

LK 29



ZEN AKADEMIA
VOST. VEDEN



ZEN AKADEMIA



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Károlyhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

Jr 72.

~~56~~



ZARYSY HISTORYI MUZYKI

SKRESLIŁ

Dr. Franciszek Brendel.

Przełożył z niemieckiego



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



PIĄTE WYDANIE POMNOŻONE.

**Wprowadzone dla użytku w Konserwatoryach
Lipskiem i Pragskiem.**

LIPSK.

PAWEŁ RHODE.



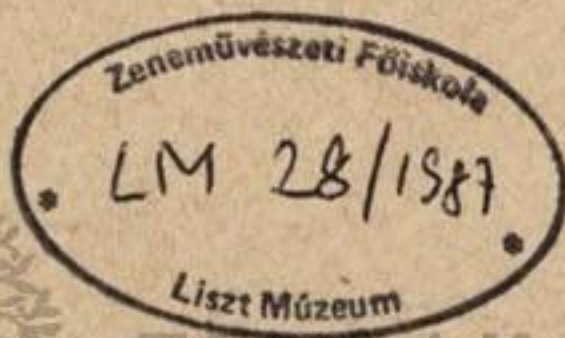
1866.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 28



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Słowo wstępne.

Gdyby też jedna pierś była zrobiona
Nie podług wzoru krawca, lecz Fidiasza!

Słowacki.

E pur si muove!

Nie od dziś już daje się czuć u nas między
wzrastającą w narodzie garstką, mającą potrzeby
muzykalne, coraz większy brak nowszej historyi
muzyki. Zdawało nam się przeto, że przekładem
tej książki przysłużymy się publiczności naszej,
ile, że jej bystrość krytyczna, przy dokładności
treściwej i wyraźnie wypowiedzianych dążnoś-
ciach, zawiera warunki książki krótkiej, podręcz-
nej dla pragnących obznajomić się z kolejami
i rozwojem muzyki. — Dodamy tu tylko, że
intelligencya pełna inicjatywy autora tego za-
rysu, który zasłynął kilkoma dziełami muzycz-
nemi większego rozmiaru i wywarł wpływ nie-
mały na nowoczesne wyobrażenia postępowe,



(jako redaktor gazety muzykalnej lipskiej, którą objął od śmierci Roberta Schumana,) była jednym z głównych czynników tej nielicznej niedawno jeszcze plejady, potężnej przez długi czas walki tylko ścisłą solidarnością i żelazną konsekwencyą, która przeprowadziła taką rewolucyę w umysłach muzykalnych co do pojęć, środków i celów bliższego połączenia muzyki z poezyą, — wyjścia z abstrakcyi w życie, i co do rozszerzenia jej rozmiarów twórczych, których granica nie ma granic jak duch ludzki, który ją wytwarza — jednym z trzech promieni potężnych: prawdy, dobra i piękności.

Oby to dziełko wpłynęło na obznajmienie nas z dziejami jednej z najszlachetniejszych władz i potęg duchowych prawdziwie boskiego daru Stwórcy, który w części dał nam siebie, przekazując ziemi muzykę, tę władzę, która wypowiada to, czego już słowo nie wypowie, w gwałtownem uczuciu oniemiałe, a śpiewać poczynające, zapełniające tyle próżni życia, jako prawo ładu wszechświata, które Platon już mienił sfer harmonią, a Szyller w natchnieniu wyrzekł zaiste: „Co nam się dziś pięknoscią widzi, jutro nam się prawdą objawi.“ Pragnęlibyśmy tutaj odeprzeć pewien sąd doraźny, który przesądem jednostronnym i subtelnym; a przesądem wandalskich skutków dla intelligencyi narodu przekonanie na



zwać nam nakazuje; twierdzenia, które spotykaliśmy, nietylko w polemikach prywatnych, ale i w pismach dawniejszych, jak Jarosz-Bejła, i nowszych, jak broszura o sztuce polskiej *). — Twierdzenia, jakoby sztuka w ogóle, a mianowicie muzyka, pośrednio odwodziły naród od czynu, a lulając go w sen rozkoszny, zwiastowała ostatecznie jego upadek, — zamiast budzić nieustannie sen lwa i grzmieć nad nim trąbą zmartwychwstania. Przedwszystkiem, pytamy, czem by był naród, którego siły w jednym, i to takim kierunku wysilićby się mogły? jakażby była ta siła, gdyby od takich rzeczy skarlec miała? Smutno zaprawdę byłoby z narodowością, której hart pancerny w męczeńskiej ćwiczonej szkole miałby mięknać od sztuki, co w formie poezyi od pół wieku do lotu porywa jej skrzydła ussarskie i anielskie zarazem!... Jeżeli który, to nasz naród dowiódł i dowodzi, że ma dość siły na wszelki rozwój w różnostronnych dążeniach tak czynu, jak myśli i ducha. — Przyjrzyjmy się rozwojowi Hellady i Italii — dwóch najbujniej dziełami sztuki ubłogosławionych narodów, czy dla rozwinięcia sił swoich w kierunku estetycznym, uszlachetniającym, były mniej potężnemi i walecznemi? —

*) Choć ta ostatnia owocem dobrej woli i niepospolitego pióra...



Dni Pizystratów, Periklesów, Kimonów, hańba Persów, przysłaniających słońce chmurą strzał swoich, i lakoniczny napis na grobie olbrzyma Eschyla: „nie był ostatni pod Maratonem“ nie poświadczą nam tego — niemniej dzieje Wene-
cyi, Genuy, Pizy, Florencyi i Rzymu — a upadek obu narodów gdzieindziej ma swoje przy-
czyny; ktokolwiek ma oczy, nie zechce ich przecie sztuce przypisać. — Patrzmy zresztą u siebie na kwitnący i wolny wiek szesnasty, a ostatecznie na nieśmiertelny rok 1863—64, czy „szkoła sztuk pięknych“ w okrzyczanej z me-
lomanii Warszawie pokazała się indyferentną kos-
mopolitką? Wybitniej zapisała swe imię na klasycz-
nym bruku Warszawy,  ~~zENEAKADEMIA~~ których z daleka
wyszły podobne twierdzenia, dowodzące brak
znajomości charakteru narodu, w którym nieje-
dnemu artyście napróżno wydzierano karabin.
Jeżeliśmy umieli poczcic inne dary Boże, nie bądź-
myż Chińczykami — i w tym kierunku! Sztuka ma
olbrzymie powołanie w rodzinie ludzkości, o któ-
rem nie śniło się nietylko filozofom, ale nawet
mędrkom utylitaryzmu, co ją za zbytek ogłaszają.
Sztuka nie może zabsorbować wszystkich i nie
dąży do tego, bo ona już w sobie samej ma pół
celów swoich, jak słońce, które świeci i grzeje;
ale nikt przeto nie dowiedzie, że jedynie dla
tego stworzone, by nas ogrzewać i nam przy-



świecić. — Jeźliby małej garstce jej wybrańców ułatwioną a przynajmniej uprzystępnioną została droga piekielnych trudów i dumnej boleści, to jeszcze mnóstwo krawców pozostanie dla tego przy swych warsztatach, i moc „łysokryjków“ przy swych perukach. — Dalecy jesteśmy od pragnienia podobnej melomanii dyletanckiej, jaką nad ranem zasłynęła pozornie zdrzemana Warszawa — nie mniej — pragnęlibyśmy tylko mniej obojętności, moralnego dźwignięcia artysty i zachęcenia go, by się nie strzaskał o obojętność swoich i nie przepadł marnie dla kraju jako tułacz, któremu przyklasną pewnie, ale dopiero, gdy go obcy uznają. Jest to instynktowem uznaniem własnej niedomaganości, wskutek takiego zaprzeczono nam, (i słusznie!) polskości Chopina, w skutek tego straconym został dla sceny narodowej taki Dawizon, Lipiński w obcej ziemi szukać musiał posady, a H. Wieniawski oparł się aż w Petersburgu — dla tego zapewne umilkł tyle popularny Biernacki, a zawsze gonili ostatkami Kossowski, będący wiecznie jak tylu innych na dyskrety zjazdów kontraktowych i jarmarcznych, wskutek tego zmarniało i marnieje nieraz tyle talentów, któremi kiedyś szczycił by się naród w obec innych współzawodników. Chodzi nam tylko o wolne założenie towarzystw muzycznych, gdzieby młody uczeń spotkał nauczyciela,



a nauczyciel ucznia łaknącego nauki z zapalem, o ośmielenie i zachęte; oto by muzyka przestała być zbytkiem życia, meblem salonowym, a stała się prostą potrzebą u domowego ogniska, towarzyszką uszlachetniającą człowieka, podnoszącą nad tyle nędzot i namiętności, a prowadząca wzrok jego wewnątrz siebie i ponad siebie. Błuznierstwem zaiste zdałoby się nam zapewnienie, że, gdybyśmy nie byli wprost przeciwnych przekonań powyższym zasadom, mimo największego zapalu dla naszego sposobu widzenia, nie stawalibyśmy z niemi do walki — przeciwnie, z zapalem rzucilibyśmy zapal ten pod stopy żelaznej powinności!... Ale właśnie, ponieważ czujemy, że u nas  między państwem a sztuką mowy być dziś nie może, odzywamy się do sił pojedynczych narodu. — Patrzymy na stosunek bezpośredni sztuki do narodu w ogóle. — Poezya polska — pocóż nam mówić o niej? czujemy dobrze, czem ona dziś dla nas; gdyby inne ludy znały język, który z dumą ojczystym zowiemy, ona dziś wskazywałaby im drogi miłości i cele postępu, tak jak je im kiedyś wskazywać będzie, jako nieprzekazująca zginieciu w życiu tego, co ożyło w pieśni, ale przekazująca ożyciu w życiu to, co ożyło w pieśni; tu jej wielka, żywotna wyjątkowość w przyszłości. — Gdziebyśmy byli od dni rozbioru, gdyby ona nie



grzmiała nam grzmotem naszej przeszłości, a w przyszłość nie rzucała nam tęczy odbitej z łez naszej niedoli, gdyby dzieciom Ukrzyżowanej nie rzucała słów błogiej nowiny na ziarno zmartwychwstania? . . . Wszak Adam = 1831, Juliusz = 1848, a Zygmunt = 1861 — — Malarstwo polskie poczyną dosięgać poezję, i mówi za siebie czy to językiem dziejowej nemezy, czy w prastarych świątyniach naszych, gdzie budownictwo i rzeźba na nie już od wieków czekają. — — Muzyka najmniej dotąd była popartą, ona zbiegła z raju utraconego towarzysza i pocieszycielka człowieka, co mu już śpiewa nad kolebką na przyszłą drogę życia, i nad trumną na drogę wieczności, co  ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM pieśnią gminną budzi w nim, przechowuje i zespala ogniwa podań rodowych, hukając po kurhanach jak echo dziejowe; co pierś jego w boju roznieca piekłem zapалу, a czyn poległych przegrzmiewa w epopeję przyszłości, rozrzewnia serce i uskrzydla ducha utworami sztuki; w modlitwie choralnej łączy naród; przebija sklepienia kościołów i sprawę ludzką zmienia w sprawę boską — daje przeczuć rzeczy niedocieczone, osładza wszelką niedolę, rozkosz czyni rozkoszniejszą, boleść mniej bolesną, wypowiada niewypowiedziane; niejedną szkodliwą w sercu usypia Eumenidę — Ona dotąd stała zaniedbana i opuszczona, jak przed



plotami siola sierota, wodząca ślepych dudarzy... Muzyka nasza z konieczności położenia kraju nim ją postęp w życie wprowadził, była akkordem dział, strzał gwizdem, szczękiem mieczów i zbroic, w których grało słońce sławy, pieśnią bojową, harmonią dzwonów, rytmem wrzeciona, wieczornic dziejowem echem, hymnem słowika wśród zbłękitnionych jarów Podolskich, czy w ciemnych kniejach Białowięzy — psalmem skowronka wiszącego nad Gopłem, czy wieżycą Jasnej góry — hejnałem namiotów, burzą Morskiego oka i ciszą Kościeliska — aż stała się człowiekiem. — Tym człowiekiem był Szopen — on uniósł ją z kraju. — A autor Sfinksa wyrzekł z goryczą: „U nas nie godzi się być artystą; ZENEAKADÉMIA wolne podawanie się na pastwę dzikich zwierząt w cyrku.“

Tak było. — —

Ale od czasu, jak zaświeciła gwiazda Szopenowska, aż do niedawna, gdy tak powszechnym stał się rozgłos Moniuszki, czujemy, czujemy jakiś prąd nowy, jak szum źrójów wiosennych, wróżących rozwój i życie. — „Ducha nie gaście“ — powiada wielki apostoł Paweł św. — Nie odpychajmy władz ducha; niech one nas nie odrywają od powinności życia codziennego, ależ nie dajmy im zagrząsnąć w niedokwasie chleba powszedniego, niech się uzupełniają z życiem, jak dusza z ciałem związana nierozdzielnie. — Re-



zultata dotychczasowe sztuki naszej zwiastują, jak widzimy, że Polska i w tym zawodzie stanie obok Grecyi i Italii, o ile bohaterstwem wyprzedziła oboje, że żywioł słowiański przez nią najczyściej i najsamodzielniej nacechowany, i tutaj z kolei nastąpić ma, po wypełnionych posłannictwach żywiołów Romańskiego i Germańskiego, które powinny być wzorami kształcącej się samodzielności. — Może przejrzanie tej książeczki zachęci do pomyślenia „kiedyś“ o szkole muzycznej narodowej, i otrzęsie po części z tej obojętności na wszystko piękne, uważane za zbytek życia — obojętności, którą tłumaczyć łatwo, ale wytłumaczyć trudno — a zwałobym tylko świadomością przekonań i opracowaniem nieskończonem nieskończoności darów przyrodzonych.

Chcieć tamować strumień postępu, objawiający się w formie czynu czy myśli, prawdy czy piękna, to powiedzieć górskiemu potokowi: nie płyn!... to powiedzieć łzie: nie płyn! krwi: nie płyn!... kwiatu — nie kwitnij! pszczole — nie rób miodu! niech tylko w ulu wspólnym każdy jak może będzie pszczołą! Mówiemy głośno, co czujemy; choćby nam zarzucono, żeśmy z tych pszczół, które nie robią miodu, a tylko воск robią... W ludzkości ulu wszystko ma swe cele i środki,



ich poczucie i dźwignię — przeto na każdym sztandarze myśli twórczej i walczącej będzie zawsze jedna wypisana odpowiedź: „*E pur si muove!*“



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



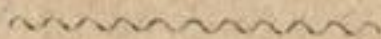
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZARYSY

HISTORYI MUZYKI.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



W s t ę p.

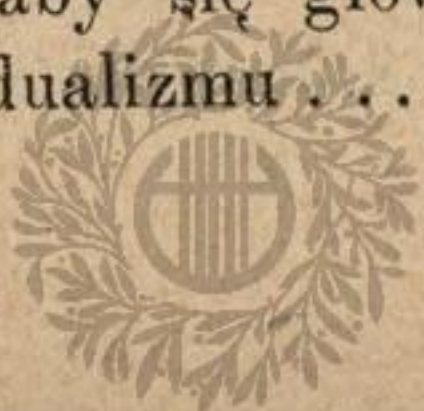
Tę samą wartość, jaką mają dzieje powszechne w obec człowieka wykształconego, ma historia sztuki w obec muzyka — Jak poznanie dziejów wszechświata nadaje poczucie samowiedne każdej epoki i pojęcie stanowiska zajmowanego przez jednostkę; a przez to orientowanie sprawozdawcze w obec siebie samego podnosi człowieka do wysokości wykształcenia; tak historia sztuki podnosi artystę wyżej li instynktowego pojmowania swego zadania i celów, a ułatwia sposobność zajęcia samodzielnego stanowiska wśród swego koła. Przeto, tak dla indywidualności wykształconej w ogóle, jak dla artysty, historia jest nauką pierwotną; — zaznajomienie się z nią jest pierwszym krokiem do rozwinięcia samodzielniejszego czynników duchowych. — Ztąd jest prawem następstwa, że w nowszych czasach równie w planach prywatnej nauki muzycznej, jak w publicznych zakładach muzycznych — zwracają na tę naukę coraz więcej bacności. Ona była najbliższym brakiem, który nasze konserwatoria



muzyczne zapelnąć były powinny, pragnąc odpowiedzieć dokładnie przeznaczeniu swojemu, — które nie ogranicza się na objęciu dawno utworzonego, i zaprzestania na niem, ale idzie z postępem. —

Nauka historii muzyki pod innym jeszcze względem szczególnie korzystną jest w dzisiejszych czasach. — Nigdy podobno, odkąd muzyka muzyką, sprzeczka umysłów nie była tak zwawą jak obecnie; trudno o epokę, w którejby z większą bezwzględnością przeciwnicy postępu przeciw wszelkiemu rozszerzaniu nieskończonych granic sztuki walczyli. Najlepiej rozstrzygającą mistrzynią w tej mierze jest historia muzyki. — Ona tylko na taki brak poglądu zaradzić zdolna, poglądu, który jedynie może oświecić opinię; ona tylko może dać poznać konsekwentny rozwój sztuki, a przez to dowieść, że zjawiska obecności są rezultatami przeszłości... Ona wreszcie, wykazując, jak wiele z tego, co nieraz obecność z siebie tworzyć mniema, już dawniej jakkolwiek w nieco innym kształcie istniało, — jest najlepszą przewodniczką w obecnych zatargach. —

Pod jej równie wpływem, przedwczesne, ograniczone odsądzanie, które dziś jeszcze radeby się utrzymać przy nieuzasadnionej powadze, coraz więcej usuwanem; a w naszych szczególnie czasach konieczna bezstronność i samodzielność coraz bardziej potęgowaćby się powinny. — Tym sposobem historia jest zarazem podwaliną każdej lepszej krytyki, każdej krytyki, która nie opierałaby się głównie na chwiejnej podstawie indywidualizmu...



Z powyższych powodów powinno każdemu, komukolwiek muzyka i obfity w skutki rozwój sztuki ważną jest rzeczą, przedewszystkiem na tem zależeć: by historia muzyki we wszelkich zakładach naukowych, stosunkowo do ich wytkniętego celu, coraz więcej wprowadzana była: jako zasadniczy przedmiot „w zakładach muzycznych i seminariach“ gdyż w tych muzyka jest składową częścią nauk — w innych zaś instytutach, których celem jakiegokolwiek rozeznanie jakiegokolwiek rozwoju duchowego umysłów, jako część powszednia ogólnego kształcenia się. — W tej myśli równie niniejsza broszura, której zadaniem jest posłużyć za wzór do wykładów, skreśloną została.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA^{2*}
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ I.

§. 1.

Rozdział ten pierwotny, poczynający się z czasami Chrześcijaństwa, a sięgający XVI. wieku, streszcza historią stopniowego wytwarzania się dzisiejszej muzyki. Rozpada się w trzy okresy, z których pierwszy zawiera początek się pierwotne muzyki, drugi zajmuje się pierwszemi poszukiwaniami około wytworzenia harmonii, wynalazkiem pisma nótowego i jego udoskonaleniem, wreszcie miarą (taktem, rytmem). — — Okres trzeci jest dobą już całkiem wyrobionej, harmonijnej — sztuki.

Pierwsi Niderlandczycy występują tu jako czynniki, a rozwój muzyczny koncentruje się w ich narodzie.

Okres pierwszy.

P o c z a t k i m u z y k i.

§. 2.

Dzisiejsza nasza, europejsko-zachodnia muzyka różni się zupełnie od staro-greckiej. Muzyka



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

nasza — jest wynikiem Chrześcijaństwa. — Historia jej zatem ma się tam poczynąć, kędy staro-grecka się kończy, a obecna w życie wchodzi. — Dzisiejsza muzyka nasza winna pochodzenie swoje pierwszym gminom chrześcijańskim, swoje pierwsze poparcie pasterzom pierwotnym, z czasu przedświtów Chrześcijaństwa. Dalsze ulepszenia i ogólny rozwój szczególnie w klasztorach otrzymała. — Między pierwszych rozkrzewiaczy muzyki chrześcijańskiej szczególnie liczymy z końcem IV. stolecia (374—397) świętego Ambrożego, biskupa medyolańskiego i świętego Grzegorza Wielkiego, który od r. 591—604 zasiadał na stolicy apostolskiej. — Obaj położyli wielkie zasługi w tem, że wszystko dotąd przypadkowe i nieuzasadnione podciągnęli pod pewne ustawy.



Okres drugi.

Stopniowe wyrobienie się Harmonii, pisma nótowego i miary. — Przyrodzone wynachodzenie melodyi.

§. 3.

Od dawna różne bywały podania i wnioski o pierwszych początkach harmonii średniowiecznej — tak, że trudno jest pod tym względem orzec coś zupełnie pewnego. Ślady pierwszego zdobycia się na napisanie kilku tonów równocześnie brzmiących, na różnych systemach zdźwięków tworzących, nosi pozostałe pismo niejakiego mnicha zwanego H u c b a l d u s. — Był to bardzo



na swój czas uczony mnich we Flandryi, który poświęciwszy całe życie czynnemu opracowaniu teoryi muzykalnej, umarł w bardzo podeszłym wieku, r. 930 po Chr.

§. 4.

Dla zrobienia odkrycia, które dziś tak nieznaną się wydać może, w średnich wiekach stolecia upłynąć musiały. — Dopiero w XI. wieku znowu spotykamy się z postacią, która silniej zwraca naszą uwagę. — Jest to Benedyktyn z klasztoru w Pomposa, w pobliżu Ravenny i Ferrary, — imieniem Guido z Arezzo, żyjący około 1020, który rozwój muzyki o tyle przysporzył, że tak zwane Neumen, czyli nota romana pierwszej epoki, za pomocą linii poprowadził, a tym sposobem osiągnął skuteczniejsze uporządkowanie pisma nótowego. Rozgłos jego był tak powszechny, że dotąd jego nazwisko znanem jest najpowszechniej między muzykami średnich wieków. — Co do dalszego wykształcenia harmonii nie postąpił w niej więcej.

§. 5.

Dalsze rozszerzenie nauki harmonii, z kilkoma jeszcze nowych różnych odkryć, (wynalezienie i określenie bliższe nóty, miary) postąpiło w wieku XII., chociaż czas tego postępu dobitnie nie jest oznaczonym. Wykonywania jednakże artystyczne tej epoki już świadczą, że musiano znakomicie pod tym względem postąpić.



§. 6.

Wiek XIII. odziedziczył z kolei po wieku XII. już nieco dojrzałsze zarody przyszłej muzyki, nieco więcej wykształconą harmonię, pismo nótowe i mensurę. — To dalej uprawiać i rozwijać było jego zadaniem. Wystąpili już znamienitsi nauczyciele, którzy zdołali teorię bardziej wypracowaną ugruntować. — Jeden z tych mężów, po którym także piśmienne zostały zabytki, był Franciszek z Kolonii (Franco v. Cöln) w pierwszych dziesięcioleciach trzynastego wieku, — który już zupełne, niezupełne i powszednie Consonansy i Dyssonansy rozróżnia.



§. 7.
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Takiemi były postępy sztuki we Włoszech i Niemczech. — Francyi długo zbywało na wykształceńszej harmonii, takiej, jaką już posiadały Niemcy. — Dopiero z końcem XIII. wieku, (około 1280) odkryto przed laty próbę niejakiego Adama de la Hale, w formie kompozycji na trzy głosy — która dowodzi, że o tej porze poczęto tam na tej niwie pracować.

§. 8.

W pierwszych dziesięcioleciach XIV. wieku spotykamy dwóch pisarzy, którzy wprowadzili wielki postęp, i co do harmonii najprzód nadali pewne, zadawalniające reguły, — reguły takiego składu, że podług nich już, tak jak według naszych dzisiejszych pojęć, powstały najprzód czyste



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

akkordy, i czysty związek harmonijny. — Po raz pierwszy powstało tedy prawo, że dwa zupełne consonanse, kwinty i oktawy, nie mogą po sobie następować w tym samym kierunku. Wtedy również obeznano się dokładniej z istotą dyssonansów i potrzebą rozwiązania ich w następującym consonansie. Marchettus z Paduy i Jan de Muris, duchowny francuzki i doktor w Sorbonie paryzkiej, są mężami, którym te postępy na polu teoryi mamy do zawdzięczenia. Co do praktycznego jednak zastosowania ich zasadniczych pojęć wiele jeszcze pozostawało do życzenia.

