki i przymioty kobiet, zostały się w okolicach Golway, i Mayo i Kanaugt, które nazywają ziemią pieśni. Melodje szkockie mają więcej charakteru melancholicznego i pasterskiego. Inne prowincje angielskie, mniej są obfite w pieśni. Z narodowych śpiewów, posiadają Anglicy pieśń tak zwaną *glee* która ma największe upowszechnienie; także hymn *God save the khing*, do popularniejszych się liczy. Melodje albo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

arje do tańca, oryginalne krajów Wielkiej Brytanji, najwięcej są znane: *menuet*, *cotilon*, *ecosais*, *anglais*, *schotis* etc; większa zaś część arji do śpiewów narodowych, są przybrane z madrygałów włoskich. Danja, Szwecja i Norwegja należą do tych poetycznych krajów północnych, które w historji literatury poetycznej słyną ze swych pieśni pod nazwą pieśni Skandynawskich. Pieśni te o ile są dawne o tyle bogate w piękności poetyckie; melodje ich powiększej części smętne i poważne, chociaż niewiele tych starożytnych typów muzyki Skandynawskiej dotrwało aż do dzisiejszej epoki bez naruszenia ich pierwiastkowej oryginalności.

Jednym z obfitszych krajów w pieśni, jest Rossja, obszerne państwo, składające się z wielu prowincji różnorodnych, a więc i pieśni rozmaitych. Największe z tych pieśni mają upowszechnienie *dumki*, rodzaj romansów albo małych poematów ludowych, których mają mnóstwo i bardzo melodyjnych. Dwa zaś są główniejsze rodzaje tych dumek, które się różnią od siebie charakterystyką melodji: dumki rossyjskie jak np. *Krasny sarafan*, *Trojka* albo *Praszczaj Moskwa*, mają dużo w sobie wdzięku i śpiewności; dumki znów małorossyjskie czyli ukraińskie, po większej części tonu minorowego jak np. *ne hodi Hryciu na weczernicu*, więcej są smętne i melancholiczne. Inny jest jeszcze rodzaj pieśni ludowych rossyjskich, które śpiewają chórem zpięciu, sześciu, niekiedy dziesięciu głosów złożonym; zwykle jeden przodkujący (tenor), śpiewa wyższym głosem solo arji z różnemi recitativami i wykrzyknikami melodyjnemi, gdy reszta kompanji towarzyszy mu w różnych imitacjach

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i improwizowanych fugach, naturalną harmonją. Można powiedzieć, że ten rodzaj pieśni z taką czystością harmoniczną śpiewnych, należy do oryginalności, albo nawet osobliwości, jakie rzadko usłyszy u najmuzykalniejszych ludów innych krajów. Arje do tańca narodowe rossyjskie znane są pod nazwą powszechną *kozak*, chociaż pod względem melodji, wielka jest tych arji rozmaitość. Dwa zaś główniejsze są typy tych melodji, jako to: kozaka głębokiej Rossji i kozaka ukraińskiego. Co się tyczy charakterystyki melodji krajów południowej Rossji, mniej są znaczące i powiększej części mają na sobie cechę wschodniej oryginalności, równie jak Mołdawja, Besarabja, Wałachja i inne kraje pograniczne Turcji i Węgier, gdzie najwięcej przy towarzyszeniu bandurki i janczarów, śpiewają i tańczą swoje narodowe pieśni.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Węgierska muzyka ludowa odznacza się w swoim znów rodzaju oryginalnością; ich śpiewy połączone z tańcem, mają coś w sobie odrębnego od innych melodji; jest w nich i poważność i dziarskość, smętność i wesołość, a nadewszystko typ oddzielnej zupełnie charakterystyki [1]).

Czechy słyną w historji, równie oddawna jak Włosi i Flamandczycy z swej muzykalności; ich ludowe pieśni odznaczają się charakterystyką odrębną od innych słowiańskich śpiewów i są po większej części smętne; czeskie arje

[1]) Wzory tej oryginalnej w swoim rodzaju muzyki, słyszeli warszawianie przed kilkoma laty grane przez kapelę węgierską, pod dyrekcją Farkas Miszka, w Warszawie niejaki czas bawiącą. Arje zwane po węgiersku czardas'ami i inne tym podobne narodowe ich pieśni, bardzo się podobały publiczności naszej z swej oryginalności.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

do tańca, znane są pod nazwą *sarabanda*, chociaż jest także hiszpański narodowy taniec zwany sarabanda.

Ojczyzną muzyki, krajem melodji, zwane są powszechnie Włochy; wszystko co żyje pod niebem włoskiem, śpiewa i rozkoszuje się poezją muzyczną. Mało jest jednak melodji włoskich, któreby pieśnią ludową zwać można; równe mają u nich upowszechnienie cavatiny, recitativa, i różne wyjątki z oper, jak barcarole, sycyljany, neapolitany, wenecjany i inne epizody muzyczne; słowem Włochy są ze wszystkich krajów najmuzykalniejsze, chociaż najmniej od innych w pieśni ludowe bogate; arje z oper zastępują ten niedostatek, albo raczej podnoszą pieśń włoską do znaczenia melodji artystycznej.

Hiszpanja mniej muzykalna od Włoch, Francji i Niemiec, lecz mnóstwem za to swych narodowych i oryginalnych pieśni się odznacza, między któremi znane są najwięcej arje do śpiewu tak zwane: *coptas*, *sarabandy*, *xacary*, *tirana*, *tonadilla* i starożytna *paturla*, arje do tańca: *fandango*, *bolero*, *tirannas*, *kaczucza*, *seguidillas*, *follia* hiszpańska i wiele innych pieśni, do których zaliczamy także *estribilho*, *tadunes* i *madinhas* ulubioną piosnkę Portugalczyków i ich taniec tak zwany *a chula a fofa*, który podobnie się tańczy jak hiszpańskie fandango.

Sąsiedni kraj Włoch, Hiszpanji i Niemiec, Francja, bez zaprzeczenia pierwsze dziś trzyma miejsce w muzykalnym świecie. Jeżeli Rzym dla sztuk pięknych, mianowicie też malarstwa, najdoskonalsze posiada wzory i jest siedzibą nauki i sławy artystów malarzy; można powiedzieć, że dla muzyki, jest znów Paryż tem ogniskiem, do którego kon-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

centrują się wszystkie talenta muzyczne, i z laurem nabytej sławy, na resztę świata rozrzucają swej nauki kwiaty. Pod względem jednak pieśni ludowych, równie jak Włochy tak i Francja, nie jest zbyt obfitą; śpiewają najwięcej romanse [1]), których melodje są często prześliczne i wyłącznie francuzki charakter mające, lecz zbyt niekiedy muzykalne, aby je do pieśni ludowych policzyć można. Najprostszą muzyki wokalnej formą jest niedługa melodja, razem z tekstem się rozwijająca, najczęściej bez żadnej przygrywki wykonywana; taką jest pieśń ludu, nieuczona a dowcipna, charakterystyczna, widocznie w natchnieniu stworzona, zadziwia krótkością, w której tyle rozmaitości, że rzadko przez uczonego kompozytora szczęśliwie naśladowaną być może. Pieśni narodowe francuzkie odznaczają się przedewszystkiem melodyjnością, i najwięcej z włoskiemi mają podobieństwa. Są także niektóre satyryczne i komiczne, z pewnym rodzajem deklamacji i gestykulacji, wyłącznie Francuzom i Włochom tylko właściwe. Arje do tańca narodowe francuzkie najwięcej znane są: kontredans, polka i redowa albo mazurka-polka, niedawno utworzone we Francji, ze wzorów polskich i węgierskich tańców.

Śpiewy górali pyrenejskich, mają coś w sobie smętnego, pasterskiego i najwięcej zbliżonego do szwajcarskich melo-

[1]) Romanse francuzkie równie jak *canzonetty* włoskie i *Lieder* niemieckie, są pieśniami narodowemi każdego z tych krajów, uczeńsze pod względem harmonji i wyboru melodji jak zwyczajne pieśni ludowe. W tem rodzaju, mnóstwo jest także pieśni polskich muzykalniejszych, chociaż równie narodowych, jak pieśni ludu; w rozdziale X jest obszerniej mowa o tym rodzaju pieśni.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dji. Poetyczna kraina Szwajcarji, ze wszech stron rozlega się echem dźwięcznej muzyki, a ulubione helweckich pasterzy arje „*Rauz des vaches*" [1]) rozlegają się śpiewem lub na kobzach górali alpejskich. Tyrolczycy najwięcej są podobni melodją z Szwajcarami; jak prawie wszystkich górali pieśni są mniejwięcej podobne sobie, i najwięcej smętne, pastoralne i jakby tęsknoty jakiejś echo naśladujące, chociaż naród zdaje się być szczęśliwszym od innych. Jest to poezja ducha, wywołana pięknem położeniem okolic, której melodja zdaje się tęsknić wyżej gdzieś jeszcze nad szczyty ich gór. Całe zresztą germańskie kraje od Renu aż do Odry, od Alp aż do Baltyku, posiadają mniej więcej jednakowe swoje pieśni ludowe, odznaczające się melodyjnością i muzykalnością Niemcom właściwą. Arje do tańca czysto-narodowe niemieckie są: gawot, walec (walzer) i galop; i inne

[1]) Rauz des vaches, jest to arja sielska, którą pasterze Szwajcarji grają z zachwyceniem na kobzie, pędząc paść swoje krowy na skałach, gdzie są zrodzeni równie jak one. Arja ta słynną jest w Europie ze skutków sympatycznych, jakie wywierała na helweckich góralach z czasów złotego wieku Helwecji. Kronika francuzka twierdzi, że żołnierze w regimentach szwajcarskich na żołdzie Francji zostający, skoro tylko ujrzeli kobzę nadymającą się do odgłosu tej arji, słodka radość błyszczała na twarzach tych dumnych żołnierzy. Lecz słuchając tych sielskich i tak im znanych tonów, które powtarzały często echa ich gór, w których ich kraj, chatki, skały, ich młode lata, ich siostry i starzy ojcowie, ich narzeczone, odbijały się w duszy z taką żywością, że poprzednią radość często głęboka melancholja zastępowała; większa też część z nich nie mogli wytrwać. Jedni dezerterowali drudzy wpadali w chorobę niewyleczoną, a wielu z nich pomarło. Od tego czasu kodeks wojenny zabronił grać tej arji pod najsurowszą karą.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jak *szakon*, *schot*, *menuet*, mniej więcej upowszechnione w Niemczech, pożyczane są od anglików. Niemcy o ile płodne są w wielkich artystów, kompozytorów i harmonistów, o tyle ubogie w pieśni ludowe. Muzykalność zagłuszyła pierwiastkowe zarody ich sielskich melodji, reformując je na eleganckie i harmoniczne śpiewy salonowe, złożone z ballad, sielanek, romansów, serenad, nokturnów i innych poetycznych epizodów. Pod tym względem nie ma żadnego muzykalnego poddaństwa w Niemczech, a jest tylko narodowość czyli tak zwana szkoła niemiecka, która nietylko w większych kompozycjach lecz i w mniejszych, różni się od śpiewów polskich, francuzkich i włoskich.

Jeżeliśmy wychwalali naturalną muzykalność ludu rosyjskiego i oryginalność harmonji, jaką się odznaczają ich kilkogłosowe śpiewy czyli ich chóry z natchnienia improwizowane, musimy także kilka słów powiedzieć o *Liedertafel* albo *Gesangverein* niemieckich, które tworzą jedną z najprzedniejszych zabaw prywatnych, nieczęsto i wielkiej publiczności znajomych. Stowarzyszenia takie rywalizują z sobą dokładnością wykonania i w oddzielnych popisach walczą o skromną nagrodę. W tym celu jakby igrzyska bywają naznaczane, na które z różnych stron zbiegają się stowarzyszeni i miłośnicy tego rodzaju muzyki, a nawet zaproszeni umyślnie słynni muzycy. Po ukończonym popisie, wszystkie stowarzyszenia łączą swe siły i wykonywają chóry potężne, to w kościele to pod gołem niebem; niekiedy liczba udział mających, tysiąca osób dochodzi. We Francji Choron i Wilhem organizowali chóry rzemieślnicze, po czterysta osób i więcej łączące, które wedle oddzielnej metody

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

szybko wyuczone, wykonywały na znaczniejszych placach publicznych arcydzieła muzyki kościelnej, mianowicie włoskiej dawniejszej. Są to uroczystości muzykalne o jakich u nas jeszcze wyobrażenia nie mają, lecz wzamian czy jest inny naród, któryby był tak obfitym w pieśni ludowe jak nasz.

Pieśń, jest jedynem źródłem zkąd uczeńsza muzyka może czerpać wzory, by prawdziwie narodową została. Dla tego też dzisiaj każdy naród posiada mniej więcej bogaty zbiór pieśni swego ludu. Oskar Kolberg przysłużył się nam podobnym zbiorem w pięciu zeszytach w Poznaniu u Żupańskiego wydanym. Dwa tomy własnym nakładem wydał w Warszawie. Wiele ich umieścił także w *Przyjacielu ludu*, i w *Bibliotece Warszawskiej*. Jestto tylko część tego co zebrał, a jednak wszystko co zebrać zdołał, jest tylko częścią tego, co lud nasz na tak wielkiej przestrzeni ziemi rozsiany posiada i to tylko pieśni świeckich. Wojciecha Sowińskiego staraniem, wyszedł w Paryżu zeszyt pieśni ludu polskiego. Kilka zamieścił ksiądz Jarmusiewicz w swej nauce o kompozycji. Pobożnych wiele zebrał i wydał w Krakowie ksiądz Mioduszewski. Niektóre włączone do śpiewnika kościelnego w Wrocławiu przez Mutwila wydanego. Ksiądz Jarmusiewicz w poszycie śpiewów kościelnych także niektóre zamieścił. Opracował ich kilka na organ Gorączkiewicz i z chorałem wydał w Krakowie u Friedleina. Ale są to zawsze te same, jako najużywańsze, ileż pieśni w jednym i drugim rodzaju zatraconych zostało. Obraz i charakterystykę pieśni naszych ludowych, wymownem piórem opisał K. W. Wojcicki; zamieszczamy więc w cało-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ści jego prześliczne sprawozdanie dla upiększenia naszej zbiorowej lepianki.

Przędzą myśli, a kwiatem uczuć, możnaby nazwać pieśń ludową. Zaprawdę, jak pająk przędzą z siebie wysnutą, zaścieła w pogodną jesień nasze rżyska, samotne uprawne ugory, i umajone jeszcze łąki, tak pieśń ludowa, owa przędza myśli, spływa rosą po naszych niwach, odbija o snopy zbożowe, skraca pracę plewidła, gnieździ się ochoczo przy ognisku domowem, choćby w najdymniejszej chacie.

Pieśń, towarzyszka narodu w pieluchach niemowlęctwa duchowego, jak aniół stróż czuwa nad nim wśród lat młodocianych i dojrzałości nawet. Jak ptak przywiązany do rolniczej miedzy, stulony w gnieździe pod grudką ziemną, przeczekuje zimowe mrozy i zamiecie śnieżne, a aby słonko, wzlata choć w niepozornym jak skowronek przystroju, a cudnym przyśpiewem i świat boży i lud boży weseli, tak pieśń ludowa wiosną i latem bujając po polach, tuli się w poddasze słomiane, gdy Ś. Marcin przejedzie nasze niwy rolne na białym koniu. I cóż jest treścią onej pieśni, którą miljony serc czują i przechowują. O treść to różnobarwna, jak kolory tęczy, bledsze, jaśniejsze; i jak tęcza pije rada wodę z jezior i rzek naszych, tak pieśń bierze coraz nowe siły z krynicy nieprzebranej uczuć serca ludu. Gdzie Słowianin, tam pieśń, mówi Słowaków przysłowie; święta prawda, to najwybitniejsza cecha słowiańskiego rodu; Słowianin tylko co nie może żyć bez pieśni; ochoczej wytrwa głód i pragnienie, biedę i nędzę przeniesie rychlej, jakby obył się bez pieśni, którą cudnie śpiewanka mazurska, rosą bożą

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

nazywa. Rosą bożą zwie lud nasz także i łzy rzewne, a ma wiarę, że przez nie serca oczyszcza się z bólu.

Nieumiejętny w doborze słów, dla wydania myśli swoich, albo w przystroju uczuć niezręczny do chwytania tej mowy duszy swojej w wiersz harmonijny, w wieniec wyrazów dobitnych, umie jednak wyspowiadać jasno i myśl i uczucie, jeżeli nie żywem słowem to potęgą melodji do tej pieśni. Tak zaprawdę: słowa każdej niemal pieśni to dopiero ciało, melodja to dusza; a połączone to jestestwo boże, to rosa boża, w takiej dopiero poznasz przędzę myśli i kwiat uczuć ludowy. Co nie wypowie słowem, to dopełni muzyką, a jakaż to melodja rzewna, którą gdy zachwycisz, to ci serce taje, i łza spływa niespodziana; a nie jest to ból i smutek, tylko czar, zaklęcie potężne, na które odpowiedzieć musisz rozczuleniem łzawem, i westchnieniem takiem, jakiem z zacieśnionych murów wybiegłszy wśród pól i łąk kwiecistych, chwytasz całą piersią balsamiczną woń, i błogość nieznaną ci dotąd.

Zarzucają niektórzy brak strony historycznej w zbiorach pieśni ludu naszego. Zarzut prawdziwy choć niesłuszny. Lud nasz nie zna historji: to też nie znalazł dla niej miejsca w swojej pieśni; wreszcie żyje podaniem, w którem przechował wszystko co tylko przemówić umiało do jego serca czy myśli. Znajdziesz w niejednej pieśni tło dziejowe wyraźne, ale przerobione tak, że zaraz biegłego na to oka znawcy potrzeba. Głośnego imienia bohater, przybiera tu imię rolnika proste, a pod niem znika jego rozgłos i sam czas działania; zostaje tylko wiernie zachowany wypadek, co podał treść pieśni, bo uderzył silnie wyobraźnią ludową.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Prawda, że nasze pieśni co do barwy historycznej, nie wytrzymają porównania z serbskiemi rapsodami, przypominającemi homeryczne czasy, ale jakże górą stoją z melodjami do swych pieśni. Serb mniej ruchliwy siedząc poważnie z lulką w ustach, płacze choć twardego serca wojak, nie pod przewagą melodji, bo guśla jednotonna i deklamacja powolna, wyobrażenia nie daje żadnej gędźby, ale pod potęgą żywego słowa, które budzi wspomnienia przeszłości, pełne dlań sławy i promiennej przyszłości, drży na wspomnienie wielkich czynów, wielkich bohaterów swoich. Patrzyłem przy ognisku na te przepalone skwarem letnim oblicza zawiędłe, a czerstwe; badałem każde uczucie, bo wydatnie rozlewało się wśród zmarszczek nawet siwych starców. Słowa to same pieśni, budzą w Serbach naprzemiany wszystkie uczucia. Lud miał tu udział niemały, znał swych bohaterów zbliska, bo to były kości z kości i krew z krwi ich własnej; to też w pieśni swej uwiecznił ich pamięć.

Inne stanowisko było ludu naszego, inny charakter; według tego powstała pieśń jego i melodja, ta cudna i nieodzowna jej przykrasa. Krakowiak rzeźki, skoczny a wesoły, schwyci obrazek jaki z przyrody, co uderza jego oko, zaraz przy nim wyspowiada swe uczucie i gotowa jego śpiewka, którą znasz pod imieniem krakowiaka. Zna on i dłuższe pieśni (dumy), ale te są wspólne i pobratnim jego sąsiadom. Krakowiak jeno, to wyłączna jego własność, to pieśń-dziecię, co się urodziło w jego duszy, a które podhodował na pociechę swoję, to radosnem bujaniem, to i łzą rzewną, i westchnieniem sercowem. Nie słuchaj tych śpiewek co

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pisali je wyuczeni do pióra, ale słuchaj prawdziwych ludowych krakowiaków, one ci odkryją cały charakter tego plemienia.

Dzielny jeździec nie zapomniał w nich konika, krasnej dziewki, ocząt jak tareczki, gęby by śmietana, czerwonych korali, ognistej miłości i rzewności tęsknej. Śmiech i płacz to wybitne cechy krakowiaka, ale więcej radości jak smutku, bo w żywości charakteru smutek mija, jakby promyk słonka pod chmurą radości. Bo zaprawdę w usposobieniu całem, każdy z nich w życiu ma chmurę wesołego życia, wśród której rzadziej łza i smutek zagościć mogą.

W tym charakterze, o stopień niżej stoi za krakowiakiem on dziarski mazur z odcieniami swemi: kujawiakiem, kurpiem, od którego poszedł także późniejszy prusak-mazur i kaszuba. Krótki kurpiowski wyrwas, skoczny i zamaszysty oberek i ochoczy mazurek, to pełna pieśń życia i ochoty w słowach, a w przygrywce osobliwiej. Więcej tu tylko tęsknoty, rzewności, więcej urozmaicenia niż w krakowiaku. Tam słyszysz ciągły krzyk radosny, z małemi przerwami tęsknoty to smutku; a mazurów nuta nieraz jęczy tak żałobliwie, tak rzewnie, że łza tryska i ból serdeczny spływa z pod smyczka wiejskiego grajka.

Pieśń, jako odzyw wierny serca, przeważnie w rozmaitych odcieniach maluje miłość, z niej idące troski niewzajemności i oddalenia, lub przez śmierć rozłąki. To przeważna strona tej ludowej poezij; do niej dodajmy cały poemat najwierniej może z zapadłej przeszłości w całości dochowany, w którym przechowały się starsze niż chrześćjaństwo w Polsce zwyczaje, a nabędziem wyobrażenia, jaki to ogrom pieśni, którym za tło i treść służy jedynie miłość. Są tu sil-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ne odcienia, gdy przejrzysz uważnie wszystkie zbiory, na jakieśmy się zdobyli, chociaż to ubożuchny snopek z tego bujnego pola, maluczkie okruchy jeno.

Inaczej miłość swoję wyśpiewuje krakowiak, mazur i kujawiak, inaczej góral smukły, inaczej smętny rusin ze starego Podlasia, albo z plennej gleby hrubieszowskiej, czy z nad Dniestru i nad-Prucia. Pieśni te nieprzeliczone, jak dzikie kwiaty naszych łąk i lasów, tak rozmaite barwą, jak one, składają cudne wiązanki, i świeżością swoją mogą walczyć śmiało z temi, które wypielęgnowała troskliwa ręka w ogrodzie albo w cieplarni.

Prosty wyraz uczucia, przeważy sztuczny frazes uczonego pióra, który więcej składa głowa jak serce. Czerstwa myśl co błyśnie z pod długich kędziorów rolnika, ma więcej prawdy, niż wygnieciona w mózgu filozofów niemieckich i ich zwolenników, bo ta myśl spłynęła z natchnienia bożego, przeszła nieraz w przysłowia narodu, a któż o ich mądrości przeświadczonym nie jest? Tyle wieków od ich narodzin przeszło, a wielkie prawdy, utrwalone w wielkiej księdze narodowych przysłów, pozostały niewzruszone, jako prawdy mądrości. W tem się zbiega pieśń ludu i przysłowia ludu, z jednego biją źródła natchnienia, ale gdy pierwsza zbogaca się i odświeża z samego uczucia, drugie pomnażają swoją skarbnicę doświadczeniem życia i badaniem tego życia: trafne postrzeżenia nad niem, rozszerzony zakres wiedzy ludowej, czy w zewnętrznym świecie, czy w chwili skupienia ducha, dorzucają coraz nowego zasobu do tej bogatej skarbnicy.

Pieśń z melodją tylko, charakteryzuje szczegółowo

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

różność pokoleń, choć jednego rodu; stąd ta w nich rozmaitość, stąd różność nazw w pieśniach i gędźbie. Przysłowia nie dadzą ci tych cech wydatnych. Po melodji zaraz poznasz i charakter ludowy; bo w niej on zaklął swego ducha, który w niej jęczy lub śpiewa na ton właściwy.

Jeżeli w pieśniach duch czerstwego uczucia z przedchrześćjańskich czasów wybija, przedarłszy się przez warstwy wiekowe, to najsilniej stare zarysy przechował, w obrzędowych zwyczajach. Stąd obchód weselny, jak sobotek, gaików, kolend, dożynek i wiele innych. Wszystko to zabytki szczere z owych czasów, gdy Perun ciskał gromy, Światowida rumak wróżył rycerskiej wyprawie, a Rusałki i Maćki pląsały swobodnie po dąbrowach i gajach. Więcej pamiątek z tych czasów dają podania i powieści ludowe; w tych lud nasz przechował cały bujny rozwój swojej wyobraźni. Cuda i cuda, to ich cecha, a w nich z pogańskiej doby, jakby złamy z rozbitego posągu kamiennego, w szczętach swoich wyraźne, by granitowej skały niepożyte czasem głazy, rozrzucone po naszych polach. Tu lud mógł więcej uchować pamiątek, bo od kołyski do grobowej deski żył jak w zaczarowanej krainie duchów, i w nich pomięszał pamięć starych bogów swoich, z chrześćjanina wiarą. Chrystjanizm też nie ścieśnił mu bynajmniej polotu dawnej wyobraźni, ale ją zbogacił, rozszerzył. Łagodni apostołowie lud łagodnego charakteru wolną ścieżką przekonania i miłości, wiedli do Chrystusowego krzyża, aby poznał prawdę. I dopięli świętego celu; spojrzyj wokoło na nasze sioła rolnicze: tysiące krzyżów podniosło swoje ramiona, jakby błogosławiły i zapewniały spokój i szczęsną dolę lu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dowi, co jak nasz w ich pamiątce świętej w trosce szuka pociechy, we łzach ulgi, w nędzy, chudobie i żebractwie pomocy, co pojął, że krzyżowa droga życia, to prosty gościniec do stóp Przedwiecznego.

ROZDZIAŁ XXI.

Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy.

Włochy.

Muzyka, jak widziemy z historji starożytności, razem z innemi kunsztami z Grecji do Włoch się przeniosła. Pod protekcją Medyceuszów, Juljusza II i Leona X, muzy odżyły z swego długiego omdlenia i zaczęły rozwijać swe zwiędniałe laury. Z pod gruzów Rzymu wzniósł się dawny genjusz, a otrząsnąwszy się z pyłu, na nowo ukazał swe szlachetne czoło. Sztuki piękne odrodziły się i powoli zaczęły rozkwitać. Włochom też winniśmy to rozrodzenie, od nich owoce sztuk pięknych i nauk rozeszły się po całej Europie. Muzyka służąc wprzódy za przewodniczkę ku różnego rodzaju ucztom i swawolnym saturnaljom, przeniosła się później do kościoła i w pobożny hymn zmieniła. W XV i XVI dopiero wieku zaczęła odradzać się ze swemi siostry i nowem tchnąć życiem. Sławny Palestryna [1]) Rzymianin, pierwszy ją wskrzesił i nadał popęd właściwy. W Neapolu zaś pierwsza iskra tej anielskiej sztuki roznieciła się i przelała ogień swój w gorącą krew Neapolitańczyków; a jak

[1]) Palestryna urodził się w 1524 r., zmarł 1594 r.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

snycerstwo i malarstwo północną część półwyspu sobie obrały, tak muzyka w Neapolu osiadła i stamtąd na resztę świata swe rozsyłała melodje.

W 1537 r. ksiądz Tappia założył w Neapolu konserwatorium dla biednych chłopców i dziewcząt odznaczających się talentem do muzyki. Przez czas wojen i domowych zamieszań liczba tych szkół zmniejszoną została. Zostawiono tylko tak zwane konserwatorjum Ś-go Onufrego, gniazdo, z którego najpierwsi wyszli na świat mistrze. W początkach XVIII wieku, Piotr Ceroni, napisał dlań dzieła, ułożył metody ułatwiające poznawanie kompozycji, zasad harmonji i pojęcie niebiańskiej sztuki, ale prawdziwym jej tam ojcem był sławny Aleksander Scarlatti, urodzony w 1650 r. On to połączył w melodji delikatność z słodyczą w harmonji, czystość z energją i tak w kościelnej muzyce, jak w dramatycznej równie korzystne przyniósł zmiany. Skomponował on więcej jak dwieście mszy i wielką liczbę oper, z których najpiękniejsze są: *Mitrydat*, *Cyrus*, *Regulus* i *Princessa Fidelia*. W tym samym wieku co Scarlatti, ukazali się genjalni naśladowcy i uczniowie jego: Leonard Leo, Franciszek Durante, Kajetan Graco etc.

W początkach XVIII wieku szkoła neapolitańska była równie płodną w kompozytorów znakomitych. W porządku chronologicznym pierwsze trzyma miejsce Mikołaj Porpora, jeden z najgłośniejszych uczni Scarlattego. Jego znaczniejsze dzieła są: *Ariana et Teseo*, *Semiramis*, *Tamerlano* i *Il triomfo di Camillo*. Z uczni Franciszka Durante najsławniejsi byli: Krzysztof Cezarini, Dominik Gizzi, Ignacy

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gallo i Dominik Sarri, który pierwszy dramy Metastaza muzyką podłożył.

Tylu zrodziwszy znakomitych ludzi szkoła neapolitańska na całą Europę poczęła słynąć, jej zasady i przepisy dla reszty muzykalnego świata stały się prawami, kto czuł w sobie muzyczne zdolności do Neapolu rozwinąć je dążył. Tam na początku XVIII wieku najznakomitszy posiadał talent imiennik sławnego florenckiego malarza, Leonard Vinci, któremu wydoskonalenie opery przyznają; umarł w 1732 roku.

Po nim było jeszcze wielu znakomitych, między innemi: Jan Jezi, urodzony w 1707 roku w Cerozia pod Neapolem, z rodziców biednych, z wioski Pergola przybyłych, przezwano go w jego ojczyznie *il Pergolese*, a w Europie Rafaelem muzyki. W obec nazwiska Pergolese, obrazy najczystsze, najbogatsze melodji przedstawiają się w chaosie myśli. Pergolese bez zaprzeczenia najwięcej wpłynął na postęp sztuki muzycznej. Znany ze swej opery *Serva-Padrona*, pełnej nadobnego wdzięku, zarzucił później teatralną muzykę dla kościelnej, i w niej dopiero najwyższego doszedł szczytu. Od urodzenia słabowity, blady i wiotki, jakby do innego należał świata, usunął się od szumnego Neapolu, schronił się pod cień Wezuwjusza do Torre del Grecco, a tam daleki od poziomego ruchu, z nieba swe czerpiąc pomysły, jemu je słał napowrót. Tam utworzył sławne *Salve Regina*, sławniejsze *Stabat-Mater*, co dotąd ze wszystkich Europy zakątków krocie słuchaczy w wielki tydzień do Rzymu wabi. Lecz trawiony ogniem gienjuszu swego wśród melodyjnych pieśni swej wzniosłej dumy, jak Rafael z Ur-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bino, w kwiecie młodości zgasł, zostawiając wielu naśladowców z których żaden wszakże wyrównać mu nie zdołał. Umarł w 1740 r.

Podczas drugiej połowy XVIII w. ujrzano większą jeszcze liczbę artystów, kompozytorów, z których dzieje muzyczne zatrzymały imiona: Cafaro, Farietta, Romualda Duni, Kajetana Latilla, Rinalda z Caponi, Józefa Scarlatti, Antoniego Ferandini, Ignacego Fiorillo, a najbardziej Dawida Perez i Mikołaja Jomelli. Perez urodzony w Neapolu z hiszpańskich rodziców w 1711 r., wzbogacił głównie swym talentem rzymską i lizbońską scenę. Kościelna jego muzyka wielce jest także ceniona. Jomelli urodził się w lat trzy później, w Aversie, o kilka mil od Neapolu; tegoż właśnie roku Glück pod czeskiem niebem także na świat przyszedł. Jomelli odznaczał się w swej epoce nowością zuchwałych, a mimo to melodyjnych pomysłów; jego *miserere* i *benedictus* szlachetnym stylem oddane, mniej mu jednak zjednały sławy, niż *Ifigenja* i *Armida;* umarł 1774 r. Imię jego obok Pergolese i Picciniego, na froncie teatru Ś. Karola w Neapolu jest umieszczone.

Ze wszystkich jednak kompozytorów dramatycznych najwyżej się wzniósł Piccini, którego geniusz wywarł tyle wpływu, nietylko na swój kraj rodzinny, lecz i na muzykę francuzką. Piccini rodem był z Barri, w państwie Neapolitańskiem, umarł w Passy pod Paryżem 1800 r., zostawiając ogromną liczbę swych oper. W operach zaś *buffa* najwięcej był szczęśliwym i niemi też najwięcej się wsławił.

Włochy równie kompozycją jak jej wykonawstwem słynęły, i liczne też posiadały talenta z instrumentalnych soli-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stów. Frescobaldi, Corelli, Geminiani, Tartini, Bocherini i Viotti, najwięcej się owemi czasy wsławili. Przy końcu XVIII a na początku bieżącego wieku, Neapol bardzo był obfity w muzykalne sławy. Pascal Anfosi, Jakób Insaguine, Franciszek Majo, Ludwik Mareschalchi, Kajetan Andreosi, German Astarita, Ludwik Caruso, Anioł Tarchi, Franciszek Parcuti i Kajetan Marinelli w tej epoce mnogiemi dzieły scenę swą obdarzyli, a niektóre z tych dzieł po za Alpy się rozeszły.

Dwa jednak tylko imiona Jana Paesiello i Dominika Cimarosy, także neapolitańczyków, główniej nad wszystkie w Europie zabrzmiały. Pierwszy urodził się w Tarencie 1714 r., a umarł w Neapolu 1816 r. Melodyjne dźwięki jego utworów zjednały mu przezwę Metastazza muzycznego. Cimarosa urodzony w Neapolu 1754 r., umarł w Wenecji 1801 roku. Cały świat dotąd podziwia jego piękne kompozycje.

Do ostatnich sław Neapolu należą: Zingarelli i Bellini. Zingarelli wsławił się operami: *Ifigenja*, *Pyrrus*, *Conte di Saldagna*, Wincenty Bellini urodzony w Katanji w Sycylji 1808 r., był jego uczniem. Długi czas przebywając w Medjolanie, tam pierwszą swą operę *Bianka i Fernando* wystawił, a później *Piratę*. Rubini po raz pierwszy w tej wystąpił sztuce i wielce się przyczynił do oklasków, jakie odbierała. *La Straniera*, *Somnambula*, *Capuletti i Montecchi*, a w końcu *Norma* i *Puritani*, ustaliły sławę Beliniego. Te ostatnie dzieła pisał już w Paryżu, dla paryzkiej opery, która wtenczas najpierwszą co do doboru artystów w Europie była. Panna Grisi, Rubini, Tamburini i Lablache, zachwycali

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

słuchaczy niebiańską melodją kompozytora, która z ich wdzięcznych piersi płynąc, niosła roskosz każdemu.

Lablache ten rzadki basista, tak uwielbiany w całym prawie świecie, pod Neapolitańskiem także urodził się niebem. Miał on już wielu sławnych w swym zawodzie współziomków. Farinelli, Cafarelli, Aprile, byli dziećmi Neapolu; skarzą się jednak, iż ta kolebka muzyki europejskiej nietyle dziś co dawniej wydaje talentów. Ostatnią sławą Neapolitańskiej szkoły jest Mercadante, uczony harmonista, chociaż mniej melodyjny jak jego poprzednicy kompozytor. Z muzyki kościelnej prawdziwy neapolitańskiej szkoły tryumf, jest w wykonaniu *miserere*, które ośmdziesiąt głosów śpiewa, jak oni tam zowią *alla Palestrina*, to jest: bez żadnego akompanjamentu i bez podania sobie wprzód akordu; nie było przykładu jednak, żeby który głos kiedy, choć o ćwierć tonu chybił. Muzycy uważają za rodzaj cudu tę ścisłą dokładność; ona to i w wykonaniu oper, daje wyższość scenom włoskim nad inne zagraniczne, gdzie tylko pierwsze sprowadzają talenta, a nie mają czem ich wesprzeć; tam też tylko o piękności arji sądzić można, a we Włoszech o wartości całej sztuki.

Szkoła założona w XVI wieku przez Jana Gabrielli, liczy pomiędzy tytułami swej sławy: Klaudjusza Monteverde, Jana Croce, Legrunzi, Lotti, Mercello, i daje początek operze buffa, w której się odznaczył szczególnie Gallupi. Pittoni, Pisari, Casali, zachowują w Rzymie tradycją wielkiego Palestriny, i bronią dawnego wzniosłego stylu muzyki kościelnej przeciw zmianom czasu. Z kompozytorów dramatycznych: Carissimi, Allegri, Benevolli, Nicoletti, upię-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kszyli przez swe prace tę szkołę w XVII wieku. W XVIII ukazuje się Sarti, autor wielu oper melodyjnych i pełnych słodyczy. W tej samej epoce Antonio Buroni, utworzył również kilka oper, w których połączył z powagą swej szkoły, świetność i gracją neapolitańskiej. Bernardo Porta, który napisał wiele także pięknych utworów dla sceny francuzkiej, do rzymskiej szkoły należy.

Po Rzymie i Neapolu, Wenecja jest jednem z miast półwyspu włoskiego, które wzięło najwięcej udziału w postępie i rozrodzeniu się muzyki. W XVII wieku, muzyka dramatyczna brała czynny udział w rozwoju powszechnym. Franciszek Cavalli upiększył najwięcej operę wenecką, Stradella wspomagał go z zapałem w tej trudnej powinności. Opera postępuje przez cały ciąg XVIII wieku, w coraz nowem udoskonaleniu. Benedykt Marcello, występuje w Wenecji z operą *Doriendo* i spotyka nadzwyczajne powodzenie. Antoni Caldara, Vivaldi, Piotr Porfiri, znakomici także w tej samej epoce szkoły weneckiej kompozytorowie. Słynni skrzypkowie: Corelli, Tartini, Bacranello, Angelo Via, Salieri, i uzupełniają tę świetną serją kompozytorów szkoły weneckiej.

Po tem pobieżnem sprawozdaniu o postępie muzycznym w Wenecji, rzućmy teraz okiem na szkołę florencką. Szkoła florencka, chociaż o wiele mniej znaczna jak poprzednie co do liczby dzieł, jakie wystawiła, jest wszakże z nich najstarszą. W Arezzo to jednem z miast Toskanji, urodził się Guido, któremu Europa winna jest pierwsze początki (elementa) muzyki tegoczesnej. Jakób Peri, (jak widzieliśmy w rozdziale siedmnastym), był pier-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wszym kompozytorem, który rzucił niejakie światło na szkołę florencką, i wprowadził najpierwszy arje do opery; Caccini i Corsi, jaśnieli jednocześnie z Peri'm. W XVIII wieku, szkoła florencka ujrzała wyradzające się świetne talenta kompozytorskie między któremi: Antoni Pistorini w operach buffa i intermedjach, dał dowód pełnego gracji i giętkości talentu. Bernardo Mengozi równie utalentowany kompozytór, zostawił scenie francuzkiej wiele prześlicznych utworów.

Największą jednak sławą szkoły florenckiej jest Cherubini. Salvador Cherubini urodził się we Florencji 1760 roku. Pierwszy krok tego zasłużonego weterana w karjerze muzycznej, datuje od r. 1773. Miał on trzynaście lat, kiedy napisał już mszę, a mając lat 76, napisał mszę na swój pogrzeb, i umarł w 82 roku swego wieku, pisząc jeszcze fugę w ostatnim tygodniu swego życia. Uczeń Sartego, współczesny Cimarosy, kompozytor wsławiony klasycznemi utworami, dyrektor szkoły w Paryżu za cesarstwa, intendent muzyki królewskiej za restauracji, dyrektor konserwatorjum, za Ludwika XVIII, oficer legji honorowej i orderu Ś-go Michała, członek instytutu Francji; zjednał sobie imię najuczeńszego kontrapunkcisty i znakomitego kompozytora. Oprócz trzydziestu oper z których najwięcej się wsławiły *Lodoiska* i *Ifigenja w Aulidzie*, napisał kilka mszy, oratorjum, symfonji i kwartetów.

Wogólności, szkoła włoska mnóstwem szczyci się znakomitych artystów i równie w XVII jak XVIII wieku była w nich płodną. Nieporównani śpiewacy, formują się

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

staraniem Gizzi, Feo i Porpory w Neapolu; staraniem Amadori w Rzymie; Redi we Florencji, Peli w Modenie, Bernacchi w Bolonji, Brivio w Medjolanie i przez konserwatora Wenecji. Sapraniści: Orsini, Senesino, Gizzielo, Mauzuoli; tenorowie: Babbini, Babbi, la Tesi, la Mingotti, la Faustina, Agujari, Cazzoni, brzmią w Europie swym prześlicznym głosem i są zastąpieni przez Guadani, Guarducci, Pacchiarotti, Ranzzini, Rubinelli; przez Ansani, Davida, przez la Banti, la Mara, la Gabrielli, wirtuozów, o których talencie Crescentini i pani Pisaroni, ich ostatnie latorośle, dały najlepsze wyobrażenie.

Do znakomitości szkoły włoskiej, liczy się także Spontini, autor oper: *Ferdinando Cortez* i *Westalki*. Hrabia i szambelan dworu pruskiego, najwięcej przebywający we Francji i Niemczech, Spontini też w muzyce francuzko-niemiecką szkołą się odznacza.

Dopełniając tej świetnej galerji kompozytorów włoskich, między któremi: Gasparo Sacchini, Fioravanti, Della Maria, Carafa, Paër, Paceini i Donizetti, ten wielki artysta który zgasł jak Leopold Robert w całym zapale swego genjuszu; i Rosini silny promator reformy muzycznej rozpoczętej przez Glücka, a dopełnionej przez niego i jego naśladowców; nakoniec Verdi znakomity artysta, który znalazł nowe formy w śpiewie, nadał więcej prawdy recitatiwom i rozrzucił w muzyce interesowniejszy rodzaj orkiestracji.

Z całej jednak plejady muzyków włoskich, najbardziej jaśnieje Rossini, o tyle płodny o ile potężny genjuszem kompozytorskim. Joachim Rossini urodził się w Pesaro w Pań-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stwie Kościelnem r. 1792, z rodziców biednych; w dwunastym roku życia, rozpoczął naukę muzyki, w szesnastym już skomponował operę: *La cambiale di matrimonio*, w ośmnastym napisał *Demetrio e Polibio*, i kilka innych oper. Później dopiero autor: *Tankreda*, *Cyrulika Sewilskiego*, *Wilhelma-Tella* i mnogiej liczby innych dzieł i arcydzieł, stał się przedmiotem powszechnych uwielbień całego muzykalnego świata. Od kilkunastu lat, Rossini przyciśniony wiekiem, przestał więcej pisać; wysnuł się wątek jego genjuszu, i na laurach olbrzymiej sławy spoczywa, przenosząc nudy z willi do pałacu swego w Bolonji.

Po Rossinim, najwyżej się wznieśli Bellini i Donizetti. Kajetan Donizetti, urodził się 1798 r. w Bergamo, na terytorjum dawniej rzeczypospolitej Weneckiej, a umarł 1848 r. w temże samem mieście, zostawiwszy znaczną liczbę dzieł, między któremi *Lucia di Lamermoor*, arcydzieło melodji i harmonji włoskiej, zjednało mu nieśmiertelną sławę.

Oprócz imion wymienionych, któremi Włochy wysoce szczycić się mogą, są jeszcze inne niemniej przynoszące sławę ziemi włoskiej. Do tych należą ze śpiewaczek i śpiewaków: Angelica Catalani, która przed niedawnemi jeszcze laty, robiła nadzwyczajne w świecie furorę, i była przedmiotem rozlicznych tryumfów, jakie jej olbrzymi talent wywoływał w najpierwszych stolicach Europy. Po niej następuje słynna Pasta, siostry Garcia, z których jedna pod nazwiskiem Viardot Garcia, druga zamężna Malibran, a później de Beriot, najwyższej także dościgły sławy. Alboni, Persiani, Cinti-Damoro i słynny tenor Mario, uzupełniają

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

serją tych znakomitości. Z instrumentalnych talentów w dziewiętnastym wieku, najwyższą zjednali sobie sławę: Clementi, Viotti, Rode, Bertini, Paganini, Sivori, Bazzini, siostry Milanello, Piatti i Casella. Z najnowszych kompozytorów włoskich dramatycznych, głośnym jest obecnie Pedrotti.

Niniejsze wzmianki historyczne o muzyce i muzykach, włoskich, są tylko pobieżnym szkicem historji całkowitej jaką posiadają Włochy. Dlatego też w rozdziałach o muzyce kościelnej, o operze, o kompozytorach, o śpiewakach i instrumencistach, o teoretykach i harmonistach etc. najwięcej szczegółów dotyczy muzyki włoskiej, i te w niejakiej części dopełnią historją onej.

ROZDZIAŁ XXII.

Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy.

Flandrja.

Mówiliśmy w rozdziale XVII o szkole Flamandzkiej, jak dawną była i jakie mnóstwo posiadała uczonych muzyków. Dosyć jest powiedzieć, że w XIV wieku było już wielu teoretyków i kompozytorów Flamandzkich, którzy najwięcej prawie wpłynęli na rozwój i udoskonalenie sztuki muzycznej. Włochy nawet same, jakkolwiek pierwsze miejsce trzymają pod względem bogactwa melodji i jej pierwotnego ukształcenia, oddają starszeństwo Flamandczykom, pod względem gramatyki i teorji muzycznej, której dla nich samych nawet dawali wzory. Pierwszy założyciel kamienia węgielnego pod budowę świątyni melodji włoskiej, słynny

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Palestrina, był uczniem Gudimela Flamandczyka [1]). Szkoła więc Flamandzka w hierarchji starszeństwa trzyma pierwsze miejsce przed innemi, i szczycić się może znakomitościami takiemi jak Obrecht, Ockeneim i Josquin w XV wieku, jak Combert, Kanis, Harnold von Prug, Adrien Vilaert i Sebastjan Holander w XVI, a nadewszystko jak słynny Jan Tinktor w XVII, który nadał największy popęd muzyce swego kraju, a nawet muzyce całej Europy. Od tego czasu, szkoła więc Flamandzka, przestała wydawać wielkich muzyków, jej pierwsze elementa erudycji muzycznej, rozrzuciły się w promieniach na inne kraje. Najwięcej tego światła muzycznego, pochwyciły Niemcy, Włochy i Francja, jej najbliższa sąsiadka i niegdyś dziedziczka tej muzykalnej ziemi. Gallo-Belgijska dzisiejsza szkoła, jest po części sukcesorką dawnej Flamandzkiej, i szczycić się może równie jak jej poprzedniczka, wielu znakomitemi artystami, między któremi najwięcej sławy sobie zjednali: uczony Fétis, Beriot, Servais, Vieuxtemps, Prûme i Molique. Prawdziwe jednak ziarno muzyki harmonicznej i tak zwanej klasycznej, w szkole Flamandzkiej wzrosłe, przyjęło się i rozkrzewiło najbardziej w Niemczech. Co się tyczy dzisiejszej Holandji, dawniej Flandrją zwanej, w obecnych nawet czasach, w większych miastach tego kraju, uprawiają muzykę z wielkiem powodzeniem. Amsterdam posiada towarzystwo filharmoniczne, operę holenderską i operę francuzką. W Rotterdamie, koncerta są dobrze utworzone i posiadają licznych zwolenników i suskryptorów. Mają także wielu śpiewaków i instrumencistów doskonałych. We wszystkich zresztą

[1]) O Gudimelu obszerniejsza jest wzmianka w rozdziale XXIII.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

miastach Flandrji, kochają się w estetyce i sztukach pięknych i uprawiają muzykę z zamiłowaniem.

Niemcy i Czechy.