§. 9.

Powyższe koleje przechodziła mianowicie jedna główna gałąź muzyki: Harmonia i jej stopniowy rozwój. — Inaczej miało się z jej najważniejszą częścią: Melodyą. — Kiedy pierwsza jako przedmiot najstaranniejszych badań głównie przez uczonych i duchownych uprawiana była; drugą widzimy zaniedbaną i ważność jej zapoznaną, tak, że wyszła na coś przybocznego i podrzędnego. — O ile harmonia była przedmiotem szkolnym, o tyle melodyą puszczono samopas między ludzi i wyrobienie się jej poruczano życiu i uczuciu indywiduów. Godnem jest jednak uwagi, że to zaniedbane pole przyniosło wcześniej owoce, tak w zadawalniających wykonaniach artystycznych, jak co do przeczcucia skarbów duchowych ukrytych w tonach, niż sfera harmonii, gdzie przygnębiono poczucie wolne artysty. — —



§. 10.

Z wiekiem dwunastym i trzynastym najprzód w Prowancyi poczęli się zamożniejsi ludzie oddawać poezyi i muzyce. — Wkrótce zamięlowanie to rozszerzyło się na północną i południową Francją i na Niemcy, gdzie jak we Francyi Trubadurowie głównemi rozpleniaczami tych gałęzi sztuk się stali, tak tu Minnesängery zajęli to samo stanowisko. — Liczba tych poetów-pieśniarzy wzmogła się nadzwyczajnie, a w ich rzędzie spotykamy królów i książąt. — Tak między innemi Thibaut, król Nawary (ur. 1201, † 1254) wymienianym bywał, a melodye po nim pozostałe odszukano. —



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
§. 11.

Również dramatyczne i teatralne próby ówczesne nie obchodziły się bez muzyki, — i tu melodia znalazła dla siebie pole, na którem zajęła znakomite znaczenie, które jej pomogło do dalszego rozwijania się. Przedstawienia te jednak były tak z gruba ociosane i liche, że jedynie dla wykazania, jak wcześnie rozwinęła się potrzeba sceny, zasługują na wzmiankę. Z postępem wykształcenia jednak przerabiał się ich surowy matoryał na dojrzalsze i doskonalsze okazy. — Nazwano je „ministeryami“ i poczęto w nich przedstawiać sceny religijne w sposób nieco przyzwoitszy i doskonalszy. — Zwłaszcza w dwunastym i trzynastym wieku przedstawienia tego rodzaju bardzo się rozmnożyły, a w r. 1313 zbu-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dowano w tym celu teatr w Paryżu. — Na wesółym, zamięłowanym w sztuce dworze Prowanc-
kim wreszcie spotykamy powyżej wspomnianego
Adama de la Hale (§. 7.), twórcę kilku ślicznych
piosnek, treści światowej. — Na istotnem i głów-
nem pojęciu opery zbywało im zupełnie, ale
oni są stopniowemi pierwiastkami późniejszego
rozrostu tego potężnego konaru sztuki.

§. 12.

Kiedy tak lud przyśpiewywał swoje pieśni,
a z wzrostem oświaty, wykształceńsze społeczeń-
stwo zajęło się pieniami Trubadorów i Minnesän-
gerów, szkolarze muzyczni, którzy się sami „Can-
torami“ przeważnie pracowali, tymczasem dalej,
i pedantycznie w swój sposób, nieczerpiąc z tego,
co im nastroczało źródło życia. — Im śpiew nie
bywał sztuką stworzoną dla uweselenia czy
wzniesienia umysłu, ale przedmiotem żmudnego
ślęczenia. — Harmonia i melodia, te dwa ra-
miona szkoły muzycznej, te dwa wrodzone pro-
mienie naturalnego uczucia muzycznego, były
między nimi zupełnie z sobą rozłączone. —
Właściwi muzycy, z profesyi, poglądali z góry
na to światowe pieśniarstwo. — W takim stanie
długo rzeczy zostawały. — Śpiewy świeckie
wzmagały się ciąglem i gorącym uznaniem, aż
rozwiniecie się harmonii wyparło go z szranków,
tak, że z kolei on nam znowu zupełnie ginie na
czas niemały.



Okres trzeci.

Sztuka harmonii zupełnie rozwinięta. — Niderlandy.

§. 13.

Rozrzucone wszędzie początkowania, które dotąd spotykaliśmy, odtąd koncentrują się w jednym narodzie. Tu widać już wyższy polot, wzmocniony użyciem i wyzyskaniem umiejętnem dawniejszych zdobyczy. — Nauki Jana de Muris wcześniej znalazły więcie i prawo obywatelstwa w narodzie, który przy nadzwyczajnym dobrobycie, kwitnącym rękodzielnictwie i rzemiosłach, wsparty mocną solidarnością, mógł się oddać swobodnie podniesieniu swego umysłu. — Najprzód to w niderlandzkich kołach towarzyskich swobodnych i wesółych wykształciła się pieśń pierwotnie — tam razem śpiewano pieśni ulubione, krążące między ludem. — Następnie po dworach zyskała stanowisko, jako zabawka (!) panujących — a niebawem Kościół otworzył swe wrota tryumfującej teraz harmonii nad dawną pieśnią jednogłosową. — Pierwsi Niderlandczycy nadali w Europie harmonii poważne stanowisko — ogólne i zasadnicze, — oni pierwsi umieli jej użyć w sposób dziś jeszcze dający się zastósować. — Pierwszym właściwym komponistą piszącym był „Wilhelm Dufay“ z Chimay w Hennegau, — żyjący około 1400 r. W jego utworach są pomniki pierwotne powszechnie uzupełnionej, dojrzałej sztuki co do strony jej technicznej. —



§. 14.

W miarę jak twórcy, co raz wszechstronniej wykształceni, nabywali stopniowego mistrzostwa, wzmagala się i śmiałość przedsięwzięć i pohopność do nich, poparta żądzą wyprzedzenia swych poprzedników w wszelakich kombinacjach artystycznych. — Niebawem spotykamy sławne i wysokocenne imię Jana Ockeghem, żyjącego w Hennegau, między 1420 i 1430 — zmarłego 1513 r. On wyszedł z Wilhelma Dufaya, i założył podwalinę nauki podwójnego kontrapunktu.

§. 15.

Wyższe życie,  do potrzeb duchowych, wzmagające się z czasem w Europie, musiało dobroczynnie i na muzykę oddziaływać, a dopomódz jej rozszerzaniu się na co raz większe koła. — W miarę wzrastającego zamiłowania w sztuce, poczęli się możniejsi muzyką interesować, a muzycy otrzymali pole i zachętę nie małą do rozwijania się. — Po dworach nastały muzyki nadworne (kapele), do których powoływano niderlandzkich muzyków pod szcudrobliwemi warunkami. — Katedry dla nauczycieli muzyki założono w końcu piętnastego wieku w Neapolu, Medyolanie i innych częściach Włoch. — Zwłaszcza, gdy papieże Juliusz II. i Leon X. utworzyli ów nieśmiertelny dla sztuki okres Rafaelowski, zyskała muzyka niderlandzka najwyższe uznanie we Włoszech, Hiszpanii, Francyi i Niemczech. — Gdy wreszcie w r. 1502 Ottavio



Petrucchi z Fossebrone, w państwie papieżkiem, wynalazł czcionki nótowe, stał się ten wynalazek największą do sztuki zachętą.

§. 16.

Najznakomitszy uczeń Ockenhema Josquin de Près, albo Jodocus Pratensis, czyli a Prato zwany, urodzony według jednych w Cambray, według drugich w Condé, r. 1455, umarł 1515, był pierwszym z Niderlandczyków, który wzniósł sztukę ponad dotychczasową jej sztywność, ciężkość pedancką i szorstkość. — On równie pierwszy z nich zasłynął równocześnie w całej Europie, i wszędzie wpływ swój umiał przeprowadzić.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

§. 17.

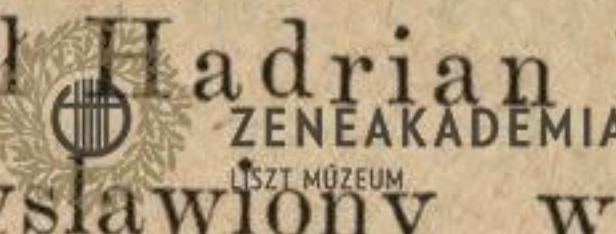
Dotąd jak widzimy — Niderlandczycy posiadli jedynowładztwo w świecie muzyki. — Z wolna jednak inne narody poczynają im go odbierać, choć nie może być jeszcze mowy o wyrównaniu im w sztuce. — W Niemczech pojawia się z drugą połową piętnastego stolecia kilku dzielnych muzyków: Adam de Fulda, Stefan Mahu, Herman Finck i inni. — We Francyi Eleazar Genet, zwany także il Carpentrasso (od swego rodzinnego miasta Carpentras), członek kapelli papieżkiej dostąpił wielkiego poważania i przeto przez swego protektora, papieża Leona X., biskupem był mianowany. Hiszpańscy śpiewacy byli najulubieńszymi papieżkiej kaplicy. — Z tamecznych członków w skład jej wchodzących,



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Costanzo Festa wsławił się jako niepospolity kompozytor i poprzednik Palestryny. — Po miastach zakładano w główniejszych kościołach organy, również w kościołach licznych prywatnych fundacyi, — ulegały one stopniowemu ulepszeniu. Tak otrzymano kompletnie uzupełnioną klawiaturę. — W r. 1470 wynalazł Bernard z Niemiec pedał organowy. — Twórczość i płodność muzyczna upowszechniały się odtąd co raz bardziej i niebawem spostrzegamy inne narody, budzące w sobie samodzielność artystyczną.

§. 18.

Między Niderlandczykami, którzy częścią powołani, częścią w celu próbowania szczęścia zawędrowali do Włoch, był  Hadrian Willaert. Jako młodzieniec już wsławiony w ojczyźnie, przybył r. 1518 do Rzymu. — Przypadek zrządził, że się tam nie osiedlił i przeniósł do Wene-cyi, kędy już w r. 1527 otrzymał miejsce kapelmistrza u św. Marka, uważane podówczas za wielką posadę. — Tam osiągnął wpływ bardzo przeważny i stał się twórcą tak zwanej szkoły Weneckiej. — Umarł r. 1563.

§. 19.

Jeszcze jednym mistrzem szczycą się Niderlandy. — Zamyka on cały ich poczet a otwiera zarazem epokę następną; — mistrz to, którego dzieła po dziś dzień są nam nie tylko historyczną pozostałością, ale pomnikiem, pełnym artystycznej ważności.



Tym głównym i największym mistrzem Niderlandzkim był Orlandus Lassus z Mons. — We Włoszech Orlando Lasso, we Francyi Roland Lassè, w Niemczech Roland Lass zwany. — W osiemnastym roku życia udał się on do Neapolu, w kilka lat później był już kapelmistrzem w jednym z kościołów Rzymskich, następnie w Antwerpii, a wreszcie na tę samą posadę wezwany do Monachium; kędy po wieloletniej czynności, głęboko poważany, obsypany zaszczytami, jako mąż sławy europejskiej, zakończył życie płodne r. 1594. — Można go uważać za ogólnego reprezentanta całości muzycznej Niderlandów. — Wszystkich poprzedników swoich wyprzedził i zgłębił, a materyał, który znalazł gotowym, użył do dalszego rozwoju swej twórczości. — On jest owocem wszystkich prac i usiłowań poprzedniczych; w jego indywidualności skupia się (koncentruje) cała istota muzyki Niderlandzkiej.

UWAGA. Dokładniejsze wiadomości w tej materii znajdzie ciekawy badacz w piśmie Kisewettera: „Historya zachodnio-europejskiej, czyli dzisiejszej naszej muzyki.“ — (Lipsk, 1847.) W temże dziele są próby najrańszych pojavów harmonijnych. — Prace późniejszych mistrzów Niderlandzkich ostatnimi czasy bardzo rozpowszechnionemi zostały. Mianowicie w następnych wydaniach: Fr Commer. Collectio operum musicorum Batavorum saec. XVI. (Berlin). Dalej: S. W. Dehn, Moteta quinque vocum, modos fecit Orl. Lassus, (Berlin.) Tegóż: Psalmos VII. poenitentiales, modis musicis adaptavit Orl. Lassus. Msza kompletna (Orsus a coup.) Orlanda Lassa — i niektórych ich współczesnych mistrzów, wyszły r. 1851, w wydaniu J. G. Farrenberga (Kolonia, Bonn, Bruxella u J. W. Heberle.)



Prócz tego porównaj zbiory C. F. Beckera: „Kilkogłosowe śpiewy sławnych kompozytorów szesnastego stolecia, 1—6 zeszytów (Drezno), i pieśni kościelne sławnych mistrzów z XV. i XVI. wieku. 1—5 zeszytów. Drezno. — Wreszcie wspomnieć należy wielkie dzieło historyczne Fr. Rochlitza: „Zbiór szczególnych śpiewów etc. (Moguncya.), w którego I. tomie zawarte kompozycye Dufaya, Josquina, Ockenhema i t. d. Co do paragrafów 9 i 10, można porównać je z dziełami Kiesewettera: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges.“ (Lipsk, 1842.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ROZDZIAŁ II.

§. 20.

Rozdział niniejszy, poczęty z wiekiem szesnastym, a sięgający najpóźniejszych czasów, zajmuje się historią muzyki, jako już wykształconej gałęzi sztuki, i jej wielkimi pojawami w utworach niemieckich i francuzkich. I ten rozdział rozpada się na kilka okresów. — Najprzód występuje w nim muzyka kościelna, następnie wytwarza się opera, w końcu muzyka instrumentalna u szczytu swej doskonałości. — Są to epoki wzniosłego i kwiecistego stylu, które przebieżemy. — W końcu napotykamy porę, gdzie kierunek sztuki stał się czysto powierzchownie zewnętrznym, jedynie na efekt działającym; mianowicie miało to miejsce we Francyi i Włoszech, w Niemczech zaś obok wielu błędów i powtarzania się, na którem i tu nie zbywało, z drugiej strony, dźwignęła się sztuka w kierunku wielkim, nowym. — W pierwszych stóleciach tego okresu Niemcy, Francya i Włochy przedstawiają zupełnie różne kierunki w swoim



rozwoju. — Później, (od drugiej połowy XVIII. wieku) koncentruje się ten trojaki kierunek w Niemczech, i staje u szczytu w osobie Mozarta, Włochy zaś i Francya przez ten kierunek identyczny owładnięte, łączą się z nim jednolicie. — Nowe rozejście się dążności muzykalnych tych narodów nastąpiło już w dziewiętnastym wieku, i to w ostatnich trzydziestoleciach.

WŁOCHY.

Epoka stylu wzniosłego. — Muzyka kościelna.



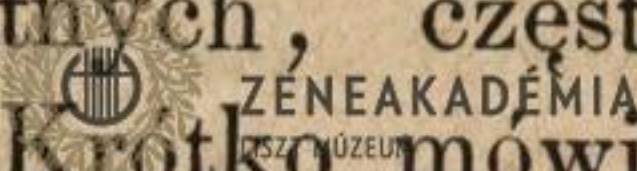
ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

§. 21.

Z Orlandem Lassem Niderlandy ustępują z widnokregu muzycznego — a z kolei inne narody, mianowicie Włochy i Niemcy dalej uprawiają różne gałęzie muzyki. Nie wielu Niderlandzkich mistrzów posługiwało się nauką kontrapunktu z taką bystrością i namaszczeniem, jak Orlandus Lassus; ale z tych wszystkich, których pozostałości mamy przed sobą, mało który używał tej gałęzi wiedzy z takim jak on umiarkowaniem. Antypodem Lassa, jednym z tych, którzy najwięcej rozkrzewili tę umiejętność, w którym jednostronność tego, do czego głównie dążono podówczas, najwybitniej przegląda, był Klaudiusz Goudimel, z Burgundyi ur. 1500, zamordowany



roku 1572, jako Hugonota w nocy Bartłomiej-
skiej. Pierwszy kapelmistrz papieżki, kompozytor
muzyczny i dyrektor szkoły muzycznej, doszedł
w Rzymie, a przez Rzym we Włoszech do ta-
kiego wpływu, że jego maniera za powsze-
chną ogłoszona i wyznawana była, a Włosi
uwiedzeni przesadnem powodzeniem jego, ró-
wnie jak dawniej Hollendrzy stali się coraz
gorętszymi hołdownikami muzyki niewdzięcznej
dla jej zbytecznej sztuczności. — Mnóstwo też
narości w niej powstało.

Wskutek zbyt rozszerzonych sieci kontrapun-
ktycznych słowa tekstu stawały się niezrozumia-
łemi, a w końcu uległy zupełnemu zaniedbaniu.
Weszło w zwyczaj, komponować msze na temata
pieśni starożytnych, często bardzo lekkomyśl-
nej treści. —  Krótko mówiąc, kościół zarzucono
utworami, które żadnym sposobem nie mogły od-
powiedzieć jego celom. Członkowie Soboru Try-
denckiego uznali ten przedmiot za dość ważny,
by go wziąć pod wspólne obrady (1562). —
Najcięższa nagana padła na splątanie rzeczy
świeckich z duchownemi, i na zaniedbanie słów
tekstu. — Uchwalono „oczyszczenie“ muzyki
kościelnej, — osądzono, — że muzyka powinna
być wypartą z kościoła, o ile czy to w organach
czy śpiewie przymieszało się do niej co świe-
tego, ażeby dom Boży pozostał prawdziwie domem
modlitwy, i takim mógł się nazywać. — Uchwała
ta zapadła 14 Września 1562 r. Nie wiele brakło
do tego, by muzyka figuralna zupełnemu w koś-
ciółach uległa zniesieniu, i tylko mowy obronne
kilku członków soboru i przedstawienie, które



cesarz Ferdynand I. wielki miłośnik muzyki, swemu posłowi zrobić polecił, złagodziły pod tym względem postanowienia zebranych. Wreszcie postanowiono na próbę zadać skończonemu muzykowi do wypracowania kompozycję, z której możnaby wnieść, o ile podobna usunąć te niewłaściwości i w jakim stopniu usunąć je można bez uszczerbku sztuki. Wybór padł na Palestrynę — powszechnie już znanego — jemu polecono przeprowadzenie tego zadania.

§. 22.

Giovanni Pierluigi da Palestrina urodził się pod Rzymem w miasteczku Palestrynie, r. 1524. W roku 1540 wysłali go rodzice do Rzymu, dla wykształcenia się w muzyce, do której okazywał wiele zdolności. — Do najslawniejszej wtedy szkoły Goudimela oddano Palestrynę. Najprzód otrzymał posadę od papieża Juliusza II. r. 1551, w kaplicy od niego założonej i od jego patrona nazwanej, w kościele św. Piotra. W roku 1554 wydał swój pierwszy utwór, którym pozyskał względy papieża Juliusza III. i miejsce między śpiewakami papieżkiemi. Następca Juliusza III. jednak uznał, że Palestryna, jako żonaty, nie może być sługą kościoła i odsunął go od posady. Najprzód żył on czas dłuższy w okolicznościach niepomyślnych, aż na nowo roku 1571 miejsce kapelmistrza św. Piotra, w Watykanie otrzymał, przez co jego stanowisko do końca życia zyskało pomyślną podstawę. — Umarł roku 1594. Palestryna głównie ściągnął na siebie



uwagę napisaniem dzieła muzycznego Improperia. Na soborze, gdy chodziło o utworzenie kompozycji mszalnej w stylu czysto i arcy-kościelnym, przypominano go sobie i rzecz tę poruczono. — Stworzył on trzy msze, które w roku 1565 wykonane zostały, a trzecia z nich tak zwana: „Missa Papae Marcelli“ zyskała pierwszeństwo. Kwestyę uznano za rozwiązana, i śpiewacy papiezcy otrzymali radośne uwiadomienie, że nic nie zmieniono w muzyce duchownej, ale zarazem napomniano ich uroczyście, by odtąd tylko śpiewy godne kościoła wprowadzali w życie, do czego za wzór wskazano im msze Palestryny. Tym zaś sposobem Palestryna nietylko uratował włoską muzykę kościelną, ale stał się twórcą nowego stylu. — On postawił ojczystą muzykę na pierwszym stopniu udoskonalenia, i położył węsieł do prac około jej późniejszego rozwinięcia.

§. 23.

W skutek powstania szkoły Palestryny, przez papieży później mocno popartej, co jej wpływ niezmiernie rozszerzyło i przedłużyło; w skutek wielkiego poszanowania, jakiego mistrz używał, w skutek wreszcie postawienia na pierwszym miejscu kompozycji jego w czasie służby Bożej, przyszło znowu do tego, że uznano za konieczność, tylko w jego stylu komponować, i ten sposób stał się naśladownictwem i dobrym tonem muzycznym; tak skromny ten człowiek stał się jedynowładzcą w państwie muzyki, a panowanie jego rozciągnęło się na całe stolecia i wskazało



drogę wielkiej liczbie znamienitych talentów. — Obok niego i z nim działał Giovanni Maria Nanini, kompozytor pierwszego rzędu, którego chwała jednak blaskiem współzawodnika zaćmioną została. Dzieła jego przypominają utwory Palestryny, ale bardziej ich stronę łagodną i czułą, niżli uroczystą i potężną. Nanini objął po Palestrynie posadę.

Ku końcu życia Naniniego wsławił się jego uczeń Gregorio Allegri, swoim rozgłośnem „Miserere.“ Zrodzony r. 1590, a od r. 1629 czynny członek kaplicy papieżkiej, — najprzód jako śpiewak, później jako kościelny kompozytor, był on bliskim krewnym Corregia. — Również urodzony r. 1560 Tomaso Ludovico della Vittoria, Hiszpan, pierwszorzędny kompozytor, wyszedł także ze szkoły Rzymskiej i należał do papieżkiej kaplicy. — Wreszcie Tomaso Baj, — urodzony w drugiej połowie siedemnastego stolecia, zmarły r. 1714 w Rzymie, równie jak Allegri, zasłynął swoim Miserere, które utworzone na wzór jego, i dotąd w dzień Zielonych Świątek corocznie w Rzymie śpiewane bywa. — Z późniejszych kompozycji to nowe Miserere jest jedynym utworem, który tam dostąpił wykonywania corocznego w pewne dni świątne. Wyjątek stanowi tu tylko dzieło Baini'ego.

UWAGA. Najważniejsze, później rozpowszechnione kompozycje Palestryny i jego szkoły znajdują się w następnych dziełach: „Musica sacra, quae cantatur quotannis per Hebdomadem sanctam Romae in sacello pontificio.“ Lipsk. G. v. Tucher. Śpiewy kościelne sławniejszych mistrzów Włoskich, — dwa działy.“ Wiedeń. — Zresztą w historycznem



dziele Rochlitz, już pod § 19. cytowanem. w drugiej połowie I. tomu; równie w wydaniach tamże wymienionych, mianowicie: „Crucifixus“ na cztery głosy (sola) — przez G. P. da Palestrina. — Berlin. — „Miserere“ na dwa chóry przez G. Allegri. Berlin. — W „Missa Papae Marcelli“, wydania Schotta, i jednej mszy Palestry: „Assumpta est Maria in coelum“ wydana przez O. Braune, u Breitkopfa i Haertla. Prócz tego wyszło kilka dzieł zbiorowych. Godniejszem uwagi jest także dzieło Proskiego. Prócz mistrzów wymienionych pod powyższemi paragrafami, należą jeszcze do siedemnastego wieku: Orazio Benevoli i Giuseppe Bernabei; obaj kapelmistrze u św. Piotra.

§. 24.