W epoce odradzania się sztuk i nauk, gdy we Włoszech muzyka nabierała wyższego już polotu, inne części Europy zostawały prawie bezczynne. Hiszpanja cała zajęta swemi olbrzymiemi projektami, swojem podbiciem Nowego świata, nie przywiązywała wielkiej wagi do uprawy sztuk pięknych. Niderlandy, gdzie Jan Tinktor zaprowadził pierwsze fundamenta harmonji i kompozycji, nie zrodziły jeszcze żadnego człowieka genjuszu, któryby potrafił rozwinąć jej pierwsze podstawy. Anglja także, zajęta jedynie myślą i żądzą osiągnienia i ustalenia swej wielkości industrjalnej i marynarskiej, zaniedbała sprawę sztuki muzycznej. Francja także posiadała ledwie próby nieforemne jeszcze, utwory bez znaczenia wielkiego. Niemcy również mogli się poszczycić wtedy jedynie pieśniami ludowemi swoich minesingerów, których muzyka i słowa pod względem harmonji i eufonji nie były dosyć jeszcze ukształcone. W końcu dopiero XVII wieku, muzyka Germanji uległa świetnej metamorfozie. Genjusz Germanji, długi czas błąkając się w pieśni trywjalnej swego ludu, wstępuje na drogę nowego odrodzenia się, i wylewa zdroje swej muzykalnej poezji na całą Europę. W tej właśnie epoce ukazywać się poczęły arcydzieła i wielcy mistrze, którzy rywalizować mogli z najsławniejszemi nawet artystami włoskiemi, zachowując wszakże charakter swej indywidualności, i nadając cechę swym kompozycjom tej wielkości, wzniosłości i melancholiczności marzeń mistycznych, które są godłem i prawdziwym wdziękiem poezji Niemieckiej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W porządku chronologicznym, jednym z pierwszych mistrzów, którzy uświetnili szkołę niemiecką, jest Karol Graun; jaśniał on równie jako śpiewak i kompozytor razem. Fryderyk II wszedłszy na tron, zrobił go dyrektorem swojej nadwornej kapeli. Główniejsze talenta Grauna jako śpiewaka były: adagio i rozmaite przytem pasaże (rulady) które wykonywał z łatwością i gustem. Jako kompozytora, czysta i piękna wyrazistość jego dzieł, wdzięk melodji i poprawność harmonji, słusznie umieściły go w rzędzie uczonych klassyków.

Obok Karola Grauna, rozgłośnie w dziejach harmonistów niemieckich figuruje Sebastjan Bach, urodził się w Eizenach 1685, a po nim jego syn, jeden z słynniejszych muzyków, Emanuel Bach, urodzony w Wejmarze 1714 r. Wracając się do pierwszego, pierwszym nauczycielem młodego Sebastjana, był jego ojciec; później kończył on nauki w Lipsku, przebywając także w Frankfurcie nad Odrą, gdzie młodym jeszcze będąc, założył szkołę muzyczną i onej był dyrektorem; później Fryderyk Wielki wezwał go na swój dwór, jako nadwornego muzyka i akompanjatora do swej gry na flecie. Główniejsze przymioty Sebastjana Bacha jako kompozytora są: znajomość głęboka erudycji, zajmująca oryginalność jego dzieł dydaktycznych. Jasność frazesów w wybornej metodzie jego, pod tytułem: *Próby na klawikord*, rywalizuje z najlepszemi i najkompletniejszemi dziełami teoretycznemi, jakie posiada muzykalna Germanja. Jego religijne i dramatyczne utwory, noszą na sobie cechę indywidualnej oryginalności; niejeden artysta w nauce tych płodnych i pracowitych dzieł czerpał natchnienie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Imie rozgłośnie brzmiące w dziejach sztuki muzycznej jest Haydn, zwany także wieszczem niemieckim. Józef Haydn, urodzony 1732 w Rohrau w dziesiątym roku swego życia, okazał już wielkie zdolności do kompozycji. W piętnastym napisał kilka kwartetów i wiele rzeczy do śpiewu; w ośmnastym, utworzył sławne swoje oratorjum: *Siedm słów Chrystusa Pana*. Później słynny mistrz oddalił się do małego domku jednego z przedmieść Wiednia, gdzie do najpóźniejszych lat swego wieku przemieszkiwał. Tamto skomponował swoje wielkie oratorja: *Stworzenie świata* i *Pory roku*. Te olbrzymie dzieła tak pięknego i okazałego pomysłu, stylu tak wzniosłego, są płodem podeszłego już wieku, a jednak we wszystkich częściach tych kompozycji, jest tyle jędrności, tyle świeżości imaginacji, że zdają się być wylęgłe w całej jeszcze sile młodości. Po Haydn'ie następuje świetny i głęboki Mozart. Wolfgang, Mozart urodził się w Saltzburgu roku 1756; mając zaledwie trzy lata, okazał już wielkie zdolności do muzyki; w czwartym roku grał już menueta; w piątym, komponował małe kawałki muzyczne, które jego ojciec pisał. Doszedłszy siedmiu lat wyjechał z ojcem do Paryża, gdzie skomponował i ogłosił drukiem pierwsze swoje kompozycje; jako fortepjanista, grał od pierwszego razu z całą czystością i wymaganą precyzją utwory najtrudniejsze Bacha i Haendla. Bawiąc jakiś czas w Anglji, skomponował tam sześć sonat, które były drukowane w Londynie. Po tej ekskursji do stolicy państwa brytańskiego przybył rozgrzać się słońcem włoskiem, do Florencji i Rzymu, gdzie wywołał wielki entuzjazm. W Medjolanie skomponował operę *Mitridat*, któ-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

miała wielkie powodzenie; trzy lata później: napisał drugą *Lucio Silla*, przyjmowaną z równym zapałem. Następnie ujrzała Europa: *Wesele Figara*, arcydzieło *Don-Juan* i całą serją utworów przepysznych, jednego z najwięcej zadziwiających muzyków, jakich wydała Germanja.

Do tych wielkich muzyków, dodajmy Rejnarda Kaiser przezwanego: ojcem melodji niemieckiej; Amadeusza Neuman, który z małej szkółki wiejskiej wzniósł się w sferę znakomitego kompozytora i wzbogacił następnie, Norwegją, Szwecją pięknemi produkcjami religijnemi i dramatycznemi. Joachim Gantz, który był zarazem znakomitym kompozytorem i doskonałym skrzypkiem. Jeden z wielkich genjuszów i głębokich kompozytorów, który wywołał w całej Europie magiczny wpływ i zaprowadził ważne zmiany w muzyce, jest Fryderyk Haendel, urodzony 1684 w Halli. Mając dwadzieścia lat Haendel przedstawił w Hamburgu swoję pierwszę operę niemiecką, pod tytułem *Almira*. Wkrótce potem pojechał do Włoch i napisał dla sceny florenckiej swoję pierwszą operę Włoską pod tytułem *Rodrigo*. W Wenecji przedstawił operę *Agrypina*, w Rzymie *Il Triomfo del Templo*, i w Neapolu *Alcide e Galatea*. Później udał się do Anglji, gdzie go wzywała razem sława i fortuna. Haendel znakomitym był kompozytorem dramatycznym, lecz genjusz jego jaśniał jeszcze więcej w utworach religijnych i poważnych jak oratorja. Opera *Rinaldo*, z którą debiutował na scenie brytańskiej, stała się sztuką ulubioną Anglików, i podstawą jego kolosalnej reputacji, jakiej nabył u tego narodu. Ciągle komponując i zbierając coraz nowe laury swej zasłużonej sławy, umarł w Londynie roku 1759,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

przeżywszy lat siedmdziesiąt pięć. Anglicy oddając hołd wielkiemu artyście, niedość, że go pochowali w grobach swoich króli, ale ustanowili święto, które obchodzą w rocznicę jego śmierci.

Do znakomitszych klassyków niemieckich i kompozytorów większej skali, należy Schneider, autor sławnego oratorjum *Sąd ostateczny* i wielu innych dzieł religijnych. Lecz największy genjusz, jaki zrodziła muzykalna Germanja, jest Bethowen, urodzony roku 1770 w Bonn, a zmarły 1827 w Wiedniu. Niezmiernie czynna i płodna imaginacja tego wielkiego człowieka, utworzyła mnóstwo arcydzieł jak *Fidelio*, *Ruiny Aten*, Symfonja pastoralna, Symfonja heroiczna i siedm innych symfonji, koncertów, trjów, kwartetów, septuorów etc. O Bethowenie i jego kompozycjach obszerniej jest mowa w rozdziale: kompozytor, i w rozdziale: symfonja. W całym zresztą przedmiocie twórczości muzycznej, gdzie tylko chcemy przedstawić wzniosłe ideały pomysłu ludzkiego, jest najczęściej wzmianka o Bethowenie, jako najwyższym szczycie doskonałości i najpiękniejszym wzorze dla talentu kompozytorskiego.

Po Bethowenie, najrozgłośniejszą sławę zyskał w świecie muzykalnym Karol Marja von Weber, urodzony roku 1786 w Holsztyńskiem, a zmarły w Londynie roku 1826. Ukazał on w swoim *Freischütz* i *Oberonie* tyle oryginalności, tyle poetyckiego natchnienia, że słusznie go zwać można wielkim poeto-muzykiem i zaliczyć do najpierwszych dramatycznych kompozytorów niemieckich. Współczesny Webera i wielki także muzyk, jest Ludwik Spohr, urodzony roku 1783 w Brunświckiem, autor *Fausta*, *Jasondy*,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i mnóstwa utworów symfonicznych i koncertowych; wsławił się nietylko jako kompozytor lecz także jako doskonały skrzypek. Do tych znakomitości muzycznych liczy się Franciszek Schubert urodzony roku 1797 a zmarły roku 1828 w Wiedniu; ten nieporównany poeta-muzyk, którego pieśni pełne wdzięku melodyjnego i harmonijnego do arcydzieł sztuki muzycznej należą. Po nim następuje Mendelsohn Bartholdy jeden z najpotężniejszych symfonistów tegoczesnych, który równie jak Schubert zgasł w kwiecie wieku i w całym zapale genjuszu swego, zostawując takie utwory jak *Paweł i Eljasz* i wiele innych podobnych arcydzieł, zmarł w roku 1847.

Kompletując tę świetną galerją kompozytorów niemieckich, wyliczyć winniśmy imiona słynnych muzyków i harmonistów, jak Kirnberger, Albrechtsberger, Lachner, dwóch Schumanów, z których Robert Schuman do najznakomitszych kompozytorów się liczy. Feska, Reisiger, a nadewszystko Heller, wysokie w muzyce klasycznej trzymają miejsce. Najgłośniejsze jednak imiona tegoczesnych niemieckich kompozytorów są dwóch wielkich olbrzymów dramatycznych: Mayerbeera i Wagnera. Pierwszy utworzył wielkie dzieła: *Robert djabeł*, *Hugonoci*, *Prorok*; drugi pod względem klasyczności i nowego pomysłu wyżej się wzniósł w swoim *Tanhaüzerze*. Niemieccy znawcy z tegoczesnych swoich kompozytorów najwyżej stawiają: Hellera, Roberta Schumana, Ryszarda Wagner, i zmarłego przed kilkunasty laty Mendelshona Bartholdy.

Muzykalne Czechy, które w XVI jeszcze wieku, zaczęły objawiać prawdziwe w muzyce zamiłowanie, w następnych

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stuleciach, mianowicie za Rudolfa II i Ferdynanda III, okazały już chwalebne rezultaty, wydając na świat wielu znakomitych artystów, między któremi najpierwsze trzymają miejsce: Gossek, Gluck, dwóch Benda, Stamitz, Weber; i posiadając jedno z najsławniejszych konserwatorjum Europy, jakie jest w Pradze. Jeżeli pod innym względem Niemców z Czechami bliskie łączą stosunki, to najwięcej też połączenie tych dwóch nacji w muzyce jest nierozdzielnem; składają oni jednę i tęż samą szkołę tak zwaną klasyczną, w której zarówno słyną imiona Glücków jak Bachów, Weberów jak Mozartów, etc. Dwaj poważni reprezentanci i prawdziwi nestorowie szkoły niemieckiej, są Haendel i Glück. Glück urodził się roku 1714 w górnym Falzu, a Krysztof zmarł roku 1787 w Wiedniu. Pierwsze swoje ukształcenie muzyczne pobierał w Pradze i wsławił się początkowo jako doskonały skrzypek, później oddał się zupełnie kompozycji, do której genjusz jego zdawał się być powołanym. Włochy mile przyjmowały jego pierwsze prace, tamto, uczył on się kompozycji i przedstawił pierwsze swoje opery między któremi *Demetrjus*, największy wywołała entuzjazm. Przeniosłszy się później do Anglji, przedstawił na scenie brytańskiej operę pod tytułem: *Upadek olbrzymów*, przedmiot okazały i godny jego wysokiego genjuszu. Z nowem zasobem utworów dramatycznych wyjechał do Wiednia, gdzie dał dla tamtejszej sceny opery: *Helena i Parys*, *Alcesta* i *Orfeusz*. W Paryżu przedstawienia *Ifigenji w Aulidzie* i *Armidy*, ukompletowały jego ogromną sławę. Znane są całemu uczonemu światu, sprzeczki i krytyki jakie wywołała muzyka Glücka i kompzycje Piccinie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

go, jednego ze słynniejszych kompozytorów włoskich, między dwoma stronnictwami, (które otrzymały nazwę Glükistów i Piccinistów), w Paryżu, a o czem w rozdziale: muzykalna Francya, obszerniej jest mowa. Co do zasług iwielkiego znaczenia Glücka w muzykalnym świecie, można powiedzieć, że jest on nietylko pierwszym fundatorem muzyki niemieckiej dramatycznej, lecz zarazem pierwszym także twórcą szkoły francuzkiej, trzymającej pośrednie miejsce, między włoską melodyjną a niemiecką harmoniczną muzyką.

Pod względem muzyki wokalnej, Niemcy dalecy są do okazania tak pięknych rezultatów, jakie przedstawiają w kompozycji. Podobnie jak Hiszpanja i Anglja, Niemcy pod tym względem przez długi czas byli hołdownikami Włochów. Jednak od niejakiego czasu, wielki ruch artystyczny począł się w Niemczech, przez utworzenie licznych towarzystw chóralnych i filharmonicznych. Pod względem wykonawstwa czyli muzyki solowej tak wokalnej jak instrumentalnej, szkoła niemiecka o wiele niżej stoi od francuzkiej. Estetyka i literatura muzyczna, stanowią jeden z bogatszych skarbów szkoły niemieckiej. Co do utworów dydaktycznych, dzieła Fuchsa, Mathisona, Marpurga, Albrechtsbergera, Marxa, Kocka, Loevy, etc. pełne nowych i głębokich myśli, poglądu na rzeczy zajmującego, wyrównywając i przewyższają nawet produkcje najznakomitszych włoskich i francuzkich pisarzy dydaktycznych.

Oprócz jednego ze słynniejszych konserwatorjum jakie mają w Pradze, Czechy, Saksonja, Austrja, posiadają mnóstwo zakładów i szkół elementarnych przeznaczonych nauce muzycznej. Te mniejsze szkoły, dostarczają większym

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

swoich talentów, których niekiedy rozwijają się i wyradzają genjusze nawet. Z takich to szkółek i konserwatorjum, wyszli najznakomitsi harmoniści, kompozytorowie i najsłynniejsi virtuozi europejscy. W tych to szkołach ukształcili się nietylko wyżej wymienieni, a najwięksi z niemieckich muzyków, lecz wielu innych znakomitych artystów, niemniej sławnych i przynoszących chlubę i zaszczyt niemieckiej szkole. Z tych najwięcej znane są imiona tak wirtuozów jak kompozytorów: Hummel, Düsseck, Steibelt, Marschner, Baurer, Meiseder, Romberg, Fodor, Maurer, Taubert, Kalliwoda, Czerny, Kramer, Field, Moscheles, Kalkbrenner, Karol Mayer, Hünten, Litolf, Jansa, Ganz, Ernst, Dawid, Hauzer, Thalberg, Doehler, Henselt, Dreischok, Schülhof, Kullak, panna Baumer, Leopold Mayer, Küfner, Dotzaur, etc; ze słynnych śpiewaczek: Panna Sontag (hrabine Rossi), La Mara-Schmeling, Menvieul-Fodor, panna Wagner, etc. Jakkolwiek znaczną wymieniliśmy liczbę słynnych niemieckich muzyków, jest to wszakże ledwo połowa tych znakomitych imion, które statystyka niemiecka obejmuje. Między temi, chociaż mniej znani, lecz równie znakomici są muzycy: Scheidt z XVII wieku, Buxtchube, Reinken, Froberger, Kerl, Pachelbel, Kittel, Haesse, Schnabel, doskonali muzycy i organiści; Müller, Schunke, Schuman, fortepjaniści; Knecht, Kirnberger, Vogler, Kastner, Fink, Tomaszek, dyrektor konserwatorjum Pragskiego, i wielu innych doskonałych teoretyków i profesorów. Do słynnych także chociaż mniej poważnych muzyków niemieckich, liczą się: Straus, Lanner, Labitzki, Gungl, Laade, Bilse, ze wszech miar zasłużeni artyści którzy na

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pomnożenie i udoskonalenie narodowej niemieckiej muzyki, wiele wpłynęli.

Kompletując szkic historyczny muzykalnych Niemiec, powiedzieć winniśmy i to jeszcze, że pomimo harmoniczności i głębokiej erudycji, jaką się odznaczają Niemcy, pomimo uznania powszechnego, że dzieła Glüków, Mozartów Bethowenów, trzymają pierwszeństwo w muzyce klasycznej, którą jako uczeńszą od innej, zwykle zowiemy niemiecką, światło jednak tego wyższego ukształcenia (rozrzucone i po innych krajach) tak mianowicie podzieliło się między Włochami i Francją, że trudno było wzrość nawet genjuszowi bez pożyczania go sobie wzajemnie. Najwięksi też kompozytorowie niemieccy, czerpali swe wyższe natchnienie w nieprzebranej skarbnicy melodystów włoskich, a najznakomitsi wirtuozi niemieccy, kształcili się i doskonalili na wzorach wytwornej szkoły francuzkiej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Węgry.

Jak u wszystkich ucywilizowanych narodów, tak i w Węgrzech w tegoczesnej epoce, muzyka jest uprawianą z zamiłowaniem. Opera w Peszcie odznacza się doborem znakomitych artystów. Towarzystwa filharmoniczne i zebrania dyletantów odznaczających się talentem muzycznym, bardzo są upowszechnione w większych miastach Węgier. Co się czy historji muzyki węgierskiej: w XV wieku za czasów Korwina, najwięcej zakwitła. Maciej Korwin syn sławnego Korwina, zostawił Węgrów rywalami innych narodów w naukach i sztukach pięknych, które uprawiał sam z powodzeniem. Gdy nuncjusz papiezki w roku 1483 przybył

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

do Pesztu dla przywrócenia pokoju między cesarzem Fryderykiem i Korwinem, obsypał pochwałami śpiewaków kapeli węgierskiej, w liście pisanym do Papieża; niemniej za Władysława VI i Ludwika II, muzyka kwitnęła w Węgrzech i coraz większe robiła postępy. Pod względem charakterystyczności muzyki węgierskiej, składa się ona powiększej części z arji do tańca; to też ich narodowa muzyka jest że tak powiemy, muzyką do tańca, mniejwięcej charakteru melancholicznego, w połączeniu z wesołością i poważną dziarskością właściwą Węgrom. Wałachowie w Transylwanji i Slawonowie, różnią się o wiele pod względem swych narodowych pieśni od prawdziwych madziarów, Cyganie przemieszkujący w Węgrzech, najwięcej odznaczają się zamiłowaniem do muzyki. Ich pieśni, noszą na sobie cechę dziwnej chociaż pięknej oryginalności, z żadną inną muzyką nie mogącej się porównać. Niektórzy nawet z historyków muzycznych twierdzą, jakoby tło prawdziwej Węgierskiej muzyki w pieśniach cygańskich miało się odbijać, co zdaje się być mylnem, gdyż słysząc jeden i drugi łatwo jest odróżnić oddzielną zupełnie między niemi charakterystykę.

Pomimo, że dzisiaj Węgry uważają się za jeden z muzykalniejszych krajów, nie mogą się wszakże poszczycić jak Czechy, Włochy, Niemcy, Polacy, Francuzi i Hiszpanie, takiem mnóstwem znakomitych artystów, których genjusz muzyczny zrodził w tych krajach. Jeden Liszt, wielki Liszt, starczy im za wszystkich; boć przyznać należy, że głośne to imie w całym muzykalnem świecie. Franciszek Liszt urodził się r. 1811 w Redingu blisko Pesztu; sława jego

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nietylko jako niezrównanego pianisty, lecz jako uczonego muzyka i literata rozeszła się w Europie. Niedawno wyszło za granicą przez Liszta napisane dzieło, traktujące o muzyce Węgierskiej; warto jest je przeczytać, aby mieć kompletniejsze o niej wyobrażenie.

ROZDZIAŁ XXIII.

Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy.

Francja.

Początek muzyki francuzkiej, sięga dawnych bardzo czasów jak to widzieliśmy w rozdziale XII i XV. Stare pieśni Franków w których trubadurowie opiewali czyny heroiczne swych królów i ważniejsze zdarzenia z historji kraju, nazywały się *chansons de geste*, ponieważ ogłaszały wielkie czyny bohaterów; do tej liczby należy piosnka Rolanda. Inne pieśni wrodzaju wesołym (komicznym), które nazywano *chansons badinas*, daleko później się pojawiły. Pomiędzy muzykami, którzy kwitnęli we Francji od czasów Karola Wielkiego, aż do czasu Gui d'Arezzo, odznaczają się najbardziej Haymar, Rabanus, Heris, Remigjusz jeden z uczciwych także teologów IX wieku, Huebald mnich z Saint-Amand, współczesny Remigjusza, i Odon opat z Cluni w Burgundji. Pisarz Mabillon, mieści tego ostatniego w liczbie ludzi, którzy najwięcej wpłynęli na literaturę i sztuki piękne w X wieku. Remigjusz i Huebald, napisali rozprawy o muzyce, które znajdują się w bibljotece cesarskiej w Paryżu. Kościół Rzymski ma w używaniu część

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hymnów i antyfon, skomponowanych przez Odona. Filip Virtruwjusz biskup w Maeux, uchodzi za tegoż samego autora łacińskiego Vitriacus, który był w XIV wieku jednym z komentatorów Franka. Pisarz ten, mniej jest znanym jak Jan de Muris, doktor uniwersytetu Paryzkiego, któremu przysądzają wynalazek muzyki taktownej (mensuralnej), i który trzyma pierwsze miejsce między muzykalnemi pisarzami francuzkiemi w średnich wiekach.

Między trubadurami i minstrelami, znajdowali się doskonali także jak w owych czasach muzycy; z tych najdawniejsi są Arnold-Vidal, który otrzymał pierwszą nagrodę na igrzyskach czyli posiedzeniach Flory (jeux floraux), jakie miewały miejsce w Tuluzie; i Adam de la Hale, (przezwany także Bossu d'Arras z powodu swojej ułomności i miejsca swego urodzenia), który odznaczał się w XIII wieku jako autor piosnek i motetów utworzonych na kilka głosów. Motetta tego trubadura, przedstawiają wiele oryginalności, i składają się powiększej części ze śpiewu pełnego (cantus) jakiej antyfony albo hymnu, ułożonego na bas ze słowami łacińskiemi, na którego tle jeden albo dwa głosy robią pewien rodzaj kontrapunktu, co maluje doskonale gust owoczesny. Motetta Adama de la Hale, często śpiewane były na processjach. Z końcem XIV wieku, muzyka we Francji mało zrobiła jeszcze postępu, zostawiając jeden pomnik w manuskrypcie Guillauma de Machault, owoczesnego poety-muzyka. Większa część jego utworów przepełnione są błędami harmonicznemi, które dowodzą, że od czasów Adama de la Hale, sztuka pisania muzyki na kilka głosów nie robiła postępu, a do tego, że przymioty

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

któremi jaśnieją kompozycje de la Hale, nie były jeszcze ocenione.

W połowie XV wieku, znać znaczne postępy pomiędzy muzykami francuzkiemi. Jeden z nich nazwiskiem Egide Binchois, współczesny flamandczyka Wilhelma Dufay i anglika Dunstaph, podziela z niemi sławę wielu ważnych ulepszeń uczynionych w harmonji i systemacie muzycznym. Po Binchois następuje Antoni Busnois, mistrz kapeli Karola śmiałego, wielkiego księcia Burgundji, który jaśniał niepospolitym talentem około r. 1470.

Jan Mouton i Antoni Brumel, zajęli później pierwsze miejsce pomiędzy muzykami francuzkiemi. Byli oni współcześni słynnego Josquin-des-Près, chluby muzykalnej Niderlandów, i obydwaj wsławili się w końcu XV i na początku XVI wieku. Jan Mouton był mistrzem kapeli Ludwika XII, zaś Brumel miał za nauczyciela flamandczyka Jana Ockeneim, mistrza kapeli Ludwika XI, a mianowicie znakomitego w owym czasie muzyka.

Za panowania Franciszka I około r. 1530, sztuka muzyczna większego zaczęła nabierać polotu. Klaudjusz de Sermisy i Aurant byli dyrektorami nadwornej kapeli królewskiej; lecz w niczem nie mogli się dorównać dziełom Klementego Jannequina, najzdolniejszego i najsławniejszego z muzyków tej epoki i jednego z pierwszych, o którym można powiedzieć, iż posiadał w istocie genjusz. Kompozytor ten ogłosił drukiem w r. 1544, zbiór swych dzieł pod tytułem: *Wynalazki muzyczne na cztery i pięć części głosów.* W tym także zbiorze znajduje się oryginalna jego kompozycja, pod tytułem: *la Bataille de Marignan*, w któ-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rej wszystkie termina wojenne są imitowane. Słyszeć tam można imitacją dosyć naśladowniczą huku armat, szczęku zbroi, odgłosy trąb i tamburów wojennych. Niektóre z tych zbiorów drukowane były r. 1529 w Paryżu. Jannequin miał wielu rywali w zawodzie kompozytorskim jeszcze współczesnych, między któremi najwięcej zasłynęli: Vermont, Hesdin, Certon, Ronsée, Gosse, Mornable, Le Roy, Hottinet, Manchicourt, L'Héritier, Philibert, Guillaume-Heurteur, i Goudimel [1]). Goudimel urodzony w Besançon około r. 1510, był jednym z tych ludzi, którym było przeznaczonem stanąć na czele artystów owego czasu. Był najprzód dyrektorem kapeli w swojem mieście rodzinnem, oddając się kompozycji muzyki kościelnej, później udał się do Rzymu, gdzie miał szczęście zostać nauczycielem Palestriny. Z powrotem do Francji, Goudimel zginął w nieszczęśliwej epoce Ś-go Bartłomieja r. 1572. Rok 1581 stanowi ważną epokę w historji muzyki francuzkiej, przez okazanie pierwszej próby drammy muzycznej, która była w tym roku pierwszy raz przedstawiona w Luwrze, z okazji ślubu wielkiego księcia de Joyeuse z panną de Vaudemont. Bathazarini, sławny piemoncki skrzypek owego czasu, przysłany był przez marszałka de Brissac, Katarzynie de Medicis, która go mianowała intendentem swojej nadwornej muzyki. Jego też wybrano dla uorganizowania

[1]) W poprzednim rozdziale wspominaliśmy o Goudimelu, według zdania niemieckiego historyka, jako o flamandczyku; zdaje się bowiem być prawdziwem, że należał do szkoły flamandzkiej najbardziej wtedy kwitnącej, lecz był urodzonym Francuzem.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tej muzykalnej uroczystości, na zaślubiny faworyta królewskiego. Przybrał on sobie dwóch niepospolitych także muzyków pokojowych (musiciens du chambre) Henryka III, nazwiskiem Beaulieu i Salmon, którzy dorobili niektóre arje do tańca i chóry. Dzieło to było wykonane przez dystyngowane osoby, składające dwór królewski, i zrobiło tak wielkie wrażenie, że nic podobnego przedtem niesłyszano we Francji. Był to pierwszy zaród opery w Paryżu, która nie miała wszakże prawdziwej egzystencji, aż dopiero w sto lat później.

Panowanie Henryka IV mało sprzyjało postępowi muzyki. Król ten pomimo że bardzo lubił muzykę i inne sztuki piękne, będąc zajęty sprawami kraju, nie miał wiele czasu oddawać się statystycznym przyjemnościom. Utrzymują nawet, że od tego czasu muzyka francuzka zaczęła upadać, i stanęła niżej od innych narodów, mianowicie też od muzyki Włoskiej. Ludwik XIII, będąc sam niepospolitym muzykiem i kompozytorem, przekładał nad inne sztuki piękne muzykę, lecz niebiorąc sam przez siebie żadnego postanowienia, zostawił Richelieu'mu i pieczę protegowania sztuk pięknych. Podejrzliwy minister, który okazywał się mecenasem literatów i poetów, tylko pod warunkiem, że będą opiewać jego chwałę, niewiele się spodziewał od muzyków nic też więc nie zrobił dla nich. Opuszczenie, w jakiem gnuśnieli artyści pod długiem panowaniem tego kardynała, było główniejszą przyczyną upadania sztuki, które się przedłużało aż do pełnoletności Ludwika XIV. Kardynał Mazarini nie mógł nawet podnieść sztuki i artystów, mimo że jako Włoch rodem, przyniósł z swego kraju zamiłowanie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

do muzyki, i próbował ożywić ją na dworze Marji de Medicis. Okoliczności zresztą mało były sprzyjające. Socjalna i polityczna renowacja, wykonywała się we Francji, a nawet w całej Europie; wojny Frondy, stronnictwa przeciwne, i rozliczne wynikające z tego zmiany, wszystko to nie sprzyjało postępowi sztuki, która lubi spokojność.

W XVI i na początku XVII wieku, najwięcej były w modzie instrumenta muzyczne: lutnia, viola, skrzypce i klawikord. Jakób Manduit doskonałym był wirtuozem na lutni Na dworze Henryka IV było dwóch szkockich muzyków nazwiskiem Jacek i Karol Hedington, którzy uchodzili za lutnistów wielkiej zalety. Rywalizował z niemi Juljan Perichon, doskonały także muzyk. Dwóch braci Gauthier wywoływali swym talentem na lutni admiracją Ludwika XIII i jego dworu. Wspominają także jako doskonałych lutnistów z tej samej epoki Hemona i Blancrochera.

Między skrzypkami, którzy największą w początkach XIII wieku, zjednali sobie sławę, są: Hottenman i Laridelle. Za panowania także Ludwika XIII, było trzech braci: Ludwik, Franciszek i Karol Couperin uzdolnionych organistów, którzy stanowili szczep tej całej familji muzyków, najwięcej słynących w przeciągu dwóchset lat. Lecz zdaje się, że w tej epoce klawikord więcej zaczął być w modzie jak każdy inny instrument. Tomasz Champion i syn jego Jacek Champion, słynęli jako fortepjaniści w owych czasach najdoskonalsi. Prześcignięci jednak zostali przez swego syna i wnuka Champion de Chambonières, którego były drukowane niektóre zbiory sztuk jego kompozycji dowodzących, że niepospolity talent posiadał.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W r. 1645, kardynał Mazarini dał poznać po raz pierwszy operę włoską Francuzom, sprowadziwszy wielkim kosztem grono śpiewaków włoskich, których pierwsze przedstawienia w pałacu Bourbon były opery pod tytułem: *la festa teatrale della finta pazza*, druga: *Orfeo ed Euridice* Montewerdego. Paryżanie nie gustowali wcale w tych przedstawieniach i kardynał (który je lubił bardzo) zmuszonym był odesłać śpiewaków do Włoch. Naród francuzki nie był dość jeszcze ukształconym, pod względem znajomości muzyki, aby mógł znaleść przyjemność w słuchaniu opery przez kilka godzin. Dopiero w kilkanaście lat później, czyli r. 1660, na obchód uroczystości zaślubin Ludwika XIV, kardynał Mazarini sprowadził na nowo śpiewaków włoskich, którzy przedstawiali w Luwrze dramę liryczną w pięciu aktach pod tytułem: *Ercole amante*, i zdaje się, że tą razą kardynał był szczęśliwszym, gdyż nietylko dwór królewski, ale całe miasto słuchało tej muzyki z przyjemnością.

Wytrwałość jednak Mazariniego w nadaniu gustu Francuzom do muzyki jego kraju, nie miała takiego skutku, jakiego się spodziewał, lubo wpłynęła w rezultacie na ukształcenie się ich muzyki narodowej. Cambert organista kościoła Saint-Honoré i nadworny muzyk matki Ludwika XIV, usłyszawszy opery włoskie, powziął myśl naśladowania ich i stowarzyszywszy się z Perinem mistrzem ceremonji Gastona, wielkiego księcia Orleańskiego, napisał *pastoralę*, które było przedstawione w Issy r. 1659 i przyjęte z oklaskami. Ta szczęśliwa próba, zjednała autorom tego dzieła, przywilej na założenie pierwszej opery francuzkiej. Stowa-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rzyszywszy się z markizem de Sourdeac, który miał talent w machinerji, otworzyli swoje widowiska w sali przy ulicy Mazarin w roku 1671, operą *Pomone*. W latach następnych, przedstawili kilka innych oper, lecz nie długo cieszyli się tym przywilejem, gdyż zjawił się Lulli, który miał wielki talent i niemałe względy u Ludwika XIV, i któremu król odstąpił tego przywileju.

Jan Lulli (Jean-Baptiste de Lulli), urodzony we Florencji roku 1633, okazał w młodocianym jeszcze wieku, wielkie zdolności do muzyki. Kawaler de Guise, podróżując we Włoszech, zachwycony grą na skrzypcach młodego Lulli, przywiózł go do Paryża kiedy miał lat trzynaście. Siostra Ludwika XIV nazywana *la Grande Mademoiselle*, usłyszawszy pochwały kawalera o protegowanym przez niego młodzieńcu, prosiła o niego, i miała szczególną fantazją umieścić go w rzędzie swojej służby. Później widząc w nim prawdziwy talent, księżniczka dała mu dwóch nauczycieli, nazwiskiem Roberday i Métru, obydwaj organiści w Paryżu. Nareszcie, król sam objawił chęć usłyszenia młodego muzyka o którym wszyscy mówili z pochwałami, i był tyle zadowolony z gry Lullego na skrzypcach, że go umieścił w swojej dworskiej muzyce, dając mu nadzór nowej gromady muzyków którą nazywano *les petits violons*, dla odróżnienia od *vingt-quatre grands violons*, rodzaju minstrelów, którzy nie znali nut. Udoskonaleni przez Lullego ci nowi muzycy, pełnili odtąd obowiązki kościelnej i królewskiej kapeli, a dawni minstrelowie mieli tylko przywilej grywania na balach i publicznych zabawach, dawanych przez króla.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lulli rozpoczął swoję karjerę jako kompozytor, od dorabiania muzyki do baletów i różnych *divertissements*, do komedji Moljera, które wykonywano u dworu. Napisał także kilka rzeczy symfonicznych, równie u dworu królewskiego egzekwowanych. Nakoniec i opera francuzka wzięła początek. Lulli zrozumiał co można było z niej zrobić; najprzód, potrzeba mu było poety, któryby pojął jego myśl i zastosował się do niej; znalazł go w poecie Quinault. Pierwsze dzieło które utworzyli ci dwaj znakomici ludzie, było pastorale pod tytułem: *les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, przedstawione w roku 1672. Następnie szły opery: *Cadmus*, *Alceste*, *Thesée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellérophon*, *Proserpina*, *Persée*, *Phaëton*, *Amis*, *Roland*, nakoniec *Armida*, przedstawiona w roku 1686, uważana jest za najpiękniejsze dzieło Lullego. Kompozytor ten napisał oprócz tego wiele pastorałów i dwadzieścia pięć baletów. Płodność jego była nadzwyczajną, zwłaszcza gdy zauważymy że Lulli był razem dyrektorem orkiestry, nauczycielem śpiewu i deklamacji, i choreografem swego teatru. W epoce w której znakomity ten artysta, objął dyrekcją opery, nie było we Francji ani śpiewaków, ani tancerzy, ani muzyków orkiestry; ani chórzystów; i on to wszystko uformował, wykształcił przez rzadką swą inteligencją i czynność.

Uważając Lullego jako kompozytora, nie można zaprzeczyć mu, że miał wielką zasługę w deklamacjach śpiewających czyli w recitatiwach. Pod względem melodji i instrumentacji, nie może się mieścić w rzędzie wynalazców, gdyż imitował styl Carissimiego i Cavaliego. Taka jednak była niewiadomość we Francji o produkcjach muzykalnych

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

w innych krajach, że wszyscy byli przekonani, iż żaden inny muzyk nie przewyższał genjuszu Lulliego, i to uprzedzenie niedziwne na rok 1675, zachowało się blisko przez pół wieku. Nie było nadziei powodzenia dla kompozytorów następujących po nim, przynajmniej ażeby nie mieli być jego naśladowcami: to też był tylko rzeczywiście we Francji, jeden rodzaj muzyki dramatycznej, od czasów Lulliego, aż do ukazania się Rameau, czyli od r. 1672 do r. 1733. Wielu przecież innych kompozytorów, zapełniają przestrzeń czasu między temi dwoma zdolnemi ludźmi; z tych odznaczają się najwięcej: Colasse, Cherpentier, Desmarets, Campra, Coste, Destouches, Bertin, Mouret, Montéclair, Rebel, Francour, de Blamont, i wielu innych, których imiona dosyć niegłośne, więcej są przecież znane jak ich utwory. Wszyscy, z wyjątkiem Campra, który miał dużo oryginalności w swoich pomysłach, naśladowali Lulliego, który umarł w Paryżu 1687 roku.

Uprzedzenie Francuzów na korzyść Lulliego było równe temu jakie mieli o Laland'zie najzdolniejszym kompozytorze muzyki kościelnej za Ludwika XIV, i którego styl służył przez długi czas za wzór kompozytorom francuzkim jego czasu. Muzyka instrumentalna zrobiła także niejaki postęp. Klawikordziści z tej epoki najsławniejsi byli: Couperin, Hardelle, d'Anglebert i Buret. Niemniej instrumenta smyczkowe były także uprawiane z powodzeniem. Marais i Forqueray odznaczyli się na Violi. Senaille, urodzony w roku 1688, był pierwszym skrzypkiem Francji, którego równano z najsławniejszemi włoskiemi skrzypkami. Leclair był jego współczesny, i równie jak tamten zasłużył

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sobie na pochwały znawców. Ci dwaj artyści, uważani są jako fundatorowie szkoły francuzkiej skrzypców. U śpiewaków, nie mieli w tej epoce sławniejszych nad Lamberta, który uchodził za najlepszego nauczyciela w Paryżu. Po nim Camus, Dambroy, i Bacilli, równo sobie zjednali pochwały.

Za czasów Regencji, muzyka kościelna i dramatyczna, nie zrobiła żadnego postępu; panowanie Ludwika XV miało dopiero być świadkiem reformy (révolution) dopełnionej w muzyce teatralnej. Odnowicielem jej był Rameau.

Jan Filip Rameau, urodzony w Dijon roku 1683, uczył się jako *enfant de choeur* zasad muzyki w swojem rodzinnem mieście; później udał się do Włoch. Za powrotem do Francji był organistą w Clérmont, następnie w Paryżu. Zdolny w grze na organach, odznaczył się kilkoma utworami nowego rodzaju na klawikord, które kazał drukować. Później większą jeszcze zwrócił na siebie uwagę, po ogłoszeniu dzieła muzycznego: *Traité d'harmonie*, które wyszło w roku 1722, a które było ufundowane na nowych zasadach. Mając już lat pięćdziesiąt napisał pierwszą operę pod tytułem: *Hippolyte et Aricie*, która była przedstawioną w roku 1733. Dwadzieścia kilka innych oper, skomponowanych przez Rameau, w przeciągu siedmnastu lat, dowodzą rzadkiej płodności artysty podeszłego już wiekiem. Stronnicy Lulliego, krytykowali go jednak, znajdując harmonją Rameau dziwaczną, melodje rozwlekłe, recitatiwa zbyt śpiewne a arje za małe. Lulli, miał dużo stronników, lecz i Ramean znalazł swoich; zwolennicy opery, podzielili się na dwa obozy, które sobie wydawały wojnę, aż dopóki słynni współ-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zawodnicy, nie zjawili się z Niemiec i Włoch, i nie zostawili jak jednego tak drugiego w zapomnieniu; kompozytorowie francuzcy współcześni Rameau, byli: Mondouville, Trial, Berton, i kilku innych mniej znanych.

W 1752, przybycie kompanji śpiewaków włoskich do Paryża, wywołało wielkie zmiany w muzyce francuzkiej. Śpiewacy ci, dawali swe reprezentacje w akademji królewskiej muzyki, na przemian z operą francuzką, dając słyszeć po raz pierwszy *la Serva padrona* Pergolesego, i wiele innych dzieł słynniejszych kompozytorów włoskich tej epoki. Część towarzystwa, to jest część inteligencyjna, która swojem pojęciem zwykle poprzedza czas w którym żyje, okazała największą admiracją dla tej eleganckiej i rozumnej muzyki, w której prawda dykcji, piękna forma melodji i odpowiedniość instrumentacji, jednoczą się dla utworzenia całości przyjemnej dla ucha i rozumu. Ze swej strony ludzie entuzjazmujący się muzyką francuzką, gorszyli się bardzo krytyką, jaka spotykała podziwiane przez nich dzieła. Wojna się wszczęła między stronnictwami, i parter, podzielił się na dwa obozy odznaczające się pod nazwą: *coin de la reine* i *coin du roi*, gdyż mieścili się jedni blisko loży królowej, drudzy blisko króla. Na czele kąta królowej był J. J. Rousseau i baron Grimm. Zdanie popierane przez Grimma i Rousseau było następującej treści: nietylko że muzyka francuzka, nie może walczyć z włoską, lecz prawdę mówiąc na serjo, francuzka muzyka nie istnieje nawet. Te twierdzenia, nie zostały bez odpowiedzi, i stronnicy muzyki, której zaprzeczano egzystencji, odpierali to zdanie, mnóstwem broszur i pamfletów. Wojna ta trwała bli-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sko dwa lata, poczem spostrzeżono zbyteczne zamiłowanie do muzyki włoskiej i śpiewacy ultramontańscy odesłani zostali.

Jednakże, zamiłowanie to i gust naprawiony, dawały czuć potrzebę muzyki włoskiej lub udoskonalenia własnej. Duni, kompozytor włoski z tej samej szkoły wychodzący co i Pergolese, przybył do Paryża w roku 1757 i napisał jednę z swych pierwszych oper: *Malarz zakochany w swym modelu;* następnie przedstawił: *Ile des Foux*, *Mazet*, *Milicien* i wiele innych oper. Co Duni rozpoczął, Philidor dokończył, przedstawiając w guście włoskim z harmonją nieco nową: *Blaise le savetier*, *Soldat magicien*, *Sanco Panca* i wiele innych utworów. Melodjom Philidora, brakowało wdzięku i elegancji, lecz były dramatyczne.

Drugim francuzkim kompozytorem, który ukazał się jednocześnie z Philidorem był Monsigny. *Les aveux indiscrets*, przedstawiona w roku 1759, rozpoczęły jego karjerę. Zachęcony tem pierwszem powodzeniem, dał w roku 1760, *Maitre en droit*, i *Codi dupé*, dzieła odznaczające się dowcipem i świetnością muzyki; później: *Roi et le fermier*, *Rose et Colas*, *le Deserteur* i wiele innych oper, nadały najwyższy stopień jego sławie, i przygotowały muzykę francuzką do wielkich zmian, jakie w nią wprowadzone zostały.

Grétry, urodzony w Liége roku 1743, przepędził kilka lat swej młodości we Włoszech; gdy przybył do Paryża w roku 1766, już ruch skierowany był na drogę udoskonalenia. Znakomity ten muzyk, uorganizowany dla traktowania muzyki w sposób rozumny, przypadający do gustu Francuzom, dokończył dzieła swych poprzedników, rozrzu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cając w piędziesięciu przeszło operach rozmaitego rodzaju, mnóstwo melodji szczęśliwych, odcienie doskonałej komiki, i tkliwej ekspresji. Jego pierwsza opera pod tytułem: *le Huron*, przedstawioną była w 1768. Pomiędzy następnemi najznakomitsze są: *Zemir et Azor*, *le Tableau parlant*, *l'Ami de la maison*, *Richard*, *l'Amant jaloux*, i *Anacreont*. Ze wszystkich kompozytorów oper komicznych, Grétry jest jednym, którego muzyka miała powodzenie najświetniejsze, i którego dzieła najdłużej też zostawały we względach publiczności.

Podczas kiedy muzyka robiła postępy we Francji operą komiczną, dawna francuzka muzyka schroniła się do akademji królewskiej muzyki czyli do wielkiej opery, jakby do fortecy niedostępnej. Wszelako konieczność reformy dawała się czuć coraz więcej, i chwila też onej nadeszła. Nowatorem był teraz Glück, niemiecki kompozytor, który dał poznać w Wiedniu styl zupełnie nowy i więcej dramatyczny jak dotąd znano we Francji, a nawet we Włoszech, w swych operach *Alcesta* i *Orfeusz;* w których ukazał potęgę swego genjuszu. Dyrektorowie opery paryzkiej, przekonani o konieczności zmienienia rodzaju sztuk przedstawianych w teatrze, wezwali Glücka na pomoc. Człowiek genjuszu i silnej woli, umiał wyperswadować artystom opery, że muszą odmówić sobie dawnych swoich przywyknień, i jego *Ifigenja w Aulidzie*, oddaną była prawie tak, jak on sam chciał. Opera ta przedstawioną była po raz pierwszy w roku 1774, i powodzenie onej było nadzwyczajnem.

W czasie tych tryumfów Glücka, znaleźli się niektórzy znawcy amatorowie, którzy zarzucali brak wdzięku w jego

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

melodjach; przybycie Picciniego do Paryża w roku 1777, było pomyślnym wypadkiem dla tryumfu ich krytyki. Piccini, jeden z najwięcej słynących kompozytorów włoskich w tej epoce, przybył do Francji, przedstawiając więcej jak sto swych oper. Powierzono mu najprzód libretto *Roland*, do którego napisał muzykę, i opera ta była przedstawioną w kilka miesięcy po *Armidzie* Glücka. Wojna literacka, rozpoczęła się wtedy między dwoma stronnictwami tych kompozytorów. La Harpe, Marmontel, Suard, prałat Arnaud i Ginguené wzięli w niej udział, ogłosiwszy mnóstwo broszur i artykułów w gazetach. *Atys* a nadewszystko *Didon* Picciniego, przez długi czas były powtarzane w teatrze; jednakże dzieła Glücka w opinji powszechnej otrzymały pierwszeństwo i chwałę. Taki był stan muzyki dramatycznej aż do czasów rewolucji francuzkiej.

Co do muzyki kościelnej, stała ona niżej we Francji jak dramatyczna, gdyż gruntowna nauka harmonji i kontrapunktu, była nieco zaniedbaną. Gossek jeden, zasługuje na wyższe pochwały. Sztuka śpiewu, nie była także bardzo udoskonaloną. Lubo z pięknemi głosami: Jéllote, Larrivé, panna Laguerre, a później Legros, Chardini, panna Arnold i wielu innych, byli śpiewakami zaledwie miernemi. Reforma której promotorem był Glück; znalazła w Méhulu, Cherubinim i Spontinim, i swych najgorliwszych zwolenników.

Entuzjasta muzyki Glücka i z natury obdarzony poczuciem właściwej ekspresji dramatycznej, Méhul urodzony w Givet departamencie Ardennes, nie odebrawszy wielkich nauk, posiadał instynkt harmonji eleganckiej i czystej; zrozumiał czego brakowało muzyce francuzkiej i co trzeba by-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ło przyjąć ze wzorów włoskich i niemieckich artystów. Rezultatem jego medytacji były opery: *Euphrosine, Stratonice, Phrosine et Melidor* i inne, które ostatecznie rozwinęły nowy system wprowadzony przez Méhula do muzyki francuzkiej.

Cherubini urodzony we Florencji i przybyły do Paryża w roku 1788, z imieniem już sławnem, wpłynął także wiele na zmiany i doskonalenie muzyki francuzkiej, zastosowując do niej przymioty właściwe jego talentowi głębokiemu i zwięzłemu, jaki okazał w operze *Lodoiska*. Talent ten, rozwinął się tym więcej w operach *Mont-Saint-Bernard* i w *Medei*. Spontini od roku 1806, założył we Francji fundamenta swej sławy i odbił w muzyce francuzkiej dramatycznej, cechę swej wielkiej indywidualności. Kontynuator Glücka, zwiastun Rossiniego, zostawił w dziedzictwie sztuce, arcydzieła wieczne jak *Westalka* i *Ferdynand Kortez*. Méhul, Cherubini i Spontini naśladowani byli w ich systemacie, przez Lesuera, który w operach: *Caverne, Paul et Virginie, Telemaque*, wiele okazał oryginalności; i przez Bertona, rozwijającego swój znakomity talent w operach: *Montano et Stefania, Le Delire, Riguers du cloître*, etc. Boïeldieu rozpoczął szereg swych świetnych powodzeń operą: *Zoraïne et Gulnar*; słowem szkoła francuzka, rozwinęła się znakomicie.

Sztukę śpiewu długo zaniedbaną we Francji, zaczęło poznawać i uprawiać z powodzeniem, w tym samym czasie. Muzyce jeszcze włoskiej, szkoła francuzka, była winna te ważne udoskonalenia. W roku 1789, niejaki Leonard, otrzymawszy przywilej na teatr opery włoskiej, i Viotti

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sławny skrzypek włoski, wtedy zamieszkały w Paryżu, będąc upoważniony do uorganizowania opery, starali się zebrać najlepszych śpiewaków jacy byli wtedy. Nowy ten teatr otworzonym został w roku 1790 w sali Feydeau, operze włoskiej przeznaczonej. Raffanelli, Mandini, Vigaroni, Rovedino i pani Moriehelli, składali ważniejszą partją tego muzykalnego grona. Ci wyborni śpiewacy, wykonywali najpiękniejsze utwory Cimarozy, Sarti'ego i Paesiella. Doborowa orkiestra, złożona z najlepszych artystów Francji, dyrygowana przez Mestrino, dodawała wdzięku reprezentacjom; nie brakowało więc nic w całości i zgodności tych widowisk, które można powiedzieć, były jednemi z najdoskonalszych jakie kiedy istniały w Paryżu. Jeden z zadziwiających śpiewaków jakich Francja wydała, Garat, ukształcił swój gust i swoję metodę w szkole tych wirtuozów i przygotował się do ufundowania doskonałej szkoły śpiewu, z której wyszli wszyscy artyści, którzy później jaśnieli na teatrach francuzkich. Śpiewak ten połączył z organizacją najdoskonalszą, jaką można sobie wyobrazić, akcentuacją przecudną, i tę wyrazistość prawdy, która jest duszą muzyki francuzkiej.

Taki był stan muzyki francuzkiej, aż do czasów zamięszań politycznych, które zrujnowały edukacją publiczną we Francji. Po upadku Robespierra, konwencja narodowa na wniosek Chénier'a, ustanowiła organizacją konserwatorjum muzycznego. W krótkim czasie, nowa ta szkoła, przedstawiła znaczne swych usiłowań rezultaty. Mnóstwo dystyngowanych artystów wydała ona w niedługim czasie. Orkiestry polepszyły się znacznie. Śpiewacy, doskonalsi jak ci któ-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rych słyszano poprzednio, zaludnili teatra, i ujrzano z kolei występujących tak w wielkiej operze, jak w operze komicznej: Nourrit, Dérivis, Roland, Désperamout, panią Branchu, Duret, Boulanger, Rigaut, Cinti-Damoreau, Levasseur, Ponchard, i wielu innych którzy są i będą zawsze chwałą szkoły francuzkiej. Jednem z pierwszych starań profesorów konserwatorjum, było ułożenie metod elementarnych w rozmaitych gałęziach muzyki, i ukazały się: metoda skrzypcy, przez Kreutzera, Rodego i Baillota; metoda fortepjanu, przez Adama; metoda śpiewu, którą przyjęli wszyscy profesorowie, i metody harmonji i kompozycji: Catela, Rajcha i innych.

Nowa reakcja, wywołana w muzyce dramatycznej przez Rossiniego, o wiele później została poznaną we Francji. Dzieła Grétego oddawna zarzucone, wróciły na scenę, i przyjmowane były z zapałem przez publiczność. Dalayrac, piszący w tym samym rodzaju, miał także swoje powodzenie. Nakoniec, ukazali się i nowi kompozytorowie, pomiędzy któremi najpierwsze trzyma miejsce Herold autor *Prés au clercs*, *Zampy* i wielu innych dzieł większego rozmiaru. Nicolo Isonard i Kreutzer, którego wystąpienie bardzo było szczęśliwe, przyjęli udział w dyrekcji, i muzyka francuzka coraz wzrastając i doskonaląc się coraz większej zaczęła nabierać sławy, i rozchodzić się po innych krajach z powodzeniem. Rossiniego sława nietylko we Włoszech, lecz po zagranicą onych była wielką; najprzód doszła też do Francji, i jego opery: *Cyrulik Sewilski*, *Otello*, *Semiramis*, przedstawiane były na scenie francuzkiej z nadzwyczajnem powodzeniem. Pomimo że ta nowa i oryginalna

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

muzyka wytrzymała niemałą krytykę, stała się jednak przedmiotem naśladownictwa. Nieznacznie przeto, zmiany wynikające z natury tej muzyki, ustanowiły się, i młodzi kompozytorowie, czerpali swe natchnienia ze zdroju tego nowego bogactwa. Rossini sam nawet, gdy przybył do Francji, zmienił o wiele swój dawny styl i sposób komponowanie. Jego *Mojżesz* i *Oblężenie Koryntu*, napisane we Włoszech i przeniesione później na scenę francuzką, zapowiadały tę chwalebną przemianę, która się uzupełniła w operach: *Comte Ory* i *Guillame Tell.*

Pomiędzy kompozytorami pracującemi dzisiaj dla sceny francuzkiej liczą się: Aubert, Halevy, Meyerbeer, Carafa, Adam, Thomas, Grisar, Boïeldieu syn, Clapisson, Felicjan David, Reber, Niedermeyer, Bazin, Massé, Montfort, Cadeaux, Maillard, Gauthier, Boisselot, etc. W muzyce instrumentalnej najbardziej słyną: Berlioz, Onslow i Felicjan David. Pomiędzy kompozytorami romansów, znakomici są: Labarre, Romagnesi, Bruyére, Panseron, Bérat, Grisar, Masini, Clapison, Henrion, Arnaud, panna Luisa Puget, etc. Ze śpiewaków opery, podziwiani są najwięcej: Duprez, Barroilhet, Levasseur, Ponchard, Chollet, Massol, Gueymard, Obin, Bussine, Bataille, Faure, Herman Leon, Laurent, Roger, Condere, panna Falcon, pani Gras-Dorus, panna Nau, panie: Stoltz, Ugalde, de la Grange, panny Miolan, Duprez, Cabel, etc. Kompozytorowie i wirtuozi francuzcy są, z fortepianistów: Adam, Zimerman, Herz, Prudent, Ravina, Goria, Stamaty, pani Playel, panna Martin, etc. Skrzypkowie: Baillot, Kreutzer, Habeneck, Lafont, Girard, Alard, Danela, Leonard, etc. Basetliści: Franchome, Batta,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Chevillard, Offenbach, Seligman etc. Na altówce: Urhan, Ney; na flecie: Tulon, Dorus, Remusat; na hoboi: Verroust; na klarnecie: Klosé; na waltorni: Gallay, Vivien; cor à piston: Forestier; na kontrabasie: Gonffé; na trombonie Dieppo; na arfie: Godfroid, etc.

Dla uzupełnienia niniejszego opisu, wiele jeszcze zostaje do powiedzenia o muzykalnej Francji; między innemi szczegółami, najważniejszem jest założenie akademji i innych szkół muzycznych, jak konserwatorjum, gimnazjum wojskowej muzyki i Orfeonu [1]). Początek akademji muzycznej, zasięga czasów Ronsarda i Malherba współczesnych poety Baïf, który założył w swoim domu przy ulicy Saint-Victor, akademją muzyczną, upoważnioną przez Karola IX w roku 1571, której później kardynał Mazarini przeznaczył inne obszerniejsze miejsce. Akademja francuzka założona w roku 1635, przez Richelieugo, dla wydoskonalenia wymowy, składała się z czterdziestu członków. Akademja *des inscriptions et belles-lettres*, założona w roku 1663, i akademja nauk w roku 1666 przez Colberta. Akademja malarstwa i snycerstwa w roku 1648; architektury w roku 1671. Te rozmaite akademje złączone później zostały w jedno ciało pod nazwą *Institut de France.* Instytut ten zawiera w sobie pięć akademji, między któremi akademja sztuk pięknych mieści w sobie: malarstwo, rzeźbę, architekturę i muzykę. Corocznie te pięć akademji Instytutu, zbierają się na po-

[1]) Opis szczegółowy konserwatorjum paryzkiego, gimnazjum wojskowego i Orfeonu w Paryżu, znajduje się w rozdziale: szkoły i instytucje muzyczne w różnych krajach.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

siedzenia uroczyste, które ściągają wybór towarzystwa paryzkiego. Oprócz tego ogólnego posiedzenia, każda z tych akademji odbywa z osobna swoje narady. Na posiedzeniach publicznych akademji sztuk pięknych, wykonywają zwykle z całą orkiestrą kantaty utworzone przez ucznia otrzymującego wielką nagrodę (prix de Rome) w konserwatorjum. Akademją muzyczną cesarską nazywają także operę wielką w Paryżu. Akademja ta czyli wielka opera od czasów Lulliego najbardziej też zaczęła kwitnąć. W sali Palais-Royal, w przeciągu jednego wieku przedstawiane były wszystkie dramy liryczne, wszystkie balety heroiczne Quinaulta, Campistrona, Fontenella, Lamotta, Fuzeliera, Cahuzac, z muzyką Lulliego, Destouche, Campra, Labarre, Rameau i Montdouville. W tej to sali występowali przez kilkadziesiąt lat śpiewacy: Jeliotte, Chassé, i sławna Lemaure. Tam tańczyli wsławieni przez Voltaire'a: Marcelle, Camargo i la Salli. Na tej także scenie występował Vestris ów bożek tańca. Pierwsze reformy muzyczne dla szkoły francuzkiej tam także rozpoczęły się przez śpiewaków włoskich przybyłych w roku 1752, i przez Devin du village J. J. Rousseau. Przybycie do Paryża Glücka i Picciniego z gronem śpiewaków włoskich, dopełniły reformy muzycznej. W roku 1780 teatr Port-Saint-Martin był wystawiony. Epoka ta jest jedną ze świetniejszych jaką przedstawiają dzieje akademji cesarskiej muzyki. Dzieła Sacchiniego, Gretrego, Salierego i Mozarta przedstawiane były. Oddawano wtedy oklaski śpiewakom: Lainé, Chardini, Lays, Rousseeu, Chéron i jego żonie. Sławna Saint-Hubert i panna Maillard wtedy także występowały. Niemniej orkiestra opery, przed-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stawiała artystów pierwszej zasługi. Od roku 1790 do 1800 opera ta zmieniała miejsce i tytuł swój, oraz i dyrekcje onej. Haydn, Mozart, Lesuer, Grétry, Spontini, dostarczali swych kompozycji i śpiewacy: Nourrit, Derivis, Lavigne, pani Branchu i panna Armand, zapełniali operę. Od roku 1814 opera ta, będąc z kolei utrzymywaną przez Persuisa, Viotti, Habenecka i Duplantis, oddaną nakoniec została Lubbertowi. Obrany dyrektorem opery w r. 1827, Lubbart człowiek rozumu i pasjonowany dla sztuk, połączył szkołę francuzką ze szkołą włoską, i teatr został dziedzictwem genjuszu ultramontańskiego. W tem to czasie, sławili się śpiewacy: Adolf Nourrit, o wiele przewyższający swego ojca, Dabadie, Dupont, panie: Cinti-Damoreau, Grassari, Javarecki; w tańcu, napowietrzny Paul, Perrot, panie: Montessu i Marja Taglioni. Od roku 1830, berło akademji muzycznej, przechodziło w ręce Verona, Duponchel, Pillet, Roqueplan i Aigoin do r. 1853. Perjod ten odznaczył się wielu ważnemi dziełami dla historji muzycznej, pomiędzy któremi: *Robert Djabeł*, *Hugonoci*, *Prorok*, Meyerbeera; *Niema z Portici* Aubera; *Żydówka* Halewego, *Faworyta* i *Łucja*, Donizettego, *Lombardi*, *Trubadur*, Verdego; i wiele pięknych baletów, w których Adolf Adam celuje, zasługują na powszechną uwagę. Ze śpiewaków Alboni, Bozio, Cruvelli, Tedesco, Stoltz, Roger, Morelli, Obin, Depassio, Gueymard, etc. uzupełniają tę świetną serją, znakomitych talentów występujących na scenie francuzkiej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ XXIV.

Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy.

Hiszpanja.

Pomiędzy narodami Europejskiemi, nie ma żadnego któryby posiadał piękniejszą organizacją muzyczną, jak naród Hiszpański. Pomimo jednak tej niezaprzeczonej zdolności do muzyki, Hiszpanja jest daleką od rywalizowania z Włochami, Niemcami i Francją, co do liczby i wartości ich kompozycji. Zbieg szczególnych okoliczności, przeszkodził jej w nabyciu pod tym względem większego rozwinięcia, którego pomimo szczęśliwego usposobienia, nie mogła osiągnąć. Za Alfonsa króla Kastylji, założona była szkoła muzyczna przy uniwersytecie Salamanckim. Markiz Santillana pisząc o muzyce kastyllijskiej około r. 1440, mówi z wielką pochwałą o jednym kompozytorze, nazwiskiem Don Jorge Saint-Sorde z Walencji, który żył w tej samej epoce. Cytuje wielu jeszcze innych muzyków, między któremi jednym z najwięcej odznaczających się w tej epoce, był Franciszek Salinas, urodzony w Burgos, który chociaż ociemniały od urodzenia, był pierwszym kontrapunkcistą Hiszpanji i jednym z uczonych literatów. Krzysztof Morales, rywalizował z nim nietyle co do wartości jego dzieł dydaktycznych jak pod względem talentu kompozytorskiego. Po Salinas'ie i Morales'ie, najdoskonalszym był muzykiem Ludwik Vittoria, autor wielu motettów i innej muzyki kościelnej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W XVI wieku jako kompozytorowie muzyki kościelnej słynęli najbardziej: Jan Noldau, Karol Patignio, Wincenty Garcia, Mathias Viana, Franciszek Gherero, Don Józef Nebra, z których większa część byli nietylko znakomitemi kompozytorami, ale śpiewakami i instrumencistami razem. Doszedłszy do wysokiego stopnia doskonałości, Hiszpanja upadła nagle. Pomimo jednak swego upadku, sztuka muzyczna hiszpańska, zachowuje jeszcze ślady swej dawnej piękności. Któż nie zna przynajmniej niektórych odłamków ich narodowych piosnek, mających cechę ich tradycyjnych poezji. Te *coptas* te *sarabandy* i *xacary*, ukazują całą wesołość charakteru hiszpańskiego. Owe *fandango*, *bolero*, *seguidillas*, *tirannas* albo *tonadilla*, *vilanciko*, *rasgado*, *estrivillo*, które się grają i śpiewają, albo tańczą razem z towarzyszeniem gitary i kastanietów [1]), jako w piosnkach i tańcach narodowych, odznaczająco wyraża się genjusz muzyki hiszpańskiej. Ulubionym instrumentem tego narodu jest gitara, chociaż w wyższej klassie społeczeństwa, fortepjan, skrzypce i violonczella, są bardzo upowszechnione. Opera w Madrycie posiada znakomitych artystów scenicznych i orkiestrowych. Na wzór Włochów, Francji i Niemiec, w Hiszpanji założono kilka gazet muzycznych dla upowszechnienia muzyki w kraju.

Chcąc dać wyobrażenie o muzyce i tańcu hiszpańskim

[1]) Do tych piosnek należy także follia hiszpańska, która się dawniej tańczyła z kastanietami. Piosnka prowincjonalna tak zwana Fai te contegue blu, albo Paturla, której muzyka sięga dwunastego wieku, przedstawia typ tych follia, które Pergolese i Corelli wzięli temat do niektórych swoich kompozycji.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jak wielki robi efekt, gdy jest dobrze tańczony, przytaczamy tu anegtotę, opisaną przez jednego z historyków muzycznych o ulubionej hiszpańskiej arji z tańcem *fandango*. Ani roskoszny taniec Pyrhusa, tak lubiany u Rzymian, ani tańce Salijskie tyle sławione przez Djonizjusza z Halikarnasu, niemogłyby się porównać z hiszpańskiem fandango, gdy jest dobrze tańczone. W tym tedy przedmiocie następująca jest anegdota. „Dwór Rzymski, zgorszony widokiem narodu uważanego za najnabożniejszy, tolerującego taniec tak lubieżny, postanowił wypędzić fandango pod karą ekskomunikacji. W tem celu, zgromadzają się kardynałowie, proces przeciw fandango wprowadzony, sentencja ma być ogłoszoną, gdy jeden z sędziów zrobił uwagę, iż niepowinnoby się potępiać, bez usłyszenia i ujrzenia tego tańca; uwagę przyjęto za słuszną. Przedstawiono tedy prześwietnemu posiedzeniu, grono hiszpańskich tancerzy uzbrojonych w kastaniety, i kazano im rozwinąć na trybunale wszystkie wdzięki i powaby fandango. Surowość sędziów przemija, czoła wypogadzają się, twarze rozweselają. Ich eminencje powstają z trybun, nogami i rękoma wybijają takt. Sala konsystorza, zamienia się na salę balową, i fandango dostępuje rozgrzeszenia.” Z tego wypadku, zrobiono wodewil, który robi furore, za każdą razą gdy go grają we Włoszech.

Portugalja.

Muzyka Portugalczyków, wychodząc z tego samego źródła jak muzyka hiszpańska, jednoczy również w sobie i doskonałość i podobne błędy. Naród ten, posiada wielką li-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

czbę arji dosyć pięknych i bardzo dawnych. Ich pieśni narodowe najwięcej znane są: *Tadunes*, *Madinhas* i *Estribilho;* arje te odróżniają się zupełnie od melodji innych narodów. Melodje Portugalskie są proste, naiwne, niekiedy poważne i bardzo uczuciowe. De Costa, Fronchis i Schiopetta, najlepsi kompozytorowie Portugalscy. Jest w Lizbonie opera włoska, pierwotnie założona przez Jomellego, w której były przedstawiane najznakomitsze dzieła tegoczesnego repertuaru lirycznego. Portugalja więc i Hiszpanja chociaż nie obfitują w wielką liczbę kompozytorów i wirtuozów słynniejszych, kochają się przecież w muzyce i uprawiają ją z równem zamiłowaniem, jak wszystkie ucywilizowane narody.

Anglja.

Muzyka w Anglji w średnich wiekach, miała takąż samą jak we Francji, Włoszech i Niemczech, egzystencją; podzielona była na muzykę religijną i światową. Pierwsza poświęcona była pełnemu śpiewowi (cantus firmus), druga zabawom miasta i dworu. Od czasów panowania Henryka VIII, minstrelowie i trubadurowie zapomnieni zostali i król ten przedstawił Anglikom podobny fenomen, jaki niegdyś Rzymianie ujrzeli pod panowaniem Nerona. W owym czasie Londyn liczył mnóstwo amatorów, i zamiłowanie sztuki muzycznej było tak wielkie, że stanowiło część edukacji potrzebnej nawet dla osób najbogatszych. To zamiłowanie rozszerzyło swój wpływ i na następne panowanie; królowa Elżbieta protegowała muzykę, i uprawiała ją sama równie jak jej ojciec. Szekspir znał tę zachwycającą sztukę i od-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dawał jej wysokie hołdy w wielu ze swych dramatów. Były to pierwsze poezje, jakie Anglicy usłyszeli śpiewane na swych teatrach, i można powiedzieć, że od tej daty wzięła ich opera początek.

Pomiędzy kompozytorami owego czasu, tak muzyki kościelnej jak muzyki światowej, cytują najprzód: Tomasza Tallis. Tallis był wielkiem muzykiem, mówi doktor Burney w swojej historji muzyki, nietylko w Anglji, lecz w Europie w XVI wieku. Jego religijne kompozycje są napełnione najbogatszą i najczystszą harmonją. Wilhelm Bird i Tomasz Morley, godnemi byli naśladowcami Tallisa. Morley był dyrektorem kapeli królowej Elżbiety. Wyborny teoretyk był także kompozytorem zdolnym; dzieła jego składają się powiększej części z piosnek, madrygałów i kantat. Muzyka światowa w Anglji o wiele niżej wtedy stała od kościelnej. Śpiewy na trzy i sześć głosów komponowane przez Witama, co do rysunku muzycznego, noszą na sobie cechę swego czasu, w którym były utworzone. Częste jednak podróże odbywane do Włoch przez bogatych Anglików, dały im poznać słodycze i wdzięki włoskiej muzyki. Madrygały Włoskie łączono z wierszami angielskiemi. Palestrina, Marenzio i wielu innych stali się narodowemi Orfeuszami Anglji.

Pierwsze madrygały angielskie pisane przez John Wilbie'go, śpiewane były uroczyście co rok w kolegjach. Niezadługo ukazały się madrygały na trzy, cztery, pięć i sześć głosów, do których Tomasz Wilkes napisał muzykę, a Szekspir słowa. Te kompozycje są uważane za jedne z najlepszych owego czasu. Nasi czytelnicy ujrzą z przyjemnością

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zapewne, że pomiędzy kompozytorami angielskiemi tej epoki, figuruje także ojciec Miltona. Rozmaici historycy wyrażali się z wielkiemi pochwałami o jego muzykalnym talencie. Napisał on *In nomine Patris* na czterdzieści głosów i wiele innych pomniejszych utworów. Arje i arjetki, skomponowane w tym samym czasie przez Ferabosca, noszą na sobie cechę melodji włoskich; melodje też Angielskie zrobiły znaczne postępy. Jednocześnie muzyka kościelna, madrygały i śpiewy chóralne udoskonalać się zaczęły. Wdzięk i akcent jaśniejące w tych kompozycjach, nie były niższemi od utworów muzykalnej Germanji.

Za panowania Karola I, muzyka w Anglji była ciągle na drodze postępu. Tomasz Tomkins, uczeń Birda, napisał znaczną liczbę dzieł kościelnych zasłużenie wychwalanych. Elway-Bevia, uczeń Tallisa, rozwinął także wiele talentu. Lecz największym z mistrzów tego czasu, był Edward Gibbons. Melodja tego głębokiego kompozytora pełna jest słodyczy i ekspresji, jego harmonja, jasną, łatwą i czystą. Pisał on jak Tallis i Bird jego nauczyciele, *alla Palestrina*. Jego arje i pieśni są majestatyczne i uroczyste, fugi bogate i rozmaite. Za panowania Jakóba I, graną była pierwsza komedja w angielskim języku napisana, do której wprowadzono muzykę między antraktami. Tragi-komedja pod tytułem *Cambyse* była także przeplataną muzyką, co musiało koniecznie wywołać początek opery.

Później nastąpiła anarchja, nic nie zachowująca, nie szanująca, której genjuszem zepsucie i ruina. Muzyka też musiała iść z losem kraju i postępować ku upadkowi. Restauracja angielska dopełniona za przywróceniem Karola II,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

przywracając zarazem pokój i przyjemności do Londynu, podniosła także i muzykę. Szmith i Harris, znakomici kompozytorowie i organiści, przybyli jeden z Niemiec drugi z Francji, dla odżywienia upadającej harmonji. Wstąpienie na tron Karola II, dało muzyce, towarzyszce wesołości publicznej, okazją odznaczenia swego nowego postępu. Lecz, bądź że emigracja wpływała na nią, bądź że bezkrólewie ją zrujnowało, zdawała się w tej epoce więcej być francuzką jak angielską. Blow, kompozytor wielu prześlicznych utworów, mianowicie odznaczał się w tej epoce. Michał Wise i Tomasz Tudwaj szli w jego ślady. Lecz wszyscy zostali przewyższeni przez Henryka Purcell, którego genjusz objął wszystkie rodzaje kompozycji. Głęboki i wzniosły w muzyce kościelnej, eleganckim był i pełnym ekspresji w muzyce światowej. Dzięki temu kompozytorowi, muzyka dramatyczna do tej chwili nieforemna, uległa znacznym ulepszeniom. Przewyższył on o tyle swych poprzedników, że muzyka salonowa i większa część jej utworów, zostały w zapomnieniu, od czasu ukazania się jego kompozycji.

Za panowania Jakóba II i w ogólności w przeciągu XVII wieku, muzyka angielska, zaczęła się chylić do upadku, tak jak zostawała podczas bezkrólewia i protektoratu. Jakób II zajmował się wyłącznie rzeczami abstrakcyjnemi, bez zachęcenia sztuk i nauk. Jednakże w końcu tego wieku, postępy muzyki były coraz znaczniejsze, mianowicie też Lestrouge i Matheis, dwaj artyści-skrzypkowie, zostali prześcignięci w owym czasie, chyba przez jednego Corelli. Holder, Krigton, Clarke, Tucker, Boyce i wielu innych od-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

znaczali się w muzyce kościelnej, lecz żaden z nich nie wyrównał w ekspresji i harmoniczności Purcellowi.

Oratorjum, ten rodzaj mieszanej muzyki, w połowie religijnej, w połowie dramatycznej, doprowadziło do wynalazku i uzwyczajenia dramy lirycznej w Anglji. Jak już wspomnieliśmy, do sztuk Szekspira wprowadzono muzykę, i tym sposobem utworzono już pewien rodzaj opery, rodzaj przedstawień dawno znanych we Włoszech. Anglicy, pomijając miłość własną narodową, uczuli dostatecznie, iż muzyka włoska od ich muzyki była o wiele wyższą. Od tej chwili pierwsi kompozytorowie i najznakomitsi śpiewacy włoscy, ubiegali się o wylądowanie na wyspę Wielkiej Brytanji, ona też wyprzedziła inne narody w przyjęciu opery i miała też wcześniej ten rodzaj przedstawień. Pierwsze w tym rodzaju widowisko, jakie było dane w teatrze Londyńskim, miało za tytuł: *Arsinoe królowa Cypru;* miało ono miejsce za czasów królowej Marji, i Anglik Tomasz Clayton, był kompozytorem tej opery, napisanej w rodzaju włoskim. Następna opera pod tytułem: *Pyrrus i Demetrius*, której słynny Aleksander Scarlatti był twórcą, graną była w połowie po włosku, w połowie po angielsku. W 1710 r. opera *Almaïde*, wykonywaną była w całości przez śpiewaczki i śpiewaków włoskich. Wkrótce też ukazał się Haendel w orszaku wyborowych artystów ultramontańskich i opera wielka włoska, niemniej jak opera komiczna, zostały wnarodowione w Anglji.

Z trzech części kraju wielkiej Brytanji, Irlandja, obfituje najwięcej w pieśni ludowe, zwą ją też krajem melodji, albo pieśni. Pierwotną muzykę Szkocji, dzielą muzykalni

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

historycy na trzy rodzaje: wojenną, pasterską i wesołą, czyli do tańca. Pierwsza składa się z marszów, które wykonywano w przytomności jenerałów armji, i przez nie przypominano bitwy, którym przewodniczyli. Pieśni te, pełne entuzjazmu heroicznego, przypominają czasy dawnego bohaterstwa. Charakter muzyki pasterskiej o wiele się różnił od poprzedniej; strofy tych pieśni powiększej części melancholiczne, modulacje naturalne i ruch powolny. Tak zwana muzyka wesoła, składa się najwięcej z walców i rodzaju kontredansów oddzielnego charakteru. Instrumenta muzyczne najwięcej używane u Szkotów są: arfa, kruth i kobza. Szczególnie też kobza została instrumentem narodowym górali Szkockich.

Anglicy ze swych oryginalnych melodji posiadają tak zwane *glee*, śpiew wesoły i czysto narodowy angielski. Wszyscy znakomitsi tego kraju artyści pisali takie *glee*. Śpiew ten dał także początek w Londynie towarzystwu bogatych amatorów, którzy usiłują zachować tradycją tego rodzaju muzyki i rozniecić do niej gust narodowy. Słowo *glee* oznacza osobną formę kompozycji. Playfort w dziele swem ogłoszonem w r. 1667, mówi, że wyraz ten znaczy śpiew na jeden i kilka głosów pisany w przedmiocie smętnym lub wesołym. Doktor Burney, obszerniej rozwodzi się o znaczeniu i pierwiastku tego słowa. Sławniejsi kompozytorowie takich *glee* byli Aterburg, Danby, Baildon, Harrington i wielu innych.

W dzisiejszej epoce, Anglja liczy się do muzykalniejszych krajów Europy. Muzyka włoska i francuzka nabrała także prawa obywatelskiego, z tamtej strony cieśniny

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kaletańskiej. Anglja sama, oprócz Flotowa, mało liczy kompozytorów krajowych. W zamian posiada ona mnóstwo szkół i instytucji muzykalnych, zastosowanych do zamiłowania i pojęcia rozmaitych klas towarzystwa. Londyn zapełniony jest zakładami naukowemi, specjalnie poświęconemi dla propagowania arcydzieł muzyki dawnej i tegocześnej. Liczni amatorowie zajmują się też muzyką; dzięki temu rozprzestrzenianiu wiadomości i estetyki, Anglja także naliczyć kiedyś będzie mogła niemało talentów oryginalnych.

Danja, Szwecja i Norwegja.

Pomimo, że te trzy królestwa od najdawniejszych czasów oddzielne między sobą tworzyły kraje, pod względem poezji i muzyki nierozłączne zawsze zostawało między niemi pokrewieństwo. Danja odłączona, Szwecja z Norwegją złączone, stanowią w obliczu muzyki, to dawne teutońskie albo skandynawskie pokolenie, które tak głośno zabrzmiało w całej Europie harmonją swych dźwięcznych pieśni. Duńczycy niemniej jak Szwedzi miłują sztuki piękne. Muzyka jednak, niżej u nich stoi jak malarstwo i rzeźba. Żadnego z swych muzyków nie mogliby postawić na równi z sławą Tordwaldsena. Znakomitsi artyści do nadwornej królewskiej muzyki zaliczeni, są między innemi: Kellerman, Lund i Christiani (wioloncellistka). Z kompozytorów nie słyszeliśmy przynajmniej o żadnym słynniejszym. Co się tyczy przedstawień teatralnych, opera w Kopenhadze trzyma niepoślednie miejsce między teatrami drugiego rzędu.

Sztuka muzyczna w Szwecji, uważaną jest jako ważna

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

część edukacji, mianowicie też między kobietami. Profesorowie muzyki szczycą się wielkiem poważaniem, i są przyjmowani z honorami w sferach wyższego towarzystwa. Co do muzyki ludowej albo sielskiej, odznaczają się najwięcej pasterskie melodje. W górach pasterze Szwedzcy, mają rodzaj trąby zrobionej ze skóry brzozowej. Instrument ten, nazywany u nich *mir*, ma do czterech stóp długości i wydaje ton przyjemny i dosyć głośny.

Pomimo zamiłowania do muzyki, równie jak Duńczycy tak i Szwedzi nie objawili genjuszu w tej sztuce. W Sztokholmie jest jeden teatr, lecz przedstawiają w nim tylko opery włoskie i francuzkie. Stolica ta, posiada także akademją muzyczną, założoną w r. 1772 przez Gustawa III Z kompozytorów Szwedzkich, najznakomitszym jest Rihs, dyrektor opery w Sztokholmie. Między wirtuozami, liczą kilka wielkich talentów, których Europa pozazdrościć im może. Z tych śpiewaczka Jenny-Lind zwana słowikiem północnym, i druga śpiewaczka Nissen-Salomon, skrzypek Ole-Bull [1]), fortepjanista Wilmers, najwięcej słyną. Syn Bernadotty, niedawno zmarły król Szwedzki, był jednym

[1]) Ole-Bull, liczy się do najpierwszych tegoczesnych wirtuozów. Nadzwyczajne powodzenie, jakie jego koncerta miały we wszystkich znaczniejszych miastach Europy i nowej części świata, uczyniły go posiadaczem dosyć znacznej fortuny. Chcąc uczcić swój kraj pamiątką nowej dla niego sławy, założył przed kilkoma laty swym kosztem w Christjanji konserwatorjum muzyczne. Pod kierunkiem tak znakomitego artysty i przy protekcji królewskiej, nowa ta szkoła z czasem może się stać płodną w talenta. Olle-Bull, urodził się 1812 r. w Chrystjanji.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

z monarchów najbardziej protegujących sztuki piękne. Mianowicie też muzyka ulubionym była jego przedmiotem; grając sam ładnie na skrzypcach, także jako kompozytor, wieloma pomniejszemi utworami się odznaczył. Tam też tylko muzyka jak inne sztuki i nauki, mogą kształcić i rozwijać się, gdzie jest zamiłowanie prawdziwe, zachęta i protekcja wyższych osób. Tak we Włoszech za Medyceuszów, sztuki piękne wzrastały; tak w Niemczech, za Fryderyka II, Koburgów i domu Wejmarskiego, tworzyli się wielcy poeci i artyści. Tak król Leopold belgijski, sam posiadając talent muzyczny i protegując artystów, postawił dzisiejszą szkołę belgijską, w rzędzie pierwszych europejskich instytutycji muzycznych. Do tych protektorów i miłośników muzyki, liczył się król Szwedzki, równie jak jego ojciec i matka królowa Krystyna, której słynna Jenny-Lind zawdzięcza swe wychowanie i muzykalne ukształcenie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ XXV.

Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy.

Rossja.

Obszerne kraje Rossji, składają się z wielu różnorodnych prowincji, które pod względem charakterystyki poetycznej i obyczajowej, o wiele się między sobą różnią; szczególnie też w muzyce, ta rozmaitość najbardziej się odznacza. Narody wschodniej Rossji, od Krymu aż do Kaukazu, mają oddzielny i właściwy wszystkiem wschodnim plemionom rodzaj muzyki. Ich rodzinne pieśni albo arje do tańca, są

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

to zmiany rozmaitych tonów bez rytmu i taktu w kółko obracających się. Instrumenta muzyczne tych azjatyckich ludów jedne z oryginalniejszych są: trąbki rogowe albo drewniane rozmaitej długości, podobne także do małych klarnetów; bęben czyli mały tambur, bandurka w rodzaju małej gitary i kobza.

Część Rossji południowo-zachodniej, zwanej Małorossją albo Ukrainą, w przeciwnym zupełnie zostaje stosunku pod względem muzykalności ucha, z nadczarnomorskiemi mieszkańcami. Pieśni ukraińskie, są bardzo melodyjne i mieszczą w sobie dużo poezji romantycznej. Tak zwane dumki najczęściej w tonie minorowym, smętne, melancholiczne, niekiedy też wesołe, składają większą część pieśni małorossyjskich. W arjach do tańca, przeciwnie, dziarskość i wesołość się odbija, i taniec zwany powszechnie *kozak*, od starożytnej nazwy narodu kozackiego pochodzący, mieści w sobie dużo oryginalności charakterystycznej. Instrument muzyczny najdawniej znany u tego narodu, był *thorban* rodzaj gitary, przy towarzyszeniu którego śpiewali swoje dumki i tańczyli kozaka. U wieśniaków ukraińskich, dawna namiętność broni, ustąpiła miejsca spokojnemu zamiłowaniu gospodarstwa, naród stał się poetyczniejszym i muzykalniejszym. Wszędzie praca dnia kończy się piosnką, uczucia wyrażają się w smętnych elegjach, pełnych czułości i smętności. Tak mężczyzni jak kobiety ukraińskie, mają to zamiłowanie w śpiewaniu dumek. Kołyszą swe dzieci z temi słodkiemi i melancholicznemi melodjami, które tym sposobem przechowują się w pamięci i uwieczniają od pokolenia do pokolenia, bez napisania ich w nutach.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Środkowa Rossja, zwana także głęboką Rossją, stanowiącą jądro tego rozległego cesarstwa, jest krajem muzykalnym, w dumki i pieśni chóralne obfitującym. Jak to widzieliśmy w rozdziale XX, między pieśniami rossyjskiemi a ukraińskiemi taka jest różnica, że pierwsze są więcej romantyczne a drugie melancholiczniejsze i najczęściej tonu minorowego. Prawdziwą oryginalnością i całą ozdobą pieśni ludowych rossyjskich, są śpiewy na kilka głosów, śpiewane w fugach i różnych imitacjach naturalnych, niekiedy z najpospolitszą dokładnością harmonijną.

Śpiewy kościelne (cerkiewne) z zaprowadzeniem liturgji prawosławnej od XI wieku datują; a powzięte są od śpiewu chóralnego (cantus choralis) gregorjańskiego. Śpiewy te można nazwać prawdziwą osobliwością harmoniczną. Największy chór takiej wokalnej muzyki, składa się (od najniższych basów do najwyższych tenorów) ze stu blisko śpiewaków (piewczych) nadwornej kapeli w Petersburgu. Olbrzymi ten chór, tworzy najpiękniejszą i najoryginalniejszą harmonją, jaka być może. Jeden tylko chór w Neapolu, równie składający się z samych tylko śpiewaków, wykonywając alla Palestrina, czyli bez akompanjamentu orkiestry, klasyczne dzieła Carissimich, Scarlatich, Pergolesów, przewyższyć zdoła ten rodzaj wokalnej muzyki. Chór cerkiewny nadwornej kapeli w Petersburgu, ma wyłączny i właściwy sobie rodzaj harmonizacji, mniej bogaty w fugi i kombinacje harmoniczne, lecz niemniej piękny w efekta i odcienia muzyczne, jak crescenda, diminuenda, forte i pianissimo, które robi z nieporównaną dokładnością. Harmonja tych chórów tak jest piękną i takie wielkie robi wra-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

żenie, nawet na największych znawcach śpiewu, że gdy Catalani, a później Rubini, pierwszy raz usłyszeli te chóralne pienia, wzruszenie ich było największe. Kompozytorami muzyki cerkiewnej, najznakomitszemi są: Bortniański, który najwięcej przyłożył się do udoskonalenia tych chórów i pomnożenia jego repertuaru, i jenerał Lwow, dyrektor tej nadwornej kapeli, którą pod względem wykonawstwa, doprowadził dziś do wysokiej doskonałości.

Pod względem historji muzyki tegoczesnej rossyjskiej, datuje ona właściwe swoje rozrodzenie od XVII wieku, czyli od czasów Piotra Wielkiego, który zajmując się organizacją swej armji, sprowadził z Niemiec instrumenta muzyczne i kapelmistrzów do nauczania i uformowania w swojem wojsku pułkowych orkiestr [1]). Ztąd pomału z postępem cywilizacji tego narodu, i muzyka teatralna, symfoniczna

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

[1]) Muzyka (pułkowa), była uważana we wszystkich czasach, jako wielce wpływająca na uczucia bohaterskie. W istocie co może być właściwszem dla pobudzenia ducha, dla rozgrzania entuzjazmu wojska. Nietylko że elektryzuje i zapala je do przebycia niebezpieczeństw, lecz jest także wypocznieniem, rozrywką w fatygach wojny, gdzie żołnierzom pomaga znosić cierpliwie długie marsze i trudy wojenne. Marszałek de Saxe kazał uczyć żołnierzy podług tamburu (bębna) i innych instrumentów rytmicznych. Przy podobnej muzyce jak opiewa historja, Lacedemończycy za Lisandra z małym oddziałem wojska zwyciężyli armją Pireusza, przy odgłosie fletów i tamburów. Oddawna też w Europie, muzyka pułkowa przybrała większe rozmiary, szczególnie też we Włoszech, Francji i Niemczech. Piotr Wielki, zajmując się organizacją swej armji, kazał sprowadzić z zagranicy bębny, trąby, flety, fagoty, etc. W każdym pułku utworzył kapelę dyrygowaną przez kapelmistrza, który oprócz dyrekcji, obowiązany był

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i koncertowa zaczęła coraz bardziej upowszechniać się w tym kraju.

W pierwszych latach panowania cesarzowej Anny, około r. 1737, Araja, kompozytor neapolitański, przedstawił na scenie pierwszą, jaka była wykonaną w Rossji, operę włoską pod tytułem: *Abjazare*, w następnych latach *Semiramide*. Za Katarzyny II, muzyka dramatyczna, nabrała nowej okazałości. Przedstawiono w 1762 r. *Olimpiade* kompozycji Manfredi'niego, sala teatru zawsze była przepełnioną spektatorami. Intermedja włoskie i komedje rossyjskie i francuzkie zmieniały się z operą. Kompozytor Sarti był mistrzem kapeli dworu od r. 1785 aż do 1801 r., cesarzowa obdarzyła go honorami i majątkiem, był on razem dyrektorem nowej szkoły muzycznej, założonej w Petersburgu. Oprócz wielu oper tak jego jak innych artystów utwo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wybierać w armji młodych zdolniejszych ludzi, i uczyć ich każdego z osobna na jakimś instrumencie. Tym tedy sposobem, wszystkie pułki rossyjskie były w kilka lat zaopatrzone w muzykantów swoich. W rozdziale XVIII i XIX przedstawiliśmy mniejwięcej historją genealogiczną wszystkich instrumentów muzycznych, tu przedstawiając za wzór wojskową muzykę francuzką, nadmienimy pochodzenie niektórych dawniejszych instrumentów, składających pułkową muzykę francuzką. Arigot czyli fifr, winni są Szwajcarom, tambur i fagot, Włochom, trąby (trompette) Maurom z Hiszpanji, (cymbales) talerze mosiężne i wielki bęben (grossecaisse) wschodnim narodom, klarnet i hoboj Niemcom. Od czasu założenia w Paryżu gimnazjum muzycznego wojskowego, wielkie postępy zrobiły się w tej gałęzi muzyki. Wiele także zawdzięcza dzisiejsza wojskowa muzyka Saxowi, sławnemu fabrykantowi instrumentów dętych, którego wynalazki i udoskonalenia najwięcej na polepszenie onej wpłynęły.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ru, przedstawianych pod jego dyrekcją, dał on także kilka posłuchań symfonicznych z których jako oryginalność i prawdziwa osobliwość, był wielki koncert (spiritualny), złożony z olbrzymiej orkiestry, dany r. 1788 na jego własny benefis, z okoliczności pamiątki i bitwy pod Połtawą. Skomponował on na ten cel wielkie *Te Deum*, które było wykonane w zamku cesarskim, przez liczny zbiór śpiewaków i instrumencistów, do których dodał orkiestrę wojskową. Dla pomnożenia efektu tej olbrzymiej muzyki, umieścił w podwórzu pałacu armaty różnego kalibru, które wystrzałami podług taktu i w pewnych interwallach, tworzyły bas do niektórych wyjątków tej hucznej kantaty [1]). Sartemu też publiczność rossyjska najwięcej zawdzięcza swe rozwinięcie muzykalnego gustu do teatralnych wido-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

[1]) Ta osobliwsza muzyka jaką pierwszy raz wówczas słyszano w Petersburgu, miała już swój rozgłos w Niemczech, gdzie Karol Stamitz (słynny z swego talentu na altówce) dał w Norymberdze wielką taką muzykę wokalną i instrumentalną własnej kompozycji, w której akompanjament basów (obligato) tworzyły wystrzały armatnie.

W r. 1836, na polach Krasnego Sioła, daną była w Rossji druga taka feta muzykalna, w której sto dwadzieścia wystrzałów armatnich służyły za introdukcją. Później podczas śpiewów wykonywanych przez chóry piewczych, wystrzały armatnie, strzelały regularnie podług taktu.

W tem rodzaju muzyki, danym był w r. 1847 taki olbrzymi koncert pod dyrekcją Berlioza w Paryżu. Z wyjątkiem armat, olbrzymia ta orkiestra, składała się z tysiąc ośmset instrumentów z różnych pułkowych orkiestr zebranych. Dwieście tamburów (bębnów) różnej wielkości, nastrojonych harmonicznie podług rozmaitych tonów, tworzyło podstawę rytmiczną w tej olbrzymiej orkiestrze.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wisk i zachętę dla innych artystów do odwiedzania Rossji. Sarti, Taetta, Galuppi, Cimarosa, Paesiello, odwiedzali stolicę Rossji, bawiąc w niej mniej więcej dość długo.

Uczeń Sartego Cimarosa, którego dzieła rozgłosiły jego imie w całej Europie, wezwanym był przez cesarzową Katarzynę, która miała na swym dworze najznakomitszych mistrzów muzyki i najsławniejszych śpiewaków ośmnastego wieku. Cimarosa udał się do Petersburga w 1789 r. będąc tam przyjęty z największą dystynkcją i wspaniałością. Kantata pod tytułem: *Felicita inaspettata* i kilka oper, między któremi *Cleopatra* i *Vergine del Sole*, były głównejsze dzieła skomponowane przez Cimarosę podczas jego trzyletniego pobytu w Rossji.

Od tego czasu, zamiłowanie muzyki w Rossji, coraz zaczęło wzrastać; mnóstwo artystów włoskich, francuzkich i niemieckich, tak podróżujących jak osiedlonych w tym kraju, upowszechnili to wyższe pojęcie muzyczne.

W 1843 r. cesarz Rossji, ustanowił operę włoską w Petersburgu. Grono znakomitszych artystów złożone z Rubiniego, Tamburiniego, Viardot-Garcia i kilku innych mniej ważnych artystów, było przyjęte przez Rossją z największym entuzjazmem. Od tej chwili opera włoska w Petersburgu, nie przestała być liczoną do rzędu pierwszych w Europie. Lablache, Ronconi, Bassini, Mario, Tamberlick, panie: Rossi, Grisi, Frezzolini, Medori, De Lagrange, Persiani, zkolei ukazywali się na tej obszernej scenie. Cesarz wziął tych wielkich artystów pod wyłączną swoję protekcją.

Pomiędzy artystami sławnemi, którzy od roku 1800,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

odwiedzali Rossją, najwięcej są znani: Clementi, Field, Rode, Baillot, Lafont, Herz, Klengel, Hummel, Boïeldieu, Adam, Romberg, Lipiński, Panie: Catalani, Sontag, Cinti-Damoreau, Falcon, Nissen-Salomon;—Thalberg, Liszt, Sivori, Artôt, Hauman, Ernst, Ole-Bull, Vieuxtemps, Servais, Kątscy, Schülhoff, Wieniawscy, Nerudy etc. Z zagranicznych artystów osiadłych w Rossji między sławniejszemi są: Henselt, Doehler, Gercke, Boem, Schubert, Maurer, Każyński, Mayer, Rubinstein, Schiff, Wernik, Honoré, Loevy, Vourms, etc. Z artystów rossyjskich, posiadają kilku znakomitych kompozytorów i wirtuozów, między któremi najbardziej słyną: Bortniański, Werstowski (autor kilku oper rossyjskich), Lwow, Glinka, Łazarew, Warłamow, Alabiew. Z wirtuozów: Iwanow, Świeczyn, Afanasiew, i mnóstwo amatorów dobrze grających i piszących ładne drobniejsze utwory, jak piosnki (dumki), romanse, fantazje i t. p.

Jednem słowem, Rossja należy dziś do muzykalniejszych krajów Europy, i nietylko w Petersburgu i Moskwie, lecz we wszystkich znaczniejszych miastach cesarstwa, ta muzykalność jest rozwiniętą. Każde z większych miast, posiada mniej więcej swoją miejską orkiestrę, swój teatr, w którym odgrywają dramy, melodramy, operetki, wodewile, balety, i sala teatru zwykle przepełnioną bywa spektatorami. Niemniej koncerta amatorskie na cele dobroczynne, jak koncerta przyjezdnych artystów, mają powodzenie. Magnaci po wsiach utrzymują w swych pałacach śpiewaków, orkiestry ze swych poddanych, pod przewodnictwem zagranicznych kapelmistrzów wyuczone, które często są doprowadzone do takiej doskonałości, że największe dzieła Betho-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wenów, Spohrów, Mendelsohnów, egzekwują z całą wymaganą dokładnością.