Muzyka świecka dotąd była zaniedbaną i bardzo podrzędne zajmowała stanowisko. Przy powszechnem wykształceniu harmonii i jej rozpowszechnieniu  się, z następstwa rzeczy pieśń, jako jednogłosowa, nie mogła dopisać w tem współzawodnictwie, i coraz bardziej zaniedbywaną była. — Wśród muzyków, czy amatorów, zapanował wyłącznie śpiew kilkogłosowy; w ten sposób obrabiano również dawniej ulubione pieśni. — Harmonia stała się powszechnie panującą, a melodia opuszczoną i zapomnianą. Muzyka świecka podniosła się jednak, odkąd na niej zaszczerpiono harmonię. — Dla wykształconszych i zamożniejszych towarzystw tworzone tak zwane: „Madrygały“, — które bardzo kwitły przez długi przeciąg czasu i uprawiane były przez mnóstwo komponistów. Z tych mianowicie Luca Marenzio, śpiewak kaplicy papieżkiej, zmarły roku 1599, winien być wspomnianym. Dla lubiących muzykę lekką, śpiew melodyjny,



tworzono tak zwane „Canzoni villanesche,” śpiewy sielskie (sielanki). Nieco wytworniejsze i ozdobniejsze były „Villote alla Napoletana,” w których przedstawieni są Neapolitańscy nauczyciele śpiewu, dający młodym paniom pierwsze jego początki.

Te rodzaje (formy) muzyki, przyjęły się wszelako tylko we Włoszech północnych, — tak Madrygał wyszedł ze szkoły Weneckiej. — Neapol nie posiadał jeszcze wtedy znakomitszych kompozytorów. — Jako główny rozkrzewiacz muzyki tamecznej wzmiankowanym był książę Gesualdo da Venosa, którego główna działalność przypada około roku 1600.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Epoka świetnego stylu:

OPERA.

§. 25.

Rozwój muzyki obecnie postąpił do tyła, że mogło już w niej we Włoszech nastąpić to wielkie przeobrażenie, które otwarło całe, dotąd nieprzeczuwane obszary dla ducha, zużytkowane za dni nowszych, — przeobrażenie tak wielkie i znaczące, że w dziejach sztuki zaledwo drugie podobne się natrafia; rozwój muzyki stanął na tym stopniu stworzeniem „Opery”. — Zamiło-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

wanie widowisk scenicznych wzrastało ciągle w XV. i XVI. wieku.

Panujący książęta północnych Włoch współzawodniczyli z sobą co do ich wytworności i doskonałości. — Przy uroczystościach dworskich zwłaszcza stały one się niezbędnymi, a do nich przyłączano muzykę i taniec. Przed innemi dom Medyceuszów upamiętnił się zamiłowaniem swem do sztuki. — Florencya za nich stała się Atenami Włoskiemi, i tamże rozwinęła się późniejsza opera, w której powrócił znowu zapomniany śpiew jednogłosowy, kiedy dotąd tylko śpiewy na kilka głosów bywały użytemi. Przy pewnej uroczystości, w Florencyi, roku 1539, wpadł ktoś na pomysł rozłożenia madrygału na jeden tylko głos, a resztę głosów zastąpił instrumentami.



ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

§. 26.

Z porządku rzeczy wynikło, że w tym nowym zwrocie, (mianowicie przy ciągłym zajmowaniu się studjami nad Grecyą i dociekaniem, jak Grecy śpiewali,) utworzono Cantileny osobnego rodzaju, na głos jeden, a ztąd wynaleziono i „recitativo,” którem uzupełniono ten ostatni brak należący do całości nowszej opery. — W rzędzie pierwszych twórców Recytatywu szczególnie stanął Giulio Caccini, także dla miejsca swego urodzenia Giulio Romano zwany. Nie celował w kontrapunkcie, acz robił nad nim studia, był dobrym śpiewakiem swego czasu i wsławnym nauczycielem śpiewu. — Caccini powiada w przedmo-



ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM

wie do zbioru przez siebie w roku 1601, pod tytułem: *La nuove musiche*, wydane, że te pieśni śpiewał w rodzinnem mieście swoim z wielkiem zachwyceniem miłośników i znawców muzyki, którzy go mieli upewniać, że takiego rodzaju śpiewu jak żyją nie słyszeli. Z nim równie występuje Vincenzo Galilei, ojciec sławnego badacza przyrody Galileo Galilei. — Ten skomponował scenę muzyczną z Ugolina i kilka skarg Jeremiego, i jako taki winien być policzony w poczet twórców nowszego rodzaju muzyki. Te wszystkie utwory wykonywane były w Florencyi w domu niejakiego Giovanni Bardi, hrabiego Vernio. — Pierwsza w ten sposób powstała opera „Dafne” napisana p. Rinuciniego, skomponowana przez Peri, który do tegoż rzędu mistrzów należy; następnie  opera Rinuciniego. Peri utworzył do niej muzykę — wszelako w skład jej weszło kilka śpiewów Cacciniego. Później Peri udoskonalił swój utwór a Caccini osobną operę utworzył. Wykonano ją roku 1600 we Florencyi..

§. 27.

Równocześnie z Florentczykami, a nawet wyprzedzając ich, ułożył Rzymianin rodem Emilio del Cavalerie, również w nowym rodzaju kilka śpiewów pasterskich, w których, równie jak powyżej wymienieni mężowie, głównie miał na celu ożywić muzykę dawnych Greków. — Te utwory miały wielki rozgłos i zdaje się, że musiały odpowiedzieć mniej więcej ideałowi, do któ-



którego dążyły. Zaraz po Eurydycy swojej utworzył Cavaliere wielki allegoryczny dramat w lutym roku 1600, p. t.: „Dell' anima e dell corpo“. — Ten utwór przedstawiony został w Rzymie, przy kościele della Valicella, w komnacie modlitewnej, zwanej Oratorio. — Grały w nim osoby żywe, na urządzonej z dekoracyami scenie, do czego dołączano i tańce. Oto początek oratoryów, jakkolwiek daleki ich właściwemu pojęciu.

§. 28.

Uczeni, muzycy dyletanci i śpiewacy składali się na wymyślenie opery. — Muzycy z urzędu, w skutek wszystkich swych wyobrażeń, nie zajęli się bynajmniej nowymi pomysłami, które źródło swe miały w odległej przeszłości; owszem zdało im się, że są upoważnieni z wysokości swej powagi, z wzgardą i lekceważeniem poglądać na te mrzonki i wysiłki młodzieńcze. — Zawsze jeszcze istniał rozdział między melodyą a harmonią. — Fatalne były następstwa. Dyletanci nie przytłumieni szkolnemi formułami, mogli się zdobyć na nową ideę, ale z drugiej strony zbywało im na koniecznem wykształceniu niezbędnem do utworzenia kompozycyi na szerszy rozmiar.

Ztąd widzimy w ostatnich leciech wolne postępy i twórczość przytępioną tak, iż mało co nowego w tym czasie stworzono. Mała liczba znakomitszych komponistów wystąpiła na widowie dramatyczną. Claudio Monteverde, kapelmistrz u św. Marka w Wenecyi, zrazu sam



jeden umiał tworzyć wyrazistsze melodye i przez to wpływ wywierał, a najprzód wprowadził i rozszerzył sposób użycia dyssonansów. Monteverde pierwszy w myślach swoich ma potęgę uczucia namiętnego, polot i różnobarwność tonów; on podniósł muzykę do oddawania tonami odcieniów i głębi duszy ludzkiej. On sam, w przedmowie do swego zbioru Madrygałów, drukowanym w Wenecyi 1638, mieni się być twórcą stylu namiętno-uczuciowego. — Monteverdego zasługą było udoskonalenie orkiestry, tak że odtąd dla każdego z muzyków osobne nóty pisano. On pierwszy pokusił się o oddzielenie muzyki instrumentalnej od wokalne, i pierwszej nadał nową samodzielność; on wreszcie stworzył formę „uwertury“ która później tak ulubioną, a przez Włocha Lully w Paryżu udoskonaloną została.

UWAGA. Najważniejsze wiadomości zawarte w §§. 24 do 28, znajdują się w wymienionem już dziele Kiesewettera: „Schicksale und Beschaffenheit“ i t. d. — Wielki wybór wymienionych tu kompozycji tam się znajduje.

§. 29.

Jako twórcy nowszych dzieł, co do ich poprawnej jakości, która o tyle podniosła ich doniosłość za pomocą nowoprzybranych czynników, występują mianowicie Ludovico Viadana i Giacomo Carissimi; pierwszy żyjący w czasach, gdy wynaleziono operę, drugi w połowie szesnastego wieku. Viadana był twórcą kościelnych koncertów, formy kompozycji, w której jeden lub kilka głosów śpiewało samoistne melodye, którym dla



powiązania ich harmonijnego, dla nadania im tła niejako, towarzyszył instrument, zwykle organy. — Od czasu wprowadzenia słów dołożono starania, by podnieść i udoskonalić akompaniament. Viadana utworzył reguły doskonałego towarzyszenia, i tak zwane pismo generał basu, którego jakkolwiek nie był twórcą, wszelako je ulepszył. Donioślejszym jeszcze był wpływ Włocha Carissimi, co do wzniesienia czystego stylu i wykształcenia opery. — Najmilszy ten ulubieniec swej epoki postawił sobie za główne zadanie, by nową pisownię muzyczną, oddalającą się od kontrapunktu, a dążącą do wyrazistości słowa i sytuacji, dotąd jeszcze nieokrzesaną i niewdzięczną w ręku świeckich komponistów, uczynić śpiewniejszą, potoczniejszą, bardziej odpowiednią formie poetycznej. Carissimi ur. około 1600, był kapelmistrzem w Rzymie; główny czas jego działalności przypada około 1635. On utworzył kantatę, śpiew pokojowy, komnatny (Kammerkantate), formę, w której dramatyczne Recitativa równie jak w operze mają miejsce. Później tworzył większe kompozycje na kształt oratoryów, on ulepszył formę recitativu i udramatyzowanej melodyi, i użył swobodniej instrumentów, zwłaszcza we wstępnych myślach i przygrywkach.

UWAGA. W tym samym czasie żył, wsławiony arją swoją dotąd w koncertach i po kościołach śpiewaną, Alessandro Stradella, bohater opery tegoż imienia.

§. 30.

Wszystko zwiastowało już nową erę dla odrodzonej melodyi. — Ten wielki okres Włoski,



w którym tylu równocześnie wielkich ludzi razem żyło i działało, jak nigdy przedtem i potem; w tej epoce dane było Włochom muzykalnie zapanować nad całą Europą bez współzawodnictwa. Najprzód spotykamy imię wszechstronnie wykształconego, we wszystkich kierunkach muzyki czynnego Alessandra Scarlatti, założyciela szkoły Neapolitańskiej i owego sławnego Konserwatorium, z którego wyszło tylu wielkich mistrzów osiemnastego wieku. Data urodzenia jego niepewna. Uczeń Carissimiego, oddalił się r. 1665 od mistrza swego, przewędrował Włochy, zaczepił o Niemcy, by i tu przypatrzeć się kierunkom rozwoju sztuki, przebył czas dłuższy w Wiedniu i Monachium, i wrócił ostatecznie, doświadczeniem i wiadomościami, jak mało który artysta, zbogacony do Neapolu, kędy aż do końca życia, czy 1725, czy 1728 był niezmordowanie czynnym.

§. 31.

Scarlatti był geniuszem twórczym, drogę torującym. Jeżeli nie we wszystkim dosięgnął doskonałości, to było winą jego czasu, który nadał mu pole pracowania raczej dla przyszłości. Uczniowie i naśladowcy jego dopiero wzięli w podział te wieńce, do których osiągnięcia on im wskazał drogę. Z nich podano nam nazwiska: Francesco Durante, urodzony 1684 † 1755 w Neapolitańskim, Leonardo Leo, ur. 1694 † 1742 w Neapolu, Emanuele d' Astorga, ur. 1680. — Imiona te nietylko pozostaną świecznikami swoich czasów, ale na zawsze zapewnioną mają nieśmiertelność.



UWAGA. Można powyższe rzeczy pod §§. 29—31 porównać z dziełem Rochlitz'a. W wydaniach osobnych wyszły: Durante: Litania, Leo: Psalm, Astorga: Stabat mater, w Halle u Kümmel'a. Prócz tych zasługuje na wzmiankę uczeń Scarlattego, nazwiskiem Gaetano Greco.

§. 32.

W miarę jak się opera z pomocą wymienionych i wielu innych artystów wzmagała, rozpowszechniała i doskonaliła, o tyle znowu słabieje i cofa się muzyka kościelna. Nadchodzi niebawem okres, w którym zabraknie artystom tego uzdolnienia, potęgi i prostoty, powagi i majestatu minionych stóleci. Przyszło do tego, że się wsławiano napisaniem opery u publiczności, która się nie pytała, o ile twórca jej celował w innych rodzajach. I skończyło się na tem we Włoszech, że sztuka zasaadzała się już tylko na przysłuchiwaniu się tonom mistrzowskich wirtuozów, z rozlubowaniem się w nich wyłącznem i zapomnieniem siebie. W ten poczet wchodzi Vinci, Pergolese, Duni, Jomelli, Piccini, Sacchini i mnóstwo innych wirtuozów, po części znakomitych, ale w rozwoju muzycznym na nieruchomym mniej więcej pozostających stopniu. W całości sztuki znać, że gonienie za użyciem zastąpiło dawną powagę. — I dzieła też tych mistrzów mają już wiele sentymentalności i lekkości, ścigają za efektem.

§. 33.

Wprowadzenie w życie śpiewu solo wywołało potrzebę pięknych głosów i umiejętnego wy-





konania; powodzenie opery zawisło tedy tak samo od dobrego śpiewu, jak od jakości kompozycji. Dawniej, przed r. 1600 wartość śpiewaka ograniczała się na jego teoretycznych wiadomościach i wprawie śpiewania primavista — ale piękność głosu nie podnosiła jego wartości do tego stopnia, jak w czasach późniejszych z natury rzeczy wynikać musiało. — Obecnie chodziło o postęp w kierunku przez Cacciniego wskazanym, i śpiew w swoim rozwoju od roku 1580 do 1700 tak postąpił, że w osiemnastym wieku był już u szczytu wydoskonalenia. Nastąpiły owe szkoły śpiewu, które tyle się przyczyniły do kwitnienia i zapanowania muzyki, i stworzyły właściwe pojęcie śpiewania. Neapol od siedemnastego wieku był stolicą pieśni, równie jak muzyki w ogóle — aż szkoła Bolońska wydała współzawodników,  którym Neapolitańczykom palmę pierwszeństwa wydarli. W Neapolu po Scarlatim byli czynnymi Leo Vinci (1692), Pertti ur. około 1670, i sławny nauczyciel śpiewu „Porpora“ zrodzony r. 1680. — Na wzór Neapolitańskiej utworzyły się i inne szkoły włoskie; w głównych dobach ich kwitnienia i zwrotu przewodniczyli im: Francesco Peli w Modenie, Lotti i Gasparini w Wenecyi, Fedii i Amadori w Rzymie, Francesco Brivio w Medyolanie, Francesco Redi w Florencyi, wreszcie Antonio Bernacchi i mistrz jego Antonio Pistocchi w Bolonii. Między głównymi śpiewakami Włoch słynęli: Baldassare Ferri, którego studia poczynają się z rokiem 1690, i Carlo Broschi, zwany Farinelli, ur. 1705 w Neapolu początkowo uczeń Porpory. Bernacchi nie był obdarzony wielkimi środ-



kami co do głosu, jednak niezmordowaną pracą wyrobił się tak, że stanął jako pierwszy śpiewak swego czasu, którego Händel i Graun królem śpiewaków mienili.

§. 34.

Najważniejszym rezultatem XVIII wieku jest najprzód wytworzenie się muzycznego dramatu a w skutek tego przemiana w muzyce kościelnej, następnie początki samodzielności w muzyce instrumentalnej. Cokolwiek znamienite talenta tej epoki tak wielostronnie utworzyły, da się pod te dwa oznaczenia podciągnąć. — Przez te wydarzenia wielkiej wagi założono podwalinę dla wszystkiego, cokolwiek umysły te miały sposobność utworzyć. Teraz wypadnie nam baczyć na stopniowe doskonalenie się instrumentacyi, to jest jej sił technicznych i na skutki tej ogólnej przemiany. Protoplastą gry na skrzypcach mienią Archangela Corelli ur. 1653, w małym miasteczku bologneńskim, umarł 1713. — Daleko więcej zdziałał według powszechnego zdania Giuseppe Tartini, jeden z największych skrzypków włoskich swego czasu; urodzony w Pirano w Istrii, umarł 1770. Wspomnijmy jeszcze jednego ucznia Corellego, t. j. Pietra Locatelli, który w początku przeszłego stolecia urodzony w Bergamo, w połowie tegoż zasłynął jako jeden z najbieglejszych wirtuozów. Grę fortepianu posunął naprzód Domenico Scarlatti. Zaszczepił we Włoszech jej wyższe pojęcie i zostawił pierwsze wzory wznioślejszej kompozycyi. — Domenico



Scarlatti był synem Alexandra Scarlatti, ur. 1683 w Neapolu.

UWAGA. Z utworów wymienionych twórców pod §§. 32 do 34, część większa niedrukowana, — niektóre tylko, jak „Stabat mater“ Pergolesa w licznych wydaniach. Picciniego Partytury wyszły w Paryżu. — O szkołach śpiewu we Włoszech (§§. 33) porównaj dzieło Mannsteina: — „Geschichte, Geist u. Ausübung des Gesanges“ i t. d. Lipsk, 1845, jakkolwiek z tego pisma ostrożnie tylko czerpać należy z powodu jego jednostronności. — Kompozycje skrzypcowe (§. 34) częściowo wyszły w późniejszych wydaniach. — D. Scarlattego wszystkie dzieła wydał K. Czerny. Wiedeń. Obok Corellego stoją skrzypkowie Geminiani z Lukki i Vivaldi, Wenecyanin. Najlepszymi uczniami Tartiniego byli Pietro Nardini i Gaetano Pugnani.

§. 35

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Obok Rzymskiej i Neapolitańskiej szkoły stoi znakomita bardzo szkoła Wenecka, założona przez Willaerta (§. 18), która z tamtymi razem dosięgała szczytu, i przez cały wzmiankowany tu czas liczyła pierwszych mistrzów w swem gronie. Ta szkoła wywarła przeważny wpływ na Niemcy, — dla tego naznaczyliśmy jej miejsce u przejścia do muzyki Niemieckiej. Pierwszy z tych, co się w tej szkole unieśmiertnili, jest mistrz Giovanni Gabrieli ur. 1540, najślawniejszy za dni swoich z gry na organach; był organistą u św. Marka w Wenecyi. — Umarł 1612 i dożył już przemiany, jaka w muzyce kościelnej w skutku wpływu opery nastąpiła. Do kwitnącej również epoki należy Antonio Lotti, także organista u św. Marka, um. 1740. Wreszcie Benedetto Marcello, patry-



cyusz Wenecki, uczeń Lottego, ur. 1680, umarł 1739. Marcello jakkolwiek dyletant jest kompozytą pierwszorzędnym. Dzieła jego mają już charakter przejściowy, nachylający się ku następnej epoce.

UWAGA. Wspomnieć należy i Ant. Caldara, ur. w Wenecyi, Karola VI. wicekapelmistrz nadworny w Wiedniu, w pierwszej połowie przeszłego wieku. O szkole Weneckiej najprzedniejsze dzieło: C. v. Winterfeld: „Joh. Gabrielli und sein Zeitalter“. Berlin, 1834. Reszta znajduje się w Rochlitzu — Dwa choralne śpiewy Gabryellego wydał C. F. Becker. Lipsk. Dzieła Marcella w rozmaitych wydaniach aż po najnowsze czasy wychodziły. Caldary „Kyrie i Gloria“ wyszły w Halle. Obok Weneckiej i Bolońska szkoła ma swoje znaczenie. Paolo Colonna był jej założycielem, Maria Giovanni Clari jej wielkim uczniem. Clari; de Profundis. Halle: Kummel.



N I E M C Y.

Epoka wzniosłego stylu. Kwitnienie muzyki kościelnej.
Wpływy włoskie. Pierwsze początki świeckiej muzyki
i opery.

§. 36.

Rozbiór muzyki Niemieckiej, o ile jej ważność praktyczna, na której prawdziwemu badaczowi zależeć powinno, rozważemy, poczyną się mianowicie z Marcinem Lutrem. O ile Niemcy od czasów reformacyi, w porównaniu z Włochami, noszą



charakter protestancki, o tyle Luter jako jego średnica uważanym być winien, gdyż jemu zawdzięczamy pierwsze na tej roli starania. Czem dla Włochów były Sobory kościelne, usiłowania papieża i kardynałów, które powołały Palestrynę, tem w Niemczech pierwsze ruchy narodu, które Luter zużytkował i w życie wprowadził. Luter, jak jego pisma często dowodzą, był wielkim czcicielem muzyki, a chociaż jego pogląd i twórczość (z wyjątkiem melodyi: „Ein feste Burg...”) nie miały wybitnego charakteru, posiadał jednak dość uzdolnienia, by i muzyce, wprowadzając ją do kościoła, nadać miejsce uroczyste i oddziaływające. — Przez przypuszczenie (gminy) powszechności do śpiewu, co chorałowi tak przeważne stanowisko nadało, wywarł wpływ nie tylko religijnie ale i muzycznie dobroczynny na przyszłość.

§. 37.

Tylko Lutra śpiewowi kościelnemu możemy przypisać rozwinięcie, rozrost i pomnożenie sił muzycznych przez zużycie materiałów danych już i dodanie nowych, z pomocą w miarę czasu poczynionych inwencji. Jego możemy mienić zwierciadłem żywym nieustającego rozwoju muzycznego, wedle pojęć ewangelickich. — Śpiew kościelny wszelako za Lutra bynajmniej ostatecznie się nie udoskonalił. — Od niego idą różne stopnie postępu, które rozróżnić należy. — Okres pierwszy zawiera kiełkowanie i dzieciństwo sztuki, która zwołna z przejmującej i rozpościerającej



się przeszła w stan twórczy. W tym czasie przypadają Hans Walter i Ludwig Senfl. Okres ten kończy się z śmiercią Lutra. Dążności drugiego okresu wypełniły to, ku czemu pierwszy począł zamierzać. Sztuczne sprężenie głosów ustąpiło pojętniejszej prostocie. Śpiew główny, spoczywający w tenorze, przytłumiony innemi głosami, przeniesiono w ton wyższy, wszystkim przystępny i wszechstronniejszy. (L. Osiander.) Rytm zyskał na stanowczości i dobitności, a rozwinięcie Harmonii stało się bardziej ożywionem, a z temi warunkami dopiero mógł dalej ku celom oznaczonym postąpić największy muzyk owoczesny, Jan Eccard, (ur. 1553 w Mühlhausen, um. 1614 kapelmistrzem w Berlinie). Ten drugi okres obejmuje dojrzewanie i najwyższe dopełnienie się muzyki ewangelickiej. Okres trzeci poczyną się muzyką świecką. Wynalezienie opery włoskiej poczyną teraz na Niemcy coraz silniej wpływać, i psuje czystość stylu kościelnego. Okres ten ciągnie się do końca siedemnastego wieku i znajduje cel swój i dopełnienie w okresie czwartym, poczętym z końcem siedemnastego wieku, a dochodzącym czasów Händla i Bacha. — Z Bachem zakres ten dobiega swego kresu, po nim już nie może być mowy o żadnej „świętości sztuki.“

§. 38.

Od szczytu, na którym stanął Eccard, droga już wyżej iść nie mogła w jego kierunku. Od niego poczyną się ogólny upadek śpiewu kościelnego, który jednak zwolna, w ciągu stulecia czuć



się daje. Objawia się to głównie w niknieniu tonów kościelnych, które zastąpiono systemem dubeltowych tonów (System zweier Tongeschlechter). Wpływ włoski zaraza muzykę kościelną wszczępieniem w nią pierwiastków światowych, które z ludowych melodyi na chorały przekształcone, nie wspólnego mieć nie mogły z duchem kościelnego niemieckiego śpiewu. Zarazem, na miejsce dawnego majestatu i oddania całości, nastaje kierunek naciskania na dobitność pewnych wyrazów, deklamacyą i oznaczenie pewnego stanu duszy. Tak więc charakter tej epoki nosi cechę przejściową, która mniej z siebie znacząca, dąży do tych, którzy ją wypełnili, do Bacha i Händla. Znaczenie tej epoki staje się tem ważniejszym, że w niej wzmogły się środki sztuki, udoskonalili wykonania,  głównie co do gry na organach. — Włoskiemu wpływowi przypisać należy, że uwydatnił wyraz kompozycji przez stopniowanie tonów doskonałe, że się przyczynił do udoskonalenia gry, że oznaczył światła i cienie, siłę i słabnienie, a tak przez żywioły dotąd obce podniósł znaczenie wyrazu kompozycji. Wreszcie nadmienić należy, że w siedemnastym wieku dramatyczne oratorium się coraz więcej dźwigało, ku czemu wiek przeszły założył podwalinę przez przedstawianie męki Pańskiej, przyczem rozwinął się samodzielnie śpiew i udział organów. Drogę torował tu S. Szeidt, a Pachelbel już jako poprzednik Sebastiana Bacha działał. Przed Szeidtem niemiecka gra na organach była w początku tylko towarzyszeniem biernem, echem śpiewu. Z Pachelbelem poczyna się kwitnienie



tej gałęzi sztuki, najwspanialszej w wieku następnym, która zarazem kończy dział muzyki kościelnej a przygotowuje zwrot ważniejszy w muzyce świeckiej, to jest instrumentacją.