Rossja także pod względem literatury muzycznej, posiada wielu znawców i krytyków, między któremi Bułharyn, Domke, Mann, najwięcej są znani. Pod względem wydawnictwa, *Le nouveliste* i *Le monde musical* wychodzący u Dufoura i Bernharda w Petersburgu, wiele także pięknych rzeczy dostarcza amatorom muzyki. Tygodnik ten mieści w sobie nietylko znakomitsze dzieła tegoczesnych jak i dawniejszych kompozytorów, lecz i portrety słynniejszych artystów i rozmaite sprawozdania o muzyce, jako też wiadomości różne z muzykalnego świata.

Słowem, Rossja liczy się dziś jeżeli nie do bardzo obfitej ziemi w talenta i genjusze twórcze, to przynajmniej do krajów, które mają wielkie zamiłowanie i poważanie dla sztuki muzycznej. Na dowód jak poczucie piękna rozwiniętem jest w Rossji, i jak wysoce umieją oceniać wielkie talenta, przytaczamy tu kilka słów o Rubinim i jego przyjęciu w Petersburgu. Obok wszystkich uwielbień i hołdów jakie składano temu wielkiemu śpiewakowi, oprócz ogromnej pensji pobieranej z teatru za *saison* jego występowań, uwieńczono Rubiniego laurem wartości pięćdziesiąt tysięcy rubli. Miała być wtedy rozczulająca scena; Rubini nie tylko że poruszał do łez wszystkich potęgą swego nieporównanego śpiewu, lecz nareszcie sam się rozpłakał, widząc wszystkich z taką czcią i uwielbieniem dla jego talentu.

Uzupełniając opis muzykalnej Rossji, dodajemy jedną z nowszych wiadomości, o mającej się założyć w Petersbur-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gu lub Moskwie szkole muzycznej. Chwalebny pomysł założenia tego konserwatorjum, nie zostanie bezkorzystnym nietylko dla muzyki narodowej rossyjskiej, lecz i dla muzyki powszechnej całego ucywilizowanego świata.

ROZDZIAŁ XXVI.

Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy.

Polska.

Chcąc oznaczyć początek muzyki polskiej, trzebaby wrócić w średniowieczne czasy, i jak starodawni lirnicy w podaniach i pieśniach, wyśpiewać rozmaite powiastki o królu Popielu, Lechu, Krakusie, Wandzie, i powiedzieć coś o Piaście. Odległa to epoka, by i o muzyce owoczesnej coś wiedzieć. Według historji jednej epoce żył Piast z Karolem Wielkim (Charles Magne), najoświeceńszym, a co nas najwięcej obchodzi, najmuzykalniejszym owego czasu monarchą. Przypuszczaćby więc należało, że sztuki piękne i nauki, tak protegowane przez tego zachodniego cesarza, doszły chociaż w części i do Słowian polskich. Pieśń, ta najdawniejsza towarzyszka ludów słowiańskich, już wtedy rozgłośnie musiała brzmieć w nadwiślańskich krajach. Guślarze, lirnicy, owi trubadurowie polscy i najdawniejsi historycy kraju w pieśniach i podaniach ludu opiewali przekazując potomności dzieje swego narodu. Z podań też i pieśni tyle wiemy o królu Popielu ile Francuzi o królu Dagobercie, czyli bardzo mało i bardzo wiele jak na tak ódległe czasy. W podaniach też i pieśniach zawiera się początek

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

naszej historji muzycznej. Przez opowiadanie w pieśni dziejów historycznych narodu, pieśń narodowa (zwana dziś ludową) doskonaliła się i rozprzestrzeniała swoje muzykalne dziedzictwo.

Z zaprowadzeniem religji chrześćjańskiej (wiek X) tym więcej dziedzictwo to powiększyło się. Muzyka organowa, hymny i pieśni pobożne, śpiewane w świątyniach Pańskich, podług kancjonału rzymskiego, wiele wpłynęły, także na rozwinięcie muzyki narodowo-światowej. Od czasu też dopiero Polski chrześcijańskiej (czyli od X wieku) prawdziwa oświata zaczęła się rozpromieniać w kraju, a z nią i muzyka w hymnie pobożnym kościoła i w wesołych idyllach polskiego ludu.

Bolesław Chrobry, zajmując się rozprzestrzenieniem i uporządkowaniem królestwa, wiele dla nauk i sztuk pięknych czynił dobrego. Muzyka kościelna postępowała razem zagraniczną i stosowała się do ulepszeń przez Gui d'Arezzo, a później Franka z Kolonji uczynionych.

W XII i XIII wieku, ukazała się znaczna liczba pieśni rozmaitych, z których jedne opiewały wędrówki krucjaty, jej przygody i bitwy z Saracenami, drugie piękności i cuda świętej Jerozolimy, inne światowe śpiewały czyny bohaterów i królów swoich, inne jeszcze rozmaite krajowe okoliczności i sielankowe poetyczności. Wiek przypominający czasy Kazimirza Wielkiego i Władysława Jagiełły znacznie posunięty był w muzyce; widowiska składane z djalogów, pieśni i tańców, licznie już wtedy upowszechnione były. W tej właśnie epoce, Landino, Dufay, Binchois i wielu innych zagranicznych muzyków, dawali wzory doskona-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lącej się teorji muzycznej. Katedry w Polsce i bogatsze klasztory utrzymywały swoje kapele kościelne, złożone ze śpiewaków i instrumencistów; między któremi wielu odznaczało się niepospolitym talentem [1]). Liczba też guślarzy,

[1]) Zygmuut I roku 1543, w kaplicy katedralnego kościoła w Krakowie, założonej jeszcze przez Kazimirza Wielkiego w roku 1340, ustanowił kollegjum roratystów (Missae Roratae), składające się z proboszcza, dziesięciu prebendarzy, muzyków i kleryka, z obowiązkiem śpiewania codziennie na głosy mszy roratnych, anniwersarzów, etc. W archiwum tej kaplicy według opisu Kurpińskiego (Tygodnik Warszawski z roku 1819), zachowane są przywileje monarchów z własnemi ich podpisami, zacząwszy od Zygmunta I, aż do Stanisława Augusta.

Roku 1543, mianował król pierwszego dyrektora śpiewaków w osobie księdza Mikołaja Czech z Poznania, i tegoż roku pierwsza też Msza roracka wykonaną była. Po księdzu Mikołaju pozostał rękopism znacznej objętości z podpisem Nicolai Czech, anno 1548. Są to partycje różnych fug, Mszy, Psalmów, pieśni polskich na cztery głosy bez słów układanych. Stawiał on nuty głosu pierwszego na siedmiu linjach, a nuty trzech innych głosów oznaczał literami z rozmaitemi znakami. Kurpiński z wielką trudnością doszedł do sposobu czytania tego rękopismu. Po Mikołaju Czechu 17 było jeszcze dyrektorów, których chronologja w następującym idzie porządku:

Roku 1557. { Ksiądz Krysztof Borek. Benedykt de Stryjków, kapelan króla Zygmunta Augusta.

Roku 1574 ks. Stanisław Zając z Pabijanic, zwany także inaczej Zajączek, był kompozytorem, którego królowa Anna, córka Zygmunta I, a żona Stefana Batorego, bardzo poważała. Gdy się ta pani dowiedziała, iż w kaplicy królewskiej często odprawiają Mszę bez muzyki, tak do niego pisała:

„Dochodzą nas wieści, jako odprawiacie w naszej kaplicy nabożeń-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lirników i dudarzy, coraz więcej powiększała się, i taka ich była mnogość za Stefana Batorego, że na sejmie w roku 1578, ustanowiono, iż każdy dudarz rocznie podatku opłacać był winien 24 groszy ówczesnych. Duda i lira brzmiastwo bez muzyki; ta wieść bardzo nam jest niemiłą. Zalecamy wam przeto pod utratą naszej łaski królewskiej, abyście na potem według ustanowionej woli naszej, służbę Bożą odprawiali ze śpiewaniem, bo to wdzięczna, pocieszna sercu, słodko-brzmiąca, Bogu i ludziom miła muzyka." *Anna, Królowa Polska.*

Że Zając był bardzo lubionym od królowej, świadczy piękny napis, umieszczony z jej woli na grobie jego, położonym tuż obok grobów królewskich.

Rok 1602. Ks. Wojciech Warka, doktor teologji, kanonik lwowski i kompozytor.

1619. Ks. Jan Borimius.

1624. Ks. Marcin, z Mielca.

1628. Ks. Annibal Orgas, z kapelmistrza muzyki katedralnej przeszedł na dyrektora rorackiej; żył tylko rok jeden na tej posadzie.

1629. Ks. Jan Kromer.

1630. Ks. Adam Janicki.

1669. Ks. Maciej Miskiewicz.

1680. Ks. Maciej Łukaszewicz.

1695. Ks. Mikołaj Piaskowicz.

1694. Ks. Jan Porębski, kompozytor.

Za jego czasów żył znakomity ks. Gorczycki, kapelmistrz muzyki katedralnej. Partycje tego kompozytora, przypisane ks. Porębskiemu, zachowały się w całości, świadcząc o jego nadzwyczajnym talencie. Po dziś dzień utwory Gorczyckiego wykonywane są w Krakowie; na nadgrobku zaś jego, położonym obok grobu Kazimirza Wielkiego, jest w języku łacińskim napis następujący:

„Pamięci nigdy niezgasłej, zacnego ks. Gorczyckiego, kanonika

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ły gędźbą po zamkach panów i modrzewiowych dworach szlachty, a rycerz w okurzonej zbroi wróciwszy z wyprawy zadąć kobzy się nie wstydził lub przygrać na lirze alboli bandurze.

Zygmunt III, miłował bardzo muzykę, i sam grał bardzo Szkalmierskiego, penitencjarjusza i dyrektora muzyki, od wszystkich perłą kapłaństwa zwanego, równie naukami jako i pobożnością słynnego etc. Zmarł roku 1754."

Rok 1740. { Ks. Maksilewicz, kompozytor.
Ks. Józef Pękalski, kompozytor.

1763. Ks. Maciej Zieleniewicz.

1780. Ks. Bernard Bitter. Ten ostatni przybywszy z Niemiec do Krakowa, uczył się wyższej muzyki od jakiegoś polskiego organisty, Dominikana.

W owej także epoce żył znany kompozytor Gołąbek, Czech z urodzenia. Zostawił on wiele kompozycji, jakoto: Mszy i symfonji na orkiestrę układanych.

Na kilka lat przed śmiercią, ks. Bitter będąc zarazem dyrektorem muzyki katedralnej, złożył tę posadę w ręce ks. Podgórskiemu, a po nim w roku 1791, objął ją Franciszek Kratzer, któremu także zwierzchność nad śpiewakami rorackiemi później się dostała. Kratzer za staraniem biskupa Sołtyka i Wacława Sierakowskiego, założył szkołę śpiewaków, z jakiej wyszło następnie wielu bardzo zdolnych artystów, jak: Szczurowski, Walenty Kratzer i inni.

Orkiestry kościelne bardzo były dawniej liczne; w kościele Ś-go Piotra i Pawła w Krakowie, za czasów Zygmunta III, liczba muzyków, składających kapelę, miała dochodzić do 100 osób. Ubiór artystów miejscowych był zwykle polski: żupan, kontusz i karabela przy boku. Uczniowie nie mogli nosić ani pasa i rękawów zarzuconych, ani oręża, dopiero po przypuszczeniu ich do grona artystów. Gdy zwinięto u nas zakony Jezuitów, ta ogromna orkiestra uległa znacznemu rozprzężeniu, a następnie rozpierzchła się na wszystkie strony.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dobrze na klawicymbale. Monarcha ten, posiadał orkiestrę włoską, z wielu wybornych muzyków złożoną; to też sławną była w całej Europie. Możniejsi panowie i dygnitarze utrzymywali na swych dworach kapelle, do których z Włoch, sprowadzali muzyków, płacąc im rocznie po kilka tysięcy talarów [1]). Akademja krakowska, posiadała w swym gronie nauczycieli i mistrzów, do nauczania muzyki. Ksiądz Sebastjan Fulsztyński, był najuczeńszym muzykiem owego czasu. Będąc profesorem akademji, tamże zajmował się głównie śpiewem chóralnym, i pisał wiele dzieł o sztuce muzycznej. Marcin ze Lwowa (Martinus Leopolita) zmarły roku 1589, uczeń wyż wspomnionego Sebastjana, był organistą i mistrzem nadwornej kapelli Zygmunta Augusta. W rozdziale LVI *in elogis centum illustrium poloniae scriptorum*, tak mówi o nim Starowolski: Lubo wielu jego ziomków co się w Rzymie ćwiczyli, a nawet nowe instrumenta muzyczne wynaleźli, jakoto: Krzysztof Kiker, Adam Warka, i Mosiążek, chcieli mu wyrównać, żaden jednakże do tej sławy w Polsce nie przyszedł co Marcin, któren prócz domowej nauki pobieranej w akademji krakowskiej od Sebastjana Fulsztyńskiego, nie miał obcego nauczyciela. Powiada także Starowolski, iż najwięksi w Polsce kompozytorowie muzyki byli: Paligonjus, Zelenscius, Kiker, i Brandus Poznaniensis. Dodaje jeszcze: że Wacław z Szamotuł, znakomity muzyk z XVI wieku, był mistrzem kapeli Zygmun-

[1]) Myszkowski Zygmunt, marszałek dworu, sam będąc biegłym w muzyce, miał także doskonałą kapelę; za odstąpienie królowi Zygmuntowi kilku z swych włoskich artystów, starostwo otrzymał. (Siarczyński, Obraz wieku Zygmunta III).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ta Augusta, i celował mianowicie w kompozycjach kościelnych.

Urodzony roku 1512 a zmarły 1589 roku, słynny kronikarz Marcin Kromer, biegłym był także w muzyce, jakto można widzieć w rzadkim bardzo dziele: *Musica figurata, Martino Cromero Bieczensi auctore;* Impressum Cracoviae per Hieronimum Vietorem, anno 1534. Jednym z znakomitszych owej epoki mistrzów, był Mikołaj Gomułka, który układał muzykę do psalmów Jana Kochanowskiego, pod tytułem: *Melodje na Psałterz*, ofiarowane Piotrowi Myszkowskiemu biskupowi krakowskiemu, i drukowane w Krakowie roku pańskiego 1580. Mikołaj Gomułka, współczesnym był Palestryny, we Włoszech ucząc się muzyki, styl jego naśladował, i nie wiele mu w nauce ustępował; zmarł zaś w Chorawli (gdzie był proboszczem), w roku 1609.

Władysław IV, lubił bardzo teatralne przedstawienia, i na zamku warszawskim kazał urządzić stały teatr z liczną orkiestrą i baletem. Wirgiljusz Puccitelli, nadworny poeta Władysława IV pisał po włosku dramata i opery [1]), starając się głównie, jak to było natenczas zwyczajem we Wło-

[1]) W roku 1634, przedstawiono w Warszawie, sztukę pod tytułem: *Il ratto d'Ellena*, Drama Musicale, napisaną przez Wirgiljusza Puccitelli; a w roku 1646, muzycy królewscy, odegrali w Gdańsku, na przyjęcie żony Władysława, Marji Gonzagi, operę (p: t: *Kupido* i *Psysche*) w umyślnie na ten cel przez miasto urządzonym teatrze, gdzie do 3000 widzów pomieścić się mogło, a do której, wiersze i muzykę układał tenże sam Puccitelli. Gdańszczanie mieli wyłożyć na urządzenie tego widowiska, przeszło sto tysięcy talarów. W roku 1635, odegrano na

szech o wydanie największych efektów teatralnych zapomocą maszynerji.

Posłuchajmy co w tym względzie Jarzemski, muzyk nadworny króla, powiada: „Mamże mówić o sali, gdzie się odprawują wesela i o pysznem teatrum, gdzie komedje, tragedje i skoki włoskie wyprawują. Teatrum to jest z perspektywami, budowane zacnie w kolumny; tam kunszty podnoszą się i schodzą na dół, inne śrubami w rozmaite obracają się strony; raz okazują ciemność z chmurami, znów przyjemną światłość, z gwiazdami i planetami. Tam ujrzysz ogromne piekło i morze burzliwe, żeglują po niem łodzie, a syreny wypływające ślicznie śpiewają. Tu persony spuszczają się z nieba, inne wychodzą z ziemi. Raptem otwiera się drzewo, wyskakuje z niego osoba cała w klejnotach, z utrefionym włosem i śpiewa jak anioł. Następują inne sceny rozmawiających z sobą, potem po włosku drgają nogami i skaczą; wszystko to przy muzyce i klawi-cymbałach. Starszy nad muzyką jak im da znak, rzną w skrzypki aż się komedja skończy. Są tam okna gdzie osoby siedzą, sala ogromna, cała w kagańcach i świetle, a gości w niej pełno.” O aktorach polskich w owym czasie, nic nie wspomniono,

Zamku warszawskim dramat z muzyką: *Dafnis*, Jeremjasza Paschati. Znakomity ówczesny poeta Samuel z Skrzypny Twardowski przełożył go na język polski. W dwa lata później odegrano operę z recitatiwami o świętej Cecylji, w czasie wesela Władysława IV z Cecylją Renatą z domu Rakuzkiego. Cudzoziemcy znajdujący się na tem przedstawieniu, nie mogli się dosyć go nachwalić, utrzymując, iż na żadnym jeszcze zagranicznym teatrze podobnego przepychu w wystawie nie widzieli.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zdaje się że dworzanie królewscy, gdy wystawiano sztukę w polskim języku, przyjmowali role na siebie.

Z wiekiem siedemnastym, wprowadzającym odkrycia i udoskonalenia w harmonji muzycznej przez Scarlatich, Carissimich, Tinktorów i Scheidów, muzyka też Polsce, (tak kościelna jak światowa) na wzór zagranicznej robi postępy na drodze kształcenia się i rozwoju. Orkiestry pułkowe powiększają się wynalazkami i udoskonaleniami nowych instrumentów. Dawne fifry i fanfary [1]), ustępują miejsca orkiestrze, złożonej z nowego wynalazku trąb (waltorni), klarnetów, hobojów, fletów i tamburów, etc. Przy dźwięku już tej nowej orkiestry odbywały się tryumfalne wjazdy Jana Sobieskiego wracającego z pod Chocimia i Wiednia [2]). Co się tyczy muzyki sielskiej czyli pieśni ludowych, te z niejaką zmianą trzymały się zawsze swoich starodawnych melodji. Wtedy jeszcze lirników i dudarzy pełno było nietylko w miastach i po wsiach osiadłych, lecz i wędrownych, co przebiegali z kobzą w ręku, a pieśnią w ustach, sioła, dwory i zamki. W miarę jednak postępu i rozwijania się mu-

[1]) Słowo fanfary, właściwie znaczyło dawniej muzykę (kapele) wojskową, dziś wyrażenie fanfary pochodzące od Maurów pojmujemy jako odgłos janczarskiej muzyki.

[2]) Byle kto na dudzie może bękać; na rożku za bydłem pastuszy terlikają. Fletom dajemy miejsce pierwsze w muzyce. Organy, regały, mają swoje do wiatru miechy, piszczałki szwajcarskie gwizdania; flety, dęcia; trąby, puzany, dudy wiatru wielkiego potrzebują. Są bawarskie kije, na których pasterze przy bydle grają, i czasem do miasta grać przychodzą. Piszczukiem być i dudą za najem, statecznemu nie przystoi, ale sobie kwoli darmo zagrać, jest rzecz poczciwa. (Sebastjan Petrycy. Arist).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zyki nowoczesnej, liczba tych polskich trubadurów zmniejszać się zaczęła, i już za Stanisława Augusta bardzo ich rzadko gdzie można było ujrzeć [1]). Lira i czakan, będące przez długi czas w modzie i w wyższej klassie towarzystwa, w końcu XVIII wieku prawie zupełnie zapomniane zostały. Fortepian zajął ich miejsce w salonach, a skrzypce i wiolonczella podzieliły swą popularność między ludem i wyższem towarzystwem. Arfa tylko jeszcze niekiedy ozwała się smętnie, wśród głuszącej ją harmonji fortepjanowej. Kobza zaś, gajdy i basy, a u rusinów bandura, stały się najprzyjemniejszą muzyką wieśniaków polskich. Starożytne śpiewy, one pomniki dziejów dawnych, głuchły coraz i w końcu zeszłego wieku zapomniane zostały, w ustach jedynie wieśniaczych zostawiwszy echo, nie już wspomnień historycznych, ale właściwie barwy, myśli i ducha słowiańskiego. W pieśniach też ludu zawiera się cała charakterystyka dawnych śpiewów i melodji polskich.

Nastaje wiek dziewietnasty, a z nim cała cywilizacja nowoczesna. Muzyka dramatyczna i symfoniczna coraz więcej

[1]) K. W. Wójcicki wspomina, że pamięta starca lirnika co obchodził po Warszawie. Wysoki, nachylony nieco laty, siwy jak gołąb, poważnego i czerstwego oblicza, okryty zawsze jasno-niebieskim szerokim płaszczem, pod którym nosił lirę, chodził od gospody do gospody, grając na lirze, przyśpiewując drżącym głosem dawne dumy i pieśni. Często i na publicznych przechadzkach usiadłszy, obudzał smętne tony. Ta twarz sędziwa, zmarszczkami okryta, ale szlachetna, ten włos siwy w długich splotach co wiatr rozwiewał, ten głos drżący, co się tak dobrze godził z drżącą struną liry, silne na umyśle młodzieńczym musiał czynić wrażenie. Był to ostatni lirnik śpiewak, wśród nowomodnego miasta.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rozwijając się we Włoszech, Francji i Niemczech, znalazła swój rozgłos i w Polsce. W XVIII wieku, grywano już na teatrze warszawskim, wtedy niebardzo jeszcze wystawnym [1]) rozmaite melodramy i wodewile tak krajowych jak zagranicznych autorów; lecz dopiero na początku dziewiętnastego stulecia prawdziwa drama liryczna czyli opera, upowszechnioną została [2]). Z Polaków, pierwszym dramatycznym kompozytorem był Maciej Kamiński urodzony roku 1734, a zmarły roku 1821, którego prace: *Nędza uszczęśliwiona* (pierwszy raz dana w roku 1778), *Zośka* (1779), *Prostota cnotliwa* (1779), *Tradycja załatwiona* (1780), *Balik gospodarski* (1781), *Słowik* (1794), wstęp na narodową scenę znalazły. Oprócz Kamińskiego, pisali opery: Kajetani, pod tytułem: *Nie każdy śpi ten co chrapi* (1779), *Żołnierz czarnoksiężnik* (1787), *Żółta szlafmyca* (1788); Wejnert: *Skrupuł niepotrzebny* (1782), *Donner-Wetter* (1787), *Djabeł Alchimista* (1808). Stefani Jan: *Krakowiaki* (1794), *Wdzięczni poddani* (1796), *Drzewo zaczarowane* (1797), *Frozyna* (1806), *Rotmistrz Górecki* (1807), *Polka* (1807), *Stary myśliwy* (1808), *Papirius* (1808), etc.

Między temi kompozytorami, najznakomitsze trzyma miejsce Józef Elsner (urodzony w roku 1768 zmarły 1848). Z licznych prac muzycznych tego tak zasłużonego u nas

[1]) Gmach teatralny w Warszawie, wybudowany został w r. 1825.

[2]) O początku opery w Polsce i o znakomitych kompozytorach dramatycznych tak krajowych jak zagranicznych, których utwory były przedstawiane na scenie warszawskiej, znajduje się szczegółowy opis w dziele przez Maurycego Karasowskiego wydanem w Warszawie 1859 roku.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

męża, pobożne same liczby ośmdziesięciu dochodzące zawierają w sobie wiele Mszy całych i cząstkowych hymnów polskich i łacińskich, to na orkiestrę i głosy ludzkie ułożonych, to z towarzyszeniem organów, a niewątpliwie nie ustępują w niczem, mianowicie też większe jak jego oratorjum, najpiękniejszym współczesnym w tym rodzaju. Nie mniejszą mają wartość utwory sceniczne tego kompozytora, między któremi, napisał on od roku 1800 do roku 1820, dziewiętnaście oper, jakoto: *Amazonki*, *Sułtan Wampun*, *Mieszkańcy Kamkaral*, *Siedem razy jeden*, *Wieszczka Urzela*, *Andromeda*, *Szewc i Krawcówna*, *Urojenie i rzeczywistość*, *Echo*, *Śniadanie trzpiotów*, *Żona po drodze*, *Leszek biały*, *Benefis*, *Wąwozy Sierra-Morena*, *Kabalista*, *Król Łokietek*, *Jagiełło w Tenczynie*, etc.

Po Elsnerze, niezaprzeczenie, największą ma zasługę jako kompozytor i dyrektor opery warszawskiej, zmarły przed niedawnemi laty, Karol Kurpiński [1]). Kompozycje tego zasłużonego muzyka, odznaczają się pięknością melodji i świetnością harmonji. Oprócz wielu dzieł religijnych i symfonicznych, napisał Kurpiński szesnaście oper, jakoto: *Dwie chatki*, *Pałac Lucypera*, *Ruiny Babylonu*, *Łaska Imperatora*, *Szarlatan*, *Jadwiga*, *Aleksander i Apelles*, *Nagroda*, *Mała szkoła ojców*, *Nowe krakowiaki*, *Dziadek*, *Jan Kochanowski*, *Czaromysł*, *Zamek na Czorsztynie*, *Kalmora*, *Cecylja Piaseczyńska*, które od roku 1811 aż do roku 1830, przedstawiane były na scenie warszawskiej z wielkiem powodzeniem.

[1]) Kurpiński urodził się r. 1784 zmarł r. 1852.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Do rzędu znakomitych artystów kompozytorów (żyjących i zmarłych) którzy w zeszłej epoce mieli swój rozgłos, a dotąd swoję zasługę, należą imiona: Lessla, Damsego, Józefa Stefaniego, Kozłowskiego, Sokulskiego, Krogulskiego i Nideckiego. Franciszek Lessel mianowicie, odznacza się płodnością swego talentu i klasycznością w kompozycji. Równie w śpiewach historycznych, jak w muzyce kościelnej, równie w symfonicznej jak w scenicznych utworach zostawił wiele pamiątek dla muzyki naszej. Damse i Stefani, napisali także wiele pięknych rzeczy dla sceny warszawskiej, między innemi: *Krakowiacy i Górale*, *Wesele w Ojcowie*, europejską mają sławę. Józef Stefani, odznaczył się nadewszystko w muzyce baletowej, jemu to właśnie większa część charakterystycznych tańców polskich zawdzięcza swe piękności muzyczne. Kozłowski i Sokulski pisali utwory religijne, w których Józef Krogulski przewyższył ich o wiele świetnością harmonji i bogactwem pomysłów. Msze Krogulskiego będą zawsze cenione jako kompozycje z wysokim talentem napisane. Tomasz Nidecki doskonałym był muzykiem i dyrektorem opery, talent jego w dziełach symfonicznych się odznaczył, chociaż i inne rodziaje jako ukształcony muzyk, traktował z równą łatwością. Do zeszłej epoki także (czyli do pierwszej połowy bieżącego wieku) należą: Bielawski, Duranowski [1]), Serwaczyński

[1]) Duranowski inaczej Durant zwany, był kapitanem w b. wojsku polskiem, a z talentu swego fenomenem muzykalnym dla tych co go znali i słyszeli. Wiele jest anegdot o tym słynnym skrzypku i o jego fantastycznych koncertach. Jeden z starych wojskowych a jego kole-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

znakomici skrzypkowie; Szymanowska słynna przed laty fortepianistka, ów dzielny opery warszawskiej basista Szczurowski, a między temi Szopena i Lipińskiego dwa wielkie imiona.

Szopen Franciszek urodził się 1809 r. w Żelazowej woli pod Warszawą, zmarł 1849 w Paryżu. Lipiński Karol, urodził się r. 1790 w Radzyniu w Lubelskiem. Pierwszy jako niezrównany kompozytor fortepjanista, drugi jako wirtuoz skrzypek i kompozytor, wielką w świecie muzykalnym mają zasługę. Wymienić także winniśmy znakomitych amatorów artystów z dawniejszej epoki, którym nasza narodowa muzyka, wiele pięknych rzeczy zawdzięcza. Z tych książe Ogiński słynie jako doskonały skrzypek i autor wielu pięknych polonezów; książe Radziwiłł, jako kompozytor dramatyczny; jego opera *Faust*, napisaną jest z niemałą znajomością muzyki. Książe Radziwiłł grał przytem ładnie na wiolonczelli, i miał największą satysfakcją należeć do akompanjamentu w koncertach, wtedy przez Paganiniego, Lipińskiego, Catalani, Romberga, Humla, i innych słynnych artystów, dawanych w Poznaniu. Nie możemy pominąć także Kaczkowskiego, Wysockiego, i Jana Janickiego, muzyków doskonałych w swoim czasie. Kaczkowski odznaczył się talentem na skrzypcach, Wysocki na fortepianie w kompozycji, Janicki zaś przewyższył obydwóch, jako skrzypek i fortepjanista, i jako autor wielu pięknych polonezów. Talent tego znakomitego artysty przeszedł po

gów opowiadał, że Duranowski grał tak pięknie i rozczulająco, że wszyscy musieli płakać. Duranowski urodził się 1770 r. w Warszawie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ojcu na syna Władysława Janickiego, który pod opieką Szopena, kształcił się kilka lat w Paryżu, lecz niestety przedwcześnie zmarł, by mógł wydać jakie owoce swej kilkoletniej pracy. Równie pełen talentu fortepianista Wodnicki, niemniej utalentowany Wernik, uczeń Szopena i Lubowski, o którym Tomaszek powiedział, że jeżeli jeden z słynnych jego uczni nazywa się Dreischock, to Lubowski zwać by się powinien Fünfschock z powodu wielkiej biegłości na fortepjanie, zgaśli w kwiecie wieku swego. Także w młodych jeszcze latach, Klemczyński i Linowski okazawszy niepospolite talenta w kompozycji, przenieśli się do wieczności, a między niemi nieodżałowany Ignacy Komorowski, którego poetyczny talent, tyle pięknych rzeczy utworzył.

Wymieniliśmy znaczniejsze talenta muzyków polskich, dawniejszych i mniej dawnych. Pozostaje nam powiedzieć coś o teraźniejszych kompozytorach i wirtuozach naszych, których prace i zdolności w rzędzie znakomitszych artystów stawiają. Między temi jako kompozytorowie, pierwsze trzymają miejsce: Feliks Dobrzyński autor opery: *Flibustjery*, kilku symfonji i wielu pomniejszych utworów; Stanisław Moniuszko autor oper: *Halka*, *Donkiszot*, *Ideał*, *Flis*, *Hrabina*, *Jawnuta*, *Verbum nobile*, operetek: *Loterja warszawska*, *Karmaniol*, *Betly* i wielu innych kościelnych, do śpiewu i na fortepjan utworów, Fryderyk Mirecki autor opery *Nocleg w Apeninach* i wielu innych wokalnych i instrumentalnych kompozycji. Wojciech Sowiń-

') Utwory Brzowskiego, religijne i symfoniczne, jakkolwiek przez

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ski, Józef Nowakowski, Józef Brzowski [1]), Wiktor Kazyński, Gabrjel Rożniecki, niemniej mnóstwem pięknych rzeczy ozdobili repertuary tak kościelnej jak scenicznej, instrumentalnej, wokalnej i wyłącznie fortepjanowej muzyki. Antoni Orłowski, Studziński, Miładowski, Minhejmer, Tajchman i Małgocki odznaczyli się także prawdziwem talentem do kompozycji. Z amatorów: książe Poniatowski, autor oper: *Ruy-Blas*, *Piotr Medicis* i wielu innych (mieszkający we Włoszech) i książe Kazimierz Lubomirski, znakomite trzymają miejsce w rzędzie kompozytorów naszych. Pierwszy w muzyce dramatycznej i symfonicznej, drugi w kompozycjach do śpiewu niepospolite okazali talenta. Z kompozytorów fortepjanistów, pierwsze miejsce trzymają Antoni Kątski (europejskiej sławy artysta), Edward Wolf (równie sławny), Józef Wieniawski, Ignacy Krzyżanowski, i Szopowicz, którego mazury tak są piękne, że trudno je rozróżnić od Szopenowskich. W kompozycji także jako fortepianiści niemniejszą mają sławę: Fontana znany chorograf muzyki Szopena, Kania, Koman, Wąsowski, Łapczyński, Staczyński, Orda, autor kilku pięknych polonezów, Witwicki, i hrabia Wielhorski autor pięknych mazurów w rodzaju Szopenowskim. Do tych dodać winniśmy znane talenta, Stanisława Kątskiego, Wiślickiego, Szpakowskiego, ucznia Mendelsohna, Wołowskiego, Jarońskiego, panny Jadwigi Brzowskiej, brata i siostry Marcin-

niektórych znawców cenione wysoko, niedość są jeszcze upowszechnione, by je świat muzykalny ocenił i zaliczył jak zasługują do pierwszorzędnych i najpiękniejszych (klassycznych) kompozycji.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kiewicz, i dwie amatorki pani Pozniakowskiej i panny Malhomme, dziś zamężnej, a będziemy mieć całą kollekcją znakomitszych naszych fortepianistów i fortepianistek. Ze skrzypków na pierwszem miejscu stoją: autor niniejszej książki, Apolinary Kątski, Henryk Wieniawski, Karol Kątski, Biernacki, Taborowski, Lotto i Baranowski. Ze skrzypków mniejszego talentu lecz równie dobrych muzyków, odznaczają się: Hornzelt, Parys, Frankenstein, Maciej Łada, Feliks Lipiński, a między temi młody Paradziński i młodszy jeszcze Niedzielski, których talenta rokują na przyszłość znamienitych artystów.

Ponieważ fortepjan, skrzypce i wiolonczella najpiękniejszemi są, a więc i najulubieńszemi instrumentami muzycznemi, większa też część młodzieży, mającej zdolności muzykalne, w tych instrumentach znajdują większe upodobanie zaniedbując inne, na którychby równie doskonałemi stać się mogli artystami. Dlatego też oprócz Zimermana, ani jednego nie mamy flecisty. Z klarnecistów jeden Tropiański tylko się wsławił. Na hoboju, fagocie i waltorni, żadnego nie posiadamy artysty. Arfa, również w zaniedbaniu została. Jedna tylko gitara poszczycić się może tak znakomitemi wirtuozami jak np. jest Szczepanowski i wyrównywający mu, chociaż nie sławą, to przynajmniej talentem, Sokołowski. Z wiolonczelistów, prym trzyma między wszystkiemi, pod względem nabytej zagranicą reputacji, Samuel Kosowski, po nim idzie Herman, jako najwięcej mający talentu, dalej Szczepanowski, z amatorów Molsdorf, Werner i niewielu innych.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ogólnie czuć się dającemu brakowi zdolnych artystów orkiestrowych, przy wyłącznem poświęceniu się wyżej wspomnianym solowym i koncertowym instrumentom, z rozwinięciem działalności swojej zaradzić zapewne zdoła Instytut muzyczny warszawski. Za jego wpływem, organizować się dopiero będą mogły dobre orkiestry z swojskich talentów złożone, a wpływ cudzoziemców zmniejszy się znakomicie, i ograniczy tylko do wyborowych talentów, gdy teraz nawet mierne cierpieć niekiedy musiemy.

Co do śpiewu, niewiele prawdziwych talentów świecących na niwie muzyki wokalnej, ziemia polska zrodziła. Jeden Dobrski, jedna Leśniewska i Turowska (pani Leśkiewicz) sławom europejskich śpiewaków zrównać mogą. Przy nich znakomite trzymają miejsce: Rywacka, Rivoli, Negroni, Matuszyński, Troszel, Miller, Markowski, i z młodych talentów panna Zawisza, panny Mikorskie, panna Dowiakowska i Kamiński. Między amatorami, zasługują na wzmiankę artystyczne talenta: hrabiny Pruszak, pani Reszke, pani Macińskiej, panny Nałęcz, panny Łypaczewskiej, panny Skłodzińskiej, etc. Przedstawiwszy całą galerją naszych słynniejszych kompozytorów i wirtuozów, przechodzimy teraz do teoretyków, literatów i krytyków muzycznych, którzy w dziedzinie sztuki, ważne zajmują stanowisko jako badacze i sternicy postępu muzycznego. Najdawniejszym z tych przewodników, był u nas Kurpiński, autor książki o zasadach harmonji szkoły muzycznej (na fortepian) i redaktor *Tygodnika muzycznego* warszawskiego. Po Kurpińskim, Nowakowski w teorji, Każyński, Dobrzyński i Brzowski w krytyce, Karasowski w zbiorach history-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cznych, najwięcej się odznaczyli. Między temi atoli wszystkiemi, Sikorski ma najwięcej zasługi, nietylko jako teoretyk, lecz jako najpłodniejszy i najwymowniejszy literat, krytyk i historyk. Rozliczne jego artykuły w *Bibliotece warszawskiej* zamieszczone, jego *Doręcznik muzyczny*, a nadewszystko tygodnik *Ruch muzyczny*, którego jest redaktorem, świadczą o jego pracy i zasłudze. Pozostaje nam jeszcze uczynić wzmiankę o doskonałym muzyku i organiście Frayerze [1]), i o nieoszacowanym archeologu pieśni naszych Kolbergu, a będziemy mieć komplet wszystkich naszych znakomitości muzycznych.

Co do historji muzyki, widzieliśmy poprzednio, iż pieśni (tak zwane narodowe albo też ludowe), są najdawniejszemi pomnikami (charakterystycznemi) każdego kraju. Więc jak inne narody tak i Polacy w pieśniach ludowych początek czyli fundament dla swej muzyki mają. Udoskonalenia zaś muzyki tegoczesnej (harmoniczną zwanej) rozwijały się w miarę postępu i doskonalenia się teorji i harmonji zagranicą, której Włochy, Czechy, Niemcy i Francuzi dawali nam wzory. Prawdziwy wzrost muzyki (tegoczesnej) polskiej, można dopiero liczyć od czasu istnienia pierwszego Konserwatorjum w Warszawie, które założone było w r. 1821 pod dyrekcją Solivy, później Elsnera i Kurpińskiego. Szkoła ta wydała wielu znakomitych artystów,

[1]) Z innych organistów wymienimy Prohazkę, Słoczyńskiego i Zientarskiego. Zientarski jako organista i harmonista nie może się równać z Frayerem, wszelako wydawnictwem swego obszernego zbioru śpiewów kościelnych, zjedna sobie bez zaprzeczenia wysoką zasługę.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

między któremi Szopen (Chopin), Dobrzyński, Dobrski, Sowiński, najpierwsze trzymają miejsce. Większa jednak część słynniejszych naszych wirtuozów i kompozytorów w zagranicznych konserwatorjach kształcili się w muzyce. Założony w tym roku pod dyrekcją Apolinarego Kątskiego Instytut muzyczny w Warszawie, zapowiada na przyszłość nietylko wyżej wspomniane korzyści. Opera mianowicie która uskarża się na małą liczbę dobrych śpiewaków i śpiewaczek, przy ułatwieniu edukacji młodych talentów, przy większej konkurencji artystów, może się wzbogacić wielu znakomitemi talentami. Dla nauczycieli na prowincji, którzy niewiele sami są obeznani z teorją muzyki, dla organistów którzy równie niedoskonałość swą czują, dla wszystkich zresztą czy artystów czy amatorów, którzy są zamiłowani w muzyce i chcą się czegoś nauczyć, szkoła taka złożona z doborowych profesorów najwięcej może być pożyteczną. Wreszcie mówiąc poetyczno-filozoficznie: im więcej muzyki czyli im więcej ludzie są muzykalni, tem więcej cywilizacji w ludziach.

Widziemy z całej niniejszej historji, że wszystkie ucywilizowańsze narody lubiły muzykę. Jedni utrzymują, że ich muzyka i inne sztuki piękne kształciły i robiły lepszemi, drudzy, że im więcej ludzie cywilizowali się, tym więcej lubili muzykę i inne sztuki piękne, co zdaje się na jedno wychodzić. Konserwatorjum więc, jak każdy inny zakład naukowy, równie jest pożytecznym dla kraju.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ XXVII.

Melodja i harmonja.

Melodja jest następstwem kilku różnych tonów, które w swym składzie tonalnym ubiegają się między sobą dla uformowania całości przyjemnej dla ucha, miłej dla serca i imaginacji. Zkąd pochodzi ona, ta królowa sztuki lirycznej, z orszakiem uczuć i zachwytu, z uśmiechem odradzającym, z arabeskami wszystkich czasów. Z jakiego zdroju poezyi czarujące czerpała swe uroki? melodja jest córką tajemnicy, to zefir przybiegły z nieznanego świata, przynosi z sobą świeżość jutrzenki, ciepło słoneczne i lubą ciszę nocy. Wszystkie inne sztuki mają także swoję poezją, swoję mowę materjalną, przykłady (modele) żyjące i zmarłe, słowo z jednej strony, naturę z drugiej. Petrarka, Arjost, Dante, Szyller, Goethe, Byron, Milton, Lamartine Chateaubriand, Mickiewicz, Krasiński, Lenartowicz, wszyscy dzieci sławy, ożywili swe wiersze najpiękniejszemi obrazami, przyoblekli myśl ludzką w najozdobniejsze szaty; lecz na usługę swych natchnień, mieli słowa, mieli mowę, słownik cały. Michał Anioł, Leonardo Vinci, Rafael, Coregio, Rubens, Vernet, Smuglewicz, Hadziewicz, Kaniowski, wszyscy sławni między sławnemi, oni tylko naśladowali naturę i ich sława stała się tym większą, jeżeli to było podobnem, jak natura sama, mieli oni kolory, mieli pędzle. Melodja zaś, czyli właściwiej mówiąc muzyka [1]),

[1]) Niniejszą rozprawę o melodji wypisaliśmy z dykcjonarza Escudier, i zdaniem naszem jest w niej więcej mowa o muzyce czyli o me-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nie ma ani słownika, ani pędzli, ani modelów; jest ona tkliwą i miłosną jak najtkliwszy i najzakochańszy poeta, jest marzącą, spokojną, gwałtowną jak burza wzruszająca serce, ma ona uśmiech dla miłości, łzy dla boleści, jest lekką, kokietką, słodką, figlarną, namiętną jest w przeszłości i w teraźniejszości, będzie istnieć tak długo jak gwiazdy na niebie, tak długo jak kwiaty zachowują swój kolor, drzewa liści swych zieloność, wiosna swe słońce.

Melodja dzieli się na trzy kategorje, czyli na melodją światową albo powszechną, na melodją religijną i melodją dramatyczną czyli zastosowaną do dramatu lirycznego. W dramacie lirycznym są jeszcze rozmaite odcienia melodji: melodja lekka albo nadobna (grazioso), melodja namiętna (passionato), i melodja pospolita (banal). W melodjach urywkowych Schubert jest nieporównanym wzorem. Jego małe poemaciki, w których dusza czysta rozlała swe wonie, wolne są od czczości i rzeczy błahych, nie ma w nich nut nieodpowiednich treści ani też żadnej przesady; wszędzie tchnie prawda, tam serce śpiewa i od serca też pochodzi owo natchnienie. Szubert obrał sobie małe ramy i zapełnił je najwytworniejszemi malaturami, nie żądaj od niego rozwinięcia, wielkości, rozległości, jego oddech jest krótki i nie może przebiedz długiej podróży, trzeba mu zostawić jego słodkie marzenia, i miłość melancholiczną. On ci opowie sen dziecięcia, modlitwę dziewicy, przechadzkę w dwoje pod niebem gwiazdzistem, smutek matki, radość dziewczęcia, modlitwę religijną, i melodją dramatyczną czyli zastosowaną do dramatu lirycznego. W dramacie lirycznym są jeszcze rozmaite odcienia melodji i harmonji razem, jako dwóch nierozłącznych żywiołach, składających piękno melodyjno-harmonijne zwane muzyką.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wczęcia patrzącego w niebo. Schubert nie przechodzi nigdy celu lecz go dochodzi, jego obrazy są tylko miniaturami, lecz te miniatury niekiedy swą pięknością wznoszą się do proporcji wielkich obrazów; on posiada prawdziwą melodją, której nie daje ani nauka, ani ćwiczenia, której reguły sam genjusz dyktuje.

Włochy mają melodją religijną i melodją dramatyczną. Melodją religijną usłyszysz w starożytnych bazylikach, wznoszącą się wśród wiary i wiernych ku chwale niebieskiej Chrystusa Pana. W melodji religijnej, nie znajdziesz przesady, ani form zmysłowych, ani kokieterji, ani fantazji; melodja religijna oddycha skruchą, rozmyślaniem, miłością świętą, miłością Boga, wzniesieniem ducha ku nieskończonemu. Idź do odwiecznego miasta (Rzym) i posłuchaj miserere Allegrego, psalmów Marcellego, wzniosłych modłów Pergolesa, kantyków, wielbień, hymnów Palestryny, wzniosłych śpiewów Mozarta i Cherubiniego; wybryki świata sceptycznego niedościgły jeszcze swemi skrzydłami genjuszu tych kompozytorów, poświęconych muzyce najokazalszej i najwspanialszej, muzyce, która czerpie swe natchnienie w wierze szczęścia wiekuistego, w czci i miłości Boga.

Melodja dramatyczna, jest mieszaniną różnych namiętności ziemskich; jej efekta są więcej urozmaicone, jej kształty więcej zajmujące i więcej przystępne do pojęć ludzkich.

Melodja dramatyczna kształcąc się i rozwijając, że tak powiemy, rozpoczęła się dopiero od Scarlattego (wiek XVII), gdyż aż do tej epoki muzyka dramatyczna nie istniała, a przynajmniej nie miała jeszcze swego właściwego charakteru. Kompozytor mimo zostawiając rutynę i torując

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sobie inną drogę założył, że tak powiemy, nową szkołę we Włoszech; i w tym rodzaju muzyki zajaśnieli z kolei Francesco Cavalli, Stradella, hrabia Angello, Antonio Lotti, Giacomo Peri, Corsi, Porpora, Dominik Sarri, Leonardo di Vinci, Pergolese, Fiorillo, Piccini, Sachcini, Paesiello, Cimarosa, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti i Verdi. Wymieniamy tylko sławniejszych między mnóstwem innych kompozytorów, których posiadał Neapol, Florencja, Wenecja i prawie wszystkie miasta Włoskie.

W muzyce też teatralnej, genjusz kompozytorski najwięcej może rozpostarł swe skrzydła. Wyrazić uczucia, wrażenia, namiętności, zachwycić słodyczą, czułością, oto są główniejsze przymioty dramatu lirycznego. Przedstawiwszy w rozmaitych kształtach melodją, przejdźmy teraz do harmonji, tej nierozłącznej towarzyszki melodji, bez której ani melodja ani żadna kompozycja obejść się nie może.

Harmonja znaczy zbiór kilku nut albo akordów. Harmonja jest razem nauką i djalektem. Jako nauka stanowi ona pewną całość, pewną doktrynę, tworzy przez tonalność swoję zasadę, jedną i rozradzającą się. Jako język wyraża ona rozmaite uczucia kompozytora, zasadza się na modyfikacjach, jakie można wprowadzić w akordach, przez zmiany tonów. Harmonja znaczy więc umiejętność tworzenia akordów, łączenia ich między sobą i wprowadzenia ich niejako w konkurencją z melodją ku wyrażeniu myśli i uczuć kompozytora. Harmonja jest nauką, o której specjalne traktaty i pewne zasady ku poznaniu jej są przepisane i utworzone metody. Nie wcho-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dząc w teoretyczny jej rozbiór, dodamy tylko, że harmonja z melodją są solidarne i pożyczając sobie wzajemnej usługi, tworzą jeden ogólny język.

Harmonja zawiera w sobie wszystkie rodzaje urozmaiceń, które reszta muzyki posiada, a które są bardzo liczne. Oprócz gramatykalnych składni akordów, czyli ich konjugacji, są nieskończenie rozmaite formy melodji, różne rodzaje kompozycji muzycznej, różne biegi części harmonicznych, różne kombinacje w orkiestracji, takt, ruch, rytm, akompanjament, którego kształty są nieskończenie różne, równie jak kształty melodji, zgrabne połączenie chórów, solów, duetów, trjów, kwintetów, septuorów etc. i tysiąc innych przedmiotów składających naukę harmonji.

Chcąc się przekonać o rzeczywistości tych nieskończonych urozmaiceń, trzeba przejrzeć dzieła wielkich kompozytorów, a we wszystkich znajdziemy jedność harmoniczną, pod względem gramatyki i ową nieskończoność urozmaiceń w pomysłach. Co się tyczy historji harmonji, jedni utrzymują że była znaną u starożytnych i od nich zostały się pierwsze początki teorji muzycznej. Kwestja jednak o to: jaką wiedzę Grecy i Rzymianie mogli mieć o harmonji, była bardzo sporną, lecz bezużytecznie, gdyż nie zostały nam dowody, któreby mogły potwierdzić, w jakim u nich ta nauka znajdowała się stanie. Ody Pindara, hymn do Nemesis i niektóre inne ułamki, są wszystkiem co się zachowało po starożytnej muzyce Greckiej. Najdawniejsza teorja muzyki, była Pytagoresa, inne od czasu Aleksandra, aż do upadku państwa greckiego były

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

najlepsze: Aristoksena, Aristidesa, Kwintyljana, Alipjusza, Ptolomeusza i Beocjusza.

Pierwsze ślady harmonji dają się spostrzegać u pisarzy średnich wieków około IX wieku, lecz zostawała ona jeszcze w stanie dzikim aż do XIV wieku, epoki w której niektórzy muzycy włoscy i flamandzcy zaczęli nadawać jej coraz piękniejsze kształty. Viadana, mistrz kapeli katedralnej w Mantuy, wynalazł sposób pisania basu cyfrowanego, do którego harmonja innych głosów stosowała się. Ogłosił on w r. 1606 reguły albo zasady harmonji w zbiorze swych kompozycji. Bas ten oznaczony liczbami nazywano we Włoszech *partimento*, we Francji i Niemczech bas cyfrowany. Niemcy zachowali znaczenie tego wyrażenia w nazwie *generał-bass* i Anglicy w swoim *thoronghbass*.

Historja harmonji jest jedną z najinteresowniejszych części w historji muzyki, z rozmaitych usiłowań jakie robiono dla złączenia w jeden system całkowity i racjonalny wszystkich odkryć i dzieł rozrzuconych, w których przedstawiają się wszystkich teoretyków odkrycia i udoskonalenia. Aż do XVI wieku używano tylko akordów (consonants) czysto brzmiących, nie przypuszczając by mogła być systematyczna łączność między akordami, których używano. Około r. 1590 dopiero, jeden Wenecjanin nazwiskiem Klaudjusz Montewerde, wprowadził do muzyki po raz pierwszy akordy (dissonants) złamane albo zmniejszone, czyli w wyrażeniu technicznem dysonancje. W kilkanaście lat później, Viadana i kilku Niemców umyślili przedstawiać

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

harmonją przez cyfry i bas fundamentalny od tego czasu stał się gałęzią nauki potrzebnej do ukształcenia się w muzyce.

Doświadczenia naukowe wykazane przez jednego zakonnika nazwiskiem Merseno w roku 1636, w jego książce pod tytułem: *Harmonja uniwersalna*, doświadczenia powtarzane przez sławnego matematyka Vallis i rozbierane przez Sauvera z akademji paryzkiej, dostarczyły później dla francuzkiego kompozytora Rameau pierwiastków do jego systemu harmonji, w którym wszystkie akordy stosowały się do jednej przyjętej zasady. Rameau ogłosił w roku 1722 w księdze swej o harmonji ten system, pod nazwą: system basu fundamentalnego. W tym samym czasie gdy Rameau napisał swoje dzieło o harmonji we Francji, Tartini sławny skrzypek włoski utworzył inne na tych samych zasadach, które J. J. Rousseau przenosi nad system Rameau. W tym samym czasie kilka innych teorji jak Baillera, Jamarda, opata Roussier, ukazało się we Francji. Marpurg próbował system Rameau upowszechnić w Niemczech, lecz jego usiłowania zostały bezowocne.

Sławny kompozytor i teoretyk głęboki Kirnberger pierwszy dopiero udoskonalił teorją harmonji, której żadna inna nie może praw zmienić. Catel wprowadził do Francji te samą teorją w sposobie prostszym i jaśniejszym; później uczony muzyk i literat Fétis uzupełnił to dzieło nowemi udoskonaleniami.

Oprócz wymienionych mnóstwo jest jeszcze innych teorji, które równie jak tamte przyczyniły się do ułatwienia nauki muzycznej. Między temi uważać potrzeba jako po-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mniki dla historji sztuki najdawniejsze, bo z XVI i XVII wieku, teorje Pretorjusza, Gafaro i Zarlino. Z XVIII znakomitsze dzieła dydaktyczne są: Mathesona, Marpurga, Knechta, Sabatiniego, Sorge, Daube, Voglera, d'Alemberta. Teorje harmonji pisali Berton, Reicha, Godfryd Weber, Cherubini, Schneider, Fink, Halbresberger, Schmerling, Marx, Fuchs, Loeve, Karstner, Berlioz, Zimerman, Barbereau, Savart, Logier, André, Elvart, Colet, z Polaków Kurpiński i Sikorski. Niemcy szczególnie też posiadają mnóstwo pisarzy, którzy doskonale zgłębili wszystkie tajemnice estetyki muzycznej. Z kompozytorów najwięcej zasługują na przydomek doskonałych harmonistów: Haendel, Bach, Haydn, Mozart, Heller, Schuman, Cherubini, Mendelshon, Dobrzyński, Halevy, etc.

Przedstawiliśmy melodją i harmonją, te dwie nierozłączne między sobą towarzyszki, które pożyczając sobie wzajemnej usługi stanowią to melodyjno-harmonijne piękno, ktore zowiemy muzyką. Wyrażenie więc muzyka, zawiera w sobie wszystkie rodzaje muzyki, czy melodyjnej czy harmonicznej czy symfonicznej czy dramatycznej, etc., słowem wszystko co tylko kompozycja w harmonji i melodji utworzy, zowie się muzyką. Nie można bowiem wyrazić się tak np. co za prześliczna muzyka w tej harmonji albo melodji, lecz przeciwnie co za prześliczna harmonja albo melodja w tej muzyce. Muzyka więc jest całością tak w symfonji, oratorjum i operze, jak całością jest w polce, walcu i mazurze, jest ona matką całej tej licznej i urodziwej familji, którą jej łono wypiastowało, a która od największych do najdrobniejszych zowie się wszędzie muzyką.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ponieważ wiemy że równie największa kompozycja jak i najmniejsza zowie się muzyką, więc zobaczmy teraz czem jest muzyka jako kwestja filozoficzna, rozbierana przez wielu uczonych. Według definicji Fétisa, muzyka jest sztuką wzruszenia przez kombinacje tonów. J.J. Rousseau powiada, że muzyka jest sztuką kombinowania tonów w sposób przyjemny dla ucha. Filozof Kant zdefinjował muzykę jako sztukę wyrażania przyjemnych składni uczuć przez tony. Masel literat niemiecki utrzymuje, że muzyka jest sztuką wyrażania uczuć pewnych przez tony dobrze uporządkowane. Według mego zdania definicja Rousseau byłaby najlepszą, gdyby wielki filozof był poetyczniej się wyraził i powiedział: muzyka jest sztuką wypowiedzenia uczuć przez piękne kombinacje tonów. Ani bowiem według Fétisa nie zawsze muzyka jest wzruszającą, ani według helweckiego filozofa, ograniczoną w akcji poczuciem fizycznem, jest w niej bowiem i moralne, ani według Kanta, filozofa niemieckiego, miałaby być muzyka ogołoconą z silniejszych wrażeń, ani też według pana Masel, uczucia nie mogą być oznaczone inaczej jak tylko względnie do uczuć i pojęć. Moja zatem definicja, treściwiej zebrana z rozumowań tych wielkich uczonych, zdaje się być najlepszą, że muzyka jest sztuką wyrażenia uczuć przez tony. Właściwie jednak chcąc przedstawić muzykę w całem jej znaczeniu tak poetycznem jak filozoficznem, powiemy, że muzyka jest oddzielnym tak zwanym harmonijno-melodyjnym dyalektem, że muzyka jest razem sztuką, nauką i poezją. Jako sztuka i nauka, ma swoje udoskonalenia, reguły i przepisy, jako

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

poezja zaś, jest mową, wypowiadającą najpiękniejsze, najwznioślejsze i najidealniejsze uczucia człowieka.

ROZDZIAŁ XXVIII.

Kompozytor.

Kompozycja muzyczna w znaczeniu powszechnem wyraża sztukę twórczą, sztukę wynajdowania melodji akordów i składania ich w jedną harmonijną całość, słowem tworzenia dzieła muzycznego ze wszystkiemi ozdobami. Siła twórczości czyli wynajdowanie nowych myśli skombinowanych w jedną jaką całość, zwie się kompozycją. Myśli nowe kształtnie połączone, melodje piękne i zrozumiałe, obrazy charakterystyczne, naturalne, harmonja pełna, urozmaicona, oto są główniejsze warunki genjuszu kompozytora. Rodzić się trzeba kompozytorem jak się rodzić należy poetą. W muzyce jak i w poezji, wiadomości najrozleglejsze i kombinacje najuczeńsze nie zastąpią genjuszu. Kompozycja muzykalna prawdziwie piękna wymaga u kompozytora rozwinięcia, ukształcenia i zdolności intellektualnych, wymaga rozumu, duszy i gustu; rozumu który tworzy i wynajduje, duszy która ożywia, gustu który upiększa i kombinuje w porządku właściwym myśli i obrazy. Wszyscy wielcy kompozytorowie posiadali w wysokiem stopniu te doskonałości. Przeczymy jednak by nauka teorji muzycznej miała być zupełnie niepotrzebną. Przeciwnie, dokładna znajomość reguł, rozwija ideę kompozytora, środki jego genjuszu, przyzwyczając go traktowania z łatwością najtrudniejszych kom-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

binacji muzycznych. Większa jednak liczba kompozytorów, których dzieła zyskały największy rozgłos i popularność w świecie muzykalnym, rozwinęli w swych utworach bardzo umiarkowaną tylko erudycją. Jak w poezji i malarstwie, tak w muzyce imaginacja najwięcej dokazuje w tworzeniu nowym wzorów czyli ideałów, w zbieraniu rozrzuconych cząstkowych piękności, w ich stosowaniu i wiązaniu, na wydanie doskonałej piękności dzieła. „Człowiek imaginacją obdarzony (mówi Śniadecki) nie jest niewolnikiem szczególnego jakiego wrażenia i do niego się nie przywiązuje, lecz to co pomyśli, w sobie założy i postanowi, albo co mu poda przygoda, żądza lub potrzeba, żywo sobie wyobraża, objawia ze szczególną i niepospolitą mocą, poruszeniem i ozdobą, usiłując moc swego wyobrażenia i czucia przelać skutecznie w drugich, i zrobić ledwo niedotykalnem to co się dzieje w jego duszy. Używa pomocy wszystkich władz umysłowych; usługuje się ich wyrobkami. Świat widomy jeszcze nie jest wystarczający jego dzielności i bujającej sile, wymyśla sobie inny świat dziwów i złudzenia, kojarzy i sprzęga twory nowego świata z fenomenami świata rzeczywistego, żeby myślom swoim nadał życie, świeżość i rozmaitość. Jest to więc siła tworząca obrazy zmysłowe z istot rzeczywistych i wymyślonych. I jak rozum w granicach pojętności i świata rzeczywistego, szuka związków między pojęciami i zdaniami powszechnemi do odkrycia prawdy, tak imaginacja w świecie idealnym szuka złudzeń i obrazów na zachwycenie umysłowości, albo na ustrojenie prawdy w barwę nadobną i cielesną. I to co nazywamy genjuszem, jest to siła wynalazkowa rozumu i imaginacji,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ingenium quasi ingenitum, według zdania starożytnych." Twórcza ta zdolność wskazuje różnicę między talentem a genjuszem. Artysta genjalny, w pomysłach swoich tworzy nowości nieznane, gdy tylko talent kształci i naśladuje dzieło wynalazku. Genjuszowi należy się inicjatywa, odkrycie nowej idei, talentowi zdolności i umiejętność rozwinięcia onej. Historja wylicza wielu z tych ludzi wybranych, którzy swemi pracami powiększyli dziedzictwo sztuki muzykalnej. Między temi Palestrina, Scarlatti, Pergolese, Haendel, Glück, Mozart, Bethowen, Bellini, Rossini, do najwyższego szczytu potęgę swego genjuszu wznieśli. Ze wszystkich narodów, Włochy i Niemcy, najwięcej się wznieśli w kompozycji; Włochy w muzyce romantycznej, Niemcy w muzyce klasycznej, najpiękniejsze utworzyli dzieła [1]).

Klasycznem w muzyce (równie jak w poezji, malarstwie) zowie się to co jest zgodne z prawidłami przez długie doświadczenie i poprawianie uznanemi za prawdziwe, jest to więc prawda muzyczna której odstępować nienależy. Roman-

[1]) Romantyczność i klasyczność, wyrażenia przyjęte u wszystkich znakomitych pisarzy i krytyków muzycznych, jako oznaczające dwie różne między sobą szkoły, zwane inaczej melodyjną i harmoniczną, albo inaczej jeszcze, samodzielną i prawidłową. Niewłaściwość tych wyrażeń daje się wszakże spostrzegać we wszystkich arcydziełach muzycznych uznanych za najpiękniejsze np. symfonja Pastoralna Bethowena czy byłaby arcydziełem gdyby nie mieściła w sobie romantyczności i klasyczności razem. Czy Mozart w swym Don Żuanie albo Rossini w Wilhelmie Tellu i Cyruliku Sewilskim, rozwinęliby tyle pięknych myśli, gdyby nie byli romantykami i klasykami razem? Romantyczność więc właściwie znaczy, imaginacją twórczą, klasyczność zaś, nadanie form i kształtów właściwych kompozycji.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tyczne zaś to co przeciwko tym prawidłom grzeszy i nowe nieznane sobie tworzy. Nie jesteśmy zupełnie za tem, jakoby cała dzielność ludzkiego umysłu, wysiliła się i skończyła w dawnych niemieckich autorach. Nie sądzimy jakoby Bethowen wszystko przewidział, odkrył i ustanowił. W genjuszu ludzkim granice jego imaginacji ani się wymierzyć ani przewidzieć nie mogą. Wszelako człowiek w upodobaniu swoim jest wymyślny, niestały i dziwaczny, lecz zawsze lgnie do piękności. Piękność zaś w muzyce (jak w innych sztukach pięknych) ta tylko jest prawdziwą, trwałą i nieśmiertelną, która się zasadza na prawdzie. Umysł ludzki może sobie inne prawidła nieznane odkryć, ale te nie będą nigdy wręcz przeciwne już znanym, bo prawdy czyli doskonałości uznane nigdy nie zmienią w fałszywe. Mamy tego przykłady w nowego rodzaju muzyce: Szopena i Schuberta, która przybrawszy na siebie szatę romantyczną, nigdy jednak od uznanych przepisów nie odstępuje.

Romantycy dzisiejsi, nie dbają o te przepisy, muszą jednak mieć inne, choć nie prawdziwsze, lecz dzielniejsze do zajęcia ludzi. W kompozycjach dramatycznych czyli operach, wzorem romantyków są: Bellini i Donizetti. Oni to zaniedbują prawideł sztuki, żeby nabyć znaczenia w niepodległości, żeby nie więzić myśli wybujałych w formach prawideł. Genjusz sam przez się tworzy wzory, prawidła, bo genjusz jest to od natury uprzywiljowana istota, której żadne przepisy, prawidła, nie potrafią utworzyć. Nie może być genjuszem, gdy nie ma gustu, ukształcenia; nie można zwać genjuszem, co nie jest twórczem i oryginalnem. Imaginacja tworzy, lecz gust kształci i porządkuje. Bez gustu, można

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

utworzyć wielkie dzieła w muzyce, lecz gust tylko (czyli pojęcie, ukształcenie) może je uczynić interessującemi. Wszyscy też wielcy kompozytorowie na wysokim stopniu posiadali te przymioty. Wzory te doskonałości czyli tej rozmaitości i oryginalności pomysłów, przedstawiają arcydzieła dawniejszych i nowszych kompozytorów, jak *Ifigenja w Anlidzie* Glücka, *Edyp* Sacchiniego, *Westalka* Spontiniego, *Robert Djabeł* Meyerbeera, *Norma* Belliniego, *Niema z Portici* Aubera, *Żydówka* Halewego, *Łucya z Lamermorru* Donizettego, *Tannhaüser* Wagnera, *Trubadur* Verdego.

Między temi kompozytorami jest wszakże jeden, którego przymioty powyższe do najpiękniejszego doszły rozwinięcia, a tym jest Rossini. Co za siła imaginacji, jaka obfitość myśli, jaki gust wytworny w jego kompozycjach. Rossini w muzyce dramatycznej bez zaprzeczenia, stoi najwyżej ze wszystkich kompozytorów.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mówiliśmy poprzednio co znaczy romantyczność a co klasyczność w muzyce. Obecnie (według uczonych teoretyków) przedstawiamy szczegółowy tych wyrażeń rozbiór i onych znaczenie. Kompozycje romantyczne czyli inaczej zwane także idealne albo poetyczne, różnią się tem od kompozycji klasycznych, zwanych także ścisłemi, że w pierwszych, kompozytor oddaje się zupełnie swojej imaginacji; najczęściej wyświeca tylko główną jaką rolę, do której inne części są jakby dodatkowe myśli, połączone z sobą według gustu i imaginacji. W tym rodzaju są arje w operach, sola koncertowe, etc. W kompozycjach ścisłych muzyk traktuje rzecz według reguł oznaczonych. Wszystkie części (partje) kompozycji, które lubo że zmierzają do przedstawienia efe-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ktu jednego, całkowitego, powinny być ułożone w ten sposób, ażeby każda część przedstawiała zajęcie osobne; co stanowi sztukę pisania na kilka partji realnych. Kompozycja tworzy się na rozmaitą liczbę partji (głosów), pomiędzy temi uważają jako najtrudniejszą i najdoskonalszą kompozycją na dziewięć partji realnych (réelles). Takie kompozycje mają swe specjalne nazwy jak np. kompozycja kontrapunktyczna, kompozycja w fugach, kompozycja w kanonach, etc. W tym rodzaju kompozycji, Sebastjan Bach, Haendel, Mozart, Schneider, Lesuer, Spontini, Cherubini i Mendelsohn, najwyżej wygórowali.

Kompozycja dzieli się na wokalną i instrumentalną. W muzyce wokalnej kompozytor musi znać rozległość (skalę) głosu, wiedzieć jak go używać w solach jak w chórach jak w fugach etc. W muzyce instrumentalnej rozległość (diapason) partji reguluje się do rozległości instrumentów; co zowie się instrumentacją czyli poznaniem własności i przymiotów instrumentów. Jako doskonali instrumentaliści Haydn, Mozart, Bethowen, Méhul, Mendelsohn, Berlioz, Spohr, Dobrzyński, F. David, Onslow, Lacombe, Röber; najwięcej są znani.

Kompozycja muzykalna, dzieli się jeszcze na kompozycją religijną, kompozycją dramatyczną, kompozycją symfoniczną i kompozycją koncertową czyli salonową. Kompozycje religijne powinny mieć cechę poważną i okazałą, właściwą uczuciom jakie wyrażają, odpowiednie majestatyczności kościołów, gdzie są wykonywane. Ten charakter znajduje się w muzyce z XIII i XIV wieku, lecz mianowicie też, od epoki odrodzenia to jest od wieku XVI, właściwie muzyka

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

religijna nabrała piękniejszego rozwinięcia. Palestrina był jej wtedy najświetniejszym i najwznioślejszym przedstawicielem. Pergolese, nadał temu rodzajowi kompozycji pewną cechę rzewności i melancholji jaka odznaczała jego talent. W Niemczech Sebastjan Bach i Mozart, zostawili w tym rodzaju dzieła wzorowe. Cherubini w swoich mszach, Rossini w *Stabat Mater* i Donizetti w swojem *Miserere* ukazali światu jak wielka była potęga ich genjuszów. Z naszych Polaków, Sowiński, Krogulski, Brzowski, Stefani, Moniuszko, Dobrzyński i Studziński, wielu pięknemi utworami pomnożyli repertuar kościelnej muzyki. Niezależnie od kompozycji właściwie zwanej religijną, jest jeszcze inny rodzaj muzyki, w części do religijnej w części do dramatycznej należący, a tym jest oratorjum. Haydn, Bethowen, Haendel, Schneider, Mendelsohn, Elsner; zostawili w tym rodzaju wzory udoskonalone.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W muzyce teatralnej, namiętności, ruch, zapał, koloryt, świetność obrazów, takie są przymioty, które powinien posiadać kompozytor dramatyczny. Ten rodzaj bezzaprzeczenia jest łatwiejszym od innych. Iść za dramatem we wszystkich jego fazach, malować wszystkie sytuacje, wcielić się w charakter osób, ożywić massy chorów i nadać im ruch w akcji, połączyć śpiewy z instrumentami w sposób, ażeby zajęcie utrzymywało się bezustannie; takie jest zadanie kompozytora dramatycznego. Dla wywiązania się z zadania tego z powodzeniem, trzeba genjuszu, a przynajmniej wielkiej potęgi talentu. Włochy i Niemcy, rywalizowali w świetności, zapale i oryginalności muzyce dramatycznej; Francja także upomina się o swoję część chwały w tym względzie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Cherubini, Spontini, Mayerbeer, Rossini, Auber, Halevy, należą w większej części do szkoły francuzkiej. Z naszych rodaków (i zaklimatyzowanych Polaków możemy tu zaliczyć), Kurpiński, Elsner, Dobrzyński, dwaj Stefani, Moniuszko i Mireckie należą do najznakomitszych kompozytorów dramatycznych, pierwszych założycieli szkoły polskiej, której tak piękne i doskonałe wzory ukazał nam Szopen [1]).

Kompozycje symfoniczne różnią się tem od kompozycji religijnych i dramatycznych, że nie używają w nich słów (libretto), lecz przez harmonją tylko instrumentalną kompozytor maluje pejzaże swych myśli, opowiada poemata swych uczuć. Bethowen, Haydn, Spohr, F. Dawid, Berlioz, Mendelsohn, etc, w muzyce symfonicznej najpiękniejsze utworzyli dzieła. Symfonja dzieli się jeszcze na malowniczą czyli charakterystyczną albo romantyczną, i symfonję harmoniczną czyli uczoną albo klasyczną. W pierwszym rodzaju kompozytor staje się malarzem, opowiadaczem jakiego historycznego lub poetycznego przedmiotu; drugi zaś rodzaj jest więcej popisowym, wykazującym wysoką znajomość reguł muzycznych; symfonja tego rodzaju bez opowiadania jakiejś rzeczy, gdy pięknie jest napisaną, jest rzeczą sama przez się. W rodzaju charakterystycznym wzorowe są symfonji: *Pastoralna*, *Heroiczna*, *Ruiny Aten*, kompozycji Bethowena; jedna z symfonji Spohra; *Pustynia*, *Krzysztof Kolumb* kompozycji F. Dawida, i wiele dzieł innych kompozy-

[1]) Szopen (Chopin) nie był wprawdzie kompozytorem dramatycznym, kompozytorem na większą jak nazywają skalę, lecz tyle on wyśpiewał, tyle wypowiedział nowych i oryginalnych piękności na fortepjanie, że słusznie stawić go można najwyżej między kompozytorami naszemi.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

torów. W rodzaju popisowym (czyli symfonicznym), Sebastjan Bach, Haydn, Bethowen, Heller, R. Schuman, Spohr, Mendelshon, Onslow, Dobrzyński, Reisiger, najpiękniejsze utworzyli wzory.

Do kompozycji koncertowych i salonowych liczą się sonaty, koncerta i tak zwane fantazje. Charakter tych utworów mniej jest poważnym od symfonicznych, więcej w nich wdzięku, lekkości, kokieterji i świetności, przymiotów któremi kompozytor stara się ozdobić swój utwór dla popisania się w nim jako wirtuoz. W tym rodzaju kompozycji arcydzieła zostawili: Bocherini, Haydn, Mozart, Bethowen, Steibelt, Weber, Romberg, Viotti, Mendelsohn, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Baillot, Rode, Paganini, Majseder; a z współczesnych: Lipiński, Beriot, Vieuxtemps, Herz, Chopin, Thalberg, Litolf, Henselt, Liszt, Wolf, Kątski, Nowakowski, Doehler, Prudent, Gotschalk, Kullak, Ernst, Alard, Apol: Kątski, Łada, Wieniawski, Prume, David, Servais, Franchome, Cavalini i wielu innych. Do kompozytorów koncertowych i salonowych liczą się także kompozytorowie pieśni i romansów. Szkoła francuzka pod tym względem najwyżej stoi w świecie muzykalnym. Romagnesi, Panseron, pani Duchambye, panna Paget, Labarre, Masini, Arnaud, Henrion, Clapison, etc, ileż pięknych w tem rodzaju utworów napisali. W Niemczech *Lieder* Schuberta i naśladowców jego Wartel'a, Procha, etc, utorowały nową drogę dla kompozycji salonowych i koncertowych. Z naszych Polaków Moniuszko, Komorowski, książe Lubomirski, Nowakowski, etc, mnóstwem także pięknych rzeczy wzbogacili romans i pieśń naszą. Słowem, kompozycja mu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zykalna nie jest rzeczą łatwą, równie w pieśni (romansach) sonatach, fantazjach, jak w dziełach dramatycznych albo symfonicznych. I aby być kompozytorem prawdziwie znakomitym w tym lub owym rodzaju, trzeba mieć ukształcenie i talent wrodzony.

ROZDZIAŁ XXIX.

Muzyka religijna i symfoniczna.

Muzyką religijną są nietylko Msze, modlitwy, litanje, psalmy i hymny, które tylko w kościele (czy to w chórach czy z orkiestrą), wykonywane bywają; lecz także do muzyki religijnej należy oratorjum, motetta i kantaty, których przedmiot przedstawia rzecz jaką z historji świętej. Oratorjum jest to rodzaj epopei religijnej. Lubo są także oratorja, mające za przedmiot dzieje świeckie, jak np. *Atala* albo *Uroczystość Aleksandra*, kompozycji Haendla, jednakże nie traci ono swego pierwiastkowego znaczenia, i głównym przedmiotem oratorjum, są zawsze dzieje religijne albo przynajmniej czyny bardzo poważne.

W muzyce kościelnej znajdują się Msze całkowite, Nieszpory, moteta, Magnificat, Te Deum, i Litanje. Dwa są rodzaje Mszy: Msze brewiarzowe i Msze solenne. W Mszach solennych Kyrje, Gloria, Credo, dzielą się na kilka części zastosowanych do słów. Po introdukcji i *Credo* które zwykle powinno być majestyczne, następuje *Incarnatus est*, stanowiące osobny ustęp; *Crucifixus* w charakterze melancholicznym, a przedstawiającym powszechny smutek, i nako-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

niec *Resurexit* zapowiadające radość. Msze solenne Pergolezy, Leo, Duranta, Jomelli'ego, Mozarta, Cherubiniego, należą do najpiękniejszych kompozycji religijnych. *Victimae paschali laudes* w dzień Wielkanocny, *Veni sancte Spiritus*, na Zielone Świątki, *Lauda Sion Salvatorem*, na Boże Ciało, śpiewane bywa z muzyką. Antyfona albo hymn: *Salve Regina*, śpiewają w kościele na końcu Nieszporów w wigilją Wielkanocy i w Adwencie. *Salve Regina* Pergolesego jest sławne, choć mniej znane jak *Stabat Mater* tegoż kompozytora. *Stabat Mater* sławne także Palestriny, Haydna i Rossiniego. Wielu znakomitych kompozytorów układali Psalmy w muzykę; na ich czele odznacza się Marcello, jeden z najpłodniejszych genjuszów jacy jaśnieli we Włoszech. Sławne *Requiem* czyli Msza albo modlitwy żałobne, których początek (introit) zaczyna się od tego słowa. *Requiem* Jomelli'ego, Mozarta i Cherubiniego są najpiękniejsze. Jedną z piękniejszych także części muzyki kościelnej jest *Miserere*; z tych najsławniejsze *Miserere* są: Allegrego, Bai'ego, Jomelli'ego, Paisiellego i Donizettego. I aby mieć wyobrażenie jak jest efektowną tego rodzaju muzyka, przytaczamy tu opis jednego z polskich wojażerów, który miał szczęście słuchać w Rzymie przecudnej tej muzyki kościelnej. Między innemi szczegółami, opowiada on o jednej z ceremonji, jakie Papież odprawia trzy razy do roku w Rzymie, a po ukończeniu tego nabożeństwa, zwykle egzekwowane bywa przez chóry i orkiestrę sławne *Miserere* w kaplicy Sykstusa. „Nikną po mału światła w kaplicy, panuje cichość, Papież rzuca się na kolana a za nim kardynałowie i wszyscy przytomni. W tem wśród księżyca i bladego z góry spadające-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

go światła; intonują głosy to słowo Miserere wszystkiemi tonami i semitonami, których ani początku ani końca postrzedz nie może. Nie są to głosy ludzkie, nie jest to harmonja, nie są to tony instrumentów, lecz raczej chór Serafinów i Cherubinów, który, kto raz usłyszał, w niebie chyba coś piękniejszego i cudniejsnego usłyszy. Miserere śpiewają aniołowie, Miserere powtarzają sklepienia gmachu kościelnego, a pobożni przychodzący błagać miłosierdzia i zbawienia słuchają z rozczuleniem tej przecudnej muzyki."

Oratorjum o ktorem napoczątku niniejszego rozdziału mówiliśmy, jest to rodzaj dramatu religijnego pisanego zwykle na chóry i orkiestrę. Dawniejsi kompozytorowie mieli jeden tylko przedmiot treści religijnej, któremu poświęcali natchnienie genjuszu swego. Epoka ta więc najobfitszą jest w płody muzyki kościelnej każdego rodzaju. I od Palestriny, aż do czasów Haendla, Haydna i Mozarta, powstało prawie wszystko co było najpiękniejszego i najdoskonalszego.

Nie ograniczano się wtedy samem tylko dorabianiem muzyki do Mszy świętej; i prócz kantyczek, hymnów, psalmów, utworzono ten rodzaj dramatu religijnego, nazwanego oratorio. Upowszechnienie tego rodzaju utworów, należy się (jak to widzieliśmy w rozdziale XIV) Ś-mu Filipowi Nerjuszowi, który ustanowił w roku 1540, kongregacją wymowy (czyli oratorjum) w Rzymie. Światły i pobożny ten kapłan, widząc swych wiernych mało uczęszczających do kościoła, a spieszących na widowiska teatralne, umyślił utworzyć rodzaj intermedjów, których przedmiot czerpany był z Pisma Ś-go i dorobiwszy do nich muzykę, kazał wykonywać w kościele; tym sposobem, zbierał się natłok ludu,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i powodzenie tych intermedjów było nadzwyczajne. Rodzaj tego religijnego dramatu w harmonją muzyki przybranego, nazywał się *oratorio*, od nazwiska kościoła gdzie było grane po raz pierwszy. Oratorjum, było z początku, tylko zwyczajną kantatą, z kilkudziesięciu złożoną osób, którą wykonywano po większej części w kościele, a czasem i na scenie, jako sztukę popisową. W późniejszym czasie, oratorjum zostało więcej rozwiniętem, i przybrało ono proporcje prawdziwej dramy, z wyjątkiem atoli wszelkich świecideł i kostjumów teatralnych.

Najznakomitsi kompozytorowie, którym się należy rozwinięcie i ozdobienie tego rodzaju muzyki są: Emilio del Cavalier, Aleks. Scarlatti, Jomelli, Cimarosa, Haendel, Bach, Schneider, Haydn, Bethowen i Mendelsohn. Między oratorjami, najwięcej odznaczają się: *Ofiara Abrahama* kompozycji Scarlattego, i na tenże sam przedmiot oratorjum Cimarosy; *Święta Helena w Kalwarji*, utworu Léo; *Messyasz*, utworu Haendlą; *Pasja według Ś-go Mateusza*, utworu Bacha; *Stworzenie świata*, Haydna; *Chrystus Pan w ogrodzie Oliwnym*, Bethowena; *Potop*, Schneidera; *Paweł i Eljasz*, Mendelsohna.

Mniejszego rozmiaru jak oratorjum jest tak zwany motet (motetto), którego przedmiot wyjęty bywa również z Pisma świętego. Po mszach i oratorjach, moteta są jedną z ważniejszych części muzyki religijnej, i najwięcej uprawiane przez kompozytorów. Prawie wszyscy sławniejsi kompozytorowie pisali motetta; między innemi, najwięcej odznaczają się utworu: Scarlattego, Léo, Durant'a, Pergolesego, Haydna, Mozarta, Lesuera i Cherubiniego.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Przedstawiwszy muzykę religijną w całem jej znaczeniu i z całem naszem pojęciem o niej, przejdzimy teraz do Symfonji, najpiękniejszej i najtrudniejszej ze wszystkich rodzai kompozycji. Mówimy najtrudniejszej, dla tego, że kompozytor, nie mając ani słów jak w religijnych utworach ani poematów (libretto) jak w dramatycznych z którychby natchnienie mógł czerpać, sam przez się tworzy poemata harmonją muzyczną, przedstawia obrazy, pejzaże, osobliwości natury i dzieje historyczne: Symfonista więc jest zarazem muzykiem, poetą, historykiem i malarzem w swej muzycznej harmonji. Wzorem tych utworów, są symfonje charakterystyczne, jak *Distratto* Haydna i jego symfonja turecka. Pierwsza ma za cel odmalowanie charakteru moralnego, w drugiej koloryt zupełnie oddzielny, przedstawiający niektóre fenomena fizyczne, jak burza, pożar i t. p. W tym rodzaju są: *Ruiny Aten*, symfonja heroiczna i symfonja pastoralna Bethowena, poetyczne ody symfonje, jak *Pustynia* i *Krzysztof Kolumb* F. Dawida, albo fantastyczna symfonja Berlioza. Początek symfonji datuje z XVII wieku, od pierwszych filharmonicznych koncertów, nazywanych dawniej we Włoszech *ricercari da suanare*, a w Niemczech *partien*, które się składały z różnych piosnek, arji do tańca i fug, ustępów harmonicznych napisanych na viole, lutnie, thorbany, etc. Pierwsze symfonje były pisane tylko na te instrumenta, z dodaniem skrzypcy, altówki i basu. Jeden muzyk niemiecki, nazwiskiem Wanhall, zaczął doskonalić symfonją przez dodanie dętych instrumentów, jak hoboje i waltornie. W czem naśladowali go: Toeski, Von-Malder i Stamitz; później Gossek dodał partje klarnetów, fagotów i in-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nych instrumentów, pomnożył także części, z których się symfonja składa, przez dodanie menuetów albo scherzów. Haydnowi dopiero należy się udoskonalenie symfonji; wielki ten muzyk ułożył plan i szczegóły tego rodzaju kompozycji tak udoskonalone, że go słusznie zwać można ojcem symfonji. Historja genjuszu tego zadziwiającego człowieka łączy się z historją postępu sztuki muzycznej. Mozart, zawsze namiętny zawsze wzruszony uczuciem głębokiem, mniej jaśniał jak Haydn w pomysłach symfonicznych, lecz znalazł on w swej wygórowanej czułości, którą był tak obficie obdarzony, inną siłę wzruszania swego auditorjum, które z nim razem dzieliło jego namiętności. Bethowen, którego genjusz przez długi czas nie był uznanym, nietylko we Francji lecz i w Niemczech samych, króluje dziś w symfonji. Zuchwalszy jak jego poprzednicy, rzuca się na większe trudności, w których tryumfuje szczęśliwie. Jego genjusz wznosi się do sfer najwyższych w kompozycji, wprawdzie często zdaje się być dziwacznym, niepoprawnym i zdającym się raczej improwizować, jak iść torem już oznaczonym; lecz jest to poczęści los wszystkich ludzi genjalnych, mniej dbać o swe błędy, jak o piękności które tworzą, Bethowen napisał dziewięć symfonji, z których symfonja: D minor, symfonje pastoralną i heroiczną, można nazwać utworami kolosalnemi muzyki obrazowej.

Te same przymioty jakie odznaczają symfonistów powinni posiadać kompozytorowie muzyki kwartetowej do której sonaty, tria, kwintety, sekstety, septuory i oklety należą. Jednym z najdawniejszych i najbardziej utalentowanych ludzi, który uprawiał ten rodzaj muzyki, jest Bocherini.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jego sonaty, kwartety i kwintety, lubo zarzucają w nich brak rozmaitości harmonicznej, należą do utworów klassycznych. Haydn, Mozart i Bethowen wiele w tym rodzaju piękności zostawili. Z nowszych kompozytorów muzyki kwartetowej: Spohr, Onslow, Mendelsohn, Fesca, Reisiger, najwięcej się odznaczają. Sonaty na sam fortepjan jak na fortepian i skrzypce, najdoskonalsze pisali: Emanuel i Sebastjan Bach, Haydn, Mozart, Bethowen, Clementi, Düsseck, Cramer, etc. Krumholtz był tem dla muzyki na arfę, czem Clementi dla fortepianu, czyli wzorem dla wszystkich co pisali na ten instrument. Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair, stoją na czele kompozytorów, którzy pisali najlepsze sonaty na skrzypce. Francischelli i Duport odznaczyli się w kompozycji sonat na wioloncellę. Co się tyczy sonat na instrumenta dęte, mało ich jest zasługujących na wzmiankę, między temi wszakże najlepsze są jakie były pisane Krommera i Reicha.

Pomimo słuszności i wszelkiej sprawiedliwości, jaką oddajemy kompozytorom klassycznej muzyki, widziemy wszakże, że od niejakiego czasu sonaty też mianowicie straciły wiele na swej dawnej wziętości. Pewna błahość gustu rozszerzająca się w muzyce terazniejszej, zastąpiła dawne poważniejsze formy tego rodzaju sztuk, utworami lżejszemi i świetniejszemi, którym nadano nazwę: fantazji, arji z warjacjami, kaprysów etc. Fantazje klassyczne, jakie pisali Haendel, Bach, Mozart, Bethowen, nie są podobne do dzisiejszych. Wszelako, nie możemy zaprzeczyć, ażeby i w tegoczesnych fantazjach nie znajdowało się wiele piękności nietylko melodyjnych, lecz i harmonicznych; między ich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kompozytorami odznaczają się: Chopin, Thalberg, Liszt, Litolf, Henselt, Beriot, Meiseder, Lipiński, Vieuxtemps, Servais, i wielu innych. Do rodzaju także muzyki symfonicznej, należy tak zwane *Concerto*, w włoskim języku oznaczające początkowo zbiór, albo zgromadzenie muzyków, co dziś nazywają akademją albo towarzystwem filharmonicznem. Od XVII wieku, zaczęto dawać nazwę concerto wszelkim kompozycjom solowym, które utworzone były dla popisu artysty na swoim instrumencie z towarzyszeniem orkiestry. Z dawniejszych kompozytorów, Corelli, Vivaldi, Tartini, Stamitz, Lolli i Jarnowicki, później Viotti, najwięcej słyną w muzyce koncertowej, i można powiedzieć, że oni nadali pierwsze wzory tego rodzaju kompozycjom. Bethowen, Weber, Hummel, Romberg, Rode, Spohr, Mendelsohn, Litolf, Chopin, Thalberg, Herz, Lipiński, Vieuxtemps, Servais, etc. doprowadzili concerto do największej doskonałości, łącząc w tym rodzaju kompozycji największe trudności i piękności solisty albo wirtuoza, z najuczeńszemi kombinacjami harmonji i orkiestracji.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ XXX.

Muzyka dramatyczna.

Opera i balet.

. . . . . .
Siostra aniołów, muzyką się zowie.
Muzyka z nieba słowo słysząc w dali,
Rzekła z podziwem „to muzyka ziemi!“
Słowo, badając tajną treść jej głosów,
Rzekło z podziwem „to słowo niebiosów!“
. . . . . .
. . . . . .
I odtąd dźwięku najwyższa potęga
Ta, co nam słowo z muzyką okaże.
Moc śpiewu nigdy tak nie jest zdwojona
Jak gdy ją słowo hamuje wędzidłem;
Słowo tak nigdy silnie nie przekona,
Jak gdy się wznosi pod muzyki skrzydłem.

Deotyma.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W hierarchji muzycznej, melodja jest najstarszą, najważniejszą i najpiękniejszą częścią muzyki. Harmonja i rytm stanowią część scjentyficzną sztuki muzycznej, melodja w niej, jest częścią ożywiającą i poetyczną. Harmonja i rytm miały swe pewne wyrachowania (pryncypja) i reguły w nich ustanowione. Melodja zaś, nie może mieć reguł innych, jak te które genjusz sam tworzy. Tu fantazja, imaginacja, natchnienie, gra największą rolę, w harmonji znów rozwija się cała oryginalność kompozytora. Melodja tem jest w muzyce, czem wyrazistość i koloryt są w malarstwie, ona ją ożywia, poetyzuje i upiększa. Ona rozlewa, że tak powiemy, we wszelkich produkcjach sztuki, ten ogień święty, ten dar nieśmiertelności, który nadaje im trwałość przez generacje i wieki, nie tracąc nic ze swej młodości

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

i świetności. Ażeby obraz wzbudził podziw i admiracją, niedość jest by się odznaczał równością rysów, doskonałością rysunku i uczonem rozrzuceniem efektów, cieniów i światła; potrzeba więcej, aby się odznaczał wyrazistością fizjognomji, uczuciem ideału, albo pięknością natury, i aby we wszystkiem nadany był ruch i życie. To co mówimy o malarstwie, stosuje się zupełnie także do muzyki.

Pomimo niezupełności dokumentów jakie nas doszły, i wyobrażenia o muzyce u starożytnych, nie możemy wszakże wątpić, aby nie znali oni potęgi melodji. W tym względzie, podania poetów, mimo swych egzageracji i dowcipnych zmyśleń, mogą służyć za przydatek do naszej historji. Co miałoby znaczyć, jakoby Orfeusz ułaskawiał dzikie zwierzęta, i poruszał skały dźwiękiem swej lutni; jeżeli nie uosobienie tej słodkiej melodji, która miała tyle wdzięku u Greków. A co miały znaczyć owe syreny, powiada jeden z uczonych, te zwodnicze kobiety, które wśród mórz, oczarowywały podróżujących, urokiem swych śpiewów, przyciągając ich w miejsca najniebezpieczniejsze Afryki; czyż nie przypominają one wspomnienia kobiet ateńskich, tych zachwycających zalotnic, które swemi lubieżnemi piosnkami zmiękczały serca, niepokoiły umysły wstrzemięźliwych i filozofów, zachwycały wolne chwile Sokratesa i Peryklesa. W mytach i fikcjach starożytności najlepsze znajdują się dowody, jaki hołd oddawano melodji.

Nastają średniowieczne czasy; napady hord barbarzyńskich na Europę wygnały z niej rozradzającą się melodją; ktoby jej był słuchał wśród szczęku zbroi, wśród ludzi żelaznych. I gdy nakoniec zabłysła jutrzenka pokoju, rozkwi-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tająca melodja znalazła jedyne schronienia w świątyniach Pańskich. Lecz będąc surową jak nowa religja, odrzucała wszystko, coby mogło podnieść imaginacją i zmysły. Ograniczała się na psalmodjach, na śpiewach monotonnych, nie miała nic w sobie kokieteryjnego, nic z tej naiwności i piękności pociągającej, jaką posiadała u Greków. Długi perjod średnich wieków, słyszał naprzemian, śpiewy bohaterskie, śpiewy naiwne, miłosne i melancholiczne swoich bardów, minstrelów, trubadurów, minesingerów, widząc u nich wspomnienia tylko starożytnej melodji. I wówczas gdy sztuka muzyczna zostawała tak w Europie w stanie lenistwa, ociężałości, Italja pierwsza, nową otworzyła sobie drogę na skrzydłach melodji. Rój kompozytorów znakomitych rzucił się w sfery nieznane dotąd, i, w przeciągu trzech wieków, genjusz italijski wzniósł się do wysokości, jakiej żaden naród, oprócz Niemców, nie mógł jeszcze doścignąć [1]).

Pierwsze też początki muzyki dramatycznej czyli opery,

[1]) Melodja we Francji, za czasów Lulliego, bardzo jeszcze była skomplikowaną, i w XVIII nawet wieku, cała nauka Rameau nie mogła nadać więcej ożywienia akademji muzycznej, a to było powodem, iż nie dostawało temu wielkiemu harmoniście, tego zajmującego piękna w kompozycjach, tej obfitej i uroczej melodji. Pod tym względem Glück i Piccini, a za naszych czasów Rossini, wytknęli (nietylko genjuszowi Francji, lecz i innych narodów) nową ścieżkę w kompozycji i wślad ich idąc Méhul, Grétry, Monsigny, Dalayrac, Boïeldieu, Auber, Halevy, Mayerber, Moniuszko, Wagner i wielu innych kompozytorów; utworzyli dzieła, które łączą z pięknością melodji najuczeńsze kalkulacje, i którym to szczęśliwe połączenie, zapewnić może długoletnią popularność.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

należą się, jak to widzieliśmy w rozdziale XVII, poetom i muzykom włoskim. Galileusz, Mei, Peri, Caccini, Rinuncini i Stefan Landi, są pierwszemi onej twórcami. Początkowa opera, nie była czem innem jak rodzajem dramatu przeplatanego muzyką, w której arje i śpiewy wzięte były powiększej części z pieśni ludowych, jak to można widzieć w dramacie muzycznym Stefana Landi pod tytułem *Il Sant'Alessio*, przedstawionym po raz pierwszy w Rzymie r. 1634. Ten zwyczaj, a raczej ta niedoskonałość, znajduje się jeszcze we wszystkich operach Cavalli'ego [1]), który napisał ich blisko czterdzieści; i aż dopiero w drugiej połowie XVII wieku muzyką teatralna nabrała większego rozwinięcia i właściwszego sobie charakteru. Jomelli i Buononcini, pierwsi nadali melodji obszerniejsze formy; później Majo, Sarti, Paesiello, Cimarosa, Mozart, Paër i Mayer, rozwijając pomysły swoje i tworząc coraz nowe piękności, już i udoskonalone wzory muzyki dramatycznej przedstawiają, aż znów Rossini i jego współcześni, przekształcają się w urozmaiceniu i nowych pomysłach, i muzyka sceniczna dochodzi w ich rękach najwyższego szczytu piękności,

Jak wszystko na świecie (czy to moralne czy fizyczne) zmienia się i przekształca w pewnych epokach, tak i muzyka podlega perjodycznym przeobrażeniom. Wszystko do pewnego czasu trwa, wyradza się, powiększa, dochodzi zenitu swej doskonałości; później zmniejsza się i zmienia.

Muzyka jest jedną ze sztuk pięknych, i jak one podlega tym częstym zmianom. Jak tradycyjny Proteusz, przecho-

[1]) Jedną z sławniejszych oper Cavaliego, jest opera pod tytułem Jason, przedstawiona po raz pierwszy w Wenecji r. 1649.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dzi ona od metamorfozy do metamorfozy, i niemal co trzydzieści lat zmienia się, jeżeli nie w gruncie rzeczy (czyli w podstawie swojej), to przynajmniej w powierzchowności swej fizjognomji, w formach melodyjnych. Włochy, ta ziemia melodji, gdzie wszystko śpiewa, gdzie wszędzie słychać odgłos pieśni, a echa zdają się jakby nic prócz melodji powtarzać nie umiały; Włochy nie mogły długo ostać się w formach oznaczonych i tradycjonalnych jakiegoś nienaruszonego systemu. One tak samo jak neapolitański Wezuwjusz, tak samo jak wulkan sycylijski, zmieniają swe melodje namiętne i roskoszne na coraz nowe piękności. Ztąd też ten nieumiarkowany zbytek ozdób (fioritur) wynikający z fantazji śpiewaków, przyjęty z entuzjazmem publiczności i podtrzymywany przez wielkie talenta, ztąd ten natłok rulad, trelów i kadencji, nadużycie bogactwa, upiększeń, pod któremi rysunek melodyjny znika, podobny do tych pomników, których linje przysłonięte zbytkiem ozdób przesadnych, dozwalają dostrzedz w sobie, tylko formy niezrozumiałe i pomieszane. Paesiello i Cimarosa są wyjątkiem epoki, w której ta przesada najwięcej wygórowała.