UWAGA do §§. 36—38. O śpiewie kościelnym ewangelickim główne dzieła: C. von Winterfeld: „Der evangelische Kirchengesang“ — 3 tomy. Lipsk. Breitkopf i Haertel. Dalej: G. v. Tucher „Schatz des evangelischen Kirchengesanges“. Stuttgart, 1840. Dalej: C. F. Becker i G. Billroth „Sammlung von Chorälen aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert“ Lipsk. 1831. W ostatnich latach wyszło jeszcze kilka wydań.

§. 39.

Jak za dawnych czasów u innych narodów, tak i w Niemczech aż do połowy przeszłego stolecia muzyka kościelna zajmuje najważniejsze stanowisko w dziedzinie tonów — i ma wartość nieśmiertelną. — Muzyka świecka w tych wiekach, kiedy duch religijny wszystko przenikał i obejmował całą treść życia, nie mogła wzbić się do równego znaczenia. Wcześniej jednak widzimy w Niemczech skłanianie się i zasmakowanie w instrumentacji, — przeciwnie jak we Włoszech, gdzie aż po czasy Mozarta śpiew był wszystkim, a instrumentacja podrzędną rzeczą. Z początkiem szesnastego wieku w Niemczech już 50 narzędzi muzycznych składało orkiestrę, w sto lat ich liczba doszła do 100. Mianowicie klawiaturowym instrumentom (Tasteninstrumente) głównie organom poświęcono się odtąd. Tak z r. 1571 mamy utwór fortepianowy Ammerbacha, organisty przy kościele



św. Tomasza w Lipsku, które nam charakteryzuje swoją epokę. Kantor pewien przy kościele św. Tomasza w Lipsku, Jan Kuhnau, poprzednik J. S. Bacha, ur. 1667, um. 1722, był twórcą pierwszych sonat na fortepian. Zanim się sonata jako forma rozpowszechniła, Suita była najpowszechniejszą. Do Bacha i Händla, którzy obaj suitę pisali, utrzymała się ta forma, a dopiero Emanuel Bach, syn Sebastiana, miejsce suitów ostatecznie Sonatą zastąpił. Najulubieńszym mianowicie wśród dyletantów użytym instrumentem była Lutnia (Laute), podobna do gitary — z tą różnicą, że miała 24 strony, z których 10 nie przykładaniem palców, ale szarpnięciem użyte były. Owcześni pisarze oznaczają ją jako stopień do nauczania się gry na innych narzędziach.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

§. 40.

Między twórcami pieśni siedemnastego wieku słynął Henryk Albert ur. 1604 w Lobenstein, umarł 1651 w Królewcu. On uszlachetnił formę pieśni, do melodyi dodał bas cyfrowany — wiek ten obfituje w pieśni świeckie. Że się jednak tak mała ilość tych kompozycji utrzymała, przypisać należy lichocie tekstów i upadkowi literatury. — Dopiero gdy Kleist, Gleim, Lessing i t. d. podnieśli na nowo kierunek i rozwój literatury niemieckiej, z kolei i pieśń się podniosła za sprawą komponistów: Szulza, Reichardta, Haydena i innych.

UWAGA do §§. 39—40. Najważniejsze o tem wzmianki w piśmie Beckera: „Hausmusik in Deutschland in dem



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

sechszehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert.“ Lipsk, 1840. Kompletne wyszczególnienie nowych wydań dawniejszych dzieł znajduje się w dziele C. F. Beckera: „Die Tonwerke des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts.“ Lipsk, 1847. Str. 311.

§. 41.

Włoska opera wczesnie zyskała obywatelstwo w Niemczech. Saski kapelmistrz Henryk Schütz ur. 1585, um. 1672, pod jej wpływem operę „Dafne“ (którą Marcin Opitz von Boberfeld przełożył na niemieckie) na wzór Rinucciniego skomponował. Przedstawiano ją przy uroczystości zaślubin siostry elektora saskiego Jerzego, r. 1627. Ta próba jednak jest prawie jedyną — bo jakkolwiek Niemcy prędko do sił wracały po zapasach wojny 30-letniej, jednak po pokoju Westfalskim sprawy zupełnie inne zajęły uwagę i uniemożliwiły wszelkie szerzenie się cudzoziemszczyzny. Gdy wreszcie dwory Niemieckie zwróciły baczną uwagę na scenę narodową, wiara ich we Włochów była tak jednostronna, że ztamtąd tylko zamawiali kompozytorów i śpiewaków, zaniedbując najzupełniej miejscowych, ojczystych. Dzieje opery w Niemczech są przeto teraz tylko dalszym ciągiem historyi opery włoskiej, a dopiero kiedy niektóre miasta, co się przemysłem wzmożyły, poczęły na własną rękę zakładać teatry, ojczysty żywioł niemiecki otrzymał pewną pomoc. Z tych Hamburg stoi na czele, — i mimo przeszkód ze strony duchowieństwa przeprowadził rozpoczęte dzieło. Hamburg powtórnie dla tego zwraca tu naszą baczną uwagę, że podał pole rozwi-



nięcia się wielkiemu talentowi swego czasu, Reinhardowi Keiser (ur. 1673, um. 1739.)

UWAGA. Do czasu kwitnienia teatru w Hamburgu należą prócz Keisera, H. Mattheson, G. F. Händel i G. P. Telemann.

§. 42.

Obecnie podaje nam historia sztuki jako postaci na zwrotniku muzyki stojące, które w siebie wzięły jej przeszłość, a węgiel dla przyszłości założyły: Jana Sebastiana Bacha, ur. 1685 w Eisenach, um. 1750 w Lipsku, i Jerzego Fryderyka Händla ur. 1685 w Halli, um. 1759 w Londynie; w nich także stary kontrapunkt ma swych ostatnich, kompletnych mistrzów. W nich zarazem zawarta jest ta powszechność głosów (Vielstimmigkeit), która jest wyrazem wielkich, zbiorowych uczuć ducha ludzkiego, — w obec powstającego wolniejszego sposobu pisania, z którym poczyną się przeważność pojedynczej melodyi, tej formy oznaczającej więcej uczucia indywidualne. Händel naprzód w Halli, następnie żył w Hamburgu, później zwrócił się ku Włochom, z powrotem ztamtąd otrzymał posadę w Hanowerze, poczem udał się do Londynu, gdzie ostatecznie zdobył najszersze pole do niezmordowanego działania. Bach prawie się nie wysunął za granice kraju, i w życiu swoim zewnętrznym, w stosunku do losów miotających na różne strony Händlem, jest niejako cichym, ojczystym patryarchą.



§. 43.

Tak samo było i z stroną ich życia i ducha wewnętrzną. — Duch Bacha obudził się wśród sieci, tonów kontrapunktycznie sprzedzionych, kierunku, który odziedziczył po Niderlandczykach i pra-niemieckiej szkole. Kierunek Bacha był przeważnie wewnętrzny, w głębi siebie zawarty. Udziałem Händla było zwrócenie całej siły ducha wewnętrznego na zewnątrz, i wypowiedzenie jego objawów w czarodziejskiem prawie przedziwie tonów misternych, któremi zasłynął. — Ale u Händla widzimy bijącą w oczy wielką popularność; kiedy Bach więcej dla pewnych „powołanych“ pisze — Händel działa doraźniej, Bach dopiero w pewnym czasie obcowania i przetrawienia jego dzieł. Bach jest komponistą czysto-niemieckim, kiedy Händel przez stosunki długoletnie z Włochami przejął wiele ich żywiołu w swym rozwoju. — Kiedy Bach pozostanie ściśle i czysto kościelnym, Händel tylko w pewnem znaczeniu tego słowa jest religijnym. Wpływ włoski nadał mu większą śpiewność, Bach zaś pierwotny Niemiec i ku instrumentacyi się podający, śpiewność nieco zaniedbał. Händel bardziej dramatyczny, Bach liryczny. Obaj jednak stoją na gruncie protestanckim i jako tacy są najwyższemi przedstawicielami swego wieku.



FRANCYA.

Pierwiastki opery. — Pierwsze usiłowania muzyczne.

§. 44.

Francya nie przechodziła tych systematycznych kolei w swym rozwoju, co Włochy i Niemcy występuje ona o wiele później z samodzielnem znaczeniem. Kiedy powyższe narody poczęły od kościelnej muzyki, Francyi zbywało na niej w początku całkowicie w znaczeniu jej wznioślejszem. W epoce Josquin'a około 1500 kilku jego uczniów się odznaczyło, ale ci znaleźli posady we Włoszech. Od 1530 w Paryżu i Lugdunie wielkie drukarnie otworzono, i teraz dopiero występują kompozytorowie, których  (chansons), motety i msze drukować tam poczęto. — W późniejszych czasach wiele imion i tytułów znajdujemy, ale ani szersza sława, ani wielkie rezultata z niemi nie są w związku, owszem, sztuka wygląda tam na cofającą się. Tak było po wiek szesnasty. Odpadnięto tam dawno od starej tradycyi kontrapunktycznej, a nie zdobyto nowych form, jak we Włoszech. Jeszcze jedną rzecz szczególną posiadał dwór Francuzki; byli to tak zwani „les vingt quatre Violons du Roy“ (skrzypce i viole różnych rozmiarów) za czasów Ludwika XIII. Niektórzy nadworni kompozytorowie tworzyli kompozycye dla tego stowarzyszenia — dzieła ich jednak świadczą o dzieciństwie muzyki komnatnej (Kammermusik) łatwem do przewidzenia wśród narodu mało muzycznego.



§. 45.

Dopiero po wytworzeniu się opery możemy o Francyi coś żywotniejszego nadmienić. Opera pojawia się tam później jak w Niemczech. Kardynał, minister Mazarini, pierwszy ją przesadził z Włoch. W roku 1645 po raz pierwszy w obec dworu królewskiego śpiewacy Włoscy dali przedstawienie. Wrażenie na Francuzach sprawione zachęciło ich do spróbowania sił własnych w tym zawodzie, ale dopiero przebiegłemu Włochowi Lully udało utworzyć tam operę miejscową. —

Jan Bapt. Lully ur. 1633 w Florencyi, dwunastoletnim chłopcem znalazł się w Paryżu, gdzie jako kuchta u siostrzenicy królewskiej służył. Przez swoje dowcipne i przebiegłe obejście, równie wykonywaniem biegłym różnych tańców na skrzypcach, potrafił zwrócić uwagę króla. Fortuna sprzyjająca doprowadziła go do najwyższych dostojenstw. — Był on twórcą opery francuskiej, nie tylko jako jej przewodniczący, ale przez mnóstwo własnych utworów, w których dogadzał smakowi swego narodu; utwory jego i następcy Rameau prawie przez cały wiek we Francyi panowały. W nich jest zawarta zapowiednia kierunku myśli Francuskiej. — Głównie tam znaczące teksty, przeciwnie jak u Włochów, gdzie barwa pieśni wszysktem była, odpowiadały naturze Francuskiej, która najwięcej na rozumną, dobitną wyrazistość baczyła. — Lully jako taki był poczęści poprzednikiem Glucka, i z tego wniesć można, dla czego Gluck ostatecznie umiał i musiał zwyciężyć we Francyi.



NIEMCY, WŁOCHY I FRANCYA.

Epoka ich kolejnego i zbiorowego działania. — Epoka wzniosłego stylu w Niemczech. — Opera — i Instrumentalna muzyka.

§. 46.

W Niemczech stanowią przejście postępowe synowie Bacha — zwłaszcza w historycznie tu znaczącym Karolu Filipie Emanuelu ur. 1714 w Weimarze, zmarłym 1788 w Hamburgu. Emanuel Bach, wyszedłszy ze szkoły swego ojca, muzykę zwrócił ku stanowisku świeckiemu, oznaczył w niej wyraz uczuć osobistych ducha, a tem samem stał się bezpośrednim poprzednikiem Haydena. Panujące dotąd organy zastąpił fortepianem. On zaszczepił w Niemczech sztukę poprawnej gry fortepianowej, a swoim dziełem: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ uotrował drogę dalszym ulepszeniom tej nauki. — W miejsce dawnych, pełnych sztuki peryodów (Satz) i treści wyłącznie religijnej, powstaje po raz pierwszy pewien Romantyzm, swobodniejszy polot fantazyi, co się w Haydenie i jego następach ostatecznie uzupełniło. — Wreszcie musiał śpiew, reprezentujący dotąd wszystko najwyższe w sztuce, ustąpić muzyce instrumentalnej. — Emanuel Bach już znamienite utwory na orkiestrę zostawił — i nadał jej pewną samodzielność. Z nim się wiążą te wszystkie nowe przejścia, i dla tego jest on w dziejach muzyki postacią



trwałego znaczenia. — Z synów Bacha, prócz Emanuela, godzien wzmianki Friedemann, ur. 1710, um. 1784. Nietyle dla jego utworów, ile ogólnego uzdolnienia, które jednak stało na zawadzie jego indywidualności do skutecznego rozwoju.

§. 47.

Z Bachem i Händlem muzyka kościelna sta-
nęła u szczytu i skończyła swój okres pierwotny.
I tak, mamy wprowadzić komponistów w przeszłym
stoleciu, ale wszyscy już są drugorzędnymi, kiedy
duch ciągle postępujący obrał muzykę świecką
jako formę swego wyrazu. — Z nich wymieniamy
współczesnych jeszcze J. S. Bachowi: G. H. Stöl-
zel, i w Wiedniu żyjący, jako sławny teoretyk
J. J. Fux; następnie C. H. Graun, J. H. Rolle,
G. A. Homilius, J. G. Naumann, J. A.
Haase, J. F. Doles, J. A. Hiller, J. Schu-
ster, G. J. Vogler, C. F. Fasch.

Do komponistów wyłącznie katolickich w Niem-
czech przyłącza się w przeszłym stoleciu także
szkoła Czeska, godna uwagi. Do niej należą:
F. L. Gassmann, G. Tuma, B. Czernohor-
sky, F. X. i V. Bixi, J. Zach.

§. 48.

Oprócz Bacha Emanuela, zwłaszcza Krzysz-
tof Willibald (Ritter von) Gluck, podniósł i
samowładnie dzierżył berło muzyki świeckiej,
w obec dawniej wyłącznie czczonej jako jedyny



ideał muzyki kościelnej. — On utwoŕzy śpiew dramatyczny, — on jedynowładztwu włoskiego śpiewu świeckiego przeciwstawił niemiecki; — w dziale dramatyczności śpiewu uzasadnił czas dramatycznego stylu; a w muzyce świeckiej utwoŕzył współzawodnictwo stylu niemieckiego z włoskim, i tak przygotował ogólne zapanowanie w świecie muzycznym Mozarta. — Jemu było przeznaczone urzeczywistnić to, ku czemu od czasów wynalezienia opery dążono, — to jest połączeniem w operze wyższej poezji z wyższą muzyką, podnieść ją do potęgi dzieła sztuki wyższego znaczenia dramatycznego. — Gluck urodził się roku 1714 w Weidenwang w wyższym Palatynacie. — Od 1726—1732 był w szkole w Kommotau, poczem udał się do Pragi. Umiał już nieźle śpiewać *primavista*, *grac* na skrzypcach i wiolonczeli, teraz douczył się jeszcze grać na organach i fortepianie. — Ponieważ od ojca, który był leśniczym w dobrach Lobkowiczowskich, małe tylko miał utrzymanie, postanowił temi talentami spróbować sobie zarobić na życie. — Uczył grać na wiolonczeli. — Roku 1736 zastajemy go w Wiedniu. Książę Lombardzki Melzi mianował go nadwornym muzykiem komnatnym (Kammer-musikus), wziął go do Medyolanu i porucił kapelmistrzowi G. B. Sammartini do dalszego kształcenia. W parę lat później (1741) wystąpił jako kompozytor opery. — Roku 1745 udał się do Londynu, gdzie także wykonano jego opery. Po powrocie (1746) wezwano go do kaplicy elektorskiej w Dreźnie; od 1748 bawił szereg lat jako kapelmistrz w Wiedniu. Tutaj dojrzały



jego pomysły co do przekształcenia opery dotychczasowej. — Tutaj poczyną się jego wielka skuteczna czynność. Tu naprzód skomponował „Orfeusza i Euridicę“ i w Wiedniu po raz pierwszy (1762) przedstawił. — Druga z rzędu była „Alcesta“ tamże przedstawiona 1767. — Czuł jednak Gluck mocno, że dokąd nie znajdzie wielkiego tragicznego przedmiotu, wybornego teatru z przyborami i orkiestrą, dotąd nie uskuteczni marzonych zamiarów. Sądził, że to wszystko znajdzie w Paryżu. Udał się tamże, dawszy Baylliemu de Rollet polecenie przerobienia Rasinowskiej „Ifigenii w Aulis“ na libretto. — W roku 1774 przedstawiono to dzieło po raz pierwszy w Paryżu. Roku 1777 wykonano „Armidę“ a w roku 1779 „Ifigenię w Tauris“. Tej ostatniej przedstawienie jest główną epoką jego. Opera ta sprawiła wrażenie, jakiem się dotąd żaden utwór Glucka we Francyi nie poszczycił. — Wreszcie syt tryumfów, ale i znudzony walką, którą nieustannie musiał tam przeprowadzać z przedstawicielem muzyki włoskiej Piccinim (ur. 1728 † 1800), wrócił do Wiednia, gdzie umarł r. 1787.

§. 49.

Poszukiwania dziwnego rodzaju poprzedziły działalność Glucka i obudziły w masie zamiłowanie i zmysł scenicznej muzyki. O Keiserze i operze hamburskiej dawniej już wspomnieliśmy. Po niej melodramat, komiczne śpiewki i operetka były głównie ulubionemi. Te małe środki utrzymały zamiłowanie do narodowej muzyki i użyźniły



grunt pod następne wielkie dzieła. — Między twórcami melodramatu najprzód godzien wspomnienia Jerzy Benda, ur. 1721, um. 1795. — W operze większego rozmiaru odznaczył się Antoni Schweitzer z Goty. — W operecie Jan Adam Hiller, który w drugiej połowie przeszłego wieku był ulubieńcem publiczności. Z nim słynął E. W. Wolf z Goty, w Wajmarze. Fryderyk Reichardt, którego pieśni dotąd żyją, był jedynym naśladowcą drogi Glucka. Później próbował on śpiewać i dorabiał teksta do pieśni Goethego. Komiczna opera nie ograniczyła się na północnych Niemczech; niebawem Wiedeń stał się jej stolicą. — Tutaj zwłaszcza mistrz w swoim rodzaju, Karol Ditters von Dittersdorf, tworzył dzieła nieprzemijającej wartości (ur. 1739, † 1799). Dalej wśród wielu innych odznaczył się Wencel Müller (ur. 1767). Schenk nabył wiele rozgłosu przez swoją operetkę „Barbierz wiejski“.

§. 50.

I włoska opera dotąd używała wielkiego poszanowania w Niemczech. — Z Niemców uległych włoskiemu wpływowi w Dreźnie słynął Jan Adolf Hasse, ur. 1699 pod Hamburgiem, równie Jan Gottlieb Naumann (1741) pod Dreznem, ten kierunek na nim się zakończył, jakkolwiek u niego więcej dopatrzyć można pierwiastku rodzimego niemieckiego niż u Hassego. Trzeci naśladowca sławny tego kierunku był Karol Henryk Graun, Sas, ur. 1701, umarł 1759. Był on kapelmistrzem Fryderyka II. króla



pruskiego; imię swoje wslawił mianowicie kompozycją nazwaną: „Skon Jezusa“ — opery zaś jego i powyżej wymienionych przebrzmiały, przyćmione wielkością utworów lat następnych.

§. 51.

Zbliża się okres, w którym niemiecka muzyka staje u szczytu, pora, która jak prace poprzednie Włoch, Niemiec i Francyi dowodzą, stać się musiała ich rezultatem. — Czas obecny wydał Mozarta, którego powołaniem było, wszystko dotąd częściowo utworzone w tych trzech narodach, wszechstronnie samemu „zespolic.“ Dobę tę wzniosłą rozpoczyna Haydn, który wzniesieniem nowem  życia instrumentacyi, tak jak Gluck opery, stanął na stopniu poprzedzającym Mozarta. Urodził się Haydn 1732 w Rohrau, wiosce niższej Austrii — ojciec jego był tam kołodziejem. W szóstym roku życia oddany do szkoły w przyległej mieścinie. Tu uczono go grać na wszystkich instrumentach. Później do lat szesnastu przebywał w Wiedniu jako chorzysta przy kościele św. Szczepana. Odtąd — począł cierpieć niedostatek, trącający o nędzę! Grywał do tańcu na balach i w orkiestrach. Los jego nieco się polepszył r. 1759 gdy jako dyrektor muzyki u hrabiego Morzin był mianowany. O wiele lepiej mu się powiodło, gdy otrzymał r. 1760 posadę kapelmistrza u księcia Esterhazego. Tam pozostał do śmierci księcia r. 1790. Imię Haydena, jako kompozytora już się było wslawiło, ale u szczytu sławy i powodzenia teraz dopiero stanął. Był jego



odtąd zapewniony został na zawsze. — Wezwany, udał się do Londynu. Tam stworzył swoje główne dzieła orkiestralne, i ztąd sława jego zawędrowała do ojczyzny. — Pobyt w Londynie jest najważniejszym okresem w życiu Haydena. Z powrotem do Wiednia tamże kupił sobie dom, w którym i umarł 1809. W Wiedniu stworzył swoje dwa arcydzieła wokalne: „Stworzenie świata“ (1797) i „Pory roku,“ — które były ostatniem jego utworem.

§. 51.

Wolfgang Amadeus Mozart urodził się r. 1756 w Salzburgu. Bardzo wczesnie odznaczył się z siostrą swą Anną, w grze na fortepianie; w nim jednak już w najrańszych chwilach młodości już się okazały objawy nadzwyczajnego uzdolnienia. — Wczesnie pomyślał ojciec, vicekapelmistrz arcybiskupa, o wsławieniu dzieci swoich po za krajem, przez popisowe podróże. Pierwsza do Monachium przyniosła świetne plony — dzieci grały w obecności elektora i wprawily słuchaczy w zdumienie. W jesieni grały w Wiedniu, gdzie zwłaszcza Wolfgang od rodziny cesarskiej obsypany został pieścizotami i podarunkami. Trzecia podróż odbyła się przez Monachium (1763) do Paryża, a z tamtąd (1764) do Londynu, gdzie pierwsze utwory młodzieńca na świat wyszły. Po powrocie do Salzburga (1766) rzucił się Mozart z zapalem do wyższych nauk kompozycji. Z końcem r. 1767 jeździł znowu do Wiednia; gdzie cesarz Józef II. polecił (1768) chłopcu utworzenie komicz-



nej opery „La finta semplice.“ Intrygi przeszkodziły przedstawieniu. Szczęśliwiej powiodło mu się (1769) w podróży do Włoch przedsięwziętej. W Medyolanie polecono mu utworzenie karnawałowej opery „Mitrydat, król Pontu.“ — Roku 1770 została ona z wielkiem zadowoleniem przyjętą. Wkrótce potem Maria Teresa poleciła mu kompozycją serenady „Ascanius w Albie.“ — Roku 1772 pracował nad serenadą „Il Sogno di Scipione,“ a w Medyolanie nad operą „Lucio Silla.“ — Samodzielnie błysnął jego talent w operze „La bella finta giardiniera,“ która dla Monachium napisana, tamże r. 1775 weszła w życie. Teraz poczęła się epoka dojrzałego działania Mozarta. Pragnął niestósownej dla siebie posady Salzburskiej pozbyć się. Próżno kusił się o taką w Monachium (1777) i Manheimie. — I w Paryżu nic nie wskórał i r. 1779 zmuszony koniecznością wrócił do Salzburga. — Tam polecono mu utworzenie „Idomenea“ — którego w Monachium z zapalem przyjęto — (w Styczniu 1781). Odtąd poczyną się wielki okres jego życia. Na wezwanie swego Arcybiskupa przybył r. 1781 w Marcu do Wiednia, gdzie bardzo prędko opuścił daną sobie posadę, choć tam stale osiadł. — We Wrześniu 1781 zamówił u niego cesarz Józef II. skomponowanie opery: „Uwiedzenie z seraju.“ Opera, mimo intryg włoskich śpiewaków, podobala się powszechnie i głównie uskarbiła mu zapal Czechów. W roku 1785 skomponował: „Davidde penitente“ i „Weséle Figara;“ wydał też sześć swoich kwartetów pierwszych. Figaro nie podobał się i dopiero w rok potem



podniesiony w Pradze. Dla Pragi skomponował 1787 „Don Juana.” W latach 1787—1790 opracował kilka oratoryów Händla, i r. 1790 dla Wiednia wydał „Cosi fan tutte.” — Roku 1791 prócz kilku Kantat i instrumentalnych sztuk, wydał „Flet czarodziejski,” „Tytusa” i „REQUIEM”. Umarł 5 Grudnia 1791. Mozart jest przejściem i łącznikiem muzyki starożytnej z nowożytną — na nim kończy się dawna; z nim poczyną, odradza się nowa. On jest średnicą w dziejach muzyki (Mittelpunkt). — Gruntując się na gotowych danych, które zastał i skupił w sobie, zdobył dla opery stanowisko ogromne, przechodzące wszystko dawniej zdobyte w zawodzie świeckiej muzyki, i potomnym drogę dalszą wskazał. — Przed nim opery: włoska, francuzka i niemiecka rozwijały się każda po swojemu, on wszystkie charaktery tych trzech potęg genialnie zjednoczył — i przez to stworzył jedną muzykę świata, którą też w tym zawodzie świata zapanował. On oraz przez to, że każdy naród znalazł w nim coś ze swego charakteru, wpłynął na zmianę ich muzyk narodowych.

§. 53.

W zawodzie instrumentacyi Mozart zostawił wzory godne siebie, a tak posunął dalej rzecz przez Haydena rozpoczętą, najwyżej jednak stanął w kompozycyi opery. — Ten zaś rozwój doprowadzić do końca, instrumentacją aż do równego operze udoskonalenia doprowadzić — było dal-
szem zadaniem dla ducha postępu. Przeznaczenia



tego dopełnił Beethoven. W szybkim postępie i bezpośrednią spójnią z Mozartem dopełniło się to zadanie — po którego osiągnięciu chodziło już o dalsze wypełnienie tego, co powyżsi mistrowie zdobyli. — Ludwik van Beethoven urodził się roku 1770, 17 Grudnia w Bonn, umarł 26 Marca 1827 roku w Wiedniu. — Był synem tenorzysty z kaplicy arcybiskupiej w Kolonii. W Bonn otrzymał pierwotne wychowanie i roku 1785 objął posadę organisty w arcybiskupiej kaplicy. — Wkrótce udał się do Wiednia dla kształcenia się przy Haydenie. Później, gdy umarł jego opiekun, a rozruchy krajowe przeszkodziły mu wrócić w strony rodzinne, osiedlił się w Wiedniu stale. — Zrazu zdobywał sobie publiczną uwagę grą na fortepianie i fantazyami swobodnie tworzeniem. — Życie jego przeszło bardzo zwyczajnie. — Nowsze języki, dzieła historyczne i czytanie poezyi, zapełniały mu wolne godziny. Kiedy r. 1809 został westfalskim kapelmistrzem, zniósł się arcyksiążę Rudolf z innemi miłośnikami muzyki w celu ustanowienia na rzecz jego rocznej renty. — Ta jednak bardzo nieregularnie go dochodziła. Od r. 1810 począł słuch tracić i ogłuchł ostatecznie zupełnie. Czas jego najpłodniejszy przypada z końcem przeszłego wieku, aż po rok 1813. O ile Mozart w operze bez współzawodnika stanął u szczytu, o tyle Beethoven w instrumentacyi. — W muzyce kościelnej i dramatycznej dopełniono zadania. — Beethoven rzucił się w niewyczerpany obszar instrumentacyi. — Widzimy przeto zaraz, z jaką instynktową usilnością chwycił się fortepianu,



w który najwznioślejsze pomniki myśli swoich pograżył, kiedy inni jego poprzednicy dość obojętnie pod tym względem byli dla fortepianu. Beethoven uzupełnił poczęte dzieła Haydena i Mozarta i rzucił kotwicę w głąb dalszego tworzenia. — Cechuje go zwłaszcza obok stopniowania wszystkich środków wyrazu, który wypowiedzieć było jego przeznaczeniem, dramatyczna żywość jego utworów, dążenie do jak najwymowniejszej wyrażności, przez co powołał instrumentację do obrazowania osobnych uczuć duszy, wreszcie nadał i żywioł humorystyczny, który odtąd ubarwiać ją poczyną. Co do treści jego dzieł, znać w nich związek jego z prądem ducha, wydarzeniami i usiłowaniami wieku XIX.; kiedy Mozart całą istotą swoją wżył się w wiek XVIII. W jego postępie duchowym napotykamy trzy peryody: pierwszy, w którym łączy się z swymi poprzednikami, wtóry, w którym jako dojrzała potęga sam sobą staje, trzecia, w której tak tonie w przestworze swojej indywidualności, że przybiera cechę wyjątkowości i protestacyi.

§. 54.

Powołanie twórczych talentów stało się teraz bardziej szczegółowem rozprzestrzenianiem w granicach oznaczonych, przyswojeniem i wyzyskiwaniem tylko materyałów danych, dalszem poniekąd ich przeprowadzaniem i stopniowaniem stron pojedynczych. — To jest summa działań ostatków przeszłego i początków tego wieku! Wpływ Niemiec obejmował wszystkie kraje; powstały wielkie

szkoły muzyczne, które wytykały sobie pojedyncze kierunki i takowe przyswajając sobie dążyły dalej. — Tak więc czas następny nosi cechę potężnych mistrzów, których wpływowi uległ zupełnie; z tą tylko odmianą, że początkowo Gluck, Hayden, Mozart byli dla nich wszystkim, a Beethoven w powierzchowniejszych wpływać się zdawał przedmiotach, kiedy później, jak zwykle bywa, tamci oddalili się bardziej w przeszłość, a Beethoven z kolei stał się ogólną wyrocznią. Ten stan rzeczy odbił się mocno na dalszym rozwoju muzyki. — Za czasów Mozarta muzyka niemiecka jest wszechstronna; Włochy i Francya od niego pobudzone, i po części tworzą wiele rzeczy znakomitych. — Z Beethovenem żywioł Germański w całej swej indywidualności i potędze stanął na pierwszym planie. — Ztąd poszło nowe rozdwojenie, i znowu widzimy Niemcy same na pewnem podwyższeniu, kiedy Francya i Włochy, jakkolwiek używają dalej zewnętrznej świetności, wewnątrznie bardzo podupadają.

§. 55.

W ośmnastym wieku Włochy coraz większego nabywały rozgłosu i uznania. Najznakomitsze talenta narodowe poświęciły się scenie, i są w tych dziełach ustępy o wielkiej, nieprzechodzącej ważności. W istocie rzeczy wszelako opera poszła w swoim dawniejszym kierunku, i bynajmniej nie rozwijała się według niemieckich pojęć, — stała się raczej środkiem do wykazania sztuki



wirtuozów. -- Tak było aż do połowy osiemnastego wieku. Niektóre części jej się podniosły, wspomozono śpiew lepszą instrumentacją, rozprze-strzeniono formę ogólną, ale w ogólności nie wychylono się po za wyżej przyjęte zasady. Mozart nie mógł nie wpłynąć dobroczynnie na ich rozwój i wzniosłość kierunku. Ponieważ każdy kraj spotkał w nim pewne odzwierciedlenie siebie, przeto i z niego timsamem niejedno zaczerpnął. We Włoszech widać wpływ jego szczególnie w tem, że rozszerzono formę sztuki, zbogacono harmonię i instrumentacją; w ogóle zaś tem, że teraz opera zbliżyła się bardziej do wyższych pojęć o dziele sztuki. — Pod wpływem Mozarta najprzód występuje Righini (1766—1812). Przejmuje on wyższe poczucie harmonii i lepszą instrumentacją, zbywa mu jednak  charakterystyce dramatycznej, bo opery jego są tylko powiązaniem arii koncertowych. Równocześnie występuje ulubiony Ferdynand Paer (1774 † 1832). W sławnych, z licznych jego oper znać, że mu nie zbywało na talencie dramatycznym, ani na powabnej śpiewności. — W całości jednak popada on znowu w włoską manierę bez charakteru. — W komicznej operze znakomicie odznaczyli się Paesiello (1741—1816); Fioravanti (1816 w Rzymie) i mianowicie Cimarosa (1755—1801). Pierwszy z nich nabył wielkiej wziętości swoją operą: „Piękna młynarka,” która dotąd bywa przedstawianą; a w jej całości znać potężny talent, co do komicznej charakterystyki tak w niższem jak w wyższem znaczeniu. — Fioravanti daleki od ckliwości nowo-



włoskiej, nie przeniewierza się poczuciu szlachetnego smaku. Muzyka w jego „Spiewaczce wiejskiej“ jest prosta ale bogata płynną melodyą. Największy z nich Cimarosa, stoi w tym samym rzędzie co komik Dittersdorf, a nawet śmiemy go porównać z Mozartem. — Jego arcydzieło „Il segreto matrimonio“ w Wiedniu 1793 najprzód i to 57 razy raz po raz przedstawione było. — Z temi łączy się wreszcie Rossini, i mianowicie w operze komicznej staje się nieprześcignionym. — Obdarzony nadzwyczajną bystrością, zbogacił środki orkiestralne nowem udoskonaleniem, skrócił długie recitatiwa, zmniejszył liczbę arii, wprowadził częstsze śpiewy zbiorowe (d' ensemble), wynalazł i użył mnóstwo wybor-nych efektów w instrumentacyi, i tem podniósł dramatyczność dzieł swoich.

§. 56.

Opera we Włoszech tak wyrugowała muzykę kościelną, że w dziewiętnastym wieku ledwie o pojedynczych objawach na tem tak wielkiem i obfitem niegdyś polu mówić można. — Nadmienić wypada — zapewne dla ciekawości — że obok motylego kierunku ogólnego, niektórzy zatrzymali najsztuczniejsze formy. — Tu należy zwłaszcza Raimondi. I w innych zawodach Włochy już nie są tem, czem bywały, a jakkolwiek co do wykonania od pierwotnych do ostatnich czasów niemało słynnych spotykamy artystów, między innemi Clementi, który w początku tylko należał do szkoły Scarlattego, a później



zupełnie uległ wpływowi Niemiec; kompozytor fortepianowy G. F. Pollini, uczeń Clementego, Viotti, uczeń Pagnaniego, i sławna Catalani, to jednak te zjawiska dość osamotnione. Jakkolwiek co do sposobu śpiewania po dni nasze znamienite talenta spotykamy — między innemi śpiewaczki: Pasta, Malibran, Giulietta i Giuditta Grisi, Schoberlechner, i śpiewaków Rubini, Tamburini, Lablache, w ostatniem dwudziestoleciu najwięcej w operach w Wiedniu, Paryżu i Londynie, to jednak w ostatnich czasach znać u nich ciągle cofanie się. W zawodzie instrumentacyi celowały tylko jednostki.

§. 57.

Francya poniekąd najdzielniej schwyciła i dalej prowadziła wątek Glucka i Mozarta — i tam poszukiwać należy wzorów wielkiej, heroicznej opery. Wprawdzie głównie cudzoziemcy przeprowadzali tam to zadanie, ale Francya nastroczyła im do tego sposobność. Tu najprzód wspominamy Sacchiniego (1735—1786) i operę jego „Edyp w Kolonie“, następnie uczeń Glucka i Mozarta Salieri (1750—1825), Cherubini (1760—1842), Méhul (1763—1817), Spontini (1784—1851). W operze wielkiej francuzkiej charakterystyczne jest *racitativo* z towarzyszeniem, kiedy Niemcy po śmierci Mozarta na nowo popadły w fatalne dialogowanie wśród śpiewu.

§. 58.

Jak we Włoszech tak i we Francyi w innych zawodach tylko o wyjątkowych pojawach mowa



być może. — Jeżeli nam się tu godzi wspomnieć o Cherubinim, jako kościelnym kompozytorze, to zaiste, że jego utwory jako takie, od wszystkiego co współcześnie gdziekolwiek indziej się pojawiło, wyższe o całe niebo. — Co do instrumentacyi Méhul godzien wspomnienia. Sławną jest szkoła skrzypków, którzy powołani przez Viottego w Rodem, Kreutzerze, Baillocie i Lafoncie świetnie ją charakteryzują.

§. 59.

Wspomnijmy jeszcze o operze narodowej francuzkiej, w której znakomitych dokonano rzeczy. Rozwijała się ona sama w właściwym sobie kierunku, który stanowi rozdział osobny. — Tu najznakomitsze  Grétry, Dalayrac, Philidor, Monsigny, Isouard; z nowszych czasów Méhul i Boieldieu.

§. 60.

W ostatnim czasie Mozart nie znalazł następców, którzyby operę dźwignęli do jego wysokości. — Wprawdzie dążono w jego kierunku, ale w obec jego wszechstronności, pozostali czysto niemieckimi, i znowu wygórowała u nich melodia ze szkodą wielkiej opery. — Tu zajmują miejsce: Piotr v. Winter (1754—1825) i jego arcydzieło: „Przerwane święto ofiarne“ następnie Józef Weigl (1764—1846) i jego „Rodzina szwajcarska“, wreszcie jako śpiewak ballad bardzo ceniony Zumsteeg (1760—1802) i opera jego „Wyspa duchów“. — Jak pierwszej włoska, tak teraz z końcem ośmnastego wieku francuzka



zapanowała w Niemczech — i wielka opera tego kraju, tak jak w ściślejszem znaczeniu narodowa, musiała Niemcom starczyć w miejsce własnej niepłodności w tej porze. Beethoven stworzył swego *Fidelia*, który stoi jak olbrzym samotny. Razem z nastaniem poezji romantycznej i opera w Niemczech ruszyła się tym prądem i poczęła dążyć wyżej. — Tu należą: Ludwik Spohr, K. M. v. Weber i Henryk Marschner — prócz Beethovena, najznakomitsi następcy Mozarta w zawodzie opery. Ci wszyscy rzucają się w pierwiaszek włoski, który znajdował się w Mozarcie, a tak dwa te stronnictwa znowu się rozchodzą.

§. 61.

Zważmy teraz część żywotną muzyki niemieckiej — instrumentalną. — Wprawdzie w koło Haydena i Mozarta grupuje się mnóstwo zwolenników, ale ci prawie wszyscy dziś zapomnieni — zwłaszcza ci co żyli za Haydena — Rosetti, Pleyel, Cyrovetz, Wranitzky, Hoffmeister i inni przepadli w pamięci potomnych. — Ich chwilową zasługą było rozpowszechnienie instrumentalnej muzyki, i zajmowanie dyletantów. Bliżej Mozarta stoją: A. Romberg i F. E. Fesca. Przyczynę, że ci ludzie bardzo popularni raptem przyćmieni zostali, słońcu Beethovena wschodzącemu przypisać należy. — Dwóch tylko kompozytorów pierwszorzędnych się utrzymało, z późniejszych tradycji Mozarta, ci są: G. Onslow i L. Spohr. W muzyce fortepianowej wywołał ten mistrz szkołę żyjącą z dawniejszemi znamionami swego czasu.



§. 62.

Ściśle z Emanuelem Bachem, (§. 46.) jako pianista spoił się Hayden a za nim Mozart. — Z ostatniego wyszły różnostronne kierunki, najprzód ten, który zowią szkołą wiedeńską. — Tu należą J. Wölfl i Beethoven w swej pierwszej epoce. Szkoła ta uświetniona została głównie przez Hummla i Moschelesa. Przy nich działał Czerny wyborną szkołą i melodyą. Druga jeszcze szkoła fortepianowa odrębnie od tej się rozwinęła, ale w ten sposób, że pozostała pod wpływem Mozarta, w kierunku założonym przez Klementego i Kramera. Tu należą: Dussek, Himmel, książę Ludwik Ferdynand pruski, Berger, Field, Klengel. Steibelt zajmuje tu stanowisko świetne, błyszczące, ale w obec klasycznej sztuki niezupełnie wolne od szarlata- neryi. Zasłużeni w niej są niemniej A. E. Müller, A. Schmitt i Tomaschek. Wielkim jako komponista fortepianowy i wielkiego wpływu na dalszy rozwój i metodę, był K. M. v. Weber. Z poręki Clementego, Steibelta i Dusseka, w Paryżu utworzyła się szkoła pianistów. Późniejszymi jej reprezentami są: Kalkbrenner i Herz.

§. 63.

W zawodach wzwyż wymienionych, jak wi- dziemy, panował głównie wpływ Mozarta. Muzyka kościelna jak pod §. 47. stanęła u szczytu w po- łowie przeszłego wieku, i z wyjątkiem oratoryów nie wiele pozostawało do utworzenia. Podniesienie



się jednak muzyki świeckiej i tu spowodowało pewną przemianę, gdyż Mozart, Hayden i Beethoven i tutaj byli twórcami, jakkolwiek nie ściśle kościelne, jednak wielkie zostawili pomniki, których śladem i później nie jedno dobre utworzono. Do katolickich kompozytorów niemieckich należą: Stadler, Eybler, Ett, J. W. Tomaschek i inni, później znakomity Schnabel w Wrocławiu. Z protestanckich najprzód Schneider, dalej Spohr, później B. Klein i C. Löwe, jako organiści późniejszych czasów przypadają Rink i Fischer.

§. 64.

We wszystkich zawodach widzimy wielkie życie — ruch — tak w  czynnej twórczej, jak biernej, wykonawczej muzyce znakomite wzory napotyamy. Pieśń spotężniała przez Mozarta, a charakter, który jej nadał, był z jednej strony pełen prostoty starożytnej, z drugiej pełen sztuki, która ją do siły dramatycznej podniosła. — Tu należą: Zelter, Wiedebein, Berger, K. M. Weber. Sztuka wykonawcza stanęła u szczytu. O wirtuozach pianistach wspomnieliśmy wyżej, do skrzypków należą: Mayseder, Lipiński, Molique i Maurer. Inne instrumenta zostały podniesione — tak, że prawie na każdym jakiś mistrz się odznaczył. Na wiolonczeli Romberg, na flecie Drouet, właściwie Francuz, ale w Niemczech ostatecznie osiadły, Fürstenau; na klar-necie Bärmann, Helmstedt, Iwan-Müller, na trąbie (Horn) rodzina Schunke, na wielkiej trąbie



(Posaune) Queisser, Belcke nieco później. — W śpiewie uczennica Hillera G. E. Mara, przedstawia świetnie szkołę niemiecką. W późniejszych czasach zajaśniały panie: Sonntag, Schechner, Milder-Hauptmann v. Fassmann, Sabina Heinefetter, Zofia Löwe, Lutzer, Carl, z mężczyzn odznaczyli się Wild, Haizinger, Bader i t. d.

NIEMCY, WŁOCHY, FRANCYA.

Epoka nowego, stanowczego ich połączenia się.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

§. 65.

Czas Mozarta „powszechny,” w którym Niemcy, Włochy i Francya ręka w rękę postępowały w swym rozwoju muzycznym pod jego wpływem, — czas ten się przeżył. — Od 1830 widzimy nowy kierunek pod przewodnictwem Beethovena; (§. 54.) ścisłą granicę zapewne oznaczyć tu trudno, gdyż różnice często się wzajemnie zacierają, rozmaici muzycy raz ulegają więcej wpływowi Mozarta, to z kolei Beethovena. Dokładniejsze ich ugrupowanie dopiero później możliwe; w miarę jak pojawy bezpośrednio nas dotykające z czasem się nieco oddalają. — Niemniej jednak Beethoven staje tu jako główny, zwrotnikowy bohater epoki, orzekający koleje dalsze sztuki. Opera cofać się teraz poczyną, instrumentacya wysuwać.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sztuka niemiecka staje się znowu czysto narodową — a inne narody wyzwolone z pod wpływu niemieckiego, stają do walki z nim. Z przewagą instrumentacyi w następnych zaraz leciech koncertująca i domowa muzyka wchodzi w życie, w nich teraz streszcza się postęp dalszy, kiedy opera, podobnie jak dawniej muzyka kościelna, spoczywać zaczyna i zajmuje stanowisko drugiego rzędu.

§. 66.

Najprzód wypadnie nam spojrzeć na główne pojawy, a przeto zaczniemy od sztuki niemieckiej. Pierwszym uczniem Beethovena po nim następujący był Ferdynand Ries, najbliższym następcą jego „duchowym“ F. Schubert. Schubert odznaczył się prawie we wszystkich rodzajach muzyki: w symfonii, kwartecie, kompozycyi fortepianowej, ale głównie „w pieśni“ jako takiej, stanowi epokę. Współzawodnikiem jego był Karol Löwe, który pod wpływem romantyzmu opery, nieprześcignionym stał się w formie Ballady. — Najbliższy po nim następuje jako przedstawiciel nowszej doby F. Mendelssohn Bartholdy. — Zajmuje on stanowisko nieco dawniejsze, właściwe początkującym w nowych epokach, gdyż jakkolwiek jest zupełnie nowożytnym kompozytorem, z drugiej niecałkiem stanowczym, — nieraz bywa tylko dalszym ciągiem Beethovena, mimo tego jednak rzuca się w kierunku romantyczny, i podobnie jak Mozart, ma swój początek w przeszłości. — Stanowczo nowoczesnym jest



Robert Schumann, który pierwszy właściwie otwiera szereg nowych mistrzów teraźniejszości. Nowym jest, mianowicie w swej pierwszej epoce fantastycznego polotu, w której był komponistą fortepianowym tylko; później zaś Mendelssohn, a przez niego i dawniejszy kierunek nie zostały bez wpływu na Schumana. Dalej następuje Hektor Berlioz i Fr. Chopin; za nimi Robert Franz. Berlioz, jakkolwiek Francuz, właściwie należy zupełnie do szkoły niemieckiej, i chociaż nie we wszystkim doszedł do zupełnej z nią tożsamości, co mu jako cudzoziemcowi właśnie w instrumentacyi niepodobnem było, winien od dawna, w obec istniejącego jeszcze zawistnego sobie sądu być uznanym jednym z najcenniejszych mistrzów  współcześnie z wzwyż wymienionymi, postąpił w kierunku wzniosłym muzyki fortepianowej, w obec coraz bardziej zużytej starej szkoły i utorował nową drogę. — Franz zaś doprowadził pieśń, którą po Schubercie oddziedziczyli Mendelssohn i Schumann, do ostatecznego rozkwitu. Jakkolwiek twórcy powyżsi nie we wszystkich rodzajach doszli do uzupełnionej doskonałości, i ostatecznie w pewnych oznaczonych kierunkach wygórowali, to jednak oni właśnie najbliżej stoją wielkich mistrzów, mimo całej przepaści, jaka dzieli rodzaj ich utworów. — I tak Berlioz po jednej, Chopin i Franz po drugiej stronie stoją w wzajemnej sporności — pierwszy jako idący w kierunku głównie podmiotowym, tamci jako przedstawiciele nowoczesnej przedmiotowości, wyrobionej do ostatecznych wyników swoich. Wypada tu doliczyć, jak-



kolwiek nieco ustronniejsze zajmujących stanowisko: St. Heller, N. W. Gade i F. Hiller, ostatniego z wyszczególnianiem.

§. 67.

W zawodzie opery spotykamy mnóstwo imion częściowo jeszcze połączonych z początkiem tej epoki — a częścią sięgających dni naszych. — Jakkolwiek opera schodzi z swego wywyższenia, jednak ich prace pod względem muzycznym godne uwagi. Bez ściślejszej klasyfikacyi podajemy je w następujący sposób: Wolfram, Reissiger, Gläser, Lobe, Lindpaintner, Chelard, Kreutzer, Ries, Lortzing nieco dawniejsi; Conrad, David, Dessauer, Dorn, Eckert, książę Ernest koburgsko-gotyjski, Esser, Feska, Flotow, Füchs, Hiller, Hoven, Kalliwoda, Kittl, Krebs, Kücken, F. i V. Lachner, Litolff, Lux, Mangold, Markull, Netzer, Nicolai, Rietz, Rosenhain, Schlösser, Schindelmeisser, Sobolewski, Saloman, Taubert, i t. d.

§. 68.

W muzyce kościelnej, mianowicie w formie oratoryów, Mendelssohn w początku tego okresu działał najwięcej. Jego oratorium „Paulus“ obok „Sądu ostatecznego“ Schneidera, stały się popularnemi, jak żadne większe dzieło od dni Haydena — i jego „Stworzenia“. — Dalej odznaczyli się: M. Hauptmann, F. Hiller i A. B. Marx.



W obydwóch zawodach czuć i dzisiaj czynne życie, jakkolwiek przeważnie powierzchowne; na wartości zaś głębszej, zewnętrznej, z wyjątkiem poniższych imion „nowej“ szkoły i kilku wyjątkowych talentów dawniejszego kierunku, zbywa zupełnie, a pojawy tego rodzaju mogą mieć jedynie wartość miejscową. — W kompozycji i grze organowej poczynano sobie chwalebniej. — Wyszczególniamy tu zasłużone nazwiska: Töpfer, Ritter, Hesse, Haupt, J. Schneider, C. F. Becker.

§. 69.

Z przewagą muzyki koncertującej weszło w użycie dawniej mało wazone: „Koncertowe oratorium“ i „Kantata“, do takich należą: Szumana „Raj i Peri“, Mendelssohna „Walpurgisnacht“, Gadego „Comala.“ W tym rodzaju odznaczyli się niemniej: A. Anacker, Fel. Dawid, F. Hiller, C. A. Mangold.

§. 70.

Wielka część artystów połączyła się z powyższymi, albo wypracowała dawniejsze kierunki (§. 66.). Niewchodząc i tą razą w bliższe szczegóły, wypada nam wymienić odznaczających się co do muzyki koncertowo-komnatnej z nowszych i późniejszych: Kalliwoda, Reissiger, Veit, Kittl, Lachner, Rietz, Ferd. Dawid, Hiller, Verhulst, Conradi, Lührs i tam dalej.



§. 71.

Sztuka „wykonawcza“ teraz dopiero staje u swego szczytu właściwego, mianowicie co do fortepianu i skrzypców. — Epokę utworzyli tu Liszt i Paganini. Liszt mianowicie wielką zasługą pozostanie, że technikę, porządnie już zmartwiałą, ożywił duchowo, a przez to samo spotęgował ją wysoce. — Z nim dzieli tę zasługę Chopin. F. Ries należy jeszcze do czasu przejściowego. Karol Mayer jest ostatnim przedstawicielem szkoły Clementego, że niewspomniemy tu Taucherta i Mendelssohna jako uczniów Bergera. — Mnóstwo wirtuozów powstało i poszło tą koleją, jedni odznaczali się bardziej formą, wykonaniem, drudzy oddaniem treści wewnętrznej, wyrazu, uczucia kompozycji, niektórzy połączyli jedno i drugie. Z tych główni: Thalberg, Henselt, Mendelssohn, pani Klara Schumann, z domu Wiek, Dreyschok, Willmers, Döhler, Litolf, Mortier de Fontaine, Kullak, Hiller i t. d. — Z skrzypków tego czasu, prócz dawniej wymienionych, odznaczyli się Karol Müller i Kalliwoda. Znakomici wirtuozi na innych orkiestralnych narzędziach byli mianowicie: Schubert na wiolonczeli, Heinemeyer na flecie, August Müller na kontrabassie. — Do znakomitszych śpiewaków owej chwili należą: Mantius, Staudigl, Pischek, Tichatchek, Mitterwurzer, Götze i t. d.

§. 72.

We Francyi w tej epoce niemniej natrafiamy na nowy kierunek. — Rossini otrzymał wpływ



na rozwój wielkiej opery, a sam połączył się z jej dążnościami w „Tellu“, Auber występuje z swoją „Niemą z Portici“, Halévy z „Żydówką“, Mayerbeer wreszcie staje na kulminacyjnym punkcie w tym kierunku, ale zarazem przez niegodne mistrza gonienie za efektem i łączenie z sobą pierwiastków muzycznych, nie dających się połączyć, zarazem świadczy o upadku i wysileniu tej szkoły tyle rozgłośnej. Mnóstwo komponistów rzuciło się do opery komicznej i Vaudevillu, a między niemi i Auber, Adam, Halévy, Herold i t. d. — Największym z tych wszystkich jest wzwyż wspomniany Hektor Berlioz, który jednak choć Francuz, jako następca Beethovena gdzieindziej należy. Opera jego „Benvenuto Cellini“ jest tem, czem „Fidelio“ Beethovena, jest największym dziełem, na jakie zdobyła się muzyczna Francya w tej epoce. — W ostatnich latach Berlioz wykończył nową operę „Trojanie“ (les Troyens). Nieco później występują wyśmienici skrzypkowie szkoły francuskiej i belgijskiej, Beriot, Vieuxtemps, Prümé, Haumann, Ghys, Léonard i t. d. — Ernst jest Niemcem, szkoły paryzkiej — Servais wslawił się jako wiolonczellista. Paryż wydał prócz tego wielu wirtuozów, jako to na fortepianie: pani Kamilla Pleyel, w śpiewie Duprez, Nourrit, Roger — w skutku swego ogólnego w świecie stanowiska, łatwo osiągnął Paryż i w muzyce wpływ oddziaływający na całą Europę, który za rękojmią Habeneka i założonego konserwatorium jeszcze się później uzasadnił.



§. 73.

We Włoszech w tym czasie spotykamy upadek, a jakkolwiek w nowszych czasach jeszcze Bellini, Donizetti i Verdi utworzyli nie jedno dzieło godne poczczenia, to jednak w ogóle znać potężne cofnięcie się ogólne. Tylko w sztuce wykonawczej zapanowały jeszcze niektóre szczególne znakomitości, z których wiele nie Włochów, tylko zasłynęło szkołą włoską, na co jednak i Paryż wywierał wpływ stanowczy.

§. 74.

Tak stały rzeczy w Niemczech, Francyi i Włoszech, kiedy ogólna uwaga zwróciła się na przedmiot, który mimo tylu jak widzieliśmy przedstawicieli, nie mógł ostatniemi czasy spotęźnić i dawnego otrzymać stanowiska. Była to opera, która w Niemczech wzbiła się w nowy, świeży polot. — Ryszard Wagner był tym geniuszem, którego przeznaczeniem było, nową, stanowczą utworzyć epokę. — Stopniowo upadała wszędzie opera; niemiecka straciła jasne pojęcie swych celów, włoska stała się mdłą i ckliwą, kiedy francuzka, jakkolwiek posiadająca jeszcze żywotne pierwiastki, zesła na chorobliwe ostateczności, i nie artystyczne bezdroża — tak, że głębszy duch muzyki, powaga jej istoty, wcielila się ostatecznie po „Egmoncie“ Beethovena, w dramatyczne kompozycje niemieckie, jak „Sen nocy letniej“ (Mendelssohna) i „Manfred“ (Szumana). Wagner najprzód w obec większej publiczności



wystąpił z operą „Rienzi“. — Utworzył on ją jeszcze podług wzorów opery francuskiej, — ale znać tam już wiele jego samodzielnej twórczości; odznacza się także poetycznym tekstem, który sam sobie napisał, tekstem o wiele jędrniejszym, calszym, o wiele wyższym od dotychczasowych librettów. Dopiero w swoim „Błędnym Hollendrze“ (Fliegender Holländer, vaisseau fantôme), w swoim Tannhäuserze i „Lohengrin“ Wagner wystąpił w wielkich rozmiarach swej potężnej działalności. Publiczność zaś nie mogła się długo wsłuchać i pogodzić z temi dojrzałemi utworami przyszłości, tak, że szereg lat minął, zanim pojęto z pewnych stron tylko główne warunki jego artystycznej twórczości. — Dla zorientowania słuchaczy Wagner wystąpił równocześnie jako pisarz; i w bardzo krótkich odstępach czasu wydał, prócz mniejszych utworów, dwa dzieła. Najprzód: „Kunst und Revolution“, a następnie „Das Kunstwerk der Zukunft“ wreszcie „Trylogię poetyczną“ opatrzoną w „przemowę“ do swoich przyjaciół. — Te pisma w istocie stały się kluczem do zrozumienia dzieł jego, jakkolwiek te same dzieła, z kąd inąd, stały się powodem niesłychanych nieporozumień ogólnych, i wywołały nieskończoną wrzawę stronnictw, pełną zawiści i nienawiści, i powiększyły liczbę jego nieprzyjaciół. — Po opuszczeniu Drezna stworzył Wagner dwa największe dzieła swoje: „Ring des Nibelungen“ i „Tristana i Isoldę“ w których najwięcej się zbliżył do swego ideału.



§. 75.

Wielka reforma, którą przeprowadził Wagner co do strony poetycznej jego utworów, na tem się opiera, że potrafił zapobiedz bezskutecznym i bezcelowym uganianiom się za materyałami do muzyki, tym sposobem — że sam postawił ideał gotowy, biorąc sobie za przedmiot myty z niemieckiej Sagi (podania), że przez to wskazał treść żywotniejszą, w lepszej szacie dramatycznej i scenicznej, wreszcie że podał przedmiot wdzięczny do kompozycji, potrzebujący uzupełnienia muzycznego, i do takowego się nadający, kiedy ostatniemi czasy muzyka i poezya bez żadnego związku obok siebie stały, i tylko powierzchownie były splątane z sobą. Co do strony muzycznej — przeprowadził on tę reformę, że usunął część jednostronną muzyki, niedramatycznie przeważającą dotąd; przez to zgruchotał dawne reguły o istocie opery, które stawały się już martwą literą, a natomiast stworzył kształt nowy, który wyrosły z poezyi, przez to samo nierozdzielnie z nią jest połączony — a ostatecznie i przez to, że wprowadził nowy sposób towarzyszenia śpiewowi, który zrodził się z bezpośredniego stopienia się tonu ze słowem.

§. 76.

Rzecz prosta, że przy nowości tych zasad walka i to długoletnia była nieuniknioną, choćby nawet, jak nadmieniliśmy, nie było do tego powodu gotowego, w pismach wydawanych tej



epoki, z natury ich treści polemicznej. — Wszak te same koleje przebywał Gluck, którego dążności (z uwzględnieniem postępu) odnowił tylko Wagner. Dążności jego jednak, mimo całego mrowia przeciwników, coraz bardziej uznawane, i już naród niemiecki czuje w nim geniusza naszej doby w zawodzie muzyki dramatycznej. — Uznanie dowiodło słuszności jego dążeń, uznanie nie przez tłum zmienny i wrzawliwych rozrywek łaknący, ale przez intelligencyę narodu, która zawsze pozostanie w tej mierze ostatnią instancją. Skutkiem jednak tej walki, i dzieła obu stronnictw muzycznych ugrupowały się wprost naprzecó sobie; jakkolwiek tak zwana obecna partya postępu jest o tyle partyą, o ile każde nowe zjawisko historyczne nią bywa; którego powołaniem jest dotychczasowość w sobie pochłonać, a później niewłaczając w niczem jej prawom historycznym, na jej miejsce wystąpić, ale żadną miarą, w znaczeniu ciasnem i małodusznem, które przybrało opozycyjne stronnictwo. Godzi się dawnym zabytkom bronić swego stanowiska, by przez te młode, nowopowstałe i w życie wejść mające żywioły, miały bodziec do ciągłego doskonalenia się i uprawnienia wskutku tego. — Gdyby świat tym sposobem wiecznie gonił za nowemi wnioskami i poszukiwaniami, stałby się wkrótce pastwą tych poszukiwań, które, bez zasady czynione, byłyby szalonemi. Ale równie uzasadnione przez czas jakiś trzymanie się starej nieomyślności i powagi, wyradza się wkrótce w ograniczoną zaciętość, w jałową i bezmyślną wsteczność; czego jawny przykład widzimy



w ostatniej wzmiankowanej tu walce. — W zawodzie muzycznym jednak historia dotąd za mało była mistrzynią, prześlępiano tyle widocznych analogii i nieuznano, że przekształcanie się jest warunkiem kształcania się. Przywyknięto zanadto do wierzenia, że pewna dana epoka jest niezłomną granicą, podług sznuru znaczoną. Że postępowcy za wiele „dobrego“ gdzie niegdzie sobie pozwalają, nie przeczemy. Przy tak wielkiej, tyle obejmującej reformie, obfitej w tyle zasług, które tylko ślepotą i złą wola prześlepić je mogą, chcieć się rachować i szarpać, z młodzieńczym, nieco za daleko wybuchającym zapalem, nie dowodzi zaiste głębokiego pojęcia natury artysty.

§. 77. ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

W ślad za reformą opery musiała pójść i zmiana w instrumentacji. — Spotykamy tu po raz drugi męża, którego przed laty ujrzeliśmy jako przewodniczącego wirtuoza, który jako taki wedle sądu całego wykształconego świata w tym zawodzie stanął u szczytu. — Mowa tu o Franciszku Liszcie. Gdy zawód wirtuoza wyczerpnął, osiadł stale w Weimarze. Na nowo zasłynęło jego imię, tą razą razem z Wagnerem, jako współwalczącego za sprawę reformy świata muzycznego „w Nowym dzienniku muzycznym“ jako nadającym tej zasadzie prawdziwe znaczenie chwyceniem praktycznej inicjatywy, wprowadzeniem w wykonanie i życie, obok dawnych arcydzieł muzycznych i nowych utworów mistrzów



żyjących, — wychodząc z zasady, że cel sztuki nie kończy się na uznawaniu pomników przeszłości, ale że zadaniem jej jest podnosić i wspomagać usiłowania pokoleń żyjących z warunkami przyszłości. Po raz pierwszy zasadę tę widzimy tak czynnie popartą, tak, że bez względu na żadne osobistości, wszystko, cokolwiek zalecało się prawdziwą wartością, podniesionem i wykonaniem zostawało. Naturalnie otoczyło Liszta zaraz wielkie koło uczniów, a najprzód tych, co pragnęli się wyrobić jako pianiści. Zarazem jednak uskutecznił to, co przy oddaleniu z Niemiec Wagnerowi było niepodobnem, wpływał stanowczo na istotę ich tworzenia, przez co stworzył pierwiastek tak zwanej szkoły nowo-niemieckiej. — I jego własna myśl twórcza w tej epoce nie usypiała — owszem, nowym nieprzeczuwanym wzbiła się polotem, a tak stało się, że Liszt i w tym zawodzie stanął jako potęga twórcza i torująca nową drogę. O ile Wagner w muzyce dramatycznej ujął i zawarł całość swego zadania, o tyle Liszt godził we wszystkie rodzaje muzyki, a uprawianiem licznych jej gałęzi uzupełniał Wagnera, zastępując tu stronę li muzykalną. Do dzieł jego zwrot oznaczających, należy sonata, którą poświęcił Robertowi Schumanowi, i dawniejszy jeden koncert fortepianowy. Najwyższą siłę swej twórczości złożył i rozwinął w epoce swoich „poematów symfonicznych“ (Symphonische Dichtungen), których najprzód utworzył dziewięć: — *Les préludes*, *Orpheus*, *Prometheus*, *Mazeppa*, *Festklänge*, *Héroïde funébre*, *Hungaria*, *Tasso*, *Ce qu' on entend sur la montagne*),



do których całości przystąpiły później: „Hamlet,“ „Bitwa Hunnów“ (podług Kaulbacha) i „Ideały“. — Najszersze, co do rozmiaru, są z tejże dziedziny „Symfonia dantejska“ i „Symfonia faustowska“ obie zakończone chórami. — Do Herderowego Prometeusza dorobił także chóry, tak że stanowią całość z symfonią tego miana. Jako kompozytor kościelny upamiętnił się najprzód swoim „Ave Maria“ — potem mszą na głosy męskie. Później utworzył drugą mszę (Graner Messe) na uroczystość poświęcenia katedry w Granie. Później cały szereg kościelnych kompozycji utworzył, mianowicie kilka psalmów i „Siedm błogosławieństw“. Wreszcie zwrócił się Liszt ku organom i stworzył w tym rodzaju kilka nowych utworów. Wielkie i wykończone już jest ostatnie dzieło jego, w rodzaju oratorium p. t. „Święta Elżbieta“ z tekstem Ottona Roquette. — Dzieło to jeszcze w rękopiśmie. — Obok tego jako pianista był Liszt ciągle czynnym, przepracowywał swoje dawniejsze, opracowywał różne nowsze utwory — skomponował dwa wielkie koncerty. I w wokalnych kompozycjach miał Liszt wielki rozgłos. Dawniejszemi czasy mnóstwo pieśni utworzył, które szczegółowo wychodząc, mniej zwracały uwagi. Obecnie wszystkie w jednym wydaniu zostały połączone i przerobione. Wreszcie wydał osobny szereg śpiewów na głosy męskie.

§. 78.

I w pracach Liszta spotykamy zaraz charakterystykę zerwania z dawną formą w instrumen-



tacyi, która także już była wyszła na martwą formułę. Już dzieła Beethovena spotykały zarzut, który tą razą widzimy w zasadę przejętym — t. j. ściśle połączenie kompozycyi z danym programem, tak że tenże staje się treścią formy i ducha kompozycyi. Całej nowszej muzyki dążeniem jest, połączenie się ściśle z poezją, tu więc spotykamy to samo zjawisko w muzyce czysto abstrakcyjnej, które widzieliśmy w muzyce dramatycznej u Wagnera. Uznano to już ogólnie, że rozwinięcie tych dążeń winno przeważnie w skład nowej instrumentacji. — Jeżeli już w Beethovenie widzimy wzrastającą żądzę coraz większej dobitności, to widzimy ją już uzasadnioną w Berliozie i Liszcie, ku czemu głównym środkiem tylko pomnożenie i doskonalsze zażycie środków wyrażenia myśli być może. Ztąd powstało także pewne ożywienie co do zewnętrznej barwy tonów i ich oddziaływania. Skutkiem tego wszystkiego zupełnie nowe zadanie stało się udziałem instrumentacji. — Z drugiej strony widzimy tu jednak to, co i dawniej w rozwoju niemieckiej muzyki — rozchodzeniu w różnych spornych kierunkach, jak niegdyś w utworach Händla, Bacha, Mozarta i Beethovena, tak teraz w różnicach Liszta a Wagnera. O ile Wagner przedstawia geniusz czysto germańskiej tradycyi, jako pierwszy twórca wielkiej ojczystej opery na wysokości ideału, do którego dążyła, o tyle Liszt podobnie jak Gluck, Händel, Mozart, i t. d. zajmuje stanowisko raczej wszechstronne, ponieważ żywioły rozmaitych narodowości stapia organicznie, chociaż także w sposób niemiecki,



częstego zatonięcia w własnem wnętrzu; jakkolwiek tym sposobem zrozumienie tych kompozycji utrudnionem zostało, — ponieważ dzieła Liszta bynajmniej nie noszą cechy narodowej niemieckiej, lecz przedstawiają głębokie i genialne przejęcie a oraz wzięcie się w ducha muzycznego rozmaitych narodów. — Tak samo, jak Liszt rozwija tutaj pierwiastki przedsięwzięte i wyprowadza ich konsekwencye, nadając rozpięzchnionym i instynktowym dotąd początkom kształt pewny i oznaczony w ideale urzeczywistnionym, tak samo występuje on w pracach swoich innego gatunku. Co do muzyki kościelnej, widzimy prócz zasługi nowego uduchownienia kreacji, obok głęboko poczutego, prawdziwie religijnego usposobienia, w obec suchego formalizmu i nieugiętej sztywności, lub obojętności światowej, także co do zewnętrznej strony, mianowicie w mszy graneńskiej, kierunek odpowiedni duchowi czasu; widzimy Liszta dążącego do zastąpienia małej i ciasnej formy wielką i powszechną. — Wprowadza on i w zawodzie kościelnej muzyki nowe zdobycze, których dosięgnął duch ludzki, równie jak w muzyce świeckiej, a jednak spotykamy tu zawsze te same zjawiska, co dawniej u Włochów i Niemców, kiedy udoskonaloną formę w muzyce świeckiej starali się zastosowywać w sferach muzyki kościelnej. — Czas nowy historycznie przedstawia „tyle“ analogii z dawnym; byle tę uwagę chciano i umiano uwzględnić, zapobiegło by się stanowczo wielu sprzeczkom bezskutecznym. Co do świeckich kompozycji wokalnych Liszta, ude-



rza nas najprzód u niego „Pieśń“, jako najprze-
 dniejszy okaz jego twórczości. — Do tego poję-
 cia o „pieśni“ radziłyśmy widzieć sprowadzone
 poczucie pieśniarskie Niemiec. I tutaj Liszt stwo-
 rzył właściwą sobie sferę. Ujął formę okazalszą,
 która balladę dramatyzuje, a głównym środkiem
 jest tu wyrobienie i nacechowanie pod pewnym
 względem malownicze głównego przedmiotu. —
 O ile to w pierwszej chwili zadziwia, o tyle przy
 bliższem pojęciu dostrzega się jasno, jak wielka
 indywidualność stworzyła sobie te środki, pełne
 i całe. Tak więc te twory należą do najwznio-
 ślejszych w swoim rodzaju i łączą się dalej z tem,
 co utworzyli Beethoven, Schubert, Schumann i
 Frànz. — Wszędzie spotykamy doskonałe poczu-
 cie piękna, „Lisztowskie“ i wyborny wybór te-
 kstów, co i w jego pieśniach na głosy męskie
 o niemałej zasłudze mistrza świadczyć powinno.

§. 79.

Wagner znalazł w Liszcie potężnego i wiel-
 kiego poplecznika dzieł swoich, w obec doczesnej
 negacyi. — Liszt sam nie był tyle szczęśli-
 wym — a tak dzieła jego, choć niejednokrotnie
 wykonywane, (uwzględniając ich późniejszość)
 nie otrzymały tak uzasadnionego stanowiska
 w świecie muzykalnym, jak dzieła Wagnera. Ale
 nie w tem jedyny powód. — O niezrozumiałości
 jego dzieł wspomnieliśmy wyżej; ale zła wola i
 kłamliwe znieważanie tych utworów omamiło sąd
 publiczny i wzniosło między nią a dziełami mistrza
 mur chiński przesądów, który dopiero zwalić nam



potrzeba. Wagner, w oddaleniu żyjący, mniej umiał oko w oko stawiać rozmaitym ludziom ciemnej wsteczności i stać się przez to strasznym; Liszt zaś bardzo szybko stanął sam na stanowisku walczącego w imię postępu w Niemczech. — Przeciw niemu więc najeżyły się wszelkie zaczepki, które rzadko w rycerski sposób przeprowadzano. — Wreszcie niestósownie nieraz grupowano szereg utworów przedstawianych. Zamiast dać się wżyć i oswoić publiczności stopniowo z rozwijaniem się autora, wybierano z przeoczeniem dawniejszych, ostatnie jego dzieła, a zatem publiczności nieprzygotowanej poprostu niedostępne. — Z tego więc stanowiska wychodząc, ponieważ jedną z najwznioślejszych powinności każdego nierzemiosłującego artysty jest, ułatwiać i wywalczać dziełom Liszta  ZENEA KADÉMIA uznanie godne ich wartości, nie zda nam się zbytecznem nadmienić tu jeszcze, jak utwory jego z kolei bywały wykonywane. „Les Préludes“ gdziekolwiek je wykonano, stały się ulubionym utworem. Zatem wszędzie, gdzie rodzaj jego kompozycji jest nieznanym, od tej poczynaćby należało. Drugie i trzecie w tym szeregu następowały utwory „Tasso“ i „Głosy świetlane“ (Festklänge), a w końcu przypadłby „Prometeusz“, ale nie sama uwertura, lecz w połączeniu z chórami i deklamacją). Z drugiej strony pieśni jego i utwory fortepiano-we nastroczają gotowy materiał do rozpowszechnienia. Z dzieł kościelnych żadne nie nadaje się tyle do początkowych wykonań, ile „Siedm błogosławieństw“ (die Seligkeiten). Później wybór staje się łatwiejszym, bo i publiczność, jeżeli jej



na zdolności sądu nie zbywa, w powyższe utwory raz się wsłuchawszy, i przed trudniejszymi, znając raz ich wartość, pewnie się nie ulęknie. To zastrzeżenie jeszcze zrobić należy, że Dantejska symfonia głównie w krajach katolickich, Faustowska w protestanckich wykonywana by być powinna. Wystąpić w obec nie przygotowanej protestanckiej publiczności z Dantejską symfonią, byłoby niewcześnie; (przy nieupowszechnionem obeznaniu jej z dziełami Danta) — o ile w krajach katolickich sama sympatya narodów już jej sprzyjać się zdaje.

§. 80

Zachęta ogólna rozeszła się ze szkoły niemieckiej na wszystkie strony tak wszechstronnie i głęboko dała się uczuć powszechnie, że dziś wszędzie przyznają, że bez niej ogólne otrętwienie byłoby nastąpiło w świecie muzykalnym. Jak wyżej wspomnieliśmy, łączy się powstanie tej szkoły nowoniemieckiej z działalnością Liszta w Wajmarze — głównym skutkiem jego czynności było najpierw: wykształcenie wielu znakomitych pianistów i pianistek. — Jak Liszt sam w sztuce wykonawczej stanowi epokę, tak też szkoła jego obecnie odznacza się doskonałością swych wykonania. Z tych wspomniemy głównie H. v. Bülow, H. v. Bronsart, pani Ingeborg Bronsart, z domu Starck, Tausig, Pruckner, Klindworth. Szkoła ta jednak rozwinęła się także duchowo pod wpływem Wagnera i wkrótce dojrzała do samodzielnej twórczości, czego rękoj-



mia w utworach najczynniejszych talentów naszego czasu. — Należą tu także wyżej wymienieni wirtuozi, niemniej imiona jak: Raff, Cornelius, Weissheimer, i t. d. — Nie tylko uczniowie Liszta łączyli się z tym kierunkiem, i starsi poczynający i młodzi artyści podążyli, porwani jego wpływem, do Wajmaru. Wpływ ten obejmował wszystkie gałęzie muzyki, tak, że wykształcał i wirtuozów na innych instrumentach. Do takich należą śpiewacy i śpiewaczki: pan i pani Milde, panny Genast, Damrosch, F. Singer, Cossmann; z muzyków komponistów dostatecznie nam będzie wspomnieć imiona: Dräseke, Lassen, Seifritz, O. Singer, i t. d. — Sobolewski w swojej ostatniej operze „Comala“ połączył się z tym kierunkiem. Szkoła ta i na literaturę muzyczną stanowczo podziałała. Już pod §. 74 wspomnieliśmy o pismach Wagnera, który dał w nich klucz do dzieł swoich. Od czasów Schumana już muzycy weszli w związek bezpośredni z krytyką, a jakkolwiek nieraz artyści nadto przedmiotowo, zamglisto ze stanowiska swej umiejętności się tłumacząc, popadali często w jednostronność i niecałą prawdę „bezwzględnie“ zawsze wypowiadali, to jednak niepodobna zaprzeczyć postępowi na tej drodze; skąd artyści przywykli co raz świadomie poczuwać sztukę, a za tem i skuteczniej działać. Tym sposobem powstała nowa, bogata gałąź literatury niemieckiej, złożona z pism różnych rozmiarów, częściowo polemicznych, wspieranych silnie przez autora tej broszury w „no-



wem piśmie muzycznym *)“, które od swego założenia przez Schumana ciągle szło w imię postępu i nastroczyło nowym pisarzom pole do umieszczania prac swoich pod wielu względami znakomitych. — Tak Wagner, Liszt, Bülow, Raff, Uhlig, Köhler, Bronsart, Cornelius, Dräseke i inni temuż kierunkowi oddani pisarze, jak mianowicie: Ryszard Pohl, wywalczyli podstawę zasadom tej szkoły, dowiedli jej ważności i wpływ jej rozpowszechnili.

UWAGA. Z takich pism wymieniamy głównejsze, jak: Liszta o operach Tannhäuser, Lohengrin i o Chopenie. Raffa, die Wagner-Frage, Müllera R. Wagner i dramat muzyczny; Zellnera recenzja mszy Graneńskiej Liszta, Bronsarta: *Musikalische Pflichten*“, Gottwalda: „Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musik-richtung“, Pohla „Pismo o zjeździe muzycznym Lipskim 1859 R. Wagnera „Dwa listy“ i list o symfonicznych poematach Liszta, — wreszcie dzieło jego: „O powołaniu sztuki obecnej“. Luisy Otto-Peters: „Tannhäuser w Paryżu i trzecia walka muzyczna.“ Bülowa: „O uwerturze Wagnera do „Fausta.“ Weitzmana: „System harmonii,“ dzieło uwieńczone. Tegoż „Walka harmonii nowej z dawną.“ Wreszcie pisma autora tejże broszury, jak: „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“ głównie tegoż dzieła: „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft“ i „Franz Liszt als Symphoniker“, równie większego rozmiaru: „Historia muzyki, jako pojmująca czas nowy, jedynie jako konsekwencją minionego.

§. 81.

Prócz wymienionej szkoły potworzyły się jeszcze inne koła artystyczne pod skrzydłami da-

*) Neue Zeitschrift für Musik. (Leipzig.)



wniej Mendelssohna, później Schumana, z kąd wyszło wielu oddziaływających na ogół artystów. Tu należą prócz wspomnianych: Bargiel, Kirchner, Karol Ritter, Dietrich, Kronach, Reineke, Verhulst, Joachim, Brahms, Jul. Schäffer, Grädener, i t. d., z późniejszych Rubinstein i A. Vollkmann. Wielu także rzucało się w różne kierunki, bez własnego uwydatnienia, z tych: F. Berwald, Litolff, Mangold. — Należy wspomnieć i nauczycieli, którzy po różnych zakładach pracowali nad kształceniem młodzieży; tu celują konserwatoria Pragskie i Lipskie; z nauczycieli wielkie zasługi położyli dawniej Fr. Schneider, później A. B. Marx i J. C. Lobe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

§. 82.

W zawodzie muzyki kościelnej zasłużyli się: Wilsing, Vierling, Franz, Reinthaler, Engel, Rubinstein, Mangold, Markull, w oratoryum świeckiem, czy kościelnem. W muzyce koncertowej i komnatnej, pod §§. innemi wyszczególnionych: Köttlitz, Raff, Rubinstein, Volkmann, C. A. Frank. Opera w ostatnich leciech zyskała autorów, jak: Lassen, Sobolewski, Raff, Cornelius, Rubinstein, Abert, i t. d. — M. Seifritz utworzył uwerturę i muzykę międzyaktową do „Dziewicy Orleańskiej“ Szyllera, i koncertowe oratoryum: „Ariadne auf Naxos“. W pieśni ulubionymi stali się: Damrosch, Lammers, Lassen, Bülow, Dräseke, Jul. Schäffer, Weissheimer,



ZENEAKADÉMIA

G. van Eyken, i t. d. — Literatura metody fortepianowej postąpiła daleko, mianowicie znaczące są pisma L. Köhlera, A. Krauzego i J. Knorra.

§. 83.

Wreszcie jako wykonawców nowoczesnych wymienić należy, skrzypków: Joachim, Singer, Laub, David, Strauss, Kömpel, Jan Becker, Lauterbach, Bott, K. Müller młodszy, Damrosch i Lotto. Z wiolonczelistów: Servais, Piatti, Cossmann, Grützmacher, Davidow, Schmit ojciec i syn, i Goltermann. Na kontrabassie: Backhaus w Lipsku i Simon w Sonderhausen; z śpiewaków i śpiewaczek: Schnorr v. Carolsfeld, Niemann, Stockhausen, v. Milde, Ander, Teodor Formes, pani Dustmann, pani Milde, panna Jénny Meyer, panna Genast. Jako pianiści: A. Jael i A. Rubinstein współzawodniczą o pierwszeństwo. Niemniej godni wspomnienia: Pauer, Lacombe, Wilhelmina Clauss Szarwady, Arabella Goddard, Rosa Kastner. Mniej uprawiane były organy. Mało w tym rodzaju zasłynęło mistrzów: Stade, Schellenberg, Winterberger, Fischer z Drezna, Fink, Gottschalg i inni. Dalej flecista Terschak i klariecista Landgraf, puzanista Nabich. Wreszcie należy się z wyszczególnieniem wspomnieć o kwartetowych stowarzyszeniach, mianowicie w Meiningen braci Müller, dalej w Berlinie, Lipsku, Wiedniu, Wajmarze, wreszcie kwarteta paryzkie Chevillarda.



§. 84.

W Niemczech zakwitła teoria muzyki, jej estetyka i krytyka. — Co do pierwszej zasłużyli się: Weber, Marx, Hauptmann, Sechter, Dehn, Lobe, Weitzmann, w przeszłym zaś wieku Marpurg, Kirnberger, Türk. Co do dziejów muzyki położyli zasługi: Thibaut, Baini, v. Kiesewetter, v. Winterfeld, C. F. Becker, Dehn, Fétis, Chrysander, Jahn, Marx, i t. d., — korzystając z przysposobionych materiałów Forkela, Burneya, i t. d. — Co do estetyków muzyki, Hegel w swej estetyce powszechnej pierwsze podał zasady. Prócz tego dzieła Weissego i Vischera. Estetyce wyłącznie muzycznej poświęcił swą pracę Hanslick. Nowej krytyce utorowali drogę: Fryderyk Reichardt i Fryderyk Rochlitz, ostatni w gazecie powszechnej muzycznej przez ćwierć wieku stanowczo oddziaływał na wyobrażenia i ocenienia w sztuce. Obaj wyszli z Kanta. Znakomitym równie był w tym zawodzie F. A. Hoffmann. Później A. B. Marx działał w berlińskiej gazecie muzycznej, niemniej G. W. Fink, i L. Rellstab. Stanowczo dla nowego kierunku ujął umysły Robert Schumann swoim „Nowem pismem muzycznym.“ Później mianowicie, w temże piśmie, redagowaniem przez autora tej broszury, wpływ Hegla zastąpił wpływ Kanta.

UWAGA. Prócz wymienionych pism pod §. 80, możemy polecić następne: A. Schmid, Ch. W. v. Gluck, A. B.

Marx, „Muzyka dziewiętnastego wieku“ i jego dzieło „o Beethovenie“. E. O. Lindner, o operze. Biografie Händla i Mozarta Chryzandra i Jahna. A. Ulibiszefa życie Mozarta, dzieło pełne głębokich poglądów na historię muzyki, które polecamy młodym artystom, dzieło zaś jego o Beethovenie uważamy za chybione i bez poczucia nowego kierunku napisane. E. Krüger pod wpływem Hegla skreślił swoje „Pomysły o duchu i umiejętności sztuki“, równie mniejsze pisma w nowym piśmie muzycznym. Ogólnie, ostatnimi czasy bujnie się rozwineła literatura muzyczna, głównie pod egidą R. Wagnera i Liszta. Wymieniamy jeszcze ostatecznie: A. W. Ambros, obrazy oświaty dziejowej, L. Köhler, bracia Müller i kwartet smyczkowy. A. Kullak o pięknie muzycznym, E. v. Elterlein o sonatach Beethovena, i tegoż broszura o jego symfoniach. F. P. hrabia Laurenčin, o historii muzyki kościelnej i jego polemika z Hanslikiem o pięknościach muzyki. Tegóż pismo o utworze Schumannna „Raj i Peri.“ Liszta, muzyka cygańska w Węgrzech. H. v. Kreissles'a  biografie i szkice F. Schuberta. M. Fürstenau: Historia muzyki i teatru na dworze Elektora Saskiego. P. Lohmann, o Faustowskiej muzyce Schumana.

§. 85.

We wszystkich wiekach i najświetniejszych epokach sztuki bywały wsteczne i ciasne głowy, które niezdolne pojąć i dojrzeć momentów jej postępu, ogłaszały naiwnie jej upadek. Jeżeli podobne usiłowania i dziś się pojawiają, jeden rzut oka na dzieje muzyki jest dostateczną wskazówką w tej mierze. Pewnikiem jest, że czas nasz ma prawo poszczycenia się utworami, które świetności dawnych nie ustąpią, a przeto do upadku nie tak blisko. — Jednak nie prześlepiajmy i wad naszej epoki. — Chodzi nam mianowicie o skoncentrowanie powszechniejsze sił rozstrze-



lonych. Młodzi muzycy winni się starać o jednoczenie się i równanie spornych kierunków, by wspólnymi siłami łatwiej cel trudny osiągnąć. — Chodzi tu głównie o żywy postęp, nie o jednostronne zaskrzepnięcie w przeszłości, które przez swą wyłączność schodzi do ograniczenia myśli i potęgi twórczego ducha.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

DODATEK TŁOMACZA.

Pare słów o muzyce naszej rodzimej.

Jak w ziemi,  ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM i umyśle, tak i w muzyce polskiej spoczywają wielkie, nietknięte pierwiastki, dane ku wyrobieniu. — Pomniki ich pierwotne, rozrzucone w wiekach, stoją samotnie jak kolumny gmachów przyszłości, albo zespolone z życiem w różnych okolicach kraju, melodyą świadczą, że godne są prawa harmonii. — Poczynając od dumki smętnej i narzekającej, a tyłą uczucia płynnej, jakby ją złotą nitką z księżycą na bursztynowy kołowrotek snuła zapłakana Rusalka, aż do iskrzącego zapalem Krakowiaka, w tyle barw bogatego, co tęcza wstążek dziewczęcych, porwanych w koło ochocze, do krzeszącego chołubce mazurka, który szalem młodości hula i hula jak źródło wiosenny, nieświadomy, aż raptem zasmętnieje — rozsłocha się namiętnie, i wesele jego ironią już śpiewa, nim się znów rozpogodzi, jak gromkie niebo. Nie mi-



jając pieśni różnych góralskich, gdzie za odwrotnie pozorną smętnością kryje się wesele, lub za pozor-
nem weselem boleść a nieraz humorem zgrzytające
szyderstwo, i żwawej a żalosnej kołomyjki, i
ochoczego kozaka, wnuka gminnej ballady, aż
do majestatu Poloneza, w którym od morza do
morza odbiła się charakterystyka uroczystych
stron narodu, którego łączenie zdaje się wyobra-
zać unię Litwy z Koroną, a pochod jak symbol
postępu pokoleń. — Baczac na pieśń gminną,
która z każdego kurhanu wykwita codzien różno-
wonna i świeża, — wszystko tu pełne życia i
przyszłości, pełne śpiewności oryginalnej. Trafnie
też wyrzekł nasz wielki poeta etyczny *) w swo-
ich odczytach o historii cywilizacji w Polsce,
którą wolelibyśmy tu przepisać jak cytować, (ze
względu na ogół), że:  pieśń w kołysała naród,
mamy tego rękojmią historycznie śpiewaną. —
„Lud nasz, powiada, (tenże, tamże,) losy wstrzy-
„mały na drodze rozwoju i postępu, i ścisnęły
„w ciasnem, narodowem kole, z którego wyjść
„nie mógł; pozostał więc u ogniska, strzegąc
„przeszłości, bojąc się ruchu, takim, jakim był
„przed wieki. I cudna pieśń jego, jak ptaszę
„oswojone, to wyleci w pole, to powraca do
„chaty. Pieśń ludowa, to obraz jedyny i historia
„naszego ludu“. „Mówią stare kro-
„niki o ludziach z dalekiego kraju, od brzegów
„Bałtyku, których Grecy schwytali zbłąkanych
„i niosących gęśle w ręku, a idących w szeroki

*) J. I. Kraszewski.



„świat, bez broni, z pieśnią tylko. Byli to Słowianie, którzy spytani o kraj swój, nazwali go „kraią pokoju i pieśni. Szeroko też do dziś dnia „rozlega się i u nas po płaszczynach i borach „pieśń, ta pierwsza towarzyszka człowieka, to „pierwotne dziecko jego boleści, pierwszy utwór „jego piersi.
 „Tęsknota nasza, to nienasycony, niewygasły ni-
 „gdy poryw od ziemi, ku drugim, ku lepszym
 „światom.“

W podobny sposób Brodziński w liście do braci na tułactwie, podobnie Mickiewicz charakteryzuje początki naszego ludu. Pomimo wspomnień w podaniu o pieśni, i rozlicznych do dziś dnia przechowanych od pogaństwa obchodów ludowych, dopiero z Chrześcijaństwem pojawia się pieśń pierwsza przekazana „Boga Rodzica“ — utworu św. Wojciecha, pieśń tak zespolona z wojskiem naszym, od wieków towarzysząca mu przed bojem i w zwycięztwie, — unosząca się jeszcze z furkoczącym sztandarem Bogarodzicy nad masą walki pochłoniętą już w złotym tumanie walki, — która wedle słów poety: „Z Maryackiej wieży po nad Polską płacze od wieków, a gdzieś w urwiskach Dniepru ginie*),“ a którą według świadectwa Deotymy dotąd słyszeć można w katedrze Gnieźnieńskiej. Dalej wspominają dzieje o pieśni witającej powracającego Kazimierza Restauratora: — „Witajże, witaj miły hospodynie!“ Pieśń ta była jak gołąb przynoszący gałąź oliwną w arkę

*) Mohort.



narodu, i gołębiem uleciała w wieki — bez śladu! Dalej od najstarszych czasów z jednej strony napotykamy mnóstwo kantyczek i kolend, z drugiej pieśni gminnych zatajonej metryki, oboje rubaszne, ale pełne charakterystyki, jak pierwsze archeologiczne pomniki rzeźby. — Do dziś dnia śpiewają w Krakowie „Kto się w opiekę“ tak, jak za dni Kochanowskiego; pieśń ta głębokie, dziwne, zgodne z tekstem sprawia wrażenie *). — Druga ogromnej potęgi, pieśń choralna, powszechna u nas: „Święty Boże!“ jest niezawodnie prastara. — Za czasów Władysława IV. kapela przygrywała polskiego tańca na aryę: „W żłobie leży“ ale o zakresie tej kapeli nic nie wiemy. Późniejsze lata niedoli śpiewają swą okropnością klęsk. A nieco później ojciec Jana III. w planie edukacyjnym synów swoich, co do muzyki pisze po pańsku „lepiej, żeby im inni grali“. Czasy Saskie, jakkolwiek nie brakło na sposobności, tylko zgubnem i brudnem oddziaływaniem zarażały naród, mimo lubowania królów w muzyce, którzy wszystko dla Saksonii robili, gdy Polska była pasierbem. Za Stanisława Augusta wspomina nawnie Kitowicz o włoskiej muzyce kościelnej w Warszawie, której przewodniczył sprowadzony przez króla Jegomości kapelmajster „ogromną trąbą z papieru wywijając na wszystkie strony“. W leciech porozbiorowych pieśni Konfederatów, później polonez Kościuszkowski towarzyszący świę-

*) Do pieśni Kochanowskiego dorabiał muzykę współczesny mu Gomułka, dziś przekazał nam St. Moniuszko nową muzykę do Trenów.



tym zapasom, nim legiony zaśpiewały nieśmiertelną „Nie zginęła,” a księstwo Warszawskie przekazało nam odrodzoną dziś i żyjącą: „Boże coś Polskę” Felińskiego; rok 1831 miał różne swe pieśni, mianowicie mazurki: Chłopickiego i Skrzyneckiego na aryę 3go Maja, „Grzmia pod Stoczkiem, i t. d. — ostatnie powstanie poczyną pieśniami: „Boże coś Polskę,” „Boże ojczyźnie” i nieśmiertelnym chorałem „Z dymem pożarów” — która od 1846 żyje w ustach narodu. — Dzieciom, starcom, niewiastom te pieśni są dziś relikwiami i ziarnem, cudzoziemcom jak Montalambert i Hennessey podziwem ich stosunek do narodu. Dalej różne pieśni powstańcze, mianowicie „Marsz żuawów” i „Stój carze stój” odznaczają się wielką charakterystyką życia. — Oto koleje prostej, wiernej pieśni polskiej, i jej związek z kolejami narodu, — teraz podamy według encyklopedyi muzycznej Szuberta (głównie) kilka dat i biograficznych szczegółów *), w porządku chronologicznym:

Antoni Henryk ks. Radziwiłł, ur. 13 Czerwca 1775 w Wilnie, śpiewał i grał na wiolonczelli, posiadał wielki talent kompozycji, i wślawił się wysoko cenioną muzyką do Fausta Goethego, zawiadywał od 1815 r. księstwem Poznańskim, umarł 1833 roku w Berlinie. (Schubert.)

*) Wyciągamy je z dzieła cudzoziemca, jako niepowodowanego żadnemi względami Polaków, — co do reszty, ktokolwiek lepiej z szczegółami obznajmiony, niech nas poprawi.



Czytamy w Nrze 12 (z dnia 16 Marca 1866) nowej gazety muzycznej Lipskiej: „Ostatni akademiczny koncert w Jena 13 b. m. odznaczał się bardzo interesującym programem, złożonym (wedle układu Riedla w Lipsku) z ośmiu różnych kompozycji muzycznych do Fausta Goethego, mianowicie: Ryszarda Wagnera, Eberweina, Radziwiłła, Berlioza, Liszta, Schuberta, Ottona Ludwika i R. Schumana. — (Przedostatni, powieściopisarz niemiecki, wsławił się prześliczną powieścią: „Zwischen Himmel und Erde.“) Żałować należy, że kiedy utwór naszego ziomka w rędzie najcelniejszych mistrzów wykonują i podziwiają w kompetentnych Niemczech, u nas w kraju zupełnie prawie go nie znają.

Elsner Józef, kompozytor oratoryów kościelnych i opery, ur. 1769 na Szlązku, umarł w Warszawie 1846. (Schubert.)

Książę Ogiński Michał Kazimierz, urodzony 1731 w Warszawie, W. Hetman Litewski, umarł 1799. Grał na kilku instrumentach, zostawił pieśni narodowe, ludowe, bardzo lubiane. (Schubert.)

Książę Ogiński Michał Kleofas, ur. 1765 w Warszawie, W. Kanclerz Litewski, um. 1793. Z jego kompozycji przeżyły go sławne z popularności i słowiczej śpiewności Polonezy. — Patrz o nich wzmiankę Liszta w dziele jego o Chopenie; umarł 1831 w Florencyi.

Kurpiński Karol, ur. 1780 pod Warszawą,



wławił się swemi operami; był i pianistą i słynął melodyą. Od r. 1823 był kapelmistrzem w Warszawie. Poległ na polu chwały roku 1831. (Schubert.)

Lipiński Karol, ur. 1790 w Radzynie, jeden z największych wirtuozów na skrzypcach, jacy kiedykolwiek żyli. Kompozycje jego mistrzowskie. Od roku 1838 był kapelmistrzem muzyki kościelnej królewskiej w Dreźnie. Pierwotnie grywał na wiolonczelli, później obrał skrzypce. Mając lat 28, dyrygował muzyką w teatrze Lwowskim. W r. 1814 udał się do Wiednia dla ostatecznego wykształcenia i grywał przed Spohrem. — Wkrótce potem doleciała go sława Paganiniego, udał się do Włoch i zjechał z nim w Piacency, gdzie tak porwał grą swą Paganiniego, że tenże wezwał go do współkoncertowania z sobą, co z chwałą Lipińskiego miało miejsce. Odtąd następują wielkie podróże Lipińskiego. Zjechał się później z Paganinim w Warszawie. Tam odbyli rodzaj wyścigów, w prawdziwym znaczeniu słowa: „Con certo“, Lipiński grał najcelniejsze swe kompozycje. Zakończyli obaj odegraniem podwójnego koncertu Kreutzera z uwielbieniem publiczności. Odtąd 1838 zakończył zawód wirtuoza i przyjął posadę mistrza koncertowego w Dreźnie. Od 1859 osiadł w majątku swoim w Galicyi, w Złoczowskim, gdzie umarł 16 Grudnia 1861. (Schubert.)

Dobrzyński Feliks, ur. 1807. znamienity pia-



nista, kompozytor kwartetów, symfonii i opery „Flibustieri” świadczących o niepospolitem uzdolnieniu. Od 1828 wsławionym w Warszawie nauczycielem kompozycji i fortepianu. (Schubert.)

Fryderyk Chopin, ur. 1810, 1 Marca w Żelaznej woli pod Warszawą.

Jeden z najcelniejszych kompozytorów i pianistów świata. Pierwszą naukę na fortepianie pobierał od Czecha Żywni, teorię od Elsnera, wówczas dyrektora konserwatorium Warszawskiego — resztę zawdzięczał sobie samemu. W roku 1831 wystąpił w Wiedniu, Monachium i Paryżu, gdzie umarł 17 Października 1849. Najprzód Notturna i Mazurki jego rozpowszechniły się, później etudy. Skądby zawarte w jego utworach wymagają szczególnego poczucia i mistrzostwa. Liszt, pani Klara Schumann i Hans Bülow celowali w jego kompozycjach. Liszt napisał o jego geniuszu książkę godną siebie i jego. Z uczniów Chopina za najwierniejszych tłumaczy jego myśli słyną: P. Fontana, księżna Marcellina z książąt Radziwiłłów Czartoryska, i p. Karol Mikuli, który prócz znakomitego talentu wielkie zasługi położył w staraniach około konserwatorium we Lwowie. Polskości Chopina nie tyle w biografii, ile w duchu jego utworów poszukiwać należy. Któż jej zaprzeczy w Mazurkach, Polonezach i t. d.

Kontski Antoni, ur. 1817 w Krakowie, znakomity pianista, mianowicie w odegraniu



swych utworów, do 1853 żył w Berlinie, odtąd w podróżach. Od 1854 w Petersburgu. (Schubert.)

Kontski Apolinary, brat Antoniego, ur. 1825 w Warszawie. Uczeń Paganiniego od roku 1838, dosiegający swego mistrza. Roku 1848 zachwycił Gewandhaus Lipski, jak podobno nikt przed tem. Od 1853 żył jako wirtuoz solista w Petersburgu, od 1861 w Warszawie, gdzie objął naczelnictwo konserwatorium. (Schubert.)

Moniuszko Stanisław. Nie mamy daty jego urodzenia. Jeden z naszych największych dotąd komponistów, który sławę już przynosi krajowi. Do roku 1848 żył w Wilnie, jako nauczyciel muzyki. Opera jego „Halka“ wślawiła go w Warszawie i po za krajem; odtąd kapelmistrzem w Warszawie. Skomponował później operę „Hrabina“ i śpiewnik pełen pieśni świeżych i narodowych, w których jest naszym Szubertem w swoim sposobie, w niektórych jak „Switezanka“ wznosi się do epepei. Ostatnią kompozycją, muzykę do II. części Dziadów Mickiewicza, na orkiestrę, wykonał z wielkim udziałem powszechnym we Lwowie i Krakowie. Prócz Chopina on (następca Kamińskiego) pierwszy dał wyrobione i poczute prawdziwe wzory muzyki narodowej polskiej, której typ melodyjny w harmonii orkiestralnej opracował, a pod względem dramatyczności stworzył. — Osiadł



w Warszawie *), gdzie jego dzieła razem wyszły u Gebethnera.

Wieniawski Henryk, ur. 1835 w Lublinie.

Jeden z najcelniejszych wirtuozów na skrzypcach, w rodzaju Paganiniego, następca Lipińskiego. Technika jego olbrzymia, niemniej ogień i czucie — kompozycyi większych dotąd nie rozpowszechnił. Od r. 1859 mieszka w Petersburgu. (Schubert.)

Wieniawski Józef, urodzony 1838 w Lublinie.

Pianista niepospolitej techniki, kompozycyi nie wydawał, od lat kilku nie występuje.

Należy tu wspomnieć o powszechnie cenionym skrzypku Nikodemie Biernackim, niemniej o wiolonczeliście Kossowskim, wsławionym pianiście Zażyckim, o zmarłym (1855) w niedostatku i zapomnieniu  ~~Wieniawski~~ Bobrzyńskim, Krakowianinie, genialnym pianiście, pełnym oryginalnej ognistej fantazyi; pozostałe jego mazurki mniej są rozpowszechnione niżby zasługiwały, niemniej o zmarłym pianiście Lubowskim Krakowianinie, i t. d.

Jako organista i naczelnik kapeli położył zasługi długoletnie Gorączkiewicz w Krakowie; improwizacye jego na organach miały go odznaczać. Niemniej Antoni Mirecki, nauczyciel śpiewu w Krakowie, położył wiele zasług w śpiewie i teoryi i t. d., nie mało uczniów wykształ-

*) Opery Moniuszki: „Halka,” „Donkiszot,” „Flis,” „Hrabina,” „Jawnuta,” „Verbum nobile,” — operetki „Loterya Warszawska,” „Karmanioł,” „Betly.” — Przypominamy z lirycznych prac muzykę do trenów Kochanowskiego.



cił. — Z śpiewaków i śpiewaczek odznaczyli się w kraju: Dobrski w Warszawie, Salomoński, pani Majeranowska, Rywacka, i t. d. — Liszt w dziele swem o Chopenie wspomina o śpiewie znakomitym hr. Delfiny Potockiej. — Z młodszego pokolenia zyskał ostatnimi czasy wiele rozgłosu p. Duniecki swoją operą „Paziowie królowej Marysienki“. Sympatyczność, dla jakiej nieustannie powtarzana bywała, najlepiej o jej wartości muzycznej i instrumentalnej świadczy i każe się spodziewać utworu nowego, szerszego rozmiaru po młodym kompozytorze. Kilka utworów na fortepian i pieśni wydał p. Władysław Zeleniński. Niepospolity talent i nowy kierunek, jakie mu przyznała krytyka, zdają się wróżyć mu przyszłość godną uzdolnienia niecodziennych rozmiarów.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Literatura i krytyka muzyczna niewiele miały u nas sposobności do rozwinięcia się. — Ignorantem byłby jednak, ktoby nas i pod tym względem nazwał paryasami społeczeństwa. — Elementarne jej okazy stanowią prace, jak: zasłużonego muzyka, literata i teoretyka P. Sikorskiego liczne artykuły w „Bibliotece warszawskiej“, tegóż „Doręcznik muzyczny“, mianowicie zaś *Ruch muzyczny* do 1863 w Warszawie wychodzący, dalej prace zasłużone Kolberga, elementarna historia muzyki p. Kazimierza Łady, księga sumiennie i wielostronnie, z zamięłowaniem i pięknym poglądem opracowana. Wreszcie wychodząca obecnie od r. 1865 gazeta muzyczna i teatralna w Warszawie. — Przekład harmonii



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Fr. Rychtera przez p. J. Karłowicza, dzieło wielkiej zasługi — i t. d.

NOTA.

Oto jeszcze parę uwag i szczegółów ciekawych z odległej przeszłości naszej muzyki, które w krótkiem zebraniu niniejszem notujemy z dzieła pana Kaź. Łady:

„W XII. i XIII. wieku ukazała się znaczna liczba pieśni rozmaitych, z których jedne opiewały wędrówki krucyaty, 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  Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły, znacznie posunięty był w muzyce; widowiska składane z dialogów, pieśni i tańców, licznie już wtedy upowszechnione były. W tej właśnie epoce Landino, Dufay, Binchois i wielu innych zagranicznych muzyków dawali wzory doskonalącej się teorii muzycznej. Zygmunt I. roku 1543 w kaplicy katedralnego kościoła w Krakowie, założonej jeszcze przez Kazimierza Wielkiego w roku 1340, ustanowił kollegium roratystów (Missae Roratae), składające się z proboszcza, dziesięciu prebendarzy, muzyków i kleryka, z obowiązkiem śpiewania codziennie na głosy mszy roratnych, anniversarzów, i t. d. W archiwum tej kaplicy, według opisu Kurpińskiego (Tygodnik Warszawski z roku 1819), zachowane są przywileje monar-



chów z własnymi 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 rocka wykonana była. Po księdzu Mikołaju pozostał rękopism znacznej objętości z podpisem: „Nicolai Czech, anno 1548“. Są to partycye różnych fug, mszy, psalmów, pieśni polskich na cztery głosy bez słów układanych. Stawiał on nuty głosu pierwszego na siedmiu liniach, 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 chronologia w następnym idzie porządku:

Roku 1557. } Benedykt de Stryków, kapelan
króla Zygmunta Augusta.

Roku 1754 ks. Stanisław Zając z Pabijanicy, 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 nabożeństwo 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.

Katedry w Polsce i bogatsze klasztory utrzymywały swoje kapele kościelne, złożone ze śpiewaków i instrumencistów, między którymi wielu odznaczało się niepospolitym talentem. Liczba też guślarzy, 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 brzmiały gędźbą po zamkach panów i modrzewiowych dworach szlachty, a rycerz w okurzonej zbroi wróciwszy z wyprawy, zadać kobzy się nie wstydził, lub przygrać na lirze alboli bandurce.

Zygmunt III. miłował bardzo muzykę i sam grał bardzo dobrze na  klawicymbale. Monarcha ten posiadał orkiestrę włoską, z wielu wybornych muzyków złożoną, to też sławną była w całej Europie. Moźniejsi panowie i dygnitarze utrzymywali na swych dworach kapele, do których z Włoch sprowadzali muzyków, płacąc im rocznie po kilka tysięcy talarów.

Orkiestry kościelne bardzo były dawniej liczne; w kościele św. 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, ani rękawów zarzuconych, ani oreża, dopiero po przypuszczeniu ich do grona artystów. Gdy zwinięto u nas zakony Jezuitów, ta ogromna orkiestra uległa znacznemu



rozprężeniu, a następnie rozpierzchła się na wszystkie strony.

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.)

Władysław IV. lubił bardzo teatralne przedstawienia, i na zamku warszawskim kazał urządzić stały teatr z liczną orkiestrą i baletem. Wirgiliusz Puccitelli, nadworny poeta Władysława IV. pisał po włosku dramata i opery, starając się głównie, jak to było natenczas zwyczajem we Włoszech, o wydanie największych efektów teatralnych za pomocą maszyneryi.

Posłuchajmy, co w tym względzie Jarzemski, muzyk nadworny króla  powiada: „Mamże mówić o sali, gdzie się odprawują wesela i o pysznem teatrum, gdzie komedye, tragedye i skoki włoskie wyprawują. Teatrum to jest z perspektywami, budowane zacie 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 spuszczaają się z nieba, inne wychodzą z ziemi. Raptem otwiera się drzewo, wyskakuje z niego osoba cała w klejnotach, z utrefionym włosiem 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 komedia skończy. Są tam okna, gdzie osoby siedzą, sala ogromna, cała w kagańcach i świetle, a gości w niej pełno.“

W roku 1634 przedstawiono w Warszawie sztukę pod tytułem: „Il ratto d' Ellena,“ drama musicale, napisaną przez Wirgiliusza Puccitelli; a w roku 1646 muzycy królewscy odegrali w Gdańsku, na przyjęcie żony Władysława, Maryi Ludwiki Gonzagi, operę (p. t. *Kupido i Psyche*) 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 100,000 talarów. W roku 1635 odegrano na Zamku warszawskim dramat z muzyką „Dafnis“ Jeremiasza Paschati. Znakomity ówczesny poeta Samuel z Skrzypny Twardowski przełożył go na język polski. W dwa lata później odegrano operę z recytatywami o świętej Cecylii, w czasie wesela Władysława IV. z Cecylią 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“.

Za dni późniejszych tyloma klęsk i nieszczęść brzemiennych, muzyka z kolei rzeczy ucierpieć a ostatecznie upaść musiała.

Jł 72.



SPIS NAZWISK

zawartych w tej książce.

(Poniższe liczby oznaczają stronicę.)

- | | |
|----------------------------|---------------------------------|
| Abert 103. | Berlioz, H. 88. |
| Adam de Fulda 30. | Berwald, F. 103. |
| Adam de la Hale 24. 27. | Biernacki, M. 117. |
| Albert, Heinrich 57. | Boieldieu 78. |
| Allegri, Gregorio 39. | Bott 104. |
| Amadori 49. | Brahms 103. |
| Ambroży, św. 22. | Breliaz, H. 84. |
| Ammerbach 56. | Brivio, Francesco 49. |
| Anacker, A. 86. | Brix, F. X. 64. |
| Ander 104. | Brix, V. 64. |
| d' Astorga, Emanuele 47. | Bronsart, v H. 100. |
| Auber 88. | Ingeborg v. Bronsart, pani, ur. |
| Bach, Friedemann 64. | Starck 100. |
| Bach, J. Sebastian 59. | Broschi, Carlo 49. |
| Bach, Carl Philipp Emanuel | Bülow, von, H. 100. |
| 63. | Burney 105. |
| Backhaus 104. | Caccini, Giulio 40. |
| Bargiel 101. | Carl 82 |
| Bader 82. | Carissimi, Giacomo 45. |
| Bärmann 81. | Catalani 77. |
| Baillot 78. | Cherubini 77. |
| Baj, Tomaso 39. | Chevillard 104. |
| Baini 39. | Chopin, F. 84. |
| Becker, C. F. 86. | Cimarosa 75. |
| Becker, Jan 104. | Clari, Giov. Maria 52. |
| Beethoven, van, Ludwig 72. | Clementi 76. |
| Belcke 82. | Chelard 56. |
| Bellini 89. | Chrysander 71. |
| Benda, Georg 67. | Clauss-Szarvady, Wilhelm. 70. |
| Berger 80. | Colonna, Paolo 52. |
| Bernacchi, Antonio 49. | Conrad 85. |
| Bernhard z Niemiec 31. | Conradi 86. |
| Beriot 88. | Coreli, Archangelo 50. |



- Cornelius 101.
 Cossmann 101.
 Cyrovetz 79.
 Czernohorsky, B. 64.
 Czerny 80.
 Dalayrac 78.
 Damrosch 101.
 David 85.
 Davidoff 104.
 Dehn 105.
 Dessauer 85.
 Dietrich 103.
 Ditters v. Dittersdorf, Carl 67.
 Dobrski 117.
 Dobrzyński, F. 114.
 Döhler 87.
 Doles, J. F. 64.
 Donizetti 89.
 Dorn 85.
 Dräseke 101.
 Dreyschock 87.
 Drouet 81.
 Duniecki 118.
 Durante, Francesco 47.
 Dufay, Wilhelm 28.
 Doni 48.
 Duprez 88.
 Dussek 80.
 Dustmann, pani 104.
 Eccard, Johannes 54.
 Eckert 85.
 Elsner, J. 117.
 Emilio del Cavalerie 43.
 Engel 103.
 Ernst z Coburg-Gotha, wielki książę 85.
 Esser 85.
 Ett 81.
 Eybler 81.
 Eyken, van 104.
 Fasch, C. F. 64.
 Fassmann, 82.
 Fedi 49.
 Ferri, Baldassare 49.
 Fesca, F. E. 79.
 Festa, Constanzo 31.
 Field 80.
 Fétis 105.
 Finck, Hermann 30.
 Finck, G. W. 105.
 Fioravanti 75.
 Fischer 104.
 Flotow 85.
 Forkel 105.
 Formes, Theod. 104.
 Füchs 85.
 Fürstenau 81.
 Fux, I. I. 64.
 Franco z Kolonii 24.
 Franz, R. 84.
 Gabrieli, Giovanni 51.
 Gade, N. W. 85.
 Galilei, Vincenzo 43.
 Gasparini 49.
 Gassmann, F. L. 64.
 Genast, panna 101.
 Genet, Eleazar 30.
 Gesualdo da Venosa 41.
 Ghys 88.
 Gläser 85.
 Gluck, Willibald 64.
 Goddard, Arabella 104.
 Goltermann 104.
 Gorackiewicz 117.
 Gottschalg 104.
 Götze 87.
 Goudimel, Claudius 35.
 Grädener 103.
 Graun, Carl Heinr. 67.
 Grétry 78.
 Grzegórz Wielki 22.
 Grisi, Giulietta 77.
 Grützmacher 104.
 Guido von Arezzo 23.
 Habenek 88.
 Haizinger 82.
 Halévy 88.
 Händel, Georg Friedrich 59.
 Haase, J. A. 64.
 Hasse, Joh. Adolph 67.
 Hasselt-Barth 58.
 Haumann 88.
 Haupt 86.
 Hauptmann, M. 85.
 Hanslick 105.
 Haydn, Joseph 68.
 Hegel 105.
 Heinemeyer 87.

Heinefetter, Sabine 82.
 Heller, St. 85.
 Helmstedt 81.
 Henselt 87.
 Herold 88.
 Herz 80.
 Hesse 86.
 Hiller, F. 85.
 Hiller, Joh. Adam 67.
 Hiller, J. A. 64.
 Himmel 80.
 Hoffmann, E. F. A. 105.
 Hoffmeister 79.
 Homilius, G. A. 64.
 Hoven 85.
 Huchaldus 22.
 Hummel 80.
 Jahn 105.
 Jaell 104.
 Joachim 103.
 Johannes de Muris 25.
 Jomelli 48.
 Josquin des Prés 30.
 Isouard 78.
 Iwan-Müller 81.
 Kalliwoda 85.
 Kalkbrenner 80.
 Kastner, Rosa 104.
 Keiser, Reinhard 59.
 Kiesewetter 105.
 Kirnberger 105.
 Kittl 85.
 Kirchner 101.
 Knorr, J. 104.
 Klein, B. 81.
 Klengel 80.
 Klindworth 100.
 Köhler, L. 104.
 Kolberg 118.
 Kömpel 104.
 Kontski, A. 115.
 Kontski, Ap. 116.
 Köttlitz 103.
 Kossowski 117.
 Krause, A. 104.
 Krebs 85.
 Kreutzer 78.
 Kronach 103.
 Kücken 85.

Kuhnau, Johann 57.
 Kullak 87.
 Kurpiński, K. 113.
 Lablache 77.
 Lachner, V. 85.
 Lachner, F. 85.
 Lacombe 104.
 Łada, K. 118.
 Lafont 78.
 Lamers, 103.
 Landgraf 104.
 Lassen 101.
 Lassus, Orlandus 32.
 Lauterbach 104.
 Léonard 88.
 Leo, Leonardo 47.
 Lind 58.
 Lindpaintner 85.
 Lipiński 81.
 Liszt 87.
 Litolff 85.
 Locatelli, Pietro 50.
 Lobe 85.
 Lotto 104.
 Löwe, Carl 83.
 Löwe, Zofia 82.
 Lortzing 85.
 Lotti, Antonio 51.
 Louis Ferdinand. książę pruski 80.
 Ludovico Tomaso della Vittoria 39.
 Lührss 86.
 Lully, Jan Bapt. 62.
 Luther, Marcin 52.
 Lutzer 82.
 Lux 85.
 Mahu, Stephan 30.
 Majeranowska 117.
 Malibran 77.
 Mangold 85.
 Mantius 87.
 Mara, G. E. 82.
 Marcello, Benedetto.
 Marchettus von Padua 25.
 Marenzio, Lucca 40.
 Markull 85.
 Marpurg, V. 105.
 Marschner, Heinr. 79.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

- Marx, A. B. 85.
 Mayer, Carl 87.
 Maurer 81.
 Mayseder 81.
 Mazarini (Kard.-minist.) 62.
 Méhul 77.
 Mendelssohn-Bartholdy, F. 83.
 Meyer, Jenny 104.
 Meyerbeer 88.
 Milde 101.
 Milde, pani 101.
 Milder-Hauptmann 82.
 Mirecki, A. 117.
 Mitterwurzer 87.
 Molique 81.
 Moniuszko, St. 116.
 Monsigny 78.
 Monteverde, Claudio 44.
 Mortier de Fontaine 89.
 Moscheles 80.
 Mozart, Wolfgang Amad. 69.
 Müller, Aug. 87.
 Müller, A. E. 80.
 Müller, Carl 87.
 Müller, Wenzel 67.
 Nabich 104.
 Nanini, Giovanni Maria 39.
 Naumann, Joh. Gottlieb 67.
 Netzer 85.
 Nicolai 85.
 Niemann 104.
 Nourrit 88.
 Ockeghem, Johannes 29.
 Ogiński, M. K. 113.
 Ogiński, M. Kl. 113.
 Onslow, G. 79.
 Pachelbel 55.
 Paer, Ferdinand 75.
 Paesiello 75.
 Paganini 81.
 Pasta 77.
 Pauer 104.
 Peli, Francesco 49.
 Pergolese 48.
 Perti 49.
 Petrucci, Ottavio 30.
 Philidor 78.
 Piccini 48.
 Pierluigi da Giov. Palestr. 37.
 Piatti 104.
 Pischek 87.
 Pistocchi, Antonio 49.
 Pleyel, Kamilla 88.
 Pohl, R. 102.
 Pollini, G. F. 77.
 Porpora 49.
 Potocka, D. 118.
 Pruckner 100.
 Prüme 88.
 Queisser 82.
 Raimondi 76.
 Raff 101.
 Rameau 62.
 Redi, Francesco 49.
 Reichardt, Friedrich 67.
 Reinecke 103.
 Reinthaler 103.
 Reissiger 85.
 Rellstab, L. 105.
 Ries, F. 87.
 Rietz 85.
 Ries, Ferd. 83.
 Righini 75.
 Ritter 86.
 Rochut, Fredr. 105.
 Rolle, J. H. 64.
 Romberg, A. 79.
 Romberg, B. 81.
 Rosenhain 85.
 Rode 78.
 Rogar 88.
 Rozetti 79.
 Rossini 76.
 Rubini 77.
 Rubinstein, A. 103.
 Rywacka 117.
 Sacchini 48.
 Salieri 77.
 Saloman 85.
 Salomoński 117.
 Scarlatti, Alessandro 47.
 Schäffer, Jul. 103.
 Scarlatti, Domenico 50.
 Scheidt, S. 55.
 Schechner 82.
 Schellenberg 104.
 Schenk 67.
 Schindelmeisser 85.



- Schlösser 85.
 Schmitt, A. 80.
 Schmit 104.
 Schneider, J. 86.
 Schnorr v. Carolsfeld 104.
 Schoberlechner 77.
 Schröder-Devrient 58.
 Schubert, Franz 83.
 Schumann, Clara 87.
 Schumann, Rob. 84.
 Schunke, rodzina 81.
 Schuster, J. 64.
 Schütz, Heinrich 58.
 Schweitzer, Anton 67.
 Sechter 105.
 Seifriz 101.
 Senfl, Ludwik 54
 Servais 104.
 Sikorski, P. 118.
 Singer, F. 101.
 Singer, O. 101.
 Sobolewski 85.
 Sontag 82.
 Spohr, Ludwik 79.
 Spontini 77.
 Stade 104.
 Stadler 81.
 Staudigl 87.
 Steibelt 80.
 Stockhausen 104.
 Stöltzel, G. H. 64.
 Strauss 104.
 Tamburini 77.
 Tausig 100.
 Tartini, Giuseppe 50.
 Taubert 85.
 Terschak 104.
 Thalberg 87.
 Thibaut, król Navarry 26.
 Tichatschek 81.
 Tomaschek 80.
 Töpfer 86.
 Tuma, F. 64.
 Türk 105.
 Veit 86.
 Verhulst 86.
 Viadana, Ludovico 45.
 Vierling 103.
 Vieuxtemps 88.
 Vinci 48.
 Viotti 77.
 Vischer 105.
 Vogler, G. J. 64.
 Volkmann 103.
 Wagner 89.
 Wagner, Rich. 59.
 Walter, Hans 54.
 Weber 105.
 Weber, C. M. 79.
 Weigl, Józef 78.
 Weisse 105.
 Weissheimer 101.
 Weitzmann 105.
 Wiedebein 81.
 Wieniawski, H. 117.
 Wieniawski, J. 117.
 Wilsing 103.
 Wild 82.
 Willaert, Hadrian 31.
 Willmers 87.
 Winter, Piotr 78.
 Winterberger 104.
 Winterfeld, 105.
 Wolf, E. W. 67.
 Wölfl, J. 80.
 Wolfram 85.
 Wranitzky 79.
 Zach, J. 64.
 Zażycki 117.
 Zelenński, Wł. 118.
 Zelter 81.
 Zumsteeg 78.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA

Leltározva: 1948.

72.

hó
tsz. alatt. Leltári szám:

72

Hollóssy