Nakoniec ukazuje się Rossini; lecz z taktem i wyrachowaniem, który go odznaczał, wielki ten kompozytor rozumiał dobrze, że wielkie reakcje nie robią się prędko i bez przygotowania do nich stopniowego. Oszczędzając gust publiczności, i chcąc zapewnić dzieła swe od niepowodzenia, sam zaczął rozrzucać z początku pełną garścią owe perły, brylanty i kwiaty na kanwie swojej świetnej muzyki, doprowadzając ją stopniowo ku właściwej wyrazistości (ekspresji), i coraz więcej zbliżając do prawdy scenicznej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W ten tedy sposób przygotowując swoją reformę, której przyjęta rutyna, nietylko ultramontanów, lecz i francuzów samych, długi czas nie chciała akceptować, uskutecznił nakoniec te zmiany, w swoim nieśmiertelnym arcydziele *Wilhelm Tell.* Raz wprowadzona sztuka muzyczna na drogę prawdy dramatycznej, postępowała już tym samym torem we wszystkich kompozycjach Belliniego, Donizettego i Verdego, nie mówiąc tu już o kompozytorach niemieckich i francuzkich, którzy wiele, jeżeli nie najwięcej, wpłynęli na te zmiany i ulepszenia muzyki dramatycznej. Glück właśnie pierwszy zrozumiał potrzebę tych reform, i odróżniając się od dawnej szkoły włoskiej, której był uczniem, pierwszy ukazał w nowych operach wzory muzyki prawdziwie dramatycznej. W ślad jego idąc Mozart i Weber, utworzyli w tym rodzaju dzieła prawdziwie klasyczne. Od epoki Glückistów i Piccinistów, aż do czasów Rossinich, Heroldów i Meyerberów, muzyka dramatyczna zrobiła wielki krok naprzód, który tym znaczniejszym się okaże, jeżeli ją porównamy z epoką pierwszego odradzania się. Dwóch potrzeba było wieków, dla wychowania sztuki lirycznej i doprowadzenia jej do stopnia doskonałości, do jakiego doszła za naszych czasów.

Żadna sztuka nie uległa większym przekształceniom, jak sztuka muzyczna zastosowana do teatru; postęp jej odbywał się powoli, każdy kompozytor miał swój rodzaj, swoje piękności, któremi ją przyozdabiał. Jak jest piękną, naturalną i interesującą cała ta szkoła włoska, natchniona elegancką, pieszczotliwą i zawsze pełną wdzięku melodją. Bellini, Donizetti, a nadewszystko Rossini, wznieśli ją do

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stopnia świetności niesłychanej. I gdy sądzono, że zapał zaczął już wygasać w tej kotlinie muzycznej, ukazał się Verdi, człowiek genjuszu i kompozytor prawdziwie dramatyczny, który przekształcił i niejako odmłodnił znów nowemi pomysłami, muzykę włoską.

Wymieniliśmy tu niektóre tylko imiona kompozytorów, najbardziej odznaczających się oryginalnością i nowością, lecz było też wielu innych, którzy niemniej jak wymienieni, genjuszami i talentami swemi przyłożyli się do rozprzestrzenienia i wzbogacenia dziedziny muzyki teatralnej, między temi: Grétry, Spontini, Auber, Halevy, Moniuszko, Wagner [1]) i Flotow, najwięcej są oryginalnemi. Odsyłamy zresztą czytelnika do rozdziałów: Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy, gdzie są wyliczeni prawie wszyscy znakomitsi kompozytorowie, tak włoskiej jak niemieckiej, tak francuzkiej jak polskiej szkoły.

Przedstawiwszy historyczno-krytyczny rozbiór o początku muzyki dramatycznej, o jej rozwijaniu się, i nakoniec o zupełnem już jej udoskonaleniu, powiedzmy teraz o rodzaju tej kompozycji czyli o jej rozmaitości, jaką w sobie

[1]) Wielu krytyków dzisiejszych, fanatycznie trzymających się zdania nie chwalenia nic, coby przechodziło atrybucje ich pojęcia zwyczajnego, jakkolwiek zasadniczego, nic, coby się zwało oryginalnością, przewyższającą przepisy trywjalizmu klasycznego, krytykują dzieła Wagnera, przepowiadając im dopiero na przyszłość świetniejszą egzystencją. Niewieleśmy słyszeli z utworów tego słynnego maestro, lecz te cośmy słyszeli (niedawno) i zachwycali się nad ich pięknościami, najzupełniej pozwalają nam zaprzeczyć, iż mylne są zdania owych uczonych, jak były ongi mylne tych, co nie pojmowali utworów Glücka, Bethowena, Webera, etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zawiera. Trzy są rodzaje muzyki dramatycznej: muzyka poważna, muzyka komiczna i muzyka baletowa, czyli muzyka zastosowana do mimiki i tańca. W pierwszym rodzaju jest wielka opera (czyli inaczej zwana także: dramatem lirycznym), w której słowa (libretto) są tylko szkicem, muzyka zaś całością i główną grająca rolę. W drugim rodzaju jest opera komiczna, czyli inaczej zwana także komedjo-operą, ponieważ przedmiot onej najczęściej bywa komicznym (satyrycznym) i dlatego we Włoszech nazywaną bywa operą buffa [1]). Opera komiczna różni się jeszcze tem od opery wielkiej, (jak o tem mówiliśmy w rozdziale XVII), że nie jest samą tylko muzyką, ze słowami, lecz często przeplataną bywa deklamacją, bez towarzyszenia muzyki. Co do piękności opery komicznej, niczem nie ustępuje ona operze wielkiej, i równie w jednym jak drugim

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

[1]) Opera komiczna (opera buffa) bierze swój początek od pierwszych teatrów jarmarcznych, których ukazanie się datuje od 1600 roku w Paryżu. Niejaki Honoré, w r. 1624, pierwszy otrzymał od króla przywilej na założenie opery komicznej. Po nim Ponton, a następnie Monnet, gorliwością swoją doprowadzili te przedstawienia do największej doskonałości. Opera włoska, bawiąca wtedy w Paryżu, połączoną została r. 1762 z operą komiczną, i od tej epoki udoskonalenie tej opery zaczęło coraz więcej wzrastać, z ukazywaniem się znakomitych śpiewaków takich jak Martin, Ellevion, Pouchard, Chollet, Roger, Coudere; pań: Dugazon, Cinti-Damauro, Ugalde, Miollan; panien: Lavoyé, Darcier, etc. Opera komiczna ujrzała wielu także kompozytorów, rozwijających swój talent, takich jak Grétry, Cherubini, Méhul, Berton, Boïeldieu, Herold, Auber, Halevy, Adam, Clapisson, etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rodzaju, genjusz taki jak Mozarta albo Rossiniego, może arcydzieła tworzyć.

Do muzyki dramatycznej, liczą się także melodramy, wodewile, które są tem w małej proporcji względem siebie, jak opera wielka względem opery komicznej. W melodramie, aczkolwiek muzyka podrzędną gra rolę, jest zwykle poważniejszą i smutniejszą jak w wodewilu, którego zaletą jest im weselszy i komiczniejszy.

Jednym z piękniejszych rodzajów kompozycji jest muzyka baletowa, zastosowana do mimiki i tańca, niegdyś składająca się z niektórych arji takich jak gawot, szakon, menuet; dziś więcej rozwinięta i podniesiona prawie do kompozycji wyższych. Dzisiejsze też arje do tańca, nie mają żadnego podobieństwa z dawniejszemi, i w balecie mianowicie mimicznym, wyrównywają niekiedy arjom oper. Prawie wszyscy kompozytorowie dramatyczni, zacząwszy od Glücka, aż do dzisiejszej epoki, pisali muzykę do baletów, czy to w połączeniu z operą, czy też osobno jako poemata lub inne epizody charakterystyczne, mimiką i tańcem przedstawiane. Między kompozytorami baletów, najwyżej stawić by można Adolfa Adama, jako jednego z najpłodniejszych w tym rodzaju muzyki genjuszów. I jeżeli za arcydzieła uważane są: taniec Scytów w *Ifigenji* Glücka, taniec Afrykanów w *Semiramis* Catela, arje baletu w *Wilhelmie Tellu*, w *Niemej z Portici*, w *Robercie Djable*, w *Don Sebastjanie*, niemniej są piękne i oryginalne balety: *Sylfida*, *Djabeł kulawy*, *Gizella*, etc.

Balet pantomiczny przeznaczony do odmalowania akcji i uczuć osób wprowadzonych na scenę, różni się wiele

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

w swych arjach od muzyki do tańca; w balecie mimicznym albo pantomicznym, równie jak w operach, muzyka składa się z cavatin, duetów, trjów i recitatiwów, z tą atoli różnicą, że nie ma w nich słów ani śpiewów. O ile w operze muzyka jest dominującą, słowa, akcja, dekoracje dodatniem jej upiększeniem, o tyle w kompozycji choreograficznej trzyma ona poślednie miejsce; tancerz staje się przedmiotem interessującym i mało zwracają uwagi na melodją i harmonją orkiestry, która reguluje i podtrzymuje jego (pas) skoki i mimikę [1]).

Mówiliśmy o balecie jako o muzyce z tańcem i mimiką do tegoczesnych scenicznych albo dramatycznych przedstawień należącej, powiedzmy teraz kilka słów historycznych o samym tańcu (naturalnie nie bez muzyki także), jak wielką we wszystkich czasach i u wszystkich klas społeczeństwa miał zawsze wziętość. Nie odwołując się do sta-

[1]) Jednem z przedniejszych dzieł tyczących się baletu, jest Saint-Leona w francuzkim języku pod tytułem: Stenochoregrafja, w którem można znaleść bjografje najsłynniejszych mistrzów tańca, tak starożytnych jak nowoczesnych. Balet nazywany dziś dramą tańcującą, albo djalogiem gestowym, praktykowany był u Egipcjan, w ich ceremonjach świątecznych. Taki jak go przedstawiano wtedy na rysunkach hieloglificznych, wyrażać miał naukę kapłańską, i ruch ciał niebieskich. Teokracja egipska, nauczając swych wiernych astronomji, uczyła ich zarazem tańca. Niemniej Grecy lubili tańczyć dużo. Sokrates będąc już starym, kończył swój kurs nauk braniem lekcji od Aspazji sławnej wtedy tancerki. Tańczono w Areopagu, i członkowie tego dostojnego zebrania kadencjonalnie postępowali dla złożenia swych kostek (gałek) do urny. Pylades i Bathyles sławni pantomimicy rzymscy, przedstawiali całkowite baleta, składające się z panto-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rożytnych i średniowiecznych czasów, przytoczmy chociażby tylko z XVI wieku niektóre anegdoty, poetyzujące tak pięknie historją choreografji. Małgorzata de Valois, małżonka Henryka IV, jak utrzymują opowiadacze anegdot, miała tańczyć tak pięknie, iż sławny Don-Juan wielkorządca Niderlandów, przybył incognito do Paryża, dla zobaczenia tańczącej królowej na balu. Tańczyła ona prześlicznie wszystkie tańce sceniczne, lecz najwięcej się odznaczała w tak zwanym tańcu z pochodniami. „Przypominam sobie mówi Brantome, gdy byłem obecny w Lyonie przy powrocie króla polskiego Henryka III, jadącego na zaślubiny jednej z swych córek. Małgorzata de Valois, tańczyła wtedy taniec *au branle de la torche ou du flambeau,* przed mnóstwem cudzoziemców, którzy mówili, iż nic piękniejszego nad tę królową nie widzieli; nie miała ona potrzeby jak inne damy trzymania w ręku światła, gdyż światło które odbijało z jej pięknych oczów było wystarczające, etc.” Naj-

min, tańca i symfonji. W późniejszych czasach, Bergonzo di Botta, przedstawiał we Włoszech balety poetyczne. Katarzyna de Medicis, wprowadziła balety poetyczne na dwór francuzki. Lecz dopiero Baltazarini w XVI nadał pewne formy temu rodzajowi widowisk. Sully słynął za Henryka IV, Benserad w XVII wieku; Quinault, za panowania Ludwika XIV, pisał melodramy w połączeniu z baletem. W XVIII wieku Noverre, a po nim familja Véstris, największą mieli sławę. Aż nareszcie ukazuje się pani Taglioni, za nią Fanny Elsler, Lucylla Grahn, Carlotta Grisi, Fitz-James, Cerito, Plunket, Priora, Guy-Stefan, Carolina Rosati, Olivia di Pepitta, etc. Mnóstwo też w ostatnich czasach ukazało się kompozycji choreograficznych, takie jak Gizella, Oelia i Mysis, Jovita, Peri, Wiwandjerka, któremi sceny europejskich teatrów (oper) przyozdobione zostały.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sławniejsze tańce XVI wieku były: *pavana* hiszpańska, taniec *hidalgo*, *villanella* neapolitańska, *padouana*, *gaillarde*, *canari*, *volte et courante*, *allemande* i *matasin*, rodzaj baletu, który Molière wprowadził do swego komedjo-dramatu *Pourceagnac*. Pavana była dla Małgorzaty de Valois nowym przedmiotem tryumfu. „Król Karol IX, powiada Brantome, prowadził ją zwykle tańczyć na wielki bal, i jeżeli jedno z nich miało majestatyczność, drugie nie miało jej wcale. Widziałem ją dosyć często tańczącą pavanę hiszpańską, taniec w którym wdzięki połączone z koroną robią piękny widok. Oczy też całej sali nie mogły się nasycić ani dość napawać tak pięknem widowiskiem." Timoleon de Corsè, markiz de Brissac, i młody La Molle, robili furore na dworze Karola IX, czy to w gibotaniu (branle) światła czy w pavana, czy w gaillarde albo kanariach. Król Karol mówi Brantome, jednego dnia, po obiedzie, kazał oddalić się swoim ludziom, z wyłączeniem Strozi, Brissaca i małej liczby swej familji. Poczem, kazał jednemu z nich grać na lutni a drugiemu tańczyć, i gdy miał już dosyć, obrócił się do jednego z swych dworaków i zrobił dowcipną uwagę mówiąc: „widzicie panowie, jakiem miał dobrą służbę z dwóch walecznych pułkowników na wojnie, tak teraz mam z nich pociechę i zabawę w czasie pokoju."

Zamiłowanie Ludwika XIV do tańców teatralnych, było podzielane przez osoby, które z innego tytułu zdawały się mało robie robić z podobnej zabawy, mówią także, iż w ostatnim wieku, filozof Helwecjusz tańczył *en amateur* w teatrze opery, ukrywając wszakże za pomocą maski *decorum* filozofji tegoczesnej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pomimo renomy takiej jak Pécourta, Salle, Camargo; taniec w operze aż do końca ośmnastego wieku, trzymał bardzo podrzędne miejsce; dopiero kompozycje Noverra i Gardela, zaczęły go stawiać w tym samem prawie rzędzie jak muzykę. Na początku wieku bieżącego, rywalizacja dwóch tancerzy: Véstris i Doport'a, zajmowała przez długi czas stolicę Francji. Dzisiaj, pomimo znakomitych talentów Petipas, Saint-Lèona i kilku innych, taniec męzki jest mało lubianym i względy publiczności przeszły wyłącznie prawie na własność tancerek. Wyższość w tym względzie kobiet zdecydowaną została przez tryumfy napowietrznej Taglioni i poetycznej Fanny Elsler, powabnej Charloty Grisi i nadobnej Cerito.

Kilka słów o dekoracjach teatralnych.

Możnaby to powiedzieć o dekoracjach zastosowanych do opery, co La Fontaine powiedział o miłości, na mnóstwo osób które zgromadza przedstawienie teatralne „jeżeli jedna bierze uchem, tysiąc innych biorą oczami." Dzieje się tak w dzisiejszej epoce, w której materjalizm zmysłów przewyższa wszelkie przyjemności umysłowe, i sztuka dramatyczno-muzykalna zmuszoną jest przyzywać na swą pomoc efektów dekoracji i ich pociągającego wdzięku. W wielu teatrach zdarza się, że dekorator bywa autorem, jeżeli nie sztuki to przynajmniej onej powodzenia. Zresztą sprawiedliwą jest rzeczą powiedzieć, iż malarz-dekorator gdy chce się wznieść wyżej nad mierność, powinien być człowiekiem ukształconym i naukowym. Nie starczy mu do-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

skonała znajomość perspektywy linjowej i powietrznej, poznanie wielkich mas ciemności i światła; ma on oprócz tego różne figury, gmachy i krajobrazy do przedstawienia. Malarz-dekorator powinien znać doskonale architekturę i pejzaż; potrzeba aby umiał malować twarze osób, gdyż często zdarza mu się dla przyozdobienia swego płótna przedstawić rozmaite statuy i biusta. Nadto potrzeba, ażeby znał dobrze historją i rozmaite style architektury, by nie mieszał jednych z drugiemi; słowem dekorator powinien być nietylko doskonałym malarzem, lecz razem poetą i historykiem.

Mało wiemy o sztuce z jaką starożytni ozdabiali swe sceny. Obrazy znalezione w Herkulanum powinnyby dać wyobrażenie, iż Rzym posiadał swoje talenta w tym pomocniczym rodzaju malarstwa, zastosowanego do sztuki muzycznej. Zwyczaj i urządzanie dekoracji teatralnych w XV wieku był prawie zapomniany; wprawdzie sztuka dramatyczno-muzyczna zostawała jeszcze wtedy w kolebce, dzieła więcej religijne jak światowe tej epoki, nie potrzebowały owego przepychu i ozdób, jakiemi przybierają dzisiejsze sceny.

Wskrzesicielem tej sztuki był Baltazar Preuzzi, urodzony w 1480 r. we Włoszech, który miał na swej ziemi godnych siebie następców w Parigi z Florencji i Bibjena w Rzymie, tak dalece, że Włochy przez długi czas służyły za wzór dla innych narodów w tym oddziale sztuki. Genjusz Serwandoniego po wystawieniu w Paryżu okazałej świątyni Saint-Sulpice, dowiódł także na scenie akademji muzyki, ile może stworzyć uroku laska magiczna wielkie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

go malarza dekoratora, Znakomitsi w tym rodzaju artyści są: Ciceri, Filastr, Cambon, Fenchere, Thierry, etc.

Wykazaliśmy wyżej jak rozmaite i wszechstronne powinien posiadać malarz dekorator znajomości; szkoda tylko że musiemy dodać, iż potrzebny jest z drugiej strony dla jego duszy artystycznej, pewien rodzaj abnegacji, co do chwały na przyszłość. Sława malarza dekoratora jest, że tak powiemy, abstrakcyjną, równie jak jego dzieła.

Kostjumy teatralne, potrzebują także pewnej historycznej znajomości. Słynny aktor Talma w roku 1791 zaprowadził pod tym względem niektóre zmiany i ulepszenia. Po nim myślący artysta Nourrit wiele także zmian i ulepszeń wprowadził do opery, tyczących się kostjumów, które często były zbyt dziwaczne i nie mające niekiedy związku z historją i przyzwoitością. Oto i wszystko, co mieliśmy do powiedzenia o muzyce dramatycznej, o wszystkich ozdobach jakie dla upiększenia oper i baletów w teatrach są używane. Następny rozdział (pieśni i śpiewacy tegocześni) opowie resztę, czego w niniejszym nie dostaje.

ROZDZIAŁ XXXI.

Pieśni i śpiewacy tegocześni.

W swym własnym głosie znajduje człowiek typ pierwiastkowej muzyki. Pierwszy ten instrument i najpiękniejszy, gdyż jest najtkliwszym i najrozmaitszym, przedstawia nam ideę w składni swych tonów, że nie mogą być dublowane jednocześnie. Ztąd zapewne pochodzi, że melodja

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pierwszą jest rzeczą jaką spostrzegano w muzyce. Ona sama zwraca najwięcej uwagę tych, co nie są obznajmieni z nauką muzyczną, którym harmonja nie jest prawie znaną a więc nie jest przez nich słyszaną. Narody wschodnie nie rozumieją jej także, i sama tylko ucywilizowana Europa połączyła w swej muzyce harmonją z melodją, gdyż nawet starożytni jak Grecji hebrajczycy, nie mieli mieć o niej żadnej wiadomości. Melodja zaś, była u wszystkich narodów i we wszystkich czasach, lecz jej formy są rozmaite, jak sposoby (systemata) które wchodzą do jej kompozycji. Melodja nasza tem się różni od wschodniej, i w tem jest od tamtej wyższą, że ma za podstawę i pomocniczkę, harmonją która ją upiększa.

Śpiew kościelny (cantus firmus), śpiewany przez duchowieństwo, uformowany ze szczątków muzyki greckiej, zmodyfikowany był na łatwiejszy i prostszy, dla udogodnienia go do potrzeb wiernych. Zbiór tych starożytnych *melopei*, bez rytmu i modulacji i bez tonalności oznaczonej, dał początek sztuce nowej. Imaginacja i rozum człowieka tworzy i doskonali wszystko. Znudzony jednostajnością rozciągłą i monotonnością gregorjańskich psalmodji śpiewów, szukał on urozmaicenia *cantu*, w lekkich wokalizacjach swego wynalazku. Fantazja ta, instynktowo wymyślana przez śpiewaka, musiała naturalnie pociągnąć ucho po zagranice tonalności *cantu*, nadać śpiewowi jakby przeczucie kombinacji nowych.

To emancypowanie się melodji, z pod reguł cantu i prozodji łacińskiej, w X wieku się rozpoczęło. Rytm, wyrodzony w melodjach ludowych składających pieśń naiwną, w po-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

łączeniu z rozmaitemi upiększeniami śpiewaków, zepsuł dawny charakter *cantu*, i odtąd zaczął się wyradzać śpiew nowy. Wszystka muzyka z XVI wieku, te madrygały na cztery, pięć i sześć głosów pisane, te piosnki, te arje baletów tak liczne, które grano i śpiewano w Europie w zebraniach towarzystwa ukształconego, były rezultatem tych nowych zmian, zaprowadzonych przez uczucia i fantazją śpiewaków. Oni to prowadzili pióro największych kompozytorów, podnosili *djapason*, pobudzali do rozwijania się obszerniejszej i powabniejszej melodji. Śpiewacy także, podali myśl pierwszą Palestrinie do jego reform w muzyce kościelnej. Ci genjalni wirtuozi najwięcej też przyczynili się do utworzenia dramy lirycznej w końcu XVI wieku. Śpiew, który miał tak wielki wpływ na późniejsze przejawy muzyki, coraz nowego nabierał pędu, zacząwszy od tej epoki.

Wpływ też śpiewaków, powiększał się coraz, z powodu chwalebnych rezultatów jakich byli przyczyną. W pierwszych operach włoskich używano tylko dwóch rodzai głosów: tenoru i sopranu; głos basowy dodanym był dopiero w epoce Pergolesego czyli w pierwszej połowie XVIII wieku [1]). Partja dyszkantowa (soprano) śpiewaną była począ-

[1]) Głos, dzieli się 1-mo stosunkowo do czterech gatunków głosów ludzkich, na głosy: soprano (dyszkant), alto, tenor, i bas; między temi są inne pośrednie, czyli głosy drugiego rzędu zwane: mezzo-soprano, contra alto i baryton. 2-do stosunkowo do regestrów, na głosy: piersiowy i z głowy. 3-cio stosunkowo do swej natury, na głos dobry, czyli: jasny, głośny, dźwięczny, pełny, czysty, giętki, jędrny, mocny, miły, tkliwy, bogaty, rozległy, etc; i na głosy niedoskonałe, czyli: słabe, krzykliwe, za moene, nosowe, fałszywe, i t. p. 4-to stosunkowo do swej rozległości, na głosy: niski, średni i wysoki.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tkowo przez kobiety i dzieci. Córka Juljusza Cacciniego, jednego z twórców dramy lirycznej, i słynna Archilei, były najsławniejszemi śpiewakami dramatycznemi XVI wieku, pierwszemi *diva*, które wieńczono kwiatami i sonetami.

Przerywamy tu na chwilę dalsze opowiadanie o śpiewakach tegoczesnych, chcąc wprzód powiedzieć coś także o pieśniach, które, jakkolwiek niewszystkie do dramatycznej (scenicznej) muzyki należą, mają z nią wszakże taką łączność, jaką ma łączność melodja z harmonją, albo jak pieśń tegoczesna ze śpiewakiem ukształconym w nauce muzycznej.

Lubo, według nauki teoretycznej, pieśnią się zowie każda melodja opery, pojedyńczo czy harmonicznie śpiewana, nie o takiej jednak pieśni chcemy tu mówić, lecz o pieśni tylko salonowej, która niekiedy wznosi się do szczytu takiego piękna, że mogłaby swych wdzięków pożyczyć, najobszerniejszym arjom i cavatinom niektórych oper. W rozdziale XV doprowadziliśmy opowiadanie nasze o pieśniach średnio-wiecznych aż do XVI wieku, wyliczyliśmy znakomitsze imiona minstrelów, trubadurów i minesingerów, którzy się najwięcej odznaczyli w tym rodzaju kompozycji, a że w szesnastym też wieku, rozpoczyna się era tegoczesnej muzyki, więc i pieśń, która była najpierwszym jej tworem, historją nowego swego odrodzenia, od tej epoki, zaczyna liczyć. *Canzonetty* włoskie i romanse francuzkie, w XVI wieku, bardzo były upowszechnione; Piotr Vermont, Deschamps, Heurteur, Claudin i Franciszek du Cauroy, mistrz nadworny kapeli Henryka IV, pisali najpiękniejsze

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

piosnki w tym rodzaju [1]). Są także romanse, utworu Ludwika XIII, który był doskonałym muzykiem; równie wiele pięknych komponował Guedron, jego nadworny kapelmistrz. Melodje tych kompozycji dosyć są obszerne, złożone z kilku frazesów zgrabnie sobie odpowiadających, i nacechowanych pełną wdzięku naiwnością. Dodajmy do nich arje dworskie de Boisset, intendenta muzyki Ludwika XIII, i kantaty: Lamberta i Filidora pierwszego skrzypka Ludwika XIV, którzy zebrał dawne narodowe śpiewy Francji i dedykował je temuż królowi [2]). Bernier, Colin de Boismont, Colasse, i de Bury-Campra, uprawiali romans, z powodzeniem.

Lecz dopiero w drugiej połowie XVIII wieku, pieśń ta w najpiękniejszym swym wdzięku zaczęła rozkwitać, czarując słuchaczy [illegible] swych piękności. Posłuchajcie słodkich natchnień poetów i muzyków, śpiewających piękności wieczoru przy blasku księżyca, wdzięki życia pasterskiego, szczęście miłości w cieniu gaiku nad brzegami cichego strumyka, etc. Zacytujmy tu niektóre z tych pięknych sielanek francuzkich, jak np: *O ma tendre musette*, Monsignego; *Il pleut, il pleut, berger*, Simona; *L'amour est un enfant trompeur*, małe arcydzieło Martiniego; *Les petits oiseaux*, Rigla, romans który miał nadzwyczajne powodzenie na teatrze francuzkim w Aleksandrji, za czasów wy-

[1]) Romans-pieśń wzięła swój początek w południowych krajach Europy; Francuzi udoskonalili ją, i można powiedzieć, że od nich dopiero na resztę świata rozeszły się wzory tego rodzaju kompozycji.

[2]) Zbiór ten, zawierający tyle skarbów melodji naiwnych, złożony jest w bibljotece Konserwatorjum paryzkiego.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

prawy Egipskiej. J. J. Rousseau, w swym zbiorze romansów pod tytułem: *Mes consolations*, ukazał wiele muzykalnego natchnienia; tkliwe i rozrzewniające są melodje w jego: *Au fond d'une sombre vallée*, albo *De mon berger volage*. Romans Chateaubrianda pod tytułem: *Le montagnard émigré* z muzyką Glücka, ma też być bardzo piękny. Garat, który w dziełach Glücka rozwinął całą dzielność swego głosu, pisał także swego utworu romanse, z których: *Belisaire* i drugi: *Je t'aime tant*, pełne są melodyjnego wdzięku. Gavinies, Pradher, Domnich, Plantade, Carbonel, Lambert, Boïeldieu, i wielu innych, za czasów dyrektorjatu pisali romanse, pieśni, w rodzaju anakreontycznym.

Kończy się wiek osiemnasty, powstaje genjusz olbrzym i objąwszy władzę, odradza porządek moralny, wpływem wszechwładnej swej dłoni; wraca dawna towarzyskość, i romans zaczyna rozkwitać coraz wdzięczniejszy i piękniejszy. Między kompozytorami romansów, mającemi największą wtedy wziętość byli: Plantade, Carbonel i Lambert. Pierwszego romans: *Te bien aimer, o ma chère Zèlie!* jest prawdziwem arcydziełem wśród jego licznych utworów; drugiego: *Brigitte;* trzeciego: *Ma Celine amante modeste*, wdzięczne melodje, które przypominają sobie dotąd niektórzy amatorowie. Lecz prawdziwą znakomitością w tym rodzaju kompozycji, był Dalvimar, arfista opery i nadworny muzyk cesarza Napoleona; mnóstwo romansów jego utworu świadczą o nadzwyczajnej jego zdolności kompozycji. W tym także rodzaju piosnka, która ukazała się w r. 1809, a która obeszła prawie w około świata, jest: *La Sentinelle*, Aleksandra Choron, założyciela szkoły muzycznej w Pary-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

żu. Włochy miały także swoich piosnkarzy, którzy wiele pięknych canzonette utworzyli; między temi kompozytorami, z drugiej połowy XVIII wieku, Albanes, Martini, Ferrari di Roveredo, Lamparelli, Mengozzi, Ballochi i Blangini najwięcej słyną.

Jedną ze sztuk pięknych, którą kobiety uprawiały z największem powodzeniem, była muzyka. Zacząwszy od XVII wieku: Panna La Geure napisała operę w 5-ciu aktach pod tytułem: *Cephale et Procris*, która była przedstawianą w r. 1694 w akademji muzycznej w Paryżu. Ta sama panna De la Geure zostawiła kilka ksiąg kantat wysoko cenionych. W roku 1736, śpiewaczka opery panna Duval, przedstawiła w tym samym teatrze swej kompozycji balet-operę w 4-ch aktach pod tytułem: *Les Genies*, która zawiera w sobie wiele pięknych myśli. W roku 1800, była oklaskiwaną opera: *Praxiteles*, w jednym akcie napisana przez panią Devismes. W roku 1758, pani Louis dała operę komiczną w jednym akcie pod tytułem: *Fleur d'épine*, której muzyka zrobiła niemałe wrażenie. Później, córki dwóch słynnych kompozytorów, panna Dezede i panna Grétry, w kompozycji miały powodzenie na tej samej scenie, na której się wsławili ich ojcowie; pani Simon-Candeille napisała słowa i muzykę jednej sztuki w 2-ch aktach, pod tytułem: *Ida orpheline*, która była graną w operze komicznej, gdzie w dwa lata później ukazała się opera: *Les deux jaloux*, kompozycji pani Gail. W romansie też szczególnie zjednała sobie sławę, i jej utworu najwięcej znane piosnki są: *Charmante Isabelle*, i druga: *Vous qui priez, priez pour*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

moi. Pani Gay, napisała także ładny bardzo romans pod tytułem: *Moeris.*

Jedną z kompozytorek romansów była także królowa Hortensja; opuszczała ona często Holandją dla pobytu w Paryżu, gdzie w swoim pałacu zgromadzała wszystkich znakomitszych artystów, poetów i ludzi uczonych. Ulubionem jej zajęciem była kompozycja romansów, i z tych największą miały wziętość, następujące: *Vous me quittez pour aller à la gloire, Partant pour la Syrie, Reposez vous bon chevalier*, etc. Królowej Hortensji także zawdzięczają pierwsze album jakie było ogłoszone we Francji; ona to powzięła myśl przyozdobienia nut stosownym do myśli poety i muzyka rysunkiem.

Romagnesi, napisał więcej jak trzysta romansów z piosnek najpiękniejszych, w guście francuzkim; obok niego zamieścić można Amedeusza de Beauplan, który winien także swoją sławę romansowi. Bruguière, należy również do tego grona piosnkarzy. Jako śpiewak i kompozytor romansów, Panseron liczy się do najznakomitszych. Mengal, Dolive, Goulé, Berton, Pollet, słynny skrzypek Lafont, Karol Lis, wstawili mnóstwo w tym rodzaju utworów. Sławna śpiewaczka Malibran, utworzyła kilka eleganckich melodji, odznaczających się tkliwością i świeżością imaginacji. Jedną wszakże z kobiet która miała najzasłużeńszą sławę, jako kompozytorka romansów, była pani Duchambge (kreolka). Od roku 1828, Monpon zasłynął, jako kompozytor prześlicznych melodji do piosnek Bérangera i innych poetów; romanse jego odznaczają się muzykalnością. Panna Puget, skomponowała ich także więcej jak trzysta; Loïsa

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Puget należy do tego grona wytwornych kompozytorów, którego Auber jest tak chwalebnym przewodnikiem. Romanse Masiniego, równie odznaczają się elegancją melodji jak pięknym akompanjamentem; liczą je do małych arcydzieł w swoim rodzaju. Labarre, Grisar, Berat, de Latour, Thys, Lagonère, wielu pięknemi utworami zbogacili rodzaj romansów; przy nich, w mniejszej liczbie utworów, Netz, Dupoty, Gatayes, Graziani, Monfort, Struntz, Filiberti, dużo okazali weny muzykalnej; do nich zaliczyć jeszcze powinniśmy: Vimeux, Chéret, Vogel i Morela, pracowitego kompozytora. W stylu wznioślejszym i poważniejszym, pisali romanse, Reber i Nidermeyer, jedni z płodniejszych kompozytorów francuzkich.

Romans więc, jest nie czem innem, jak ukształconą pieśnią tegoczesną; wszystkie też dzisiejsze piosnki salonowe czy francuzkie, czy włoskie, hiszpańskie, angielskie, ruskie, niemieckie i polskie do kategorji romansów się liczą, zwłaszcza też Polacy w pieśni są najbogatsi. Miłośnikom tego rodzaju kompozycji, znane są prace Elsnera, Kurpińskiego, Stefaniego, Szymanowskiej, Damsego, Dobrzyńskiego, Nowakowskiego, Teichmana, Brzowskiego, Komorowskiego, księcia Lubomirskiego, i wielu innych. Lecz między temi wszystkiemi, pierwsze trzyma miejsce Stanisław Moniuszko; sześć jego śpiewników domowych i wiele pieśni osobno wydakych, zawierają w sobie wzory tego rodzaju muzyki; dodajmy jeszcze, że wzory te, nie są naśladownictwem, francuzkich, włoskich, ani też niemieckich śpiewów, lecz są oryginalne, i jeżeli podobne to najwięcej do Szopenowskich. Niemcy, mają także wielu znakomitych kompozytorów pie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

śni. Komuż nie znane są *lieder* Schuberta, owe arcydzieła i najpiękniejsze wzory pieśni tegoczesnych. Uczony Loeve, Kücken, Proch, Müller, etc; mnóstwem także pięknych rzeczy wzbogacili pieśń niemiecką. Taka jest historja pobieżna romansu albo pieśni tegoczesnej; i jeżeli inne narody wyrównywają i przewyższają niekiedy w oryginalności i piękności harmonicznej kompozytorów francuzkich, pierwsze jednak ukształcenie pieśni, romansu, Francuzom i Włochom się należy. Pieśń, jest kopalnią zawierającą w sobie niewyczerpane skarby melodji. Filozofowie i kompozytorowie, którzy z wysokości swej katedry akademickiej, spoglądają z wyrazem pogardy, na wszystko co nie ma przynajmniej rozmiaru jednego aktu opery, niech raczą wiedzieć, że taka serdeczna melodja, więcej przez czas i generacje będzie szanowaną, jak wiele grubych partytur.

Wracając się teraz do śpiewaków tegoczesnych, opowiemy ich historją od najodleglejszej epoki, w której zaczęli się ukazywać i odróżniać od dawnych średniowiecznych poeto-muzyków, jak minstrele, trubadurowie, etc.

Pierwszemi tegoczesnemi śpiewakami, byli *kastraci*, których ukazanie się we Włoszech datuje od XII wieku. Jeden kanonista, owego czasu, wspomina o nich w swoim: *Olim cantoram ordo non ex eunuchis, ut hodie fit*, etc, że kastraci byli przyjęci jako śpiewacy, w pryncypalnych kościołach włoskiego półwyspu. W początkach XVI wieku, było ich kilku w kościelnej kapeli elektora bawarskiego, dyrygowanej wtedy przez sławnego Orlando de Lassus, współczesnego muzyka i rywala Palestriny. We Włoszech, nazywano ten rodzaj śpiewaków *falseti*. Ci *falseti* byli prawie wszy-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

scy Hiszpanie; najwięcej między niemi słynęli wtedy: Rossi, i Giovani de Sanctos. Około roku 1650, ich liczba pomnożyła się znacznie, a w końcu XVII wieku kastraci grali na wszystkich teatrach włoskich. Trzeba czytać niektórych pisarzy z XVIII wieku, a szczególnie opisy de Brosses i historją muzyki Dra. Burney, dla utworzenia sobie pojęcia, o tych grymaśnych śpiewakach, których nadzwyczajny talent i uprzedzenie publiczności, uczyniło samowładnemi. Dyrektorowie, kompozytorowie, dyletanci, książęta, kobiety, otaczali ich względami, uwielbieniami i obdarzali ich bogactwami. Możnaby długą historją napisać, gdyby tylko chcieć zebrać anegdoty o sławniejszych śpiewakach kastratach. Nie można mieć wyobrażenia o uniesieniu i admiracji, jaką wywołał Guadani np. gdy śpiewał po raz pierwszy w Wiedniu rolę Orfeusza, którą Glück napisał dla niego. Cały dwór, wszystkie kobiety, sam Glück nawet, płakali rzewnemi łzami, słysząc go śpiewającego arję przecudną: *Che faro senza Euridice.* Nie mniejsze robiła furore arja: *Per questo dolce amplesso*, Hassego, którą Farinelli śpiewał niemal co dzień przez 25 lat królowi hiszpańskiemu Ferdynandowi VI. Nie było piękniejszych czasów jak owe, kiedy można było słyszeć śpiewających razem na jednym teatrze, słynnych: Cafarelli i Gizziello, Farinelli i Bernachi, la Mingotti i la Faustina, Pachiarotti i la Gabrielli, Marschesi i la Grassini. Kompozycje, które pisano dla tych śpiewaków, były zaledwie zwyczajną kanwą melodyjną, którą upiększali oni swojem natchnieniem. To byli poeci, którzy improwizowali na temat dany, arcypiękności uczucia i wdzięku.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wszyscy śpiewacy XVIII wieku, nie mniej słynęli z talentu wyrażania uczuć, jak z łatwości i wyrobienia swego mechanizmu. Bez tej ekspressji nie było nigdy doskonałego śpiewaka, chociażby najbardziej wyrobionym był mechanizm jego śpiewu. Opowiadają o tych śpiewakach rzeczy tak nadzwyczajne, że dziś zdawałyby się bajecznemi. Farinelli np. tkliwym swoim śpiewem, uleczył króla hiszpańskiego Filipa V z czarnej melancholji, grożącej pomięszaniem zmysłów. Raff ocalił życie księżniczce Belmontu, niebezpiecznie słabej, skutkiem gwałtownego zmartwienia, rozczulając ją swemi śpiewami do łez obfitych. Senesino, śpiewak zasługi nadzwyczajnej, zapomniał swej roli, biegnąc dla uściskania Farinellego śpiewającego arją z doskonałością czarującą. Również Gabrielli do łez rozczulony został, słysząc Marschesiego śpiewającego *cantabile*. Cóż dopiero mówić o osobach mniej muzykalnych. Crescentini, w *Romeo i Julja*, Zingarelliego, pobudzał do łez Napoleona i cały dwór jego. Oto są świadectwa potęgi ekspresji, jaką posiadali ci bożkowie śpiewu.

Śpiewacy francuzcy i niemieccy, nie posiadali nigdy połączonych przymiotów, jakie admirowano we włoskich; jeden tylko Garat zapałem i uczuciem mógł im wyrównać. Nigdy śpiewak nie posiadał szczęśliwszej organizacji, nigdy nie pojmował sztuki śpiewu, w sposób tak obszerny, jak Garat. W operze też włoskiej, powiększonej przez genjusz Rossiniego, który uczestniczył również w postępie rozumu ludzkiego, jak w postępach sztuki muzycznej, rozliczne zaszły zmiany. Zmiany te tyczące się nietylko muzyki, lecz przyzwoitości i ludzkości samej, wygluzowały zupełnie ka-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stratów z opery włoskiej. Dwóch ostatnich jakich słyszano w Europie, byli Crescentini i Valenti, którzy śpiewali jeszcze w Londynie w roku 1826. Rossini zastąpił ich przez żeńskie kontralti i utworzyła się cała familja śpiewaczek nieporównanych, które oddawały te samą przysługę arcydziełom nowej szkoły muzycznej. Panie: Gafforini, Malanotte, Marcolini, Mariani, Pisaroni, Pasta, Malibran i Albo-ni; oto są reprezentantki tej całej gruppy kontraltów. Elisabetta Gafforini była jedną z najznakomitszych wirtuozek w początkach dziewiętnastego wieku, jaśniała równie we Włoszech jak w innych miastach Europy od 1796, aż do 1815 roku, i szczególnie też admirowano ją w operach: *Dama soldato*, kompozycji Federiciego i w *Ser-Marc-Antonio*, kompozycji Pavesiego. Imie Adelajdy Malanotte, znane było od 1813 r. w Wenecji, gdzie ją poprzedzała sława wielkiego powodzenia w koncertach; Rossini, napisał dla niej rolę w *Tankredzie*, i od tej chwili, sława Malanotte rozeszła się po całych Włoszech. Jej imię ujrzało jeszcze w cieniu świetny genjusz, którego była śpiewaczką ulubioną; ona także będąc niezadowolona z pierwszej arji, którą jej napisał młody maestro, i wymagając innej, dała powód przez ten kaprys, jako *prima-donna assoluta*, do utworzenia słynnej Cavatiny: *Tu che accendi*, którą każdy zna prawie na pamięć. Marietta Marcolini, zaczęła słynąć jako śpiewaczka od r. 1805; Rossini napisał dla niej kilka oper, między innemi *Italiana in Algeri*, przedstawianą najprzód w Wenecji. Marcolini, była wyborną śpiewaczką w operach komicznych (buffa).

Zupełnie odmienne powołanie wezwało Pisaroni do

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

przedstawienia arcydzieł tragicznych Rossiniego. Benedetta-Rosamunda Pisaroni urodzona w Placencji r. 1793, uczyła się śpiewu od słynnego kastrata Marchesi; w r. 1827, pojechała do Paryża, gdzie przyjmowaną była z największym entuzjazmem w rolach oper: *Semiramida*, i w *La dame du lac* Rossiniego. Judyta Negri, urodzona w Como z familji izraelskiej r. 1798 (wsławiona później pod imieniem Pasta) uczyła się w konserwatorjum Medjolańskiem pod dyrekcją Asioli. Występowała ona naprzód w teatrze Brescia, później udała się do Paryża, i od r. 1822 sława tej znakomitej śpiewaczki rozległa się w Europie. Piękna, rozumna i doskonała artystka tragiczna, której grę sam nawet Talma podziwiał, była niezrównaną w operach Rossiniego, w *Romeo i Julja* Zingarelliego i w *Ninie* Paesiellego, przypominała sławną Coltellini, owo dziwo sztuki zeszłego wieku. Inne przymioty mieszały Malibran, w rzędzie wielkich śpiewaczek dziewiętnastego wieku. Córka słynnego tenora Garcia, obdarzona rozległym głosem, śpiewała wszystkie role i wszystkie rodzaje; swawolna w roli Rozyny w *Cyruliku Sewilskim*, namiętna w roli Desdemony w *Otellu*, posiadała ambicją, zapał, żywość, świetność i rozmaitość genjuszu. W tej różnorodności właśnie, była oryginalność pani Malibran, i jej zasłużony tytuł do chwały. Marietta Alboni, urodzona w małem mieście Romanji, należy jako contralto, do rzędu pierwszych śpiewaczek tegoczesnych. Gdy zaczęła występować w Paryżu od r. 1848 w *Semiramidzie*, w *Cenerentoli* i innych operach Rossiniego, wywoływała zawsze największy entuzjazm. Równie jak Pisaroni, Pasta i Malibran, Marietta Alboni, jest wirtuoz-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ką znakomitą, i dodaje jedno z głośniejszych imion do historji muzyki.

Angelica Catalani, urodzona w Sinigaglja, małem miasteczku Państwa Kościelnego, r. 1779, pobierała pierwsze początki sztuki muzycznej w klasztorze Saint-Lucie de Gubbio; później Catalani uczyła się przez dwa lata śpiewu pod przewodnictwem Marchesiego. W 1795 r. mając lat szesnaście, debiutowała w teatrze Fenice, w jednej z oper Nasoliniego. Później młoda śpiewaczka przebiegła tryumfalnie główniejsze miasta Włoch. Od r. 1801 aż do 1806, występowała w Lizbonie z nadzwyczajnem powodzeniem. Udała się następnie do Madrytu, gdzie dała wiele koncertów, później przebiegając Francją, przybyła do Paryża w 1807 r., dawszy tam także kilka koncertów z powodzeniem największem, udała się do Londynu. Zamiłowanie Anglików do muzyki i wirtuozek włoskich, zasięga czasów dosyć odległych. Opera włoska istniała w Londynie od początku ośmnastego wieku, i na tym to teatrze, jaśnieli z kolei najsławniejsi śpiewacy włoscy, jakich szkoły: Neapolitańska, Rzymska, Bolońska i Wenecka, wychowały. Na tej to scenie, widziano owe muzykalne walki, między Carestinim i Farinellim, między Faustina i Cuzzoni'm między la Mara i la Banti, między Billingtonem i Grassinim, między la Todi i la Mara; walki interessujące które się powtarzały później między Pasta i Malibran, między Jenny-Lind i Alboni. Partje polityczne mieszały się do tych walk fantastycznych, torysi np. obsypywali oklaskami gammy chromatyczne, tryle i arpedżja śpiewaczki Mara,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gdy znów poważny i patetyczny śpiew jej rywalki Todi, podnosił entuzjazm whigów.

Żadna jednak śpiewaczka, nie miała takiego w Londynie powodzenia, jak Catalani. Ukazanie się tej sławnej kobiety w stolicy, w której produkowali się najsławniejsi artyści ośmnastego wieku, było prawie fenomenem publicznym, i przez ośm lat swego pobytu w Anglji, była ona jej muzykalnem bożyszczem. Od roku 1814 aż do r. 1828 słynna śpiewaczka przebiegła wszystkie stolice i znaczniejsze miasta Europy; i tak zachwycając świat przez blisko pół wieku, wydaliła się do swego majątku w okolicy Florencji, gdzie w przepychu, zbytku i szacunku powszechnym pędziła swój wiek. Pojawienie się cholery we Włoszech skłoniło ją do schronienia się do Paryża przy dzieciach, które należą w części do Francji, prawem jakie im przekazał ich ojciec pan de Valabregue; lecz plaga, której się obawiała we Florencji, zebrała ją nagle w Paryżu r. 1849.

Dzisiejsza hrabina Rossi, a słynna pod imieniem Sontag, urodzona jest w Koblenz 1805 r. w truppie wędrownych komedjantów, o których Goethe w swoim *Wilhelm Meister* przedstawił nam tak poetyczną historją. Panna Sontag, mając dziesięć lat, debiutowała w Darmstadzie, w operze bardzo popularnej w Niemczech, pod tytułem: *Donauweibchen*, w roli Salomei, i podziwianą była dla gracji i czystości głosu. W kilka lat później, utraciwszy ojca, Henrjeta Sontag, udała się z matką do Pragi, gdzie grywała role dziecinne, pod dyrekcją Webera, ówczesnego dyrektora orkiestry teatru. Z Pragi Henrjeta Sontag, udała się do Wiednia, gdzie spotkała panią Mainvieil-Fodor, której przy-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kłady i dobre rady rozwinęły jej szczęśliwe usposobienia jakie miała z natury. Śpiewając z kolei opery włoskie i niemieckie, mogła się wykształcić w tych dwóch rodzajach. Będąc zaangażowaną w r. 1824 do opery teatru w Lipsku, nabyła wielkiej renomy, przez sposób (manjerę) w jakim umiała przedstawiać role: w *Freischütztu* i w *Euryancie* Webera. Odtąd też imie panny Sontag, rozgłosiło się po całych Niemczech, jako pierwszego rzędu wirtuozki, i przypominało dawne przyjęcie, jakiego doznawała la Mara. Panna Sontag, otoczona ze wszech stron uwielbieniami, wysławiana przez uczonych i filozofów, ubóstwiana przez akademików, poprzedzana odgłosami sławy, przybyła do Berlina, gdzie występowała z nadzwyczajnem powodzeniem w teatrze Koenigstadt. Stary król Pruski, przyjmował ją z dobrocią ojcowską, i tam to właśnie, dyplomacja miała sposobność zapoznać pannę Sontag z hr. Rossi. W r. 1826 Henrjeta Sontag, udała się do Paryża, gdzie z równym zapałem przyjętą została. Była to śpiewaczka prawdziwie znakomita, i należała do tej konstelacji wielkich wirtuozek, które zachwycały w tej epoce Paryż i Londyn, a pomiędzy któremi jaśniały panie: Pasta, Pisaroni i Malibran. Między panną Sontag i panią Malibran, objawiła się jedna z tych płodnych rywalizacji, których Hofman przedstawił nam tak interesujący obraz. Ta rywalizacja, była tak dalece posunięta między dumną Juno i blondynką Wenus, że nie chciały się nigdy spotkać w jednym salonie. I gdy na scenie śpiewały razem w jednej operze, bądź w *Don-Juanie* bądź w *Semiramidzie*, ich heroiczna zazdrość obudziła się w kadencjach trudnych i ruladach *ad libitum*,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

które zapalały auditorjum, i raz Trojanie górowali, a drugi raz Grecy. Parter podnosił się i uspakajał jak bałwany morza, pod wpływem tych bogiń Olimpu. Jednego dnia, pani Malibran i panna Sontag, zaproszone były do śpiewania razem duetu; zlanie się dwóch tak różnych co do dźwięku i charakteru ekspresji głosów, zrobiło tak wielki efekt, że powodzenie tych wielkich śpiewaczek, wywołało ich zupełne pojednanie. Panna Sontag, posiadała głos soprano, bardzo rozległy i dźwięczny jak dzwonek.

Kraj niemiecki, gdzie ukazało się tylu wielkich genjuszów w muzyce instrumentalnej i tylu doskonałych artystów na różnych instrumentach, mniej był szczęśliwym w dramie lirycznej i w sztuce śpiewu. Śpiewacy urodzeni z tej strony Renu, którychby sława rozeszła się po zagranicą ich narodowości, są bardzo rzadcy. La Mara (Schmeling) urodzona w Kassel r. 1747, a zmarła w Inflantach w 1833 r. mając lat 85, jedyną była śpiewaczką niemiecką przed panną Sontag, co miała sławę europejską. Nadzwyczajna ta kobieta, równie ze swego talentu, jak z kaprysów swego charakteru, była przez czterdzieści lat bożyszczem Berlina, Wiednia, Wenecji, Paryża i Londynu, gdzie królowała jako *prima-donna assoluta*. Kapryśna ta bogini, miała niektóre zwady z Fryderykiem Wielkim, którego światły despotyzm, rozszerzał się tak dobrze nad śpiewaczkami, jak nad filozofami i poetami. La Mara więc, równie jak Voltaire, zmuszoną była wydalić się z Berlina etc. Niezapomniejmy także wspomnieć tu o owej słynnej śpiewaczce Consuelo, zamężnej hrabinie Rudolfstadt, o której pani Sand tak interesującą napisała historją. Do kolekcji

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tych znakomitych śpiewaków i śpiewaczek, należą: Dawid, rodzina Garcia, Rubini, Galli, Tamburini, Lablache; panie: Grisi, Grassini, Persiani, Cruvelli, Delagrange, Stoltz; panowie: Duprez, Levaseur, Marja Colletti, Tamberlick, Roger; z naszych polaków panna Leśniewska i Dobrski, a z nowo słynących zagranicą panna Wagner, panna Bosio i hrabianka Picolomini. Do grona tych znakomitości muzycznych, nie zapomniejmy doliczyć najsłynniejszą dziś śpiewaczkę Jenny-Lind, zamężną panią Godschmidt, urodzoną 1824 r. w Szwecji, gdzie na dworze królowej Krystyny, pobierała pierwsze swe ukształcenie muzyczne, później oddaną będąc pod przewodnictwo sławnemu tenorowi i profesowi Garcia, robiła tak wielkie postępy, że w niedługim czasie okrzyczaną została za najpierwszą śpiewaczkę w Europie. Niesłychane powodzenie, honory i uczczenia, jakich doznawała w Londynie, Paryżu, Berlinie i innych znaczniejszych miastach, w których oprócz wielkiej fortuny, jaką dla siebie zebrała, była założycielką wielu dobroczynnych instytucji, laury i wieńce, któremi obsypywano Jenny-Lind, świadczą o wysokim jej talencie, wyrażającym się szczególniej w *Normie*, w najwyższym swym blasku i udoskonaleniu.

A k t o r.

Aktor, jest to nazwa powszechna jaką dają wszystkim osobom ukazującym się na teatrze, od największych artystów śpiewu, dramatu, tańca, aż do najskromniejszych figurantów. U Greków, którzy byli obdarzeni wzniosłą wyobraźnią i czuciem, professja aktora pełniona przez obywateli, w zebraniach solennych i na ceremonjach o-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

limpijskich, musiała naturalnie być przyzwoitą i poważną. Podobnie było u Rzymian, narodu energicznych lecz grubych obyczajów, więcej stworzonego do wojen jak zabaw umysłowych. I chociaż początkowo aktorowie u nich (pochodzący najczęściej z klassy niewolniczej), stawiani byli na równi prawie z gladjatorami i entreprenerami walki zwierząt, w późniejszych czasach, oddano im wyższość i szacunek należny. Tacyt powiada, iż według urzędowych rozporządzeń senatu, żaden kawaler rzymski, nie mógł ich wizytować lub towarzyszyć im na ulicy; i że trzeba było reklamacji jednego trybuna, i umysłu Tyberjusza, który ich ogłosił wolnemi, i nadał im prawa obywateli miasta. Od czasów Nerona (który miał wielkie zamiłowanie w wystąpieniach teatralnych), młodzież rzymska naśladowała w ceremonjach solennych, a szczególnie w obchodach żniw aktorów toskańskich, którzy najpierwsi wprowadzili do Rzymu grę sceniczną z Etrurji. Młodzież także rzymska grywała kompozycje dramatyczne, zwane satyrami.

Poeci dramatyczni wszyscy prawie byli aktorami w swych dziełach, według przyjętego zwyczaju. Naewjusz, Ennjusz, Plautus, Caeciljusz, Terencjusz, Afranjusz, Pakonjusz, Akcjusz, wszyscy byli poetami dramatycznemi i razem aktorami. Liberjusz, Publjusz, Syrus, słynęli w Rzymie za czasów Cezara, jako doskonali mimicy. Za Augusta Pylades i Bathyles w wielkiej byli wziętości. Słynny mówca Cyceron, admiratorem był i przyjacielem sławnego tragika Ezopa i sławnego komedjanta Roscjusza; dla niego to Cyceron napisał swoję piękną mowę *Pro Roscio*.

We Francji, zawód artysty dramatycznego przez długi

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

czas zależał od łaski, podlegał klątwom duchowieństwa. Djecezja szczególnie paryzka, okazała się najsurowszą we względzie teatrów i aktorów; wiadomo jak prześladowanym był Molier, chociaż z drugiej strony protegowany znów i przyjmowany na dworze eleganckim i arystokratycznym Ludwika XIV. Ludwik XIV i cała jego rodzina, pani Pompadour, Marja Antoineta, wielcy książęta Prowancji i d'Artois, robili się aktorami, przedstawiając rozmaite dramatyczne, liryczne i mimiczne sceny. Dzisiaj we Francji, nie przeszkadza zawód teatralny być przytem gwardzistą narodowym, sędzią, deputatem, i bywać w najwyższych towarzystwach.

Jak wyżej mówiliśmy, wszystko co się ukazuje na scenie teatralnej, zowie się aktorem; ci dopiero, dzielą się na klassy i kategorje. Do tej klasyfikacji, należą: słynni, znakomici, pierwszorzędni, mierni i chórzyści albo figuranci. Pod względem kategorji, dzielą się na artystów dramatycznych czyli właściwie aktorów, takich jak Talma, Mollier, Arnal, panna Rachel, pani Ristori, pani Halpert, Żółkowski, etc. na artystów muzycznych czyli śpiewaków i na artystów baletu, czyli mimików i tancerzy. Z aktorów śpiewaków i śpiewaczek najwyższej dościgli sławy, i stali się przedmiotem największych hołdów i uwielbień: Farinelli, Crescentini, panie: Catalani, Pasta, Viardo-Garcia, hr. Rossi, Malibran, Jenny-Lind, Leśniewska, Rubini, Lablache, Duprez, Mario, Dobrski, Roger, Tamberlick, etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ XXXII.

Organiści i fortepianiści.

Powołanie dobrego organisty jest równie trudne i piękne jak każdego innego artysty, i zasadza się nietylko na talencie egzekwowania z pewną doskonałością wszystkiej muzyki, jaka jest pisaną na ten olbrzymi instrument, lecz także na talencie daleko rzadszym, improwizacji. Organista-improwizator, powinien umieć, nietylko towarzyszyć harmonją piękną, wszystkim śpiewom, hymnom i kantykom, lecz potrzeba aby był obdarzonym imaginacją obfitą w urozmaiceniach swoich preludjów, w którychby majestatyczność kościoła połączoną była z nauką; fuga, najwięksky fundament sztuki grania na organach, znaną być powinna artyście.

Kraj niemiecki, wyrodził największą liczbę o rganistów i od czasu Samuela Scheidt, który żył w początkach XVII wieku i posiadał talent pierwszego rzędu, liczą: Buxtchube, Pachelbela, Reinkena, Frobergera, Sebastjana Bacha, von Kerla, Kittla, Kellera, Hassego, Schnabla, etc. którzy pisali rozmaite sztuki na organy, uważane dotąd jeszcze jako wzory doskonałości; do tych doliczyć winniśmy: Haendla i Mozarta, jako największych kompozytorów muzyki kościelnej. W kościołach też katolickich, organista winien posiadać wyższe ukształcenie muzyczne. Msze, nieszpory, hymny, antyfony, według znaczenia świąt, Te Deum, ofertorja, i inne części modłów, wszystko należy do nauki i

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sztuki organistowskiej [1]). Według zwyczajnych pojęć, uważają organistę za pospolitego muzyka, nie znając ważności jego powołania, o ile on musi być doskonałym artystą i uczonym harmonistą. Dawniejsi organiści, mianowicie też włoscy i niemieccy, najdoskonalszemi byli muzykami i najuczeńszemi teoretykami. Klaudjusz-Merulo, który żył w końcu XVI wieku, dwóch Gabrielli jego współczesnych, Antegnati i najznakomitszy z nich Frescobaldi, jaśnieli we Włoszech od 1615 aż do 1660 roku. Organiści francuzcy, mniej odznaczają się erudycją harmoniczną jak efektownością gry swojej. Couperin, Calvière, Marchand, D'Aquin, Balbatre i Sejean, składają szereg tego rodzaju znakomitości, między któremi Rameau, jako doskonały muzyk i kompozytor najpierwsze trzyma miejsce. Polacy nie mogą się poszczycić żadnym wyższego talentu organistą, Freyer bowiem i Loos do germańskiej się liczą nacji.

Sebastjan Bach, sławny organista, był zarazem najzdol-

[1]) Powszechne używanie organów, służy najczęściej do towarzyszenia śpiewom. We Włoszech, Niemczech, Szwajcarji i Belgji, organista pełni zawsze taką funkcją, i chór jest u nich prawie nierozłączny z organami. W obszernych bazylikach włoskich, mają organy przenośne (ustawione na kołach), które w czasie processji postępują razem z chórem dla towarzyszenia śpiewom. W tych kościołach, nietylko hymny, oficjum, ale prefacje i odpowiedzi ludowe, śpiewane bywają z towarzyszeniem organów. Chociaż we Francji na prowincji, równie jak u nas, uskarzają się na brak dobrych organistów, Paryż posiada przecież wielu znakomitych, którzy odbywali dobrą naukę w konserwatorjum, pod przewodnictwem pana Benoist; z czasem także instytut warszawski będzie mógł i w kraju naszym pomnożyć liczbę ukształconych organistów.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

niejszym fortepjanistą czyli *klawcynistą*, jaki w owej epoce egzystował; posiadał on organizacją nietylko pod względem harmonji, lecz i łatwość egzekwowania największych trudności. Trudności te w rodzaju wyłacznym jemu tak są wielkie, że mało znajdzie dziś fortepjanistów, którzyby potrafili dobrze grać kompozycje Bacha. Haendel, jemu współczesny i wielki kompozytor, był także doskonałym fortepjanistą.

Druga epoka, zaczynająca się od Emanuela Bacha, jest ta, w której fortepjaniści znajdując potrzebę podobania się w melodjach, zaczęli porzucać styl zwięzły swoich poprzedników, wprowadzaniem do swych utworów rozmaitych kombinacji gamm, które były w ciągu blisko sześćdziesięciu lat, typem wszystkich świetnych fortepjanowych pasaży. Trudności w tym drugim rodzaju, były o wiele mniejsze jak w poprzednim, to też zasługa fortepjanistów zawierała się od tego czasu więcej w ekspresji i elegancji, jak w rzeczywistych trudnościach. Naczelnikiem tej nowej niemieckiej szkoły, był jak wyżej mówiliśmy syn Sebastjana Bacha;. po nim następuje Mozart, Weber, Müller, Bethowen i Düsseck. Clementi urodzony we Włoszech, szedł tą samą drogą, i doskonalił część dogmatyczną sztuki grania na fortepjanie. Jego uczniowie i naśladowcy, Cramer, Klengel, i wielu innych, zapełniają tę drugą epokę. Steibelt był fortepjanistą tego samego czasu, lecz jego prawdziwy talent, pomimo niewyrobionego mechanizmu, wyłączny miał swój rodzaj. Człowiek genjuszu, nie myślał uczyć się od żadnego mistrza i naśladować żadnego wzoru, jego też gra, jak jego kompozycje, przypadały jemu wyłącznie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Trzecia epoka fortepjanistów, zaczęła się z Hummlem i Kalkbrennerem. Ci wielcy artyści, zachowując co było głębokiego i uczonego w mechanizmie szkoły poprzedniej, wprowadzili do systemu fortepjanu nowy system pasażów nieco świetniejszych, składający się z interwallów odległych i w grupowaniu palcy w ozdobach harmonicznych niezależnych od gammy. Ta nowość, która wzbogaciła sztukę fortepjanową, zmieniła zupełnie także grę na tym instrumencie. I od czasu jak zrobiono krok w śmiałości egzekucji, nie wstrzymano się więcej. Moscheles, u którego praca rozwinęła giętkość, pewność i równość palcy aż do nadzwyczajności, wysilał się także na trudności większe jakich Hummel i Kalkbrenner ukazali wzory. Herz rozszerzył się jeszcze więcej w skokach niebezpiecznych i hałaśliwości nut tej nowej szkoły, i wszyscy młodzi fortepjaniści włączyli się do orszaku tych wirtuozów. Jednym z tych był Schunke, który wymyślił nawet rzuty szczególniejsze i daleko trudniejsze od poprzednich; jednem słowem, powiada Fétis, że sztuka grania na fortepjanie stała się sztuką zadziwiania, doskonale zbliżając się do sztuki tańca; w czem nie miała celu zajęcia, lecz zabawienia tylko.

Z nowych fortepjanistów, którzy odróżnili się w pewien sposób, tak w grze jak w kompozycji, od swych poprzedników, możemy liczyć Thalberga i Liszta, jako dwóch wielkich reprezentantów nowej szkoły albo metody, odznaczającej się trudnościami, świetnością gry, i piękną kombinacją melodji na rozmaity sposób. Liszt nie ustąpił Thalbergowi co do pomysłu tematów i świetności frazesów, lecz prześcignął go o wiele swą, że tak powiemy, artystyczno-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ścią dramatyczną, upotężnił grę fortepjanową massą akordów i pasaży w rozlicznych kształtach i odcieniach rozrzuconych, upoetyzował rzecz rozmaitością ekspresji, słowem uczynił z fortepjanu orkiestrę całą, którą władał, według swej fantazji i natchnienia. Do naśladowców Liszta i Thalberga liczy się największa część fortepjanistów dzisiejszych, między któremi: Drejschock, Mayer, Kątski, Doehler, Kullak, Wilmers, Prudent, Wodnicki, Lubowski, Sziff, Koman, etc. wsławili się tak kompozycją jak wykonawstwem.

Powiedzmy teraz coś o Szopenie, wielkim artyście, któremu Liszt i Thalberg sami przyznali pierwszeństwo. Szopen (Chopin) to nowy Proteusz muzyki fortepjanowej. Reforma jego zasadzała się na połączeniu klasyczności z romantyzmem, filozofji z poezją. Połączenie to, w takie formy przekształcił, że ani w nim zbytku kontrapunktycznej rafinacji Bacha, powagi Webera i Hummla, ani zbytecznej efektacji romantyków dostrzedz nie można; a jest w nim wszystko co te trzy rodzaje odznacza: erudycja harmoniczna, poezja, melodyjność, a wszystko tak piękne i wzniosłe, tak oddzielną cechę mające, że nie można inaczej nazwać jak oryginalnym rodzajem Szopenowskim. Szopen więc stanowi oddzielną szkołę i epokę w muzykalnym świecie, i kompozycje jego są i będą zawsze wzorami najgodniejszemi naśladowania. Do jego uczni i naśladowców, którzy najwięcej zjednali sobie sławy, należą: Fontana, Wolf, Schülhof, Wernik, Kania, Krzyżanowski, hr. Wielhorski, Szopowicz, panna Brzowska, Mikuli, etc. Znakomity fortepjanista Henselt, wiele ma w swych kompozycjach

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

podobieństwa do Szopena; jego prześliczna harmonja, rzewność i sentymentalność, najbardziej czyni je podobnemi do Szopenowskich. Wolf i Schülhof, lubo w niczem także nie odstępowali od wzorów Szopena, wiele pięknych rzeczy, wyłącznie w swym lekkim rodzaju utworzyli.

Z nowszych fortepjanistów, którzy się odznaczają niejaką oryginalnością, najwięcej stoi Gottschalk; jego utwory chociaż niezbyt muzykalne, tyle mają oryginalnych w sobie piękności, że słusznie stawiają go wyżej nad innych. I gdy zdawało się, że Szopen, Liszt, Thalberg, Henselt, Kątski, Mayer, Wilmers, Schülhof, wyczerpali już wszystkie skarby piękności i rozmaitości w swych kompozycjach, pojawił się Gotsehalk, z nowemi i oryginalnemi pomysłami, które upiększyły znów i urozmaiciły grę i kompozycją fortepjanową.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ XXXIII.

Skrzypkowie i wiolonczeliści.

Najdawniejszy ze skrzypków (mówimy tu tylko o sławniejszych), był Giovan-Baptista żyjący w XVI wieku, inaczej zwany także: del Violino; po nim się liczą w starszeństwie: Castrovillari zakonnik z Padwy, Constantin, zwany ojcem skrzypków francuzkich, Walther którego kompozycje stawiają go w rzędzie najzdolniejszych artystów XVII wieku, i nakoniec Jean-Babtista-Bassani odznaczający się pięknym stylem swej muzyki, i który miał szczęście być nauczycielem Corelli'ego. Archangello Corelli, imię pra-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wdziwie słynne w dziejach sztuki muzycznej, które przebiegnie wieki, nieutraciwszy nic ze swej sławy, jakiebykolwiek zaszły zmiany w muzyce, Corelli, wielki artysta, niemniej doskonały skrzypek jak kompozytor w owym czasie, urodził się w Fusignano, małem mieście Państwa Kościelnego r. 1650, umarł w Rzymie 1713 r. Współcześni i współrodacy, zawdzięczając jego imię i sławę, którą mu cała Europa jednozgodnie przyznała, umieścili zwłoki jego w Panteonie, i wznieśli mu pomnik przy pomniku Rafaela. Ubiegło przeszło półtora wieku, i Corelli uważany jest jako pierwotwórczy typ dobrej szkoły skrzypcowej; dziś nawet, chociaż sztuka wzbogaciła się znacznie w efekta nieznane w jego czasie, i chociaż mechanizm wydoskonalił się niezmiernie, ćwiczenia jego dzieł są dotąd uważane jako jedne z najlepszych jakie utworzono, dla nabycia szerokiego i poważnego stylu. Jego dzieło 5, złożone z 12 sonat na skrzypce, z towarzyszeniem klawikordu, drukowane w Rzymie 1700 r. uważane jest jako arcydzieło w swoim rodzaju.

Sztuka grania na skrzypcach i kompozycja muzyki dla tego instrumentu, postępowała coraz wyżej w ciągu XVII wieku i mało wtedy było miast we Włoszech, w którychby nie można było znaleźć jakiego dobrego skrzypka. Genjusz Corellego, stał się pobudką dla wszystkich artystów. W Pizie był Konstanty Clarini, mniej odznaczający się kompozycją jak wykonawstwem; we Florencji Francesco Veracinini; w Bolonji Jeroma Laurenti; w Modenie Antonio Vitali, w Massa di Carara Cosme Perelli i Francesco Ciampi; w Lucce An. Lombardi; w Kre-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

monie Visconti, którego rady stały się użyteczne sławnemu Stradivarius w fabrykacji skrzypiec; w Pistoja był Giacopino; w Neapolu, Michel Mascitti. Inni, jak Matias Alberti, Tomas Albinoni, Carlo Tessarini i Antonio Vivaldi, wszyscy uczniowie Corelliego, byli razem pierwszego rzędu wirtuozami, i wielkiemi w owym czasie kompozytorami muzyki instrumentalnej.

Vivaldi, którego imię dopiero co wymieniliśmy, był jednym z tych genjalnych artystów, którzy nadają sztuce nowy kierunek. Concerto, jemu winno swoje pierwsze udoskonalenie. *Estro armonico Vivaldi*, złożone z dwunastu koncertów na cztery skrzypce, dwie altówki, wiolonczellę i bas cyfrowany na organ, liczy się do utworów prawdziwie znakomitych. Lecz i w innym rodzaju kompozycji, rozwinął genjusz ten artysta; jego melodje mają charakter nowoczesnej muzyki, którą starali się naśladować: Somis i Geminiani, skrzypkowie wielkiego talentu.

W pośród tylu dystyngowanych artystów, których dopiero imiona wymieniliśmy, wzorem skrzypków z pierwszej połowy XVIII wieku był Józef Tartini, urodzony w Pirano, prowincji Istria r. 1692. Tartini przepędził swą młodość dosyć nieszczęśliwie, lecz w pracy i nieustannem doskonaleniu swego talentu i w coraz nowych odkryciach (obserwacjach), które doprowadziły do zasad fundamentalnych prowadzenia smyczka, pryncypjum uważanego dotąd za podstawę dla włoskiej i francuzkiej szkoły skrzypcowej. Umieszczony w Padwie r. 1720, jako solista i dyrektor orkiestry (kapelli) kościelnej, przepędził tam pięćdziesiąt lat spokojnie, zajęty pracą dla swej sztuki, umarł 1770 roku.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W roku 1728, założył on w tem mieście szkołę skrzypcy, która się sławną stała na całą Europę, i z której mnóstwo wyszło doskonałych skrzypków jak: Nardini, Pascalino, Bini, Alberghi, Dominico Ferrari, który uchodzi za wynalazcę fladżeoletów, Carminati, Capuzzi, pani de Sirmen, i skrzypkowie francuzcy: Pagin i La Houssaye. Tartiniemu niemniej zawdzięczają udoskonalenie sztuki skrzypcowej i wiele kompozycji na ten instrument, jak wielu uczni których udoskonalił. Liczba jego koncertów dochodzi 150-ciu; napisał także około 50-ciu sonat, w liczbie których znajduje się owa sławna Sonata-djabelska, o której ciekawą anekdotę opisał sam autor w tych słowach: „Jednej nocy (a było to w roku 1713), śniło mi się, żem zawarł ugodę z djabłem, i że on był na moje rozkazy. Wszystko udawało mi się według życzenia, moje chęci były zawsze uprzedzane i moje wymagania przewyższane usługą mojego nowego lokaja. Przyszło mi więc na myśl dać mu moje skrzypce, czy on też potrafi grać na nich; lecz jakież było moje zadziwienie, gdym usłyszał sonatę oryginalnej piękności, graną z taką doskonałością i inteligencją, że nie pojmowałem aby coś piękniejszego można było utworzyć. Budzę się nareszcie z tem wielkiem wrażeniem, biorę natychmiast moje skrzypce, sądząc że choć w części będę umiał naśladować com słyszał. I właśnie sztuka, którą skomponowałem wtedy i nazwałem *Il Sonata del Diavolo*, jest zaprawdę najlepszą jaką kiedy utworzyłem; lecz o tyle niższą od tego co mię zachwyciło, że byłbym rozbił moje skrzypce i porzucił muzykę, gdybym był w stanie bez niej się obejść.”

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pomiędzy uczniami Corelliego, jeden z zdolniejszych skrzypków był: Geminiani, urodzony w Lucce roku 1680. Skończywszy swe nauki pod kierunkiem tego sławnego mistrza, przeniosł się do Anglji w roku 1714, i tam mieszkając przez lat blisko sześćdziesiąt, udoskonalił kilku swoich uczni, umarł roku 1762 w Dublinie. Somis, drugi uczeń Corelliego, urodził się w Turynie w końcu XVII wieku, i był później założycielem szkoły skrzypcowej w Piemoncie. Baptiste Anet, znany więcej pod imieniem tylko Baptiste. pobierał także nauki od Corelliego; około roku 1700, pojechał do Paryża gdzie uważany był jako nadzwyczajność w owym czasie; Baptista, mieszkał później jakiś czas w Warszawie. Najdawniejszym skrzypkiem i pierwszem założycielem szkoły francuzkiej, był Jean Lecler, uczeń Somisa i wielkiego talentu artysta, urodzony w Lyonie 1697 roku. Skrzypce początkowo służyły mu tylko do tańca, gdyż w swojej młodości występował w Rouen jako baletnik; później wezwany będąc do Turynu na dyrektora baletu, poznał się tam z sławnym Somis, który posłyszawszy go grającego kilka arji do tańca jego utworu, polubił go bardzo i zaczął mu dawać lekcje na skrzypcach. Po dwóch latach nauki, mistrz oznajmił uczniowi, że nie miał nic więcej do nauczenia go. Przybywszy do Paryża w roku 1729, Lecler zajmował najprzód miejsce w orkiestrze opery, później w muzyce królewskiej. Uczniowie których ukształcił, i publikacja jego sonat, duetów i trjów, stanowią początek szkoły skrzypcowej francuzkiej.

Senaillé wpływał także wiele na pierwsze rozwijanie się tej szkoły. Urodzony w Paryżu roku 1687, pobierał począ-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tkowo lekcje od Quevercina, jednego z 24 skrzypków wielkiej bandy królewskiej, później został uczniem Baptysty Anet. Wielka renoma jaką w tej epoce mieli skrzypkowie włoscy, skłoniła go udania się do Modeny, dla nauczenia się czegoś od Antonio Vitali. Jego talent zrobił w tem mieście niemałe wrażenie, i wielka księżna dała mu urząd w swojej muzyce dworskiej. Z powrotem do Paryża w roku 1719, wykształcił kilku zdolnych uczni, w liczbie których: Guignon albo Guillemain, największą zjednał sobie sławę kompozycją doskonałych sonat na skrzypce.

Ze wszystkich uczni Corelliego, najwięcej oddalił się od jego stylu, i w mechanizmie doszedł rezultatów nadzwyczajnych, Piotr Locatelli słynny skrzypek, urodzony w Bergamo roku 1693. Pełen śmiałości i oryginalności, wynalazł nowe kombinacje dla skrzypcy. Dzieło najważniejsze w którem złożył rezultaty swych rozmaitych odkryć i udoskonaleń, ma tytuł: *Arte di nuova modulatione* (wydanie francuzkie tego dzieła ma tytuł: *Caprices enigmatiques*). Jeżeli Locatelli, który umarł w Holandji 1764 roku, nie ukształcił wielu uczni, z powodu wielkich trudności jego muzyki, miał przynajmniej wielu naśladowców, między któremi: Lolli, Fiorillo, a nadewszystko Paganini, do najwyższej doszli doskonałości.

Szkoła piemoncka, założona przez Somisa, była bardzo płodną w talenta pierwszego rzędu: Lecler, Chabran, głośny około roku 1750 w Paryżu, Giardini, wzór elegancji, a nadewszystko Pugnani, któremu concerto zawdzięcza nowe formy i udoskonalenia. Zostawszy przewodnikiem szkoły piemonckiej, Pugnani, wzniósł swoję chwałę do najwyższe-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

go szczytu, przez ukształcenie tak świetnego i wielkiego talentu jakim był Viotti, który następnie został wzorem skrzypków, wszystkich krajów. Współczesny Pugnaniemu, Gaviniès, tyle zrobił dla szkoły francuzkiej w Paryżu, ile skrzypkowie piemonccy robili w Turynie dla szkoły włoskiej. Mechanizm smyczka wyrobiony, czystość, ekspresja, styl poważny, takie były przymioty, które uderzyły Viottego gdy usłyszał Gaviniego, i co mu dało powód do nazwania go Tartinim francuzkim.

Przybycie Viottego do Paryża, zrobiło wrażenie niedoopisania. Nigdy niesłyszano talentu, któryby wyrównał jego doskonałości; nigdy artysta, nie posiadał tonu piękniejszego, takiej elegancji, zapału, i rozmaitości podobnej. Jego wzniosła imaginacja dodawała wdzięków jego koncertom; robił wielkie wrażenie na słuchaczach, gdyż jego kompozycje na skrzypce były o wiele wyższe od tych jakie słyszano poprzednio, jak jego gra była wyższą od gry wszystkich jego rywali. Od chwili jak poznano tę piękną muzykę, dawna wziętość koncertów Jarnowickiego znikła, i szkoła francuzka skrzypcy weszła na drogę daleko obszerniejszą. Uczni tego znakomitego artysty była bardzo mała liczba, wszelako jest między niemi jeden, który stanął sam za całą szkołę, a tym jest Rode, talent wielki, delikatny, wykwintny i świetny, przypominający często swego mistrza pod którym się kształcił. Zauważać powinniśmy tę interesującą zgodność szkoły, która od czasu Corelliego, aż do ukazania się Rodego, nie była przerywaną. Corelli był nauczycielem Somisa, Somis nauczycielem Pugnaniego, Pu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gnani, Viottego, a Viotti nauczycielem Rodego, największego artysty z nich wszystkich.

W epoce w której jaśniał Rode, ukazało się dwóch skrzypków wysokiej zasługi, uświetniających szkołę francuzką. Pierwszym z nich, był Rudolf Kreützer, syn jednego muzyka z kapeli królewskiej, urodzony w Warsalu roku 1766, uczeń Stamitza skrzypka niemieckiego, który był założycielem szkoły. Kreützer, nabrał najprzód stylu nieco ograniczonego od swego mistrza, lecz pobierając później lekcje od Gaviniego i usłyszawszy Viottego, rozszerzył swój sposób gry, i stał się nietylko niewymuszonym; nietylko świetnym, lecz że tak powiemy, prawie rycerskim. Jego ton więcej był pełny jak melodyjny, jego sposób śpiewania mniej był odznaczającym, jak jego śmiałość w pokonywaniu trudności. Kreützer utworzył szkołę i ukształcił kilku doskonałych uczni, których przymioty podobne były do wzoru, i którzy nabyli wielkiej świetności w grze swojej. Jednym z tych uczni, przynoszących sławę Francji, był znakomity skrzypek Lafont. Nie znajdując w uczniach swego mistrza przymiotów sympatyzujących z własnemi, przejął się więcej szkołą Rodego, która zdawała się być stworzoną dla rozwinięcia jego naturalnych przymiotów, wdzięku, czystości, elegancji i piękności, połączonych przez tego artystę w jednę całość doskonałości.

Baillot, o którym pozostaje nam jeszcze do powiedzenia, był nietylko ze swego najbogatszego i najróżnostronniejszego mechanizmu wielkim skrzypkiem, lecz zarazem był poetą w najwytworniejszych uczuciach i pięknościach swej muzyki. Pollani uczeń Nordiniego, był jednym z jego nau-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

czycieli, lecz w rzeczywistości, największe przymioty talentu Baillot czerpał sam z siebie. Wielki solista skrzypek nie mógł nigdy wznieść się do szczytu swej wysokości, gdy wartość jakiego dzieła nie zachwycała go. W operze np. gdzie miał grać solo do baletu, tracił większą część swego talentu, i był wtedy tylko cieniem samego siebie. Lecz na posiedzeniach corocznych kwartetów i kwintetów, kiedy genjusz Bethowena, Mozarta, Haydna i Bocheriniego zapukał do jego serca, wtedy Baillot, stawał się wzniosłym i niezrównanym w rozmaitości uczuć i w poezji myśli. Jego smyczek był magicznym, i tony stawały się pod jego palcami natchnieniem wymownem. Baillot, niedość że był wielkim artystą, lecz zarazem i doskonałym profesorem. Liczba wyborowych skrzypków których ukształcił, jest bardzo znaczną; z jego właśnie szkoły wyszli Habeneck i Mazas, znakomici artyści. Zostawszy profesorem konserwatorjum paryzkiego i sukcesorem swego mistrza, Habeneck [1]), wykształcił kilku znakomitych artystów, na czele których mieści się Alard, dzisiejszy przywódzca szkoły francuzkiej i doskonały kompozytor na skrzypce.

Nowa szkoła skrzypcy utworzona w Brukselli, pod przewodnictwem Karola Bériota słynnego skrzypka i najwięcej upowszechnionego kompozytora, liczy wieku znakomitych artystów jak: Molique, Ghis, Prüme, Hauman, etc. Między temi wszystkiemi najwyżej stanął Vieuxtemps, według szkoły francuzkiej dziś najpierwszy skrzypek w Europie.

[1]) Habeneck był nietylko profesorem, lecz zarazem dyrektorem filharmonicznych koncertów w konserwatorjum i dyrektorem orkiestry Wielkiej Opery w Paryżu.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vieuxtemps, równie jest wzorowym jak trudnym pod względem mechanizmu skrzypkiem, równie doskonałym harmonistą jak płodnym w oryginalne piękności kompozytorem; jego koncerta mianowicie, mieszczą w sobie wszystko co tylko wzorowy artysta pięknego, eleganckiego, tak w mechanizmie jak w harmonji, może na skrzypce i orkiestrę utworzyć.

Germanja wydała także wielu znakomitych artystów-skrzypków, z których najdawniejszym był Wagner w XVII wieku. Włochy i Czechy stały się kolebką dwóch szkół skrzypcowych niemieckich, z których powstały później inne. Corelli, zostawiał wszędzie dowody swego wielkiego wpływu, będąc pierwszym skrzypkiem kapeli margrafowskiej w Anspach roku 1698; jeszcze Pisendel był wtedy dzieckiem, później zostawszy jego uczniem, robił tak znaczne postępy, że w 1702 roku, angażowanym został jako pierwszy skrzypek kapelli. Ten sam Pisendel wezwany będąc na urząd dyrektora koncertów przy dworze saskim, założył w Dreźnie szkołę skrzypiec, której przekazał tradycją, swego mistrza. W tejto szkole, ukształcił się Jan-Teofil Graun, brat sławnego kompozytora i dyrektora koncertów Fryderyka Wielkiego. Graun posiadał prawdziwy talent, i zostawił onego dowody nietylko w wykształceniu kilku swych uczni, lecz i w kompozycji. Jego koncerta na skrzypce których napisał około trzydziestu (zostające w manuskryptach), według znawców, mają mieć wysoką wartość. Graun w swej młodości po ukończeniu nauk jakie pobierał od Pisendla, udał się do Włoch i pobierał lekcje od Tartiniego, którego przejął się manierą.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Szkoła skrzypcy powstała w Czechach, rozpoczyna się przez Konieszka w Pradze, który jest nam znany, z tego tylko, że był nauczycielem Franciszka Bendy, wielkiego w swoim czasie artysty, urodzonego w Altenatce w Czechach 1709 roku. Pierwszym jego nauczycielem był mało znany żyd nazwiskiem Leibel; później został uczniem Konieszka. Szkoła Bendy z której wyszli dwaj jego synowie, a przy nich Ramnitz, Rust, Mathes i wielu innych, długo była słynną w Niemczech. Benda po śmierci Grauna nastąpił po nim, jako dyrektor koncertów dworu pruskiego w roku 1772, i umarł w Potsdamie 1786 roku. Z Praskiej także szkoły wyszli: Jan-Karol Stamitz odznaczający się skrzypek i kompozytor, urodzony w 1719 roku, mając początkowo za nauczyciela mnicha z Opactwa Reichnau, nazwiskiem ks. Czarnohórskiego. Wszedłszy w służbę elektora-palatyna w 1745 roku, Stamitz, został fundatorem sławnej szkoły w Manheim, która wydała większą część skrzypków niemieckich. W liczbie jego uczni są dwaj jego synowie: Karol i Antoni Stamitz, Kanabich, Foester, i wielu innych. Kanabich kontynuował naukę swego poprzednika i z jego szkoły wyszli Wilhelm Cramer, Danner i Franzel, którzy wszyscy byli dystyngowanemi artystami, lecz w różnych rodzajach. Uczeń Dannera Fryderyk Eck, urodzony w Manheim 1766 roku, był także dzielnym skrzypkiem i dyrektorem koncertów przy dworze w Münich, miał on szczęście być nauczycielem genjalnego Spohra, który grę swoję kształcił o tyle wszakże, dopóki jego organizacja indywidualna i jego pomysły nie rozwinęły w nim własnej osobistości.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Spohr, był twórcą w Niemczech, szkoły (metody) obszerniejszej i jędrniejszej jak jego poprzedników. Jest on nietylko wzorem szkoły niemieckiej i najsławniejszym skrzypkiem, lecz i wielkim kompozytorem. Ten ze wszech miar czcigodny artysta ukształcił także wielu uczni, którzy zajmują dziś rozmaite muzykalne posady, w wielkich miastach. Zasady albo metoda Spohra, według jakiej uważał on udoskonalenie gry skrzypcowej, drukowaną jest w Wiedniu u Haslingera, przełożona także na język francuzki.

Czeska szkoła, mnóstwo, wydała znakomitych artystów-skrzypków, takich jak Kaliwoda, Panofka, Peschaczka, St. Lubin, Matusek etc. Z czeskiej zapewne także szkoły, wyszedł słynny wiedeński skrzypek-kompozytor Meiseder, założyciel takiejże szkoły w Wiedniu. Kompozycje Meisedera, tak na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry, jak inne klasyczne, należą do pierwszorzędnych utworów niemieckich. Z jego uczni, najwięcej się wsławili Jansa, dzisiejszy przewodnik szkoły wiedeńskiej, i Hauzer.

Słynny nasz Karol Lipiński, urodzony roku 1790 w Radzyniu, pobierał pierwsze swe muzykalne ukształcenie we Lwowie i Warszawie, później także w Pradze Czeskiej, nim jeszcze talent jego zjednał mu sławę europejską. Lipiński bez zaprzeczenia należy do rzędu tych genjalnych ludzi, którzy w kronice muzycznej, wysokie zajmują stanowiska. Lipiński, to Corelli polski, którego rady były użytecznemi dla wielu utalentowanych skrzypków. Viotti, Rode, Paganini, Lipiński, Spohr, Lafont i Meiseder, są to imiona skrzypków, którzy w początkach bieżącego wieku najrozgłośniejszą zjednali sobie sławę. W roku 1837, Li-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

piński został dyrektorem koncertu i szefem orkiestry królewskiej w Dreźnie, gdzie dotąd jeszcze pomimo swego podeszłego wieku, zachwyca znawców i lubowników klasycznej muzyki, pełnością intonacji i dzielnością swego smyczka.

Z młodszej generacji skrzypków, (którzy należą do rzędu równie znakomitych artystów), są: Vieuxtemps, Alard, wzorowi artyści szkoły francuzko-belgijskiej, w której myśmy się kształcili, i do której się liczą: Artôt, Hauman, Prüme, Leonard, Wieniawski, ów olbrzymi dziś talent; Biernacki i Lotto. Do nowoczesnych także liczy się Olle-Bulle, ten oryginalny potentat norwegski. Ze szkoły włoskiej: Sivori, Bazzini, Apolinary Kątski, Siostry Milanello, które były także uczennicami Beriota. I niemieccy skrzypkowie: Jansa, Ernst, Hauzer, Dawid, siostry Neruda, Laube, etc. Otóż i cała historja tak dawniejszych jak współczesnych skrzypków; wspomnieliśmy tu tylko o tych, którzy się do wzorowszych i słynniejszych liczą. Odsyłamy czytelnika do rozdziałów: Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy, w których staraliśmy się powiedzieć coś prawie o wszystkich znakomitszych artystach każdego kraju.

Wiolonczeliści.

Jednym z najdawniejszych artystów na wiolonczeli Franciscello, wiolonczelista rzymski, który żył na początku XVIII wieku i pierwszy zasłynął jako solista na tym instrumencie. Z francuzkich wiolonczellistów najdawniejszym był Berthand, urodzony na początku XVIII wieku i uważany jako założyciel szkoły francuzkiej wiolonczelistów. Najsławniejsi z jego uczni byli: Janson, Duport, Lamarre, etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

W późniejszych czasach wielu było innych tak włoskich, francuzkich jak niemieckich, których imiona mniej nam są znane. Epoka właściwa, od której wiolonczela zasłynęła, jako instrument koncertowy, zaczyna się dopiero od czasu ukazania się Romberga. Genjalny ten muzyk, posiadał w sobie wszystkie przymioty odznaczające wyższego artystę [1]). Gra jego klasyczna, pełna czystości, czucia i elegancji, zachwycała w swych czasach znawców. Niemniej kompozycje jego były i są dotąd jeszcze bardzo szacowane i uważane niejako za wzór kształcących się na tem instrumencie. Wszystkie konserwatorja przyjęły szkołę Romberga, jako uznaną za doskonałą. Z jego uczni i naśladowców, najznakomitsi są wiolonczeliści-kompozytorowie: Bohrer, Dotzauer, Kümer, Küfner, etc. Profesor konserwatorjum paryzkiego, słynny wiolonczelista Franchomme, jest także jednym z najgodniejszych naśladowców Romberga, i wzorem dzisiejszej szkoły francuzkiej.

Nowa epoka (albo nowa szkoła) wiolonczelistów, rozpoczyna się razem ze sławą Servais'go. Servais jest tem na wiolonczeli czem Rubini w śpiewie, Liszt na fortepjanie, Paganini na skrzypcach, czyli w całem znaczeniu genjalnym artystą-wirtuozem, gra jego posiada wszystkie zasoby mechanizmu i czucia, jakie tylko w najwyższem udoskonaleniu artysta może posiadać. Kompozycje na wiolonczelę są więcej w rodzaju romantycznym, wiele trudności i piękności w sobie zawierające. Z wielu uczniów i naśladowców Servaigo, najwięcej słyną Kellerman, Batta, Casella, Piatti,

[1]) Bernard Romberg urodził się 1770 roku w Niemczech.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

panna Christiani, Ofenbach, Seligman, Schubert, Herman, warszawianin, i nasz ulubiony trubadur-wiolonczelista Samuel Kosowski. Najdoskonalszą jest dzisiejsza szkoła francuzko-belgijska, której głównym przedstawicielem jest Servais. A chociaż profesorami wiolonczeli są w Paryżu: Norblin, Franchomme, Batta, w Bruxelli sam tylko Servais; kompozycje tego znakomitego artysty, równie dla Paryża jak dla reszty muzykalnego świata (mówimy o wiolonczelistach), służą za przedmiot ćwiczeń i doskonalenia się na tym instrumencie. Anglicy, którzy nie mogą się poszczycić żadnym sławniejszym skrzypkiem, mają dwóch pierwszorzędnych wiolonczelistów: Crosdil'a i Lingley'a [1]).

Do gatunku wiolonczeli (basetli) należy także kontrabas, (quadrviolla) formy daleko większej, a więc i tonu grubszego czyli niższego. Instrument ten, chociaż jest tylko orkiestrowym, wielu jednak artystów usiłowało podnieść go do godności koncertowego. Między temi słyną najwięcej jako soliści na kontrabasie: Setti, Dragonetti, Gouffé, Vistris, Botesini etc.

ROZDZIAŁ XXXIV.

Artyści na brzdąkanych i dętych instrumentach.

Lira, lutnia, arfa, cythara, teorban i gitara, należą do kategorji instrumentów brzdąkanych. Historyczne te instru-

[1]) Wiolonczela, która równie jak skrzypce, początek swój wzięła od violi, w XVII wieku, używaną była w kapelach kościelnych, w operze zaś dopiero w XVIII zaprowadzoną została, przez florenckiego muzyka nazwiskiem Batistini.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

menta, które miały niegdyś tak wielką wziętość, dziś prawie zupełnie zarzucone zostały. Z lirników i lutnistów jedna tylko arfa i gitara, zachowały dotąd tradycją swojej dawnej popularności. Arfa jest jednym z piękniejszych instrumentów muzycznych, jakie do składu tegoczesnych orkiestr wchodzą; jej nuty, akorda, arpedżja, które rozrzuca wśród harmonji orkiestrowej, są nadzwyczajnej świetności. Nic nie może iść w porównanie do efektu jej czarodziejskich tonów, połączonych ze słodką melodją fletu i klarnetu, grających razem. Nic także nie ma efektowniejszego, nad harmonją kilkunastu arf zgrabnie połączoną z harmonją orkiestry. Jako instrument koncertowy, arfa mniejszą ma wziętość od fortepianu, skrzypcy i wiolonczeli; wielu jednakże artystów doskonaliło się na tym instrumencie, lecz niewielu równej doszli doskonałości jak Alvars i Godfroid, słynni arfiści. Do rzędu znakomitszych także wirtuozów na arfie, liczą się: Dalvimar, Naderman, Bochsa, Pistor, etc.

Jak arfa znalazła swoich zwolenników i pracowników, którzy jej wdzięk i piękności do wysokiego artyzmu podnieśli, tak niemniej gitara ma swoich reprezentantów, równie znakomitych i słynnych artystów. W Hiszpanji, Anglji, Francji, Niemczech i Polsce, sztuka grania na gitarze doszła do wysokiego stopnia doskonałości. Szczepanowski, Sor, Aguado, Haerta, Carcassi, Sokołowski, należą do kolekcji tych znakomitych wirtuozów, gitarzystów, których sława stała się europejską.

[1]) Z lirników i lutnistów najwięcej słynęli: Gaultier we Francji i Bernard w Niemczech w XVII wieku.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Przejdźmy teraz do artystów na dętych instrumentach, i powiedzmy coś najprzód o flecistach, jako najpierwsze w partyturze orkiestrowej, trzymających miejsce. Jednym z najdawniejszych flecistów, który miał zarazem sławę jako doskonały kompozytor, był Quanz, żyjący w XVII wieku; po nim słynął we Francji, na początku XVIII wieku, Blavet, lecz w niczem nie mógł się równać z Quanzem, nadwornym muzykiem i nauczycielem fletu Fryderyka Wielkiego. Od czasu Quanza i Blaveta, nabył świetnej reputacji około roku 1780 francuzki artysta Hugot, lecz za ukazaniem się sławnego flecisty Tulon, wszyscy jego poprzednicy prawie zapomnieni zostali. Tulon słynie nietylko jako wirtuoz, lecz także jako kompozytor i doskonały profesor; z jego uczni Altes i Dorus doprowadzili mechanizm swój na tym instrumencie do zadziwiającej doskonałości. Angielscy fleciści: Druet i Nicholson także do znakomitszych się liczą. Z niemieckich, belgijskich i włoskich, słyną najbardziej Fürstenau, Köhler, Walkiers, Lindpaitner, Böhm, Rémusat, Berbigier, Briccialdi, etc.

Hobój, ten pasterski instrument, i nadzwyczaj efektowny w orkiestrze, znalazł wielu także artystów uprawiających go z zamiłowaniem. Jednym u sławnych hoboistów i najdawniejszym w historji muzycznej był Filidori, współczesny Ludwika XIII, który go słuchał z zachwyceniem. Później rodzina Besozzi, wydała kilku znakomitych artystów, którzy słynęli w przeciągu XVIII wieku w całej prawie Europie. Z uczni Besozzich najwięcej zasługują na wzmiankę Garnier i Salentin. Niemcy posiadają także kilku hoboistów pierwszego rzędu, między temi, największą mają sła-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wę: Fischer, Brod, Vogt, etc. Jednym ze znakomitszych także wirtuozów na hoboju, był Olivier, francuzki artysta, którego talent w r. 1844 podziwiała Warszawa.

Z klarnecistów, słynął w drugiej połowie XVIII wieku niemiecki muzyk Beer, nadworny klarnecista króla pruskiego. Boerman uczeń Beera, niemniej zjednał sobie sławę pierwszego rzędu wirtuoza. W Londynie słynie także Willam z niepospolitego talentu na klarnecie. Do solistów na tym instrumencie, należy nasz europejski artysta Tropiański; lecz ze wszystkich tych, o których mówiliśmy, najwyżej się wzniósł Cavalini, artysta opery *de la Scala* w Medjolanie. Jego gra na klarnecie jest taką samą osobliwością, jak gra Liszta na fortepjanie, Servais'go na violonczelli, albo Paganiniego na skrzypcach, z tą atoli różnicą, że klarnet z natury swej mniej jest wdzięcznym instrumentem i daleko efektowniej wygląda w solach orkiestrowych jak koncertowych. Z fagocistów, których wielu można znaleźć w orkiestrach większych bardzo uzdolnionych, najwięcej jednak zasłynęli w Europie niejaki Ozi, Mann i Delcambre.

Instrumenta dęte, dzielą się na dwie kategorje, czyli na instrumenta drewniane i instrumenta mosiężne. Do kategorji pierwszej należą: flet, pikulina, hobój, klarnet, cor-anglais, fagot i basthorn, jako najwięcej ze sobą mające podobieństwa. W kategorji drugiej, mieszczą się: trąbki, waltornie, trombony i puzony, jako tonu daleko silniejszego od poprzednich. Niewielu było dawniej muzyków dobrze grających na waltorni, trąbce lub puzonie, z powodu niekompletnej doskonałości tych instrumentów. Słynny fa-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

brykant Sax przyczynił się najwięcej swemi wynalazkami i ulepszeniami do ułatwienia gry na dętych instrumentach. Z waltornistów którzy mieli większą sławę, najdawniejszemi są: Hampel i jego uczeń Punto, urodzony w Czechach około 1760 r.

Po nich następują Altenburg, Harper, artyści niemieckiej szkoły, niemniej sławni od poprzednich, i waltorniści francuzko-belgijscy: Lebrun, Duvernoy, Gallay i Dauprat profesor konserwatorjum w Brukselli. Lecz od tych wszystkich wyżej stoi Vivier, waltornista solowy wielkiej opery w Paryżu. Wynalazł on przez swoje kombinacje sposób wydawania kilku jednocześnie tonów na waltorni, instrumencie podobnie jak flet i klarnet jednotonnym. Osobliwszy ten wynalazek Vivier'a, żadnemu innemu artyście nie jest znanym, oprócz sławnego flecisty Dorus, który znów na flecie wynalazł te same kombinacje.

Z artystów na innych dętych instrumentach, żaden nie ma sławy wyrównywającej tym, o których tu mówiliśmy, chociaż wszystkie prawie pierwszego rzędu orkiestry, posiadają wielu doskonałych w tem rodzaju muzyków.

ROZDZIAŁ XXXV.

Krytyka i literatura muzyczna.

Literaturą muzyczną zowiemy wszelkie literackie dzieła, jakie tylko pisane były o muzyce. Do niej się liczą: dzieła historyczne, teoretyczne, poetyczne i filozoficzne, artykuły gazet, lub innych pism perjodycznych; słowem wszystko

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

co tylko interesującego i pożyteczniejszego o muzyce i dla muzyki napisano. Krytyka w dziełach literackich najważniejszą gra rolę, a nawet możnaby prawie powiedzieć, że krytyka jest właśnie literaturą muzyczną. Wszelkie zdania pochwalne lub naganne o talentach lub genjuszach artystów, tak kompozytorów jak wirtuozów; wszelkie przeglądy i rozbiory dzieł kompozytorskich, wszelkie definicje i porównywania teoretyczne, wszystko nie jest niczem innem jak krytyką; dzieła nawet historyczne nie są pozbawione krytyki. Literatura więc muzyczna tem się różni od literatury ogólnej, że się składa powiększej części z krytyki.

Historja krytyki i literatury muzycznej, jednoczy się z historją pierwszych muzyków, zacząwszy od Orfeuszów, Pythagoresów, Tymoteuszów, etc. Właściwa jednak epoka rozszerzania się krytyki i powiększania literatury muzycznej, datuje dopiero od XVII wieku. Włochy, Niemcy, i Francuzi, jako najpłodniejsi w dzieła kompozytorskie i talenta wirtuozów, najwięcej też obfitują w dzieła literackie tyczące się muzyki, i najznakomitsze z tych są uczonych włochów Zarlino, Ceroni, etc. niemieckich: Kirbergera, Albrechtsbergera, Fuchsa, Schmerlinga, Guhra, etc. z francuzkich: ks. Roussier, filozof Rousseau, Fétis, Castil-Blase, Scudo, Berlioz i Stendhal, najwięcej słyną. Anglicy mają Dra Burney i Statford; w Rossji Bułharyn, Mann, Damke, znakomite w krytyce muzycznej trzymają miejsce. Z polskich literatów muzycznych, najwięcej ma zasługi Sikorski, po nim Kurpiński, Elsner, Każyński, Sowiński i Karasowski. Wymieniliśmy tu tylko imiona najwięcej nam

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

znanych pisarzy, którzy wszakże stanowią ledwo setną a nawet tysiączną część literatów różnych epok i różnych krajów, co o muzyce pisali.

Nie mamy więc pod tym względem pretensji do tak obszernych wiadomości, byśmy o wszystkiem mogli wiedzieć, co znakomitszego i pożyteczniejszego o muzyce i jej przedstawicielach napisano. Nie znamy języków hiszpańskiego, angielskiego, a nadewszystko niemieckiego, w którym także mnóstwo dzieł literackich jest drukowane. Wszelako krytycy i literaci francuzcy tacy jak Fétis, Castil-Blase, Scudo i Berlioz (których język, oprócz swojskiego, najwięcej jest nam znany) niczem nie ustępują literatom niemieckim i zdaje się nawet uważając historycznie, że zawsze światła w tej naukowej gałęzi pożyczano sobie wzajemnie. Nasz Sikorski (którego pod względem krytyki nazwać można Scud'em, a więcej jeszcze Berliozem polskim), czy zająłby tak znakomite miejsce w literaturze i został takim potentatem w krytyce, gdyby nie czerpał wzorów z dzieł obcych? Muzyka, jak mówiliśmy na innem miejscu, jest językiem uniwersalnym, i jeżeli nie wszystkie sławy jej reprezentantów, to przynajmniej wszystkie utwory i arcydzieła tej sztuki, do wszystkich zarówno należą; więc krytyka i literatura muzyczna każdego kraju i narodu jako przedwodniczka artyzmu i jako kronika wiadomości artystycznych, do wszystkiego co jest pięknem i doskonałem w sztuce muzycznej, zarówne ma prawo; pod tym względem religijne, że się tak wyraziliśmy, łączy wszystkich braterstwo.

Według pojęcia naszego, wysoko zawsze ceniliśmy kry-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tykę, której celem jest wytykać błędy, wykazać co jest dodobrem a co złem w sztuce; zdawało nam się, że bez pomocy krytyki, ani arcydzieła ani arcy-mistrza nie mogli się udoskonalić. Tymczasem przeciwnie widziemy w historji, a widziemy z ujmą dla krytyki, że wprzód tworzono dzieła, wynajdowano nowe oryginalne piękności, nim się z niemi krytyka porozumieć i oświoić zdołała. Słusznie mówi Kraszewski w swoich *Studjach literackich* o krytyce, a mówi podobnież, że krytyka przyczepia się do wszystkiego, dzieło zaś albo talent, jest wszystkiem. Historja wzmiankuje imiona ludzi wybranych, którzy powiększyli dziedzinę sztuki muzycznej, lecz zarazem użala się, iż nie zawsze wyżsi ludzie zbierali owoce swych prac i usiłowań. Wyżsi byli nad swych współczesnych, ale ogół nie chciał niekiedy iść za ich światłem pojęciem, za ich wyższym polotem ku sferom nieznanym, i długo niezrozumiani, musieli walczyć z obojętnością publiczności, trwającej w swych dawnych uprzedzeniach i zwyczajach. Wiadomo jakie uprzedzenia i przeciwności miał do zwalczenia genjusz Glücka, w pierwszych czasach ukazania się arcydzieł tego wielkiego muzyka. Zaprzeczano wysokiej wartości jego pracom, nieuznano jego oryginalności, potępiano jego najszczęśliwsze innowacje, nazywając jego muzykę niepojętnym chaosem. Takie nieuznanie, którem przyjmuje ogół z początku prawie każdy genjusz nowatorski, zdarza się bardzo często; doznał go Mozart, Bethowen, Rossini nawet. Jego arcydzieło *Wilhelm Tell*, uważane dziś jako utwór najpiękniejszy (w muzyce dramatycznej), w którym ten słynny kompozytor najwięcej się okazał oryginalnym; było z początku

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

niezrozumianem i mało cenionem. Przykłady te jednak dowodzą, iż idąc wbrew uprzedzeniom mierności i ciemnoty ogółu, prawdziwy genjusz jest zawsze pewny dojść do powodzeń i często nawet te powodzenia tym są świetniejsze i trwalsze, im bardziej były opóźnione i trudne do osiągnięcia. Mało nam są znane kompozycje Wagnera, lecz sądząc ztego cośmy słyszeli i z tego co nam znawcy i, jak mniemamy, harmoniczni kompetenci o tej muzyce prawili, ma ona być arcy-oryginalną i zarazem arcy-piękną. Lecz inni znawcy i krytycy, nie ujmując nic oryginalnym pięknościom tych utworów, utrzymują jednak, że muzyka Wagnera, nie może być dziś jeszcze dostatecznie zrozumianą, i że ocenioną przez ogół dopiero będzie w przyszłości. Widziemy więc, z pociechą dla literatury muzycznej, o ile krytyka dzisiejsza jest wyższą od dawniejszej, gdyż nietylko utwory teraźniejszych kompozytorów, lecz i muzykę napisaną dla przyszłej generacji (mającej być więcej jeszcze oświeconą) rozróżnić i ocenić potrafi.

Nie mamy zamiaru rozszerzać się bardzo o krytyce i literaturze, które wzięliśmy za przedmiot do niniejszego rozdziału. Przedmiot bowiem krytyki i literatury muzycznej zbyt jest obszerny i rozgałęziony, by o nim w tak szczupłem jak niniejsze dziełku, w całości dać wyobrażenie; wreszcie potrzeba jest do tego znać obce języki, potrzeba mieć niemałą bibljotekę i posiadać wymowę niepospolitą, a na tem wszystkiem jak na nieszczęście nam zbywa. Z czasem, gdy nam Bóg pozwoli doczekać dłuższych lat, i jeżeli nas kto inny ukształceńszy i wymowniejszy nie wyręczy, chcielibyśmy napisać jedno jeszcze dziełko pod

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tytułem: *krytyka i literatura muzyczna*, na wzór Scudo, z mniejszą atoli filozofją i na mniejszą skalę, niż obszerne dzieła tego uczonego literata. Przyszłe dziełko nasze ma mieć na celu opisanie niektórych historycznych szczegółów o muzyce kraju naszego, krytyczny rozbiór celniejszych utworów naszych kompozytorów i bjografje znakomitszych naszych muzyków, takich jak Maciej Kamiński, Jan Stefani, Józef Elsner, Karol Kurpiński, Franciszek Lessel, Fryderyk Chopin, Tomasz Nidecki, Karol Lipiński, Frayer, Stanisław Moniuszko, Feliks Dobrzyński, Fryderyk Mirecki, Wiktor Każyński, Szymanowska, Albert Sowiński, Józef Stefani, Antoni Kątski, Apolinary Kątski, Józef Krogulski, Edward Wolf, Juljan Dobrski, Józef Nowakowski, Józef Brzowski, Józef Sikorski, Szczurowski, Stanisław Szczepanowski, Ignacy Komorowski, Samuel Kosowski, Ignacy Krzyżanowski, Leśniewska, bracia Wieniawscy, Münchheimer, Gabrjel Rożniecki, Oskar Kolberg, Herman, Lotto, Maurycy Karasowski, Nikodem Biernacki, Bielawski, Duranowski, Baranowski, Szabliński; i gdy będzie mowa o kompozycjach i kompozytorach, nie zapomnie-my powiedzieć coś o znakomitych naszych amatorach-artystach jak książe Ogiński, książe Radziwił, książe Poniatowski i książe Lubomirski, których utwory do najpiękniejszych w dziedzinie sztuki naszej muzycznej możemy zaliczyć. Co się tyczy naszej biografji i krytyki na nasz talent, jako skrzypka, kompozytora i literata, niech sobie kto inny pisze, gdyż sami możebyśmy się zbyt chwalili, a krytyka mianowicie nie lubi pochwał; rzecz naturalna, je-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

steśmy wszyscy niedoskonali, więc nic doskonałego nie potrafimy utworzyć.

Lecz wracając się z przyszłości do teraźniejszości, czyli do naszej historji muzycznej i artykułu niniejszego o krytyce: powiemy jeszcze tyle na jej pochwałę, że jakkolwiek nie zawsze i nie we wszystkiem, miewa ona swoją zupełną racją. Jakkolwiek niezawsze jej wyrocznie i przepowiednie co do przyszłości talentów i genjuszów sprawdzały się [1]); jakkolwiek nie wszyscy (w dzisiejszej epoce) zdaniu krytyki, chcą zawsze zupełnie wierzyć; wszelako nikt nie zaprzeczy, że krytyka jest koniecznie potrzebną, zwłaszcza do przewodniczenia i kierowania zdaniem publiczności, do rozwijania i zachęcania młodych talentów (kompozytorów lub wirtuozów) na drodze coraz większego doskonalenia się. Krytyka robi sławę artystom i nadaje wziętość ich kompozycjom, i gdy z prawdziwem pojęciem rzeczy i sumiennością bywa pisaną, wtedy prawdziwy też z niej płynie pożytek nietylko dla świata amatorskiego, dilletanckiego, lecz i dla świata artystycznego. Krytyka jest wtedy wszystkiem w świecie muzykalnym, gdyż mówi o wszystkiem co do niej należy, a mówi rozumnie i sprawiedliwie.

Dla upiększenia i urozmaicenia naszej niewymownej literackiej lepianki, przytaczamy tu przykład prawdziwie uczonej krytyki, krytykującej nie sam tylko świat nauko-

[1]) Jedna z poważniejszych gazet niemieckich jaką była *gazeta lipska* tak się wyraziła o Bethowenie wtedy kiedy ten wielki muzyk napisał już wiele arcydzieł dziś szanowanych, że jako fortepjanista (klawicymbalista) znakomite zajmował miejsce, lecz do kompozycji nie miał mieć żadnego talentu.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wy i poetyczny, lecz nieco także i świat prozaiczny, materjalny. Uczony literat, filozof i krytyk tak mówi o cywilizacji teraźniejszego świata. „Każdy okres w historji tak samo jak każdy perjód w życiu ludzkiem, jak każda pora w jednorocznym przewrocie przyrody, ma swoją oddzielną cechę charakterystyczną, która wprawdzie innych ze wszystkiem nie wyłącza, ale nad niemi do tyla ma przewagę, że najrozmaitszym nawet dążnościom panuje i nie zatarte zostawia piętno. Po czasach surowej ale jędrnej siły, po czasach poezji w czynie, po głębokiej wierze i poświęceniu, po szalonej ostateczności w odzyskiwaniu wielkich praw człowieka, po tych wszystkich rozlicznych kierunkach, które aż do najdrobniejszych szczegółów wrażały się swoim przedstawicielom równie jak wielkiej ciemnej massie, przeszliśmy do epoki zimnej rachuby, zysków mnożących się w nieskończoność, obliczonych na dziesiątki lat i na pół wieki, do epoki spekulacji giełdowych, przemysłu rolnego, fabrycznego, handlowego. Egoizm owiał wszystkie serca i bez podziału króluje nad wszystkiemi stosunkami społecznemi. Związki między narodowe równie jak między rodzinne, lub pojedyńczo ludzkie, uległy potężnemu wpływowi tego wielkiego motora dziewietnastego wieku, a co najbardziej jest zasmucającem, to, że wylęgły z brudnego pierwiastku egoizm, chełpi się otwarcie swą nagością, urąga każdemu szlachetniejszemu popędowi i dążeniu. Nie łudzą już nikogo uroczyste, a im uroczystsze tem niekiedy kłamliwsze zapewnienia, o wzniosłych celach dobra ogólnego. Interes własny, oto bożyszcze któremu czołem biją wszystkie znakomitości równie jak wszystkie lichoty umysłowe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wśród tak porywającego prądu, i sztuki piękne i poezja choć mimochętnie nie ostały się; od czasu do czasu wprawdzie otrząsają się, ze zgubnego wpływu, ale częściej ulegają naturalnemu prawu konieczności.“ Głos ten wymownie wzywa do poprawy ludzi ucywilizowanego dziewietnastego wieku, woła o powstrzymanie zbytecznych zapędów, za materjalizmem, i dowodzi, że w tem zgaszeniu ducha nic dla społeczeństwa, nic dla wznioślejszej idei, nic dla sztuki uczynić nie zdołają, zaprzątnieni własnym interessem giełdowcy i materjaliści.

ROZDZIAŁ XXXVI.

Bibljografja muzyczna.

O ile nam starczyła wiadomość nasza, o wszystkich dziełach, teorjach i rozprawach jakie pisano o muzyce, o tyleśmy zebrali i tu wypisali. Lecz zdaje się, że ledwo część zebraliśmy tego co o muzyce pisano. Dawna Grecja, np. musiała być obfitą w dzieła dydaktyczne pod względem muzyki. Owi Fenicjanie, Babylończycy, Chaldejczykowie, ileż rozpraw, teorji, systemów, muzycznych i porównawczych ze światem planetarnym, musieli utworzyć. Bibljoteki całe składały się z dzieł astronomicznych, filozoficznych i poetycznych, w których muzyka była przedmiotem rozlicznych badań naukowych, jako nierozłączny pierwiastek i fundament wszystkich nauk. Czasy barbarzyńskie zatraciły na zawsze wszystkie te pomniki starożytności. Kto wie czy sławna aleksandryjska bibljoteka nie zawierała oprócz dzieł

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dydaktycznych wielu różnych melopei (kompozycji) muzycznych, na zawsze straconych. Kalif Omar niczego nie oszczędzał, co tylko nie było Alkoranem; razem z dziełami słowa mogły więc spłonąć starożytne pieśni. Wiele jednak starodawnych pamiątek ocalił kościół chrześćjański, i zachował aż do dzisiejszych czasów, w hymnach religijnych, w teorjach i innych literackich dziełach. Bibljografją więc naszą zaczynamy od greckich muzyków, teoretyków, literatów, jako najdawniejszych.

Merkury. Przypisują temu greckiemu bożkowi wynalazek liry i tetrakordu czyli systemu muzycznego.

Pythagoras ustanowił nowe reguły w muzyce, i jego system czyli metoda, uważaną była u Greków, za najdoskonalszą.

Aristoxen utworzył inny system muzyczny, różniący się od systemu Pythagorasa.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Platon, w swem dziele o prawach, pisał o muzyce jako mającej wpływ na ukształcenie moralne i fizyczne człowieka.

Święty Ambroży założył na ruinach muzyki greckiej i hebrajskiej pierwsze fundamenta muzyki kościelnej.

Święty Grzegórz napisał teorją muzyki kościelnej ze wzorów greckich, które przekształcił i zastosował do liturgji naszego kościoła.

Gui d'Arezzo utworzył nową teorją muzyki i początków harmonji.

Marchetus Padewski napisał dzieło teoretyczne: Lucidarium de arte musicali.

Walter Bington, napisał w Anglji dzieło: Speculationes mu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sicae, zawierające rozmaite komentarze, a mianowicie uczony rozbiór teorji Franka z Kolonji.

Janówka wydał w Pradze roku 1700, leksykon muzyczny w łacińskim języku: Definitorum musicale, zawierające manuskrypta Tinktora z XV wieku, i wiele rzeczy ciekawych o muzyce.

Ksiądz Brossard, kapelan i dyrektor muzyki katedralnej w Meaux, napisał dykcjonarz muzyczny, pierwszy jaki się ukazał we Francji. Dzieło to dedykował biskupowi Bossuet, z przedmową do niego.

J. J. Rousseau napisał także dykcjonarz muzyczny w roku 1758. Dzieło więcej encyklopedyczne.

Castil-Blaze również napisał dykcjonarz muzyki tegoczesnej, drukowany w 1825 roku w Paryżu.

Lichtenthal, Doktór, napisał dykcjonarz muzyczny, tłómaczony na język włoski przez Dominika Mondoli, drukowany w Medjolanie 1825 roku; cztery tomy in 8vo.

Escudier. Dykcjonarz muzyczny, drukowany roku 1854 w Paryżu.

Dzieła historyczne o muzyce.

Forkel. Allgemeine Litteratur der Musik, oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher, drukowane w Lipsku 1792 roku.

Bonnet i Bourdelot. Historja muzyki od jej początku, aż do ośmnastego wieku, i porównanie muzyki wło-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

skiej z muzyką francuzką. Haga 1743 r., cztery tomy in 12.

Blainville. Historja powszechna, krytyczna, i filologiczna muzyki. Paryż 1767 roku.

Roussier (ks. Opat). Pamiętniki o muzyce starożytnej i jej teorjach. Paryż 1770 roku.

La Borde. Porównania muzyki dawnej z tegoczesną. Paryż 1780 roku.

Kalkbrenner, kompozytor i fortepjanista (urodzony roku 1775 w Kassel), napisał historją muzyki starożytnej. Paryż roku 1802, dwa tomy.

Pani de Bawr. Encyklopedja muzyczna dla dam. Paryż roku 1832.

Villoteau. Pamiętniki o muzyce dawnych Egipcjan.

Stadford. Historja muzyki, tłomaczona z angielskiego na język francuzki przez panią Adelę Fétis. Paryż roku 1832.

Amyot (ksiądz). Pamiętniki o muzyce Chińczyków tak dawnej jak tegoczesnej. Dzieło to składa się z 6ciu tomów i zawiera w sobie historją nauk, sztuk i umiejętności Chińczyków przez Missjonarza Pekinu. Paryż 1780 roku.

Calmet. Dysertacje o muzyce starożytnych, a szczególnie Hebrajczyków. Amsterdam 1723 roku.

Contant de la Mollete. Rozprawa o poezji i muzyce Hebrajczyków. Paryż 1781 roku.

Fraguier (ks. Opat). Rozumowania Platona o muzyce. W Pamiętnikach akademji pięknych nauk, Paryż, w tomie III.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Burette. Pamiętniki i rozprawy o muzyce Greków. W pamiętnikach akademji pięknych nauk. Paryż.

Bourgeaut (ksiądz). Rozprawa o muzyce Greków i Łacinników, w Bibljotece francuzkiej 1725 roku.

Barthelemy (ks. Opat). Rozprawa o muzyce greckiej w jakim stanie znajdowała się w IV wieku przed erą chrześćjańską. Paryż 1777 roku.

Du Cerceau (ksiądz). Dyssertacje o muzyce Greków. W Pamiętnikach de Trévoux.

Roussier (ks. Opat). Listy o muzyce, do redaktora Gazety sztuk pięknych i nauk. Paryż 1771 roku.

La Sallete (Generał). Pogląd na rozmaite systemy muzyki dawnej i tegoczesnej. Dyssertacje o początku śpiewu, liry i fletu. Paryż 1810, dwa tomy.

Pern. Pamiętniki i rozprawy o systemie i notacji muzyki Greków. W Przeglądzie muzykalnym, redagowanym przez Fétisa.

Spon. Dyssertacje o cymbałach i innych instrumentach u starożytnych (dans les Recherches curieuse d'antiquité). Lyon 1683 roku.

Perrault. Porównanie starożytnych i tegoczesnych pod względem sztuk pięknych i nauk. Paryż 1693 r.

Beaumont. Listy o muzyce dawnej i tegoczesnej. Paryż 1743 r.

O muzyce średnich wieków.

Pern.— Rozprawy o instrumentach średnich wieków i pieśniach poeto-muzyków. Paryż 1830 r.

Fétis.— Bardowie i minstrelowie Irlandzcy. O notacji

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

muzycznej XIII i XIV wieku. W Przeglądzie muzykalnym.

— Ciekawości historyczne o muzyce. Paryż 1830.

— Historja instrumentów brzdąkanych. W Przeglądzie muzycznym.

— O rozmaitych rodzajach fletów starożytnych i tegoczesnych. W Przeglądzie muzycznym.

— Dysertacje o znajomości jaką mieli starożytni o organach pneumatycznych, w Przeglądzie muzycznym.

— Pamiętniki o muzyce Niderlandzkiej (Flamandzkiej) w XIV, XV i XVI wieku. Amsterdam. 1829 r.

— O dziełach Adama de la Halle, trubadura XIII wieku. Wzmianki o muzyce królów Francji. O muzyku flamandzkim Roland, Lassus. O dawnych pieśniach szkockich. W Przeglądzie muzycznym.

Gantez. Familjarne pogadanki muzyków. Auxère 1642 r.

O muzyce tegoczesnej.

Fétis. Bjografja muzyków.

— O muzyce przedstawionej ku pojęciu ogółu.

Burney (doktór). Stan obecny muzyki we Włoszech, Francji, Niemczech i Belgji; tłómaczone z angielskiego na francuzki język przez Bracka. Genua 1810 r. trzy tomy.

Orloff (hrabia). Historja muzyki we Włoszech. Paryż 1822, dwa tomy.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kadler, Stoepel i Fétis w przeglądzie muzykalnym dużo pisali o muzyce tegoczsnej różnych krajów, jakoto:

Stan teraźniejszy muzyki we Włoszech.

Stan teraźniejszy muzyki w Niemczech, i

Stan teraźniejszy muzyki we Francji.

Castil-Blaze. Kapela-muzyka królów Francji.

— Dykcjonarz muzyki tegoczesnej. Paryż 1821 dwa tomy.

Des Essarts. O teatrach oper w Paryżu.

Laport (ks. opat). Bibljoteka teatrów, oper, autorów, etc. Paryż 1784, trzy tomy.

Luneau. Almanach muzykalny. Paryż 1784, trzy tomy.

De Freusneuse. Porównanie muzyki włoskiej z francuzką. Bruksella 1705 r. dwa tomy.

Choron i Fayolle. Dykcjonarz historyczny muzyków. Paryż 1811, dwa tomy.

Milin. Dykcjonarz sztuk pięknych, przerobiony z dykcjonarza niemieckiego autora Sulzer i drukowany w Paryżu 1806 r. trzy tomy.

Gardeton. Bibljografja muzykalna.

Carpani. Listy w włoskim języku o Haydnie i Mozarcie, ogłoszone w Medjolanie 1812 r. i tłómaczone także na język francuzki przez Boneta.

Scudo. Krytyka i literatura muzyczna. Paryż 1851, 3 tomy.

Każyński. Listy muzykalne pisane za granicą. Peters. 1845.

Stendhal. Bjografja Mozarta i Rossiniego.

Anders. Bjografja Paganiniego.

Liszt. Bjografja Chopena. — Historja muzyki węgierskiej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Fétis. Galerja muzyków sławnych. Paryż 1828, trzy tomy.
— Traktat harmonji, kontrapunktu i fug.
— Traktat o śpiewie kościelnym.
Kastner. Traktat o instrumentacji.
— Grnmatyka muzykalna.
— Teorja kontrapunktu i fug.
— Metoda harmonji zastosowanej do fortepjanu.
— Traktat kompozycji wokalnej i instrumentalnej.
— Podręcznik profesorów harmonji.
— Historja muzyki wojskowej.
Sikorski. Historja muzyki. W Ruchu muzycznym redagowanym przez niego.
— Doręcznik muzyczny. Warszawa 1852 r.
— Artykuły muzykalne, od 1840 do 1858 r. w Bibljotece warszawskiej.
Karasowski. Encyklopedja oper przedstawianych w Warsz.
Kurpiński. Teorja harmonji ze wzorów teorji Schmerliga Warszawa.
Weber. Teorja harmonji i kompozycji.
Marx. Traktat o harmonji i kompozycji.
Fink. Traktat harmonji i kompozycji.
Schneider. Zasady harmonji, kontrapunktu i fug.
Schmerling. Harmonja, kompozycja i literatura muzyczna.
Fuchs. Traktat literacko-harmoniczny o muzyce.
Dzieła te w niemieckim języku są wydane w Niemczech.
Zimmerman. Encyklopedja fortepjanistów, kompozytorów. Metoda fortepjanu. Traktat harmonji kontrapunku i fug. Paryż.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Barbereau. Traktat teoretyczny i praktyczny, kompozycji muzycznej.

Savart. Traktat harmonji.

Blanchard. O instrumentacji i orkiestracji.

Berlioz. Traktat o instrumentacji i orkiestracji.

Colet. Traktat harmonji i kompozycji.

Elvart. Nauka elementarna kontrapunktu, fug i kompozycji.

Sudre. Nowa gramatyka muzyczna, czyli gramatyka języka uniwersalnego.

Z teoretyków którzy doskonalili system muzyczny i probowali w swych metodach nadać naukową podstawę harmonji, są między innemi: Rameau, Marpurg, Choron, Delafaye, Tartini, Valotti, Vogler, Catel, Reich i Bazin. Dzieła tych uczonych teoretyków, we włoskim, francuzkim i niemieckim języku są drukowane.

Archiwa muzyczne w kaplicy (kapelanji) papiezkiej w Kwirynalu, są najliczniejsze i najważniejsze w Europie Liczą w niej trzykroć stotysięcy tomów, zawierających kompozycje muzykalne szkoły Rzymskiej, Neapolitańskiej, Weneckiej i wiele dzieł literackich, składających wybór dokumentów literatury muzycznej.

Sławna jest także bibljoteka muzyczna w Wiedniu, którą uważają za jedną z najliczniejszych w Europie.

Do liczniejszych i obfitych w dzieła wyborowe liczy się bibljoteka muzyczna w Monachjum. Niemniej znakomitą jest bibljoteka Liceum muzycznego w Bolonji.

Także bibljoteka konserwatorjum Neapolitańskiego, zawiera wielką liczbę partytur w manuskryptach, szkoły Neapolitańskiej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jedną z obfitszych w dzieła wyborowe jest bibljoteka konserwatorjum paryzkiego.

Gazety muzyczne.

Najwięcej interesowną i najwięcej mającą powagi, była *Gazeta Lipska*, rozpoczęta od r. 1790 i redagowana 20 lat przez uczonego Rochlitz, dalej *Gazeta muzyczna Berlińska*, *Gazeta Wiedeńska* i *Gazeta muzyczna Austrjacka*. Pierwsze gazety we Francji, nie przedstawiają wielkiego interesu: *Journal hebdomadaire*, *Journal Troubadours*, *Journal d'Euterpe*, *Chantre du Midi* i kilka innych w tem rodzaju. Od r. 1827, Fétis wydawał we Francji *Revue musicale*, którego był dyrektorem i głównym redaktorem aż do r. 1833. Pismo to zbiorowe, oddawało wielkie przysługi muzyce i obecnie redaguje się pod tytułem: *Revue et gazette musicale de Paris*. W r. 1838, ukazała się: *France musicale*, pod przewodnictwem panów Escudier. *Minstrel* zajmuje także niepospolite miejsce w dziennikarstwie muzycznem francuzkiem. W Hiszpanji, Anglji, mianowicie też we Włoszech, gazety muzyczne nabierają coraz większego interesu.

Wiele także interesujących nowości zawiera w sobie: *Le Nouveliste* wychodzący w Petersburgu. *Tygodnik muzyczny*, wychodzący dawniej pod redakcją Kurpińskiego w Warszawie, i dzisiejszy *Ruch muzyczny*, redagowany przez Sikorskiego, mnóstwo interesujących i naukowych rzeczy przedstawia. Do interessowniejszych dzieł należy Historja Muzyki w Polsce, przez Alberta Sowińskiego. Paryż, r. 1857.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Towarzystwa muzyczne.

W Niemczech towarzystwa muzyczne (filharmoniczne) są najbardziej upowszechnione. Każde niemal niemieckie miasto posiada swoje towarzystwo, dyrygowane przez jakiego dystyngowanego amatora albo przez profesora szkoły. Członkowie takiego towarzystwa, czy kobiety czy mężczyzni, robią składkę coroczną dla opłacenia kosztów tego zakładu, i fundusz ten służy na zakupienie nut, opłacenie kopjistów, salonu gdzie się zgromadzają i wiele innych rzeczy, które zostają pod dyspozycją dyrektora. Zbierają się raz lub dwa razy na tydzień dla śpiewania chórów i oratorjów.

W większych miastach i muzyka tych stowarzyszeń bywa na większą skalę. W Frankfurcie np. dyrektor kapeli, wydaje tylko rozkaz, wszystkie towarzystwa zbierają się, tworząc czasami liczbę do 600 osób, które wykonywają oratorja, symfonje i inne większe utwory. Wyobrazić sobie Guhra, dyrygującego oratorjum *Stworzenie świata* Haydna, wykonywanem przez 700 śpiewaków i 300 instrumencistów; albo marsz tryumfalny Tytusa, kompozycji Mozarta, wykonany pod dyrekcją Guhra przez 300 amatorów, 50 artystów orkiestry teatralnej i 100 muzyków kapeli wojskowej.

Inne miasta, jak Heidelberg, Düsseldorf, Trewiza, Moguncja, Kolonja, Bonn, Karlsruhe, mają swoje towarzystwa, gdzie do kilkuset śpiewaków i instrumencistów, zbierają się i wykonywają muzykę religijną. Znakomity jaki kompozytor dyryguje zwykle chórami i orkiestrą, a najpierwsi

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

artyści wykonywają sola. Śpiewacy robią często podróż kilkadziesiąt mil i mieszkańcy miasta, ubiegają się o przyjęcie ich gościnne.

Na wzór niemieckich, mają także anglicy towarzystwo muzyczne w Londynie. Lecz najświetniejszem z tych muzykalnych zgromadzeń, jest towarzystwo filharmoniczne konserwatorjum paryzkiego, składające się z 200 przeszło członków, wszystkich uczni i profesorów tegoż konserwatorjum. Trzeba słyszeć tę nieporównaną orkiestrę, egzekwującą utwory Haydna, Mozarta, Bethowena, Mendelsohna, etc. aby mieć wyobrażenie o doskonałości wykonania i o pięknościach kompozycji wielkich mistrzów.

Szkoły muzyczne czyli konserwatorja.

Konserwatorjum, jest to nazwa którą dają wielkim szkołom muzyki; gdyż są one przeznaczone ku propagowaniu sztuki i konserwowaniu jej w całej doskonałości. Najpierwsze konserwatorja były założone we Włoszech w XVII wieku. Z tych najstarsze Neapolitańskie, stało się ogniskiem, z którego wyszli najsławniejsi śpiewacy i kompozytorowie. W Wenecji liczyli cztery takie muzykalne zakłady: Ospedale della pièta, Mendicanti, Incurabili i Ospedaletto di San Giovani. Dwa z tych konserwatorjów rozwiązały się w ostatnich latach. Konserwatorjum w Medjolanie założone w r. 1807.

Konserwatorjum w Hiszpanji założone w r. 1830. Pragskie konserwatorjum, pod nazwą szkoły muzycznej, do równie dawnych jak Neapolitańskie się liczy. W Wiedniu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

założone w 1821. W Warszawie także w r. 1821 i trwało aż do 1830 r. Konserwatorja Londyńskie, Brukselskie i Berlińskie założone są w niedawnych czasach. Które w roku bieżącym przez Apolinarego Kątskiego, na nowo otworzonem zostało pod nazwą „Instytutu Muzycznego Warszawskiego."

Konserwatorjum muzyczne w Paryżu, założone w r. 1795 przez Sarette, zostawało następnie pod dyrekcją Perna, później Cherubiniego, a obecnie pod przewodnictwem Aubera, jednego ze znakomitości szkoły francuzkiej. Wszystko co tylko jest zdolniejszego we Francji, tak z kompozytorów jak ze śpiewaków i instrumencistów, wychodzi z konserwatorjum paryzkiego. Jest ono zakładem obmyślanym na obszerniejszą skalę i oddało niezmierne usługi krajowi, wydając tysiące śpiewaków i instrumencistów, którzy w elegancji stylu i wzorowości metody, nie mają sobie równych.

Jest w Paryżu drugi jeszcze zakład zwany Gimnazjum muzyki wojskowej. W tej szkole kształci się co rok dwóch uczni z każdego pułku, tak piechoty jak kawalerji i artylerji. Ci uczniowie odbywają swój kurs nauki przez trzy lata w tej szkole. Liczba zwykła uczni w tem gimnazjum dochodzi trzystu. Szkoła ta założoną była w r. 1836, przez Beera, po którym objął dyrekcją pułkownik Carafa, znakomity kompozytor. Profesowie tego zakładu są między innemi: Le Born, Bazin, Veroust, Forestier, Klose, Dieppo, etc. Ta szkoła ma od rządu wyznaczony fundusz, na rozdawanie corocznych nagród uczniom, którzy się odznaczyli w konkursie.

Trzecia jest jeszcze szkoła muzyczna w Paryżu, założo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

na w 1820 r. pod dyrekcją Wilhelma, który pierwszy powziął myśl utworzenia tej instytucji. Szkołę tę nazwano Orpheonem, i celem jej jest: nauczanie muzyki wokalnej dzieci obojej płci i dorosłych robotników, którzy uczęszczają do szkół gminnych. Wilhelm utworzył dla Orfeonu osobną metodę ułatwiającą naukę. Co rok bywają posiedzenia publiczne w Orfeonie; zgromadzają wtedy wszystkich uczni w wielkiej sali i wykonywają chóry rozmaite. Ostatnie zaburzenia polityczne zaszkodziły wiele postępowi Orfeonu, jednakże od niejakiego czasu, nauki w tej szkole wróciły do dawnej swojej czynności.

Teatra oper.

Największe i najpiękniejsze są teatra oper: San Carlo w Neapolu; La Scala w Medjolanie; la Pergola we Florencji; teatra: Benedetto i La Fenice, w Wenecji; teatra: Argentina i Apollo, w Rzymie; Regio w Turynie; Carlo-Alberto w Genui. Włosi nazywają te teatra pierwszorzędnemi theatre di Cartello, i śpiewacy którzy mają przydomek artiste di Cartello, są najsławniejsi, i ma się rozumieć, najlepiej płatni. Jednym z większych i piękniejszych gmachów opery, jest teatr Drury-Lane w Londynie. Wielka opera, zwana cesarską akademją muzyki, opera włoska i opera komiczna w Paryżu, należą do piękniejszych sal teatralnych. Teatr opery, teatr Aleksandryjski w Petersburgu, i wielki teatr w Moskwie, liczą się do największych i pod względem struktury do ozdobniejszych teatrów. Teatr Berliński niemniej odznacza się okazałą powierzchownością

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jak wygodnem i eleganckiem urządzeniem sali. Wiedeńska opera, także do większych i wspanialszych teatrów należy. Znawcy architektury przyznawają największe piękności teatrowi w Dreźnie. Warszawa także może się poszczycić jednym z najpiękniejszych teatrów w Europie. Teatr w Gotha o wiele mniejszy, ma wiele podobieństwa do warszawskiego. Jednym z dawniejszych jest teatr opery w Pradze. Do znakomitszych pod względem wielkości i pięknej budowy, liczą się teatra: w Sztokholmie, Hamburgu i Frankfurcie.

Akademje muzyczne.

Akademja muzyczna, tytuł nadany wielu instytucjom muzycznym. Do najznaczniejszych akademji muzycznych, należą: towarzystwo filharmoniczne w Weronie, które kwitło w XVI już wieku; akademja filharmoniczna w Bolonji, założona w 1670 r.; dawne zgromadzenie muzyczne, założone w Londynie r. 1710, i towarzystwa filharmoniczne (zwane także akademjami) w Stokholmie, Petersburgu, Wiedniu i Berlinie. Akademją muzyczną w Paryżu, nazywają operę wielką (academie impérial de musique), towarzystwo koncertów w konserwatorjum i zgromadzenie muzyczno-naukowe przy instytucie Francji. Instytut Francji składa się z pięciu akademji, z których jedna jest akademją sztuk pięknych, i zawiera malarstwo, rzeźbę, architekturę i muzykę. Członkami instytutu Francji, a przedstawicielami muzycznej akademji są między innemi: Auber, Halevy, Berlioz, Adam, Onslow, etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dzieła innych nauk, tyczące się muzyki.

Roger (doktor). Rozprawa o działaniu muzyki, tłomaczenia z łacińskiego na francuzki język, przez Saint-Ursin, doktora w Montpelier. Paryż 1803 r.

Debout. O wpływie muzyki na choroby nerwowe, tłomaczenie z włoskiego. Petersburg 1784 r.

Guiaud (doktór). Uwagi naukowe i medykalne nad muzyką. Marsylja 1816 r.

Muggeti. Pamiętniki o użyteczności muzyki w stanie zdrowia i w stanie choroby, tłómaczone z włoskiego na język francuzki, przez Majon. Paryż 1803 r.

Diderot. Zasady akustyki. Paryż 1748 r.

Chladny. Rozumowania o akustyce, tłomaczone z niemieckiego na język francuzki. Paryż.

Morel. Zasady akustyki, nowej i uniwersalnej teorji muzycznej. Paryż 1816 r.

Azays. Akustyka fundamentalna czyli podstawy fizyczne muzyki, w listach do Fétisa w Przeglądzie muzycznym.

Blein (baron). Przedstawienie niektórych zasad akustyki i teorji wibracji, zastosowane do fenomenów fizycznych. Paryż 1827 r.

Naukowe rozumowania o słuchu.

Vicq d'Azyr. Budowa organu słuchu ptaków i jej porównanie ze słuchem ludzkiem; w Pamiętnikach akademji nauk w Paryżu.

Savart, o budowie ucha i organach słuchu, o akustyce, fizjologji, wiele pisał rozpraw.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rozumowania o głosie.

Dodart. Rozprawy o przyczynach głosu ludziego i jego różnych tonach. W Pamiętnikach akademji nauk w Paryżu.

Vicq d'Azyr. Pamiętniki o głosie, budowie organów, które formują głos. W Pamiętnikach akademji nauk.

Bennati (doktor). Badania o mechanizmie głosu ludzkiego. W Pamiętnikach akademji nauk w Paryżu 1832.

O tonie i jego zmianach.

Burja. Spostrzeżenia, powodu tonów w muzyce etc. w Berlińskiej akademji nauk 1796 r.

Gautherot. O teorji tonów, Paryż 1802 r.

Trembly. Obserwacje nad teorją tonów. W Pamiętnikach akademji berlińskiej 1801 r.

De Lagrange. Badania nad naturą i rozchodzeniem się tonu. W Pamiętnikach akademji w Turynie.

Savart. Badania nad wibracją powietrza i ciał stałych, etc. Paryż.

Hautfeuille. (ks. Opat). Dysertacje na przyczyną ´echa. Bordeaux 1718 r.

Rameau. Listy do filozofów o rezonansie ciał brzmiących. W gazecie uczonych 1769 r.

O budowie instrumentów muzycznych.

Carre. Rozprawa matematyczna o strunach w stosunku do instrumentów muzycznych. W Pamiętniku akademji nauk 1709 r.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Savart. Memorjał o konstrukcji instrumentów strunowych i smyczkowych. Paryż 1819 r.

Fétis. O konstrukcji, skrzypcy, altówki, bassu; o organach ekspresyjnych udoskonalonych przez Erarda. W Przeglądzie muzykalnym.

Engramelle. Tonotechnika, czyli sztuka notacji cylindrów. Paryż 1775 r.

Wiele z tych dzieł, mianowicie też jak poprzednie historyczne i teoretyczne, gdyby były przetłómaczone na język polski, stałyby się pożytecznemi nietylko dla Instytutu Muzycznego warszawskiego, lecz dla wszystkich lubowników muzyki, w słowiańszczyznie polskiej.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

KONIEC.

R225

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TREŚĆ HISTORJI MUZYCZNÉJ.

CZĘŚĆ PIERWSZA

O muzyce u Starożytnych.

		Str.
Rozdział	I. Początek muzyki czyli muzyka przed Potopem .	1
„	II. Muzyka w pierwszych wiekach po Potopie . . .	7
„	III. Muzyka u Egipcjan i Fenicjanów	15
„	IV. Muzyka u Indjan i Chińczyków	20
„	V. Muzyka u Hebrajczyków.	25
„	VI. Muzyka u Assyryjczyków, Medów, Persów i Arabów	32
„	VII. Muzyka u Greków	38
„	VIII. Muzyka u Rzymian.	56
„	IX. Muzyka u Gallów, Scytów, Gotów, Celtów, Cymbrów i innych narodów starej Europy. . . .	63
„	X. Uzupełnienie historji muzyki starożytnej	69

CZĘŚĆ DRUGA

O muzyce średnich wieków.

„	XI. Muzyka Religijna w pierwszych wiekach kościoła.	77
„	XII. O muzyce kościelnej średnich wieków	86
„	XIII. Wzmianki historyczne o muzyce średnich wieków u narodów Europejskich.	96
„	XIV. Wzmianki historyczne o muzyce średnich wieków u narodów wschodnio-południowych, czyli o muzyce Maurów, Turków i innych pokoleń Azjatycko-Afrykańskich	120
„	XV. Pieśni i śpiewy średnich wieków.	133
„	XVI. Muzyka w Ameryce i nowej Oceanii	143

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Str.

Rozdział XVIII. Uzupełnienie historji muzyki średnich wieków. 148

„ XVII. O instrumentach muzycznych, jakie były wynalezione lub najwięcej używane w średnich wiekach 157

CZĘŚĆ TRZECIA

Muzyka Tegoczesna.

„ XIX. O instrumentach muzycznych wynalezionych w siedmnastym, ośmnastym i dziewiętnastem stuleciu 185

„ XX. Pieśni ludowe. 200

„ XXI. Szkice historyczne o muzyce różnych krajów Europy: Włochy. 215

„ XXII. Flandrya, Niemcy, Czechy i Węgry. 225

„ XXIII. Francja 238

„ XXIV. Hiszpanja, Portugalja, Anglja, Danja, Szwecja i Norwegja 260

„ XXV. Rosja. 271

„ XXVI. Polska 280

„ XXVII. Melodja i Harmonja 300

„ XXVIII. Kompozytor 309

„ XXIX. Muzyka religijna i symfoniczna 318

„ XXX. Muzyka dramatyczna: Opera i Balet. 326

„ XXXI. Pieśni i śpiewacy tegocześni 340

„ XXXII. Organiści i fortepianiści 361

„ XXXIII. Skrzypkowie i wiolonczeliści 366

„ XXXIV. Artyści na brzdąkanych i dętych instrumentach. 380

„ XXXV. Krytyka i literatura muzyczna 384

„ XXXVI. Bibljografja muzyczna. 392

161.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM