



Wydanie 1914

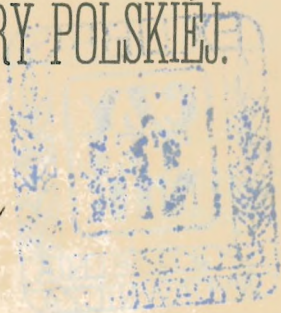
z Księgarni i składu nut  
LEONA FROMMERA  
W KRAKOWIE (Szewska 7)



506

# RYS HISTORYCZNY OPERY POLSKIEJ.

Edmond Walter





*Peter*

# RYS HISTORYCZNY OPERY POLSKIEJ

OKAZAŁO SIĘ

POPZEDZONY

SZCZEGÓŁOWYM POGLĄDEM

NA

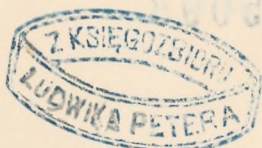
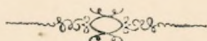
DZIEJE MUZYKI DRAMATYCZNEJ Powszechniej

PRZEZ

MAURycego KARASOWSKIEGO.



782 (09) (438)



WARSZAWA.

Nakładem Księgarni i składu artyst. muzycznych  
MICHAŁA GLÜCKSBERGA

1859.

z Księgarni i składu mu...

*Polonia*

WYDZIAŁ HISTORIOGRAFII

ANULOWANO  
15929

Wolno drukować, z warunkiem złożenia w Komitecie Cenzury po wydrukowaniu, prawem przepisanej liczby egzemplarzy.

w Warszawie dnia 31 Stycznia (12 Lutego) 1859 roku.

Starszy cenzor, **F. Sobieszcański.**



475098



# STANISŁAWOWI MONIUSZKO

TWÓRCY

**HALKI**

niniejszą pracę poświęca

*Autor.*

WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY  
UNIWERSYTETU W WARSZAWIE

WYDZIAŁ HUMANISTYCZNY  
UNIWERSYTETU W WARSZAWIE



Wydawnictwo

## ROZDZIAŁ I.

### — WSTĘP.

„Czy możemy mieć narodową operę?” — Jest to kwestya zajmująca od pewnego czasu dosyć silnie wszystkich przyjaciół u nas sztuki muzycznej. Jedni utrzymują, że literatura wcieliwszy w siebie wszystkie elementa narodowe, dzięki potężnym talentom od lat wielu z miłością ją uprawiającym, doszła do pewnego stopnia siły i świetności, i że pod wielu względami stanąć może na równi z literaturą innych narodów; inni dają za przykład malarstwo, które lubo wątłemi siłami, jakby omacniem, toruje sobie przecie drogę po ścieżce dziejów krajowych, by dojść w przyszłości do pewnych warunków niezależności w ideale piękna; a jedna tylko muzyka, pomimo swego upowszechnienia, z pierwiastkowej prostoty wyzwolić się nie może i nie mamy dotąd narodowej opery. Tak utrzymywano przed wystawieniem *Halki*; dosyć jest rzucić okiem na kolumny pism peryodycznych, wychodzących u nas przed 1858 rokiem!

Więc by muzyka dramatyczna w świetną i potężną szatę opery odziana, mogła dojść do pewnej cechy miejscowej czyli narodowej; jednym się zdawało, że treść do niej powinna być koniecznie wziętą z dziejów ojczystych; innym, że szukać jój należy w pieśniach ludowych; ci znów mówi-

li, że sama treść nic jeszcze nie znaczy, bo muzyka do niej może być pisaną w stylu włoskim, francuzkim albo niemieckim, więc narodową nie będzie; tamci nakoniec pytali, jakież powinny być cechy muzyki polskiej i czém się od innej ma ona odróżniać, a przedewszystkiem czy możemy mieć własną szkołę jak to inni ją posiadają? i t. p.

Ważne te kwestye dziś jeszcze pomimo wystawień *Halki* i *Flisa*, nie przestają zajmować troskliwych o dobro sztuki krajowej; więc należy się nad nimi cokolwiek zastanowić, i o ile się da, w tak żywotnej sprawie porozumieć.

Przedewszystkiem zdaje się, jak gdyby o tém wcale nie wiedziano, że przez lat kilkadziesiąt prawie, pomimo różnej kolei losów jakim kraj nasz ulegał, mieliśmy kilku kompozytorów rodaków, albo zdawna u nas osiadłych, którzy scenę ojczystą obdarzyli licznym szeregiem dzieł muzycznych teatrowi poświęconych: *Nędza uszczęśliwiona*, *Zoska*, *Krakowiaki i Górale*, *Leszek Biały*, *Król Łokietek*, *Jagiello w Tenczynie*, *Szarlatan*, *Jadwiga*, *Jan Kochanowski*, *Zamek na Czorzstynie*, *Cecylia Piaseczyńska* i t. d., jak to z tytułów samych wnosić można, utwory wesołej i poważnej treści, najwymowniej świadczą, że mieliśmy już polską operę. Wiele z tych zapewne nie odpowie wymaganym warunkom w pojęciu jakie dzisiaj mamy o tego rodzaju dziełach, wiele z nich należałoby podciągnąć do rzędu tak nazwanych melodramatów alko komedyjo-oper. Od lat dwudziestu kilku nie słysząc żadnego z wymienionych tu dzieł na scenie naszej, nie można o nich wydać sądu krytycznego, ani też porównywać z tego rodzaju utworami włoskich, francuzkich lub niemieckich kompozytorów; a zatem jaka była główna cecha muzyki miejscowej; w czém się od innych różniła, potrzeba szukać troskliwie w owych partyturach grubym py-

łem zapomnienia okrytych, a i to nie da się może w sposób zadowalniający wszystkich opowiedzieć.

Nie ma narodu, którenby muzyki swojej nie posiadał; objawia się ona w pieśniach religijnej i światowej treści, będących naturalnym wynikiem usposobienia i charakteru narodowego, a stanowiących niejako powłokę poufnego życia ludu, co je wysławia. Ztąd to pochodzi ich zasługa, siła i wdzięk. Posiadają one moc wywoływania w duszy naszej pewnych uczuć odnoszących się do lat naszego dzieciństwa, lub ważniejszych wspomnień ogół cały narodu dotyczących. W takim razie, wartość artystyczna melodyi może być żadna, niemniej przeto władza jej jako pieśni narodowej jest potężną. Jeden z pisarzy powiada: „że organista Szwajcar, żyjący zdala od swych gór rodzinnych, w wielu okolicznościach chętniej przeniesie piosnkę *le ranz de vaches*, nad wszystkie preludye Bacha i Händla,” bo żadna muzyka nie jest w stanie tak głęboko duszę naszą poruszyć, jak ludowa. Jej dźwięki przypominają nam ustron rodziną, błogie chwile życia na łonie lubiej rodziny spędzone, rozkosze i uciechy wieku dziecinnego; wszystkie te najdroższe skarby duszy naszej, nuta jednej prostej pieśni od razu do życia przywołuje. Cisną się one do serca, przepełniają go słodkimi obrazami przeszłości i nieraz potok łez mimowolnie z oczu spływający, świadczy o jej władzy. Taka muzyka żyje i żyć musi w narodzie, dopóki on sam egzystować będzie; lecz wtedy tylko daje się ona zastosować na scenę, gdy treść sztuki wziętą jest z dziejów gminnych, gdy występują w niej typy ludowe w całej swojej naiwnej prostocie, tłumacząc się również prostą w stanie natury będącą muzyką. Sztuka nic prawie albo przynajmniej nie wiele może mieć do czynienia; powinna ona sta-

rać się tylko, pomódz raczej do nieskazitelnego odmalowania motywu, bo inaczej utraci on właściwy sobie charakter i naturę. Utwor taki nazywać się będzie wówczas komedyo-operą, i tych nie braknie scenie naszej. Któż nie zna wybornych sztuczek, w których pieśni ludowe najszcześliwiej są zastosowane, jak na przykład: *Antoni i Antosia*, *Młynarz i Kominiarz*, *Nowy Rok*, *Janek z pod Ojcowa*, *Łobzowanie* i t. p. Wolno tu kompozytorowi, jeżeli nie całą muzykę czerpać z pieśni ludu, to przynajmniej starać się o nadanie jej toku gminnego, w czem niepoślednią zyska sobie zasługę. Takich operetek radzibyśmy mieć jak najwięcej; każdy taki skromny w zarysach komedyi obrazek nabiera pewnego wdzięku i uzupełnia się kolorytem swojskiej muzyki. A choćby plan rysunkowy jego był nawet wadliwy w układzie akcji scenicznej lub charakterów osób w nim działających, już sama muzyka podtrzyma go i nada mu niejaką wartość. W dramacie zaś wyższego rzędu, zastosowanie takiej muzyki w żaden sposób ujęby nie mogło.

Jeżeli treść dramatu wychodzi ze sfery ludowej, jeżeli żaden z typów gminnych w akcji jego nie bierze udziału, oczywiście, że forma i charakter muzyki musi być zupełnie odmiennej natury. Im większe i silniejsze uczucia grać będą w dramacie, tém muzyka chcąc je wiernie malować i wyrażać, będzie ogólniejszą; musi ona utracić cechę miejscową, a przyjąć ogólną, stosownie do tożsamości uczuć ogarniających ludzkość całą. Muzyka w takim razie wyższość ma nad mową, bo jest językiem uniwersalnym dla wszystkich zarówno zrozumiałym, bo natura jej elementów w teorii i estetyce, nie powinna być krępowaną żadnemi miejscowemi warunkami, ani też różnicami między-narodowemi. Im więcej muzyka się doskonali, tém więcej staje

się ogólniejszą, a utracą miejscowe dzieciństwa swego cechy. Uniwersalność jest jej własnością i zarazem ostateczną granicą do której zdążać powinna. Poezya w potędze słowa, malarstwo w materyalnych zasobach swjej sztuki, uplastycznic mogą dany przedmiot do pewnego stopnia; muzyka przeciwnie, bezpośrednio dotykając pryncypiów z których pochodzą wszystkie uczucia, całą swą władzę zamyka jedynie w obrębie psychologicznym. Kilka okresów melodyjnych, harmonijny szereg kilku akordów, daje nam poznać smutek, radość, miłość lub rozpacz: oto co może muzyka nie uciekając się do pomocy tekstu ją objaśniającego. I to właśnie stanowi jej wyższość nad innymi sztukami, bo zrozumiała jest dla wszystkich, bo swą potęgą ogarnia wszystkie kraje, wszystkie klasy społeczeństwa, bo wyraża się językiem przez wszystkich zarówno pojętym i zrozumiałym. Oczywiście, mowa tu o narodach w jednych i tychże samych warunkach cywilizacji żyjących.

Z tak pięknego jednakże przywileju, kompozytorowie nie zawsze w zupełności chcą korzystać. Zauważano, że każdy naród, każda epoka, mają właściwy sobie smak, który się udziela koniecznie artystom jakich produkuje. Smak ten bywa specjalny w swjej naturze, a więc nie może zarówno godzić się z wyrazem absolutnym uczuć całej ludzkości. W muzyce dramatycznej, osnutėj na tle pewnych miejscowych, melodyjnych i rytmicznych okresów, widzimy tego przykłady; to, co stanowić będzie największy wdzięk i zaletę dla słuchaczy miejscowych, obojętném i niezrozumiałém będzie dla obcych: a zatém muzyka wiele traci z swjej potęgi i uroku, gdy zamyka się li tylko w pewném kółku miejscowości, i jeżeli z tego języka uniwersalnego uczuć, starają się wyrobić język dla swjej epoki i swoich słucha-

czów. Naprzykład: gdyby kto u nas ułożył operę, w którejby występowali Krakowiaki, Mazury, Litwini, Ukraińcy it. p., nie ma wątpliwości, że byłaby to opera zupełnie narodowa, próbkę już takowej mamy w *Krakowiakach i Góralach*. Rozmaitość muzyki właściwej każdemu plemieniu, czy to żywcem zaczerpana w muzyce ludowej, czy układana podług właściwego charakteru, byle tylko umiejętnie użyta na scenie, będzie dla nas wielkiej ceny i źródłem wielu rozkoszy; urok jej narodowy będzie jednym jeszcze więcej wdziękiem. Lecz gdyby jej słuchał Niemiec, Anglik, Włoch lub Francuz, jakżeby inne wrażenia na tych cudzoziemcach sprawiła! Słuchaliby oni z zajęciem może téj muzyki, tak oryginalnej w swoim charakterze; dopatrywaliby analogii łączącej się z nią narodowości w pośród której powstała; ale czy żwawa nuta Krakowiaka, Mazura, lub tęskna Ukrainca, poruszy w nich tak głęboko duszę i serce, jak związane z nią nierozłączną nicią tradycyi i błogich wspomnień rodzinnej miejscowości? Nie zaiste. Więc ściśle biorąc, muzyka niewiele zyskuje, gdy się ją rozczłonkowsza na rozmaite miejscowych cech charaktery czyli tak nazwane szkoły. Co w sztuce nazywają szkołą, jest to zbiór pewnych zasad, wspomnień, tradycyi czyli sposobów trwających przez następne generacye; rezultat dwóch ruchów kombinujących się z sobą: ruchu ogólnego umysłowości ludzkiej i wpływu miejscowego kraju, w którym się on objawia. Trzy takie szkoły dzielą dzisiejszą muzykę na włoską, niemiecką i francuską. Różnią się one od siebie pewnym zarysem melodyi, formą akompaniamentu, równowagą lub systematycznym przemaganiem niektórych elementów opery, czy to poświęcając deklamacyę melodyi, orkiestrę dla śpiewu, uczucie dla brawury, prawdę efekto-



wi i przeciwnie, podług przyjętych zasad obowiązujących zarówno kompozytorów, wykonawców i publiczność.

Włosi z namiętą rozkoszą delektują się melodyą; wymagają oni od muzyki słodyczy, jasności i wdzięku. Mało ich obchodzi treść opery, byle tylko mieli śpiewne arye, albo zalecające się tym przymiotem inne ustępy opery. Są oni w najwyższym stopniu melomanami bez różnicy stanów; sam klimat wiele im do tego dopomaga. To też w żadnym kraju nie słyhać tyle muzyki, co u nich. Lubią oni dzisiejszą wrzawę orkiestrową, do czego ich niektórzy terażniejsi kompozytorowie przyzwyczaili, bo za dawnych dobrych tamże czasów muzyki, tego nie bywało; lecz i teraz nawet, gdy śpiew ma co do powiedzenia, akompaniament jest zwykle najniższym jego sługą i odgrywa podrzędną rolę. Przeciwnie zaś u Niemców: tam najczęściej akompaniament jest rzeczą ważniejszą od śpiewu. Poetyczno-metafizyczny umysł tego narodu, tak przyjazny dla wszystkich natchnień w muzyce, nie zawsze wie dzie ich szczęśliwie w zastosowaniu jój do dramatu. Zbytniego romantyzmu sentymentalność, rozwadniająca najgorętsze w nich uczucia, łącznie z głębokiem zaciekaniem się w ciemne i niedostępne dla każdego innego ucha sfery wyszukanój harmonii; poświęcenie niekiedy zupełne śpiewu dla muzyki napiętnowanej zbytnią rozwągą i medytacją, oto jest owa oryginalność indywidualizmu, cechująca wszystkie prawie produkcje artystyczne tego kraju.

Styl francuzki, stanowiący niejako przejście od włoskiego do niemieckiego, albo raczej łączący w sobie niektóre obu tych szkół cechy, odznacza się głównie świetnością, życiem, dowcipem tak melodyi, jak i akompaniamentu. Wierna do treści deklamacya, lubo wpadająca niekiedy

w przesadę, jest tu najważniejszym warunkiem dla kompozytora.

Śpiew w francuzkich operach mniej uczuciowy jak u Włochów, mniej sentymentalny jak u Niemców, ale rytmu żywszego, kształtniejszego, posiada wiele wdzięku, obfity jest w modulacye i ekspresyę dramatyczną. Kompozytorowie francuzcy, staranni są w koloraturze orkiestrowej; ubiegają się za blaskiem i świetnością brzmienia instrumentalnego, i lubo dla efektu nicraz prawdę poświęcają, jednakże wiele dobrego smaku przebija się w ich utworach.

Trzy te szkoły, wyrobione na podstawie wpływów miejscowych i charakteru indywidualnego narodu, będące ze wszystkimi swojemi wadami i zaletami owocem pewnego muzycznego ukształcenia, są dzisiaj panującemi w Europie, dzieląc lubowników muzyki dramatycznej na trzy mniej lub więcej nieprzyjazne sobie obozy. Kompozytor, którenby umiał połączyć w jeden te trzy rodzaje stylów, według mego przekonania byłby doskonalszym od innych, bo wyprowadziwszy muzykę z kółka koteryi miejscowej, postawiłby ją w sferze godniejszej i właściwszej tej sztuce. Z dzisiejszych kompozytorów jeden tylko Meyerbeer próbował to uczynić w pierwszej swojej w tym duchu napisanej operze *Robercie Diable*. Lecz niestety, nie wytrzymał do końca. Uległ wadzie zwyczajnym kompozytorom powszechnej; począł schlebiać smakowi publiczności, uganiać się za efektami czyniącemi na nią wrażenie, a *Gwiazda Północna* (l'Etoile du Nord) jest smutnym świadectwem, do jakiego stopnia szarlataneryi spaść może, gdy pójdzie tą drogą talent nawet tak potężny. Gdyby przed półwiekiem nie był zajaśniał najszczytniejszy geniusz, jaki kiedykolwiek się ukazał na horyzoncie muzycznym i nie zostawił nam

ideału doskonałości w muzyce dramatycznej, wolno byłoby wątpić w słuszność mego twierdzenia; lecz *Don Juan* istnieje, a pomimo kilkudziesięciu lat ubiegłych od pojawienia się téj cudownej opery, dla czego wydaje się nam ona zawsze świeżą, piękną i wielką? Oto dla tego, że twórca jęj połączył w nięj tradycę wszystkich szkół razem; że wznosił ją nad poziom wszystkich miejscowych koteryjnych formuł; że niedogadzając ani ulegając wymaganiom współczesnych, pomimo tysiąca przeszkód, pomimo nędzy która na niego czychała za podobnej zuchwałości postępek; nakoniec, pomimo wrzasków otaczającego a nieumiejącego ocenić go tłumu, posłuszny jedynie swemu natchnieniu, spełnił posłannictwo od Opatrzności mu naznaczone i obdarzył świat arcydziełem, co jak słońce po wszystkie wieki przyświecać będzie téj boskiej sztuce na ziemi! Mozart był artystą w całym znaczeniu tego wyrazu; komponował on muzykę tak jak ją czuł; pisał ją dla siebie, nie myśląc wcale o tém, czy ona się podoba ogółowi lub nie. Jeżeli widział, że które z jego dzieł nie ma powodzenia jakiego się spodziewał, zamykał się z kilku przyjaciółmi, dawał im słyszeć utwor przez publiczność potępiony; a gdy pochwałę ich uzyskał, nie myślał już wcale o swém nieszczęściu. Był to człowiek najmniej zdolny do światowych powodzeń, bo nie umiał schlebiać, dla tego też za życia nie doznawał ich wiele.

W *Don Juanie* treść jest hiszpańską, tekst włoski, muzyka przez Niemca skomponowaną; a jednakże świat uznał tę operę za najszczytniejsze arcydzieło sceny lirycznej. Bo Mozart nie w koteryi, nie w narodowości, nie w modzie szukał formuł dla muzyki; on świat cały duchem swym ogarnął; on w oceanie ludzkości szukał natchnień dla wy-

rażenia uczuć dźwiękami muzyki, uczuć, które z taką niesłychaną prawdą wypowiedział!... W tém leży najważniejsza przyczyna, dla jakiej opera jego nigdy się nie zestarzeje, tak jak nie starzeją się uczucia w ludzkości. Zwyczajni kompozytorowie piszą opery włoskie, niemieckie albo francuzkie; Mozart napisał operę uniwersalną.

Więc *Don Juan* jest i będzie zawsze ideałem muzyki dramatycznej, tak jak *Requiem* tegoż kompozytora dla muzyki kościelnej, a symfonie Beethowena dla muzyki instrumentalnej. Który z kompozytorów jakiegokolwiek narodowości, stanie bliżej Mozarta, ten doskonalszym będzie.

Daleki jednakże jestem od potępienia usiłowań w uprawianiu i rozwijaniu muzyki w granicach narodowości; owszem, widzę w tém zawsze pewny jej postęp. Ludzie talentu prawdziwą przysługę krajowi wyświadczają, jeżeli pracują nad doskonaleniem jego narodowej muzyki, a słusznie kraj takimi pracownikami chlubić się może; lecz niechże to nie będzie uważane jako jedyny i wyłączny cel muzyki. Nie dla tego jest ona wyższą nad wszelkie języki świata całego, bo językiem powszechnym dla wszystkich ludów, ażeby go rozdrabniać na dyalekta, przystępne tylko pewnym narodowościom lub plemionom. Bóg dał ją jako osłodę życia, jako rozkosz duszy zarówno wszystkim ludziom, a zatem taką być powinna.

Niektórzy wyżsi kompozytorowie pojmowali to dobrze; zostawili wiele dzieł świadczących o podobnej dążności. Wpłynęli oni przeważnie na dzieje muzyki, nie od rzeczy więc będzie odchylić zasłonę przeszłości, zajrzeć do każdego z krajów cieszących się dzisiaj swoją własną szkołą i przypatrzwszy się początkom, wysledzić postęp muzyki dramatycznej czyli opery.

## ROZDZIAŁ II.

---

### MUZYKA WE WŁOSZECH.

#### OKRES PIERWSZY.

Przedświt muzyki dramatycznej. — Alfons Jella Viola. — Madrygały. — Wincenty Galileusz. — Jakób Peri. — Claudiusz Monteverde, twórca nowego systemu muzyki. — Orkiestra w pierwszej połowie XVII wieku. — Muzyka kościelna. — Palestryna i Allegri. — Dominik Mazzochi. — Jan Croce. — Carrissimi. — Aleksander Stradella. — Aleksander Scarlatti. — Szkoły śpiewu. — Szkoły instrumentalne. — Kantata.

Włochy trzeba uważać za kolebkę muzyki dramatycznej; pierwszy ślad opery u nich się spotyka, i z Włoch dopiero przeszła do innych krajów.

Wiadomo iż Grecy w swoich tragediach używali śpiewnej deklamacji, atoli sposób w jaki się to odbywało, w pomroce średnich wieków zaginął i zaledwie słaba tradycja została. Zastosowanie muzyki do widowisk teatralnych sięga tak daleko, jak początek tychże widowisk dawanych pod tytułem: *Mysteriów, Aktów Sakramentalnych*, i t. p.) *La Conversione di santo Paolo*, pierwiastek niejako

dramatu lirycznego, wystawiono w Rzymie 1440 r. Franciszek Baverini ułożył do niego muzykę. *Orfeo*, dramat noszący w sobie pewne cechy światowe, napisał kardynał Riario, Angelo Poliziano dorobił do niego chóry i wystawił 1480 r. także w Rzymie.

◁ Aż do XVI wieku, muzyka z objęć kontrapunkcistów wyzwolić się nie mogła; w kościele, w domu czy na placach publicznych, styl fugowy i kanon, były jedyną formą przez jaką wyrażać się mogła. Właśnie gdy kontrapunkt doszedł do najwyższego stopnia udoskonalenia, gdy pochłonął w siebie śpiew kościelny, piosnkę światową, nawet melodyę taneczną, zaczęto pojmować, iż jest coś wznioślejszego w sztuce muzycznej, nad mozolne, suche i czcze kombinacje zawilego nut układu; że rachuby harmoniczne nie mogą już wystarczyć na wzbudzenie w duszy uczuć przyjemnych i nadobnych. Wtedy to uczeni mistrze wzięli się do szukania prawdziwego piękna w muzyce, a że nie mieli stanowczych i pewnych określeń w tym celu, a zatem każdy poszedł inną drogą, powodując się jedynie własnym instynktem, więc błędząc po ogromnym i ciemnym obszarze sztuki. Miało to swoją dobrą stronę, bo ta różnaitość kierunków, jakimi poszli niektórzy najlepsi ówczesni artyści, najwięcej się przyczyniła do udoskonalenia i postępu muzyki.

Później jednakże, a mianowicie w drugiej połowie XVI wieku, tak obfitego w wielkie odkrycia, daje się spostrzeżać pewna jedność w usiłowaniach dążących do rozwoju muzyki nie tylko wokalne, lecz instrumentalnej zarazem. Instrumenta muzyczne wielokrotnie wprowadzono do kościoła, lub je z niego wypędzano. Używane były zwykle

do podtrzymywania głosu organowego, a później śpiewu. Niektóre utwory kompozytorów z XV wieku szczególnie J. Josquin'a, przekonywają, że passáže jeżeli dla rozmiaru swego nie mogły być głosem ludzkim wyśpiewane, na instrumentach odgrywano i słowa łacińskie, jakie się gdzieś niedziedzie znajdują, musiały być znacznie później podkładane. Zwyczaj ten we Włoszech nie mógł się upowszechnić; tylko w Wenecyi w kościele Ś-go Marka, gdzie było kilku instrumentalistów przywiązanych do chóru, przez jakiś czas egzystował. W motetach na pięć i sześć głosów, wydanych w Neapolu 1575 roku przez Jana Dominika da Nola, jest dowód, iż muzyka instrumentalna łączyła się ze śpiewem; wprawdzie partytury orkiestrowej tam nie ma, bo tego rodzaju kompozycje układano dla śpiewu albo do grania, czyli, instrumenta grały to, co dla głosów ludzkich ułożone było. Ztąd pochodzi tytuł: *da suonare o da cantare* (do grania lub śpiewania), jaki zwykle ówczesni mistrze na czele podobnych utworów kładli. W niedzielę i zwykłe święta, słyszano na chórze same tylko głosy, albo instrumenta bez głosów, w święta zaś uroczystsze, głosy i instrumenta razem się łączyły.

Nowe jednakże a niespodziewane odkrycie, zmieniło do gruntu system muzyczny i nadało większe nierównie znaczenie instrumentacyi w muzyce wokalnój tak religijnój jako i światowój. To odkrycie co miało nadać nowy kierunek sztuce, co ją miało popchnąć z nadzwyczajną szybkością na drodze wykształcenia, nie było czem innem, jak wynalezieniem dramatu muzycznego.

< Odrodzenie się prawdziwój poeji dramatycznój włoskiej, w początkach XVI wieku, nie o wiele wyprzedziło

połączenie się słów z muzyką w akcji teatralnej. Chóry i muzyczne intermedya dodane zostały do tragedyi i komeydi gdy szło o uczczenie wielkiej jakiej publicznej uroczystości. Pierwszy Alfons della Viola, mistrz nadwornej kapeli księcia Este w Ferrarze, około 1555 roku, próbował połączyć śpiew z deklamacją w przedstawieniach scenicznych; jego więc należy uważać za pierwszego dramatycznego kompozytora. Najdawniejsze dzieło posiadające pewne cechy opery, wyszło w Ferrarze powyższego roku pod tytułem: *Orbecche, tragedia di Giambattista Giraldi Cinthio Ferrarese; in Ferrara in casa dell'autore, dinanzi ad Ercole 2 d'Este; duca 4 di Ferrara: fece la musica Alfonso della Viola: fu l'Architetto e il Dipintore Girolamo Carpi di Ferrara*. Tenże skomponował muzykę do opery: *Aretusa* w 1563 r. August Beccari naśladowując go, napisał dramat pasterski: *il Sacrifizio* w 1565 i *lo Sfortunato* w 1567 roku. Pomiędzy innemi muzycznemi dramatai cytują: *I Pazzi Amanti* wystawiony 1569 r., *Poesia rappresentativa* 1574 r., *Il re Salomone* 1579 r., *Pace e Vittoria* 1580 r., *Pallada* 1584 r., *Tragedia Frangipani* z muzyką Claudiusza Merula organisty księcia parmeńskiego i *Anti-Parnasso* 1597 r., przez Horacego Vecchi. Muzyka w tych dziełach pisaną była do monologów w stylu tak nazwanym madrygałowym (1), dla braku instrumentów na pięć głosów

(1) Madrygał, była to sztuka skomponowana na same głosy, w początkach XVI wieku powszechnie używana, i która dopiero znikła, gdy muzyka dramatyczna stanowczy tryumf odniosła. Madrygały pisano na: cztery, pięć, sześć albo siedm głosów, w stylu bardzo wyszukany i pełnym najmniejszych kombinacyi jako to: fug, imitacyi i t. p.



fugato przez chóry za kulisami wykonywaną, aktor zaś stał na scenie i udawał że śpiewa, dla zrobienia większego efektu. >

< Kilku znakomitych Florentczyków, a na ich czele Jan Bardi i hrabia Vernio, czuli całą niedorzeczność w zastosowaniu do teatru stylu madrygałowego i krzywdę jaką on wyrządza sztuce dramatycznej. Hrabia Vernio, liczni jego zwolennicy i przyjaciele, stanowili pomiędzy sobą pewne kółko literackie. Zauważali nadewszystko nieludzkie obchodzenie się tak nazwanych kontrapunkcistów z poetami. Ponieważ nie było w owe czasy innéj muzyki jak kontrapunktowa, więc silono się na połączenie z nią poezyi; ale niszczyła ona nietylko harmonją poetyczną wiersza, lecz nawet wszelkie reguły gramatyczne. Trzeba było powtarzać bez końca jedno słowo, zaokrąglać sylaby bez miary, zmieniać longi na brewy a brewy na longi, rozcinać peryody bez litości i t. p. Od dawnego już czasu takie postępowanie z poezją, oburzało ludzi rozsądnych i dobry smak posiadających. Należało więc w miejsce zabójczéj fugi i nieubłaganego kontrapunktu, stworzyć muzykę nową, do której składu nie wchodziłyby jednakże pieśni popularne, jako nie właściwe i niedogodne w łączeniu się z wzniosłą poezją klasyczną. Lecz jak się wziąć do tego? w tém leżała największa trudność zadania. Po długim naprózno wyszukiwaniu elementów i form jeszcze nieegzystujących, a które nie dają się tak łatwo utworzyć, przypomniało sobie, że Grecy muzyką recytowali swe dzieła sceniczne; że posiadali instrumenta podtrzymujące głosy; że chóry śpiewane były przez wszystkich, a głównejsze osoby pojedynczo się odzywały; że rodzaj ich śpiewu niewiele się różnił od zwyczajnego mówienia i t. d. Podług więc tych 'prawideł

pod dyrekcyą osobistą hr. Vernio, Wincenty Galileusz, ojciec wielkiego Galileusza, ułożył próbkę *monodyi* czyli notowanej deklamacyi; zarecytował ustęp z *Ugolina* Dantego, towarzysząc sobie na lutni, w pośród ogólnego uniesienia słuchaczy nad odrodzeniem muzyki starożytniej. Przewali to *stilo nuovo, stilo rappresentativo, recitativo* czyli *musica parlante*. Znaleźli się jednakże tacy, którzy się wyśmiewali z Galileusza i jego nowego stylu; byli to po największej części kontrapunkciści i melodyści, co nie pojmowali ażeby muzyka mogła być w deklamacyi. Zachęceni tak pomyślnym wypadkiem, młodzi ludzie postanowili na większą skalę odbyć próbę i zastosować ten rodzaj śpiewu do teatru. Rinuccini, jeden z lepszych poetów w owe czasy, ułożył w 1594 roku dramat pasterski pod nazwą *Dafne*, do którego Peri napisał muzykę. Wkrótce potem, Jakób Peri, mistrz kapeli na dworze Ferrary, wzięwszy do pomocy Juliusza Caccini, opracował z nim wspólnie tragedję liryczną *Euridice*. Orkiestra w tym dziele składała się z klawikordu, gitary, violi di gamba, harfy i lutni. Recitativ (bo aryi jeszcze nie znano), był to rodzaj śpiewu miarowego, a cała Florencya z zapalem przyklaskiwała dziełom, słusznie za pierwiastki dzisiejszej opery uważaném. By dać próbkę czytelnikom moim, jakim był ten recitativ i akompaniament mu towarzyszący, przytoczę wstęp z prologu *Euridice* kompozycyi owego Peri, śpiewany przez osobę wyobrażającą tragedję:

Jo che d'alti sos - - pir-Va - gae-di pianti

Spar sor di Doglia, ordi mi - - naecie il Vol - - to Fei negl'ampi Te-

atri al po - pol fol - to sco lo - - rir di pie - ta vol -

tie sembianti

Dziwnie ubogo nam się dzisiaj wydać musi ta niby muzyka, w której ani melodyi, ani harmonii nie ma; a jednakże lat temu dwieście kilkadziesiąt uważano ją za coś tak nadzwyczajnie pięknego i osobliwego, że nie wahano się wykonaniem jęj, ozdobić solenną uroczystość zaślubin Henryka IV króla francuzkiego z Maryą Medicis we Florencyi 1600 roku.

W owym to czasie zjawił się na horyzoncie sztuki człowiek, którego niesłychanie wielki wpływ wywarł na losy muzyki dramatycznej, burząc w zupełności zasadę, na jakiej dotąd cała jej teoria zbudowaną była. Monteverde urodził się w Cremonie pomiędzy 1565 a 1570 rokiem. Jako biegły alto-violista, znalazł miejsce na dworze księcia Mantui i tamże od Ingegneri mistrza kapeli, pobierał naukę kontrapunktu. Zbyteczna atoli żywość charakteru, nie pozwoliła mu odbyć należycie całego kursu nauki, gdyż w późniejszych jego dziełach dają się dostrzegać pewne błędy, jakie zwykle znajdują się tylko w utworach ludzi niebędących w stanie zawładnąć całą techniką. Sądząc po tytule kolekcji madrygałów wydanych 1604 roku w Wenecyi, Monteverde objął później dyrekcję nadworną orkiestry księcia, a w 1615 mianowany został mistrzem kapeli w kościele Ś-go Marka w Wenecyi, gdzie aż do śmierci czyli do roku 1649 pozostawał.

W dwóch pierwszych wydaniach jego madrygałów, więcej tam uderzają błędy niedokładnego prowadzenia głosów i zaniedbaną harmonii, jak śmiałość w atakowaniu dissonansów których miał użyć później za podstawę swoich śmiałych pomysłów. Może właśnie ten brak technicznego wykształcenia był mu powodem lekceważenia rządzącej dotąd teorii i wprowadzenia nowej, opartej na dowolnym rozporządzaniu elementów harmonijnych, co stały się podstawą nowożytną sztuki. Geniusz tego mistrza objawił się dokładniej w trzeciej książce jego madrygałów w roku 1598. Widoczną jest rzeczą, iż zasady Galileusza, Peri i wielu innych znaczniejszych muzyków Florenckich, którzy starali się ażeby muzyka wiernie oddawała znaczenie słów, zamiast jak to dawniej czyniono, rozcinać je bez

sensu w kontrapunktowych kombinacjach uczenie prowadzonych, ale zimnych i bez żadnego uczucia. Zasady takowe zwróciły baczność i rozplomieniły potężny i śmiały umysł tego nowatora.

Pomiędzy odległościami odrzucanemi przez wszystkich teoretyków w średnich wiekach, jako niewłaściwych szeregowi dyatonicznemu w śpiewie liturgicznym gregoryańskim, szczególnież niecierpiane były trytony. Okropne te interwale, które nazywano *diabolus in musica*, znajdowały się w miejscu zejścia dwóch ważnych nut gammy, to jest w czwartym i siódmym stopniu. Z przyczyny niedostatecznie dzisiaj jeszcze objaśnionej wypada, iż słysząc te dwa tony jednocześnie, ucho czuje mocny pociąg do konsonansu oktawy. Otóż ten interwał harmoniczny, znajduje się w akordzie co nosi nazwę *dominanto-septymowego*, stanowiący dysonans małej kwinty słyszanej bez przygotowania, a która przechodzi naturalnie w akord *sektowy*, składający się z elementów akordu *doskonałego* czyli *perfektowego*. Skutek akordu *dominanto-septymowego* jest ten, że ucho nasze słysząc następstwo szeregu nut, stanowiących jedność oktawy, mimowoli błaga o akord inny, to jest o *doskonały*. Wszystkie sztuki zawierają podobne kontrasty ruchu i spokoju, konsonansów i dysonansów, co się wzywają i odpychają wzajemnie. Akord *dominanto-septymowy*, zawierający najprzyjemniejszy dysonans naturalny, którego ucho przyjmuje bez przestrogi lub przygotowania, pozwalając mu przeczuć sąsiedztwo akordu *doskonałego*, używany był przez wielu kompozytorów XVI wieku, bo można go znaleźć w dziełach Cypriana de Rore, Palestryny, Orlanda di Lasso, Gabriellego, a nadewszystko pomiędzy madrygałami Gesualdiego, nacechowanemi wyrazem dramatyczności, zwiastu-

jącym epokę odrodzenia. Jednakże duch emancypacji charakteryzujący ruch umysłowy XVI wieku, zostawił silne piętno w kompozycjach Monteverdego. Zuchwały umysł tego człowieka, posiadał świadomość rewolucyi jakiej dokonać postanowił. Powodowany instynktem i czuciem dramatycznym potężnie władającym poetami i artystami owego czasu, Monteverde ośmielił się ogłosić w przedmowie umieszczonej na czele piątej księgi swoich madrygałów, wydanej 1604 w Wenecyi, „że muzyka jest dla pieszczenia ucha i malowania uczuć duszy, a nie dla dogadzania pewnym regułom abstrakcyjnym, przez teoretyków narzucanym.” Silny taką zasadą i powagą Platona którego przyzywa na stwierdzenie zdania: *iz znaczenie słów powinno być najważniejszą rzeczą dla kompozytora*, gdy tymczasem dawniejsi, to jest, scholastycy utrzymywali, że *armonia fosse signiora dell' orazione* (harmonia panuje nad poezją), Monteverde daje wielką liczbę śmiałych kombinacji, następnie przychodzi bez żadnego przygotowawczego środka do owego sławnego akordu *dominanto-septymowego*, który zupełnie zrywa z tradycją śpiewu liturgicznego gregoryańskiego (*plain chant*).

W madrygale na pięć głosów *Cruda Amarilli*, Monteverde pokazuje po raz pierwszy akord *dominanto-septymowy*, akord, którego nowość łącznie z figurami rytmicznymi również osobliwymi, wywołała oburzenie starych teoretyków. Jeden uczony kanonik boloński Artusi, stanął w obronie zasad aż dotąd ustalonych, i walczył z zapalem przeciw temu nowatorowi. Monteverde mając za sobą całą młodzież, świat elegancki i ducha czasu, odpowiadał z powodzeniem swemu przeciwnikowi, aż w końcu tłum za nim pociągnął. Takimto sposobem dokonana została rewolucya, co miała za cel wprowadzić do sztuki kompozycyi tę je-

dność oktawy, jaką sama natura przedstawia. Potrzeba było wieków, by zwalić jarzmo teorii otrzymanej w spuściznie z systemu muzycznego Greków. Nasza gamma nowożytna z dwiema tonacyami *majorową* i *minorową*, jest rezultatem nacisku harmonii, której uczone kombinacje za pomocą modulacyi, dają nam tę rozmaitość akcentów melodyjnych.

Wynalazek modulacyi miał te same konsekwencye dla sztuki muzycznej, co farby olejne w tym samym prawie czasie wynalezione dla malarstwa. Własność to harmonii a w szczególności dysonansu, zapładniającego przez rytm modulacyę, że może otoczyć wyraz czysto uczuciowy, to jest pomysł melodyi, cieniem i światłem, stanowiącém obecność natury w dramacie. Założywszy sobie zadanie, że *orazione* czyli znaczenie słów, powinno kierować natchnieniem kompozytora i panować w kombinacjach harmonijnych, zamiast być jego niewolnikiem, Monteverde stał się twórcą praw, którym nowożytna muzyka bez szemrania ulega, a nawet jeżeli doszła do takiej doskonałości, niezawodnie im to wszystko zawdzięczać powinna.

Oprócz tych pięknych i tak ważnych odkryć w sferach tonacyi, położył on jeszcze wielkie zasługi w dziedzinie muzyki dramatycznej, pochwyciwszy szczęśliwie pomysły Cacciniego, Peri, i rozwinąwszy je na wielką skalę. (W roku 1607, napisał dla dworu księcia Mantui operę pod tytułem *Ariane*; ze względu na melodyę i wyraz uczucia patetycznego, wyższą jest bez porównania nad to, co poprzednicy jego zostawili. Następnie w drugiej swojej operze *Orfeo*, wynalazł nową formę recitatiwów, wprowadził arye, duety, i pierwszy dopiero zastosował rozmaitość instru-

mentacyi odpowiednią charakterowi osób biorących udział w dramacie. >

Orkiestra w téj operze składała się:

1) z dwóch klawikordów wykonywających riturnelle i towarzyszących w prologu osobom śpiewającym;

2) z dwóch lir albo wielkich altówek o trzynastu strunach, towarzyszących tylko Orfeuszowi;

3) z dziesięciu altówek zwyczajnych, wykonywających riturnelle w recitatiwie, śpiewanym przez inną główniejszą osobę;

4) z wielkiej harfy towarzyszącej chórom nimf;

5) z skrzypców tak nazwanych francuzkich, (małego formatu o czterech strunach, mniej więcej takich jakich teraz używają, bo włoskie były większe i pięć strun posiadały) przygrywających gdy jedna z symbolicznych osób dramatu: Nadzieja na scenę wchodziła;

6) z dwóch gitar podtrzymujących śpiew Carona; trzech bass de viol <sup>(1)</sup>, towarzyszących śpiewom Prozerpiny; trombonów dla charakterystyki Plutona; mały organek (regał) dla Apollina; organy dla duchów piekielnych; piszczalki, trąbki z surdinkami dla pasterzy.

Orkiestra tego rodzaju zapewne nie osobiwieby nam się teraz wydała, lecz wówczas tak silne na umysłach rozmaitością i efektem zrobiła wrażenie, iż powszechny zapal ogarniał słuchaczy, a inni kompozytorowie, nie wachali się wiele z tych instrumentów jako to: trąbki, skrzypce, altówki a nawet trombony, zastosować zaraz do muzyki kościelnéj. Odtąd też charakter stylu religijnego począł ulegać

(1) *Bass de viole*, był to instrument najpowszechniej w owe czasy używany; posiadał siedm strun i podług akordu *prefektowego* się stroił.



znacznej zmianie, a nie można powiedzieć iżby to wielką korzyść mu przyniosło. Rozmaitość bowiem dźwięku instrumentów, jako środek do wydania uczuć światowych, jest rzeczą dobrą, lecz w modlitwie zbytęcną. Palestryna lepiej pojmował istotę ducha muzyki kościelnej, i chociaż tylko organem i głosami ludzkimi się posługiwał, utworzył styl prawdziwie religijny i wzniosł go do nadzwyczajnej doskonałości.

Monteverde próbował swego twórczego talentu w rozmaitych rodzajach kompozycji; jego balet pod tytułem: *Delle Ingrate*, wystawiony podczas zaślubin Franciszka Gonzagi z Małgorzatą Sabaudzką w roku 1608, odznacza się nowością i rozmaitością rytmu muzycznego. On pierwszy w wspomnionym już madrygale *Cruda Amarilli*, użył modulacji przez kwarty i kwinty, których tak później często używano. Nakoniec, w epizodzie bitwy Tankreda z Clorindą w *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa, wykonanym 1624 roku w domu Jeremiasza Moncenigo w Wenecyi, wynalazł nowy rodzaj figury w akompaniamencie skrzypcowym, jaki odtąd przybrał nazwę *tremolo*.

Pomimo jednakże tak ważnych wynalazków odnoszących się do muzyki dramatycznej, długo jeszcze ona po śmierci tego człowieka, którego pomysły od jednych z zapalem przyjmowane, od drugich zawzięcie potępiane, błakała się po manowcach niepewności, zółwim zaledwie krokiem naprzód postępując; gdy tymczasem Palestryna i Allegri, muzykę kościelną do najwyższej pod względem ducha katolickiego doskonałości doprowadzili. Wszystkie usiłowania piszących dla teatru aż do czasów Aleksandra Scarlatti, na małych bardzo postępkach się ograniczały; jedyną ich zasługą było uwzględnienie poezyi i połączenie

jój w sposób nierozdzielny i stanowczy z muzyką. Widać, że silniejszą była natenczas wiara w duszach ludzkich, jak potrzeba uciech i zabawienia umysłów; natchnienie czerpane w źródle wiary, silniejsze i potężniejsze w sztuce skutki przyniosło, jak wszelkie rozumowane dążenia do podniesienia téjże samej sztuki na polu światowém. Religia mocno wszczepiona w duszę ówczesnego społeczeństwa, miała już swoich mistrzów, co udoskonalili muzykę na chwałę Boga poświęconą. Gdy tymczasem świątynie rozrywkom światowym przeznaczone, długo na wątych podstawach budowane, dopiero aż w drugiej połowie XVIII wieku oswobodziły się z niemocy, w chwili właśnie, gdy wiara słabnąć poczęła, a dusze ludzkie skłonniejsze się okazały do przyjmowania wrażeń świata zewnętrznego, i gdy materializm począł je pod swoją władzę podbijać. Utraciwszy wiele z silnej wiary, mistrzowie w sztukach nie czuli już w sobie dosyć powołania na służenie Bogu talentem jaki z jego woli odebrali; świat ze wszystkimi swemi pozorami ponętami, wydał im się do tego właściwszym; jemu się téż zupełnie oddali. I to nam tłumaczy dla czego malarstwo i muzyka od drugiej połowy zeszłego wieku, aż do dni naszych, pograżyły się z małemi nadzwyczajnie wyjątkami w sferach świata zmysłowego. Zapewne, że muzyka dramatyczna ogromne od tego czasu uczyniła postępy, lecz na stu dobrych teatralnych kompozytorów, zaledwie jednego dobrego w stylu prawdziwie kościelnym, postawić jesteśmy w stanie.

Lecz nie wyprzedzając faktów, wracam do miejsca, w którym historią muzyki dramatycznej zostawiłem.

Dominik Mazzochi, kompozytor szkoły rzymskiej, około roku 1638 odznaczając się w utworach madrygałowych,

pierwszy użył w muzyce wyrazów: *crescendo*, *diminuendo*, *piano*, *forte*, i wynalazł kwadrat anharmoniczny, który pierwotnie zastosowany w muzyce dramatycznej i pokojowej, przeniesiono wkrótce do muzyki kościelnej.

Jeżeli w Wenecyi przyjmowały się z łatwością wszelkie odkrycia na polu muzyki zdobyte, za to w innej części Włoch przeciwnie, z wielkim oporem w czyn były wprowadzone. W Rzymie nadewszystko, zachowywano ze szczególną troskliwością dawne tradycje klassycyzmu, więc też wszelkie pomysły Monteverdego i naśladowców, nie miały tamże zwolenników. Kompozytorowie rzymscy, odrzucali zawzięcie wprowadzenie pierwiastku uczuciowego, dramatycznego do muzyki kościelnej; jedną tylko nowość przyjęli to jest, chóry pisywane zwykle na cztery głosy, na większą liczbę głosów rozmnażać poczęli. W owych także czasach formy imitacji i kanonu stały się coraz rzadsze, bo znaczenie słów więcej uwzględniano. W Rzymie ostatecznie sformułowano *fugę*, która zaledwie małeńkiem zmianom następnie uległszy, zachowała się do dnia dzisiejszego.

Szkoły, neapolitańska i bolońska do 1650 roku, żadnego z większych kompozytorów nie wydały. W Wenecyi w początkach XVII stulecia zjawił się człowiek z geniuszem Jan Croce, przewany Chiozzetto; muzyka dramatyczna zawdzięcza mu wiele form nowych, a szczególniej styl *buffo*, jaki on utworzył, a którego później szczęśliwie przez jego następców do sceny zastosowanym został. Pomiedzy wielu kompozycjami zostawionemi przez Jana Croce, jedna mianowicie zwraca na siebie uwagę, wydana pod nazwą: *la Triacca musicale*. Wszystko w niej uderza oryginalnością i wesołością humoru. On także pierwszy był z kompozytorów co pisał *Kantaty*, rodzaj małego

dramaciku na jeden głos układanego. Kantata była naturalnym następstwem dramatycznego systematu wprowadzonego w życie przez jego poprzedników, lecz dopiero później doszła do pewnej doskonałości. W ogóle, muzyka dramatyczna aż do 1675 roku, niewielki postęp we Włoszech uczyniła; zdawała się raczej upadać jak naprzód postępować. Więcej przywiązywano wagi do przepychu w wystawie, do sztuczności w maszyneryach, aniżeli do wartości poezji i muzyki. Wystawienie opery pociągało za sobą ogromne koszty; była to rozrywka, którą tylko książęta pozwalali sobie. Później, gdy znaleźli się przedsiębiorcy do dawania widowisk, czego już ślady spotkać można w połowie XVII wieku, przedewszystkiém mieli sobie za obowiązek umieszczać na doniesieniach wielkimi literami nazwiska maszynistów, nie zaś poety ani kompozytora. Słowa i muzyka uważane były za rzecz podrzędną i rzeczywiście, w stanie w jakim znajdowały się na ówczas te dwa najważniejsze dzisiaj elementa opery, nie były w stanie ovladnąć jeszcze wyłącznie uwagą słuchaczy. Więcej ciekawości i zajęcia wzbudzał olimp, tartar, niebo, piekło i cała rzesza nimf, satyrów, aniołów i diabłów, z owemi wzniesieniami w górę, zapadaniami pod scenę; z ową kalwakatą jezdców postępującą za greckimi albo rzymskimi bohaterami i t. p. I nie ma się czemu dziwić; nie było jeszcze śpiewaków wyłącznie poświęcających się sztuce teatralnej, ani też biegłych instrumentalistów, którzyby urokiem wykonania ogarnęli umysły ówczesnej publiczności, to też opera podrzędne miała znaczenie. Franciszek Caletto znany pod imieniem Cavalli, Marazzoli i wielu innych, zaledwie niektóre jej formy w pewnym stopniu udoskonalili, jako to: recitativa, arye, chóry; nic nowszego

pod względem opracowania harmonicznego nie uczyniwszy. Dopiero Carissimi urodzony w Padwie około 1582 roku, dziełami swými pełnými niepospolitego wdzięku, dał nowy popęd sztuce, co już bez przerwy z niesłychaną szybkością naprzód dążyła.

Pierwsze jego religijne utwory pojawiać się zaczęły, gdy styl Palestriny wszechwładnie ogarnął już smakiem publiczności. Idąc w ślady weneckich mistrzów a mianowicie Monteverdego, Carissimi przyczynił się najwięcej do udoskonalenia recitatiwów. On nadawszy *kantacie* wdzięk niewysłowiony w melodyi, zabił madrygały, które odtąd coraz rzadziej ukazywać się poczęły. On także nadał kształtniejszą formę *Oratoryom*, i przyczynił się wielce tym sposobem do upowszechnienia tego rodzaju muzyki kościelno-dramatycznej. Jednem słowem, Carissimi poprawił i udoskonił znacznie dramat liryczny. Muzyka jego bogata w świetną i uczuciową melodyę, podtrzymywana czystą harmonią, urozmaicona lekkim prowadzeniem bassu, który aż dotąd był ciężki i monotony, jest typem muzyki nowożytnej.

Aleksander Stradella, urodzony w Neapolu około 1645 roku, był wybornym kompozytorem i niepospolitym skrzypkiem. Posiadał prócz tego głos bardzo piękny i wiele czucia w śpiewie. O nim to powiadają, że dwóch dobrze zapłaconych zbójców wysłano do Rzymu, by go tamże zamordować; lecz gdy usłyszeli śpiewającego Stradellę w *Oratoryum* własnej kompozycji, tak byli jego śpiewem do głębi duszy wzruszeni, że nie mogli się odważyć na odebranie życia temu wielkiemu artyście. Wszystkie jego kompozycje są prawie wokalne, a nawet jedną jego modlitwę po dziś dzień słyszeć można wykonywaną; wpośród mnó-

stwa tegoczesnych świeżych utworów, góruje ona nad wszystkiemi wzniosłą i piękną melodyą. Stradella wzorem poprzednika i nauczyciela swego Carissimi, wprowadził muzykę instrumentalną do kościoła, tylko zamiast niewolniczego akompaniowania głosom, dał jój deseń niezależny, w czém później przez wszystkich był naśladowanym.)

(Najwięcej zasług dla muzyki dramatycznej położył Aleksander Scarlatti. Kompozytor ten urodził się w Sycylii, miasteczku Trapani roku 1659.) Odebrawszy w Rzymie najstaranniejsze muzykalne wykształcenie, w 21 roku życia miał sobie polecone napisanie opery pod tytułem: *Onesta nell' amore*, przedstawionój w pałacu Krystyny królowój Szwedzkiej na początku 1680 roku. W cztery lata później napisał drugą: *Pompeo*, odegraną w Neapolu. W ciągu 1693 roku, skomponował *oratoryum: I dolori di Maria sempre Vergine* i operę *Teodora* w Rzymie przedstawioną. W tém ostatniém dziele, Scarlatti pierwszy dał przykład powrotu do głównego motywu po wykonaniu drugiej części, co później przezwano *da capo*. Wszyscy następni kompozytorowie w tém go naśladowali, a zwyczaj ten przetrwał do dni naszych. Lecz ważniejsza jeszcze w skutkach swoich nowość pojawiła się także w powyższej operze; aż dotąd, recitatiwa nie miały innego akompaniamentu jak tylko bass ciągle ich podtrzymujący; Scarlatti użył orkiestry, poprzecinał peryody riturnellami i dał początek formie, jaka się dotąd w muzyce dramatycznej używa. Zwróciwszy szczególną uwagę na akompaniament podkładany pod arye, zamiast niewolniczo zmuszać go do postępowania za śpiewem, dał mu deseń niezależny, przez co zmniejszył monotonię i wlał więcej życia do kompozy-

cyi. Mianowany przez królowę Krystynę mistrzem jęj nadwornęj kapeli, po jęj śmierci przypadłęj w 1688 roku, Scarlatti utrzymywał się tylko z pisania oper dla rozmaitych teatrów. *Il Prigioniero fortunato*, wystawiona w Neapolu 1698 r., a nadewszystko *Laodicea e Berenice*, odegrana po raz pierwszy w 1701 r., sławę jego imienia do najwyższego stopnia podniosły. W tęj to ostatnięj operze skomponował prześliczną aryę na tenor z towarzyszeniem skrzypców *solo*, dla znakomitego wirtuoza na ówczas Corelli, lecz późnięj gdy ją w Rzymie w 1705 r. przedstawił, nie mogąc znaleźć skrzypka z odpowiedniemi zdolnościami, zmuszony był tę aryę przerobić. Kardynał Ottoboni napisał dla niego libretto do opery *Il Triomfo della liberta*, przedstawionęj w Wenecyi 1707 r., a następnie kompozytora mianował dyrektorem swojęj nadwornęj kapeli. Wróciwszy Scarlatti do Neapolu, wystawił tamże w roku 1715 operę pod tytułem: *Tigrane*, w któręj znówóz mnóstwo nowych rzeczy wprowadził. Orkiestrę w tęj operze ułożył ze skrzypców, altówek, wiolonczelli, kontrabassu, dwóch obojów i dwóch waltorni. Była to instrumentacya bezprzykładna dotąd. Oprócz tego, użył do akompaniamentu pewnego ustępu, dwóch altówek i wiolonczelli *obligato*; w innym zaś miejscu połączył dwa flety, dwie waltornie i dwa fagoty do instrumentów smyczkowych. Nakoniec jednęj aryi zadziwiającęj pod względem piękności melodyi, dał za towarzyszőw oprócz bassu i klawikordu: skrzypce, altówkę i wiolonczellę także *obligato*. Ostatnia opera tego zadziwiającęgo człowieka, a napisał ich przeszło sto sześć, przedstawioną była pod tytułem: *la Caduta de Decemviri* na teatrze San-Bartolomeo w Neapolu; Scarlatti umarł 1726 roku.

Wówczas to muzyka teatralna nabrała znaczenia i wpływu aż dotąd nieznanego. (Scarlatti założywszy szkołę w Neapolu, wydał z niej wielu ogromnego talentu kompozytorów i nauczycieli, a mianowicie: Leo, Porporę, Vinci i Durant'a. Włosi z uwielbieniem przyjmowali utwory tych mistrzów, bo w nich dopiero napawać się mogli rozkoszami śpiewu dramatycznego, o jakim dotąd wyobrażenia nie mieli. W owęj także epoce, zaczęli się kształcić specyjalni śpiewacy dramatyczni.)

(Chociaż nauka śpiewu już w XVI wieku we Włoszech wykładaną była, przecież zdaje się, iż Aleksander Guidotti z Bolonii, jest najdawniejszym autorem dzieła traktującego o nauce śpiewu w 1600 roku publikowanego. Pozaprowadzano później szkoły w Rzymie, gdzie tę trudną i mozolną naukę starannie pielęgnowano. Najlepsza z nich zostawała pod kierunkiem sławnego Mazzochi, mistrza watykańskiej kapeli w 1629 roku. Jeden z jego uczniów Angeli Bontempi wydawszy historię muzyki, tak opisuje system wychowania, jakiego się w szkołach rzymskich trzymano: >

(„Każden uczeń zmuszony był co dzień jedną godzinę śpiewać rzeczy trudniejsze dla nabrania w czytaniu nut doświadczenia. Druga godzina przeznaczoną była dla egzercycyi tryllu; inna dla szybkich passażów; inna na wokalizy pod przewodnictwem nauczyciela i przed lustrem koniecznie, ażeby uczący mógł patrzeć na siebie i chronić się wykrzywiania twarzy i innych szpetnych ruchów. Wszystko to w rannych godzinach się odbywało. Po południu, półgodziny przeznaczano na studia teoretyczne; drugie półgodziny na kontrapunkt w śpiewie liturgicznym, godzinę na kompozycję spisywaną na papierze umyślnie



w rygi do tego przygotowanym; inną do czytania znakomitszych dzieł o muzyce; a resztę dnia dla grania na organach i klawikordzie; dla układania psalmów, motetów, piosenek według własnego pomysłu. Takie to były dzienne ćwiczenia uczniów wewnątrz zakładu. Ćwiczenia zaś zewnętrzne, zależały na obserwowaniu echa około Monte Mario, ażeby każdy własny swój głos lepiej mógł ocenić; na śpiewaniu we wszystkich prawie kościołach podczas solenniejszego jakiego nabożeństwa, na przysłuchiwaniu się śpiewom wykonywanym przez najcelniejszych artystów; na robieniu i spisywaniu uwag nad sposobem ich wykonywania, by większą korzyść z przysłuchiwania się zapewnić w umysłach młodych uczniów.“) Nic więc dziwnego, że młodzież w ten sposób nauczana i prowadzona, w krótkim czasie dochodziła do wysokiej artystycznej doskonałości. Sądząc po rodzaju kompozycji takich dramatycznych autorów, jakimi byli: Caccini, Peri, Monteverde, Cavalli i inni, metoda śpiewania musiała być więcej ekspresyjną jak ozdobną. Jednakże Baltazar Ferri, ornamentami jakie wprowadzał do swego śpiewu, w istny zapał słuchaczy wprowadzał. Po nim najznamienitszemi śpiewakami byli: Pasqualini, Bolli, Picini, Formenti, Riccardi, Scaccia i Origoni. W końcu XVII wieku, nauka śpiewu znacznie została rozwinięta; mnóstwo wybornych szkół powstało w rozmaitych stronach włoskiego półwyspu. Najsławniejsze z nich założono w początku XVIII wieku, przez Franciszka Pelli w Modenie; przez Jana Pita w Genui; przez Gaspariniego i Lotto w Wenecyi; przez Fedi i Amadori w Rzymie; przez Brivo w Medyolanie; przez Franciszka Redi w Florencyi, a nakoniec przez Pistocchij w Bolonii. Sam Neapol posiadał kilka doskonałych szkół zostających pod zarządem i kie-

runkiem Aleksandra Scarlatti, Dominika Gizzi, Leo i Porpori. Przez lat sto kilkadziesiąt prawie, szkoły te wydawały zadziwiających śpiewaków; wielu z nich, jak Bernacchi, Caffarelli, Elisi, Giziello, Manzoli, Farinelli, Tesi, Faustina Bordoni, Marchesi, Gabrielli, Aprile i Crescentini, uważano jako typy i wzory najwyższej w nauce śpiewu doskonałości. >

( Nie zapomniano także o muzyce instrumentalnej; coraz więcej kształcąca się opera, wymagała lepszych, aniżeli w owe czasy można było mieć wirtuozów. Corelli sławny skrzypek, urodzony w Fusignano 1653 r., pierwszy założył szkołę, słynną z dobrego i pięknego stylu. Skrzypce téż niedługo stały się najpowszechniejszym instrumentem we Włoszech, a w muzyce kościelnej, teatralnej i salonowej, zajęły pierwsze miejsce.

Przy tak potężnie rozwijającej się we wszystkich gałęziach muzyce, *kantata*, rodzaj utworu salonowo-dramatycznego, nie mogła pozostać w tyle: Carissimi i Scarlatti a następnie Bassani, Gasparini, Lotto, Bononcini i t. p., tak *kantatę* ukształcili, że epokę, w której żyli ci kompozytorowie, przezwano złotym wiekiem *kantaty*. Porpora i Pergoles, szczególnie ten ostatni, zostawił w ostatniem dziele swoim *Orfeo*, wzór najwyższej w tego rodzaju muzyce doskonałości. Dwaj ci znakomici kompozytorowie, układali muzykę najczęściej do treści dostarczanej im przez Metastase. Poeta ten żyjący pomiędzy 1698 a 1782 rokiem, celował głównie w dramacie lirycznym i nie miał równego sobie współzawodnika.

( Zbliżamy się teraz do epoki najświetniejszej jaka kiedykolwiek w dziejach muzyki egzystowała, a tą jest wiek XVIII,

mianowicie druga jego połowa. Szkoły: rzymska, neapolitańska, wenecka i bolońska, wydawały mnóstwo wielkiego talentu kompozytorów i artystów, którzy w jednym celu połączeni, okryli Włochy nieśmiertelną chwałą i nadali krajowi swemu w muzyce, niezaprzeczoną wyższość nad resztą ucywilizowanej Europy.)

## ROZDZIAŁ III.

---

### MUZYKA WE WŁOSZECH.

#### OKRES DRUGI.

Pergoles. — Upadek muzyki kościelnej, wzrost dramatycznej. — Kastraci. — Początek opery *Buffo*. — Logroscino. — Mikołaj Jomelli. — Mikołaj Piccini. — Sacchini. — Piotr Guglielmi. — Jan Paisiello. — Dominik Cimarosa, ostatni wielki kompozytor z XVIII wieku. — Rossyni. — Wpływ jego na muzykę dramatyczną. — Wincenty Bellini. — Kajetan Donizetti. — Verdi. — Upadek muzyki włoskiej.

W okresie tym, pierwsze miejsce zajmuje Pergoles urodzony w Neapolu 1707 roku. Niewiele po nim zostało, lecz we wszystkich jego utworach jest tyle natchnienia i taka doskonałość formy, że nawet dzisiaj jeszcze dzieła Pergolesa, a mianowicie owe sławne *Stabat Mater*, za wzór doskonałości słusznie jest uważane. Dziwne nieszczęście prześladowało tego kompozytora; jego opery: *Recimero*, *Olimpiade*, chociaż zawierały w sobie piękności wysokiego rzędu, nie miały wcale powodzenia i dopiero po śmierci Pergolesa pojęte i ocenione były. Wyjątek stanowi *la Serva Padrona*, skomponowana 1730 roku. Opera ta, istne arcydzieło w rodzaju komicznym, pomimo że tylko dla dwóch osób nie schodzących prawie ze sceny, i orkiestry z kwar-

tetu smyczkowego złożonej napisana, dla pięknych i wytwornych melodyi, dla wielkiej prawdy dramatycznej, nadzwyczajnie była lubioną. Nieoceniony i wzgardzony od współczesnych, którzy nie byli w stanie pojąć utworów tego kompozytora, mając zaledwie lat 33 zmarł, pelen gorczy dla ludzi, co swą nikczemną zazdrością zbyt krótkie niestety życie jego zatruli. We dwa lata później, z chciwością wyszukiwano prace jego, z zapalem się im przysluchiowano, a imie Pergolesa przymiotnikiem *Boski* uczczono. Jeden jeszcze Martini zmarły 1784 r. dla kościoła pracował, lecz po nim nie było już kompozytorów religijnych godnych wzmianki.

Świat i wszystkie jego ponęty, opanowały wyłącznie umysłem ówczesnego społeczeństwa. Uczeń i artyści, dla niego tylko wiedzę swą i muzę poświęcali; nie więc dziwnego, że większą uwagę zwracano na muzykę dramatyczną, więcej od niej wymagać zaczęto; bo ona jedna mogła do pewnego stopnia potęgą swoją nasycić i zadowolnić ludzkość, ku sferom zmysłowości skierowaną. Scarlatti, jakem to już wyżej powiedział, dawszy muzyce dramatycznej silny na drodze udoskonalenia popęd, wzbudził pomiędzy kompozytorami zapal do uprawiania dzieł tego rodzaju. Pomiedzy tymi którzy rozwijali formę arii, recitawów, chórów i instrumentacyi, odznaczyli się: Polarolo, Gasparini, Caldara, Rossi i Bononcini. Oni to arii co była pierwotnie krótką i zawsze prawie na jeden sposób modulowaną, nadali rozmiar większy, urozmaicili ją i pewnym charakterem obdarzyli. Duety jednakże, były jeszcze niezmiernie rzadkie i brakło im wokalnego kontrastu, gdyż glos bassowy nigdy prawie nie brał w nich udziału. Wszystkie więc partyce pomienionych kompozytorów, wypeł-

nią ary sopradowe, tenorowe, a zaś mianowicie basso-  
we rzadziej widzieć się dają. Role kobiece zastępowano  
najczęściej kastratami; oni przedstawiali zawsze prawie  
bohaterów sztuki, Włosi wielkie mieli upodobanie w słu-  
chaniu ich na scenie. W pośrodku XVII wieku, było  
bardzo wielu sławnych tego rodzaju śpiewaków: Campa-  
gnola i Loreto Vetteri, za znakomitszych uchodzili. Później,  
w pierwszej połowie następnego stulecia, Antoni Pasquili-  
no, Angeluccio, Guidobaldo, Brandi, Balanini, Pistocchi,  
Cortona i Ferri, uważani byli za najlepszych śpiewaków.  
Niektrzy z nich celowali w rodzaju tak nazwanym *buffo*.

Początek opery *buffo*, stanowiły madrygały wprowa-  
dzone do komedy i fars XVI wieku. Chiozzetto pierwszy,  
jak o tém była mowa w poprzedzającym rozdziale, usilo-  
wał nadać więcej życia i jedności w przedstawieniach sce-  
nicznych, w czem później szczęśliwie od wielu innych kom-  
pozytorów był naśladowany. Włosi bez zaprzeczenia naj-  
wyżej stoją w muzyce pod względem werwy komicznej;  
żaden naród wyrównać im nie może, a wszelkie naślado-  
wnictwa w Niemczech i we Francyi, nie zawsze szczęśliwe  
przynosiły owoce. Szkoły: wenecka i neapolitańska, naj-  
chlubniej się odznaczały. Logroscino, od Neapolitańczyków  
zachwyconych jego utworami, przezwany został *il Dio dell'*  
*opera buffa*; Jan Bononcini, znany jako współzawodnik Hän-  
dla; znakomity skrzypek a zarazem kompozytor Geminiani  
urodzony w Luce 1698 r. Gallupi przezwany Buranello, od  
miasta Burano w którym się urodził (1703 r.), uważanym  
być może za jednego z najlepszych kompozytorów opery  
*buffo*. Był on uczniem sławnego Lotti i zmarł, jako mistrz  
kapeli w kościele Ś. Marka w Wenecyi 1805 roku, mając  
lat 102.

Mikołaj Jomelli urodził się 1714 r. w Aversa królestwie Neapolitańskim. Feo był jego nauczycielem kompozycji, a Leo udzielał mu rad i uwag nad muzyką dramatyczną. W dwudziestym trzecim roku życia, napisał operę pod tytułem: *Errore*; obawiając się jednakże niepowodzenia, ukrył swoje istotne nazwisko. Lecz skoro od publiczności dobrze przyjętą została, przyznał się do niej i odtąd z zapałem poświęcił się teatrowi. Wkrótce potem napisał wiele innych oper, z których *Odoardo*, przedstawiona 1738 r. we Florencji, sławę jego imienia rozniosła po całych Włoszech. W roku 1754 przyjął obowiązki dyrektora orkiestry na dworze księcia Württembergskiego. Podczas dwudziestoletniego pobytu w Stutgardzie, znaczna zmiana zaszła w stylu jego utworów. Pod wpływem muzyki niemieckiej zostając przez czas tak długi, przejął się jej charakterem tak dalece, że odtąd w dziełach swoich począł częściej używać modulacji, a orkiestrze nadał siłę i głębokość nieznaną we Włoszech. Lecz ta zmiana, za powrotem do ojczyzny czuć mu się dała. Włosi bowiem na ten czas dbali na wdzięk melodyi, pragnęli ją mieć czystą, bez żadnych harmonijnych ornamentów; wszystko co mogło odciągać ich uwagę od śpiewu, było im nieznośne. Najmniejsza modulacja męczyła ich słuch, a dźwięki uczonej instrumentacji, były dla nich czczym hałasem. Do dnia dzisiejszego, niewiele się zmienili w tym względzie.

Przezwany od niektórych swych wielbicieli Glückem włoskim, czuł atoli głęboko niepowodzenie swoje Jomelli; a skoro jego *Ifigenia* przedstawiona 1773 r. upadła przy pierwszej reprezentacji, wpadł w smutek i zmarł w rok później.

Mikołaj Piccini, najznakomitszy z kompozytorów neapo-

litańskich, urodził się 1728 r. w Bari, miasteczku należącym do tegoż królestwa. Pierwsze początki muzyki pobierał od własnego ojca artysty muzycznego, lecz gdy w młodym chłopcu zadziwiająca zdolności zaczęły się objawiać, ojciec widząc iż sam niewiele syna nauczyć może, wysłał go do Neapolu i tamże w konserwatorium Santo-Onofrio, pod dozorem sławnego Leo umieścił. Po dwunastu latach nauki, Piccini wyszedł ze szkoły z gorącą chęcią rzucenia się w zawód kompozytorski. Logrosciono był na ówczas bardzo od Neapolitańczyków lubionym, jego opery komiczne doznawały najlepszego powodzenia; niebezpiecznie więc było występować z własnym podobnego rodzaju utworem. Piccini ulegając namowie przychylnych sobie osób, a mianowicie księcia Vintimille, którego nawet kosztą wystawy w razie niepowodzenia przyrzekł zwrócić dyrektorowi teatru, wystąpił roku 1754 z operą komiczną pod tytułem: *Le Donne dispettose* i olśnił słuchaczy blaskiem swego ogromnego talentu. W następnym roku, przedstawił: *Le Gelosie* i *Il Curioso del proprio danno*, z wielkiem powodzeniem. Odtąd sława kompozytora rozległa się po całych Włoszech; na wszystkie strony żądano od niego oper. W 1758 roku skomponował dla Rzymu operę: *Alessandro nelle Indie*. Pierwszy raz dopiero w tym dziele Piccini napisał *uwerturę* godniejszą tego imienia; arye zaś i recitatiwa oblekł silnym uczucia i energii kolorytem. W dwa lata później, wystawił w Rzymie: *La Cecchina ossia la buona figliuola* operę *buffo*, która uwielbienie i zapal publiczności posunęła aż do fanatyzmu. Ogłoszono *Cecchine* za najlepszą, za najpierwszą z oper komicznych; wszystkie włoskie teatry ją tylko musiały przedstawiać, gdyż publiczność przez czas dosyć długi, żadnej innej opery słyszeć nie chcia-



ła. W tém to dziele Piccini ośmielił się finał rozszerzyć, zmieniać w nim tonacye i ruch ustępów wiążących się z sobą. Logrosciono któren finały pierwszy wynalazł, pisał je zwykle na jeden motyw i w jednym tonie. Myśl Picciniego wielce się do powodzenia téj opery przyczyniła. Żaden z kompozytorów w ciągu lat kilkunastu bez przerwy, nie doznawał równój pomyślności; nigdy zapal dla jednego człowieka nie trwał tak długo. Dla opery *buffo Viaggiatori felici*, wystawionój w Neapolu 1775 roku, uwielbienie publiczności było tak wielkie, iż przez cztery tak nazwane sezony, nie chciano żadnej innój opery słyszeć. W r. 1776 udał się Piccini do Paryża, gdzie był od dworu wezwany i tamże mając za współzawodnika Glücka, wystawił piętnaście oper, pomiędzy któremi: *Phaon*, *Atys*, *Didon*, wzbogaciły znacznie repertoar sztuki francuzkiój. Lecz znękany kłutniami stronnictw glückistów i piccinistów (o czém będzie obszerniej w rozdziale muzyki francuzkiój), i innemi intrygami ciągle przeciwko niemu osnuwanemi, w r. 1794 wrócił do Neapolu. Burze polityczne i tam nie pozwoliły mu długo bawić. Dziwnój igraszki losu doznał Piccini w ciągu swego życia; za młodu kochany, uwielbiany, obsypany dostatkami; na starość prześladowany złością ludzką i niedostatkami, w goryczy i zmartwieniu 1800 roku życia dokonał.

Sarti i Sacchini współcześni Picciniego, niepoślednie także zajmują miejsce w rzędzie dramatycznych kompozytorów; szczególniej Sacchini urodzony w Neapolu 1735, zmarły 1786 roku, celował bogactwem akompaniamentu w swych utworach pełnych szlachetnego i uczuciowego śpiewu. Bawił on przez czas niejaki w Paryżu, gdzie najlepszą swoją operę pod tytułem: *OEdyp à Colonne* dla te-

atru francuzkiego napisał. Wyżsi jeszcze co do talentu byli: Guglielmi, Paisiello i Cimarosa.

Piotr Guglielmi urodził się w Massa Carrara 1726 roku. Ojciec jego, dyrektor kapeli księcia Modeny, udzielał mu pierwszych początków muzyki, ostateczne zaś swoje wykształcenie winien był Durantowi, nauczycielowi w neapolitańskim konserwatoryum Loreto. Mając lat dwadzieścia pięć, wystawił w Turynie pierwszą swoją operę, która doznała świetnego powodzenia; odtąd pomysłność jego, pomimo rywalizacji niebezpiecznych współzawodników, trwała z małemi bardzo odmianami aż do śmierci, przypadłej w Rzymie 1804 roku. Guglielmi skomponował niezmiernie wiele poważnych i komicznych oper, z tych jednakże: *I due Gemelli*, *I Viaggiatori*, *La serva innamorata*, *Pappa Mosca*, *Debora e Sisara*, za najlepsze są uważane. Był on nadzwyczajnie surowym dla śpiewaków i nie pozwalał im ani ozdabiać, ani zmieniać swój muzyki. W Londynie gdzie niejaki czas bawił, sławna śpiewaczka Mara dodała w roli kilka passażów, których on nie napisał: „Mój obowiązkiem jest komponować“ rzekł do niej, „a pani śpiewać; nie psuj mi więc muzyki.“ W podobnym zdarzeniu do tenora Babbini powiedział: „Mój przyjacielu, proszę cię śpiewaj moją a nie twoją muzykę.“

Jan Paisiello należy także do rzędu kompozytorów, cieszących się przez całe życie nadzwyczajną wziętością. Urodzony 1744 roku; mając lat trzynaście, wysłany był do Neapolu i umieszczony w konserwatoryum Santo-Onofrio pod opieką Durant'a. Dawszy poznać współziomkom talent swój do kompozycyi w rozmaitych rodzajach muzyki, wezwany został do Bolonii dla napisania opery; jakoż wkrótce zaraz, wystawił dwie w komicznym stylu pod tytułem:

*La Pupilla* i *Il Mondo a reverscio* w teatrze Marsigli. Od tego czasu począł już nieprzerwanie pisać dzieła sceniczne, które zawsze dobrego doznawały przyjęcia. Wezwany roku 1777 do Petersburga, skomponował tamże kilka oper, pomiędzy niemi: *La Serva Padrona* i *Il Barbiere di Seviglia*. Pod wpływem smaku innego społeczeństwa, na dworze potężnej władczyni, gdzie przepych i bogactwo w codziennej wystawie zmysły olśniewały, Paisiello w utworach swoich w Petersburgu pisanych, zmienił poczęści styl, jakiego zwykle włoscy kompozytorowie się trzymali; mniej w nich było śpiewnych arii, a więcej zbiorowych ustępów, urozmaiconych częstemi zmianami motywów. To nawet było powodem, że gdy wrócił około 1785 roku do ojczyzny, muzykę jego rodacy dosyć obojętnie przyjmowali. Wkrótce jednakże wystawiwszy kilka nowych oper, jako to: *La Molinara*, *Zingari*, *La Frascatana*, *Nina* i t. d. zastosował się więcej do wymagań miejscowych, i utwory te z zapalem przyjmowane były. W 1797 roku, Bonaparte polecił napisanie marsza żałobnego na uczczenie pamięci zmarłego generała Hoche. Paisiello i Cherubini posłali kompozycję żadaną; Bonaparte wybrał utwór pierwszego i to było powodem, iż skoro pierwszy konsul w roku 1802 zapragnął mieć dla swojej nadwornej muzyki dyrektora, zwrócił oczy na Paisiella, i wezwał go do Paryża. Obsypany dostatkami i dostojenstwem, w Paryżu oprócz wielu kompozycyi religijnej treści, wystawił Paisiello w 1803 r. operę: *Proserpine*, z powodzeniem. Nie mogąc atoli wytrzymać współzawodnictwa miejscowych kompozytorów, widząc, że jego dzieła niezbyt sympatycznie w stolicy Francyi są przyjmowane, wołał wrócić do Włoch, gdzie Józef, brat Napoleona, ofiarował mu miejsce dyrektora nadwornej

muzyki. Skutkiem wypadków politycznych, Paisiello utracił wiele ze swego znaczenia i dostatków; szczególnież wzrastająca z dniem każdym sława Rossyniego, zatruwała zawzięcią resztę dni jego; zmarł téż 1816 r.

Jako kompozytor dramatyczny, Paisiello zasługuje na wszelkie pochwały. Zarzucano mu wprawdzie, iż nie miał téj obfitości pomysłów co Guglielmi i Cimarosa, że zbyt często w dziełach swoich powtarzał jeden naprzykład motyw, obrabiając go na wszystkie strony; zarzut ten jednakże był niesprawiedliwy, a dowodził raczej wysokiéj znajomości techniki i staranności opracowania. Umiejętne władanie techniką, uderza szczególnież w prześlicznym septuorze napisanym w operze *Król Teodor*, któren to septuor w całej Europie z niezmierném upodobaniem był śpiewany.

Dominik Cimarosa, ostatni z pleady wielkich XVIII wieku kompozytorów, urodził się w Aversa królestwie Neapolitańskiem, 1749 roku. Syn ubogiego mularza, straciwszy wczesnie ojca, który spadłszy z rusztowania przy budowie pałacu Capo di Monte życie postradał, oddany był przez matkę na wychowanie zacnemu zakonnikowi i organiście Poleano. Otrzymałszy od niego pewne początki muzyki, umieszczony został później w konserwatoryum Santa-Maria-di-Loretto. Wyszedłszy z niego w dziewiętnastym roku życia, napisał zaraz muzykę do farsy pod tytułem: *La Baronesa stramba*, mającój niesłychane powodzenie. W r. 1774 udał się do Rzymu i wystawił *Italiana in Londra*. Odtąd każde nowe dzieło tego kompozytora, było przyjmowane z zapalem. Wezwany do Petersburga 1789 r., napisał tamże w ciągu trzechletniego pobytu kilka oper, lecz musiał powrócić do kraju, gdyż północny klimat szkodliwy wpływ na jego zdrowie wywierał. W przejeździe przez Wiedeń

1792 roku, skomponował dla tamtejszego teatru swoje nieśmiertelne dzieło: *il Matrimonio segreto*. Miał on natenczas lat trzydzieści ośm, z których siedmnaście poświęcił napisaniu siedmdziesięciu prawie dzieł dramatycznych, oprócz mnóstwa innej muzyki. W chwili właśnie, gdy zdawało się, że taka płodność wyniszczy twórczy jego umysł, napisał arcydzieło, z którego każdy ustęp osobno wzięty, może służyć za wzór wytworności, oryginalności i piękności formy. Cesarz Leopold obecny na pierwszém przedstawieniu tej opery, po widowisku kazawszy dać śpiewakom i artytom orkiestry obfitą kolację, rozkazał im udać się napowrót do teatru i drugi raz dla niego samego odegrać operę. We Włoszech, żadne jeszcze dzieło nie było przyjęte z takim zapalem. W Neapolu, siedmdziesiąt siedm reprezentacyi zaledwie mogło nasycić żądzę spragnionój do tej opery publiczności. Cimarosa zostawił wiele innych dzieł jak: *Traci amanti*, *Astuzie femminili*, *Penelope* przed 1796, *Imprudente fortunato*, *Apprensivo raggirato* (1798). Następnie w skutek politycznego prześladowania stargawszy wątłe zdrowie, w Wenecyi 11 Stycznia 1801 roku, w smutku życia dokonał.

Trzech tedy wielkich ludzi uświetniło talentami swemi muzykę dramatyczną we Włoszech w końcu XVIII wieku. Guglielmi, Paisiello i Cimarosa, więcej dla niej zrobili w ciągu lat kilkudziesięciu, jak owi uczeni kontrapunkciści przez trzy przeszło wieki. Paisiello w swych operach komicznych mniej wesoły i mniej świetny od Cimarosa, porywał jednakże wyrazem uczucia dramatycznego; powtarzając może nawet za często jeden frazes bez odmiany harmonii i ornamentów, umiał przecie wiele pięknych rzeczy powiedzieć. Cimarosa przeciwnie, sypie melodyę z nadzwyczaj-

ną obfitością, a zawsze nowy i niewyczerpany, rozkoszą napawa słuchacza niemogącego się nigdy nasycić urokiem czarującej jego muzyki.

Ci trzej kompozytorowie zamykają okres najświetniejszy i najbogatszy sztuki muzycznej XVIII stulecia. Po nich muzyka zdawała się upadać. Meyer, Paer, Zingarelli, Pavezi, Salieri (1), Fioravanti i wielu innych, o władnęli sceną siląc się na sprostanie poprzednikom swoim; lecz nie było to rzeczą tak łatwą i pomimo talentu, dzieła ich doświadczywszy chwilowego powodzenia, zniknęły ze sceny jak drobne kwiaty nieubłaganą kosą podcięte. Tą kosą, albo raczej tém słońcem mającém zaćmić swym potężnym blaskiem mdławo błyskające na horyzoncie muzycznym gwiazdki, był Rossyni, co upadającą sztukę w swym kraju podniósł, przywrócił jój dawne znaczenie, a szczęśliwie przez siebie dokonanemi zmianami w jój dotychczasowo przyjętym systemacie pisania oper, nadał jój przewagę nad muzykami innych krajów, potęgą geniuszu usprawiedliwioną (2).

(1) Salieri urodził się 1750, zmarł 1825 roku, najlepszym i największym jego dziełem była opera: *Axur Re d'Ormus*, przedstawiona po raz pierwszy w Wiedniu 1788 roku.

(2) Należałoby mi jeszcze wspomnieć o Mozarcie, któren będąc dzieckiem, bo miał zaledwie lat 14, gdy w 1770 roku napisał dla teatru *la Scala* w Medyolanie operę pod tytułem: *Mitrydat*, a w trzy lata później: *Lucio Silla*; lecz powodzenie tych utworów lubo było dosyć dobre, nie mogło wywrzeć żadnego wpływu na losy ówczesnej muzyki włoskiej. Cherubini zaś i Spontini, chociaż Włosi z urodzenia, że talent swój poświęcili na usługi innych krajów, a zatem mniej mając styczności z dziejami muzyki jaką opisuję, obszerniej traktowani będą w rozdziale o muzyce francuzkiej.

Wielki ten kompozytor urodził się 29 Lutego 1792 roku w mieście Pesaro, należącym do państwa papieżkiego. Ojciec jego mierny bardzo waltornista, prowadził życie koczujące, grywając w orkiestrach na swym instrumencie, gdy się jaka błakająca opera zatrzymała w czasie jarmarków w Sinigaglia, Ferrarze, Forli i innych miasteczkach Romanii. Matka Rossyniego, niepospolitój piękności kobieta, występowała wówczas na scenie jako *secunda-donna*. Młody Gioacchino towarzysząc nieodstępnie rodzicom w ich artystycznych wycieczkach, wczesnie począł objawiać pewne zdolności do muzyki, i już przed dwunastym rokiem życia, w 1804 r., oddany był na naukę niejakiemu Angelo Tesei. Przy końcu kilku miesięcy, potrafił zarabiać sobie po kilka paolów, śpiewając pięknym swym sopranowym głosem po kościołach w czasie większego nabożeństwa, a później pod kierunkiem swego nauczyciela nabrał wprawy do akompaniowania i poznał pierwsze zasady kontrapunktu. W roku 1806 przewodniczył Rossyni jako dyrektor małym orkiestrom w wykonywaniu oper w Lugo, Ferrarze, Sinigaglia i innych drobnych mięscinach. W 1807 r. przestał śpiewać po kościołach i wkrótce zaraz wszedł do liceum bolońskiego uczyć się kompozycji od Stanisława Mattei. Postępy jego w tej nauce były nadzwyczajne i w rok później skomponował symfonię i kantatę przezwaną *Il Pianto d'Armonia*. Było to pierwsze jego dzieło wokalne, skutkiem czego obrany został dyrektorem akademii *Concordi*, zgromadzenia muzycznego, założonego w łonie tegoż liceum. Rossyni w dziewiętnastym roku życia posiadał już tyle nauki, że nie obawiano się powierzyć mu dyrekcję orkiestry przy wykonaniu w Bolonii, *Czterech pór roku*, Haydena. Gdy rodzice jego nie mogli otrzymać miejsca w za-

dnym teatrze, wracali do Pesaro uprowadzając z sobą syna, i tam to w r. 1809, Rossyni miał szczęście zwrócić na siebie uwagę możnej bardzo rodziny Perticari, która własnym kosztem wysłała go do Wenecyi, gdzie w 1810 roku skomponował pierwszą swą operę pod tytułem: *la Cambiale di Matrimonio*. Zachęcony powodzeniem, przybył do Bolonii, napisał w roku następnym dla tamtejszego teatru: *l'Equivoco Stravagante*, a powróciwszy do Wenecyi, wystawił 1812 roku *l'Inganno Felice*. Geniusz jego począł się już przebijać i zwracać powszechną uwagę. Dochody zaczęły się zwiększać, mógł nawet zasilać niemi ubogich swoich rodziców. Tegoż samego roku napisał jedną z lepszych komicznych oper pod tytułem: *Pietra del paragone*, która miała nadzwyczajne powodzenie. Rossyni przewodnicząc na fortepianie podczas trzech pierwszych reprezentacyi, otrzymał za to do tysiąca franków, a posyłając znaczną część téj summy matce, w ten sposób zaadresował: *All' ornamentissima signiora Rossini, madre del celebre Maestro in Bolognia*.

Wydzierano go sobie gdzie tylko się zatrzymał; talent i wzrastająca sława jednały mu wszędzie jak najpochlebniejsze przyjęcie. *Tankred*, pierwsza jego opera w stylu poważniejszym, napisana 1813 roku, zaczyna najświetniejszą epokę w zawodzie tego kompozytora. Od tego czasu, ogromny szereg tryumfów towarzyszyć mu będzie do końca.

Dziwniej nieraz obojętności i lekceważenia na własne powodzenie dawał niekiedy młody maestro dowody; anegdota którą tu przytoczę, najlepiej świadczyć będzie o charakterze twórcy *Tankreda*. W 1812 roku zobowiązał się Rossyni napisać operę pod tytułem: *Bruschino*. Dyre-



ktor teatru, dla którego ta opera była przeznaczoną, był to człowiek wymagający, niegrzeczny, opryskliwy, jedném słowem brutal, w całym znaczeniu tego słowa. Rossyni postanowił figla mu wypłatać; a ponieważ wolno jest kompozytorowi użyć wszystkich efektów, jakie tylko są możliwe w instrumentacyi orkiestrowej, w allegrze uwertury, skrzypkowie każdy początek taktu mieli sobie akompaniować, uderzając smyczkami w blachę pokrywającą świeczniki przytwierdzone do pulpitów. Łatwo sobie wyobrazić zdziwienie i gniew ze wszystkich cyrkulów a nawet i okolic Wenecyi, tłumnie zebranej dla słuchania téj nowéj opery publiczności. Publiczność, która na dwie godziny przed rozpoczęciem uwertury oblegała drzwi teatru, uczuła się być znieważoną osobiście i straszliwie wygwizdała rozpoczęte dzieło. Rossyni niedotknięty tém wcale, spytał śmiejąc się dyrektora, co zyskał, że mu tyle przykrości robił i tak lekko go traktował?

Niezmordowany ten kompozytor, tworzył partytury z nadzwyczajną szybkością: *Italiana in Algeri* w 1813, *Il Turco in Italia* w 1814, *Elisabetta* w 1815, *il Barbiere di Seviglia* w 1816, *Otello* w tymże samym roku, *Cenerentola*, *Gazza ladra*, *Armida* w 1817, *Semiramida* w 1823, *Moise* w 1827, *le Comte Ory* w 1828, że pominę wiele innych jako mniej znanych oper, a których liczba do 39 dochodzi. Wzbudzały one pomiędzy ówczesną publicznością zapal, o jakim dzisiaj pojęcia nie mamy. Nieraz w pośród ciągłych salw oklasków i krzyków *viva Rossini! viva maestro!* Rossyni który zwykle siedział przy fortepianie w orkiestrze, zmuszony był czynić tyle ukłonów publiczności, że zaledwie miał siłę wyjść z teatru i udać się do domu. W 1824 roku osiadł stale w Paryżu, wpływawszy wielu utworami

swémi na tamtejszych kompozytorów; ze swój także strony uległ smakowi paryzkiej publiczności. W operze *le Siége de Corinthe* wystawionój 1826, w *Mose in Egitto* 1827 i *le Comte Ory*, widoczne są tego dowody. Koroną zaś jego wszystkich dzieł jest bez zaprzeczenia *Guillaume Tell*, także dla sceny francuzkiej w 1829 roku napisany.

Popularność muzyki Rossyniego nietylko we Włoszech, lecz w Europie całej, nie da się z niczém porównać. Wszyscy kompozytorowie piszący przed zjawieniem się tego mistrza, ustąpić musieli ze sceny włoskiej, przed geniuszem tak porywającym i tak płodnym. Niemcy nawet, tak dumni ze swych kompozytorów, ulegli wpływowi téj czarownej i rozkosznej muzyki, która ich sceną potężnie zawładnęła. Melodye jego mniej poważne i uczuciowe jak Haydena, Mozarta i Beethowena, łatwiej do uszu i do serca się wciśkają; w tém leży cała tajemnica ich powodzeń. Jednakże dzieła jego nie są wolne od wielu błędów.

Nie mając dosyć cierpliwości na ukończenie pracownych studyów, Rossyni zbyt wczesnie może rzucił się w zawód kompozytorski. Wprawdzie umysł jego pełen taktu, chwycił wszystko co mogło być dlań użyteczném, odrzucając zaś to, co mu się na nic przydać nie mogło; lecz gdyby był przyszedł w innym czasie, kto wie czy znalazłby tak łatwe i tak świetne powodzenie. Publiczność znudzona słuchaniem mniej więcej podobnych do siebie utworów Meyera, Paera, Zingarellego i t. p., żądała czegoś nowego, a co właśnie kompozytorowie poprzedzający Rossyniego dać jćj nie mogli. W *Tankredzie* dopiero żywość młodej imaginy, świeżość melodyi, orkiestra pełna jaskrawego i śmiałego kolorytu, silne wrażenie na umysłach słuchaczy wywarła. Co nie było wyłączną oryginalnością Rossyniego;

zręcznie i ponętnie przez niego przedstawione, z łatwością uszło za jego własność. Mniej sumienny od Mozarta, skoro tylko zbadał usposobienie lub smak publiczności, starał się zaraz do niego zastosować; poniżał też niekiedy talent swój w rutynie dosyć jednostajnych formuł, pewną szarlataneryą nacechowanych, a niewątpliwie dobrze od ogółu publiczności przyjmowanych. Zarysy arii, duetów i większych zbiorowych ustępów, zawsze są prawie jednostajne; to samo można powiedzieć o rytmie wielu końcowych finałów. Crescenda zaś, które przejął od Mosca kompozytora, co pierwszy je umiał zastosować, są tak częste i nieuniknione, że nawet od nieprzyjaznych sobie w Paryżu krytyków, przewany był *Monsieur de crescendo*. Główną cechą muzyki Rossyniego jest lekkość i humor, chociaż gdy maluje sytuacje poważne i uczuciowe. Utwory Mozarta, Beethowena, Meyerbeera, wywołują w nas głębokie, ponure i smutne wrażenia; przeciwnie Rossyniego, z wyjątkiem tylko ostatniej jego opery *Guillaume Tell*, swą miłą i świeżą melodią, sprowadzają uśmiech zadowolenia i rozkoszy. Dla tego wszystkie partytury obok tych, które Rossyni napisał, wydają się być ciężkie i nużące. Jest on rzadko smutnym, a jeden z wielbicieli tego mistrza powiedział: „że gdyby Rossyni urodził się panem kilkudziesięciu tysięcy liwrów rocznego dochodu, jak jego kolega Meyerbeer, z pewnością geniusz muzyczny twórcy *Cyrulika Sewilskiego*, byłby się stanowczo przechylił na stronę opery komicznej.” Lecz cóż, ubogi, musiał myśleć o środkach utrzymania życia. Dyrektorowie teatrów naówczas żądali tylko oper poważnych, a nareszcie Rossyni poznał i pokochał pannę Colbrand śpiewaczkę, która jedynie w serio-operach występowała i z nią, jak wiadomo, połączył się węzłem małżeńskim. Dla niej to

napisał: *Elisabetę*, *Otella*, *Armide*, *Mojżesza* (przerabiał go później w Paryżu dla sceny francuskiej), *Semiramidę* i wiele innych oper; Rossyni jednakże wyświadczył wielką przysługę poważnym operom. Dawniejsi mistrze, a nawet Paisiello i Cimarosa, za nadto używali w dziełach tego rodzaju recitatiwów, arii i duetów, a zbyt mało ustępów zbiorowych (*morceaux d'ensemble*). Ztąd to pochodzi owa monotonia niszcząca urok piękności w ich utworach się zawierających. Rossyni obrał sobie zupełnie inny sposób, jak to już w *Tankredzie* a szczególnie *Otellu* dostrzedz można. U niego wszystkie sytuacje są w muzyce, dla tego tak mało recitatiwów i te nawet co są, zyskują wiele na interesie, bo orkiestra im towarzyszy a nie fortepian, jak to przedtem bywało. Znaczenie i siła jaką nadał chórom, jest także własnością Rossyniego; on pierwszy zaczął notować nie spuszczać się na smak śpiewaków, wszelkie broderye i kadcencye w śpiewie. Nikt nie był w stanie nadać tyle świetności i potęgi orkiestrze co Rossyni, lecz w ostatnich dziełach swoich, zbyt wiele używał hałaśliwych instrumentów, przez co męczył nieraz uwagę słuchaczy i dał powód naśladowcom swoim do ogromnego później w tym względzie nadużycia.

Zadługo może w niniejszej pracy rozpisałem się o Rossynim, ale uważam tego człowieka za największego kompozytora naszego wieku. Potężny jego geniusz, oswobodziwszy muzykę w własnym kraju od pewnych krępujących ją formuł, wzbogacił sztukę wielu nowemi i śmiało wprowadzonymi reformami; tym sposobem przyczyniwszy się wiele do jój postępu, wywarł stanowczy wpływ na muzykę dramatyczną w innych krajach.

Naśladowcami Rossyniego, używającemi mniej więcéj

dobrego powodzenia we Włoszech byli: Carafa urodzony w Neapolu 1785; Mercadante urodzony 1798 około tego samego miasta, znany poczęści i u nas z dwóch swoich oper: *il Giuramento* (Przysięga), i *il Bravo*; Meyerbeer, którego aż do czasu napisania na scenę paryżką *Roberta Diabła*, uważać potrzeba za jednego z lepszych włoskich kompozytorów; Paccini i Vaccajo. Wszystkie ich dzieła kalkowane są na sposób Rossyniego, niewiele też o nich jest do powiedzenia. Jeden Bellini, oryginalniejszy od innych, umiał sobie zjednać większy nieco rozgłos.

Wincenty Bellini, urodził się w Sycylii mieście Catano 1802 roku. Pierwsza jego opera: *Bianco e Fernando* wystawiona w Neapolu 1826 roku, dobrze bardzo od publiczności przyjętą została. Powołany w roku następnym do Medyolanu, skomponował tamże dla Pasty i Rubiniego *Piratę*. Ogromne powodzenie téj opery, zjednało Belliniemu wielką wziętość we Włoszech; 1828 roku wystawił w tém samém mieście *Straniere*, a następnie 1834 roku *Somnambule*. Prześliczna ta partycya, arcydzieło w swoim rodzaju, napisana również dla Pasty i Rubiniego, odśpiewaną była po raz pierwszy w teatrze *Canobiana* i wzbudziła pomiędzy publicznością niemały zapal. Zachęcony tak świetnemi powodzeniami Bellini, zapragnął styl swój rozszerzyć i w *Normie* dał dowody postępów, jakich słusznie wielbiciele jego talentu po nim się spodziewali. W roku 1834 przybywszy do Paryża, skomponował tamże dla czterech najslawniejszych wówczas wirtuozów, to jest: dla pani Grisi, Tamburini, Lablacha i Rubiniego, swego najulubieńszego śpiewaka, *Purytanów*, i w sześć miesięcy po pierwszém przedstawieniu téj pięknej opery, w Styczniu 1835 roku zmarł Bellini w saméj sile wieku, nie mogąc nawet nacieszyć się

zasłużoném powodzeniem ostatniego swego utworu. Kompozytor ten z małemi naukowemi zasobami, winien był wszystko instynktowi wrodzonego talentu. Umiał on znaleźć w głębi swego serca szczytne melodye, a w kombinacyach harmonii, zdarzało mu się czasami sięgnąć w sfery przystępne tylko potężnym twórcom muzykalnym.

Donizetti i Verdi, są to dwaj wyższego talentu kompozytorowie (należący także do rzędu naśladowców Rossyniego), zamykający drugi okres muzyki dramatycznej włoskiej.

Przypominają sobie zapewne czytelnicy dowcipną karykaturę, przedstawiającą w różnych pociesznych pozycjach wielu francuzkich i włoskich kompozytorów; otóż pomiędzy innemi, wyobrażony był także Donizetti, jak stojąc na parochodzie, pisze na jednej nodze jakąś nową partyturę, a z dymiącego komina widać mnóstwo wylatujących gotowych już oper.

Doprawdy, nie można było lepiej scharakteryzować tego najpłodniejszego z dzisiejszych włoskich kompozytorów; sześćdziesiąt przeszło oper napisanych z dziwną i niepojętą łatwością, są dowodem niepospolicie twórczego talentu i wielkiej wprawy w władaniu technicznemi materiałami sztuki. Jedną z piękniejszych oper komicznych *Don Pasquale*, napisał Donizetti w ciągu dni ośmiu. Gdy mu powiadano, iż Rossyni potrzebował dwóch tygodni czasu dla skomponowania *Cyrulika Sewilskiego*: „To mnie wcale nie dziwi,” odpowiedział Donizetti, „Rossyni jest tak leniwym!” Lecz właśnie owém szybkim, a więc bez należytego opracowania i rozwagi tworzeniem, kompozytor ten marnował niekiedy swój talent. W przelotnych i niedojrzałych chwilach natchnienia, porywał wszystko co mu tylko

na myśl przyszło, nie mając często cierpliwości do należytego i stosownego wykończenia dzieła; nie troszcząc się o właściwość charakteru muzyki do treści, grzesząc nieraz zbytnią trywialnością pomysłów muzycznych i sposobem ich instrumentowania. Dla tego pomimo takiej ilości oper przez siebie napisanych, zaledwie kilka przeżyło swego twórcę, a z tych: *Don Pasquale* i *Napój Miłosny* jako opery komiczne, zaś *Lukrecya*, *Lucya* i *Faworyta* jako opery seryo, za najlepsze uważać należy.

Kajetan Donizetti urodził się w roku 1798 w mieście Bergamo, należącym niegdyś do dawnego terytorium rzeczypospolitej weneckiej. Będąc synem ubogiego urzędnika, utrzymującego liczną swą rodzinę z szczupłej pensyjki jedynie, Donizetti jednakże otrzymał dosyć staranne wychowanie. Od dzieciństwa zaraz okazywał wiele skłonności do sztuk pięknych. Nie myśląc wcale o muzyce, upodobał sobie architekturę i jęj wyłącznie chciał się oddać. Ojciec zaś przeciwnie, żądał by się poświęcił prawnictwu; na tęg bowiem drodze najprędzej mógł dojść do bytu niezależnego tak pod względem majątkowym, jako i towarzyskim. Wówczas to jak strumień, który dopóty ziemię nurtuje, aż w ukrytej walce przerwawszy twardą jęj zaporę, swobodnie na wierzch wypłynie, skrapiając w wartkim i dobroczyunym biegu niwy, po których wody swe toczy; tak i w duszy przyszłego twórcy *Faworyty*, rozpoczęła się walka wewnętrzna, uparta, a tą była niepoohamowana i raptownie w nim obudzona skłonność do muzyki. Natura dając pewnym wybranym przez siebie ludziom, szczególne zdolności do nauk lub sztuk pięknych, niezawodnie prędzej czy później sama ich popchnie na właściwą i odpowiednią ich geniuszowi drogę; historia życia wszystkich znakomi-

tych ludzi daje nam tego oczywiste dowody, a Donizetti jednym więcéj jest jeszcze przykładem.

Pomimo silnego oporu ojca, niedowierzającego w trwałość popędu do muzyki tak niespodzianie objawionego, młody Donizetti tyle nareszcie dokazał, że oddanym został do szkoły muzycznej, założonej w jego mieście rodzinném w 1805 roku. Jan Szymon Meyer, wzięty wówczas kompozytor, zreorganizował ją w 1811 roku, i pod jego to kierunkiem, Donizetti poznał pierwsze zasady muzyki. Gdy zbadał dostatecznie tajemnicę harmonii, ucząc się zarazem sztuki akompaniowania i przeglądając z uwagą dzieła dawnych mistrzów, otrzymawszy wiele zbawiennych rad od swego zacnego nauczyciela; następnie dla dokończenia edukacyi, w roku 1815 wysłanym został do Bolonii, ażeby od Stanisława Mattei mógł brać lekcyę kontrapunktu.

Ksiądz Mattei był wtedy najlepszym nauczycielem téj trudnej nauki; jemu to wielu kompozytorów włoskich zawdzięcza swoje wykształcenie, a pomiędzy innemi i Rossyni jak już o tem była mowa. Gdy Donizetti przybył do Bolonii, imie Rossyniego głośnie było w całych Włoszech, a jego *Tankred*, na wszystkich teatrach wzbudzał ogromny zapal. Po trzech latach pracowitych studyów, mając zaledwie lat dwadzieścia, napisał Donizetti operę pod tytułem: *Enrico di Borgogna*, i w Wenecyi 1818 roku pierwszy raz wystawiona, dosyć dobrze była przyjęta. W 1822 roku w Rzymie, skomponował *Zoraide di Grenata*, a świetne powodzenie tego dzieła, było przyczyną zupełnego uwolnienia autora od konskrypcyi, do której jako poddany austryacki z prawa należał. Od tego czasu przebiegał Donizetti bezustannie cały półwysep włoski, improwizując opery z nadzwyczajną szybkością; aż w 1831 roku będąc w Me-



dyolanie podczas pobytu w tém mieście Pasty, Rubiniego i Gallego, napisał dla tych sławnych śpiewaków *Annę Bolenę*, która stanowi epokę w jego twórczym talencie. Pomimo obecności Belliniego i uniesień wywoływanych jego dziełem *Lunatyczką*, *Anna Bolena* miała wielkie powodzenie. Odtąd pomiędzy Bellinim i Donizettim, zaczęło się współzawodnictwo, niezawsze jednakże korzystne dla ostatniego. Donizetti będąc 1833 roku we Florencyi, skomponował dla panny Ungher, Duprego i Cosellego *Parisinę*; następnego zaś roku w Medyolanie, jedną z najpiękniejszych swych oper: *Lukrecyę Borgię*. W początku 1835 roku przybył Donizetti po raz pierwszy do Paryża. Bellini od lat dwóch zachwycał wszystkich w tém mieście swoją piękną i tkliwą muzyką; więc trudno było Donizettemu zwrócić na siebie uwagę i uznanie świata muzycznego. To też pomimo niezaprzeczonych zalet, w jakie obfituje *Marino Faliero*, pierwsze przedstawienie téj opery nieźle było od publiczności przyjęte; lecz później nie mogąc się utrzymać obok *Purytanów*, które kilkoma miesiącami pierwój wystawione pozawracały głowy wszystkim amatorom włoskiej muzyki, Donizetti był świadkiem upadku swéj opery i wyjechał napowrót do kraju rodzinnego, zostawiwszy rywala panem pola bitwy, niedługo cieszącego się niestety swemi świetnemi tryumfami. Nareszcie w drugiej połowie tego samego roku, szczęśliwa gwiazda Donizettego zaprowadziła go do Neapolu, gdzie bawili natenczas pani Persiani, Duprez i Coselli. Otrzymawszy libretto dobrze obmyślane i ułożone, utworzył dla nich w ciągu sześciu tygodni *Lucyę Lamermooru*, najlepsze swoje dzieło. Wkrótce na każdym europejskim teatrze rozlegały się melodye téj opery zawsze z upodobaniem słuchanej, a nawet w Paryżu, aż

dotąd tak nieprzyjaznym temu kompozytorowi, w ogólném uwielbieniu oddano cześć należną twórcy takiego dzieła. Przybył więc powtórnie Donizetti do Paryża w roku 1840, ośmielony dobrem względem siebie usposobieniem publiczności. Tym razem przywiózł trzy partytury to jest: *la Fille du Régiment*, *les Martyrs* i *la Favorite*. *Les Martyrs* napisane były dla nieszczęśliwego Nuritt'a, który w przystępie czarnej melancholii, spowodowanej ogromném powodzeniem współzawodnika swego Duprego, życie sobie odebrał; on sam nawet treść do téj opery układał z tragedyi *Polyeucte* Kornela. *Faworyta* zaś, pierwiastkowo pod tytułem: *l'Ange de Nisida*, miała tylko trzy akta, a czwarty Donizetti dorobił w Paryżu, chcąc dać większy nieco zakres dzieła, na scenę wielkiej opery przeznaczonemu. Żadna z tych trzech oper nie mogła się poszczycić zbytniém powodzeniem. *Faworyta* nawet, ze wszystkich znanych oper tego kompozytora najstaranniej napisana, stopniowo tylko przyszła do wziętości jaką dziś posiada, a scena francuzka słusznie nią się szczycić może. W 1842 roku, wezwany błaganiem chyłącego się do upadku i bankructwa dyrektora teatru włoskiego w Wiedniu, opuścił Donizetti Paryż i pośpieszył wybawić od pewnej zguby ginącego, któren jedynie w jego talencie widział swe ocalenie. Jakoż w przeciągu dosyć krótkiego czasu, skomponował Donizetti *Lindę z Chamouni*, operę z zapałem przez Wiedeńczyków przyjętą, i interessa teatru i dyrektora na pomyślnój i kwitnącej stopie postawił. Otrzymaawszy za napisanie tego dzieła tytuł kapelmistrza cesarsko-nadwornej muzyki, powrócił do Paryża, i tam dla teatru włoskiej opery, skomponował jakim to już wyżej powiedział, w ciągu ośmiu dni operę komiczną *Don Pasquale*; muzyka jój żywa, lekka i dowcipna, nadzwyczaj dobrze od

publiczności przyjętą została. Administrator wielkiej opery przekonawszy się, jak mało kosztowało twórcę *Lindy z Chamouni* wyrwanie z grożącego niebezpieczeństwa dyrektora teatru wiedeńskiego; widząc się z dniem każdym w coraz przykrzejszym położeniu, a nie mając nic nowego na zbliżającą się porę zimową, zaproponował Donizettemu napisanie nowój jakiej opery. Donizetti chętnie się na to zgodził, i w dwa miesiące skomponował ogromną partyturę, której dał tytuł *Dom Sebastyan*. Dzieło to zawierające kilka pięknych ustępów, upadło; jedni przypisywali treści niemającej dosyć interessu, drudzy niedokładności i rażącym wadom w wystawie scenicznej. Jednakże zbyt pośpieszne i niedbałe pisanie tej muzyki było niezawodnie najgłówniejszą do tego przyczyną. Donizetti aż nadto dobrze sam o tém wiedział i przewidywał, że to zatruje jego życie; gdy bowiem wychodził z ostatniej próby, rzekł do towarzyszącego mu przyjaciela: „Czuję się bardzo słabym; *Dom Sebastyan* mnie zabija!”

Donizetti, jak wielu jego rodaków, nie miał nigdy dosyć cierpliwości i sumienności, by przedsięwzięte dzieło z rozwagą opracować. Spuszczał on się z pewną niedbałością na swą szczęśliwą gwiazdę, i dopóki czerpał natchnienie w niespracowanym i niezmęczonym umyśle, wszystko było bardzo dobrze; miejscowe niedokładności lub uchybienia, nadgradzał ustępami świetnemi, bogatemi. Lecz przyzwyczajwszy się do nierozważnego szafowania talentem, gdy mu sił i natchnienia zabrakło, w końcu właśnie swego zawodu, w chwili gdy powodzenie i wzrastająca sława, większą odpowiedzialność na kompozytora wkładają, nie umiał już Donizetti znaleźć w sobie pomysłów, godnych takiego jak on kompozytora. Liczył zaledwie czter-

dziesty piąty rok życia, gdy napisał *Dom Sebastjana*; lecz organizm jego podkopany zbytkiem wycieńczenia sił fizycznych, pracą a może i nadużyciami rozkoszy tego życia, nie był już w stanie wyświadczyć mu żądanej przysługi. Po nieszczęśliwém wystawieniu téj opery, udał się jeszcze Donizetti do Wiednia, gdzie go obowiązek kapelmistrza dworu powoływał, unosząc z sobą zaród choroby, która go wkrótce życia pozbawić miała. W Wiedniu, pomimo uprzejmego przyjęcia ze strony jego wielbicieli, zaczęły się pokazywać symptomata pomieszania zmysłów. Wrócił on jeszcze po raz ostatni do Paryża w 1845 roku; skoro choroba jego wzmacniać się poczęła, został umieszczony w domu zdrowia Jory, ztamtąd przeniesiono go 1847 roku do innego szpitala, a we Wrześniu tegoż samego roku wyszedł ztamtąd, by wrócić do kraju rodzinnego. W przejeździe przez Bruxellę, uderzony został silnym atakiem paraliżu, który ponowiwszy się w Bergamo, dnia 4 Kwietnia 1848 roku wtrącił go do grobu.

Oprócz mnóstwa drobnych śpiewów, kantat, mszy i sześćdziesięciu pięciu oper z różnym szczęściem na wielu teatrach przedstawianych, Donizetti zostawił jeszcze jedną niedokończoną, pod tytułem: *Duc d'Albe*. Sposób instrumentowania tego kompozytora świetny, niekiedy potężny, rzadko jednakże oryginalny. Niezawsze w nim szczęśliwie koloryt dźwięku obmyślany, niewiele także modlacyi w harmonii. Największą zaletę stanowi w nim wyborne towarzyszenie głosom śpiewaków, pozwalające bez ogłuszenia i zmęczenia, wykonywać z łatwością najdelikatniejsze odcienia swych ustępów. Zarzucają także Donizettemu nadużycie crescenda i zbyt częste rytmowania krzyżącemi a pospolitemi instrumentami. Lecz

wady te wydadzą się jeszcze zaletami, jeżeli je kto zechce porównać z manierą *najgłośniejszego* dzisiaj we Włoszech kompozytora, Verdego.

Żaden może z kompozytorów nie ma tak wielkiej liczby nieprzyjaciół co Verdi. Ze wszech stron dają się słyszeć narzekania na zepsucie smaku, na brak melodyi, na hałaśliwość instrumentacji. Jemu przypisują dający się spostrzeżać kierunek gwałtownego szamotania instrumentów orkiestrowych w utworach młodych kompozytorów, jemu przypisują także brak dziś powszechny śpiewaków i szybką utratę ich głosów! Jednym słowem, Verdi jest to wielki kryminalista, co wśród ciężkich obwinień, od stolicy do stolicy na sprawę wodzony, ku powszechnemu oburzeniu i rozpaczcy swych przeciwników, wszędzie ją wygrywa.

Urodzony w mieście Busseto w okolicach Medyolanu 1813 roku, pierwsze początki muzyki pobierał od jakiegoś księdza. Przy wrodzonych zdolnościach, nauka szybko się rozwinęła, a opera *Nabuchodonozor* 1841 roku wystawiona w Medyolanie, zjednała mu odrazu rozgłos, do którego niełatwo jest przyjść w ojczyźnie Rossyniego i Donizettego. Od lat kilkunastu, we Włoszech same prawie tylko utwory Verdego przedstawiają; począwszy od Neapolu, Rzymu, Wenecyi, Medyolanu, Turynu i t. d., nie ma teatru, na którymby Verdi wszechwładnie nie panował. Popularność jego doszła do nadzwyczajnego stopnia. Żaden z kompozytorów nie doznał tylu tryumfów, serenad, co Verdi: oto niektóre ważniejsze jego opery: *Oberto di Scn Bonifacio* 1839, *Un giorno di regno* 1840, *Lombardi* 1843, *Ernani* 1844, *Jdue Foscari* 1844, *Attila* 1846, *Macbeth* 1847. Najgłówniejszą cechą kompozycji Verdego, jest uczuciowość. Wybiera on zawsze teksta poważne, patetyczne, obfitujące w sy-

tuacye najdramatyczniejsze; i chociaż w pewnych ustępach rozwijającej się akcji grzeszy nieraz trywialnością muzyki, za to w chwilach jój największego znaczenia, umie się wznieść w swém kompozytorskiém natchnieniu do odpowiedniej wysokości. Są jeszcze inne powody płaskości, lekceważenia lub przesady pomysłów; szukać ich należy w dwóch głównych przyczynach, ważny wpływ na indywidualność tego człowieka, tudzież na kierunek jego prac wywierających. Najprzód Verdi, będąc obecnie najwięcej uzdolnionym kompozytorem we Włoszech, nie ma rywala odpowiedniego sobie, coby go zmuszał do większej baczności i staranniejszego opracowania swych utworów. Rossyni naprzykład, miał do zwalczenia całą przeszłość znakomitych z końca XVIII wieku kompozytorów, których dzieła były rozkoszą ówczesnych dyletantów muzycznych, a obok siebie Meyera, Paëra, zdolnych i wziętych kompozytorów. Donizetti musiał się dobijać wziętości pomiędzy genialnym twórcą *Cyrulika*, *Otella*, i rzewnym a pełnym uczuć śpiewaku *Lunatyczki* i *Normy*. Było to współzawodnictwo niebezpieczne, wymagające wielkiej czujności ze strony wstępującego w ich szranki szermierza.

Verdi, początkowo mając tylko Donizettego za rywala, zuchwalszym krokiem naprzód się posuwał, a dziś stoi sam jeden jako zwycięzca, na pustém i ogoloconém z zapaśników polu bitwy, trzymając w ręku palmę pierwszeństwa. Drugą przyczyną również szkodliwie na twórcę *Ernaniego* oddziaływającą: był brak rozsądnej a umiejętnej krytyki. Gdy dzieła Verdegó poczęły się na świat ukazywać, zaraz z jednej strony wielbiciele pod niebiosa je wynosili, a z drugiej przeciwnicy z oburzeniem i zapalczywością bezwzględnie tylko złą stronę w nich widzieli, zaprzeczając wszel-

kich zdolności młodemu kompozytorowi. Verdi z natury drażliwy, rozjątrzony niesprawiedliwością przeciwnych sobie, nie znalazłszy w stronnicych krytykach żadnej zdrowej, śmiałej lub zbawienną rady, zbalamucony od swych przyjaciół uwielbieniami jakich mu nie szczędzili, chcących niejako wynagrodzić okrzyki stronnictwa zawziętego przeciwko niemu, odsunął się ze wstrętem od ludzi, lekceważąc ich zdania. Stał się nieufnym, nietowarzyskim; widywano go tylko przewodniczącego ostatniemi próbami nowych swych utworów, a chwilowe czasem ich niepowodzenia, do reszty zniechęcały wrażliwy umysł tego kompozytora. Przybywszy nawet do Paryża, gdzie niektóre opery a szczególnie *Trubadur*, znaczny rozgłos mu zjednały, napisał tamże dla wielkiej opery najlepsze swoje dzieło: *Nieszpory Sycylijskie*, wystrzegając się wszelkiej poufalskiej styczności z ludźmi, obrawszy sobie za schronienie ustron, oddaloną od zgiełku i wrzawy miasta, które ostatecznie wyrokować miało o jego talencie. Jak wszystkim powszechnie wiadomo, Verdi wyszedł zwycięsko z tej niebezpiecznej próby, dowiódłszy dostatecznie, iż jest zdolnym do tworzenia dzieł wyższej wartości; a jeżeli niedostępne są dla niego ścieżki po których geniusz Rossyniego stapał, to i tak nawet, jeżeli zechce, potęgą swego natchnienia wyższym być może nad tłum pospolitych kompozytorów. Sądzę iż powyższe dowody wystarczają choć w części na usprawiedliwienie manieri i kierunku, jaki cechuje wszystkie dzieła Verdego napisane przed *Nieszporami Sycylijskiemi*.

Od czasu jak Rossyni a nawet i Donizetti przestali pisać, charakter muzyki włoskiej znacznie się zmienił. Wpływ piśmiennictwa zagranicznego, nowe teorye o sztuce drama-

tycznej, tudzież usposobienia polityczne, wstrząsając silnie wrzącemi i gwałtownemi namiętnościami umysły wszystkich mieszkańców, pobudza także kompozytorów w nadawaniu utworom swoim cechy gwałtowno-uczuciowej; poświęcili oni łagodny i delikatny koloryt uczucia, dla ponurych i ciemnych wyrazów zbolałej duszy. Melodye ich nie mają już téj jasności, słodczy, spokoju i tego bogactwa co dawniej. Sztuka instrumentowania straciła wiele na wdzięku i wytworności, a stała się wrzaskliwą i trywialną. Jednym słowem, następcy Rossyniego, poniżyli muzykę przez zbytnią przesadę w wyszukiwaniu mocnych efektów dramatyczności. Zdaje się, że świetna gwiazda muzyki tego kraju coraz widoczniej błedniejąc, wkrótce może na zawsze zejdzie z horyzontu, na którym od tylu wieków całemu światu przyświecała.

---



## ROZDZIAŁ IV.

---

### MUZYKA W NIEMCZECH.

Wpływ reformacji na wychowanie muzyczne Niemiec. — Cesarz Leopold wprowadza do Wiednia włoskich kompozytorów. — Henryk Schütz w 1627 r. układa muzykę do opery Rinucciniego *Daphne*. — Pierwsza opera niemiecka *Orontes* skomponowana przez Jana Thiel. — Reinhard Kaiser. — Haendel. — Graun i Adolf Hass. — Naumann. — Postęp muzyki instrumentalnej. — Józef Hayden. — Mozart. — Wpływ jego na muzykę dramatyczną. — Winter. — Weigl. — Ludwik Beethoven. — Karol Marya Weber. — Ludwik Spohr. — Mendelsohn. — Flotow. — Ryszard Wagner. — Meyerbeer.

Najmuzykalniejszym bezwątpienia narodem zaraz po Włochach są Niemcy, tylko że pochodzi to zupełnie z innych przyczyn. Włosi są obdarzeni organizacją namiętą do melodyi, dla tego śpiewają oni z wielkim smakiem i czują mocno; w Niemczech, zamiłowanie do muzyki jest skutkiem wychowania.

Północna część tego kraju szczególnie od czasów reformacji, posiada mnóstwo szkółek i instytucji muzycznych, wpajających zamiłowanie do téj sztuki od najmłodszych lat dzieciństwa. Luter znał się dobrze na muzyce i wiedział jaki wpływ ona wywierać może na obyczaje, gdy właściwie do wychowania jest zastosowana; żądał

więc, ażeby wszyscy pastorowie muzykę posiadać mogli i urządzali szkółki dla bezpłatnego nauczania młodzieży. W tym celu razem z Melanchtonem, ułożył rytuał na usługę obrządku religijnego. Wiele bardzo hymnów i psalmów skomponowanych przez tego wielkiego człowieka, jest dzisiaj śpiewanych podczas nabożeństwa przez gminy, a melodye ich odznaczają się majestatyczną pięknnością.

We wszystkich kościołach protestanckich, melodye powyższej części są prawie jedne i te same, tylko harmonia do nich bywa rozmaita. Najznakomitsi kompozytorowie poświęcali talent swój temu rodzajowi. J. Sebestyan Bach wiele dzieł w tym duchu zostawił, a wszystkie noszą cechę jego geniuszu. Zwyczaj ten, najwięcej się przyczynił do wyrobienia pomiędzy Niemcami upodobania do harmonii, która jest główną podstawą ich utworów muzycznych. Tak ścisłe połączenie muzyki z obrządkami wiary, działając potężnie na rozbudzenie zamiłowania do niej pomiędzy najniższą nawet klasą narodu, sprawiło, że Niemcy mianowicie w dramatach religijnych czyli tak nazwanych oratoriach, sięgnęli najwyższej doskonałości. Emanuel Bach, Haendel, Hayden, Nauman, Mozart, Beethoven i Mendelsohn, zostawili wiekopomne dzieła w tym rodzaju. Lecz nie mam na ten raz zamiaru wchodzić w bliższe rozpoznanie tego przedmiotu; moim celem jest śledzić bieg i postęp muzyki dramatyczno-teatralnej, więc nią wyłącznie się zajmę.

W końcu XVI a w początkach XVII wieku, w Niemczech odgrywał się dramat znany w dziejach pod imieniem trzydziestoletniej wojny. W skutek tego, sztuka muzyczna zostawała w letargu aż do wstąpienia na tron cesarski Leopolda w 1657 roku. Monarcha ten lubiący bardzo muzykę,

a nadewszystko kompozycje Carissimi, postanowił wprowadzić muzykę dramatyczną do Niemiec, i skoro się tylko wojna skończyła, zaprosił do Wiednia wielu kompozytorów włoskich, to jest: Santinelli, Caldara, Sotto i Bononciniego, zaszczycając ich swą przyjaźnią i okrywając honorami. Pierwszy Santinelli mianowany mistrzem nadwornéj kapeli, napisał w tém mieście na cześć zaślubin cesarza Leopolda operę pod tytułem: *gli Amori di Orfeo ed Euridice*, która tak oczarowała Wiedeńczyków, że od tego czasu zaprowadzono tamże operę włoską; upodobanie do niej do dnia dzisiejszego nie zmieniło się wcale. Henryk Schütz, człowiek niepospolitych zdolności, urodzony w Koestritz 1584 roku napisał wprawdzie muzykę do opery Rinucciniego *Daphne*, przełożonéj na język niemiecki przez Opitz'a w 1627 roku, lecz sam kształcony przez Jana Gabryelli w Wenecyi, prześląkły tradycją i manierą mistrzów téj szkoły, nie śmiał czy nie umiał być oryginalnym, więc ani jego muzyka, ani on sam za niemieckiego kompozytora uważanym być nie może.

Pierwsza dopiero niemiecka opera *Orontes*, nacechowana pewnym miejscowym charakterem, wykonaną była w Hamburgu 1687 roku, muzykę do niej układał Jan Thiel dyrektor orkiestry księcia Mersburgskiego. Kilku innych kompozytorów jako to: Strunck, Foertsch i Cousser, starali się iść w jego ślady, lecz wszyscy zaćmieni zostali przez człowieka obdarzonego nadzwyczajnym do muzyki talentem, jakim był Reinhard Keiser.

Najznakomitszy ten kompozytor niemieckiej szkoły, urodził się 1673 roku w Weisenfels około Lipska. Ojciec jego udzielał mu pierwszych zasad muzyki, a następnie w Lipsku w szkole Ś-go Tomasza, ukończył swe studia. Geniusz Keisera wczesnie bardzo się objawił, bo w dzie-

więtnastym roku życia napisał muzykę do dramatu pasterkiego pod tytułem: *Ismene*, przedstawionego na jednym dworskim teatrze. Zachęcony dobrem pierwszej swój pracy powodzeniem, w rok później 1693 roku, skomponował w Hamburgu operę *Basilius*. Muzyka w tém dziele była tak nową, tak odmienną i tak wyższą od téj, jaką poprzednicy jego aż dotąd pisali, że publiczność z zapalem biegła jej słuchać, a miasto Hamburg wezwało go dla objęcia dyrekcyi nad teatrem. Wkrótce téż wszelkiego rodzaju przeszkody i intrygi zazdrosni stawiać mu poczęli, i dopiero w trzy lata później mógł dwie swoje opery: *Irenę* i *Janusa* wystawić. W 1728 roku, otrzymał w Hamburgu godność dyrektora muzyki przy kościele Ś-tój Katarzyny; podwoiwszy czynności i gorliwość, skomponował mnóstwo utworów religijnej treści, a na pięć lat przed śmiercią, napisał ostatnią operę pod tytułem: *Circe*. Powiadają iż ten ojciec opery niemieckiej, zostawił 116 dzieł teatrowi poświęconych, oprócz wielkiej ilości innego rodzaju muzyki, jako to: oratoryów, mszy i t. p.

Utwory Keisera zalecały się siłą uczucia patetycznego i oryginalnością formy. Jak u wszystkich prawie mistrzów niemieckich, harmonia jego jest uczona i przejmująca; w instrumentacji więcej jest instynktu jak metody. W jednej z swoich oper *Fredegondzie*, umieścił 40 aryj, a każda z nich zaleca się szczególną kolorytu i efektu różnaitością. Czasami w orkiestrze jego slychać tylko bass, klawikord i instrumenta smyczkowe *pizzicato*; czasami tylko kwartet różnięty; to znów oboje towarzyszą śpiewakowi, albo flet z altówkami jedynie. Wymieniają aryę, której akompaniują skrzypce *solo*, lub obój z bassem. Istotnie, podziwiać należy owe niewyczerpane środki pomysłów, jakiemi on ozda-

biał i urozmaicał swe utwory. Kompozycje Keisera pod względem melodyi, uważane są za bardzo piękne; zmianami przez siebie zaprowadzonymi w stariej rutynie komponowania wyprzedził on znacznie wiek swój, chociaż niedołęztwo poetów i śpiewaków szkodziło mu raczej jak dopomagało. Najczęściej rzemieślnicy i kupczyki wykonywali jago opery, gdyż nie było podówczas jeszcze w Niemczech ludzi wyłącznie śpiewaniem się trudniących; i tak, nieraz szewc przedstawiał rolę pierwszego tenora, a panna owoce w dzień po ulicach sprzedająca, odgrywała wieczorem *Armide*, *Semiramidę*, albo coś podobnego. Jednakże Haendel i Hass, nietylko że kształcili się na stylu Keisera, ale nieraz i pomysły jego zupełnie naśladowali. Po twórcy *Basiliusa*, najznakomitszym z kompozytorów w owym czasie był Haendel.

Urodzony w Saksonii mieście Hall 1684 r., wczesnie bardzo, bo w ósmym roku życia, począł się uczyć wyższej muzyki od Zachau, sławnego wielce organisty. Mając lat czternaście, umieszczony został jako *secund* skrzypek w orkiestrze teatru Hamburgskiego, jedynego na którym opera niemiecka kwitnęła, i wtedy to utwory Keisera wielki wpływ wywarły na talent Haendla. W roku 1705 wystawił pierwszy raz swą operę *Almira*, w miesiąc zaś później drugą, pod tytułem *Neron*. Zwiedziwszy Włochy w 1708 r. i napisawszy w Rzymie oratorium *Resurrection*, za powrotem do kraju wystawił zaraz opery: *Florindę* i *Daphnę*. W początkach 1709 roku, udawszy się z Hamburga do Florencyi, na ządanie księcia Toskańskiego skomponował pierwszą swą włoską operę *Rodrigo*; następnie w Wenecyi wystawił *Agryppinę*, a w Rzymie kantatę pod tytułem: *Il Trionfo del tempo*. Wszystkie te dzieła dobrze przyjmowane,

znaczny mu rozgłos pomiędzy najmuzykalniejszym w świecie narodem uczyniły; pragnął więc Haendel zostać we Włoszech; widząc jednakże iż trudno mu będzie długo się tamże utrzymać, postanowił wrócić do Niemiec i Hanower obrał sobie za stałe siedlisko. Właśnie na ten czas August Steffani, kompozytor wielu oper (urodzony we Włoszech 1655, zmarły 1730 r.), był w tém mieście dyrektorem teatru. Haendel ceniąc wielce jego dzieła, a mianowicie słodycz i wytworność stylu jaki odznaczał muzykę Steffaniego, przejął się nią tak dalece, iż odtąd w utworach późniejszych zmienił znacznie styl własny, i obok głębokich a uczonych kombinacyi harmonijnych cechujących głównie olbrzymi talent Haendla, spostrzegać się daje pewna jasność i smak w melodyi. Lecz i tutaj, pomimo wszelkich korzyści zapewnionych mu przez Elektora Hanowerskiego, pomimo iż go mianował dyrektorem teatru w miejsce Steffaniego, nie mógł Haendel usiedzieć na miejscu i w roku 1710, widzimy go w Londynie, gdzie na żądanie przedsiębiorcy teatru Hay-Market, w czternaście dni po swoim przybyciu, napisał operę *Rinaldo*, która przez półwieku była ulubioném dziełem Anglików. Ogromną liczbę oper zostawił Haendel; lecz rodzaj w jakim najwięcej celował, były to *Oratoria*. Z tych znaczniejsze jako : *Esther*, *Israël w Egipcie*, *Saul*, *Messyas*, *Judasz Machabeusz*, *Balthazar*, uznane za najszczytniejsze arcydzieła, do dnia dzisiejszego są rozkoszą wszystkich amatorów prawdziwie klassycznej muzyki. Otoczony czcią i poszanowaniem narodu, wśród którego ostatnie lata swego życia spędził, zmarł Haendel 1759 r. pochowany w Westminster.

Muzyka jego jest poważną, styl wielki, szeroki, lecz ciężki i dla ogółu niezbyt przystępny; ztąd pomimo uwiel-

bienia jakie wzbudzał między znawcami, większość publiczności uczęszczającej do teatrów, niewiele w utworach jego smakowała.

Graun, urodzony w Saksonii 1701 r. i Adolf Hass uczeń Scarlattego, od Włochów przewany il Sassone, dla których większą część swych oper napisał, a urodzony 1705 w Bergedorfie, obydwaj komponując w stylu włoskim, jedynym jaki natenczas miał w Niemczech powodzenie, więcej nierównie od Haendla byli lubionemi, a dzieła ich szybko bardzo stały się popularnemi. Idąc bowiem za przykładem Wiednia, wszystkie dwory starały się o posiadanie włoskiej opery; orkiestry także po większej części z włoskich wirtuozów złożone były. Przez lat ośmdziesiąt prawie trwało tak nieprzerwanie, i ani Haendel, ani współcześni jemu kompozytorowie niemieccy: Matheson i Telemann, nie mogli uniknąć przewagi jaką wywierała muzyka włoska, a tém bardziej wydrzeć jej pierwszeństwa. Lud tylko pospolicity zabawiał się muzyką narodową, a wyższe klasy społeczeństwa za przykładem monarchów, gardzili nią. Nie było więc wyboru dla kompozytora; jeżeli chciał coś znaczyć na świecie, musiał pisać po włosku, albo zginąć nieocenionym i nieznanym. Jeden tylko Gluck, urodzony w 1714 a zmarły 1787 r., najznakomitszy geniusz muzyczny w owój epoce, rozprzestrzeniwszy granice muzyki dramatycznej wprowadzeniem do niej pewnych koniecznych zmian, a których potrzeba oddawna czuć się powszechnie dawała, jako to: przez połączenie wdzięku szkoły włoskiej z bogactwem harmonii i energią deklamacyi prawdziwie dramatycznej, wybił się nad wszystkich współczesnych sobie kompozytorów. Stawszy się więc twórcą nowego rodzaju, udał się następnie do Francji, by tam dokonać stanowczej w sztuce rewolucyi

i założyć szkołę, której muzyka dramatyczna francuzka zawdzięcza swoją egzystencję (1).

Naumann byłby może także doczekał się sławy europejskiej, gdyby nie to, że najpiękniejsze swoje dzieła pisał właśnie w chwili, gdy utwory Mozarta poczęły zwracać na siebie powszechną uwagę. Urodzony w Blasewitz około Drezna 1744 r., pierwsze zasady muzyki poznał w mieście rodzinném, a następnie udał się do Włoch dla dokończenia edukacji. Wróciwszy do ojczyzny, wielką nauką i niepospolitym talentem zyskał wziętość i uznanie, a wkrótce też mianowany został mistrzem kapelli dworskiej. Napisał on kilka włoskich oper, lecz dopiero *Amphion*, opera skomponowana do tekstu szwedzkiego i wystawiona w Sztokholmie 1776 r. była jego pierwszém a *Acie Galatea*, wystawiona w Dreźnie 1804 r., ostatniém wysokiéj wartości dziełem. Naumann zmarł tegoż samego roku.

Lecz jeżeli muzyka dramatyczna narodowa, pomimo pewnych cech oryginalności nie mogła odnieść przewagi nad włoską, panującą na wszystkich ważniejszych teatrach, za to styl muzyki instrumentalnej w Niemczech, ogromne w drugiej połowie ośmnastego wieku uczynił postępy. Wówczas to tercetom, kwartetom i kwintetom, nadano charakter i formę jaką widzimy w pierwszych utworach tego rodzaju Haydena, Kobricha, Agrela, Janitscha, Radeckera, Camerlohera i Abela. Inni znowuż kompozytorowie : Kraft, Telemann, Schwindel, Miśliwecek, Toesky, Wagenseil, Wanhal i Stamitz, rozszerzyli w instrumentacji granice *symfonii*, bo z razu złożona tylko ze smyczkowych, przez dodanie

(1) Obszerniej o tym kompozytorze będzie w rozdziale muzyki francuzkiej.



dętych instrumentów, zyskała na piękności i potędze. Józef Hayden urodzony w Czechach 1732 r., doprowadził muzykę instrumentalną do nadzwyczajnej doskonałości przez swe kompozycje wyłącznie dla niej poświęcone, a temi były: oratoria, symfonie, msze, kwartety i. t. d. W operach orkiestra poczęła nabierać pewnego znaczenia, jakiego dotąd nie posiadała; kompozytorowie zwracali większą uwagę na różnorodny koloryt brzmienia instrumentów, staranniej barwiąc nim swe utwory; aż przyszedł Mozart i pokazał zdumionemu światu, który go zrazu pojąć nie był w stanie, co może zdziałać muzyka instrumentalna łącznie z wokalną w wyższych sferach dramatu, gdy jest umiejętnie zastosowaną.

Wolfgang-Amadeusz Mozart, urodził się w Salzburgu 27 stycznia 1756 roku. Zdolności jego do muzyki były nadzwyczajne; w szóstym roku życia już grał i akompaniował tak niepospolicie, że ojciec jego osądził za stosowne pokazać syna światu i w tym celu udał się z nim w podróż muzyczną. W Wiedniu, a następnie w Paryżu i Londynie, zachwycił wszystkich młodzieńki Wolfgang biegłością swoją w improwizacji i grą na fortepianie. Powróciwszy do domu 1766r., wziął się Mozart do pracy, studyując wyższe kompozycje Haendla, Sebestyana i Emmanuela Bacha. Znacomity organista Eberlin, (a tych w Niemczech nigdy nie brakowało) wtajemniczał go w prawa i zasady kontrapunktu; oprócz tego, z równym zamiłowaniem wczytywał się w dzieła największych mistrzów szkoły włoskiej, jacy w początkach XVIIIgo wieku jaśnieli na horyzoncie muzycznym swego kraju jako to: Stradella, Carissimi, a nadewszystko Aleksander Scarlatti, Leo i Durant. Następnie w 1767 udał się z ojcem do Wiednia, gdzie pomimo tysięcznych dowo-

dów uprzejmości Cesarza Józefa IIgo, hrabiego Kaunitz, Metastase i wielu innych znaczniejszych osób młodemu artyście okazywanych, zazdrość jaką wzbudzał jego nadzwyczajny talent pomiędzy ludźmi niskiego umysłu, poczęła wychylać swe szkaradne oblicze, prześladując go bezprze-stannie aż do końca życia. Józef IIgi przekonany o wielkich zdolnościach młodego Mozarta, polecił mu napisanie jakiej opery *buffo*; życzenie to było dla niego rozkazem; natychmiast więc wziął się gorliwie do pracy i w kilka tygodni skomponował operę do teatru włoskiego, *La finta semplice*. Sędziowie tak kompetentni jak Hass i Metastase, przeglądając ją w partyturze i przysłuchując się ustępom przez autora przed nimi wykonanym, nie szczędzili pochwał Mozartowi oddając najzupełniejszą sprawiedliwość pięknym i śmiałym pomysłom, jakie się w tej operze zawierały. Lecz zawzięci nieprzyjaciele, rozsiewali wszędzie jak najgorsze i najszkodliwsze wieści o dziele i jego twórcy utrzymując : że młody Wolfgang napisać jój nie mógł, bo nie zna języka włoskiego, że to jest utwór jego ojca, bo syn zaledwie początki kompozycyi posiada ; więc to jest niegodne oszustwo. Artystom orkiestry wmówiono : że ubliżyliby sobie, gdyby dozwolili młodzikowi mającemu zaledwie lat dwanaście życia, dyrygować tak zasłużonymi weteranami i. t. p. Jednym słowem, podburzywszy wszystkich przeciwko Mozartowi, a mianowicie antreprenera teatru włoskiego hrabiego Affligio, tyle nareszcie okazali, że opera ta przedstawioną nie była, chociaż Hass utrzymywał, iż widział we Włoszech ze trzydzieści oper bez porównania gorszych jak Mozarta, które jednakże dobre miały powodzenie. Tyle przeszkód towarzyszących pierwszemu dramatycznemu utworowi młodego kompozytora i tyle nienawiści dla jego osoby, przeko-

nywa o ważności i znaczeniu Mozarta w stolicy cesarstwa niemieckiego. Straciwszy czternaście miesięcy czasu i szczupły zapas gotówki ciężką pracą zarobioną, strapieni na umyśle wrócili do Salzburga; i znów nasz Wolfgang oddał się całej nauce i studjom nad muzyką. Otrzymawszy nominację dyrektora orkiestry (*Concertmeister*) w mieście rodzinném, udał się Mozart wraz z ojcem do Włoch, gdyż tam tylko podówczas wykształcić się jedynie można było w muzyce, dla tego wszyscy prawie znaczniejsi kompozytorowie niemieccy mieli sobie za najważniejszy obowiązek edukację swoją kończyć na klassycznej ziemi sztuk pięknych. Przez ośmnaście miesięcy wzbudzając wszędzie podziw i uwielbienie, Mozart wraz z ojcem doznawał jak najchlubniejszego tamże przyjęcia; najznakomitsi i najzasłużeńsi mężowie, ubiegali się o poznanie zbliska chłopca tak zadziwiającego; wszystkie akademie rade były posiadać go w swém łonie. Nareszcie zaszczyt, którego mu odmówiono w Wiedniu, tutaj go spotkał, bo na prośbę dyrektora teatru medyolańskiego w 1770 napisał operę: *Mitridat re di Ponto*, bardzo dobrze od tamtejszej publiczności przyjętą, chociaż twórca jój nie miał więcej jak czternaście lat wieku. W tym samym roku, tylko nieco wcześniej, przybył Mozart do Rzymu. Wiadomo jak wielką wagę przywiązywała stolica Apostolska do dzieł wykonywanych w bazylice Piotra Śgo podczas ostatniego tygodnia przed Wielkanocą. Długo bardzo pod klątwą, nie wolno było żadnemu śpiewakowi kopiować, ani też wynosić lub pokazywać komukolwiek muzyki, w te dni rok rocznie wykonywaną. Jednakże Mozart przyszedł do posiadania najślawniejszego z tych utworów: *Miserere Allegro*, a to sposobem następującym: przybywszy w środę

do Rzymu, pobiegł natychmiast do kościoła, by to znakomite dzieło usłyszeć, a wróciwszy do domu przepisał całe z pamięci; gdy w Wielki Piątek powtórnie je wykonywano, Mozart schował rękopism do kapelusza i słuchając z uwagą, poprawiał gdzie tego była potrzeba. Pomimo chęci zachowania owój kradzieży w jak największej tajemnicy, rozeszła się o nią wieść po całym mieście, a skoro się winowajca przyznał, zażądano sprawdzenia; w obecności więc Christofori artysty umyślnie w tym celu delegowanego, Mozart odegrał *Miserere* i ani jednej nuty nie brakowało. Christofori o mało zmysłów nie stracił, nie mogąc pojąć jakim sposobem dzieło tak znaczne, w starym stylu kościelnym napisane, można było raz usłyszawszy, z pamięci skopiować! Lecz niepodobieństwo opisywać te wszystkie cuda, jakimi zdumiewał współczesnych przyszły twórca *Don Juana*; wyprowadziłoby mię to nad zakres niniejszej pracy oznaczony. Jednym słowem, Mozart równy najpotężniejszym geniuszom muzycznym we wszystkich rodzajach, w muzyce dramatycznej nie ma rywala godnego siebie. Wynalazca form kolosalnych rozmiarów przez wszystkich później naśladowanych; twórca ogromnego mnóstwa melodyi, wpływających z organizacyi dziwnie muzykalnej; nieporównany w różnaitości, bogactwie i nowości niewyczerpanych kombinacyi instrumentalnych. Geniusz ten zadziwiającej płodności, który po wszystkie wieki będzie zaszczytem Niemiec, zostawił w *Die Entführung aus dem Serail* (Porwanie z Seraju 1784 r.) model pierwszej opery prawdziwie niemieckiej, godnej tego nazwania, a w *Don Juanie* wystawionym w Pradze czeskiej dnia 4 listopada 1787 roku, ideał opery łączącej w sobie tradycję wszystkich szkół razem: dzieło nieśmiertelne, w którym prawda

i piękno uczuć doprowadzone są do ostatecznych granic!

Oprócz dzieł powyższych zostawił jeszcze Mozart z większych oper: *Jdomeneo* (1781 r.), *Nozze di Figaro* (1786 r.), *Così fan tutte* (1790 r.), *Die Zauberflöte* (1791 r.), *la Clemenza di Tito* (1791 r.). W 1782 r. ożenił się Mozart z panną Konstancją Weber, pomimo silnego oporu jej matki; skutkiem czego szczupłe dochody jakimi rozporządzał, zmuszały go do podwojenia pracy. Więc też od ósmej rano do drugiej popołudniu, poświęcał się wyłącznie dawananiu lekcji muzyki; po obiedzie wypoczywał przez godzinę, przyjmując wszelkiego rodzaju obstalunki na komponowanie koncertów, symfonii, kwartetów, kantat, śpiewek i. t. p. a wieczorami zapraszany bywał zwykle do najznakomitszych domów w stolicy i dopiero około północy wracał do siebie. Stosunki jakie go łączyły z wyższem towarzystwem, tudzież wpływ który posiadał pomiędzy melomanami, pozwalały mu często dawać koncerty, a z ich dochodu najwięcej się zasiliał. Mozart wiele bardzo podróżował; zwiedzając główne miasta Europy, zdarzały mu się pocieszne wypadki, pomiędzy innymi: gdy dnia pewnego przybył do Berlina, dowiedział się, że wieczorem mają wykonać jedną z jego oper: *Belmont et Constance*. Nie przebrawszy się nawet z podróżnego odzienia, pobiegł na widowisko i z głębi parteru przysłuchiwał się uważnie swemu dziełu. Po niejakić chwili, zapomina gdzie jest i że tyle osób go otacza, a nie mogąc znieść jak śpiewacy psują tekst, zmieniają frazesa muzyczne, własne ozdoby nie mające żadnego sensu dodają; zrazu gestami twarzy i cichem mruczeniem dawał oznaki niezadowolenia, lecz stopniowo gorączka autorsko-muzyczna opanowała całego, więc poczyną rozpychać sąsiadów nie przeprasząc ich wcale, machać rę-

kami, jak gdyby chciał orkiestrą dyrygować. Oczy wszystkich zwracają się na człowieka w wytarty surdut odzianego, nędznej powierzchowności, tak nieprzyzwoicie postępującego w teatrze; jedni się śmieją, drudzy gniewają. Nareszcie postanowiono już wypchnąć za drzwi tego, co się ośmiela przeszkadzać reprezentacyi opery Mozarta. On jeden tylko zatopiony cały w słuchaniu śpiewaków i orkiestry, nie domyśla się niczego; lecz czy to że nuty źle były przepisane, czy zakradł się błąd pomiędzy głosy orkiestrowe, sekund skrzypce w jednym miejscu zamiast wziąć c naturalne, biorą cis, a to tak rozdarło uszy kompozytora, iż nie mogąc się wstrzymać, krzyknął na całe gardło: *A do krośset! czemu nie bierzecie C!* Cała orkiestra odwróciła się natychmiast, poznaje Mozarta i w téj chwili publiczność jest uwiadomioną, że tym niespokojnym i w mizerném odzieniu człowiekiem, jest właśnie twórca przedstawianej opery. Prima-donna przestraszona nie chce dalej śpiewać; dyrektor w obawie ażeby widowisko przerwaném nie zostało, udaje się w strapieniu do tego, co stał się powodem katastrofy. Mozart jednym susem wpada na scenę i mówi do załężnionej śpiewaczki: „Co pani chcesz czynić! rolę swoją dobrze, nawet bardzo dobrze śpiewasz i ażebyś ją drugi raz jeszcze lepiej śpiewać mogła, sam cię jęj wyuczę.“ Na drugi dzień, rozpowiadano w Berlinie o najdrobniejszych szczegółach wypadku, przygotowując się do jak najświetniejszego przyjęcia w tém mieście wielkiego kompozytora.

Niezależny charakter Mozarta, nieumiejący się poddawać ani znosić impozycyi jakiegokolwiek, bądź stanowiskiem, bądź urodzeniem osoby, zrażał wielu przeciwko sobie. Cesarz Józef wyznaczył mu 800 złotych pensyi jako

pokojowemu kompozytorowi; tytuł jedynie honorowy, bo nie otrzymał on nigdy od dworu żadnego polecenia dotyczącego się téj niby posady, to też zwykle mawiał: „Zawiele biorę za to co robię, zamało za to co bym mógł zrobić.“ Monarcha ten mający pretensyą do znawstwa w rzeczach muzyki, przez niechętnych Mozartowi uprzedzony do opery *Porwanie z Seraju*, po pierwszym widowisku, każe wołać do siebie autora i powiada do niego: „Zawiele nut mój kochany Mozarcie.“ „Ani jednej więcéj nad to co potrzeba, Najjaśniejszy Panie,“ odpowiedział tenże. Coś podobnego miało miejsce pomiędzy Napoleonem a Cherubinim z okazji muzyki poświęconéj pamięci generała Hoche. Tego rodzaju odpowiedzi niekorzystny najczęściej wpływ wywierają na życie artysty; to też Mozart w nędzy prawie umarł (5 grudnia 1791 r.), a żona nie miała za co pochować zwłok jego. Nawet dziś jeszcze, płochy mieszkaniec Wiednia, nie wie z pewnością gdzie szczątki tego wielkiego człowieka spoczywają, pochowano go bowiem w spólnym, dla najuboższych ludzi przeznaczonym rowie!

Po Mozarcie, Piotr Winter zajmował przez czas dosyć długi pierwsze miejsce pomiędzy kompozytorami teatralnymi. Urodzony w Bawaryi 1758 r., zostawił wiele oper do niemieckiego lub włoskiego tekstu pisanych, które w Monachium, Wiedniu, Wenecyi i Neapolu, dobrego doznawały przyjęcia; pomiędzy innémi: *Das unterbrochene Opferfest*, znana na naszéj scenie pod tytułem *Przerwana ofiara*, niegdys była bardzo lubioną.

Józef Weigl urodzony w Wiedniu 1765 r., nie tyle uczony kompozytor co Winter, ale oryginalniejszy w pomysłach, miał wiele wziętości. Zostawił on najwięcéj dzieł pisanych dla włoskiéj opery w Wiedniu, z niemieckich zaś oper,

najświetniejsze miała powodzenie dla charakterystycznej muzyki : *Familia szwajcarska*. Mniej znani od dwóch poprzednich byli : Zumsteeg, Danzi, Jan Fryderyk Reichardt, Andre, Bachmann, Hiller, Kaner, Wranitzki i inni. Stanowią oni przejście z wieku XVIII do XIX. Największym jednakże reprezentantem muzyki w początkach dziewiętnastego stulecia, jest Beethoven.

Ludwik van Beethoven, przyszedł na świat w Bonn 1770 roku. Ojciec jego jako tenor, należał do kapelli elektora Maksymiliana Fryderyka, brata cesarza Józefa. Jak Mozart tak i Beethoven wczesnie bardzo, bo już w siódmym roku życia począł się uczyć muzyki. Przyszły twórca dziewięciu symfonii, pierwiastkowo od ojca naukę pobierał, następnie od Pfeiffra nadwornego oboisty. Van der Eder wtajemniczał go w grę na organach. Mając lat piętnaście mianowany został nadwornym elektora organistą. Przybywszy w 1792 roku do Wiednia, uczył się kompozycji od Haydena, lecz Schenke twórca opery komicznej pod tytułem *Dorfbarbier*, używającj natenczas wiele powodzenia, gdy razu jednego przeglądał kajet z ćwiczeniami młodego Beethowena, spostrzegł w nim kilka błędów, których Hayden nie poprawił wcale. Natychmiast w umyśle ucznia powstało podejrzenie krzywdzące charakter tego wielkiego kompozytora, a korzystając z wyjazdu Haydena do Anglii, obrał sobie za nauczyciela sławnego kontrapunkcistę Albrechtsbergera. Książę Lichnowski uderzony niepospolitemi zdolnościami Beethowena, wziął go pod swoją opiekę i wpływem jakiego używał w wyższym towarzystwie stolicy, znacznie się przyczynił do rozgłosu jego imienia. Beethoven większą część życia spędzał pomiędzy arystokracją wiedeńską, należał do wszystkich jój zabaw, chociaż rzecz nad-



zwyczajna, nie mógł nigdy nauczyć się tańczyć w takt muzyce.

Lecz jeżeli w muzyce instrumentalnej geniusz Beethowena doszedł do najwyższej potęgi, do jakiej wznieść się można, za to w teatralnej zostawił tylko jedno dzieło; które jakkolwiek nosi cechy jego wielkiej twórczości, jednakże nie jest ostatniem słowem Beethowena. *Eleonore oder die eheliche Liebe*, opera w dwóch aktach czyli jak ją autor później nazwał *Fidelio*, wystawiona po raz pierwszy w Wiedniu 20 listopada 1805 r. w siedm dni po wzięciu tego miasta przez wojska francuzkie, upadła; co nie mogło być inaczej, gdyż mało kto z mieszkańców Wiednia znajdował się na widoku, a tylko oficerowie cudzoziemscy zajmowali wszystkie prawie miejsca. Niepowodzenie tej opery zraziło tak dalece drażliwego już z samej natury jej twórcę, że nigdy drugiej nie napisał. Wznowiona i przerobiona powtórnie w 1813 roku, w teatrze *Hofoperntheater* dobrego doznała powodzenia (1). Wprawdzie zdecydował się Beethoven w 1823 napisać operę dla panny Sontag do tekstu Grillparzera, a drugą do ballady Szyllera *die Bürgschaft*, którą Bidenfeld miał stosownie przerobić na żądanie ówczesnego dyrektora teatru Barbaja, pragnącego szczerze podnieść nie-

(1) Gdy w Londynie podczas wystawy powszechniej 1851 r. przedstawiano tę operę, w chwili rozpoczęcia uwertury *E twar*. królowa angielska powstała, by ze czią do końca jej wysłuchać, a cała publiczność poszła za jej przykładem.

W Berlinie dwie uwertury zwykle grają na przedstawieniu, jedną przed 1ym, drugą przed 2im aktem.

miecką operę, lecz twórca *Fidelio* pamiętny niepowodzenia 1805 roku, nie chciał się więcej na takowe wystawiać.

Jednakże muzyka dramatyczna wzbogaconą została przez Beethowena trzema melodramatami: pierwszy z nich *Egmont*, skomponowany został w 1811 r., drugi *Ruines d'Athènes* w 1812, trzeci zaś *Roi Etienne* w 1818 na otworenie teatru w Peszcie. Oprócz tego zostawił uwertury: *Cariolan* (C *twar.*) ofiarowana Ks. Radziwiłłowi, druga także (C *twar.*) Ks. Galicynowi, cztery do opery *Fidelio* i balet pod tytułem: *Promethée*.

Na kilkanaście lat przed śmiercią dotkniętym został Beethoven najprzykrzejszém jakie tylko być może dla muzyka: kalectwem bo utratą słuchu. Wpływało to szkodliwie na osobisty charakter tego wielkiego kompozytora; stał się cierpkim i dziwakiem w pożyciu, odstręczał od siebie wielu co do niego zbliżać się pragnęli, i dnia 26 marca 1827 r. zmarł.

Czém Mozart był dla opery, Beethoven był dla symfonii; Mozart muzykę teatralną, Beethoven instrumentalną wzniesli do ideału doskonałości. W tym względzie Beethoven uzupełnił Mozarta i oba ci wielcy ludzie, z których pierwszego można nazwać Michałem Aniołem, drugiego zaś Rafaelem muzyki, godnie spełnili missyę od Boga im naznaczoną, obdarzywszy świat dziełami, będącemi po wszystkie wieki wzorem i ozdobą téj bożkiej sztuki na ziemi.

Po Beethovenie jeden Weber tylko wzbil się po nad sfery licznego szeregu kompozytorów, których Meyerbeer i Wagner są dzisiaj najpotężniejszymi przedstawicielami.

Karol Marya Weber urodził się w Holsztyinie, małym miasteczku Eutin 1787 r. W dziewiątym roku życia uczył się już muzyki, z początku od niejakiego Heuschela, nastę-

pnie od Michała Haydena : lecz zbytnia surowość tego ostatniego tak dalece zniechęciła młodzieńca do muzyki, że o mało jój zupełnie nie zarzucił. Wysłano go jeszcze do Monachium i tam w 1798 pod przewodnictwem Calchera oddał się grze na fortepianie, w jakiej doszedł później do wysokości doskonałości, a od włocho Valesi uczył się śpiewać. Skłonność do muzyki dramatycznej zaraz się w nim obudziła; jeszcze przed rokiem 1800, napisał pierwszą operę pod tytułem : *Die Macht der Liebe und des Weines*, później *Das Wald-Mädchen*, a w 1804 *Peter Schmoll*. Po napisaniu tego ostatniego dzieła, udał się Weber na naukę kontrapunktu do sławnego księdza Wogel i w 1806, został mianowany dyrektorem orkiestry w Wrocławiu. Aż do 1810 roku kompozycje Webera nie miały powodzenia, ani też można było przypuszczać, że twórca ich stanie kiedyś w pierwszym rzędzie nowożytnych kompozytorów; dopiero walka narodu niemieckiego w celu oswobodzenia się od jarzma francuzów, imię Webera popularném uczyniła, a to z przyczyny wielu jego pieśni patryotycznych z zapalem przez młodzież biegnącą do boju śpiewanych. Obrany dyrektorem opery w Pradze 1813, przeniósł się następnie do Drezna, gdzie prawie do śmierci swojej dyrygował operą niemiecką. W Dreźnie, Weber napisał *Freischütza*, dzieło co nieśmiertelniło imię jego na zawsze. Autorem treści był Fr. Kind. W r. 1844 pisma peryodyczne doniosły o śmierci tego poety; z okazji zaś 101 przedstawienia téjże opery znanéj całemu światu, Kind wydał nową edycję tekstu, do którego dodał wzmiankę historyczną tego dzieła, zasługującą na bliższe ze strony czytelnika poznanie.

„ W ciągu 1816 r. jeden z artystów muzycznych, powiada on, wprowadził raz do mnie czarno ubranego czło-

wieka, z fizyonomią bladą lecz rozumną; po jego długich palcach sądziłem z razu, że to jaki fortepianista, istotnie był nim Karol Marya Weber. Rad byłem ze zrobienia téj znajomości; posiadał on już cokolwiek rozgłosu ze śpiewek podkładanych do popularnych pieśni: Herdera, Wanderhorna, Kenera i kilku moich, co tem więcej było mi pochlebne, że dotychczas nie miałem z nim najmniejszych stosunków. Wiedziałem zresztą z innéj strony, że ofiarowano mu miejsce kapellmistrza w Dreźnie. Mówiliśmy o wielu rzeczach; w końcu Weber rzekł do mnie: „ napisz mi pan operę. “ Rozśmiałem się z tego; próbowałem wprowadzić różnych rzeczy, lecz nigdy nie przyszło mi na myśl napisać libretto. Podał im się ten projekt; nakoniec w mojem przekonaniu nie było nic niepodobnego dla poety. Przyznałem mu się z całą naiwnością, iż ledwie znam nuty; odpowiedział: „ nic nie szkodzi, to już ułożone; porozumiemy się później. “ Rozeszliśmy się jak dawni przyjaciele. Upływały tygodnie, miesiące, wziąłem się do prac rozmaitego rodzaju, ale nie zapomniałem o naszój operze. Przypomniałem sobie, iż do wielu moich poezyi dorabiano muzykę i nawet miały dosyć powodzenia; czytałem gdzieś, że tragedia w połączeniu z muzyką, może dojść do najwyższego stopnia potęgi i wpływu.

Nareszcie Weber osiadł stale w Dreźnie. Nie pamiętam w jakiej epoce odwiedził mnie i wspomniał o mojem libretto. Okazałem się trochę trudnym do zdecydowania, jak młoda dziewczyna gdy pragnie mieć męża. Często zdarzało mi się słyszeć o wymaganiach kompozytorów, którzy tylko ze stanowiska muzykalnego na rzecz się zapatrując, zmuszają nieraz autora do zmian lub przerabiania bez końca; powiedziałem więc szczerze Weberowi: „ napiszę ci tekst jaki ze-

chcesz, daję ci na to słowo, lecz co się tyczy szczegółów albo zmian, sam je sobie dokonasz. “ Teraz szło tylko o znalezienie przedmiotu; chciałem by mógł być popularnym i właściwym dla Webera i mojego talentu. Przewartowaliśmy Musceusza, Benda, Nauberta, kilka zbiorów romansów, powiastek i nakoniec wybraliśmy Freyschütza; lecz i tego potrzeba było porzucić. Cenzura bowiem naówczas była bardzo surową, tekst podobny mógł jęj się wydać niebezpiecznym jako propagujący idee zabobonne. Zresztą w powiastce Apela, dwaj kochankowie umierają, czego by na scenie nie darowano. Wszystkie te trudności odebrały nam odwagę, i rozeszliśmy się nic nie postanowiwszy. Ale strzał dobrze był wymierzony i kula głęboko utkwiała; serce mi biło, biegałem po stancyi napawając się świeżą poezią lasów i legend popularnych; nakoniec mgły się rozpierschły i jutrzienka zaświtała. Tego samego wieczora, albo raczej nazajutrz rano, pobiegłem do Webera. „Napiszę ci *Freyschütza*, czuję się zdolnym wziąć za łeb samego diabła! Wybrałem epokę z końca trzydziestoletniej wojny; rzecz dzieje się w głębi lasów czeskich. Pobożny pustelnik się ukazuje; biała róża walczy przeciw sztrzelcowi piekielnemu; niewinność przychodzi w pomoc wahającej się słabości; piekło upada a niebo tryumfuje! “ Rozwinąłem mój plan, uściskaliśmy się wzajemnie krzyknawszy: „niech żyje nasz *Freyschütz*!! “

Dnia 20 maja 1824 roku, wystawiono *Freyschütza* pierwszy raz w Berlinie; oto co Weber w parę dni później do Kinda napisał:

„Możemy sobie zaśpiewać zwycięstwo; wolny strzelec wpakował kulę w sam środek! Nasz przyjaciel H. jako nacowny świadek, zapewne opowie ci o różnych szczegółach,

czego w téj chwili czas nie pozwalała mi uczynić, zresztą wkrótce będę miał sposobność wszystko ci osobiście opowiedzieć. Drugie przedstawienie było również pomyslane jak pierwsze; zapal ogromny: na trzecie co ma nastąpić jutro, wszystkie miejsca naprzód są rozebrane. Od dawnego czasu żadna opera nie doznała takiego przyjęcia; jest to tryumf najzupełniejszy jaki tylko można było otrzymać. Nie masz wyobrażenia co za ogromne zajęcie obudza tekst w słuchaczach aż do samego końca opery. Jakże byłbym szczęśliwym, gdybyś mógł być na przedstawieniu! Niektóre sceny zrobiły efekt jakiego się nie spodziewałem; naprzykład żądano powtórzenia chóru młodych dziewcząt, również jako i uwertury, lecz nie chciałem przerywać biegu akcji. Bez wątpienia dzienniki otworzą służę powodzi; posyłam ci parę a inne później przyślę. Dnia 25go mam zamiar dać koncert, a około 1go będę dopiero w Dreźnie... Jakże ci wdzięczny jestem za twój wspaniały poemat! Jak nim wiele melodyj wywołałeś i jak szczęśliwie ma dusza wniknęła w słowa z taką głębokością czucia skreślone! Z prawdziwem rozrzwieniem ściskam cię myślą w mych objęciach i przynoszę ci jeden z piękniejszych laurów, winien go bowiem jestem twój muzie. . .“

Berlin dnia 21 maja 1821 r.

Istotnie, ta opera w krótkim czasie tak się stała popularną, iż nie było teatru w Europie, na którymby jój z wielkiem powodzeniem nie przedstawiano. To spowodowało zarządzącego teatrem Covent-Garden do ofiarowania Weberowi miejsca dyrektora i kompozytora w tamtejszym teatrze; lecz zabójczy klimat Londynu wzniecił w nim chorobę piersiową, w skutek której zmarł Weber 1826 r. w kilka miesięcy po swoim do Anglii przybyciu.

Oprócz *Freyschütza*, skomponował jeszcze *Oberona* i *Euryanthe*, opery po dziś dzień będące chlubą sceny niemieckiej.

Po Weberze, najznacniejszym kompozytorem jest Ludwik Spohr, urodzony w Księstwie Brunszwickiem 1784 r. Wyborny skrzypek i twórca wielu bardzo pięknych koncertów, symfonii, kwintetów i kwartetów, napisał kilka oper, z których *Alruno*, *Faust* i *Jessonda*, najwięcej miały powodzenia.

Należy mi tu jeszcze wymienić znaczniejszych kompozytorów, co używali lub używają dotąd wziętości na niemieckich scenach, takimi byli: Gyrowetz (urodzony 1755, zmarły 1849 r.) zostawił pomiędzy innymi: *Semiramidę*, *Agnes Sorel*, *Der blinde Harfner*, *Helena*. Hoffmeister (urodzony 1754, zmarły 1842 r.), zostawił: *Telemaka*, *Rosalindę*, *Der Haus-Hahn* i. t. p. Konrad Kreutzer (urodzony 1782) *Jery et Bately*, *Conradin de Souab*, *Theodore*, *Die Lacherlsche Werburg*, *Der Täucher*, *Panthea* i. t. p. Albert Lortzing (ur. 1803 zm. 1854 w Berlinie) napisał: *Ali Pascha von Janina*, *Der Pole und sein Kind*, *Czar und Zimmermann*, *Der Waffenschmidt* i. t. p. Henryk Marschner (ur. w Zittau 1796) skomponował: *Der Wampyr*, *Der Templer und die Jüdin* i. t. p. Gläser ur. 1792 napisał śliczną operę: *Des Adler's Horst*. Szereg ten, do którego potrzeba także zaliczyć Reissigera, Nikolai, Lindtpeintnera, Dorna, zamykają Mendelsohn, Flotow, Wagner i Meyerbeer.

Pierwszy urodzony w Berlinie 1809, zmarły 1847 r. głównie pracując dla muzyki instrumentalnej, jedną zaledwie wystawił operę pod tytułem *Die Hochzeit des Camaches* 1827 (nie miała powodzenia) i drugą niedokończoną *Lorelęj*. Za to kilka melodramatów których uwertury znane powszechnie

nie jak naprzykład: *Sen nocy letniej*, *Grota Fingala*, *Rui Blas*, *Melusina* i chóry do *Antigony* Sofoklesa, uważane są za arcydzieła w swoim rodzaju. Geniusz Mendelsohna w całej potędze i świetności jaśnieje w jego oratoryach, symfoniach i kwartetach; po Beethovenie, bez wątpienia był on największym w dzisiejszej epoce kompozytorem.

Flotow urodzony 1814 r. upodobał sobie styl francuzki i wszystkie prawie jego komiczne opery, pisane są w tym rodzaju; tylko że zamiast prozy czyli dyalogów, używa recitativów miarowych. *Stradella*, *Marta* i *Marynarze*, wszędzie w Niemczech są dobrze przyjmowane, a nasza publiczność wiele w nich także smakuje.

Ryszard Wagner, urodził się w Lipsku 1813 r. Straciwszy wczesnie ojca, bez przewodnika, bez opieki, kształcił się własnym tylko instynktem. Ponieważ wszyscy w Niemczech uczą się muzyki, więc i Wagner nie pozostał w tyle za innymi. Ale śmiały i niespokojny jego umysł, nie poprzestając na wskazanęj i wytkniętej przez wielu drodze, rzucił się w sfery nowatorstwa, tworząc nowy rodzaj muzyki nazwanęj od wielu: *muzyką przyszłości*. W przekonaniu Wagnera, muzyka pisana w operach sposobem dotychczas przyjętym, wstrzymuje bieg akcji dramatycznęj. Wiadomo że ten kompozytor chcąc temu zaradzić, sam do swych oper treść układa, mając to głównie na względzie, by muzyka nie tylko akcji nie wstrzymywała, lecz owszem dopomagała do jęj rozwoju. Więc arye, kawatiny i. t. p. rzeczy wyrzucone są z jego dzieł, a tylko recitativa, chóry i zbiorowe ustępy takowe wypełniają. Pierwsza Wagnera opera *Die Braüte von Palermo* przedstawiona w Magdeburgu 1836 r. upadła. Widząc że w Niemczech trudno mu bardzo walczyć ze starą, zakorzenioną rutyną, udał się w początkach 1839 roku do



Paryża w nadziei, iż Wielka opera chętniej jego pomysłem wrota swe otworzy. Lecz i tam zawód go spotkał. Opuściwszy Paryż, udał się do Drezna a znalazłszy dla siebie grunt dobrze usposobiony, wystawił *Rienzi*, operę do której sam także treść i muzykę układał; operataimie Wagnera od razu; sławném uczyniła. Król Saski mianował go zaraz dyrektorem nadwornój kapelli. Następnie : *Lohengrin i Tannhäuser*, opery pełne dziwacznych lubo śmiałych i wzniosłych riekiedy pomysłów, wziętość jego szczególniej w północnych Niemczech (gdzie muzyka im więcej zawikłańszą, mętną i niezrozumiałą, tém więcej ceniona jest) mocno utrwaliły. Pomimo wrzasku ogromnój liczby przeciwników powstających na Wagnera i jego naśladowców jakim Liszt, sławny fortepianista przewodzi, teorye zuchwałego nowatora wywierają już wpływ niemały na muzykę dramatyczną w Niemczech. Jak dalej będzie, jakie ztąd skutki nastąpią, przewidzieć niełatwo; zdaje się jednakże iż wpadłszy w przesadę, gdyż powiadają, że pisze teraz operę w piętnastu aktach mającą się przez trzy wieczory ciągnąć na umyślnie dla niej wystawionym teatrze pod tytułam : *Die Nibelungen!* Wpadłszy w przesadę powtarzam, zrazi i zniechęci może tych nawet, co dzisiaj za największych jego zwolenników uchodzą. Bo do czegoż doprowadzi taki system *lewiatanizowania* (przepraszam za wyrażenie) sztuki? Wagner dziś kroczy po bardzo śliskiej drodze; *de sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*. Z Apostoła może spaść na grzesznika lub co gorsza, z bochatyra na . . . trefnisia.

Najznakomitszym z terażniejszych kompozytorów, którego dzieła przez całą Europę są uwielbiane, jest Meyerbeer. Urodzony w Berlinie 1794 roku z rodziny bardzo majątnój, wczesnie oddał się muzyce, bo mając lat cztery, do pieśni

gdziekolwiek posłyszanych, sam już na fortepianie dobierał sobie akompaniament. Ojciec jego uderzony tak nadzwyczajną syna muzykalnością, dał mu zaraz dobrych nauczycieli. Jak wszyscy prawie znaczniejsi niemieccy kompozytorowie, tak i Meyerbeer, fortepian obrał sobie za ulubiony instrument i na nim także jako wirtuoz celuje. Pierwiastkowo naukę harmonii pobierał od dyrektora teatralnej orkiestry Bernarda Anzelma Webera; rzucił następnie miasto rodzinne i w Darmsztadzie ks. Vogler, nauczyciel twórcy *Freyschütza*, uczył go kontrapunktu. Uczniowie Voglera prowadzili pomiędzy sobą życie prawdziwie artystyczne. Codzień rano Karol Marya Weber ponieważ był katolikiem, grał do mszy na organach; zaraz potem Vogler wykladał im lekcye kontrapunktu, zadawał temat do kompozycyi, a czasami brał Meyerbeera do katedry gdzie były dwa organy, improwizując z nim fugi na wzajemnie podawane sobie motywa. Dwa lata z górami pracował przyszły twórca *Roberta Diabła* w ten sposób z Voglerem. Właśnie około tego czasu, znakomity ów przewodnik młodzieży, zamknął swą szkołę i z całym gronem uczniów udał się na wędrowkę po całych Niemczech. Meyerbeer atoli za napisanie oratorya *Bóg i natura*, został mianowany w siedemnastym roku życia, nadwornym Wgo Księcia kompozytorem. W rok później, skomponował dla teatru w Monachium pierwszą swą operę pod tytułem: *La Fille de Jephté*. Przejęty formą scholastyczną, mało dał baczenia na melodyę, mało jój w tém dziele rozwinął, więc też upadła z kretesem. Smutny ten wypadek na pierwszym zaraz kroku w zawodzie dramatycznym doznany, o mało nie wywarł szkodliwego wpływu na całą przyszłość Meyerbeera. Wyjechawszy bowiem do Wiednia, jako biegły fortepianista tyle sobie zyskał w tém mieście rozgłosu, że wyłą-

cznie chciał się już na wirtuoza kierować, tém więcéj, że próbując raz jeszcze kompozycyi, napisał drugą operę w stylu komicznym *Alcimeleck ou les deux Califes*, która także upadła. Jednakże Salieri, widząc w nim pewne zdolności, radził mu ażeby się udał do Włoch.

Aż dotąd, muzyka włoska mało miała powabu dla Meyerbeera; prawda iż opery takich kompozytorów jak Farinelli, Pavesi i. t. p. grywane na teatrach w Wiedniu i Monachium, nie były w stanie podobać się artyście wykształconemu na bogatych w harmonię niemieckich utworach; ufając przecie radom przychylnych sobie osób, udał się do Wenecyi a skoro posłyszał *Tankreda* Rossyniego, tak silnie tą słodką i piękną muzyką został oczarowany, iż od tego czasu w stylu włoskim co dawniej był dla niego nieznośnym, rozkochał się namiętnie. Zmieniwszy więc tym sposobem pojęcia o sztuce, z całym zapalem oddał się pracy na nowo. W roku 1818 wystawił w Padwie *Romilda e Costanza*, 1819 w Turynie *Semiramide riconosciuta*, 1820 w Wenecyi *Emma di Resburgo*, 1822 w Medyolanie *Margherita d'Anjou*, 1823 *l'Esule di Granata*, 1825 w Wenecyi *il Crociato in Egitto*. Wszystkie te opery niepospolitych zalet, z zapalem przez Włochów przyjmowane, imie Meyerbeera tak sławném uczyniły, że uwaga całej Europy na niego zwróconą została. Wezwany do Paryża, by sam dyrygował swą ostatnią operą w teatrze włoskim, talent jego w tém mieście, pod wpływem tradycyi wielkiego reformatora muzyki dramatycznej Glucka, uległ znowuż stanowczej zmianie; a przez umiejętne połączenie włoskiego i niemieckiego stylu, po kilku latach głębokiego namysłu i cichéj pracy, stworzył potężną i bogatą w skarby muzyki dramatycznej partyturę *Roberta Diabla*. Opera ta, co twórcę swego nieśmiertelnym uczyniła, wystawiona 1831

roku, w krótkim czasie tłómaczona na wszystkie języki prawie, niesłychany wpływ wywarła na kierunek i dążności teraźniejszych kompozytorów. Piękność melodyi wzbogacona uczoną harmonią, świetną i malowniczą instrumentacją, głęboką prawdą uczucia dramatycznego, pierwszy raz dopiero od czasów Mozarta zlała się w tak doskonałym połączeniu. Meyerbeer znając dobrze upodobania do przepychu w wystawie scenicznej publiczności, dla której to dzieło napisał, niczego nie zaniedbał ażeby tém silniej działać na umysły słuchaczy; w tym względzie nie chciał naśladować Mozarta. Mniej sumienny od niego, wolał muzykę swoją przepychem wystawy, świetnemi kostiumami, sztucznemi maszyneryami i masą działających na scenie osób posiłkować, aniżeli jak to Mozart czynił, jój samój powierzyć losy dzieła. Prawda że sztuka teatralna z téj strony ogromne uczyniła postępy; kto wie czy twórca *Wesela Figara* gdyby ją był na swe usługi posiadał, ażaliby nią wzgardził? Wszak w *Don Juanie* jest dowód uwzględnienia wystawy scenicznej. Meyerbeer zręczniejszy od niego, a nawet szczęśliwszy, z bogatych zasobów wielkiej opery paryzkiej, umiał w zupełności dla siebie skorzystać; ztąd też wypływają powodzenia, rozgłos i zaszczyty, jakie go za życia spotkały.

W *Hugonotach* wystawionych 1836 r. te same piękności i zalety jaśnieją w każdym ustępie téj wielkiej opery, lecz w *Proroku*, widać znów pewną zmianę w manierze tego kompozytora, co niekorzystny wpływ wywarła na kierunek jego talentu. Istotnie, opera ta zaleca się głównie mistrzowskiem nad podziw obrobieniem; lecz z drugiej strony brakiem widocznym natchnienia. Ubieganie się za efektami scenicznymi z całym przyborem dekoracyjno-mechanicznym, rodzaj szarlataneryi niegodnej tak genialnego kompo-

zytora, pomimo niezaprzeczenie pięknych i wzniosłych ustępów muzycznych, stawiają tę operę w oczach wielu ludzi niżej daleko od poprzednich, a *l'Etoile du Nord*, opera komiczna w Paryżu 1854 roku wystawiona, świadcząc o nadzwyczajnej, mistrzowskiej wprawie szafowania materiałami technicznemi sztuki, jest zarazem dowodem: że gdy taki nawet kompozytor jak Meyerbeer pójdzie tą drogą, muzyka stanie się tylko środkiem bawienia i najniższą służą kapryśnej i zepsutej publiczności.

Sądzę że z tego com powiedział, chociaż w szczupłych zarysach o początkach i rozwoju włoskiej i niemieckiej muzyki dramatycznej, czytelnik może już mieć pojęcie o historycznym jej postępie, tudzież o główniejszych postaciach wpływających na jej losy. By cel mój w zupełności mógł być osiągniętym, wypada mi teraz zatrzymać się nieco nad muzyką francuzką.

---

## ROZDZIAŁ V.

---

### MUZYKA WE FRANCYI.

Muzykalność Francuzów. — Pierwsze początki dramatu muzycznego. — Starania kardynała Mazariniego we względzie upowszechnienia opery włoskiej we Francyi. — Zkąd powstała nazwa *opery*. — Cambert i Perrin. — Lulli założyciel opery francuzkiej. — Rameau zmienia i ulepsza styl narodowy. — Wpływ muzyki włoskiej na operę komiczną. — Stronictwa walczące o pierwszeństwo. — Duni. — Gretry. — Gluck reformator muzyki dramatycznej. — Wpływ tego wielkiego kompozytora na losy opery. — Przedmowa do *Alcesty*. — Gluck uznany za naczelnika szkoły francuzkiej. — *Gluckiści i Piciniści* — Mehul i Cherubiini dokonali reformy zaczętej przez Glucka. — Lesuer. — Dalayrac. — Szkoły śpiewu. — Założenie konserwatorium. — Zmiana obyczajów. — Zmiana stylu w muzyce dramatycznej. — Della Maria. Boieldieu, — Nicolo Isouard. — Spontini. — Herold. — Auber. — Halewy. — Onslow. Adolf Adam i inni.

Mniej samodzielna od poprzednich, muzyka francuzka powstała ze zlewów i kombinacji włoskiego i niemieckiego stylu. Naród francuzki najmniej może stosunkowo do innych posiada zdolności muzykalnych; pieśni jego popularne są raczej wyskokiem dobrego humoru, jak głęboką namiętnością dotkniętego serca lub duszy; są raczej objawem radości lub wspomnień chwilowo ogarniających mniej albo więcej silnie

ich uczucia, jak wyrazem tęsknej boleści mocno utkwionéj na dnie zranionego serca miłości. Dla tego przeciągła a tkliwa nuta pieśni tak często pojawiająca się pomiędzy ludem słowiańskim, włoskim a nawet niemieckim, jest im prawie nieznaną. Krótki a żywy rytm ich piosnek, głównie cechuje muzykę tego ludu i zostawieni sami sobie, niedaleko na drodze téj sztuki byliby zaszli, gdyby nie to, że od wprowadzenia do Francyi muzyki dramatycznój włoskiéj pod rządami Mazariniego aż do dni naszych, najdzielniejsi kompozytorowie europejscy, talenta swe dla niéj poświęcali, odbierając w zamian uznanie, dostatki i sławę. Niezawodnie jest to niemałą zasługą Francuzów, że umieli owoce ich prac ocenić i na swój pożytek obrócić; bo oprócz niewielu własnych kompozytorów, byli to : Lulli, Piccini, Sacckini, Spon-tini, Cherubini, Rossyni, Donizetti, Gluck, Meyerbeer; Włosi albo Niemcy, którzy jedynie na scenie opery w tym kraju wzbogacając ją jaśnieli. Im to po większej części wielka opera swój byt zawdzięcza, zbudowaną będąc na podstawie tradycyi ich wielkich utworów. Więc jak widzimy, strasznie się Francuzi zadłużyli cudzoziemcom, bo bez nich szumny tytuł *Wielkiéj Opery*, byłby tylko czcą chimera.

Lecz jeżeli własną poważną muzyką szczycić się nie mogą, za to opera komiczna prawdziwą chlubę temu narodowi przynosi. Dowcip, żywość, swoboda i lekkość, są to zalety wypływające z natury ludu francuzkiego; miejscowi zaś kompozytorowie, piękny z nich użytek w sztuce muzycznój uczynili. Wykształcony tamże dramat pod piórem wielu utalentowanych pisarzy, jednocząc się ściśle z muzyką, spowodował głównie wysoką wartość komicznój opery, jakiej używa nietylko w oczach Francuzów, lecz nawet bezstronnych cudzoziemców. Istotnie miły jest ten rodzaj opery:

w nim Francuzi jak w zwierciadle przyglądają się swém narodowém postaciom za wszystkimi ich cnotami i wadami; wodewil nie mało także wpłynął na stopniowe formowanie się oper komicznych, i słusznie można powiedzieć, że opera komiczna francuzka, to wodewil śpiewany, tylko na większą nieco skalę. Dowcip ich i smak, czynią tę muzykę przyjemną innym narodom, a nasza publiczność która oprócz saméj muzyki ma jeszcze wiele zamiłowania do komedyi i dramatu, szczególnieńj lubi operę komiczną francuzką.

Już w roku 1581, znajdują się ślady dramatu muzycznego we Francyi. Balthazarini skrzypek piemontski przysłany Katarzynie Medicis przez marszałka Brissac, z pomocą Salmona i Beaulieu muzyków należących do kapelli Henryka III, wystawił podczas uroczystości zaślubin księcia Joyeuse z panną de Vaudemont : *Ballet comique de la royne*. Balet ten był raczêj operą; wprawdzie recitatiwów w nim nie było, lecz muzyka chociaż napisana w rodzaju kontrapunktowym i fugowym, odznaczała się pewnym charakterem zastosowanym do osób na scenie występujących. Tańce, piosnki i deklamacya, wspierały i mieszały się razem; od tąd też ten rodzaj widowisk przez lat sto prawie, utrzymywał się we Francyi. Panowanie Henryka IV i ciągłe wojny wewnętrzne szarpiąc łono tego królestwa, nie było wcale przyjazne postępowi muzyki. Dopiero kardynał Mazarini, dla rozrywki młodego Ludwika XIV, sprowadziwszy z wielkim kosztem truppę włoskich śpiewaków, pierwszy dał poznać Francuzom r. 1645 operę pod tytułem : *la Festa teatrale della Finta Pazza*. Była to właściwie melodrama ułożona przez Battista Balbi i Torelli, gdzie osoby w niej występujące śpiewały, tańczyły i deklamowały. W dwa lata później,



znowu przez Mazariniego wezwani lecz już lepsi i wprawniejsi śpiewacy, wykonali operę Monteverdego *Orfeo e Erudice*. Lecz rodzaj ten widowisk nie miał wielkiego powodzenia, bo naród nie przygotowany do smakowania w nich, obojętnie im się przysłuchiwał. (Tak samo zupełnie rzecz się miała w Polsce za czasów Augusta III, o czem będzie na swojém miejscu). Maszynerye tylko zwracały powszechną uwagę i dla nich jedynie publiczność do teatru przychodziła. Paryżanie owczesni, włoską operę nazywali : *la comédie des machines*, bo nawet na afiszach wielkimi literami pisano *Machine*. Tytuł bowiem : *opera* przyjęto daleko później, gdy włoskie widowiska częściej dawano. We Włoszech zaś wszystkie sztuki różniące się nieco od zwykłych form tragedyi i komedyi, nazywano *operą* czyli dziełem, (*opera* znaczy *dzieło*) i tak : *opera regia*, *opera regicomica*, *opera comica*, *op. tragica*, *scenica*, *sacra*, *esemplare*, *regia ed esemplare* i. t. p. Skoro rzecz dotyczyła się dramatu lirycznego, wówczas dodawano : *per musica*, *scenica per musica*, *regia ed esemplare per musica*. Później pisano *opera musicale*, a narreszcie tylko *opera*. Odtąd, wyraz ten charakteryzujący rodzaj widowiska którego muzyka jest główną podstawą i ozdobą, przeszedł z dziełami włoskiemi do wszystkich krajów i dotrwał do dnia dzisiejszego.

Około 1660 roku, Mazarini chcąc gwałtem rozwinąć we Francyi smak i upodobanie do dramatu lirycznego, sprowadził na nowo włoskich śpiewaków na ślub Ludwika XIV, którzy w Luwrze wykonawszy operę pod tytułem *Ercole amante*, wielce się podobali. Jednakże mała liczba osób rozumiejąca język włoski, tego rodzaju widowiskom nie była w stanie zapewnić trwałego powodzenia. Usiłowania kardynała wydały w końcu dobre owoce, bo zachęcenia

przykładem, Cambert organista kościoła Śgo Honoryusza, a nadworny muzyk matki Ludwika XIV i Perrin mistrz ceremonii Gastona księcia orleańskiego, powzięli zamiar naśladowania Włochów i napisali w 1674 operę *Pomone*, a w rok później drugą : *Les Peines et les Plaisir de l'amour*. Podobalo się to Francuzom, chociaż było niewolniczym naśladowaniem oper włoskich; sztuczność maszyneryi urządzonych przez Markiza Sourdeac, więcej bawiła publiczność, jak treść i muzyka tych utworów. Orkiestrę składały szczątki dwudziestu czterech skrzypków królewskich, uorganizowanych w pewną korporacyę tak nazwaną : *la bande des vingt-quatre violon du roi*. Posiadali oni wyłączny przywilej grywania u dworu, a wielu z nich nut nawet nie znało, gdyż z pamięci wszystkiego się uczyli i często niemilosiernie słuchaczom uszy drapali. Później Lulli z rozkazu Ludwika XIV mianowany inspektorem nowój orkiestry *les petits violons*, dla odróżnienia jēj od poprzedniej, znacznie wpłynął na udoskonalenie muzyki przeznaczonej do wspierania widowisk teatralnych. Wielkie są zasługi tego kompozytora dla muzyki dramatycznėj we Francyi.

Jan Babtysta Lulli, urodził się we Florencyi 1633 r. i także jako wyborny skrzypek, zwrócił na siebie uwagę podróżującego we Włoszech księcia Guise, który oczarowany talentem trzynastoletniego wirtuoza, zabrał go z sobą do Paryża. *La Grande Mademoiselle* wyprosiła na księciu że go odstąpił, a umieściwszy artystę pomiędzy nadwornymi kuchcikami, Lulli wesolością charakteru i grą na skrzypczkach, niejedną chwilę uprzyjemniał swym kolegom. Lecz dnia pewnego podsłuchany przez córkę Gastona orleańskiego, tak na niěj silne zrobił wrażenie, iż wyciągnęła go z kuchni i dała mu za nauczyciela klawikordu Métru, a kompozycyi Rober-

day, dwóch najlepszych ówczesnych paryzkich organistów. Lulli należycie ukształcony, począł komponować arye do baletów na dworze przedstawianych. Mając sobie powierzone staranie urządzania uroczystości dworskich, napisał wiele bardzo symfonii pod swoim kierunkiem wykonywanych, a nareszcie otrzymawszy przywilój założenia Akademii Królewskiej muzyki 1672 r. dobrał sobie zdolnego poetę Quinault, i wraz z nim założył fundamenta Wielkiej Opery francuzkiej. Pierwszém dziełem wyszłém z pod pióra tych utalentowanych ludzi było : *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, przedstawione 1672 r.; następnie *Cadmus*, *Alceste*, *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Psyché*, *Bellerophon*, *Proserpine*, *Persée*, *Phaëton*, *Amadys*, *Rolande*, a nakoniec *Armida* wykonana 1686 r., uważana za najlepsze dzieło tego kompozytora. Oprócz wyżej wymienionych utworów, napisał on jeszcze dwadzieścia pięć baletów i wiele bardzo tak nazwanych *pastorelli*. Lulli był jednocześnie kompozytorem, dyrektorem orkiestry, nauczycielem śpiewu, deklamacyi, a nareszcie choreografem swego teatru, bo nie było wówczas we Francyi ani śpiewaków, ani tancerzy, ani chórzystów, ani orkiestry w właściwém znaczeniu tego słowa; wszystko musiał formować, kształcić, a w pracy i poświęceniu się tak niezmordowaném, leży najglówniejsza jego zasługa. Zmarł w Paryżu 1687 r.

Jako kompozytor, Lulli celował w deklamacyi czyli recitativach; w melodyach jego i sposobie instrumentowania, łatwo dostrzedz można naśladowanie Carissimi i Cavalli. Lecz Francuzi tak byli przekonani o twórczej wielkości tego kompozytora, tak dzieła jego uwielbiali, że przez pół wieku prawie, przypuszczać nie mogli ażeby kto inny mógł coś podobnie doskonałego jak Lulli napisać. I rzeczywiście, od r. 1672 aż do 1733 czyli do zjawienia się głośnego w dzie-

jach muzyki francuzkiéj reformatora Rameau, liczni naśladowcy Lullego do takiego upadku muzykę doprowadzili, iż nawet najmniejszego porównania z rozwijającą się we Włoszech i Niemczech uczynić nie można. Aż dopiero Rameau, napisawszy operę *Hippolit et Aricie* wystawioną 1733 r. sprawił ogromną zmianę w dotychczasowym sposobie komponowania muzyki teatralnéj.

Jan Filip Rameau, urodził się w Dijon 1683 r. W dzieciństwie zaraz uczył się muzyki od swego ojca organisty przy tamtejszój katedrze. W siódmym roku życia tak biegle grał już na klawikordzie, iż od pierwszego razu każdą muzykę czytał doskonale. Rodzice jednakże życząc sobie ażeby ich syn oddał się magistraturze, przerwali studia muzyczne oddawszy go do jezuickiego kollegium. Nie mogąc atoli znieść surowego obchodzenia się z sobą nauczycieli, czując zaś z drugiéj strony nadzwyczajny pociąg do muzyki, Rameau porzucił szkołę a wziął się z zapalem do sztuki. Ojciec nie opierając się więcéj, wysłał syna do Włoch. Najznakomitsze jednakże podówczas utwory Scarlattego, Caldara i innych, nie mogły wyrzucić żadnego wpływu na umysł tego młodego artysty; przesiąknięty muzyką francuzką gwałtownie przez deklamacyę wyrażającą wszelkie uczucia dramatyczne, przyzwyczaiwszy się ciągle uważać ją za jedyny wzór godny naśladowania, wzgardził słodką i spokojną melodyą włoską, a wróciwszy do kraju, trzymał się upornie systemu jaki Lulli niegdyś zaprowadził. Zastanawiając się bacznie nad własnością ciał naturalne tony wydających, doszedł do wniosków jakich późniéj użył za podstawę do swojéj teoryi o bassie fundamentalnym, ogłoszonéj 1726 r. pod tytułem : *Nouveau systéme de musique théorique*, drugie jeszcze dzieło : *Dissertation sur le différentes méthode d'ac-*

*compagnement pour le clavecin et pour l'orgue*, zjednało mu sławę uczonego harmonisty. Pragnął on jednakże popróbować szczęścia na polu muzyki dramatycznej; w czterdziestym czwartym roku życia nie wahał się wziąć do téj niewdzięcznej często pracy! Lecz nie mógł znaleźć poety kórenby mu libretto napisał. Wystawiwszy atoli rewers na 500 franków księdzu Pellegrin za udzielone sobie libretto pod tytułem *Hippolit et Aricie*, skomponował do niego muzykę i 1733 r. na scenie wystawił. Opera ta, sprawiła znaczną zmianę w dotychczasowym sposobie pisania muzyki teatralnej. Dwadzieścia dwie następnie skomponowanych w ciągu lat siedmnastu, jak z jednej strony są dowodem niepospolitej jego chociaż w późnym wieku twórczości, tak z drugiej wywarły zbawienny wpływ na kierunek i dążność muzyki dramatycznej. Melodye Rameau nie mają może tego wdzięku co twórcy *Armidy*, nawet wiele w nich ciężkości i dziwactwa; w deklamacyi mniej prawdy i prostoty; lecz chóry mianowicie, znacznie rozwinął i nadał im znaczenie jakiego aż dotąd nie miały. Instrumentacja orkiestrowa pod jego dzielnym piórem, zyskała na kolorycie i energii; jednym słowem, dzieła Rameau, stanowią dla sztuki francuzkiej epokę postępu, bo przygotowały publiczność do słuchania i poemowania lepszych utworów lirycznych. Kompozytor ten zmarł 1764 roku.

Mondonville, Monssigny, Berton, Trial i kilku innych mniej znanych, byli to kompozytorowie współcześni Rameau i ostatni, którzy pisali muzykę w stylu czysto francuzkim; przybycie zaś do Paryża w 1752 r. włoskiej opery *buffo*, sprawiło znów wielką zmianę i wywarło stanowczy wpływ na losy sztuki muzycznej w tym kraju. *La Serva Padrona* Pergolesa, była pierwszą operą przedstawioną w Akademii

Królewskiej, co słuchaczy nieprzywykłych do muzyki pełnej wytworności, dowcipnej, lekkiej, w której piękne melodie połączone z nadobnością formy, oczarowały tak silnie swym wdziękiem, że od tego czasu wykonywane tamże najlepsze utwory mistrzów włoskiej szkoły, obudziły pomiędzy francuzami zamiłowanie do opery komicznej. Natychmiast powstały w Paryżu dwa stronnictwa : jedno protegujące mocno muzykę włoską, do którego należał sławny filozof Genewski J. J. Rousseau, twórca operetki *Devin du Village*, a drugie broniące francuzką: tak nazwane *coin de la reine* i *coin du roi*, od miejsc na parterze przez rozdzieloną publiczność zajmowanych. Jednakże, gdy w skutek wzmagania się ciągłej nienawiści stron walczących, o mało do bójki w teatrze nie przyszło, w roku 1754 oddalono biednych włochów. Bytność ich atoli przyniosła wiele dla sztuki korzyści; opera komiczna stała się już potrzebną. W trzy lata później, sprowadzono do Paryża Duni, kompozytora urodzonego w Neapolu 1709 r. Napisał on do tekstu francuzkiego operę komiczną pod tytułem : *le Peintre amoureux de son modèle*; gdy nowość ta znalazła dobre powodzenie, skomponował wiele innych jako to : *l'Île des Fous*, *le Milicien*, *les Chasseurs*, *la Fée*, *Urgel*, *la Clochette*, *Mazet*, *les Moissonneurs* i *les Sabots*, z zapalem od publiczności przyjmowanych. Philidor i Gretry dokonali dzieła przez włochów rozpoczętego.

Gretry urodzony w Liège 1743 r., młodość swoją przepędził we Włoszech. Przybywszy w 1766 do Paryża, pierwszą operę *les Huron* wystawił 1768 r.; napisał ich później z pięćdziesiąt, a z tych : *le Tableau parlant* (1769), *Zémir et Azor* (1771), *l'Amant jaloux* (1774), *la Caravane* (1783), *Richard* (1785), i *Anacréon*, są najlepszemi jego dziełami.

Opery komiczne tego kompozytora lubo nie odznaczają się wielką znajomością harmonii ani też bogactwem instrumentowania, z takim jednakże talentem były pisane, że przez lat sześćdziesiąt prawie, utrzymywały się z powodzeniem na scenie, a nawet dzisiaj jego *Richard*, cokolwiek w instrumentacyi przez Adama przerobiony, tudzież *les Méprises par ressemblance*, zachwycają jeszcze paryżką publiczność.

Nie dosyć na tém iż miejscowi kompozytorowie zasilali wciąż repertuar opery komicznej, wszystkie prawie dzieła włoskie tłumaczono na język francuzki i przedstawiano na tymże teatrze, rywalizującym ciągle z wielką operą, narzucającą monopol nie tylko na teatry stołeczne, lecz i prowincjonalne nawet (1). Podczas gdy opera komiczna kształcąc się z dniem każdym coraz więcej naprzód postępowała, wielka, obwarowana murami przesądów, spoczywała gnuśnie w letargu, mając sobie za zasadę w niczem nie ustępować wymaganiom znudzonej publiczności, pragnącej już coś nowego postyszeć. Lecz dla jej dobra, a nawet dla dobra muzyki wyższej dramatycznej, zjawił się tamże Niemiec Gluck, sprowadzony z Wiednia rozkazem Maryi Antoniny, co potęgą swego geniuszu tchnął nowe życie i rozprzestrzenił tragedję muzyczną do granic aż dotąd nieznanych.

Krzysztof Gluck, urodził się w Palatynacie 1712 r. ; ojciec jego osiedliwszy się następnie w Czechach, zmarł zo-

(1) Skoro Włosi opuścili Paryż, teatr komedyi włoskiej zajęto na przedstawienia Wodewilów z tańcami i maszyneryami na które publiczność tłumnie się zgromadzała, co niezmiernie oburzało administracyę królewskiej Akademii ; by temu zapobiedz, udano się do króla, a ten rozkazem swoim zabronił aktorom śpiewać na scenie, a orkiestrę zredukował do samych tylko skrzypców.

stawiając nieletniego syna w nędzy prawie. Bez opieki, bez pomocy w tym wieku, niejeden zginąłby lub zmarniał wśród niedostatku, ale Gluck obdarzony tęgim charcem ducha, idąc za wrodzonym popędem do muzyki, oddał się jój zupełnie, jak gdyby przeczuwał że ona z czasem unieśmiertelni imię jego na wieki. Muzykalne wychowanie młodzieży w Niemczech a szczególnie w Czechach, ułatwiające pojmowanie muzyki kilkogłosowej, usposobia wielce do zamięłowania w harmonii. Zamięłowanie w harmonii dopomaga do głębszego zastanawiania się nad muzyką i do poznania wielu instrumentów mających z nią niekiedy ścisły związek. Gluck dobrze w dzieciństwie zaraz prowadzony, grał na kilku instrumentach, a włącząc się z miasta do miasta, łatwiej mógł zarobić na utrzymanie życia. Szczęśliwem rządzeniem Opatrzności przybył do Wiednia, a znalazłszy środki na dalsze swoje kształcenie, począł się uczyć kontrapunktu. Ztamtąd w roku 1736, udał się do Włoch dla uzupełnienia studyów, i w osobie uczonego San-Martini, znalazł wybornego przewodnika. Po czterech latach nauki, napisał w Medyolanie pierwszą operę pod tytułem : *Artaserse* 1741 r., następnie w Wenecyi *Ipermnestre* i *Demetrio* 1742, tegoż samego roku w Medyolanie *Demofonte*, w Cremonie *Artamene* 1743, w Turynie *Alessandro nell'Indie* 1744, iznowuż w Medyolanie *Fedra* 1744. Wszystkie te dzieła dobrze od publiczności przyjmowane, znakomity rozgłos mu uczyły. Powołany w 1744 roku do Londynu, napisał tamże operę : *La chute des Geans*, ale nie miała szczęścia podobać się Haendlowi, któren odtąd nieprzychylnie się wyrażał o wszystkich utworach tego wielkiego kompozytora. To prawda że Gluck naśladował dotychczas włoską szkołę niewolniczo; nic jeszcze oryginalnego czy nie chciał czy nie



mógł pokazać; zdaje się jednakże, iż w czasie téj do Anglii podróży, dojrzała w nim myśl, mająca stanowczo zreformować system dramatycznej muzyki. Oprócz powyższej opery, zobowiązał się wystawić drugą; powybierawszy tedy ze wszystkich swoich dawniejszych dzieł ustępy którym najwięcej przyklaskiwano, ułożył z nich jak tylko mógł najzręczniejszą całość do poematu umyślnie w tym celu przygotowanego pod nazwą: *Pyram et Thisbé*. Podczas widowiska, zadziwiło to niezmiernie Glucka, iż te same ustępy co niegdyś największy efekt sprawiały w operach dla jakich były skomponowane, przełożone do innych słów i wciągnięte do odmiennéj akcji, blade i bez znaczenia się wydawały. Zastanowiwszy się nad tém, doszedł do wniosku, że każda muzyka układana z rozmysłem, nosi w sobie cechę wyrazu odpowiedniego sytuacji scenicznej, że właśnie ten wyraz skoro dobrze schwycony, jest jój największą zaletą i źródłem efektów bogatszych i potężniejszych, nad wszelkie najśłodsze nawet kombinacje muzyczne. Zrozumiał także, iż siła rytmu i akcent słów są najsilniejszymi pomocnikami kompozytora jeżeli ten umie z nich korzystać. Postanowił więc zmienić zupełnie styl jakiego się trzymał do pisania oper to jest, styl włoski; przybywa z tą myślą do Wiednia i tam czując potrzebę wyższego ukształcenia, wziął się silnie do pracy. Nietylko muzyka, ale literatura, tudzież studyowanie obcych języków, stanowiły główne zajęcia Glucka. W towarzystwie zaś ludzi najznakomitszych w sztukach lub umiejętnościach, rozprawiał często o potrzebie zaprowadzenia reformy w muzyce dramatycznej, zasięgając ich zdań i wyroków. W skutek coraz więcej wzrastającej sławy, wezwano go 1754 r. do Włoch, gdzie dla teatru Argentina w Rzymie napisał: *la Clemenza di Tito* i *Antigono*,

dla teatru zaś w Parmie parę innych oper. Otóż we wszystkich tych dziełach, już są widoczne początki reformy, którą w późniejszych, pisanych dla Wiednia pomiędzy 1761 a 1764 rokiem, jako to : *Alcest*, *Paris et Heléne* i *Orphée*, szerzej i śmieliej rozwinął. Ażeby dokonać zupełnej w sposobie komponowania rewolucyi, potrzebował znaleźć poetę, coby był w stanie pojąć myśl jego i zastosować się do jej wykonania. Znalazł to wszystko w osobie, Calzabigi, któremu zawdzięczać należy powyżej wymienione opery. Szczególniej w *Orphée*, w akcie drugim mianowicie, Gluck wzbił się do szczytności. Z pierwszej zaraz riturnelli, słuchacz przeczuwa cały bieg sceny co się ma przed nim roztoczyć; nowość formy a nadewszystko patetyczność rozlana w całym śpiewie bohatera sztuki, czynią tę operę prawdziwem arcydziełem. Partytury *Alcest*, *Paris et Heléne* i *Orphée*, wydane zostały z tekstem włoskim w Paryżu 1769 r. W dwóch pierwszych Gluck zamieścił przedmowę, w której wypowiada swoje zasady w pojmowaniu muzyki dramatycznej kreśląc zarazem plan, jakiego się trzymał w tych dziełach. Sądzę że najstosowniej będzie zamieścić ją tutaj, gdyż jasno i dokładnie przedstawia teorię tego genialnego kompozytora.

### Przedmowa do Alcesty w rozdziale dedykacji dla Księcia Toskańskiego.

„ Kiedy powziąłem zamiar napisania muzyki do opery *Alcesta*, postanowiłem zagrozić drogę wszelkiej próżności śpiewakom, tudzież usunąć zbytek pobłażania jakie kompozytorowie wprowadzili do oper włoskich, że z najpiękniejszej i najwspanialszej sztuki, zrobili najnudniejsze i najśmie-

szniejsze widowisko. Staralem się więc nadać muzyce istotną jej własność, przez wzmocnienie i podniesienie siłą jej wyrazu, znaczenia poetycznego sytuacji, nie tamując jednakże w niczem biegu ani też oziemiając zbyt zbytecznymi dodatkami ruchu dramatu; zdawało mi się bowiem, iż muzyka powinna być tém dla poezji, czém koloryt pełen życia i wdzięku dla poprawnego rysunku. Więc gdy aktor zatopiony jest w żywym dyalogu, strzegłem się nudnemi przegrywkami przerywać mu takowy, albo zatrzymywać go na pewnej syllabie stosownej niby do wyśpiewania długiego passażu, w którymby mógł popisać się giętkością swego głosu. Zdawało mi się również niestosowném, zbyt nagle przelatywać przez drugą część arii, gdy ta druga część właśnie jest najważniejszą, dla powtarzania cztery razy z rzędu słów arii jak to jest we zwyczaju, ani też kończyć ją tam gdzie sens słów się nie kończy a to dla tego jedynie, by ułatwić śpiewakowi możność robienia z jednego passażu kilku rozmaitych podług woli wariantów. Nakoniec, pragnąłem zniszczyć wszystkie te nadużycia, przeciwko którym dobry smak i zdrowy rozsądek napróżno się aż dotąd oburzał. Sądzę, że uwertura powinna uprzedzać słuchacza o charakterze akcji jaka się ma rozwinąć przed jego oczami i cel jej wykazać; że instrumenta stopniowo tylko, w miarę wznoszącego uczucia w dramacie, powinny być do czynności powoływane, że nadewszystko, wystrzegać się należy, by dyalogi nie były zbyt raptownie przecinane ariami i recitatywami, co przerywa i paraliżuje ruch i życie sceniczne. Zdawało mi się jeszcze, iż największym celem mojej pracy, powinno być szukanie wdzięcznej prostoty; dla tego unikałem popisywania się z trudnościami mechanicznymi w kompozycji, ażeby stać się jasnym i zrozumiałym. Jednym słowem,

niema reguły którejbym chętnie nie poświęcił na korzyść stosownego i właściwego powadze sztuki efektu. Oto moje zasady; szczęściem, poemat cudownie się nadał do moich celów. Znakomity twórca *Alcesty* (Calzabigi), założywszy sobie nowy plan w dramacie lirycznym, zamiast kwiecistych opisów, zamiast niepotrzebnych porównań, zamiast chłodnych i sentymentalnych morałów, dał potężne uczucia, dyalog z serca płynący, sytuacje pełne rozmaitości i życia. Powodzenia, dążność moją usprawiedliwiły a zarazem dowiodły, że prawda i prostota są najglówniejszą podstawą piękna we wszystkich sztuki utworach. “

Oto wyznanie wiary Glucka; komentarze zdają się być zbyt liczne a zasady jakie w tej przedmowie ogłosił, do dnia dzisiejszego obowiązują i obowiązywać powinny każdego poważnego kompozytora.

Lecz Gluck raz na drodze reformy, zaszedł dalej aniżeli inni mogli za nim wystarczyć; jakkolwiek w początkach zadowolniony z poety, przecież później pragnął więcej od niego; a tymczasem publiczność Wiedeńska nie odplacała mu się dostatecznie poparciem jego nowych idei. Jak gdyby przecuciem wiedziony, zwrócił oczy na Francję, na Paryż. Przypadkiem poznał 1772 r. w ambasadzie francuzkiej pana du Rollet, człowieka rozumnego i oswojonego dostatecznie ze sztuką teatralną. Du Rollet pojął zasady Glucka; na żądanie jego wybrał *Iphigenię* Racina i ułożył z niej operę tragiczną pełną namiętnych uczuć i dramatycznych efektów. Gluck wziął się natychmiast do pracy. Tenże sam poeta napisał do administracyi wielkiej opery w Paryżu pochlebny list dla kompozytora, w którym wyszczególnia reformy jakie w swém dziele pozaprowadzali. List ten drukowany 1774 r. w *Mercure de France*, był sygnałem do sławnej polemiki

między *Gluckistami* a *Piccinistami*. Dyrektorowie wielkiej opery obawiając się skutków téj rewolucyi muzykalnej, nie chcieli się do żądań Glucka nakłonić; lecz ten udawszy się o protekcyę do Maryi Antoniny, niegdyś swój uczennicy, w krótkim czasie ujrzał podwoje Akademii Królewskiej na rozcież dla siebie otwarte.

Przybył tedy Gluck do Paryża 1773 r. i zaraz wziął się do wystawienia swój opery; ale nie było to rzeczą łatwą; znalazł bowiem mnóstwo przesądów i narowów tak pomiędzy artystami jako i publicznością. Sukcesorowie Lullego sądzili, iż ażeby malować uczucia w muzyce, potrzeba tylko naśladować naturę głosu, jaki te uczucia wyraża w mowie zwyczajnej i tak: gniew, rozpacz, zemstę, przez gwałtowne wykrzykniki, a zaś smutek, żal i. t. p. przez ciche i przytłumione mrużenia. Żaden ani pomyślał o nadaniu prawdy i sensu kombinacyom melodyjnym z takiego ciągłego mieszania nut krzykliwych i cichych powstającym. Spiewacy nawykli do pewnych jednostajnych formułek tak nazwanych podówczas: *portsde voix*, *martellemens*, *flattés*, *cadences perlées*, i. t. p., rozstać się z niemi nie mogli, i dopiero Gluck zmusił ich do pozbycia się tych drogich a przez długi czas uświęconych zwyczajem broderyi. Z orkiestrą miał jeszcze więcej do czynienia; była ona nadzwyczaj słabą i niedołączną; żadnego pojęcia o cieniowaniu, żadnego ognia, energii nie posiadała; skrzypkowie w zimie w rękawiczkach grywali, inne zaś instrumenta albo jeszcze gorsze, albo w stroju niezgadające się z sobą; zresztą nie mieli wprawy w czytaniu nut. Wszystko to nadzwyczajny talent tego człowieka wkrótce pokonał, zreformował; a gdy francuzi usłyszeli po raz pierwszy 1774 roku jego operę *Iphigenie en Aulide* której próby trwały przeszło sześć miesięcy, zapal był niesłychany i co

ważniejsza, stronnictwo narodowej muzyki nietylko że przeciwko temu cudzoziemcowi nie powstało, lecz owszem, okrzyczało go za swego jedyne go tłumacza i naczelnika. Dowód najoczywistszy, jak Gluck umiał trafić w usposobienie i smak publiczności; francuzi bowiem tak wówczas jako i teraz, mniej są czuli na piękność muzyki dla niej samej, jak raczej na zastosowanie jej do akcji scenicznej. Gluck nie mógł odpowiedniejszej znaleźć dla siebie publiczności; więc też wszystkie jego dzieła poprzerabiane w części jako to : *Orphée, Alceste, Paris et Hélène*, tudzież pisane umyślnie dla sceny francuzkiej *Armide, Iphigénie en Tauride*, nadzwyczajne miały powodzenie. Ostatniem jego dziełem było : *Echo et Narcisse* ; wkrótce znów gdy zabierał się do napisania nowój opery *Danaïdes*, tknięty apopleksya, 25 listopada 1787 r. zmarł z wielkim żalem licznych wielbicieli jego wzniosłego i genialnego talentu.

W cztery lata po przybyciu Glucka do Paryża, około 1777 r. zjawił się w tém mieście Piccini, najslawniejszy w swoim czasie kompozytor włoski, co już przeszło stu operami wzbogacił scenę rodzinnego kraju, i zaraz po *Armizie* Glucka, wystawił operę pod tytułem *Roland*. Było to hasłem do pospolitego ruszenia ; stronnicy muzyki francuzkiej *Gluckiści*, a zaś włoskiej *Picciniści* podzieliwszy się na dwa obozy, zawzięcie walczące między sobą o pierwszeństwo tych dwóch odmiennych rodzajów muzyki, napełnili Paryż a nawet Francję całą wrzaskami swych kłutni. Wszystko co było najświetlejszego w literaturze jak Suard, Arnaud na czele *Gluckistów*, Marmontel, La Harpe, Ginguené, Alembert nawet, na stronie *Piccinistów*, również jako najniższe warstwy społeczeństwa paryzkiego, czynny brali udział w tych muzykalnych zapasach. Śluzę polemiki wylały

ysiące artykułów i broszur, porywając gwałtownym prądem tswych fali indywidualne opinie do ogólnego oceanu zdań i zasad. I z tego ruchu umysłowego przynoszącego zaszczyt ówczesnej massie publiczności, wytrysło wiele zbawiennych prawd na korzyść sztuki muzyczno-dramatycznej. Zauważano, iż od téj epoki datuje się wiele ulepszeń w rozmaitych gałęziach muzyki francuzkiej, a szczególnie w muzyce instrumentalnej. Nareszcie *Gluckiści* przemogli, lecz odtąd muzyka włoska wzbogacona utworami Picciniego z których celniejsze były *Atys i Didon*, weszła stanowczo do składu repertoaru francuzkiego.

W 1779 r. nowi i doskonalsi śpiewacy *buffo* sprowadzeni zostali do Paryża przez Devismes, ówczesnego dyrektora opery, a wykonywając dzieła Picciniego, Galluppi, Paisiella, Sarti i Cimarosy, głęboko zaszczepili pomiędzy słuchaczami zamiłowanie do swobodnej i wyborniej wokalizacyi, do miłej a dowcipnej muzyki, do egzekucyi pełnej życia i ognia. Cały świat muzyczny biegł na włoską operę, tłumy zaś społeczeństwa oblegały sale wielkiej opery. Mehul, a po nim Cherubini przybywszy nieco później do Paryża, poczęli występować ze swymi drobnymi z razu utworami na widownię muzyczną; ruch w dziedzinie téj sztuki objawił się nadzwyczajny. Wielka rewolucya olbrzymimi krokami dążąca do zmian politycznych i socyalnych, nie mogła pozostać bez znacznego wpływu na sztuki piękne, a szczególnie muzykę; to też Mehul i Cherubini, byli jój główniejszymi reformatorami.

Henryk Mehul urodzony w Givet 1763 a zmarły 1817 r. był kompozytorem niezbyt wielkiej nauki, lecz potęgą i siłą wrodzonego talentu, stał się jednym z najznakomitszych twórców muzyki dramatycznej, jakiego Francya wydała.

Przybywszy do Paryża, miał szczęście poznać się z Gluckiem, którego dzieła fanatycznie uwielbiał. Wsparty radami tego wielkiego kompozytora, Mehul napisał kilka dzieł dramatycznych, nieprzedstawianych na żadnym teatrze, i dopiero w roku 1790, wówczas, gdy rewolucya silnie wstrząsała krajem, wystawił pierwszy swój utwór : *Euphrosine ou le Tyran corrigée*, zwiastujący Francyi wielkiego dramatycznego kompozytora. Talent jego poważny i energiczny, w olbrzymich przewrotach socyalnych i politycznych zdawał się czerpać siłę i dzielność; więc po napisaniu *Alonzo et Cora*, trzecie jego dzieło *Stratonice*, zawiera w sobie wszystkie pierwiastki umysłowego ruchu epoki i byłoby Mehula najlepszym utworem, gdyby nie to, że w 1807 napisał operę *Joseph*, a która wznowiona 1854 w Paryżu, tak silne dzisiaj jeszcze na umysłach słuchaczy sprawiła wrażenie, iż jednogłównie utwór ten wraz z poprzednim, za arcydzieło tego kompozytora uznano. On pierwszy użył w finałach i kończących je kadencyach, tych niespodzianych i gwałtownych modulacyi, jakich w dzisiejszych czasach wielu kompozytorów nadużywa; on także aryom dał formę regularniejszą i wzorem Mozarta, instrumentacyę o wiele od poprzedników swoich starał się świetniejszą uczynić; on nakoniec, ustępom zbiorowym nadał rozmiary o jakich nikt przedtem, nawet sam Gluck nie marzył.

Cherubini przeciwnie, posiadał ogromną naukę i zjawił się właśnie w chwili, gdy muzyka francuzka poczyniała coraz więcej rozwijać się na drodze reformy. Czystość jego stylu, a mianowicie umiejętne zastosowanie bogatj harmonii w swych utworach (co właśnie od czasów Rameau i jego teoryi muzycznej było najslabszą stroną w kompozytorach francuzkich), przyczyniło się znacznie do podniesienia mu-



zyki poważnej. Przekonawszy się, że system harmonii Cherubiniego jest najlepszy ze wszystkich jakich dotąd używano, w dziesięć lat później od przedstawienia pierwszej jego opery *Lodoiska* w 1791, przyjęto go za podstawę do wykładu w szkołach publicznych. Lubo urodzony we Florencyi 1760 i przesiąkły tradycją muzyki włoskiej, umiał Cherubini ocenić i pojąć jaki jest najwłaściwszy styl, mogący mieć we Francyi powodzenie; zastosował się do tego idąc drogą przez Mehula wskazaną, i dopełnił reformy zaczętej jeszcze przez Glucka. Dzieła jego : *Elisa ou le Mont Saint-Bernard* (1794), *Medée* (1797), *Hôtellerie portugaise* (1798), *les deux Journées* (1800), uważane są za najprzedniejsze dzieła szkoły francuzkiej. Pomimo ogromnej prawdy dramatycznej w muzyce tego kompozytora i z potężną energią instrumentowanej, jak przystało w czasach gwałtownego drgania idei rewolucyjnych, zarzucają mu brak melodyi; lecz za to dzieła jego religijne, po nieśmiertelnych utworach Mozarta, uważane są za najlepsze i stanowią najświetniejszą stronę talentu Cherubiniego; zmarł 1842 roku w Paryżu.

Lesuer znany przed rewolucją jako zdolny kompozytor muzyki kościelnej, w 1793 r. poświęcił się także teatrowi i wystawił operę *Caverne*, dzieło, w którym znajduje się wiele oryginalnych pomysłów właściwych tylko temu kompozytorowi. Następnie *Paule et Virginie*, *Télémaque*, a mianowicie *les Bardes* 1804 r. uczyniły go bardzo popularnym. Napoleon I wielce cenił i poważał Lesueura.

Okolo tego czasu, Berton Henryk, syn kompozytora o którym była wzmianka wyżej, (urodzony 1767, zmarły 1844 r.) przyjąwszy tenże sam system, wystąpił z utworami co mu niemało rozgłosu przyniosły jako to : *les Rigueurs du*

*Cloître, Montano et Stéphanie, le Délire*, i. t. d. Boieldieu rozpoczął swój świetny zawód operą : *Zoraine et Zulnar*; nareszcie stary Gretry, którego talent najmniej był właściwym do tego rodzaju energicznej muzyki, wystawił *Guillaume Tell, Lisbeth et Elisca*. Dalayrac (urodzony 1753, zmarły 1809 r.) skomponował *Camil ou le Souterrain* i wiele innych oper. Jednym słowem, dziwna jakaś gorączka opanowawszy cały naród, sztuki piękne popchnęła do przesady, bez której nie było natenczas powodzenia. Zresztą była to nowość; a system ten wzbogacając muzykę wielu nieznanymi dotąd efektami, przyczynił się znacznie do udoskonalenia śpiewaków i orkiestry, gdyż do jój składu ludzie z wielkimi nawet talentami wchodzić zaczęli. Nauka śpiewu długo we Francyi nieznaną, poczęła być upowszechnianą; jak w wielu innych gałęziach muzyki, tak i w tém, francuzi wiele włochom zawdzięczać winni.

W 1789 r. Leonard perukarz królowej, otrzymał nie wiedzieć dlaczego przywilój na założenie teatru Włoskiej opery. Viotti znakomity skrzypek, wloch z urodzenia a osiedlony oddawna w Paryżu, miał sobie powierzone od Leonarda uorganizowanie opery; tyle więc okazał starania i znajomości rzeczy, iż zebrał truppę najlepszych jacy tylko byli naówczas śpiewaków. Teatr ten otworzono w 1790 r. Raffanelli, Mandini, Viganoni, Rovendino i pani Morichelli, byli największą jego ozdobą. Wyborni ci śpiewacy, wykonując prześliczne kompozycye Cimarozy, Sartii Paisiella, dawali z siebie przykład jak śpiewać należy. Następnie Garat, obdarzony nadzwyczaj pięknym głosem i wyborną deklamacją bez jakiej niepodobna wykonywać utworów francuzkiej szkoły, stał się wzorem, podług którego inni śpiewacy kształcić się mogli. Przy każdej katedrze istniały

szkółki wokalne, dostarczające zdolnych operze artystów; lecz gdy w skutek rewolucyi takowe pozamykano, wychowanie publiczne muzyki ustało we Francyi. Po upadku Robespiera 9 thermidora IIIgo roku rzeczypospolitéj, konwencya narodowa w myśl raportu Cheniera, zdekretowała uorganizowanie konserwatoryum muzycznego, by zastąpić dawniejsze szkoły. Przez długi czas, wiele bardzo trudności przeszkadzało urzeczywistnieniu tego zbawiennego projektu, lecz nareszcie w dwa lata później, konserwatoryum było założone i nauki wykładać poczęto. Czterdziestupięciu muzyków z gwardyi narodowej paryzkiej, stanowiło jądro tego zakładu. Pięciu inspektorów, to jest : Cherubini, Lesueur, Mehul, Gossec i Gretry, mieli sobie poruczone wykładanie rozmaitych części muzyki i stanowili komitet wychowania pod prezydencją Sarretta dyrektora szkoły. Pomiedzy nauczycielami wybrano : Rodego, Gaviniego, Baillota, Kreutzera do skrzypców, dwóch braci Jeanson i Levasseura do wiolonczelli i. t. d. a nareszcie Garała, Mengozzi i Plantada do śpiewu; to jest, najlepszych jakich tylko można było znaleźć w kraju artystów. Wkrótce więc nowa szkoła wydała najpożądańsze owoce i roku VIgo popis publiczny uczniów, na którym sam minister wychowania publicznego rozdawał nagrody w sali opery, był jak najświetniejszy. Uroczystość ta, powtarzała się przez lat wiele. Ogromna ilość wybornych artystów rychło się uformowała; orkiestry przyjmując ich do siebie, znacznie się polepszyły; śpiewacy jakich dotąd nie słyszano na scenie teatrów, ukazywać się poczęli i widziano kolejno występujących w operze wielkiej i komicznej : panią Branchu, pannę Cinti (dzisiaj panią Damoreau), pp Duret, Boulanger, Rigaut, Nurri, Derivis, Roland, Despéramons, Ponchard, Levasseur i wielu innych.

Gdy ustał system rewolucyjny, nastąpiła reakcja wywierająca swój wpływ na muzykę, szczególnie dramatyczną. Gwałtowne i silném wzruszeniem rozbudzone namiętności znikły, ustąpiwszy miejsca słodszy i łagodniejszy obyczajom. Potrzeba życia zbyt kowniejszego której przez długi czas wyrzec się musiano, coraz więcej czuć się dawała. Formujące się na nowo towarzystwo pod władzą Dyrektoryatu, starało się oddalić wszystko, co mogło przypominać okropne wypadki rewolucyi, chwytając i przyjmując nowy stan rzeczy, właściwszy do ogólnego umysłów usposobienia. W takich to okolicznościach zjawił się Della-Maria, kompozytor urodzony w Marsylii 1764 (zmarły 1800 r. w Paryżu), wystawił w operze komicznej dzieło pod tytułem *Prisonnier*, i oczarował wszystkich. Pomysły tego kompozytora, lubo nieprzedstawiające nic nadzwyczajnego, były jednakże melodyjne, wdzięczne i naturalne, a podobały się głównie dla tego, że były wprost przeciwne tym, jakie oddawna na scenie słyszano. Zaraz inni kompozytorowie naśladować go poczęli; system dotychczas przyjęty zmienili na właściwszy w dążności społeczeństwa, zostającego pod rządami konsula Bonapartego. Mehul nawet, starał się zmodyfikować swą manierę i wystawił dzieła zupełnie różne od poprzednich jako to : *Irato, Une folie et le Tresor suppose*. Boieldieu urodzony w Rouen 1775 zmarły 1834 roku, obdarzony szczególną zdolnością do miłej a spokojnej muzyki, napisał : *Beniowsky, le Calife de Bagdad, Ma tante Aurore* i kilka innych. Oddawna zaniedbane utwory Gretrego wznowiono, a od publiczności z zapalem zostały przyjęte. Dalayrac co także w tym samym rodzaju pisał, na nowo odżył na scenie. Nowi kompozytorowie na widowni sceny jawić się poczęli; pomiędzy innymi Nicolo Isouard (urodzony w Malcie 1775

zmarł w Paryżu 1818 r.) i Kreutzer Rudolf (ur. w Wersalu 1766, zm. 1834 r.) sławny zarazem skrzypek, wystawili znaczną liczbę oper komicznych mających wiele powodzenia. W krótkim czasie, teatr a liryczne francuzkie posiadały zdolnych kompozytorów, a utwory ich nawet za granicami własnego kraju dobrze przyjmowane były. Literaci zacząwszy narzucać pewien rodzaj jarzma na artystów i operę, stali się panami i prawodawcami sztuki teatralnej. Sławny podówczas krytyk Geoffroi, wydał wojnę Mehulowi, Cherubiniemu a tém samém i Gluckowi; Mozart nawet, pomimo swych prześlicznych melodyi, mocno był przez niego potępianym. Konserwatoryum obrażone w osobie swych naczelników, powstało przeciw opinii publicznej, i wtenczas zakład ten stał się zbornym punktem koteryi, co znów zawzięcie broniła stylu, w jakim ci wyżej wzmiankowani mistrzowie celowali. Około 1807 r. zwrócił na siebie powszechną uwagę kompozytor, którego dzieła dotychczas ani we Włoszech ani we Francyi powodzenia mieć nie mogły, a był nim: Spontini.

Kacper Spontini urodzony w Majolati około Ankony 1774 roku, pochodził z licznej a ubogiej rodziny. Przeznaczony pierwsiastkowo na duchownego, w skutek poróżnienia ze stryjem zajmującym się jego wychowaniem, wysłany został do Neapolu i tamże w konserwatoryum *la Pietta* począł się uczyć muzyki. Probując sił swoich w kompozycyi, napisał kilka ustępów dramatycznych i takowe wkładano czasami pomiędzy opery wziętych nawet kompozytorów. Tym sposobem młody Spontini zwrócił na siebie uwagę dyrektora jednego z rzymskich teatrów, a ten polecił mu natychmiast napisanie całej opery. Wymknąwszy się szczęśliwie z konserwatoryum, przybył Spontini do Rzymu i w prze-

ciągu sześciu tygodni, skomponował *Puntigli delle donne* operę *buffo*, przedstawioną z powodzeniem w 1796 r. Młodość kompozytora, (nie miał bowiem więcej jak lat dwadzieścia dwa), ucieczka jego z konserwatorium i protekcya jaką znalazł pomiędzy kobietami wysoko położonemi (kobiety wielką zawsze rolę odgrywały w życiu Spontiniego) wszystko to znacznie się przyczyniło do szczęśliwego przedstawienia téj opery. Wróciwszy do Neapolu, dzięki rozgłosowi jaki sobie uczynił, przebaczone mu ucieczkę. Piccini i Cimarosa niemało rad zbawiennych Spontiniemu udzielili, i oni najwięcej przyczynili się do rozwinięcia jego wrodzonych zdolności. Napisał później kilkanaście oper na różnych teatrach we Włoszech przedstawianych, atoli w niczem nadmierność wybić się nie był w stanie i dzieła jego nieosobliwe tamże miały powodzenie. Szczęśliwa gwiazda tego kompozytora, w roku 1803 przywiodła go do Paryża. Trudno sobie wytłumaczyć co spowodowało Spontiniego do osiedlenia się w kraju, którego zaledwie język rozumiał. Gdy sławni jego współrodacy Piccini, Sacchini, Cherubini, przybyli wzbogacić utworami swego geniuszu scenę francuzką, byli oni już zaszczytnie znani w całych Włoszech; Paryż przyjmował ich jako swoich dobrych znajomych, ufał im, bo wiedział do czego byli zdolni. A tymczasem, imie Spontiniego w własnym nawet kraju z ciemnego i liczego tłumu mierności na wierzch wyjść nie mogło. Bez majątku, bez znaczenia i pomocy, młody Maestro utrzymywał się w początkach z dawania lekcyi śpiewu; tym sposobem zbliżył się do kobiet wywierających pewien wpływ w nowém towarzystwie jakie się formowało pod ręką konsula Bonapartego, a następnie wsparty ich protekcją, wystawił w ciągu lat kilku trzy opery niemające powodzenia. Aż nareszcie po

wielu zachodach, otrzymawszy od Jouy treść *Westalki* odrzuconej przez Mehula i Cherubiniego, napisał do niej muzykę. Historia wystawienia tej opery jest najciekawszą kartą w życiu tego kompozytora. Same próby przeszło rok trwały. Każdy ustęp *Westalki* po kilka razy był przerabiany, chociaż nie osłabiło to w niczem wysokiego natchnienia kompozytora, ani wartości ogólnej dzieła. Samo przepisywanie nut, do dziesięciu tysięcy franków kosztowało! Nakoniec, po rozlicznych trudnościach i przeszkodach jakie tylko energiczny rozkaz dworu mógł usunąć, pierwsze przedstawienie *Westalki* odbyło się 15 grudnia 1807 roku z tak ogromnym powodzeniem, o jakim dzisiaj pojęcia mieć nie można i trwało bezustannie przez lat trzydzieści prawie. W jednej chwili przyszedłszy do największej sławy, obsypany łaskami i znaczeniem przez Napoleona, Spontini w 1809 wystawił *Fernanda Corteza*, a w dziesięć lat później to jest 1819 *Olimpię*, tragedję liryczną naśladowaną z Voltaira przez Dieulafoi i Briffaut, która jednakże dosyć zimno przyjętą została. Oburzony w miłości własnej, przeniósł się Spontini do Berlina na dwór króla pruskiego i tamże napisał jeszcze trzy opery: *Nurmahl*, *Alcinder*, i *Agnés de Hohenstaufen*. Ostatnią, kompozytor uważał za swoje arcydzieło. Dnia 24 stycznia 1851 r. zmarł Spontini w Majolatti, miejscu swego urodzenia, okryty sławą, tytułami i dostatkami.

Po Spontinim, najwięcej używał wziętości Boieldieu. Wróciwszy z długiej do Rossyi wycieczki, wystawił w operze komicznej *Jana z Paryża* 1812 r., a następnie w *Damie białej* 1825 zostawił najdoskonalszy model komicznej opery, w czem go Herold, Auber, Halevy i Adam z razu naśladowując, później znacznie ten rodzaj muzyki udoskonalili.

Ludwik-Józef-Ferdynand Herold urodzony w Paryżu

1794 r. był synem cenionego bardzo nauczyciela fortepianu. Ojciec nieżycząc sobie wcale, by się zawodowi muzycznemu poświęcał, gdy w nim dostrzegł silne do téj sztuki zamiłowanie, nie opierał się już więcej. Wkrótce téż młody Herold wielkie postępy uczynił. W 1806 r. wszedł do konserwatoryum i od Adama brał lekcyje na fortepianie. W 1810 Catel wykładał mu zasady harmonii, w rok później przeszedł pod dyrekcją Mehula, który swoim doświadczeniem i zdrowymi radami tyle go w rodzaju dramatycznym wykształcił, że w 1812 r. na publicznym popisie, Herold otrzymał pierwszą nadgodę. W skutek tego wysłany do Rzymu, w ojczyźnie Palestryny i Cimarozy przepędził trzy lata, a w Neapolu napisał operę : *la Gioventu di Enrico Quinto*, dosyć dobrze od tamtejszej publiczności przyjętą. W 1815 wrócił Herold do Paryża ; byłby zapewne długo musiał czekać na sposobność popisania się ze swoim talentem, gdyby nie to, że znakomity Boieldieu natychmiast podał mu bratnią rękę, poleciwszy Heroldowi napisanie jednego aktu do swéj opery *Charles de France*, wystawionéj w 1816 roku. Postępek ten daje piękne wyobrażenie o charakterze twórcy *Damy białéj*. Dostrzedz w młodym człowieku prawdziwą zdolność i dopomóż mu w danéj chwili do publicznego jéj wykazania, ze strony pracującego w jednym i tymże samym zawodzie, jest to uczynek niestety zbyt rzadki w naszym egoistycznym wieku. Dawszy się tym sposobem poznać, otrzymał Herold treść do opery w trzech aktach *les Rosières*, i w końcu tegoż samego roku wystawiona, wzbudziła wiele nadziei o talencie młodego kompozytora. W jakiś czas później napisał *la Clochette*, którato opera wiele rozgłosu mu uczyniła, a następnie *Marie*, wystawiona 1826 r. dużo miała powodzenia. W niéj téż talent Herolda oswobodziwszy się



z niedokładności towarzyszących nieodstępnie pierwszym utworom, okazał się w całej świetności i zyskał poklask ogólny. Ufny w sympatyę publiczną, śmiało styl swój rozszerzył i wznosił się nawet do sfer tragicznych w *Zampie* wystawionój 1831 roku. Piękny ten utwór, z takim niegdys powodzeniem na naszym teatrze przedstawiany, 1856 w Paryżu wznowiony, zachwyca tamtejszą publiczność. *Pré aux Clercs*, było jego ostatniem dziełem i w miesiąc po wystawieniu téj opery, zmarł Herold 1833 r. mając tylko lat czterdzieści dwa wieku. Zostawił on niedokończoną partyturę opery w 2ch aktach pod tytułem *Ludovic*; Halewy dokończył ją i wystawił 1834 roku.

Auber urodził się 1784, pierwszą swą operę: *la Bergère châtelaine* napisał mając prawie czterdzieści lat życia. Powodzenie jój lubo nie można było policzyć do najświetniejszych, wystarczało jednakże, by zachęcić świeżo wstępującego w szranki muzyki dramatycznój do dalszój pracy, skutkiem którój, Francya zyskała kilkanaście pełnych wdzięku partycyi, będących rozkoszą i chlubą sceny tamtejszój.

Auber odebrawszy w młodości bardzo staranne wychowanie, dla uzupełnienia edukacyi, uczył się także muzyki. Cherubini był jego nauczycielem, nie przewidując wcale, ażeby ten młodzieniec ubiegający się tylko za uciechami i przyjemnościami eleganckiego świata, mógł z czasem obrać sobie muzykę jako przedmiot poważnój i jedynój życia swego pracy. Jakoż w początkach, szukając jedynie rozrywki w téj nadobnój sztuce, gdy nieprzewidzianym zbiegiem okoliczności ujrzał się Auber wyzutym z majątku, zmuszony był uciec się do talentu, a ten nie zawiódł go wcale, bo zyskał nim sławę i dostatki, a imie jego stawszy się zaszczytem i o zdobą kraju rodzinnego, dziś jest uwielbiane w całym

świecie. Współczesny Mehula, Boieldieugo i Herolda, jak oni, oddał się głównie formie opery komicznej, znacznie już przez poprzedników swoich udoskonalonej; zjawienie się jednakże Rossyniego, wywarło także zbawienny wpływ na Aubera. Pomysły jego melodyjne jeżeli nie są zbyt oryginalne, posiadają nadzwyczaj wiele wytworności, świeżości i dobrze na głosy są układane; harmonia urozmaicona, chociaż nie odznacza się wielkiem bogactwem modulacji; sposób orkiestrowania pełen żywego kolorytu, powabnej prostoty i dowcipu; słusznie wielu pisarzy dzieła jego pod tym względem za wzór godny naśladowania stawiają. Od 1820r. muzyka Aubera używa we Francyi największej popularności. Utwory jego służą za podstawę operze komicznej w Paryżu a teatru prowincjonalne im głównie zawdzięczają swe powodzenie. Czém Vernet jest w malarstwie, tém Auber w muzyce : jeden i drugi czerpią natchnienia w żywiole narodowym. Jak u jednego tak i u drugiego, mundur i bęben wojskowy przeważne miejsce zajmuje w ich pracach, jest tematem, z którego snują szereg nadobnych swych utworów. Jeżeli muza ich sięgnie w inne sfery natchnienia, to tylko na chwilę, jak gdyby z roztargnienia, jak gdyby dla spróbowania sił swoich, i znów rzucają się w strumień poezyi czysto rodzinnej, bo tylko tam całą duszą i sercem żyją, bo z niego powstali, więc do niego wracają. Dla téj przyczyny, Aubera śmiało nazwać można Vernetem muzyki. Wpśród pięknych i nadobnych lekkością i wdziękiem partytur jak : *Fra Diavolo, Narzeczona, Mularz, Syrena, Czarne Domino, Jezioro Wieszczek, Hayde, Udział diabła, Marco Spada* i. t. p. Pierwsze miejsce bez wątpienia zajmuje *Niema z Portici*, napisana w roku 1828 dla Wielkiej Opery paryzkiej. Jest ona koroną wszystkich dzieł Aubera. Ani przed nią, ani

po niéj, równieź znakomitego utworu Auber napisać już nie mógł, chociaż nie przestaje do dnia dzisiejszego zasilać sceny ciągle po sobie następującemi dziełami.

Halewy, twórca *Żydówki*, *la Reine de Chypre*, *Charles VI*, *Błyskawicy*, *Musquetaires*, *Doliny Andory*, *Wieszczki róż* i wielu innych oper, za przykładem Herolda, swego współkolegi studyów muzycznych, znacznie się przyczynił do wzbogacenia repertoaru francuzkiego. Talent jego poważny lubo wyszedł zwycięzko ze szranków komicznej sceny, jednakże głównie w wielkiej się odznaczył. Halewy przyszedł na świat w Paryżu 1799 r. a swoje arcydzieło *Żydówkę*, napisał w 1835 r.

Wypada mi także wspomnieć Onslowa, urodzonego w Clermont 1784; skomponował on dla opery komicznej trzy dzieła: *Alcad de la Vega* w 1824, *le Colporteur* w 1827 i nakoniec *Duc de Guise* w 1837 r. Były one dosyć dobrze przyjęte, lecz służyły za dowód, że piękne melodye, czysta harmonia, instrumentowanie świetne, nie jest jeszcze rzeczą dostateczną, by zapewnić trwale powodzenie dziełom na scenę przeznaczonym. Nauczony tym przykładem, powrócił do swych prac dawniejszych, to jest do muzyki czysto instrumentalnej właściwszej jego talentowi i pozostał jéj już wiernym do końca. Zmarł Onslow 1852 roku.

Adolf Adam, urodzony w Paryżu 1803 a zmarły 1856 r. syn profesora fortepianu w konserwatoryum; napisał wiele oper komicznych, z których *le Châlet*, *le Postillon* i *le Toréador*, za najlepsze jego dzieła są uważane.

Z dzisiejszych najmłodszych kompozytorów francuzkich, zasługują na wzmiankę: Ambroży Thomas, Reber, Grisar, Wiktor Masse, Bazin, Offenbach, Labarre, Dawid Felicyan autor *Pustyni*, *Perły Brezylijskiej* i. t. p. najwięcej z nich obiecującym jest Gounod, urodzony 1815 r., jego *Safo* i *la*

*Nonne sanglante*, mają wiele powodzenia. Zaś Berlioz twórca symfonii *Roméo et Juliette*, *Marche de pélerins* i. t. d. chociaż pracuje nad muzyką dramatyczną, dzieła swoje nie dla sceny poświęca.

## ROZDZIAŁ VI.

---

### UWAGI OGÓLNE.

Kształtowanie się stylów : Włoskiego, Niemieckiego i Francuzkiego.—Usiłowania niektórych melomanów Włoskich w celu oswojenia współziomków z muzyką Mozarta.—Verdi szkodliwy wpływ wywiera na śpiewaków.—Sztuka śpiewania upada.—Zamiłowanie Niemców do muzyki instrumentalnej.—Rodzina Bachów.—Jakim sposobem Francuzi doszli do pewnej samodzielności w stylu.—Historyczny postęp instrumentacji orkiestrowej w muzyce dramatycznej.—Muzyka w Anglii.

Taki jest obraz historyczny muzyki dramatycznej we Włoszech, Niemczech i Francyi. Włochy były jęj kolebką, a od czasu pojawienia się swego w XVI wieku, wątle i niepewne kroki zrazu stawiając, w XVII poczęła przybierać wyraźniejszą formę, aż w drugiej połowie XVIIIgo stulecia przyszła do zupełnej dojrzałości. Z Włoch, dramat muzyczny czyli opera przeniesiona do Niemiec i Francyi, z łatwością się zaaklimatyzowała, znalazłszy w owych krajach ludzi obdarzonych wielkimi talentami, którzy na korzyść swoją uprawiać ją poczęli i naród dosyć muzykalnie usposobiony, by ocenił jęj wartość i znaczenie. Każdy ze zdolniejszych

kompozytorów spieszył do Włoch po naukę, bo tam tylko mógł nabrać ostatecznego wykształcenia : a wróciwszy do siebie, wzbogacony talent wiedzą zaczerpniętą w ojczyźnie Scarlattich, Galupich, Pergolesa, Cimarozy i Rossyniego, skutecznie we własnym kraju działać był w stanie, rozszerzając smak dobry, chwytając i umiejętnie stosując rodzinne elementa i skarby muzyczne. Tym sposobem powstawała z nich i kształtowała się forma nowa, właściwa każdej narodowości, jaką dzisiaj powszechnie stylem nazywamy. Najpotężniejsi niemieccy i francuzcy mistrze, biegli do Włoch po natchnienie, po światło i rady doświadczonych wielkich kompozytorów ; nawet sam Mozart, najszczytniejszy geniusz muzyczny jaki kiedykolwiek istniał, nie wahał się zaczerpnąć z żywego źródła muzyki dramatycznej. Młodym będąc, pobiegł do Włoch przysłuchać się czarownej formie pieśni uczuciowej i pierwsze swego w tym rodzaju natchnienia owoce, złożył w hołdzie klasycznej ziemi sztuk pięknych.

Tak więc, muzyka dramatyczna przyszła do trzech oddzielnych w wielu względach form czyli stylów, znanych pod nazwą Włoskiej, Niemieckiej i Francuskiej szkoły. Włoch urodzony w pięknym i ciepłym klimacie, rozkochał się w melodyi ; Niemiec, syn mglistej Germanii, rozlubował się w głębokich a nieprzystępnych kombinacjach harmonii ; żywy a dowcipny Francuz, upodobał sobie muzykę lekką, barwną mocnym dźwiękiem kolorytu instrumentalnego. A zatem w muzyce włoskiej przemaga melodia, i do czasów Rossyniego ona tylko była celem, do jakiego zmierzali kompozytorowie półwyspu. Pierwszy dopiero Rossyni, wzbogacił ją nieznanymi dotąd efektami instrumentalnymi, zwróciwszy szczególne baczenie na akompaniament orkiestrowy, w czém jednakże dopomógł tylko melodyi do silniejszego wyrażenia

uczuć dramatycznych. Przed nim, żadna muzyka, jeżeli posiadała cokolwiek więcej staranną harmonię, akompaniament głębszy, instrumentację wyszukaną, nietylko że włochom podobać się nie mogła, ale nawet wstręt w nich wzbudzała. Mozart, najśpiwniejszy i najjaśniejszy ze wszystkich niemieckich kompozytorów, przez długi niezmiernie czas, ani zrozumianym ani pojętym tamże nie był.

Około 1807 roku, kilku panów włoskich których Napoleon ciągnął za sobą w kampaniach 1805 i 1806 r., słysząc w Monachium wiele dzieł Mozarta, zapragnęli dać poznać ziomkom swoim; w skutek tedy ich starania, postanowiono w Medyolanie podobno, wystawić *Porwanie z Seraju*. Jednakże nie było to rzeczą tak łatwą jak się zrazu zdawało; bo chcąc wykonać taką operę, potrzeba ażeby grający czytać dobrze nuty umieli, a przedewszystkiem, by w takt grali. Artyści we włoskich orkiestrach, z powodu muzyki łatwo w ucho wpadającej, zwykle na pamięć jęj się uczą i z pamięci grają; z muzyką Mozarta trudniejszą była sprawa. Śpiewacy i orkiestra nie mogli sobie dać rady w tym oceanie nut, czerniących partyturę niemieckiego kompozytora; nie umiano ani wejść na czas w miejscu oznaczonym, ani taktu właściwego utrzymać. Przyzwyczajenie i lenistwo, nie mogąc przełamać dawnęj rutyny, ani pokonać niezwykłych trudności w tęg operze zawartych, wzięło górę, i muzykę Mozarta ogłoszono za *barbarzyńską*! Byliby ją zarzucili zupełnie, gdyby nie kilku młodych, bogatych i z pewnym znaczeniem ludzi, którzy powodowani uczuciem pychy narodowej, sądzili iż byłoby ubliżającym dla włochów rzucać dla tego tylko muzykę, że jako zbyt trudnej nie są w stanie wykonać. Zagrozili przytem dyrektorowi teatru, że mu odejmą protekcję, jeżeli w mowie będącęg opery nie przedstawi.

Nareszcie wykonano dzieło Mozarta ; biedny Mozart ! niepodobna sobie wyobrazić co się działo na tém widowisku. Wszystkie większe ustępy, a osobliwie finały, w takim nieładzie, rozprzężeniu i niezgodzie były oddane, iż zdawało się, że całe piekło sprzysięgło się na uszy słuchaczy. Oburzenie publiczne było wielkie, prassa gwałtownie wystąpiła przeciwko nieszczęśliwemu Mozartowi, imię zaś jego stało się postrachem dla amatorów lekkiej a słodkiej muzyki Paisiella, Zingarelli, Fioravanti i. t. p. Więc o wystawieniu *Don Juana* myśleć nawet nie można było, a ktoby się z tém odezwał, za źle myślącego włocha byłby niezawodnie okrzyknięty !

Jednakże pewien magnat lombardzki, odbierając wówczas bardzo często z Wiednia listy, w których pisywano o Mozarcie jako o największym na świecie kompozytorze, postanowił koniecznie położyć tamę przesądom i uprzedzeniom tak silnie względem twórcy *Don Juana* rozwiniętym. W tym celu dobrał kilku najlepszych wirtuozów jakich mógł znaleźć w Medyolanie, zamknął ich w swym pałacu, a otoczywszy dostatkami i przepychem, kazał im pracować w nadzwyczajnym sekrecie nad ważniejszymi ustępami *Don Juana*. Gdy w przeciągu sześciu miesięcy byli w stanie wygrać takowe w takcie i bez zmyłki, dobrał stosowną liczbę śpiewaków i śpiewaczek, zaleciwszy wszystkim również jak największą tajemnicę. W ośm tygodni, dzieło było gotowe i sam ów amator począł w mieście wspominać o możliwości wykonania *Don Juana*, i że on tego tak trudnego przedsięwzięcia podejmuje się dokonać. Całe miasto z niedowierzaniem o téj ekscentryczności bogatego melomana mówić zaczęło. On sam wyzywał na zakłady, utrzymując, że każe odegrać ważniejsze miejsca z téj opery, i że spuści się na



sąd znanych powszechnie ludzi, zdolnych w podobnej rzeczy wyrokować, a pewnym jest naprzód, że oddadzą sprawiedliwość Mozartowi, którego tyle przynajmniej wart, co Meyer i Paer, wzięci bardzo w tamtych czasach kompozytorowie we Włoszech. *Umierano ze śmiechu* słysząc tak zuchwałę twierdzenia. Nakoniec nadeszła chwila przez wszystkich z największą niecierpliwością oczekiwana, i w mieszkaniu wiejskiemu bogatego amatora, z niesłychanym powodzeniem wykonanie nastąpiło. Zdarzenie to, stało się głośnym w całych Włoszech, i zaraz w Rzymie około 1814 roku, przedstawiono *Don Juana*. Prawda że z orkiestrą długi czas rady sobie dać nie można było, lecz jakoś pomału wprowadzono się w egzekucję. Później w 1814, w teatrze *la Scala*, taż opera z zapalem była przyjęta, i od tego czasu, Mozart przestał być dla Włochów *barbarzyńcą*. Chociaż utwory tego genialnego kompozytora nie wzbudzały tamże nigdy wielkiego zapalu, ani stały się tak popularnymi jak niektóre Rossyniego, Donizettego i Verdego, podziśdzień atoli, imię Mozarta we Włoszech szanowane jest powszechnie.

Rossyni tedy pierwszy, znalazł grunt nieco przygotowany do słuchania więcej opracowanej muzyki i silniejszej a nieraz wyszukanej instrumentacji; prawda że jego wszystkie pomysły głównie pięknoscią i bogactwem melodyi się odznaczają; on też uutorował drogę Verdemu, którego go jak wszyscy inni zrazu naśladować, poszedł dalej aniżeli przypuścić można było.

Jeżeli Verdi komponować jeszcze będzie, spodziewać się należy iż znaczna zmiana w stylu jego utworów nastąpi, gdy miejscowe jakie przyczyny nie staną mu na przeszkodzie. Byłoby to rzeczą bardzo pożądaną, gdyż muzyka we Włoszech, dla braku wyższym talentem obdarzonych kompozy-

torów, i dla niedostatku tak jawnie i dotkliwie dającego się czuć dobrych śpiewaków, ogromnie chyli się do upadku. Orkiestra w dziełach Verdego zbyt nieraz huczająca, nietylko męczy słuchaczy, ale staje się zabójczą dla mniej wprawnego a należyście wyrobionego śpiewaka. Lecz kto umie pojąć styl jego, kto posiada wiele czucia i przejmie się dramatycznością sytuacji, a potrafi ją oddać dokładnie, ten nawet z małym głosem, znajdzie powodzenie w operach tego kompozytora. Dzisiaj dwie lub trzy role, wystarczają dla śpiewaczki albo śpiewaka i z niemi cały świat objechać mogą; nie powiem ażeby to było dobrze, lecz w tak odmiennych i tyle różniących się od siebie utworach jak Rossyniego, Meyerbeera, Belliniego, Verdego i. t. d., niepodobna z należyłą dokładnością w tylu rodzajach występować. Więc potrzeba i różnej metody i koniecznego studyowania pewnych charakterów dramatycznych, co wszystko wymaga wiele zachodu, a dawno minęły już czasy, w których kształcący się na śpiewaków, po lat kilkanaście uczyli się li tylko samej nauki śpiewu. Dzisiaj, każdy obiera rodzaj właściwy swém zdolnościom, a jeżeli się poświęci dziełom Verdego, to prawie niezdatnym będzie wykonywać dobrze inne kompozycje chociażby nawet włoskie Rossyniego, Belliniego i. t. p. Maniera jego za nadto jest różną od tamtych, a nawyknięcie do silnego frazowania peryodów muzycznych twórcy *Ernaniego i Trubadura*, jest niewłaściwą w *Cyruliku*, *Normie* albo *Lukrecyi*. W operach Verdego, śpiewak w krótkim czasie może zyskać wiele rozgłosu; silna, gorąca, namiętna i pełna dramatycznego efektu muzyka, znacznie się przyczynia do obudzenia w słuchaczach zapалу; a wciska się ona wszędzie, i do tego przyjdzie niezawodnie, iż na wszystkich scenach gdzie egzystuje opera Włoska, ona tylko

rozlegać się będzie. Resztki dawniejszej świetnej armii śpiewaków, błyszczą jeszcze w pewnych miejscach, dobywając z wysileniem ostatnich dźwięków spracowanego głosu, walcząc do ostatka z nowym pokoleniem, śmiało w ich obozowisko wkraczającym. Czy ci szybko kształceni śpiewacy długo starczyć będą mieli siły? to przyszłość nam pokaże; już wielu legło bez wawrzynów, nim rozgłos ich imienia przedarł się w odleglejsze strony, od miejsca w jakim zawód swój rozpoczęli. Może też z postępem czasu, na wzorach pomysłów Verdegò, wyrobi się i wydoskonali nowa jaka metoda, może wynajdą sposób konserwowania głosów śpiewakom, może wróćą złote czasy Caffarellich, Farinellich i Crescentinich; któż to wie; a tymczasem sztuka śpiewania z dniem każdym upada i niknie z horyzontu muzycznego.

Powiedziałem wyżej, iż w muzyce niemieckiej, melodia poświęconą została uczonój i wyszukanój harmonii; iż zamiłowanie tego narodu do muzyki pochodzi głównie z wychowania, jakie w dziecinnych zaraz latach wszystka młodzież tamże odbiera. Oprócz śpiewu, co szczególnie w stronach gdzie religija reformowana każdego obowiązuje, chętnie także w Niemczech poświęcają się graniu na rozmaitych instrumentach. Nietrudno tam spotkać wioski, posiadające swoje własne amatorskie orkiestry, gdyż całe rodziny od pokolenia do pokolenia, tradycyjnie muzyką się zajmują. Dla tego nawet i burze polityczne przechodzące niekiedy po nad krajem, a przed którými sztuki piękne kryją się spłoszone, nie mogą tyle szkody wyrządzić tam, jak w innych miejscach. Dla przykładu, przytoczę tylko rodzinę *Bachów*, co przez lat dwieście prawie wydając wielu bardzo artystów pierwszego rzędu, liczy w swoim gronie Sebestyana i Emanuela, dwie niemieckiej sztuki muzycznej pochodnie.

Głową téj sławnej rodziny był Veit Bach, piekarz w Presburgu, lecz zmuszony opuścić to miasto w półowie XVIgo wieku z powodu protestanckiego wyznania, udał się do Saks Gotha, i osiadł w wiosce nazwanéj Wechmar. Tam się trudnił młynarstwem. W chwilach wolnych od zatrudnień, śpiewał przygrywając sobie na gitarze. Miał dwóch synów w których od dzieciństwa zaszczepiał zaraz upodobanie do muzyki, i od nich to poczyna się szereg znakomitych muzyków tegoż imienia, przez dwa wieki w Turyngii, Saksonii i Frankonii, piastujących berło muzyki. Każdy z nich był albo kantorem parafialnym, organistą, albo w mieście trudnił się sztuką. Lecz rozrodziwszy się, trudno im było wyżyć tak blisko siebie; więc rozeszli się na różne strony Niemiec, ułożywszy pomiędzy sobą, iż dla zachowania węzła patryarchalnego, bez którego ta rodzina obejść się nie mogła, raz na rok w dzień oznaczony, zbiorą się wszyscy razem w miastach Erfurt, Eisenach lub Arnstadt. Zwyczaj ten trwał do półowy XVIIIgo wieku; i niejednokrotnie widziano aż do stu muzyków imienia Bach, mężczyzn, kobiet i dzieci zebranych w jedném miejscu. Jedyną rozrywką ich, były egzercycye muzyczne; zaczynali zwykle jaki hymn religijny na chór, poczem brali śpiewki powszechnie znane i robili z nich waryanty, improwizując na cztery, pięć lub sześć głosów. Takimto improwizacyom dawali nazwę *Quodlibetów*. Mieli oni także zwyczaj zbierać w jedną kollekcyę kompozycye wszystkich członków rodziny, i to się nazywało *Archiwum Bachów*. Karol-Filip-Emmanuel Bach, posiadał ten ciekawy zbiór ku końcowi zeszłego wieku; przeszedł on później w ręce Jerzego Poelchau w Berlinie roku 1790. Wiele innych rodzin, lubo nie tak sławnych, przyczyniło się znacznie do rozwoju sztuki muzycznój w Niemczech, jako to:

Bendów, Kellnerów, Kleinknechtów, i taką jest jeszcze dzisiaj rodzina Bohrerów, znana poczęści w Warszawie.

Muzyka uprawiana w ten sposób, dostarczając krajowi zdolnych wirtuozów, opiera się w postępie swoim najnieprzyjaźniejszym nawet okolicznościom.

Francuzi, dzięki wielkim utworom włoskich i niemieckich kompozytorów, przyszedli do pewnej samodzielności stylu. Gluck jest ojcem ich Wielkiej Opery, tak jak Duni i Gretry komicznej. Zachwyciwszy cokolwiek melodyi od włosków a harmonii od Niemców, utworzyli z tego rodzaj mieszany, wyrobiony do wysokiego stopnia deklamacją, będącą głównym żywiołem ich muzyki. W samych zaraz początkach wyrabiającego się narodowego stylu, posiadali wielu zdolnych kompozytorów, co z powodzeniem aż do dni naszych takowy uprawiają. Wykształcony tamże do wysokiego stopnia dramat pod piórem utalentowanych pisarzy, łącząc się z muzyką, najwięcej jój dopomógł do postępu; wrodzona zaś żywość temperamentu, humor i dowcip tego narodu, są powodem: iż jeżeli w poważnej operze o swoich siłach niedaleko zaszli, za to w komicznej, stworzyli nowy, właściwy sobie rodzaj muzyki.

By później praca nasza tycząca się miejscowości, nie była przerywaną żadnymi ubocznymi względami, więc tutaj jeszcze wypadnie zwrócić uwagę czytelnika na postęp i historyczny rozwój instrumentacji. Postęp ten ulegał wielu zmianom, stosownie do pojawiania się nowych a zarzucania dawnych narzędzi muzycznych.

W rozdziale drugim, dałem przykład orkiestry, jakiej Monteverde użył w swój operze *Orfeo*, jest to najdawniejszy pomnik tego rodzaju jakim historia muzyki poszczycić się może, bo pochodzący z roku 1607, czyli w dziesięć lat

po pierwszych usiłowaniach wynalezienia dramatu muzycznego. W orkiestrze téj, instrumenta jakkolwiek liczne, nie łączyły się razem, lecz przeciwnie, każdy gatunek oddzielnie slyszeć się dawał, stosownie do wejścia na scenę osoby, jaką charakterystycznie odmalować kompozytor pragnął. Później około 1634 r., w większej massie zaczęto używać skrzypców, altówek i bassów, dołączając do nich harfy, lutnie i klawikord, ale flety, trąbki, i trombony zarzucono prawie. Cavalli, Carissimi i Lulli, w kompozycjach swoich posługiwali się najwięcej instrumentami smyczkowemi i organem co dęte zastępował; Lulli jednakże, począł używać niekiedy fletów, obojów, fagotów i trąb. Lecz chociaż liczba instrumentów powiększoną została, akompaniament szedł zwykle ciężko i jednostajnie za śpiewem, czasami tylko przegrywki były nieco rozmaitsze i lżejsze. Zwyczaj ten orkiestrowania we Francyi, trwał do czasów Rameau. Tak samo się działo we Włoszech; dopiero Scarlatti a następnie Jomelli powiększając orkiestrę, nadali jój wiele różnaitości i niezależności. Niejaki Battistini z Florencyi około 1680 r., pierwszy dopiero wprowadził do orkiestry wiolonczellę; przed nim używano zwykle tak nazwanego *basse de viole* o siedmiu stronach. Wszystkie więc instrumenta strunowe i smyczkowe o jakich wyżej mówiłem, jako stosowniejsze do łagodnego towarzyszenia głosu, były podstawą orkiestry; śpiewność zaś, była głównem zadaniem kompozytorów; dla tego nie zdawało im się konieczną potrzebą używać instrumentów zbyt głośnych albo piskliwych; czasami tylko i to niezmiernie rzadko posługiwali się takowymi. Dziś nawet instrumenta smyczkowe, są najważniejszą częścią orkiestry.

W roku 1714, pierwszy raz we Francyi zastosowano w orkiestrze kontrabass, nazwany wówczas *Violonar*; był

on o trzech strunach, lecz ponieważ głos jego uważano za zbyt mocny, przeto zrazu używanym był wtedy tylko, gdy chóry na scenę występowały. Wynalezienie klarnetu przez Jana Krzysztofa Dennera w 1690 r. tudzież wprowadzenie do orkiestry fletrowersu i udoskonalenie waltorni, podało sposobność kompozytorom urozmaicenia w akompaniamencie swoich pomysłów; ale szło to niezmiernie wolno, bo nie pojmowano potrzeby popisywania się z instrumentacją. Piękność śpiewu, była zawsze na głównym planie, o nic więcej się nie troszczono. Biegłość wirtuozów wzmagala się w miarę, jak kompozytorowie zaczęli rozszerzać pomysły swoje: Jomelli, Piccini i Gluck, chcąc sytuacyom dramatycznym nadać więcej wyrazu i koloru, urozmaicili orkiestrę wielu nowemi kombinacyami; oni też na smak publiczności wiele w tym względzie wpływu wywarli. Rozwijając formę opery komicznej, Galuppi pierwszy dał orkiestrze główny interes, gdy tymczasem śpiewacy na jej tle wykonywali rodzaj konwersacyi tak nazwanej *parlante*. Myśl ta udoskonalona przez Guglielmi, Paisiella, Cimarozę, Mozarta i Rossyniego, stała się źródłem mnóstwa pięknych ustępów w tym rodzaju. Hayden, wyrobiwszy znakomicie formę symfonii około 1760 r., przygotował Mozartowi środki rozwinięcia potęgi instrumentalnej. Nikt więcej nad Mozarta nie posiadał w takim stopniu melodyjnej twórczości, więc też w instrumentacyi nawet, a mianowicie w *Weselu Figara*, *Don Juanie* i *Fletrowersie czarnoksiężkim*, podniósł się do stanowiska, do jakiego przed nim nikt się wznieść nie był wstanie. Orkiestracya jego jest raczej skutkiem żywego i głębokiego uczucia, aniżeli rachubą. Beethoven w nieśmiertelnich swych symfoniach, doszedłszy do ostatecznego prawie kresu potęgi, dopełnił i dokończył dzieła rozpoczętego przez Mozarta.

We Francyi, Mehul i Cherubini, pierwsi użyli w swych utworach czterech waltorni; lecz jakiegokolwiek są zasługi pod tym względem włoskich, niemieckich i francuzkich kompozytorów, nikną one w porównaniu z czynami Rossyniego. Rossyni od wszystkich umiał coś pożyć i na swoją korzyść obrócić; on pierwszy dopiero, połączył stanowczo z kwartetem smyczkowym straszliwą siłę metalów jak cztery waltornie, trąbki naturalne maszynowe, trombony, ofikleidy i. t. p. Ofikleida pierwszy raz użytą została w *Westalce* 1807 r. Owa różnaitość instrumentalnego deseni, tudzież form akompaniamentu przez użycie kotłów, tułumbassu, zębów i triangu, Rossyniemu głównie się należy, lecz także na nim ciąży odpowiedzialność za nadmiarowe tego wszystkiego użycie dzisiejszych młodszych kompozytorów. Różnaitość upragnioną jest w sztuce; najlepszy więc sposób będzie wprowadzać ją lecz z umiarkowaniem w instrumentację, zamiast jak to wielu czyni, zmieniać co chwila kaźden muzyczny ustęp w dramacie. W operach z siedmnastego wieku, znajdujemy orkiestrę złożoną ze skrzypców, altówek i bassów; w początkach osiemnastego wchodzą do niej flety i oboje i pomalu się wzmacnia, ale forma akompaniamentu pozostaje ta sama. Dzisiaj trudno jest znaleźć aryę, duet, romans nawet, ażeby mu nie towarzyszyły skrzypce, altówki, wiolonczelle, kontrabassy, flety, oboje, klarnety, fagoty, waltornie, tromby, trombony, ofikleidy, kotły i. t. p. szczególnież w utworach Verdego, liczne mamy przykłady. Oczywiście, sprowadza to znużenie i monotonię przykrą w końcu dla słuchu. Meyerber pierwszy, nie poprzestając na środkach jednej i tak już potężnej dzisiaj orkiestry, wprowadza ich dwie a niekiedy i trzy na raz działające. Wagner i Berlioz, pierwszy w swych operach, drugi w uwerturach



i symfoniach, wymyślają najdziwaczniejsze kombinacje dźwięków; lecz chociaż przesada jest cechą ich utworów, jednakże są to ludzie wielkiego talentu, co ich pcha może mimowolnie w krainę ekscentryczności. Za to liczni naśladowcy, owi apostołowie *muzyki przyszłości*, szczególnież szkoła Weimarska, na której czele Liszt jak drogoszka stoi z wyciągniętymi rękami, wskazując obłąkanęj przez jego niedorzeczne teorie młodzieży, drogę do krainy jałowej myśli, szalonych wyskoków i najzuchwalszej przesady, poniżają muzykę instrumentalną, robiąc z niej jakiegoś zagadkowego Sfinksa.

Lecz nie do mnie należy wykazywać chorobliwy stan umysłów dzisiejszych młodych kompozytorów; sądzę, iż wkrótce okryci śmiesznością a może i wżgardą od rozsądnych wielbicieli sztuki muzycznej, znikną z jej horyzontu bezpowrotnie.

Dla uzupełnienia niniejszej pracy, wypadłoby mi może wspomnieć o innych narodach zajmujących się także muzyką; lecz to nie na wiele się przyda, gdyż żaden z nich nie wywiera dostatecznego wpływu na jej losy, ani też odznaczył się czémkolwiek w muzyce dramatycznej. Jedna Anglia, małeńki może tu stanowić wyjątek, lecz jak czytelnicy sami osądzą, niewielkiej jest ważności.

(1) W siedemnastym wieku, Anglia posiadała kilku zdolnych kompozytorów, którzy mogliby dojść do sławy europejskiej, gdyby nie to, że w muzyce swojej posługiwali się językiem mało bardzo znanym na stałym lądzie. Bird, Tallis i Morley, znakomici artyści za czasów królowej Elżbiety, zostawili w uczniach swoich naśladowców ograniczających się na komponowaniu madrygałów, kanonów, psalmów kościelnych, albo tak nazwanych: *glees*, *catches*, czyli aryi na kilka gło-

sów, stanowiących niby jakąś właściwość szkoły angielskiej. W siedemnastym także wieku, wielkie miały powodzenie w Londynie balety układane na wzór tych, jakie przedstawiano na dworze Francuzkim. Anglicy tak się kochali w tego rodzaju widowiskach, iż za panowania Jakóba Igo, więcej jak dwadzieścia teatrów liczono w samej stolicy. Nic jednakże ciekawego i godnego wzmianki, nie zostało z muzyki układanej do tych baletów. Ani protektorat Cromwela, ani panowanie Karola IIgo, ani następnych monarchów, nie wywierało pomyślnego wpływu na muzykę w Anglii; naród wprawdzie lubi ją, a nawet posiadał znaczną liczbę biegłych wirtuozów, z tąd też kwitła muzyka, lecz tylko kościelna. Gdyby nie Haendel i inni włoscy mianowicie kompozytorowie, co swym pobytem tamże przyczyniali się znacznie do muzycznego ukształcenia Anglików, a nawet opery w ich języku układali, to muzyka tego narodu do piosnek ludowych by się ograniczyła. W ogólności, kompozytorowie angielscy nie mieli i nie mają daru do utworzenia muzyki dramatycznej. Wszelkie usiłowania Balfego (urodzony w Dublinie 1808 twórca *Cyganki*) jedyne dzisiaj głośniejszego kompozytora Albionu, małe dotąd wydały owoce, jak wszelkie ślepe tylko naśladownictwo.

Pozostaje mi więc zająć się teraz rzeczą najważniejszą dla nas, to jest historią polskiej muzyki dramatycznej (1).

(1) Dla zaspokojenia słusznej ciekawości czytelników, wymienię tutaj źródła na jakich głównie wspierałem się w skreśleniu powyższych rozdziałów.

*Geschichte der Musik* Franz Brendel.—*Universal-Lexicon der Tonkunst* Dr. Schilling. — *Universal-Lexicon* Eduard

Bernsdorf. — *Histoire de la Musique* par Strafford. — *Biographie universelle des Musiciens, la Musique mise etc, etc., Curiosités historiques de la Musique* par Fetris. — *L'Art ancien et l'art moderne, Critique et littérature musicales* par Scudo. — *Vie de Rossini, Vie de Haydn* par Stendhal. — *Nouvelle biographie de Mozart* par Oulibicheff. — *L'Académie Impériale de Musique, l'Opéra Italien* par Castil-Blaze. — *Beethoven et ses trois styles* par Lenz. — *Doręcznik Muzyczny Sikorskiego i wiele innych.*

## ROZDZIAŁ VII.

---

### MUZYKA I TEATR W DAWNÉJ POLSCE.

Pieśni ludu. — Pierwszy ślad widowisk teatralnych. — Zamiłowanie mieszkańców Krakowa do muzyki. — Pielgrzymi i Pątnicy. — Dyalogi i Mysterya. — Dyalog Dominikański z roku 1533. — Intermedya. — Sztuka dramatyczna za Zygmunta Igo. — Mikołaj Réj z Nagłowic. — Sebestyan Łęczycanin. — Jan Kochanowski. — Zamiłowanie Zygmunta III do muzyki. — Instrumenta powszechnie w owe czasy używane. — Akademia Krakowska. Sebestyan Fulsztyński. — Marcin ze Lwowa. — Wacław z Szamotuł. — Mikołaj Gomółka. — Jego Psalterz. Bractwo literackie. — Muzyka w XVII wieku. — Sztuka dramatyczna doskonali się. — Łukasz Górnicki. — Jan Jurkowski. — Urywek w którym są ślady opery narodowej. — Piotr Baryka. — Władysław IV wielki zwolennik teatru. — Jarczowski. — Panowanie Jana Kazimierza nieprzyjazne sztukom. — Andrzej Morshyn. — Wyjątek z pamiętników Paska. — Upadek dramatu. — Jezuici. — August III. — Jego zamiłowanie do oper. — Stanisław Konarski. — Bohomolec.

Nim muzyka została tém, czém jest dzisiaj w naszym społeczeństwie przez pośrednictwo obcego, a szczególnie włoskiego wpływu, mieliśmy ją własną, czerpaną w czystym źródle pierwiastku narodowego, a który do dni naszych pozostał w swój pierwotnej prostocie pomiędzy ludem nieskazitelny prawie.

Wszystkie niemal zwyczaje i obrządki sięgające nawet czasów przedchrześcijańskich, dochował nam lud w swych pieśniach; każdy ważniejszy wypadek krajowy, czyto smutku, czy radości, miał zaraz swoich śpiewaków; po każdym znaczniejszym mężu, którego czyny, cnoty lub zbrodnie napełniały kraj rozgłosem, lud przechowywał pieśnią przechodzącą z ust do ust, z pokolenia do pokolenia. Wiele z tych pieśni przechowało się z małemi zmianami aż do naszych czasów. Naród polski przyjąwszy wiarę chrześcijańską, pozaprowadzał zakony Cystersów i Benedyktynów; a że duchowni tych zakonów byli cudzoziemcami i pod ich kierunkiem przez długi czas wszelka oświata zostawała, przeto w szkołach przy klasztorach pozaprowadzanych, uczono także i pieśni nabożnych. Pieśni te, tak jak i oni z obcych stron do nas przybywszy, śpiewane były po łacinie, nim tekst ich później przerobiono na język ojczysty; ponieważ znaczna liczba księży pochodziła z Czech, przeto ich pieśni dla bliskiego powinowactwa języka, łatwiej się popularnemi stawały. Pieśń o *Boga Rodzicy*, śpiewana przez rycerstwo polskie aż do Zygmunta IIIgo, ułożona przez Śgo Wojciecha, więc czeskiego pochodzenia, do dnia dzisiejszego śpiewaną jest przez lud pobożny przy niektórych kościołach w Wielkiej Polsce.

Pierwszy ślad widowisk teatralnych znajduje się w Kałubku; powiada on: że z powodu śmierci Kazimierza Sprawiedliwego w 1194 roku, wielki smutek powstał w kraju; ażeby się w takim nieszczęściu pocieszyć i rozerwać, młodszy panowie wyprawili sobie dyalog. Wystąpiły na scenę: *wesołość, smutek, wolność, roztropność, sprawiedliwość*, i pocieszały się wzajemnie, przywołując na pamięć liczne cnoty zmarłego monarchy. *Wesołość* która cały naród ożywiała za

życia dobrego króla, uskarża się w tym dyalogu na *smutek*, że on ze śmiercią ojca narodu i ją także chce unieść z sobą do grobu.

Za panowania Leszka Białego a następcy Kazimierza. wielce się już rozpowszechniły w kraju widowiska teatralne: najczęściej w kościołach je wyprawiano, aktorowie zaś w maskach rozmaicie przebrani, śmieszyli i bawili widzów. Nawet duchowni sami niekiedy udział w nich brali, nie pomnąc na świętość kapłańskiego powołania, co było powodem papieżowi Innocentemu III, iż w liście pisanym do Henryka arcybiskupa gnieźnieńskiego, gromiąc podobne nadużycia, bardzo się nad niemi uzał.

W 1296 roku, wystawiono publicznie i to w obecności Przemysława króla, sztukę dramatyczną ze śpiewami, do której treści okrutne postępowanie tego monarchy z własną żoną Ludgardą dostarczyło. Długosz. powiada, iż widowisko to dane było w celu potępienia haniebnego Przemysława morderstwa. Fakt ten daje chlubne świadectwo prawości i swobód narodu, niewahającego się mieczem opinii publicznej karcie czyn niegodny, a zarazem przekonywa (jak to już słusznie Wójcicki w dziele swoim *Teatr starożytny* wyraził), że u nas wypadki powszechną uwagę narodu na siebie ściągające, na scenie wystawiano. Później nieco zagaścił się zwyczaj wprowadzania śpiewaków i opowiadaczy wierszem, na weselne uczyty bogatszych mieszczan w Krakowie; ale nie szanowali oni jak się pokazuje skromności obyczajów, gdy wielkierz krakowski uchwałą swoją z roku 1363, zabronił im uczęszczania na podobne gody. Jak musieli kochać się mieszkańcy ówczesnej stolicy Polski w muzyce, tego dowodzi druga uchwała z 1378 r. która więcej nad czterech grajków weselnych nie pozwala uży-

wać mieszczanom krakowskim, tudzież zabrania im dawać pieniądze ludziom przebranym w maski, jacy podczas świąt Bożego Narodzenia ze śpiewami i muzyką domy obcho-  
dzili. Ambroży Grabowski mniema, iż zwyczaj powyższy dał początek dyalogom, lecz zdaje się, że one wraz z pątni-  
kami i innymi pobożnymi pielgrzymami przybyły do nas z obcych krajów. Wracający z wędrówek do ziemi świętej, Rzymu, kompostelli i Loretu (1), nucili pieśni o cudach świę-  
tych, o dziwach jakie widzieli, o dziejach męki Zbawiciela, o żywocie Panny Maryi, o męczennikach i. t. p. Mięszali do tego baśnie i śmieszności, bawiąc tym sposobem lud pro-  
sty. Zbierały się gromady pielgrzymów i pątników po mia-  
stach i miasteczkach, a śpiewając, przygrywali na kobzie. Płaszcze ich i kapelusze, okryte skorupami płazów, obraz-  
kami świętych, różniły ich strój od innych. Wystawiano im podniesione miejsca na rynkach i cmentarzach kościelnych; do śpiewów przydawali mimikę, udawanie osób, rozmowy, tworząc coś podobnego do sztuki teatralnej. Tym sposobem widowiska składane z dyalogów, pieśni i tańców, coraz liczniej za panowania Jagielly upowszechniać się zaczęły. Nie musiały być one zgodne z duchem ówczesnej karności kościelnej, bo ustawa synodu z 1420 roku, wyraźnie zaka-  
zuje duchownym uczęszczać na tańce i widowiska publi-  
czne. W ostatnim tygodniu wielkiego postu, grywano dya-  
logi o Męce Pańskiej; wiele z nich w rękopismach aż do naszych czasów dotrwało. Około 1500 r. u Dominikanów w Krakowie dane było podobne widowisko, akademicy zaś tamtejsi, w szkołach parafialnych przez żaków, wyprawiali wówczas mięsopustne komedye, a ze składek licznie zgro-

(1) Siarczyński, Czasopism naukowy.

madzonych widzów, znaczne mieli dochody. Sławny dyalog Dominikański z roku 1533 trwał cztery dni z rzędu, zaczynał się bowiem w kwietnią niedzielę od prologu, wystawiającego wjazd do Jeruzalem a kończył na pogrzebie Chrystusowym w środę po południu. W osobno na to wybraném miejscu wybudowano z wielkim kosztem teatr, a próby niemal rok cały trwały. Później, dla urozmaicenia widowisk które już zaczęły swą jednostajnością nudzić publiczność, wmieszano w pobożne dyalogi, pełne niedorzecznej śmieszności tak nazwane *Intermedia*, bawiące wielce gawieź zgromadzoną; atoli biskup Bernard Maciejowski w roku 1603, zakazał podobnych przedstawień, gdyż to dawało powód innowiercom do urągania się z katolików, Jednakże pomimo zakazu biskupa, pobożne dyalogi przetrwały aż do czasów Stanisława Augusta, a nietylko w miastach, lecz i po wsiach lud prosty je wystawiał. Najważniejszą ich personą bywał *Klecha*, na wzór arlekinów bawiący publiczność, po nim zaraz szedł *Kantor*, żona *Klech*y i *Sottys*. W niewieścich postaciach uosabiano: *cnotę*, *sławę*, *rozkosz*. Wchodzili także *Aniołowie*, *Szatani* z rogami, *śmierć*, *wiara* i t. p.; a gdy przedstawiano sztukę o Męce Pańskiej albo żywot jakiego świętego, na ówczas wszystkie historyczne osoby ukazywały się na scenie.

Pod panowaniem Zygmunta Igo, teatr przybiera już pewniejszą i wyraźniejszą postać; na zamku krakowskim urządzano widowiska teatralne dla dworu, na placach zaś publicznych *komedye* i *maskarady* dla ludu. Kiedy monarcha ten żenił swego syna Zygmunta Augusta z Elżbietą:

„Pod ten czas komedye były i gonitwy.

I kunsztowne tak konne jako piesze bitwy.“

powiada ówczesny poeta. Najdawniejszy dramat wysta-



wiony w obecności Zygmunta Igo i królowej Barbary Zapolskiej, napisany był w łacińskim języku pod tytułem: *Ulyssys Prudentia in adversis*, wydany 1516 r. w Krakowie. W tymże samym czasie bo w 1522, Stanisław z Łowicza wydał dramat osnuty na *Iliadzie* Homera z napisem: *Judicium Paridis de pomo aureo* etc. wystawiony także na zamku krakowskim. Te dwa dramata o *Ulisesie* i Stanisława z Łowicza *Sąd Parysa*, pozwalają mniemać, jak słusznie Wójcicki zauważał, iż w XV wieku więcej dzieł dramatycznych być musiało, do których jak w dyalogach lub mysteryach nie brano treści z Pisma świętego, ale na wzór tragedji starożytnych, układano ją z mitologii greckiej. Stanisław z Łowicza w przedmowie do Mikołaja Wolskiego przypisując mu to dzieło, byłby niechybnie uczynił wzmiankę, gdyby pierwszy w Polsce pisał dramatyczną sztukę. Dramat jego grany był przez znakomite osoby i młodzież szlachecką, jak to w załączonym spisie wymienia, a nawet role kobiet mężczyźni przedstawiali; surowe bowiem obyczaje ówczesne nie pozwalały niewiastom brać udziału w podobnych widowiskach.

Mikołaj Rej z Nagłowic zostawił dramat w dwunastu *sprawach* pod tytułem: *Żywot Józefa*, lecz ten nigdy zdaje się przedstawionym nie był, gdyż sam autor powiada, iż go do czytania, a nie do grania napisał. W roku 1545 ogłosił go drukiem przypisując siostrze Zygmunta Augusta, królowej Węgierskiej.

Sebestyan Łęczycanin, wydał także w r. 1550 tragedję *Safrona*; jest to pierwsze w tym rodzaju dzieło w polskim języku napisane.

Wkrótce zaraz po śmierci Zygmunta Augusta, Jan Kochanowski napisał znaną tragedję *Odprawę Posłów Greckich*,

wystawioną na żądanie Jana Zamojskiego w Ujazdowie pod Warszawą w czasie jego zaślubin z Gryzeldą Batorówną, przed Stefanem Batorym i żoną jego Anną Jagielonką 12 stycznia 1578 roku. Więcej niż dziesięć lat od Cerwantesa, więcej niż trzydzieści lat od Lopeza i Szekspira, więcej niż półwiekiem od Kalderona i Kornella starszy (1), Kochanowski nie posiadał żadnych innych wzorów, nad piękne starożytniej poezji greckiej i rzymskiej pomniki. A jeżeli pomimo tego, *Odprawa Posłów* dziś jeszcze w naszych oczach posiada wiele niezaprzeczonych jako utworu dramatyczny zalet, ubolewać potrzeba, iż wielki ten poeta nie zostawił nam więcej dzieł podobnych.

Z owej także epoki wymienić należy *Rozmowy* (dIALOGI) o rzeczach religijnych Wita Korczewskiego, przedstawiane na teatrach około 1553 roku.

Jan Zawicki, w pierwszym zaraz roku panowania Zygmunta IIIgo 1587, wydał tragedję z Pisma Świętego *Jeftes*. Niewiadomo jednakże, czy sztuka ta na teatrze wystawioną była, gdyż na to nie ma żadnego dowodu. Że Zygmunt III nie miał tak stałego teatru jak później syn Władysław IV, to pewna. Dziejopisowicie wspominają, że na weselach tego króla grywano komedye, jakie? nie wiadomo. O jednej u Niemojewskiego ślad pozostał, że miała napis *Labirynt*. Zresztą niedokładne wzmianki tyle jeno wyświecają, że niekiedy grywano sztuki dramatyczne po łacinie, po włosku i po niemiecku. Kochał się Zygmunt III w muzyce, bo i sam ją umiał, a nawet drogo sobie za nią kazał płacić. Razu jednego, gdy król grał w swym pokoju na klawicy-

(1) Ludwik Osiński „O pierwiastkowej dramatyce w Polsce,” *Sybilla Nodwiślańska* 1821 roku.

bale, mając przed sobą tak urządzone zwierciadło, iż wszystko mógł widzieć co się po za nim działo; przysłuchiwała się dworska młodzież w drugim otwartym pokoju. Z téj jedno pacholę zacnego domu, mimo iż mu to inni odradzali, do dźwięku grającego króla ciszkciem skakał. Zygmunt III, który był obyczajów nadzwyczaj poważnych i surowych, nie mógł znieść najniewinniejszój nawet pustoty; więc gdy w zwierciadle to spostrzegł, nic nie mówiąc grać przestał. Wkrótce gdy ten młodzieniec króla o dzierżawę prosił i otrzymać ją miał nadzieję: , Nie, rzekł król, mieć jój nie będziesz. Trzeba żebyś nią zapłacił muzykowi, który ci nie dawno do wesołych skoków przygrywał. " Tak królewsczyznę za skoki utracił (1). Tenże sam monarcha, posiadał orkiestrę włoską z wielu wybornych symfonistów (tak nazywano w ówczas tych, którzy więcej nad proste tańce grać umieli) złożoną, to też sławną była w całej Europie prawie. Sypał dla niej złotem, choć go nieraz brakło w skarbie i nie było czém wojska zapłacić. Myszkowski Zygmunt marszałek N. K. sam będąc biegłym w muzyce, miał także doskonałą kapellę; za odstąpienie królowi Zygmuntowi kilku z swych włoskich arystów, starostwo otrzymał.

Z instrumentów używanych pospolicie w owe czasy, były : kobzy, dudy, lira, gęśl, bandura, teorban, (1) i. t. p.,

(1) Siarczyński Obraz wieku Z. III.

(1) Lada kto na dudzie może bękać; na rożku za bydłem pastuszy terlikają. Fletom dajemy miejsce pierwsze w muzyce. Organy, regaly, mają swoje do wiatru miechy; piszczałki szwajcarskie -gwizdania; flety-dęcia; trąby, puzany, dudy wiatru wielkiego potrzebują. Są bawarskie kije, na których pasterze przy bydle grają, i czasem do miasta grać

lecz z wprowadzeniem do kraju obecnych muzyków, weszło z nimi i wiele instrumentów, pomalu zgubny wpływ na swojskie wywierających. Już w XVII wieku skrzypce i cymbały doszły pierwszeństwa. Gornicki wymaga, ażeby dworzanin jego, oprócz języków i pisma był muzykiem, iżby albo śpiewać albo grać na lutni umiał. A jak w inném miejscu tenże pisarz powiada (Rozmowa), młodź słano do Włoch dla uczenia się dobrego grania na tym instrumencie. Pokazuje się więc, iż Polacy lutnię nadzwyczajnie lubili, wszędzie też ją w historycznych wzmiankach spotkać można. Wespazyan Kochowski poeta z XVII wieku w swoich *Lirykach* wydanych 1674 r. tak ją opiewa:

Lutni moja ulubiona,  
Lutni wdzięczna złoto strona,  
Kto twe cnoty, kto przymioty,  
Kto wychwali dźwięk twój złoty.

W połowie XV wieku mieszkało już na Kazimierzu w Krakowie wielu takich grajków, do których imion dodają *Lutnista*. Widać, iż liczba muzyków w tém mieście musiała być znaczną, skoro stanowili osobny cech, a nawet posiadali jedną z bram Krakowskich jak inne cechy, nazwaną bramą Muzyków. W lada szlacheckim domku bywał trzymany bandurzysta lub do lutni węgrynek; a panowie oprócz tego utrzymywali na swoich dworach orkiestry, do których aż z Włoch sprowadzali muzyków, placąc im rocznie niekiedy po 6,000 talarów (1). Szanowna i poważna

przychodzą. Piszczukiem być i dudą za najem, statecznemu nie przystoi, ale sobie kwoli darmo zagrać, jest rzecz pocziwa, Sebestyan Petrycy *Arist* r. 374

(1) Siarczyński tamże.

Akademia Krakowska, posiadała w swym gronie nauczycieli i mistrzów do nauczania muzyki. Sebestyan z Fulsztyna inaczej Fulsztyńskim zwany, żyjący jeszcze za panowania Zygmunta Augusta, był może najuczciwszym muzykiem jakim z dawnych czasów pochlubić się możemy. Wychowaniec Herburtów, wszedłszy później do stanu duchownego, był następnie profesorem w Akademii Krakowskiej i tamże zajmując się głównie śpiewem horalnym, pisał wiele dzieł o sztuce muzycznej (4). Marcin ze Lwowa (Martinus Leopolda) zmarły 1589 r. uczeń wyż wspomnianego Sebestyana, był organistą i mistrzem nadwornej kapelli Zygmunta Augusta. O nim to wbrew swemu zwyczajowi, Starowolski obszerniej mówi w rozdziale LVI *in elogiis Centum illustrium Poloniae Scriptorum*, gdzie między innymi pisze: że lubo wielu jego ziomek co się w Rzymie ćwiczyli, a nawet nowe instrumenta muzyczne wynaleźli, jako to: Krzysztof Kicker, Adam Warka i Mosiążek, pragnęli mu wyrównać, lecz żaden jednakże do téj sławy w Polsce nie przyszedł co Marcin, którego prócz domowej nauki pobieranéj w Akademii Krakowskiej od Sebestyana Fulsztyńskiego, nie miał obcego nauczyciela. Tenże Starowolski w przypisku do tegoż żywota kładzie, iż najwięksi w Polsce kompozytorowie muzyki byli: Paligonius, Zelencius, Krzysztof Kicker i Brandus Posnaniensis Soc. Jesu Teolog. Waclaw z Szamotuł, znakomity muzyk z XVI wieku, był mistrzem kapelli Zygmunta Augusta; celował w kompozycjach kościelnych. Sławny nawet

(1) Wojciech Sowiński w *Dykcjonarzu muzyków polskich*, wymienia niektóre dzieła Fulsztyńskiego ubolewając nad tém, iż w kraju mało, a za granicą wcale nie są znane, podobno w bibliotece Świdzińskiego znajdują się muzyczne dzieła Sebestyana z Fulsztyna.

kronikarz Marcin Kromer urodzony 1512, zmarły 1689 r biegłym był także w muzyce, jak się pokazuje z rzadkiego dzieła: *Musica figurata, Martino Cromero Bieczensi auctore. Impressum Cracoviae per Hieronimum Vietorem. A. D. 1534* (1). O wszystkich tych muzykach i wielu innych, historia krótkie i niedokładne czyni wzmianki, a ich dzieł ukazać nam nie może. W nielicznych u nas księgozbiorach prywatnych albo klasztornych, możeby się co znalazło, lecz przystęp do nich utrudniony rozmaitemi przeszkodami. W tym względzie ażeby przeszłość naszą muzyczną wyświecić i stanowczo określić, pozostaje nam wiele do zrobienia. Dzięki Józefowi Cichockiemu, o jednym z znajnakomitszych z tamtej epoki mistrzów o Mikołaju Gomółce, mamy nieco dokładniejszą wiadomość, gdyż Cichocki w roku 1838 wydał 10 Psalmów Jana Kochanowskiego z liczby 150, do jakich Gomółka muzykę układał. *Melodye na Psalterz ofiarowane Jegomości Xiędzu Piotrowi Myszkowskiemu Biskupowi Krakowskiemu panu mnie miłosciwemu, w Krakowie u Łazarzowej, roku pańskiego 1580.*, układane są na cztery głosy, to jest: sopran, alt, tenor i bas, różnymi kluczami, odmiennymi zupełnie od dziś używanych i bez podziału taktu, chociaż takowy przy początku każdego Psalmu jest oznaczony cały lub trzy-ćwierciowy. Dla ułatwienia w czytaniu tej kompozycyi, Cichocki z pomocą Zandmana pozmieniał klucze i takty oznaczył na sposób przyjętej dzisiaj pisowni. Gomółka musiał zapewne wiele innych dzieł pisać, bo po wydaniu owego Psaltera, żył jeszcze lat 29.; lecz gdy natenczas nie było tak upowszechnione sztycharstwo nut jak dzisiaj, po upadku przy kościołach i klasztorach burs, czyli szkółek śpiewu a z temi i ko-

(1) Ignacy Potocki, w *Pamiętniku Warszawskim* z r. 1818.

ścielnej muzyki, w niepamięci zaginęły. Niektórzy historycy datę urodzenia Mikołaja Gomółki kładą około roku 1564; w takim razie, miałby lat szesnaście gdy Psalterz swój drukował, co zdaje się rzeczą niepodobną do prawdy. Przypuszczać więc należy, iż kilkanaście lat wcześniej musiał przyjść na świat. Współczesny Palestryny, we włoszech także ucząc się muzyki, styl jego naśladował i niewiele w nauce mu ustępował; zmarł zaś w Chorawli gdzie był proboszczem w 1609 roku, jak świadczy napis grobowy w Jazłowcu.

Za Zygmunta IIIgo, zaczęło się w wielu miejscach rozmnażać tak nazwane *bractwo literackie*, a szczególnie w Krakowskiem i na Rusi Czerwonej. Stowarzyszenie to i inne *Roratystów*, którego ślady już w XIV wieku napotkać można, zawiązała pobożność; przypuszczano zaś do niego li tylko ludzi piśmiennych, umiejących czytać: *literati*, ztąd tak nazwane było. Bartłomiej Zimoricz lwowskiemu związkowi literatów dzieło swe: *Viribus illustribus civitatis Leopoliensis* przypisując, tak o niem powiada: iż trwało za jego czasów bractwo to ku rozmnażaniu światła i pobożności; iż w tém gronie połączeni najznakomitsi obywatele dowodzili, że razem dobrymi i uczonymi ludźmi być można. Oni zwłaszcza w zimie, wykonywali muzyczne na rozmaitych narzędziach ćwiczenia. Oni wyżsi nad ciemny lud pospolity, kształcili obyczaje współziomków, wspierali ojczyznę radami, miasto budowlami zdobili. W rękopiśmie Komonieczkiego *Chronographia Żywca*, jest pod r. 1608, iż do tego miasteczka bractwo *literatów* wprowadzone było; a że nie inny był jego obowiązek, jak tylko aby w święta i niedziele mszê ranne chorałem śpiewane były. Ten sam zwyczaj do

dnia dzisiejszego jest w Warszawie zachowywany, i te msze literackimi są zwane.

Jak z tego wszystkiego wnosić można, wiek szesnasty i początek siedmnastego dla prac umysłowych jest bezwątpienia najświetniejszą epoką w dziejach narodu polskiego. Muzyka stawszy się ulubioną sztuką ogółu, pełnemi wartości naukowej dziełami, doszła do swego możebnego zenitu; sztuka nawet dramatyczna, pomimo obojętności dla niej samego Zygmunta IIIgo więc i dworu, bujnie rosła, co najwymowniej przekonywa jak ją naród kochał, jak jęj lałknął. Od tego też monarchy datować należy epokę najpiękniejszego wzrostu u nas sztuki dramatycznej.

W roku 1589 Łukasz Górnicki przełożył tragedję Seneki *Troas*. Stanisław Gosławski w 1597 r. przełożył także dramat Szymona Szymonowicza pod tytułem: *Józef Czysty*; lecz pierwszy dramat polski, noszący już w sobie pierwiastek narodowy, a którego treść nie jest wziętą ani z mitologii, ani z dziejów greckich lub rzymskich, napisał Jan Jurkowski, dawszy mu nazwę: *O polskim Scylurusie* i w roku 1604, na widok publiczny wydał. Sztuka ta, na cztery akta podzielona, wielokrotnie grywana była na teatrach; piękna zaś poezya, czysty język, tudzież dążność moralna (gdyż w niej powstaje na zbytki a do cnot zachęca), stawia ten dramat pomiędzy najważniejszymi pomnikami owęj epoki.

Z roku 1622 mamy tragi-komedyę nazwaną: *Mięsopust na dni Mięsopustne*, i z tego także czasu wyborną komedyę w ośmiu scenach pod tytułem: *Cudowne wesele, czyli Hymneusz Czarodziejski*, napisaną przez Antoniego Wienińskiego mieszczanina krakowskiego. Komedyja ta ciekawą jest z tego względu, iż występowały w niej osoby śpiewające i chóry; z czego wnosić można, że to był rodzaj sztuki zwanęj dzi-



siaj wodewilem, czyli komedyo-operą. Co więcej, Wójcicki w *Starożytnym Teatrze* przytacza z tamtej epoki jakiś urywek dramatyczny, osnuty z ostatnich chwil życia Chrystusa Pana, noszący w sobie cechę opery, jak to następujący wyjątek przekonywa :

SYMFONJA. *Muzyka przygrywa.*

JUDASZ (śpiewa).

Ave rabbi!  
Ja i drabi,  
Witam Ciebie,  
O téj dobie.

Jezus.

O mój Juda!  
Na coś luda  
Tego przywiódł,  
Na coś zawiódł.

MILES I.

Imajcie! wiążcie szyję, ręce jego.

MILES II.

Witaj zdrajco, zwodniku,  
Czy nie cuda u nas w ręku?

CHORUS.

Nie pomagąc twoje figle,  
Jużes teraz w mocném sidle.

*(Ducitur post Theatrum).*

ANNASZ.

Czy to zwojca, co tam robi?  
Sławę sobie jak chce zdobi.

MILES.

Miłościwy książę biskupie,  
Jest już Jezus w naszej kupie.  
Dziś go słudzy pojмали,  
Ręce mu na opak związali.

CHORUS.

A już kata buntownika,  
Więc kazać stracić zwodnika.

SCENA III.

Zaprzanie się Piotra.

*Muzyka gra pienie Kurowe.*

KUR *śpiewa.*

Piotrze mój!  
Głos to twój,  
Mnie znasz,  
Przysięgasz. i t. d.

W scenie XII woźny *śpiewa długą pieśń* :

Panowie! wszystko pospółstwo!

Posłuchajcie mnie mało. i t. d.

W scenie XV czytam takie objaśnienie :

Kajfasz, Annasz, Pilat, *śpiewać będą z muzyki graniem.*  
Wielka szkoda, iż zabytek ten jak widać opery narodowej,  
podany jest bez daty; atoli wnosić można, że należy do cza-  
sów najobfitszych u nas w dzieła dramatyczne, to jest, do  
pierwszej połowy XVII wieku. Podług objaśnień tekstu  
wchodziła do niego orkiestra, oczywiście z ówczesnych  
w powszechném użyciu będących instrumentów złożona,  
aktorowie zaś pieśni swoje zapewne na nutę pospolicie zna-  
ną śpiewać musieli, albo też przy towarzyszącej muzyce  
deklamowali. Może nawet był kto taki, co im muzykę kom-

ponował? Nicby to nie było dziwnego, gdyż jakim już wyżej przytoczył, naukę kompozycyi wielu w kraju uprawiało. Wielka więc szkoda, iż historia nie może nam podać więcej szczegółów dotyczących się cytowanego urywku, a i z tego wnosić można, że ten rodzaj sztuki tak jak w Niemczech i Francyi, zaczynał się u nas rozwijać samodzielnie, aż wzorem innych monarchów i Władysław IV sprowadzając do kraju włoskich aktorów i ich opery, zwrócił uwagę klas możniejszych na widowiska dawane u dworu, odjąwszy tym sposobem możliwość obszerniejszego rozwijania się sztuki, której pierwiastek uwadze czytelników przedstawiłem.

Za czasów panowania tego monarchy, Piotr Baryka w 1637 roku, ułożył jedną z najwyborniejszych w tamte czasy komedyi pod tytułem: *Z chłopca król*, odegraną po raz pierwszy na dworze szlacheccim Sieradzkiego, bo idąc za przykładem królów, szlachta nasza gody weselne także widowiskami teatralnymi obchodziła.

Władysław IV ty lubił teatr nadzwyczajnie; w podróżach swoich po włoszech nabrał do niego zamiłowania. On to na zamku warszawskim urządził stały teatr z liczną orkiestrą i baletem, gdzie zadziwiająco maszynerye i dekoracye z ogromnym przepychem zaprowadzone były. Wirgiliusz Puccitelli nadworny poeta Władysława IV, pisał po włosku dramata i opery z dziejów greckich, mieszając do nich historię świętych męczenników, starając się głównie, jak to było natenczas zwyczajem we włoszech, o wydobywanie największych i najcudowniejszych z maszyneryi efektów teatralnych. Posłuchajmy co w tym względzie Jarzemski, muzyk przyboczny króla powiada:

„Mamże mówić o sali, gdzie się odprawują wesela

i o pyszném *teatrum*, gdzie komedye i tragedye i skoki włoskie wyprawują? *Teatrum* to jest z perspektywami, budowane zacnie w kolumny; tam kunszty podnoszą się i schodzą na dół, inne śrubami w rozmaite obracają się strony; raz okazują ciemność z chmurami, znów przyjemną światłość, gwiazdami i planetami. Tam ujrzysz ogromne piekło i morze burzliwe, żeglują po niém łodzie, a syreny wypływające ślicznie śpiewają. Tu personsy spuszcza ją 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 klawicymbalach. Starszy nad muzyką jak im da znak, rzna w skrzypki aż się komedya skończy. Są tam okna, gdzie osoby siedzą, sala ogromna, cała w kagańcach i świetle, a gości pełno w niej. “ O aktorach polskich w tamte czasy nic nie słyhać; zdaje się że dworzanie królewscy wszystkie role przyjmowali na siebie, jeżeli polską sztukę wystawiano.

W roku 1635, odegrano na zamku dramat z muzyką: *Dafnis przemieniona w drzewo bobkowe* Jeremiasza Paschati; znakomity ówczesny poeta Samuel z Skrzypny Twardowski, przełożył go na język polski. W dwa lata później, wykonano z wielką okazałością operę z recitativami o świętej *Cecylii*, w czasie wesela Władysława IV z Cecylią Renatą z domu Rakuskiego. Cudzoziemcy znajdujący się na tém przedstawieniu, nie mogli się go dosyć odchwalić utrzymując, iż na żadnym jeszcze zagranicznym teatrze podobnego przepychu w wystawie nie widzieli. W téj włoskiej operze pomieszano rzecz świętę z mitologią (choć gdzieindziej surowo tego

zabraniano, w czém mamy dowód na dziele Sebestyana Klonowicza: *Victoria Deorum*, od zagorzałych Jezuitów w 1600 r. prześladowaném), u dworu jakoś to przecie uhozilo; i widziano nieraz Apollina i Kupidynów, poprzedzających albo kończących smutne sceny męczenników. Następnego roku przedstawiono sztukę pod tytułem: *Il ratto d'Ellena, Drama Musicale*, napisaną przez Wirgiliusza Puccitelli, a w 1646 r. muzycy królewscy odegrali w Gdańsku, na przyjęcie drugiej żony Władysława, Maryi Gonzagi, operę, w umyślnie na to przez miasto urządzonym teatrze, gdzie do 3,000 widzów pomieścić się mogło, a do której wiersze i muzykę układał tenże sam Puccitelli. Treścią téj sztuki była historia Kupidy na z Psychą. Gdańszczanie przeszło 100,000 talarów na nią wyłożyli.

Kiedy tym sposobem sztuka dramatyczna na dworze kwitnęła, lud miejski i wiejski zabawiał się dyalogami, wystawnemi teatralnemi processyami, zwykle przez Jezuitów starannie urządzanemi. W szkołach swoich, odznaczającym się w takich widowiskach uczniom, nawet nagrody rozdawali. Przedmiotem tych szkolnych dyalogów były opócz religijnéj treści, niekiedy dzieje krajowe a Juszyński powiada: „iż jeżeli na scenę wchodzili górale, dyalektich wiernie był oddany; jeśli rzecz była na Mazowszu, zwyczaj i mowę mazowiecką zachowywano. Wszystkie te sztuki miały pewien cel moralny to jest krytykę i poprawę obyczajów.“ Takimi są: *Bachanalia, czyli dyalogi z intermedyami na teatrach szkolnych w jedno opus zebrane r. 1640, Szkolna mizerya z 1633, Bachus i jego przygody zastosowane do miejscowości* (przez zaków warszawskich w 1644 przedstawiany), tudzież komedye: *Albertus Rotmistrzem, Pielgrzym i Patnica,*

*Z chłopca król, Soltys z klechą, Komedia rybałtowska*  
i t. p. (1).

Wszystko zdawało się wróżyć najświetniejszą przyszłość dla sztuki dramatycznej w Polsce, gdy nieszczęśliwe panowanie Jana Kazmierza i wyłączne opanowanie wychowania publicznego przez Jezuitów, zparaliżowało i ziczemniło jój postęp. Naród mając ciągle do czynienia z licznymi nieprzyjaciółmi kraju, szerzącymi zewsząd mord i zniszczenie, ukrywając się od morowego powietrza w miejscach bezludnych; pod ciosem tylu klęsk kolejno po sobie następujących, w przelotnych tylko chwilach spokoju, szukał odetchnienia i rozrywki w widowiskach teatralnych.

Jan Kazmierz wstępując na tron, pojął za żonę Maryę Ludwikę Gonzagę, wdowę po bracie swoim. Francuzka rodem, używała całego wpływu jaki posiadała nad ulegającym jój we wszystkiem małżonkiem, by zapewnić w Polsce powodzenie polityce francuzkiej. Wprawdzie opór Lubomirskiego i zwycięstwo jakie odniósł nad Janem Kazmierzem, albo raczej nad Maryą Ludwiką, niewahającą się nawet siłą oręża następcę francuza na tron wprowadzić, zniweczył zamachy téj energicznej kobiety, lecz rzucone przez nią nasiona, lubo nieco później, szkodliwie na roli polskiej wzrosły. Lubiała się ona otaczać francuzami, ztąd to dwór Jana Kazimierza przepełniony był nimi.

W owych to czasach, Andrzej Morsztyn podskarbi wielki koronny, przełożył z francuzkiego *Cyda Kornella, Andromachę* Rassyna i z łacinskiego *Hippolita* Seneki.

(1) „Łukasz Piotrowski (obacz *Teatr starożytny*) szlachcic podlaski, profesor Akademii Krakowskiej, słynął z dowcipnych dyalogów, które pisał dla zabawy Władysława IV;

*Cyda* z prologiem ułożonym na cześć Jana Kazimierza i jego żony, podczas sejmu 1661 roku, wystawiono na zamku warszawskim. Wiele z wierszy Morsztyna, Ludwik Osiński tłumacząc tę tragedję w 150 lat później żywcem zachował, a wszakże pomiędzy składnymi wierszami Osińskiego dobrze się wydały.

Ze śmiercią Władysława IVgo upadł teatr włoski na zamku, a w miejsce jego sprowadzono francuzkich aktorów i dozwolono im publicznie dawać widowiska. Nieoszacowany Pasek w Pamiętnikach swoich pod rokiem 1644, takie podaje szczegóły o jednej walnej reprezentacji:

„Pozwolono im (francuzom) na teatrze publicznym w Warszawie, tryumf czynić z otrzymanego nad Austryą zwycięstwa. Kiedy wprowadzono osoby na teatr, muzykę i ogień do tryumfu, zeszło się ludzi kupa i na koniach przyjeżdżało na owo tak cudowne widowisko. Jedni z Warszawy wyjeżdżają, drudzy przyjeżdżają; kto obaczył, to się też zatrzymał na owo widowisko, choć mu pilno było. I ja też tam byłem, bom wyjeżdżał z Warszawy, a wyjechawszy z gospody, stanąłem też tak z czeladzią na koniach, na owe patrząc dziwy. Stali tedy około tego widowiska ludzie różnego stanu i różnej *fantazyi*. Kiedy już inne odprawiły się *indukcyę*, to jest: jako się potykali, jako się piechoty zwarły, jako *kommunik*, jako strona stronie z placu ustępowała, jako brano więźniów niemieckich, szyję ucinano, jako do fortec szturmowano i one odbierano, zgola z wielkim kosztem

z tych śladów nawet nie zostało. Raz gdy w swoim dyalogu geniusza udawał, na skrzydłach własnej roboty przez dach Nowodworskiej bursy z przedmieścia retoryką zwanego, na teatr przyleciał, i po odprawionej scenie, z teatru na swoje miejsce odleciał. “

i okazałością te rzeczy odprawiały się. Skoro już jakoby po zniesieniu wojska i położeniu nieprzyjaciela na placu, prowadzą w łańcuchu cesarza, w ubiorze cesarskim, koronę już nie na głowie mającego, ale w rękach niosącego, i w ręce królowi francuzkiemu oddającego onę; wiedzieli tedy że to był francuz znaczny który osobę cesarską, w łańcuchu idącą reprezentował, i potrafił twarz jego i wargę tak też jako cesarz wywracać. Począł jeden z Polaków konnych wołać na francuzów: *Zabijcie tego sk.... kiedyście go już porwali; nie żywcie go, bo jak go wypuscicie, będzie się mścił, będzie wojnę mnożył, będzie krew ludzką rozlewał, a tak nie będzie świat miał nigdy pokoju. Gdy go zabijecie, król francuzki osiągnie cesarstwo, będzie cesarzem, będzie, da Bóg! i naszym. Naostatek jeżeli wy go nie zabijecie, to ja go zabiję.* Porwie się do łuku a nałożywszy strzałę jak utnie pana cesarza w bok, to aż drugim bokiem zelazo wyleciało, i zabił. Drudzy Polacy także do łuków, kiedy wezmą szyć w ową kupę, naspikowano francuzów dużo, a nawet i tego co siedział w osobie króla postrzelono naostatek w głowę, aż z majestatu spadł na teatr, i z innymi francuzami uciekł. Stał się na ten czas po Warszawie wielki rozruch, ja sam wyjechałem zaraz, abym nie miał jakiej napaści, zem też to tam stał w owój kupie. “

Wypadek ten *tragiczno-komiczny* dowodzi, iż w narodzie tak ucywilizowanym jak był naówczas naród polski i znającym się przecież na widowiskach teatralnych, namiętności polityczne, jak to niestety i w dzisiejszych czasach widzimy, silniejsze były nad wszelki rozsądek i przyzwoitość. Rozpalona głowa jednego zagorzałego widokiem boju, posuniętym do złudzenia, owładnęła całego, i w chwili zapomnienia dopuściwszy się owego czynu w najszczerzszym przekonaniu



niu iż pokój zapewni światu, uwalniając ziemię od niebezpiecznej a nienawistnej w politycznym mniemaniu istoty, rozśmieszył na chwilę faktem tak niespodziewanym tłum go otaczający, który też poszedłszy za danym przykładem, ową zabawę w smutną i niekorzystną dla nas w opinii u obcych katastrofę zamienił. Od tego czasu, zaprzestano już dawać widowiska na podobnie urządzanych teatrach. Widać że wpływem swoim Marya Ludwika na współziomkach tyle wymogła, iż wypadek powyższy w największej tajemnicy zachowali, inaczej byłby się niezawodnie rozniósł po Francji z mnóstwem komentarzy nieprzychylnych naszemu narodowi.

Pod panowaniem Korybuta Wiśniowieckiego, Jana Sobieskiego i Augusta IIgo, sztuka teatralna w kraju zupełnie prawie upadła; ograniczano się tylko na dyalogach, dawanych zwykle przez duchowieństwo, a najczęściej przez Jezuitów. Treść do nich czerpano z dziejów kościoła albo żywotów świętych, z niezmiernie zaś szczupłej liczby dramatów, historia podaje nam wiadomości następujące :

W roku 1669 Jezuici w kolegium swoim w Toruniu wystawili tragedję *Pogrzeb żywego pijaństwa*; w 1677 na zamku krakowskim, dworzanie odegrali jakąś mitologiczną komedję w obec Jana IIIgo, Maryi Kazimiry, senatorów i t. p.; 1689 w szkołach leszczyńskich w Lesznie, wystawiono tragedję *o Ibrahynie i Solimanie* w 5 aktach. W kolegium gostyńskim, Jezuici prowincyi mazowieckiej, wystawili w 1696 dramat także w 5 aktach pod tytułem: *Brama Grzymała*.

Po śmierci Jana IIIgo wystawiono w Warszawie sztukę, gdzie wychodząca na scenę ziemia węgierska daje naszej przestrogi, by z niemcami nigdy w związku bratnie nie

wchodziła, i oto wszystko. Smutnie wydaje się ten upadek sztuki teatralnej, tak wysoko już podniesionej i do czasów panowania Jana Kazmierza tak w narodzie upowszechnionej. Dopiero August III nadzwyczajny lubownik teatru a mianowicie opery, gwałtem prawie zaszczepiał zamiłowanie w Polsce do tego rodzaju widowisk, a długoletni pokój niemało wpływał na wskrzeszenie uspięnego i zapomnianego w narodzie upodobania do teatru.

Monarcha ten kochał się w muzyce i na dworze swoim w Dreźnie, posiadał wyborną orkiestrę i śpiewaków najlepszych prawie w Europie. Przyjeżdżając do Warszawy, zwykle też i arystów swoich sprowadzał, którzy na pokojach często mu przygrywali, albo w kościele gdzie się król na nabożeństwie znajdował.

W ujeżdżalni obok pałacu saskiego urządzono teatr i na nim dwa razy na tydzień, we wtorek i piątek, najpiękniejsze ówczesne włoskie opery, a niekiedy i balety przedstawiano. W czasie sejmu lub zjazdów, przedniejszym panom rozdawano na te widowiska bilety, w dniu zaś zwyczajne teatr był dla wszystkich ludzi bez różnicy wolno otwarty. Jednakże mieszkańcy stolicy niechętnie na tych operach bywali, gdyż dla wielkich kosztów w odmianie, przez kilka miesięcy jedną i tę samą sztukę dawano, a języka włoskiego nikt prawie nie rozumiał. Król regularnie zasiadał w swój łoży, lecz widząc nieraz teatr zupełnie próżny, dziwił się, że naród nasz nie ubiega się o widzenie rzeczy tak wielce delectującej ucho i oko darmo, to jest bezpłatnie, gdy tymczasem za granicą, lud najpospolitszy opłacać nie żałuje. Do niektórych oper dobierano orkiestry możniejszych panów, jako to: Wielhorskiego kuchmistrza litewskiego, księcia

Czartoryskiego kanclerza W. litewskiego, tak że liczba grających przenosiła niekiedy sto osób (1).

Na imieniny Augusta IIIgo, wystawne zawsze dawano opery, pomiędzy innemi w roku 1733 wykonano *Euristeo* a w 1762 *le Triomphe de Clelie* opery Jana Adolfa Hasse (2), pierwszego mistrza nadwornéj kapelli króla.

Usiłowania tego monarchy lubo z oporem, wywarły jednakże później na mieszkańcach stolicy skutek najpomyślniejszy. Z początku gwałtem prawie łapiąc po ulicach ludzi by oper słuchali, doprowadzono do tego, że nieznacznie wyrobiło się w Warszawie a następnie w kraju całym, powszechne do tego rodzaju widowisk zamiłowanie; w końcu, jak to pod panowaniem Stanisława Augusta ujrzymy, największą liczbę słuchaczy, prawie zawsze same tylko opery do teatru sprowadzały.

W roku 1736 Piotr Kwiatkowski Jezuita, wydał *Teatrum życia ludzkiego*, rodzaj dyalogu w deklamacjach; zaś w 1743 Stanisław Konarski, wskrzesiciel oświaty narodowej, urządził teatr dla szkolnéj młodzieży, gdzie najwięcej dzieła francuzkich pisarzy przez siebie tłumaczone jako to: Kornella, Rassyna i Krebillona grywano. Wpływ francuzczyzny począł już silnie w owe czasy na obyczaje krajowe oddziaływać; znaczniejsza młodzież wychowywana na dworze Stanisława Leszczyńskiego, najwięcej się do tego przyczyniała. Zmiana wychowania pociągnęła za sobą zmianę wyobrażeń i pojęć; za niemi poszła i zmiana stroju. Więc gdy wszyscy naśladowali albo raczej małpowali obyczaje francuzkie, musiało się to także odbić i w literaturze. Z orygi-

(1) Pamiętniki Kitowicza

(2) Obacz rozdział o Muzyce niemieckiej.

nalnych małej wartości dramatycznych utworów, wspomnieć wypada *Zejsadyn*, *Tytus Japończyk*, tragedye Jana Bielskiego dla młodzieży szkolnej napisane, a około 1748 r. w poznańskim kollegium przedstawiane; dramat *Miłość skuteczna gdzie stateczna* Woyciecha Szafrąńskiego; *Miłość ojczyzny* tragedia przez akademików krakowskich w 1764 odegrana i t. p. Aż wreszcie Bohomolec począł przekładać, przerabiać i naśladować celniejsze komedye francuzkie. Jednakże wszystkie usiłowania dążące do rozbudzenia w narodzie zamilowania do teatru, niewielką mogły przysługę wyświadczyć, gdyż ograniczały się tylko na miejscowym wpływie; należało utworzyć stały teatr publiczny; potrzeba takowego w stolicy przynajmniej powszechnie już się w owe czasy czuć dawała.





WOJCIECH BOGUSŁAWSKI.

Kop. z litogr. M. Fajans, w Warszawie.

## ROZDZIAŁ VIII.

### ZAŁOŻENIE NARODOWEGO TEATRU W WARSZAWIE.

(1765—1778).

Stanisław August założyciel teatru narodowego. — Bielawski. — Kajetan Węgierski. — Gorliwość współziomków o polepszenie sceny polskiej. — Opera włoska, tudzież francuzcy i niemieccy aktorowie zadają cios szkodliwy w samym zaraz początku istnienia teatru narodowego. — Tomatis pierwszy przedsiębiorca sceny naszej, wzbogaciwszy się opuszcza ją. — Szkodliwy przykład dla następców. — Sejm w roku 1774 uchwała założenie teatru i kierunek nad nim powierza Ks. Augustowi Sułkowskiemu. — Wiek złoty teatru ojczyzstego — Baron Kurtz. — Jego podstępny i intrygi. — Ryx i Kurtz sprowadzają balet. — Opera włoska. — Upadek artystów polskich. — Owiński i Truskolawska zapewniają chwilowe powodzenie wystawieniem tragedji *Bewerlej*. — Niegodne postępowanie przedsiębiorców teatru. — Król zrzeka się opieki nad artystami polskimi. — Zamknięcie teatru. — Ryx sekretnie urządza uowę antreprzyżę. — Montbrun dyrektorem widowisk polskich, francuzkich i baletu. — Wojciech Bogusławski w 1778 r. występuje na scenę. — Życzliwość Montbruna dla artystów narodowych. — Jego zamiar wystawienia opery polskiej.

Baczny i dbały o wzrost krajowej oświaty Stanisław August, w pierwszym zaraz roku panowania swego postanowił w Warszawie urządzić teatr narodowy publiczny. Wspierali życzenia monarchy Czartoryski generał Ziem Podolskich, Rzewuski, Wojna i wielu innych; tak więc w roku

1765, otworzono pierwszy raz teatr w téjże ujeżdźalni pałacu saskiego, gdzie przedtém za Augusta III grywano opery włoskie. Najprzód zaczęto zbierać młodzież, któraby wykształcić można było na aktorów, a lubo w pospieszném przygotowaniu dobór ich nie odpowiadał zupełnemu wymaganiu sztuki, znaleźli się przecie ludzie z pewnymi talentami, a pomiędzy nimi wyborny na owe czasy komik Świeżawski, co przez długie lata był ozdobą teatru narodowego. Stanisław August pragnąc rozpocząć widowiska sztuką oryginalną, wezwał Bielawskiego, fligiel adjutanta buławy Wielkiego Księstwa Litewskiego, znanego z dawna monarsze autora wielu drobnych okolicznościowych wierszyków, i polecił mu napisanie jakiej komedyi. Bielawski z zapalem wziął się do pracy, a w dni kilkanaście ukończył komedyę pod tytułem *Natręty*. Król na tydzień przed rocznicą koronacyi swojej, rozkazał teatr otworzyć (1), i dnia 19 listopada 1765 roku, zdumieni mieszkańcy stolicy ujrzeli na rogach ulic poprzyklepiane afisze treści następującej:

„Aktorowie Jego Królewskiej Mości komedyów polskich, będą reprezentowali 19 listopada *Natrętów*, komedyę w 3 aktach z dwoma baletami. Początek będzie o godzinie szóstej i będzie się płacić 1 bilet do cyrkułu tyńfów dziewięć, 1 bilet do pierwszego piętra tyńfów dziewięć, 1 bilet do parteru szóstaków siedm, 1 bilet do trzeciego piętra szóstaków pięć. Bilety od południa będą sprzedawane w operalni.“

(1) Obacz Dziennik Warszawski Nr. 18 z r. 1856 *Pierwsze otworzenie teatru polskiego w Warszawie* przez K. Wł. Wójcickiego.



Pomimo wygórowanej jak na owe czasy ceny miejsc, nowość niesłychana i dozwolony wstęp wszystkim bez wyjątku stanom sprowadziło mnóstwo ludzi do teatru, a skoro tylko zmrok zapadł, cały gmach teatralny był w oblężeniu. Gdy monarcha wszedł do łoży umyślnie dla niego z przepychem urządzonej, widzowie powstali i głośnym okrzykiem pozdrowili. „Kobiety wystrojone, połączyły swe głosy pieszczone, powiewając z zapalem, to chustkami, to wachlarzami. Szlachta kontuszowa, która przemagała w owe czasy na parterze, podrzuciwszy w górę czapki, szczęknęła głośno szablami. Szczęk żelaza chrobrych dloni przydzwonił radosnym okrzykiem. Stanisław August młody i piękny, z opromienioném od szczęścia obliczem, wychylił się z łoży, i wdzięczny wszystkim oddał pokłon. Na dany znak zabrzmiała muzyka, przeciągłe okrzyki zamilkły, kurtyna się podniosła, widowisko rozpoczęte zostało (1).“ Po stosownym wstępie, w którym *Thalia* muza komedyi zstąpiwszy z Parnasu miała przedmowę do króla, z powszechném wszystkich zadowoleniem odegrano wśród oklasków komedję Bielawskiego i odtąd teatr polski pomimo różnorodnego rodzaju klęsk i burz politycznych jak to później będzie o tém mowa, z małemi tylko przerwami dotrwał aż do dni naszych.

Kiedy niemal wszystkie inne narody od przedstawienia naprzód sztuk obcych na swych teatrach rozpoczynali, u nas przeciwnie od oryginalnej zaczęto; a lubo Bielawski był sam dworakiem i wiedział dobrze jakie były intencje króla, w komedji swojej *Paryżanina* w karykaturze wystawił, a za polskością silnie obstawał. Może nawet gło-

(1) Tamże.

wnie téj przyczynie należy przypisać powodzenie téj komedyi. Węgierski Kajetan drwiąc ze wszystkiego, nie przepuścił także Bielawskiemu, oto co z tego powodu napisał:

„Od Bałtyckiego morza ku śnieżystym Tatróm,  
Wiedzą że pan Bielawski otworzył Teatrum.  
I słusznie się tym chełpi zaszczytem niezmiernym.  
Bo był pono natenczas jak mówią odźwiernym.”

Później wystawiono tegoż samego autora komedię *Dziwak*, tudzież Ks. Bohomolca *Pijacy*, *Pan dobry*, *Ceremoniant*, *Małżeństwo z kalendarza* i tłumaczenia prozą komedyi francuzkiéj Destuch'a *Marnotrawca* i *dumny*. Bohomolec pisząc dawniej dla szkolnéj młodzieży, do prac swoich dramatycznych nigdy kobiet nie wprowadzał; teraz mając swobodniejsze pole działania, za przykładem innych, miłość, ten niewyczerpany i nieużyty do dnia dzisiejszego temat, za podstawę do swoich komedyi obrawszy, kobiety na scenę przywołał. Z aktorów pierwotnych najwięcej się odznaczyli Świeżawski i Lemański, a *Monitor*, pismo peryodyczne podówczas wychodzące, zamieszczało pierwsze uwagi krytyczne nad naszą sztuką teatralną.

Gorliwość o polepszenie sceny polskiéj wzmagać się w narodzie poczęła; wielu uczonych wzięło się do pisania dzieł dramatycznych lub do przekładania takowych z obcych języków; publiczność zaś coraz więcej nabierając zamiłowania do widowisk ojczystych, coraz chętniej do teatru uczęszczała. Lecz w półtrzecia roku od pierwszego przedstawienia, przybywa do Warszawy niespodzianie opera włoska *buffo*, zaraz po niej francuzcy i niemieccy aktorowie pojawili się także i z komediami występować zaczęli; tak więc chciwa nowość publiczność, ze szkodą własnego tea-

tru biegła nasycić się cudzoziemskimi widowiskami. Mieszkańcy Warszawy przyzwyczajeni już nieco za Augusta III do smakowania w muzyce, a mianowicie w operze włoskiej, z zapalem teraz jej się przysłuchiwali, tém więcej, że nie spodziewano się jeszcze wcale by Polacy tego rodzaju widowiska kiedykolwiek przedstawiać mogli. Ówczesny przedsiębiorca teatru Tomatis, pragnął od dawna mieć pod swoim zarządem operę, bo zebrawszy niemało grosza z polskich artystów, miał nadzieję podwoić swoje dochody. Sprowadził tedy włoskich śpiewaków, lecz gdy spostrzegł iż dla nich publiczność zaniedbuje swój własny teatr narodowy i ten z tego powodu przestał mu czynić dochody, sprzyjając więcej włoskom jako ich współziomek niżeli Polakom, rozpuścił miejscowych aktorów. Wzbogacony pomysłnemi przedstawieniami opery, Tomatis porzucił wkrótce i włosów, dawszy szkodliwy przykład następcom swoim, którzy mając tylko własny zysk na celu, kładli nieprzerwanie zaporę wzrostowi i rozwijaniu się sceny polskiej. Przez lat dziesięć zawsze prawie cudzoziemcy zarządzając teatrem, wyrugowali z Warszawy zupełnie aktorów narodowych, atoli w teatrach pozaprowadzanych na dworach znaczniejszych panów, a szczególnie Księcia Sułkowskiego i Karola Radziwiłła, znajdowali przytułek i pole do rozwijania swoich talentów. Dopiero w 1774 roku, zgromadzeni na sejm obywatele, przemyślając o założeniu na nowo w stolicy teatru narodowego, mocą ustawy sejmowej, książętom Sułkowskim nadali wyłączny przywilej utrzymywania w Warszawie widowisk, a zapewniwszy przez to ich trwałość, pragnęli na wzór ościennych narodów, karcąc wady i śmieszności, przyłożyć się do poprawy obyczajów.

August Ks. Sułkowski, mąż zacny i uczony, dokładał

wszelkich starań, by scenę ojczystą wydoskonalic. Z miasta swego Rydzyna posprowadzał własnych aktorów, pomiędzy którymi pierwsze miejsce trzymał Hempiński, tudzież panny: Sierakowska i Gronowiczówna. Przyłączył się później do nich Owskiński artysta obdarzony nadzwyczajnym talentem i panna Sikorska, grywająca zwykle kochanki z wielkiem dla publiczności zadowoleniem. Nowy przedsiębierca teatru zaczął widowiska od sztuk Bohomolca, jako to: *Czary*, *Monitor*, *Nagroda cnoty*, *Staruszka młoda*, *Staruszkiewicz*, tudzież księcia G. Z. P. Czartoryskiego; *Panna na wydaniu*, *Gracz*, *Bliźnięta*, *Kawa*, *Pysznoskapski*, przerabianych po większej części z francuzkiego, a wybornie do miejscowych obyczajów zastosowanych. Aktorowie zachęceni radami i światłą prowadzeni opieką, nabierali wykształcenia i znajomości w sztuce; scena wspierana pomocą możnych i współczuciem ogółu kwitnąć poczęła, a Bogusławski w swoich pamiętnikach powiada: „iż to był wiek złoty dla teatru ojczystego.“ Lecz niestety krótko, bardzo krótko on trwał, bo zaledwie półtora roku upłynęło, znów zabiegi i chciwość cudzoziemca, zniszczyła go w samym rozwoju.

Baron Kurtz, jeden z niemieckich wiedeńskiego teatru komicznych aktorów, a który śmiesznym także sposobem został baronem (1), dowiedziawszy się jak znaczny majątek zgromadził pierwszy przedsiębierca obcych widowisk w Warszawie, przed dwoma już laty przybył do niej

(1) Cesarz Józef II przechodząc przez scenę kiedy ten aktor odgrywał bardzo dobrze rolę jakiegoś barona: „Brawo baronie!“ zawołał. „Proszę W. C. Mości o dyplom“ odpowiedział Kurtz i nazajutrz istotnie takowy otrzymał.

z gronem dobrze dobranych śpiewaków włoskiej opery *buffo*. Celowała pomiędzy innemi głosem i urodą ulubiona od całej publiczności pierwsza śpiewaczka Bernardi. Śpiewany przez nią polonez Sacchiniego z opery *Il finto pazzo per Amore*, tak się powszechnie podobał, że go przez długi czas po całym kraju *nucono*. Kurtz dając wciąż jedne opery, przewidywał iż długo nie będzie się mógł utrzymać obok silnie protegowanej sceny polskiej, i to co przez lat parę uzbierał, łatwo może utracić; wpadł więc na myśl sprowadzenia baletu, ile że ten rodzaj widowisk dobrze widziany za czasów Augusta III, byłby teraz dla łaknącej zabawy publiczności przyjemną nowością. Ale zamiarom jego stawał na przeszkodzie przywilej nadany przedsiębiorcy teatru narodowego, mocą którego mógł albo nie pozwolić wcale dawania nadal opery włoskiej z baletem, albo żądać od nich znacznej opłaty. Kurtz by dopiąć swego celu, postanowił użyć intrygi i podstępu. Znalazł on wielu zamilowanych w cudzoziemskich widowiskach, znalazł wielu takich co niemilém okiem patrzyli ra wzrost i postęp sceny polskiej; nakoniec byli i tacy, co w połączeniu się z włoskimi śpiewakami i baletem, widzieli dla siebie znaczne korzyści. Do czego chciwość i chęć zysku nie doprowadzi! Właśnie zbliżał się czas, w którym roczna umowa przedsiębiorcy narodowego teatru z jego artystami kończyć się miała. Pewna liczba aktorów mniej zadowolona z surowego nieco w żądaniu spełnienia obowiązków rządcy swojego, pragnęła innego zwierzchnika; inni wmiarę wzrastających talentów, żądali powiększenia płacy. Chwycił się skwapliwie Kurtz do korzystania z takiego stanu rzeczy i w kilka dni to datkiem, to obietnicą, jakiej wcale nie szczędził, przyciągnął na swoją stronę wielu

artystów, że uprzywilejowanemu przedsiębiorcy, zaledwo kilku mniej zdolnych zostało. Napróżno ks. Sułkowski dokładał wszelkich starań by temu przeszkodzić; nic nie pomagało. Dotknięty do żywego niewdzięcznością opuszczających go aktorów, znudzony nadaremne usiłowaniami przywrócenia ich pod swą władzę, sądząc nareszcie niegodnym swojej powagi wdawanie się dłuższe w podobnego rodzaju zatargi, zrzekł się przywileju. Tego właśnie strona przeciwna oczekiwała i zaraz nabył takowy Ryx, kamerdyner królewski, a później starosta Piaseczyński.

Gdy w roku 1776 uzyskał potwierdzenie sejmu, natychmiast teatr narodowy połączył z włoską operą i baletem, Kurtza za współnika przybrawszy. Sprowadzono tedy balet, którego największą ozdobą był *grotesk* Slancowski, powszechnie od całej publiczności lubiony, a dając go wraz z operą, licznych widzów ściągał do teatru. Przedsiębiorcy niespokojni jednakże o los widowisk, na jakich dalsze swoje zakładali rachuby, postanowili nowym jeszcze rodzajem śpiewu pomyślnie zapewnić przyszłość swoją. Sprowadzili z Włoch sławnego *sopranistę* Campagnini, wyborną i z nadzwyczaj przyjemnym głosem śpiewaczkę Bonafini, a łącznie z dawniejszemi osobami, postanowili przedstawiać opery *serio*, rodzaj widowisk nieznanych dotąd w Polsce. „Trudno jest opisać, trudniej jeszcze uwierzyć „powiada Bogusławski“ z jakim uniesieniem przyjętym został ten nieznanomy dotychczas rodzaj śpiewania. Powszechny zapal publiczności nie ledwoby porównać można z owym nadludzkiem prawie uwielbieniem, z jakim Grecya dla zapaśników Olimpijskich widowisk stawiała posagi ku nieśmiertelnj sławie! W trójnasób pomnożona opłata wejścia na wszystkie miejsca, nie wstrzymywała

ciekawych. Opery: *Dido*, *Demafontes*, *Eurydyka*, lubo na szczupłej scenie, okazałe jednak i bardzo kosztownie wystawiane, nietylko wracały przedsiębiorcom poniesione wydatki, ale nadto stały się niejako złotociągiem, wlewającym bogactwa całej publiczności do ich kieszeni. Przykładali się jeszcze do pomnożenia onych różni panowie, tak przez kosztowne dary, jako też przez sprawienie ubiorów i ozdób sceny. Książę Marcin Lubomirski wystawił własnym kosztem sławny balet *Sąd Parysa*, same ubiory sprowadzane z Paryża, przeszło 50,000 złotych kosztowały.“

Przy tak starannych zabiegach Ryxa, Kurtza i protekcji innych możniejszych ludzi, upodobanie publiczności do teatru a mianowicie do muzyki, rozszerzać się poczęło; teatr przynosił znaczne dochody, lubo utrzymywanie artystów dramatycznych polskich, opery i baletu, wymagało wielkich ze strony przedsiębiorców wydatków. Scena ojczysta ogołocona z muzyki i tańca, ograniczając się tylko na dawaniu małych komedyi, mniej od słuchaczy nawiedzana bywała, więc niemiłym okiem Ryx i jego stronnicy na nią spojierali. Stanisław August zajęty ważnemi dla siebie i kraju sprawami, przestał się opiekować jój losem; za jego przykładem poszli i ci, co utworami swymi choć kiedy niekiedy zasilali szczupły repertoar sceny polskiej. Artyści narodowi zostawieni sami sobie, a przez obcych dyrektorów rządzeni, nie byli w stanie sprowadzać na swe przedstawienia zubożonej dla nich publiczności; a zatem przedsiębiorcy w końcu 1776 roku, postanowili ich się zupełnie pozbyć. Jednakże król, chociaż w balecie najwięcej się kochał (1), nie mogąc patrzeć obojętnie na zniszczenie

(1) W truppie baletników oprócz wyżej wspomnianego

sceny polskiej, której sam pierwszy był założycielem, oparł się żywo zgubnym przedsięwzięciom, i z własnej szkatuły przyrzekł nagrodzić straty, jakie oni z tego powodu poniosą. Tym sposobem los artystów naszych pomimo niechęci przeciwników zabezpieczony, zachęcił ich do gorliwego starania się o względy publiczności. Jakoż postanowili 1777 roku wystąpić z nowym, nieznanym rodzajem sztuki: z tragedją *Bewerlej*. Owskiński i Truskolawska grali w niej pierwsze role, a talentem swoim przejmując do głębi duszy i wyciskając łzy zgromadzonym słuchaczom, w taki zapal publiczność wprowadzili, iż przez kilka tygodni cała Warszawa tą sztuką była tylko zajęta, a każdy z mieszkańców biegł do teatru podziwiać i zachwycać się grą polaków dowodzących, że w tragicznych sztukach celować są w stanie. Gdy z takim powodzeniem artyści miejscowi odzyskali napowrót względy i współczucie publiczności, opera włoska dając ciągle jedne i te same przedstawienia, nudzić w końcu słuchaczy poczęła; balet także upadł, bo pierwszy tancerz i kompozytor baletów Sacco opuścił Warszawę. W takim stanie rzeczy, dochody teatru z dniem każdym zmniejszać się musiały, podstępni zaś przedsiębiorcy korzystając z danego przed rokiem słowa monarchy, urosćili do jego skarbu pretensyi na 200,000 złotych! tytułem wynadgródzenia za poniesione straty przez roczne utrzymanie polskich artystów, co było nikczemnym fałszem, bo

Slancowskiego, był także zręczny *skoczek* znany pod imieniem Michalka. Zdarzyło się razu jednego, iż gdy król podczas baletu chustę swoją na scenę upuścił, Michalek podniósł ją, a rozpędziwszy się, wskoczył ze sceny do łoży i oddał królowi.



roczna naówczas wszystkich artystów polskich płaca, zaledwie 4,000 złotych wynosiła, i oni jedni widowiskami swými pod koniec antreprzyży największe dochody teatrowi przynosili. Król Stanisław oburzony takim nadużyciem zaufania, zrzekł się nadal wszelkiej nad teatrem opieki, a to było powodem, iż takowy znów zamknięto i artystów wszelkiego rodzaju widowisk zupełnie rozpuszczono. Przez kilka miesięcy nie było w Warszawie żadnego teatru; i nie wiedzieć jak długo byłoby to trwało, gdyby nie przyjazd doskonałej trupy francuzkich aktorów, którzy otworzywszy opuszczony teatr, z wielkiem wszystkich zadowoleniem komedye grać poczęli.

Zaczęto znów myśleć nad utworzeniem teatru polskiego. Ryx posiadający na dawanie wszelkich widowisk w kraju przywilej, skompromitowany w spółnictwie dawniejszego przedsiębiorstwa, nie śmiał jawnie przystąpić do tego; porozumiawszy się sekretnie z wielu bogatymi ludźmi w Warszawie, urządzono antreprzyżę, a głównym dyrektorem widowisk polskich, francuzkich i baletu, ogłoszono niejakiego Montbruna. Montbrun był niegdyś artystą opery francuzkiej, a od lat kilkunastu stale osiadłszy w Warszawie, trudnił się dawaniem lekcyi muzyki i śpiewu. Nowy ten przedsiębiorca połączonych razem teatrów, okazał się ze wszech miar najgodniejszym piastowania tak ważnej posady. Obeznany w młodości z powinnościami dobrego artysty, w wzorowym porządku wszystkich bez różnicy utrzymywał. Chociaż francuz, szczerze sprzyjał polskiej scenie i najsilniej starał się o jej pomyślność. On to w 1778 roku mianował dyrektorem sceny polskiej artystę francuzkiego Gaillarda, któren wiele wpłynął na udoskona-

lenie aktorów, a troskliwy zawsze o scenę ojczystą monarcha, wyznaczył dwóch zaufaniem swoim zaszczyconych mężów: stolnika koronnego Moszyńskiego i szambelana dworu Wojnę, ażeby jako najwyżsi zwierzchnicy, o losie artystów mieli staranie. W tym samym roku Wojciech Bogusławski, największa później podpora i chluba narodowego teatru, wszedł do składu artystów dramatycznych polskich, wystąpiwszy po raz pierwszy w komedyi przez siebie z francuzkiego przełożonej *Fałszywe niewierności*, Montbrun dostrzegł w nim niepospolity talent, sam nawet zajął się pierwotnym jego do sceny ukształceniem; uczył go muzyki, a co większa, pierwszego aktora francuzkiego Denvilla wyznaczył Bogusławskiemu za nauczyciela, nie szczędząc na to własnego funduszu, byle tylko przyszłą pomyślność sceny polskiej zapewnić. On nareszcie, zachęcał go także do tłumaczenia dzieł dramatycznych na język ojczysty, przez co podał mu sposobność zachowania i ratowania później sceny narodowej od niechybnego upadku. Tak szlachetne postępowanie Montbruna, zasługuje na wieczną pamięć w sercach wszystkich miłośników teatru, i gdyby nic więcej nad to nie uczynił, już tém samem miałby prawo do naszej wdzięczności; lecz nie tu jeszcze koniec zasług tego zacnego męża. Artyści polscy dawszy już chlubne dowody zdolności na polu komedyi i tragedyi, mieli jeszcze zaszczytnie w oczach współziomków odznaczyć się w operze, i to w operze narodowej! Publiczność ówczesna słysząc tylko włoskich śpiewaków, nie wierzyła ażeby inny jaki naród był w stanie z równą pomyślnością opery wystawić, a cóż dopiero mówić o polakach! Owszem, przesąd odmawiający wszelkich w tym względzie własnemu narodowi zdolności był tak wielki, iż jawnie utrzymywano,

że polakom natura odmówiła talentu do muzyki, że żyjącym w północnym klimacie nie dała pięknego głosu, że nawet język polski nie da się nigdy do tkliwej lub dramatycznej pieśni zastosować. Jakże się mamy temu dziwić, kiedy dziś jeszcze, pomimo upłynionych lat 80 prawie od tego czasu znajdują się tacy, którzy pomimo tysiakkrotnych dowodów, odważają się mniej więcej to samo utrzymywać. A lubo do muzyki niepodobna już zaprzeczać polakom nadzwyczajnych zdolności, wszelako nietrudno spotkać takich, co utrzymują że nam natura nie dała pięknych głosów do śpiewu, a język nasz niewłaściwym i niezdolnym jest do wyświadczenia posług w operach wymaganych! Najprzód, natura nie jest dla nikogo na kuli ziemskiej macochą, więc pięknych głosów u nas nigdy nie brakowało i brakować nie będzie, a bogaty i dźwięczny język polski właściwszy i piękniejszy jest do śpiewu, aniżeli to sobie nie jeden wielbiciel obczyzny wyobrazić i pojąć może. Zresztą, czyż godzi się powątpiewać o tém w kraju, w którym tyle już arcydzieł muzyczno-dramatycznych z najświetniejszym powodzeniem wykonano, przez ludzi niesłychanie wysokimi przymiotami artyzmu obdarzonych? Lecz stare przesady, to jak zadawnione choroby, pomału i z trudnością mogą być tylko uleczone. Ja też nie myślę brać na siebie tak uciążliwego obowiązku; niech historia za mnie przemawia; może też głuchy na wszelkie rozumowania liczny jeszcze niestety zastęp uprzedzonych, da większą wiarę niezbitym i żadnej wątpliwości nieulegającym faktom.

Montbrun, chociaż obcy urodzeniem, szczerze przywiązał się do naszego narodu i pragnął pierwszy przy-

służyć się krajowi operą polską. Wiedział on o tém, iż nie łatwo rzecz taką do skutku doprowadzić można; lecz dobre chęci, jak to się następnie pokaże, wiele dokazać mogą.





MACIEJ KAMIŃSKI.

Kop. z Litogr. M. Fajans w Warszawie.

## ROZDZIAŁ IX.

MACIEJ KAMIEŃSKI.—ANTONI WEJNERT.—

GAETANI.

(1778—1794).

Bohomolea komedyjka *Nędza uszczęśliwiona*. — Kamieński układa do niej muzykę. — Bogusławski na żądanie Montbruna przerabia ją. — Wystawienie pierwszej opery polskiej. — Rozbiór *Nędzy uszczęśliwionej*. — Upadek Montbruna i zamknięcie teatru narodowego. — Król wydaje rozkaz wybudowania teatru. — Polacy przedstawiają opery. — *Zośka* Kamieńskiego. — Krótka trwała pomyślność teatru w stolicy. — Moszyński stolnik koronny obejmuje zwierzchnictwo nad teatrem. — Pomyślność jego wzrasta. — Artyści narodowi przedstawiają *Fraskatankę* Paisiellego. — Antoni Wejnert. — Intrygi. — Lubomirski i Bogusławski obejmują zarząd teatru. — Opera włoska. — Kurtz z baletem odstępuje artystów miejscowych i łączy się z włochami. — Upadek sceny narodowej. — Stanisław August wspiera zamiary Bogusławskiego. — Niektórzy aktorowie polscy opuszczają Warszawę. — Bogusławski w Wilnie przedstawia opery. — Sprawy teatru w stolicy poprawiają się. — Postępowanie Ryxa z Bogusławskim. — Gaetani. — Stanisław August rozkazuje Ryxowi sprowadzić na sejm do Warszawy artystów narodowych. Bogusławski w Warszawie. — Sejm znosi przywileje właścicieli teatru. — Pomyślność teatru ojczystego. — Polacy przedstawiają *Azura* Salierego. — Bogusławski pragnie przysłużyć się scenie operą prawdziwie narodową. — *Krawiaki i Górale*.

Pomiędzy kadetami królewskiego korpusu w Warszawie, znalazło się w 1776 roku kilku którzy ucząc się mu-

zyki, szczególną okazywali zdolność do śpiewania. Stanisław August, gdy się o tém dowiedział, życzył sobie słyszyć ich razem śpiewających; chciał się bowiem przekonać, czyliby polacy nie mogli z czasem w ojczystym języku występować w operach i pięknnością melodyi zachwycać współziomków, zamiast sprowadzenia z ogromnym zawsze kosztem obcych śpiewaków. Chcąc dogodzić żądaniu monarchy, ks. Bohomolec, znany autor wielu dowcipnych i wesołych komedyi, ułożył komedyjkę w jednym akcie z kilku piosneczkami, nazwawszy ją *Nędza uszczęśliwiona*. Czyli dla braku kompozytora muzyki, czyli dla innych niewiadomych powodów, komedyjka ta nie była grana, ale wydrukowaną została. Maciej Kamiński powziął myśl wystawienia jéj na publicznym teatrze i ułożywszy do piosnek muzykę, ofiarował ją ówczesnemu dyrektorowi narodowej sceny. Montbrun sam niegdyś występując w operach, znał doskonale muzykę; nawet niektóre znakomitsze śpiewaczki francuzkie jemu były winne ukształcenie wokalne, a pomiędzy innemi pierwsza śpiewaczka Wielkiej Opery w Paryżu, panna Maillard, przez niego pierwiastkowo uczona, w Warszawie w operetce: *les Chasseurs et la Laitière* w roli mleczarki, zawód swój tak późniéj świetny rozpoczęła. Spostrzegł więc on, że takomedyja z kilku tylko scen złożona, nie mogła nazwać się operą postanowił zatem treść wprzód stosownie przerobić i muzyką więcéj okraszyć. Wezwawszy do siebie Bogusławskiego, rzekł do niego te słowa: „Mam tu komedyjkę ks. Bohomolca z kilku piosneczkami, Kamiński już muzykę do nich skomponował; gdybyś pan zrobił z tego operetkę, uprosiłbym Kamińskiego, żeby resztę muzyki ułożył, a tak zadziwilibyśmy publiczność nowém zupełnie w swoim rodzaju widowiskiem.“ Bogusławski chętnie się na to zgodził, lub prze-



widywał (i co go istotnie nie minęło), iż nieprzyjaźni mu ludzie powstawać będą na czyn zuchwały przerabiania i poprawiania autora, mającego już pewną ze swych prac autorskich wziętość.

Treść z jednego na dwa akta przerobił, kilka ary i dwa dueta dodał; Kamiński zaś z wielkiem ukontentowaniem muzykę do nich ułożył, sam aktorów śpiewać jój wyuczył, a tak *Nędza uszczęśliwiona*, najpierwsza polska opera wystawiona w 1778 roku, z współczuciem od całej publiczności przyjętą została.

Jak pierwsze otwarcie publicznego teatru rozpoczęto oryginalną komedią polską, tak też oryginalna opera służyła śpiewakom naszym na pierwsze ich w tym rodzaju sztuki wystąpienie.

Maciej Kamiński urodził się dnia 13 października 1734 roku w Oedenburgu, miasteczku węgierskiem, nad granicą austryacką leżącym. Początków muzyki uczył się w nadwornéj kapelli hrabiego Henkel, ówczesnego tych dóbr właściciela, a następnie w Wiedniu edukację swoją uzupełnił. O pierwiastkowym życiu jego, również jako o przybyciu do Polski tyle tylko wiadomo, że przez czas dosyć długi trudniąc się w Warszawie daniem lekcji muzyki, pozyskał sobie rozgłos biegłego nauczyciela, a przez skomponowanie opery *Nędza uszczęśliwiona*, imię jego stało się głośnym w całym kraju.

Ten pierwszy swój dramatyczny utwór Kamiński przypisał Stanisławowi Augustowi w te słowa :

„Panowanie Waszój Królewskiej Mości oprócz poprawienia rządu, wskrzeszenia nauk i wprowadzenia różnych kunsztów do kraju, będzie w kronikach narodowych najpierwszą epoką otworzenia teatru polskiego. Zachęcone pro-

tekcyą Waszój Królewskiej Mości dowcipy poddanych dokazały tego, że teatrum polskie co do komedyi z najprzedniejszemi w Europie równać się poczęło. Niedostawało mu jeszcze opery, muzyki. Jaśnie Wielmożny Książd Fr. Bohomolec, jako pierwszy w Polsce, komedye oryginalne pisać zaczął, tak też najpierwszy wydał operetkę pod tytułem *Nędza uszczęśliwiona*. Doświadczając sił swoich, przydałem do niej muzykę. Powodzenie onój tak było pomyślne, a co większa dla mnie, iż Waszój Królewskiej Mości aprobację pozyskałem; chcąc tedy wieczną zostawić pamiątkę tak oświadczonój mi w tém łaski Waszój Królewskiej Mości, jako i przysługi moiój najpierwszój narodowi uczynionój, odważam się też samą operetkę z jak największą pokorą ofiarować Waszój Królewskiej Mości, i mnie samego najłaskawszój oddać protekcyi.

Waszój Królewskiej Mości

Pana mego Miłościwego

Wierny poddany i najniższy podnózek

Maciej Kamiński

Anno 1788.

Gdy to piszę, dwa egzemplarze powyższój opery mam przed sobą: jeden tak nazwany *Klawierauscug* na głosy z fortepianem, łaskawie mi udzielony przez szanownego badacza starożytności Warszawy Aleksandra Wejnerta, drugi zaś w zupełnej orkiestrowej partyturze, będącej własnością biblioteki teatrów warszawskich. Na pierwszym z nich zaraz po dedykacyi, znajduję napis następujący, skreślony własną ręką Kamińskiego:

„Te śpiewy *po modnemu* nie są skomponowane dla krytykusów, ale dla tego, aby takie Polacy śpiewali.“

Głos fortepianowy z lekka i to tylko w przegrywkach

gdzieniedzie wypełniony harmonią, a zwykle sam bass ito w jedném *rondzie* czasami cyfrowany, towarzyszy śpiewom. Do partytury orkiestrowej wchodzi instrumenta w następujący sposób ułożone:

{ 1  
2 Waltornie.

{ 1  
2 Oboje.

{ 1  
2 Flety.

{ 1  
2 Skrzypce.

1 Altówka.

1 Bass.

Symfonia (uwertura) w tonie D twarde takt  $\frac{4}{4}$  *allegro molto*, rozpoczyna operę i ciągnie się przez 140 taktów. Motyw tego *allegra* i sposób obrobienia, nie posiada dla nas dzisiaj żadnej artystycznej wartości. Po niém idzie ładne *adagio* G. twarde  $\frac{3}{8}$  taktów 60, w którym waltornie i oboje milczą, wchodząc dopiero w kończącym tę symfonię *allegrze* D twarde  $\frac{3}{8}$  taktów 77, w kształcie ronda dosyć zgrabnie i lekko pomyślaném.

Osób występujących jest pięć:

głosy aktorowie

Mieszczanin kochający Kasię. . bass. — Bagiński.

Kasia kochająca Antka. . . . sopran. — Desznerówna.

Anna wieśniaczka matka Kasi. . sopran. — Gronowiczowa.

głosy aktorowie

Antek wieśniak. . . . . tenor. — Bogusławski (1).

Rozkazywalski, Podstarości. . . bass. — Harasimowicz.

Dla każdej z nich Kamiński popisał arye; i tak pierwszą zaraz śpiewa Anna:

„Wiem że poczciwy i nie ma wady,

„Ale ubogi nie da nam rady.

Rozpoczyna ją *andante* G tw.  $\frac{2}{4}$  rytmu nieco krakowskiego; następnie do słów:

„Poczciwość teraz nie daje chleba.

*largo*, ułożone jest z sześciu taktów *adagia* z uwertury, po którym znów pierwsze *andante* następuje. Z przegrywkami, pieśń ta zawiera taktów 105, a zatem co do rozmiaru, może się równać niejednej w nowszych operach kawatynie. Główna jej melodia wiele ma wdzięku i świeżości, a nawet pewnej wprawy ze strony śpiewającej osoby wymaga; gdyż na jedną sylabę kompozytor 26 nut, dwa i trzy razy związanych umieścił, czterokrotnie powtarzając, jak załączony tu przykład lepiej objaśni:

Anna



(1) Bogusławski właściwie posiadał głos bassowy, ale gdy tego była potrzeba, nie wahał się występować w rolach tenorowych, byleby całości dopomagać. Teraz mamy niby specjalnych śpiewaków, co nawet w partyach niekiedy umyślnie dla nich pisanych, występować nie chcą zastawiając się naprzykład temi słowy „że to ich męczy!” A za cóż im

W tamtych czasach mogło to ująć w operze, gdyż śpiewacy mieli zwyczaj częstemi fioryturami melodyę ozdabiać tak, że nieraz wyglądała ona jak z pod ufryzowanej peruki (1). Dziwić się jednakże potrzeba, iż Kamiński pisząc muzykę dla osób zupełnie prawie jój nieposiadających, i pierwszy raz dopiero w operze występujących, nie zachował dostatecznej prostoty w deseniu melodyjnym. Owszem, odległości (interwale) nadzwyczaj są rozległe; nagromadzenie z apodziaturami wielu nut na jedną syllabę, dosyć częste w całej téj pierwszej operze polskiej; dziś nawet nie każdy z naszych śpiewaków byłby w stanie dokładnie to wykonać. Bezwątpienia Kamiński starał się jak najprzystępniejszą muzykę skomponować, lecz ulegając ówczesnej modzie, poszedł za jój prawami, a może też pierwsi śpiewacy polscy posiadali ogromną z natury łatwość wokalizowania? Więc chociaż Kamińskiemu się zdawało, iż kompozycja jego stosunkowo do ówczesnych włoskich utworów jest bardzo łatwą i przystępną, wszelako wiele w niej się jeszcze znajduje miejsc trudnych do wykonania. Teraz każdy z kompozytorów stara się głównie o to, ażeby melodye jego były w bliskich odsiebie od ległościach układane, bo tym sposo-

placą? Kto kocha istotnie sztukę, ten jój życie gotów poświęcić, a nie dopiero parogodzinną fatygę! Jakże mało mamy dzisiaj dowodów miłości dla sztuki własnej, dla koleżeństwa, dla . . . lecz po co daremnie mówić; ci których to dotyczy, nie zmieniają się, nie poprawiają się wcale. Łatwiej dobre zaszcześcić, jak złe wykorzenić.

(1) Dopiero pierwszy Rossyni ujął w kluby ten zabójczy nieraz dla muzycznego pomysłu kompozytora zwyczaj, i sam oznaczając rullady, forszlaki, apodżatury i kadencye, nie dozwalał już śpiewakom samowolnie niemi rozporządzać.

bem większa w nich jest płynność i prostota, a zatem łatwiej nie tylko przez śpiewaków z powołania, ale nawet i przez ogół całej publiczności wykonywanemi być mogą. Weźmy za przykład pierwszą lepszą znaną powszechnie melodyę, albo zajrzyjmy do dzieł znakomitych mistrzów w sztuce, a w ich utworach znajdziemy właśnie powyższą zasadę ściśle zachowaną. Oczywiście, sama sytuacja dramatyczna wymaga nieraz gwałtowniejszego i rozmaitszego układu tonów melodyi; lecz gdy spokojne i tkliwe uczucia muzyka ma wyrażać, tam należy unikać częstego przeskakiwania do kwint, sekt, oktaw, albo i dalej, a co jednakże w partyturze Kamińskiego gęsto się spotyka. Zresztą, smak w muzyce od owego czasu wielce się zmienił; to co wówczas uchodziło za piękne i konieczne, dzisiaj wcale nam się inaczej wydaje; więc też nie obwiniam Kamińskiego, że ulegając wpływowi czasu w którym żył, w stylu swoim wyraził cechę ówczesnego smaku; a ponieważ śpiewacy dla których tę operę pisał byli w stanie muzykę jego należycie wykonać o czém jednakże wątpić nie można, to tém gorzej dla nas, jeżeli ona dzisiaj za trudną nam się wydaje.

3. Drugim numerem z porządku jest aria Kasi *Es twardo*  $\frac{3}{4}$  *largo*; piosnka ta do słów:

„Matko kochana, te słowa twoje,

„Wskrós mi przesyły duszę.

rzewna i tęskna, z pięciu taktami recitatiwa, bardzo staranny ma akompaniament, lecz żadnej cechy gminnej nie posiada, a raczej romansemby ją nazwać można.

4. Po niej następuje aria mieszczanina *G tw.*  $\frac{3}{4}$  *allegro moderato* :

„Na żadnej u mnie wygodzie nie zbywa,

„Uczciwie sobie żyję;

„Co dzień u stołu mięso i dzban piwa,  
„A czasem i miód piję.

Rytm téj piosnki dosyć potoczny i przystępny; mniej kształtną jest aria Antka *F* tw.  $\frac{2}{4}$  *largo* w sopranowym kluczu pisana:

„Niech serca twego nie dręczy troska,  
„Będziem dość mieli chleba wszyscy troje.

*Allegro molto*  $\frac{2}{4}$  (taktów 41) będące jęj zakończeniem, w melodyi i w instrumentacji nic ciekawego ani pięknego nie przedstawia.

Akt pierwszy kończy duet Kasi i Antka, *vivace* *D* tw.  $\frac{2}{4}$ :

„Idźmyż czémprędzj, a myślmy o sobie,  
„Bóg nie opuszcza biednych w smutnej dobie.

Ustęp ten zawierający taktów 104, jeżeli nie jest bogaty w melodyę, to pod względem obrobienia technicznego, udatniejszym jest od powyższych. Są miejsca, w których twórca muzyki zręcznie bardzo rozporządził instrumentami orkiestrowymi; nawet w modulacjach śmielszym się okazuje; wprawdzie wycieczki jego ograniczają się tylko do zaglądania w sfery pokrewnych tonacji, krótko w nich bawi i zaraz wraca do głównego tonu, jak gdyby nie ufał sobie, jak gdyby się lękał zaplątać i zgubić w ścieżkach prowadzących do szerokiego kraju harmonii, jednakże całość tego duetu zważając na czas, w którym go Kamiński komponował, niezawodnie do najlepszych jego muzycznych utworów policzonym być powinien.

Akt drugi rozpoczyna druga *symfonia*, czyli uwertura, w tonie *Es* tw.  $\frac{4}{4}$  *allegro assai* taktów 125. Styl jęj atoli nosi w sobie cechę dawniejszą, niżby się tego spodziewać można było, i niewiele ma wartości muzycznej.

8 To samo można powiedzieć o piosnce Kasi *Es* tw.  $\frac{4}{4}$ :

„Ach! okrutniku, to twoje pytanie

„Pomnaża w biedném sercu mojem trwoęę.

9 Zbyt długiej stosunkowo do innych ustępow. Lecz ładną bardzo jest arya Anny *C* miękkie *largo*  $\frac{3}{4}$ :

„Żegnaj cię Kasiu, Kasiu dziecię moje :

„Niechaj tu Antek twój o tobie radzi.

Króciutka to piosnka, ale miła. Nie wiedzieć z kąd wzięła się tu fagot w akompaniamenie; wprawdzie waltornie i oboje ustąpiły mu miejsca, jednakże gdy nie widzę go w uwerturach ani też w innych numerach opery, sędzę iż Kamiński w owym czasie przeznaczył mu tę samą rolę, jaką dzisiaj odgrywa w niektórych operach rożek angielski, to jest: wtedy tylko występuje, gdy ma *solo* do wykonania; istotnie, całą pieśń Anny w niższej oktawie dubluje (1).

10 Arya mieszczanina *C* tw.  $\frac{2}{2}$  *un poco allegro* :

„Zwyczaju panów jeszcześ ty nie poznał.

„Na pięknych słówkach nigdy im nie zbywa.

ma w sobie dosyć melodyi. Po niej idzie także arya basso-wa podstarościęgo *G* tw.  $\frac{2}{4}$  *vivace* :

„Nie pan to, dziatki, lecz ojciec prawdziwy. “

niełatwa do wykonania, bo w wysokięj skali pisana i obfitująca w nuty dwa razy wiązane.

*Polonez* Kasi *G* tw. :

„Jaką w tém krzywdę serce twoje czuje,

„Że nieszczęśliwych ludzi pan ratuje.

11 *rondo* Antka *A* tw. *moderato*  $\frac{2}{4}$  :

„Nigdy jak dzisiaj nie czułem rozkoszy,

„Kasia mi serce, pan majątek daje.

(1) Rożek angielski, rodzaj oboju tylko niższy o kwintę od zwyczajnego, używanym był często w dawniejszych operach włoskich. Vogt znakomity oboista Wielkiej Opery w Paryżu,



są najpiękniejszymi ustępami w całej operze. Dziś nawet pomimo różnicy czasu, *rondo* każdemu podobać się musi, taka w niém jest potoczystość i świeżość melodyi, taka zręczność w instrumentacyi. Fagot znowuż do działania powołany, śpiew dubluje, a oprócz fletów wszystkie inne instrumenta z lekka towarzyszą.

Arya Anny *A tw. largo*  $\frac{3}{4}$ :

„Torbo kochana, majątku mój cały,

„Już się w tym razie obejdę bez ciebie.

w piękności nie ustępuje dwóm powyższem, i trzy te pieśni były rozkoszą ojców naszych; bo skoro tylko na scenie posłyszane, natychmiast wszyscy w kraju nucić je poczęli, a tak w miastach, jako i po wiejskich dworkachszlacheckich, w krótkim czasie upowszechnionemi zostały.

Finał, w którym wszystkie osoby udział biorą *D tw. moderato*  $\frac{2}{4}$ :

„Czyjegoż serca, czyjéjże duszy,

„Dobroć takiego pana nie wzruszy.

niewielki rozmiarem, lecz kształtny w całości, kończy tę pierwszą polską operę.

Treść jéj chociaż osnuta na tle gminno-narodowém, w muzyce nie wiele przedstawia żywiolu miejscowego; właściwie jeden tylko polonez Kasi ma nieco wydatniejszy charakter narodowy, wszystkie zaś inne pieśni, do pierwszego lepszego libretta zastosowane być mogą. Jakkolwiek

pierwszy raz dopiero w roku 1808 odegrał na nim *solo* w balecie *Aleksander u Apellesa* z muzyką Catel. Od tego czasu Rossyni, Meyerbeer, Auber, Halewy, Adam i t. d. poczęli używać go częściej powierzając mu ważną rolę w aryachmianowicie; w *Żydówce* w czwartym akcie aryi Eleazara, dwa rożki angielskie przygrywają.

bądź, pomimo usterków w prowadzeniu wokalnem głosów, od czego nawet pieśń :

„Torbo kochana, majątku mój cały.

nie jest wolną, (bo w niej także dwa razy 29 nut na jedną sylabę, a raz 37 nagromadzonych znajduję), pomimo że akompaniamenet orkiestrowy (jeżeli tych kilka instrumentów orkiestrą nazwać się godzi) często nieśmiały i pusty : przeto nie mniejszą jest zasługa Kamińskiego, iż on pierwszy operą polską, lubo w szczupłych rozmiarach, przysłużył się narodowi. Nie byłto człowiek wielkiego twórczego talentu, lecz znał swą sztukę dostatecznie, by przyzwoicie i korzystnie dla siebie z podobnej pracy mógł się wywiązać; pomysły jego melodyjne nie mają w sobie nic nadzwyczajnego, ale są miłe, a jak już powiedziałem, *rondo* Antka pod względem piękności melodyi, każdemu z lepszych dzisiejszych kompozytorów zaszczytby przyniosło. *Nędza uszczęśliwiona* pomimo dobrego przyjęcia jakiego doznała od ówczesnej publiczności, dwa razy tylko daną była, a to z powodu następującego :

Książę Karol Radziwiłł wojewoda wileński, po konfederacyi Barskiej zamieszkawszy w Paryżu, wcale do kraju wracać nie myślał; w opustoszałym więc pałacu jego w Warszawie, urządzono teatr publiczny, jedyny jaki natenczas stolica posiadała. Kwitnący stan interesów przedsiębiorcy, spowodowany głównie polskimi widowiskami, a mianowicie pierwszą operą narodową, dozwalał mu z ufnością rozwijać zasoby repertoaru; już nawet zachęcenie powodzeniem artyści polscy, zaczęli się uczyć oper francuzkich, umyślnie w tym celu dla nich przetłumaczonych jako to : *Bednarz* Audinota, *Dwaj strzelcy* (*les Chasseurs et la Laitière*) Duniego i kilka innych, gdy niespodzianie pełnomocnicy

wojewody rozkazali ustąpić wszystkim z gmachu, ażeby poczynić w nim należyte na przyjęcie powracającego właściciela do Warszawy przygotowania. Rozkaz ten wydano wtenczas, gdy książę Panie Kochanku zaledwie o kilkanaście mil od stolicy był oddalonym. Przedsiębiorca i artyści, tą wieścią jak piorunem zostali rażeni; żadne przełożenia, żadne ofiary nic nie pomagały, i w czterdziestu ośmiu godzinach musieli wszyscy z pałacu ustąpić, a w przeciągu tygodnia śladu nawet po teatrze nie zostało.

Nieszczęśliwy Montbrun doznał losu, jakiego zwykle doświadczają ludzie poczciwi, gdy zbytinnie innym ufają. Utracił on nie tylko nadzieję wynagrodzenia strat w celu wydoskonalenia teatralnych widowisk poniesionych, a których przedsiębiorstwo na lat trzy miał sobie zapewnione; ale doznał jeszcze prześladowania ze strony osób, co go do podjęcia się tych trudów namówiły. On pierwszy dowiódł, iż scena ojczysta może się obejść bez wszelkiej obcej pomocy, jeżeli dobrze i porządnie jest administrowaną. On także przekonał, ile były niesłuszne wyrzekania na nią dawniejszych przedsiębiorców. Nieprzyjaciele jego poduszczali wszystkich arystów do upominania się zapłaty za całe trzy lata, na jakie z nimi zawarł umowę. Jego własni spółrodacy, pierwsi wytoczyli mu proces. Polacy zaś, wyjąwszy tych, którzy byli zawsze zwolennikami dawniejszych dyrektorów, pamiętni dobroci i troskliwości o ich własne dobro nieszczęśliwego teraz zwierzchnika, zrzekli się swoich należytości. Sprawa ta zawzięcie przez francuzkich aktorów popierana, byłaby przyprowadziła Montbruna o utratę całego mienia a nawet osobistej wolności, gdyby adwokaci nie byli go przymusili do złożenia przed sądem zrobionej na piśmie spółki przedsiębiorstwa z kilku bogatemi osobami, co należąc pier-

wój do zysków, od strat usunąć się chciały. Wyrokiem sądu zmuszono ich złożyć do końca roku należącą się pozywającym artystom trzechmiesięczną zapłatę, a tak biedny Montbrun, wyszedł z téj sprawy choć w części ocalony. Wróciwszy do dawnego sposobu życia, znalazł on wszędzie politowanie i szacunek pocziwych ludzi.

Tym sposobem, Warszawa pozbawioną została rozrywki, do jakiej się od dawna przyzwyczaiła, a bez której się już obejść nie mogła. Rozmaite projekta jedne po drugich co do obrania miejsca na widowiska teatralne, monarsze przedstawiano; czas upływał, większa część artystów nie mając z czego żyć w stolicy, rozeszła się na różne strony, szukając dla siebie zatrudnienia coby im się wyżywić dozwalało. Aż nareszcie wyszedł rozkaz wybudowania umyślnego w Warszawie teatru, na co 540,000 zł. pol. ze sbaru królewskiego przeznaczoném zostało. W rok później, to jest 1779, stanął nowy teatr, lubo niedosyć dokładnie i wygodnie (jak za tak wielką summę można było wymagać) zbudowany, a przedsiębiorcą onego został Bizesti, który poprzednio jeszcze był danym do pomocy nierozumiejącemu języka polskiego dyrektorowi teatru Gaillardowi; główny jednakże zarząd widowisk i przywilój, został przy Ryxie.

Gdy wezwano polskich artystów i ugody z nimi poczyniono, natychmiast skrzętnie wybraniem sztuk, wyuczeniem ról i próbami wszyscy się zajęli, a że opery najwięcej były od publiczności lubiane, i za dawniejszego przedsiębiorcy najwięcej dochodu czyniły, postanowiono więc po pierwszém przedstawieniu komedyi: *Amant, autor i sługa* tłumaczenia Bogusławskiego, w dniu 7 września dać zaraz także operę. Wtym celu wybrano francuzką Audinota *Bed-*

narz, a Bogusławski przełożył z włoskiego operę z muzyką Sacchiniego: *Dla miłości zmyślone szaleństwo*. Sztuka ta przed dwoma laty dawana przez włochoń wielce się podobała, nawet niektóre z niej motywa upowszechniły się pomiędzy publicznością; szło tylko o wybór śpiewaczki. W gronie artystek polskich, jedna pani Truskoławska mogła z powodzeniem zastąpić ulubioną włoską śpiewaczkę Bernardi, wybornie niegdyś w tej operze główną rolę przedstawiającą.

Truskoławska obdarzona piękną urodą, ładnym, lubo niezbyt mocnym głosem, daleko lepszą była od poprzedniej aktorką; lecz znając uprzedzenie ówczesnej naszej publiczności wielbiącej zazwyczaj wszystko co cudzoziemskie, długo wzdragała się wystąpić w tej operze z obawy, ażeby ją nie posądzono, iż chce walczyć o pierwszeństwo z tak znakomitą śpiewaczką; aż nareszcie uproszona i zachęcona od ludzi dobro naszej sztuki przedewszystkiem mających na celu, przyjęła rolę, a wystąpiwszy w tej operze, słuchaczom wielką przyjemność i sobie chlubę zjednać umiała. Długo publiczność nie mogła się nacieszyć piękną muzyką Sacchiniego i doskonałą grą występujących w niej artystów. Zaraz potem, wystawiono drugie tegoż kompozytora dzieło pod tytułem: *Nowa Osada*. Kamiński zachęcony powodzeniem swjej pierwszej opery, napisał drugą do słów Szymańskiego: *Zośka czyli wiejskie zaloty*, a później *Prostota cnotliwa* (słowa Bohomolca), wkrótce kolejno po sobie na scenie nowego teatru przedstawione. Treść *Zośki* wesola, może nieco rubaszna, jak przystoi utworowi osnutemu na tle żywiołu ludowego, wymagała muzyki również wesołej, lekkiej a nacechowanej rytmem sielskich pieśni; Kamiński tym razem umiał szczęśliwie wywiązać się z zadania; z wzorów muzyki gminnej ułożył całość wdzięczną i tak

zawsze miłą nasząj wszelkiego stanu uczęszczającój do teatru publiczności, iż opera ta, w ciągu jednego roku 76 razy z wielkiem powodzeniem wystawioną była. Nawet teatra prowincjonalne, które się już pomyślnie w Nieświeżu, Lublinie, Poznaniu i t. d. rozwijały, powodzenie swoje głównie winne były téj operetce (1). Wciągu kilku lat następnych, tenże kompozytor napisał jeszcze opery: *Tradycja załatwiona* (słowa Zabłockiego) *Balik gospodarski* (słowa tegoż) i *Słowik* (słowa Witkowskiego). Ostatniem w stylu dramatycznym dziełem Kamińskiego była *kantata*, jaką z rozkazu króla napisał w 1792 roku, na uroczystość odkrycia pomnika wystawionego w Łazienkach dla Jana Sobieskiego. Utwor ten kilka razy powtarzany w teatrze, zjednał Kamińskiemu niemało rozgłosu, a Stanisław August obdarzył go nadgodą 50 dukatów w złocie.

Oprócz dzieł powyższych, tenże kompozytor napisał jeszcze dwie opery do tekstu niemieckiego: *Sultan Wampun* i *Anton i Antonetta*; lecz nigdy na scenie przedstawionemi nie były. Połączony węzłem małżeńskim z Anną z Dobresów, pierwszego ślubu Gelinek, dożywszy lat 87, zmarł Kamiński 25 stycznia 1821 w Warszawie.

Pomyślność atoli statecznego teatru nie trwała więcej nad półtora roku. Niespodziewane oddalenie się najlepszych aktorów, jak Truskolawskich, Owsńskiego i Bogusławskiego do Lwowa w 1784 r., zmusiło resztę pozostałych artystów do grywania małych tylko sztuczek. Drobne operetki

(1) Pomimo największej chęci, partytury *Zoski* dostać nie mogłem, więc o charakterze muzyki ani o planie kompozycji, nic na ten raz stanowczego wyrzec nie podobna. Ponieważ biblioteka teatrów jój nie posiada, widać iż ze szkodą narodowej opery zaginęła.

francuzkie : *Dwaj strzelcy*, *Skąpcy* Gretrego, *Kowal* Philidora, chociaż zabawnéj treści, nie przypadają jakoś do smaku publiczności; więcej w nich było krzyku jak śpiewu, więcej dyalogu jak muzyki; interesa zatem teatru coraz były w gorszym stanie, bo nikt nie chciał uczęszczać na takie widowiska, i pomimo zdolności niektórych aktorów jak Swieżawskiego, Hempińskiego, Bellerowéj, Gronowiczowéj i innych, teatr byłby uległ zupełnemu upadkowi, gdyby nie to, że rozkazem monarchy zwierzchnictwo nad nim oddane zostało stolnikowi koronnemu Moszyńskiemu, a ten powagą swoją i gorliwém staraniem przybranego do pomocy dyrektora Gaillarda, zgodę i porządek na niejaki czas pomiędzy zdemoralizowanymi artystami przywrócił.

Rok 1782, do bardzo pomyślnych dla sceny polskéj policzyć należy. Bogusławski zaraz z wiosną powrócił ze Lwowa do Warszawy; Moszyński ceniąc wielce talent i rozum tego artysty, skłonił go do przyjęcia udziału w gronie miejscowych aktorów. Bogusławski, któremu Opatrzność zdawała się powierzać losy opery polskéj, wymógł na zwierzchniku, iż wszelkich starań dokładać będzie, ażeby opery mogły być jak najczęściej przedstawiane. Sam nawet podjął się kilka znaczniejszych na język polski przetłumaczyć. Ze wszystkich oper, jakie podówczas śpiewacy włoscy przedstawiali, najwięcej podobały się: Paisiello *Fraskatanka*, Saliergo *Szkoła zazdrosnych* i Cimarosy *Włoszka w Londynie*. Trzy te dzieła w 1780 r., przez wybornych śpiewaków wracających z Petersburga z wielkiém powodzeniem przedstawiane były. Otóż Bogusławski powziął myśl przełożenia ich na ojczysty język. Śpiewaczki nasze śmieléj mogły zastąpić włoszki, gdyż ani śpiewem, ani grą nie zostawiły one po sobie zbyt osobliwego wspom-

nienia ; gorzej już było z tenorami, lecz co im brakowało w głosie i śpiewie, grą wynadgradzali ; ale największa trudność była w zastąpieniu doskonałego bassistę Brochi (*buffo caricato*), a bez którego o wystawieniu tych oper myśleć nawet nie można było (1). Nikt téj trudnej roli podjąć się nie chciał, przewidując złe skutki jakieby dla artysty nastąpić mogły ze strony nieukontentowajej publiczności, za podobne jej lekceważenie i śmiałość w podejmowaniu się rzeczy niepodobnej, jak mniemano dla polaka do wykonania. Gdy 11 lipca w czasie widowiska Bogusławski ogłosił iż dnia 13 artyści polscy będą mieli zaszczyt przedstawić operę *Fraskatanke*, ogromny śmiech powstał na parterze ; nikt wierzyć nie chciał, aby takie dzieło aktorowie nasi byli w stanie wykonać. Stanisław August obecny temu wypadkowi, poczuł w sobie obawę o los artystów, odważających się na ów krok zuchwały. Dnia następnego posłał na próbę swego szambelana Wojnę znającego się na muzyce, by ocenił, czyli bez narażenia aktorów na jakowe zawstyżenie, zapowiedziana opera może być wystawioną. Artyści wyczuczeni doskonale przez kapelmistrza królewskiej orkiestry Gaetano, grali tak jak na przedstawieniu ; Wojna musiał pochlebne o nich przed monarchą uczynić zeznanie, bo w chwili rozpoczęcia widowiska, Stanisław August zasiadł w swój łoży, co niemało artystom dodało odwagi. Przedstawienie *Fraskatanki*, najpomyślniejszym skutkiem uwieńczone zostało ; publiczność w zapale nie szczędziła głośnych oznak

(1) We wszystkich operach włoskich komicznych w początku zeszłego wieku, bassowy głos największe miał znaczenie ; na nim to speczywała cała komiczność, gdy tymczasem w operach poważnych jak już wyżej wspominałem, oprócz sopranu, altu i tenoru, bassu nie używano wcale.



zadowolenia; a artyści polscy z tój pierwszej dla nich prawdziwie ogniowój próby, z najzupełniejszym wyszli tryumfem. Nawet sami nieprzyjaciele wzrostu i pomyslności ojczystój sceny, których i wtedy nie brakowało, zmuszeni byli oddać należną sprawiedliwość operze polskiej. Dnia 14 listopada, taż opera daną była na dochód Bogusławskiego, jako *założyciela* opery narodowój (1), poprzedzona sceną liryczną z *Pigmaliona*, tłumaczoną z francuzkiego wierszem przez Węgierskiego.

Tak więc, pierwszy krok na tój drodze pomyslnie dokonany, zachęcił artystów do przedstawienia dwóch innych oper, to jest: *Szkoły zazdrosnych i Włoszki w Londynie*. Zgromadzeni w tym roku obywatele na sejm, tłumnie na teatr uczęszczali, gdyż dla nich opera była niezwykłą nowością; dochody w kassie wzrosły do takiego stopnia, że nietylko popłacono długi z lat zeszytych pozaciągane, ale nawet przedsiębiorcy trzy razy większe pobierali wynagrodzenie, aniżeli im się to prawnie należało.

W tym także roku, Antoni Wejnert, nadworny muzyk króla polskiego, a zięć Kamińskiego, napisał operę pod tytułem *Skrupuł niepotrzebny*.

Wejnert urodził się dnia 2 czerwca 1751 r., w księstwie Friedland w Czechach. Ojciec jego skutkiem siedmioletniej wojny utraciwszy cały majątek, nie mógł tak jak miał zamiar, dzieciom swoim dać wyższego wychowania, a nie chcąc ich jednakże zostawić bez sposobu do życia, kazał im uczyć się muzyki. Antoni w mieście rodzinném wykształciwszy się na biegłego artystę, zwrócił na siebie uwagę księcia Antoniego Lubomirskiego, który pod ten czas po-

(1) Obacz Roczniki Teatru Narodowego.

dróżował tamże wraz z królewiczową Franciszką z Krasieńskich, małżonką Karola ks. Kurlandzkiego, syna Augusta IIIgo. Lubomirski oceniając niepospolitą biegłość Wejnerta w graniu na flecie, zabrał go z sobą do Polski. W Opolu, w rezydencji księcia, młody wirtuoz miał sposobność poznać wielu znakomitych ludzi w 1773 roku odwiedzających to miejsce, a pomiędzy innymi biskupa krakowskiego Sołtyka, wielkiego lubownika muzyki, z którym często grywał duety na flecie. W roku 1774 utraciwszy przez śmierć uczennicę swoją a córkę królewiczowej Kurlandzkiej, puścił się Wejnert do Warszawy, i gdy razu jednego w Kościele Augustyanów podczas nabożeństwa odegrał *solo* na flecie, oczym wszystkich zwróciły się na niego. Zaraz też otrzymał miejsce fletrowersisty w orkiestrze teatralnej, gdzie przez lat sześćdziesiąt jeden do późnej starości zostawał; a gdy go król Stanisław August usłyszał w kościele farnym Śgo Jana 1778 r., umieścił Wejnerta w nadwornój kapelli gdzie do 1795 roku obowiązki swoje pełnił.

Wystawiwszy z powodzeniem *Skrupuł niepotrzebny*, napisał później drugą do słów Pierożyńskiego *Donner-weter czyli Kapral na werbunku* w roku 1787; ostatnia zaś jego opera scenie polskiej poświęcona *Diabeł alchimista* (słowa Drozdowskiego), raz jeden tylko w 1808 roku była przedstawioną.

W wielu znaczniejszych domach polskich udzielał Wejnert lekcyi muzyki, ucząc śpiewu, grania na klawikordzie i innych instrumentach. U generała Filipa Raczyńskiego ośm lat przepędził kształcąc w muzyce dwóch synów jego Edwarda i Atanazego. Powróciwszy do Warszawy, zaprowadził Wejnert w mieszkaniu swojém na *Dulfusowskiém* przy ulicy Nalewki, dwa razy na tydzień wieczory muzykalne, na

które publiczność licznie się zgromadzała. Przykład ten wielu naśladowało i w krótkce w Warszawie zagęścili się tego rodzaju muzyki. Gdy w roku 1811, staraniem Elsnera powstało towarzystwo muzyki kościelnej, jaką głównie wykonywano u księży Pijarów, Wejnert nietylko sam z rodziną swoją brał w niem czynny udział, lecz nawet wiele religijnych utworów dla tegoż towarzystwa napisał. Obok ciągłego w teatrze zajęcia, jako nauczyciel publiczny dawał lekcye śpiewu najprzód sierotom w szpitalu Dzieciątka Jezus od r. 1817 do 1824, a następnie powołanym został na nauczyciela śpiewu w dwóch klassach dla płci żeńskiej do konserwatoryum, gdzie aż do końca istnienia tego naukowego zakładu, to jest do roku 1830 pełnił obowiązki. Jednym z dzieł ostatnich Wejnerta była *Kantata* z chórami, aryami i recitativami, wykonana w Kościele Ewangelickim w Warszawie 1828 roku, podczas świąt Wielkanocnych. Do 85 roku swego życia nie przestawał pracować w zawodzie muzycznym, zmarł zaś dnia 18 czerwca 1850 r. mając lat 100.

W operach tego kompozytora, widoczna jest chęć naśladowania poprzednika swego Kamińskiego, więc jako nieodznaczające się ani nowością formy, ani oryginalnością melodyi, ani też szerokością i śmiałością planu, niewielkie na scenie miały powodzenie, a zatem nie zatrzymując się dłużej nad niemi, wrócimy do dziejów opery narodowej.

Pomyślność stowarzyszonych pomiędzy sobą artystów (gdyż w roku 1784 po oddaleniu się Bogusławskiego do Lwowa, pozostali w Warszawie artyści, utworzyli pomiędzy sobą towarzystwo pod naczelném zwierzchnictwem Moszyńskiego z ramienia monarchy dla czuwania nad nimi dodanego), zwróciła uwagę ludzi powodowanych cęciwością zysków. Skutkiem ich przebiegłości i różnego rodzaju in-

tryg, zabronione zostało aktorom nadal pracowanie na swoją wyłącznie korzyść. Dnia 4 maja 1783 r. wezwano wszystkich do sal ređutowych i uwiadomiono, iż przedsiębiercą widowisk polskich, niemieckich (1), i na nowo zebranego baletu, mianowano księcia Marcina Lubomirskiego, a dyrektorem artystów wybrano Bogusławskiego. Dosyć pomyślnie rozpoczęła się ta antreprzyza; dochody były znaczne i stałe, płaca w właściwym czasie do rąk artystów dochodziła; lecz niespodziewany wyjazd Lubomirskiego do Szlązka, gdzie się udał w nadziei zawarcia pożądanego dla siebie małżeństwa, a następnie zupełne zrzeczenie się obowiązków przedsiębiercy, było powodem, iż z woli monarchy Bogusławski wraz z Kurtzem obrani zostali przedsiębiercami widowisk. Nie pozwolono bowiem, ażeby artyści tak jak roku zeszłego, przez stowarzyszenie rządzili się sami; sekretnie zrobiono już umowę o sprowadzenie włoskich śpiewaków do stolicy, a pomyślność miejscowych aktorów mogłaby niekorzystnie oddziaływać na widowiska dawane przez cudzoziemców. Z nowych oper przedstawianych w ciągu 1783 roku były: *Don Juan* Albertiniego, *Cekina* Picciniego i *Wieśniaczka u dworu* Sacchiniego. Do osobliwości zanotać należy, iż dnia 16 grudnia Gaillard aktor francuzki, a przed rokiem dyrektor stowarzyszonych artystów, wystąpił w operze *Bednarz* grając całą rolę po polsku. W tym także roku, Michał Lubomirski wezwał Bogusławskiego, by mu na kontrakty do Dubna przysłał aktorów; rozdzielił tedy towarzystwo zostawiając dramy i komedye w Warszawie, a na Wołyń wysłał samą operę. Powodzenie jęj w Dubnie

(1) Od roku 1781 bawiła w Warszawie truppaniemieckich aktorów, lecz nie mogąc wytrzymać współzawodnictwa z polskimi, w kwietniu 1783 opuścili miasto.

było ogromne, i gdyby nie szczupłość miejsca niedozwala-  
jąca większej liczbie publiczności uczęszczać na te wido-  
wiska, artyści byliby dobrze kieszeń pieniędzmi naładowali.

W kwietniu 1784 roku, nowo sprowadzona opera wło-  
ska pod dyrekcją Zapa, której *prima-donną* była panna Ba-  
carolli a *primo uomo* Lamperi, rozpoczęła przedstawienia.  
Kurtz z baletem odstąpił zaraz artystów polskich i przyłą-  
czył się do włochów; Bogusławski nie mogąc swoich utrzy-  
mać, zmuszony został uwolnić się od przedsiębiorstwa; więc  
scena narodowa dla braku antreprenera, z dniem 7 czerwca  
zamkniętą została. Natychmiast wszyscy prawie aktorowie  
polscy opuścili Warszawę. Owskiński wezwany do Nieświe-  
ża, udał się tam dla przysposobienia widowisk na przyjęcie  
Stanisława Augusta mającego przed sejmem grodzieńskim  
odwiedzić ks. Karola Radziwiła; inni udali się do Lublina,  
gdzie połączyli się razem w jedno stowarzyszenie. Trusko-  
lawscy zaś, Świeżawski, Hempiński i Desznerowa, pozostali  
w Warszawie, lecz nawet myśleć nie mogli o dawaniu wi-  
dowisk. Kiedy scena polska na wszystkie strony rozpie-  
rchnięta przemyśliwała nad uratowaniem się od ostatecznej  
zagłady, przedsiębiorcy włoskiej opery i baletu, widząc się  
panami pola bitwy, wysłali zaraz malarzy i maszynistów  
dla urządzenia teatru w Grodnie, gdzie ogromne zyski ich  
czekały.

Bogusławski patrząc z boleścią na stratę tyloletnich prac  
i trudów, nie stracił jednakże odwagi; zebrawszy pozosta-  
łych w Warszawie artystów, udał się za królem do Nieświe-  
ża w nadziei, iż uzyska pozwolenie obok włoskich śpiewa-  
ków na sejmie w Grodnie, dawać polskie przedstawienia.  
Od czasu jak został obrany dyrektorem widowisk, miał on  
wolny wstęp bez zameldowania nawet na pokoje króle-

wskie; upatrzywszy stosowną chwilę, złożył monarsze prośbę o zwrócenie łaskawej jego uwagi na nieszczęśliwy stan artystów polskich i upadek tyle już wydoskonalonej sceny ojczyściej. Usłyszawszy Najjaśniejszy Pan powody rozproszenia się artystów inne wcale niżeli były te, które mu nieprzyjaciele narodowych widowisk donieśli, rozkazał natychmiast wezwać właściciela przywileju i zalecił, ażeby teatr polski pod zarządem Bogusławskiego koniecznie na sejmie miał miejsce. Musiano lubo niechętnie, zrobić z nim umowę, atoli pod warunkiem, iż trzy razy na tydzień dając tylko widowiska, trzecią część dochodów musiał Bogusławski oddawać na rzecz przedsiębiorcy włoskiej opery. Choć nienajlepiej wyszli na tem artyści nasi, przecie tę jedną korzyść zyskali, że znów w pewne grono razem zebrani, wróciwszy do stolicy, do końca grudnia tegoż roku obok cudzoziemców, mogli dawać niekiedy przedstawienia. Z nastaniem 1785 roku, nie mogąc się utrzymać w Warszawie, rozpierchli się na wszystkie strony kraju: jedni w Poznaniu, drudzy we Lwowie, inni w Lublinie, Wilnie i Nieświeżu potworzyli małe stowarzyszenia, i tam smak i zamiłowanie do sceny ojczyściej pomiędzy współziomkami upowszechniali.

Przez pięć miesięcy nie było polskiego teatru w stolicy. Niejaki Konstantini z trupą niemieckich aktorów dawał przez kilka tygodni naprzemian z włochami widowiska; lecz że publiczność oburzona rozproszeniem artystów narodowych niechętnie na takowe uczęszczała, z końcem marca tak włosi jako i niemcy miasto opuścili. Znów Ryx 19 czerwca objął antreprzyę, a zebrawszy niektórych pozostałych w stolicy aktorów, rozpoczął dawanie widowisk, lecz oper wykonywać nie byli w stanie. Bogusławski bowiem

z większą częścią dobrych artystów osiadłszy stale w Wilnie, zamyslał tamże wskrzesić operę polską, co mu się później wybornie udało, sprawiwszy ówczesnym mieszkańcom grodu Gedyminowego takimi operami jak *Fraskatanka*, *Szkoła zazdrosnych*, tudzież *Zmyśloną ogrodniczką*, nadzwyczajnie wielką przyjemność. W Warszawie, jedynie tylko balet złożony z 60 dzieci płci oboj, w Grodnie przez hr. Tyzenhauza rządcę stołowych dobr królewskich, pod kierunkiem Le Doux baletmistrza sprowadzonego z Paryża uformowany, ściągał znaczną liczbę widzów do teatru. Ryx pragnąc koniecznie jakimkolwiek bądź sposobem powiększyć swoje dochody, uprosił Kamińskiego, by mu wznowił operę *Nędza uszczęśliwiona*, którą zniszczył z powodu wyrządzonych mu przykrości na pierwszych jej przedstawieniach. Kamiński chętnie się na to zgodził, chociaż aktorowie nie posiadali odpowiednich ku temu zdolności; przecież publiczność zachęcona muzyką, skorzej chodziła do teatru. Około września, opera włoska ukazała się na scenie i do grudnia dawała przedstawienia (1).

Rok 1786 pomyślniejszym był nieco dla sceny polskiej. Panna Sitańska, córka dyrektora niegdyś Tyzenhauzowskiej orkiestry, pięknym swym głosem i urodą, wystąpiwszy w operze *Dla miłości zmyślane szaleństwo*, wielkie zyskała powodzenie. Kaczkowski tenorzysta, z Dubna do Warszawy za namową Bogusławskiego przybyły, zwiększył grono artystów, że byli w stanie kiedy niekiedy choć mniejsze

(1) Była to ta sama truppa, która już w r. 1780 w Warszawie dała kilka przedstawień; lecz tym razem ozdabiał ją sławny śpiewak *soprano* Marchesini, pięknnością śpiewu i wyborną grą wprowadzający wszystkich w podziwienie.

wykonywać operetki; a gdy wróciła znów na scenę pani Truskolawska i pani Jasińska, nowa śpiewaczka wystąpiła pierwszy raz w maju w operze *Zazdrości wieśniacze*, tłumaczonej z włoskiego przez Pierożyńskiego odtąd i większe nawet opery grywać się ośmielili.

Zbliżający się sejm w Warszawie wkładał na przedsiębiorców widowisk obowiązek powiększenia truppey artystów polskich; Ryx zniosłszy się w tym celu z Bogusławskim, zakontraktował wszystkich w Wilnie, pod zarządem ostatniego będących aktorów. Lecz gdy w skutek niedotrzymania o zakupienie rekwizytów teatralnych umowy, Bogusławski nie chciał ich rozpuścić, pełnomocnik Ryxa gwałtem prawie uwiózł kilku z Wilna i do stolicy pospieszył. Pani Pierożyńska i Nowicki, zasilili zaraz operę polską wystąpieniem 13 lipca *w Włoszce w Londynie*. Ryx z pozostałych w Warszawie śpiewaków włoskich utworzył także drugą operę, a w październiku w czasie sejmu, na codziennych polskich przedstawieniach, pełno bywało słuchaczy. Z nowych oper wystawiono: *Zazdrości wieśniacze* (Sarti), *Johanka i Bernradon* (Cimarosa), *Zazdrośnik na doświadczeniu* (Anfossi), *Kochanek zazdrosny* (Gretri), *Diabla wrzawa i Piękna Arsena* (Monsigni).

W roku 1787 włoska opera nie mogąc się utrzymać obok polskiego teatru, coraz rzadziej dając widowiska, w lutym zupełnie rozpuszczoną została. Repertoar zaś miejscowy zasilony operą *Miłości rzemieślnicze* Cimarozy, wzbogacony został dwiema oryginalnemi operetkami: *Donner-vetter czyli Kapral na werbunku* Wejnerta, i *Żołnierz czarnoksiężnik*, skomponowaną do słów Pierożyńskiego przez dyrektora królewskiej kapelli Gaetaniego. Tenże sam Gaetani (o którym większych szczegółów tyjących się jego życia, dla



braku materyałów, z żalem na ten raz dać nie mogę (1), w roku następnym ułożył muzykę do opery *Złota szlafmyca* (słowa Zabłockiego) mającej więcej nieco od poprzedniej powodzenia. Ale w dwóch następnych latach, to jest w 1788 i 1789, dziwna jakaś opieszałość i zaniedbanie w stołecznym teatrze panowało. Żadnej nowej opery nie przedstawiono, ograniczając się tylko na powtarzaniu dawniejszych, przez co publiczność znudzona jednostajnością sztuk ubogich w wystawę, przestała uczęszczać do teatru; zaledwie wystąpienia koncertowe panny Miklasiewiczówny rodem z Lublina, obdarzonej nadzwyczaj pięknym głosem a która później jako pani Campi, zyskała za granicą swym talentem europejską sławę, przyciągały słuchaczy. Lecz to długo trwać nie mogło; 5 kwietnia zamknięto teatr polski, aktorowie zaś znowuż rozbiegli się na wszystkie strony. Wielu z nich udało się do Krakowa, gdzie Kluszewski, starosta Brzegowski utworzył antreprzyżę; inni pospieszyli do Wilna, pod czynny i energiczny zarząd Bogusławskiego któren chociaż z małemi siłami, starał się przeciw publiczność wileńską zabawiać, to wybornem odgrywaniem komedyj, to nareszcie operą, co jako nowość i jako rzecz wielce przyjemna, bardzo od tamtejszych mieszkańców lubioną była. Ks. Sapiecha marszałek trybunału, dopomagał Bogusławskiemu pożyczając mu swojej nadwornej orkiestry, tudzież zachęcając innych do bywania w teatrze. Z oper najczęściej dawano: *Filozofowie wrzekomi* (Paisiello), *Miłoszki rzemieślnicze*, *Zafira* i t. p.

(1) Zdaje się, że po abdykacji Stanisława Augusta i rozpuszczeniu dworu i kapelli, Gaetani musiał Warszawę opuścić, bo odtąd żadnej nigdzie o nim nie ma wzmianki.

W Warszawie zostali tylko Kaczkowski, panny: Miklasiewiczówna i Sitańska, dając przy baletach koncerty.

W Maju, Guerdasoni przybył do stolicy z truppą wybornych włoskich śpiewaków, i w końcu tegoż miesiąca zaczął dawać widowiska składane po większej części z wielkich oper, jako to; *Axur* Saliergo, *Drzewo Dyany* Martiniego i t. p. a nawet głównie z powodu jego przybycia do Warszawy rozpuszczono polskich artystów, by większe zyski zapewnić cudzoziemcom i Ryxowi właścicielowi przywileju. Lecz pomimo iż przedstawienia włoskich oper wzbudzały wiele zadowolenia pomiędzy zgromadzonymi na obrady czteroletniego sejmku obywatelami, brak polskiego teatru mocno wszystkim czuć się dawał. Powstały więc z tego powodu narzekania, dochodzące nawet do uszu królewskich. Chcąc temu zaradzić, Stanisław August rozkazał Ryxowi jak najprędzej sprowadzić aktorów polskich; a że większa część w dobrze uorganizowaném towarzystwie bawiła w początkach 1790 roku na kontraktach Dubieńskich pod zarządem Bogusławskiego, wysłano więc do niego sztafetą rozkaz królewski, ażeby ze wszystkimi aktorami niezwłocznie przybył do Warszawy. Zdziwiony tak nagłym i niespodziewanym wezwaniem, a wiedząc jak wielkiej pomyślności opera włoska w stolicy doznawała, zaczął powątpiewać, ażeby ten rozkaz z woli monarchy mógł pochodzić i sądził, iż w nowe jakie sidła wplątać go chciano. Postępując zatem ostrożnie, wysłał aktorów swoich do Brześcia Litewskiego, aby tam oczekując podług potrzeby za nim, lub napowrót do Wilna udać się mogli, a sam wzięwszy pocztę, jak najspieszniej ruszył do Warszawy. Przybył właśnie w chwili, gdy miano rozpocząć operę *Axur*; nie dawszy się poznać nikomu, wcisnął się

na galeryę, chcąc naprzód obaczyć z jakimi artystami przyjdzie mu stoczyć walkę. Wspaniałość i piękność téj opery, tak wielkie na nim zrobiła wrażenie, iż zaczął tracić nadzieję dawania pomyślnego przy włoachach swoich reprezentacyi, tém więcéj, że repertuar jego składał się z małych i dawno już znanych oper, nie mogących iść w porównanie z pięknoscią muzyki jaką teraz słyszał. „Mógł-żem przewidywać (własne słowa Bogusławskiego), że ta sama opera, niezadługo w ojczystym języku jeszcze doskonalej wystawiona, przekona o zdolności polaków do wszelkiego rodzaju widowisk!“ Nazajutrz stanął Bogusławski przed właścicielem teatru. Uprzejmie powitany, dowiedział się, iż wielu zgromadzonych na sejm obywateli żądało, aby im polskie dawano widowiska i że król wezwać go kazał, a przy małej bardzo opłacie bo tylko po 5 czerwonych złotych od wieczoru, mając sobie udzielone pozwolenie przybierania królewskiej orkiestry, znaczne może odnieść korzyści. Nie wahał się Bogusławski z przyjęciem tak pochlebnych propozycyi; lecz nie ufając w ich szczerść, prosił, ażeby mógł być osobiście monarsze przedstawionym. Gdy go zaprowadzono na pokoje królewskie, Stanisław August rzekł do niego te słowa; — „Czuliśmy że cię tu nie było; zostań już z nami, a ja nie zapomnę o tobie.“ Tym sposobem mając niejako zapewnioną przyszłość swoją i aktorów którzy pod jego zarządem zostawali, sprowadził niezwłocznie wszystkich do Warszawy, i dnia 14 lutego operą *Ogrodniczka zmyślona*, rozpoczął dawać z powodzeniem widowiska polskie. Osoby składające towarzystwo były: panie Desznerowa, Pjerożyńska, Drozdowska, Rutkowska; panny dwie Iwańskie, Nejmanówna; pp. Mierzyński Hempiński, Nacewicz, Nowicki, Chodkowski,

Szymański, Promiński, Jedliński, Rutkowski, Niewiarowski i Świeżawski. Oprócz powyższej opery, dane jeszcze były następne : *Wyspa Alzyny*, *Miłośki rzemieślnicze*, *Zafra*, *Filozofowie wrzekomi* i *Fraskatanka*.

Pomimo nieukontentowania licznych wielbicieli cudzoziemczyzny, Bogusławski od ogółu publiczności doznawał pełnego współczucia przyjęcia ; trafił się tylko tą myślą, że włosi nierównie większe i piękniejsze sztuki przedstawiają, a artyści nasi ich głosem i sposobowi śpiewania wyrównać nie są w stanie. Chociaż w miesiącu kwietniu włosi przestali dawać widowiska, Bogusławski pragnąc szczerze polepszenia polskiej opery, wstrzymał się od dawania sztuk tego rodzaju, poprzestając jedynie na dramach i komedjach. Wiedział on bowiem dobrze, iż stosowne nad muzyką studia, są koniecznie potrzebne naszym śpiewakom, by należycie występować mogli ; więc zostawił im czas na kształcenie i przygotowanie się do większych oper, a chociaż ofiarą taką uszczuplił znacznie swoje dochody, dał jednakże dowód jak się to później pokaże, prawdziwej zyczliwości i dbałości o dobro i pomyślność sceny ojczystej. Fakt ten w korzystnym stawia świetle osobiste przymioty przewodnika teatru polskiego i nowym jest świadectwem, iż gdy los artystów naszych powierzonym jest w ręce człowieka światłego i dobrymi chęciami dla sceny powodowanego, wówczas pomyślność jej nie może ulegać najmniejszej wątpliwości.

W tym także roku, z woli obradujących na sejmie stanów, zniesiono wszelkie przywileje, przez lat dwadzieścia będące w posiadaniu właścicieli teatru, a odtąd artyści mieli prawo używać swoich talentów zawsze i wszędzie, bez żadnej komukolwiek opłaty. Skutkiem tego dobrodziejstwa,

Bogusławski postanowił stale osiąść w Warszawie, i wyrobiwszy wprzód u monarchy pozwolenie nadania artystom polskim tytułu *Nadwornych aktorów*, tudzież przyłączywszy do nich balet Jego Królewskiej Mości, zabezpieczył się niejako od przewagi włochów, którzy znów około października pod przewodnictwem tego samego co pierwój dyrektora, poczęli dawać widowiska.

Rok 1791, pod dobrą wróżbą zaczął się dla sceny narodowej. Byt jój ustalony, zachęcał wielu zdolnych ludzi do pracy w zawodzie autorsko-dramatycznym. Niemcewicz napisał komedję wierszem pod tytułem *Powrót posła*, przedstawioną 15 stycznia i z nadzwyczajnym zapalem przyjętą. Wybicki także stosownym do ówczesnych okoliczności utworem *Szlachcic mieszczańinem*, pozyskał sobie niemało sławy; tak więc chociaż oper wcale nie dawano, widowiska polskie w Warszawie, a później gdy w czerwcu teatr restaurowano w Łazienkach Królewskich, liczną zawsze publiczność ścigały. Pomiedzy kilku komedjami była jedna, tłumaczona z francuzkiego: *Taczka Occiarza*, tak powszechnie lubioną, że powodzenie jój poszło nawet w przysłowie :

„Gdy antreprzyzie braknie grosza w kasie,  
„Zaraz na scenę z swoją *Taczką* pcha się.

W roku 1792, powiększone grono artystów przybyłymi z prowincyi Owsieńskim i Truskolawską, było w stanie większego rozmiaru dzieła dramatyczne przedstawiać; po raz pierwszy ujrzano na naszój scenie *Meropę* i *Brutusa*, tragedye Woltera; lecz chociaż sprowadzeni niemieccy aktorowie drugi teatr w pałacu Radziwiłłowskim otworzyli, i włoska opera pod przewodnictwem niejakiego Pelati, z miernych bardzo śpiewaków złożona, znów się do Warszawy około

lipca przybłąkała, w niczém atoli narodowym widowiskom szkodzić nie mogła.

Nareszcie nadeszła chwila, w której artyści polscy mieli odnieść stanowczy tryumf w operze, i zwalczyć powtórnie gruby przesąd, odmawiający im wszelkich w tego rodzaju sztukach zdolności. W 1793 roku przybyli z Krakowa do stolicy, Kaczkowski znany już dawniej z pięknego głosu tenorzysta i Szczurowski, którego potężny organ bassowy miał później przez lat pięćdziesiąt być ozdobą i podporą sceny naszej. Przybycie tych utalentowanych śpiewaków, skłoniło w końcu Bogusławskiego do wystawienia oper; jakoż 18 kwietnia dano zaraz *Fraskatankę*; następnie gdy przybyła także z Krakowa pani Jasińska, 6 maja wystawiono *Zazdrości wieśniacze*, i odtąd stale już grywano większe opery. W końcu tegoż miesiąca, włosi nie mogąc wytrzymać współzawodnictwa z miejscowymi artystami, opuścili Warszawę. Po ich oddaleniu, Bogusławski postanowił zamiar od lat kilku w sercu piastowany, do skutku doprowadzić. Dnia jednego wezwał do siebie wszystkich artystów w operze występujących, i objawił im chęć wystawienia Saliergo *Axura*, wielkiej opery z recitativami. Skoro się na to chętnie zgodzili, wyznaczył kilka miesięcy czasu na stosowne wyuczenie i przygotowanie się do niej. Jak niegdyś na parterze śmiechem niedowierzania przyjęto wiadomość iż polacy przedstawią *Fraskatankę*, tak teraz zuchwały krok artystów, wywołał powszechnie między publicznością zdziwienie; a niechętni wszelkiemu wzrostowi i pomyślności sceny naszej, oburzenie swoje następującemi wierszami po mieście rozgłaszali:

„O nieba! wstrząsa się natura,

„Polacy myślą grać *Axura*.”

Lecz jak pierwój tak i teraz, najpomysłniejszy skutek miał nagrodzić usiłowania artystów naszych. Dnia 28 września, w obec niesłychanego natłoku widzów, opera *Azur król Ormus*, z ogromném powodzeniem została przyjętą. Role dobrze obsadzone i wyuczone, gra polaków bez porównania lepsza od włosków, przepych w wystawie, do której znakomity pędzel Smuglewicza wielce się przyczynił, wszystko to najfanatyczniejszych nawet zwolenników obczyzny zadziwiło i zachwyciło zarazem. Powracający z grodzieńskiego sejmku monarcha skoro się o tem dowiedział, pragnął sam ocenić do jakiego stopnia oddawane narodowym artystom pochwały były prawdziwe i zasłużone, a ucieszony tak piękném téj opery przedstawieniem, oprócz kosztownego podarunku, oświadczył Bogusławskiemu najzupełniejsze swoje zadowolenie.

Wszystko już późniój łatwém się zdawało aktorom polskim; Bogusławski przetłumaczył wkrótce *Cosa rara*, nadzwyczaj śpiewaną operę Martiniego, dawszy jój tytuł: *Piękność z uczciwością rzecz rzadka*, a wdzięczne jój melodye jako to: „Pókim jeszcze pasł barany“ albo „Zgoda już życie moje“ w całym kraju szybko upowszechnione zostały, i nawet do dnia dzisiejszego nietrudno spotkać się z niemi.

Ale brakowało jeszcze polskiój operze tego, co każdemu narodowi jest najmiłszém *narodowości!* Muzykę, jaką dotychczas Kamiński, Wejnert i Gaetano do małych oper komponowali, pomimo że treść ich do miejscowości zawsze prawie była zastosowaną, wcale za narodową w prawdziwém znaczeniu tego słowa uchodzić nie mogła. Jako cudzoziemcy, nie wsłuchali się należycie, nie pojęli ducha ludowój muzyki; więc nie byli w stanie oddać go w swych utworach, chociaż tego mocno pragnęli. W jedniój tylko *Zośce*,

Kamiński umiał (jak się zdaje z powodzenia tej operetki) zachować charakter miejscowości, lubo w zbyt szczupłe ramy ujętej; w innych zaś utworach, albo bardzo mało, albo nic prawie nie ma ducha narodowego. Bogusławski zastanawiając się długo nad przedmiotem jakiegoby użyć należało do dzieła czysto miejscowego, wpadł na myśl wystawienia na scenie wesołych i rubasznych Krakowiaków, którzy tańcząc i śpiewając, krzepko swą ziemię uprawiają. Lube jego młodości wspomnienia, drogie i szczęśliwe chwile jakie na tej pięknej ziemi przeżył, związki krwi łączące go z jej mieszkańcami i t. p. wszystko to żywo stało przed oczami duszy jego. Wezwawszy więc na pomoc całej swój pamięci, całej zdolności do odmalowania wiernie zwyczajów, uczuć, mowy i zabaw ludu krakowskiego, w krótkim czasie napisał znaną operę *Cud mniemany czyli Krakowiaki i Górale*, powierzwszy ułożenie do niej muzyki Stefaniemu.

---







JAN STEFANI.

Podług Obrazu Lit. M. Fajans, w Warszawie 650

## ROZDZIAŁ X.

---

JAN STEFANI.

(1794—1799).

Życiorys Jana Stefaniego. — Parę słów o Polonezach. — Pierwsze przedstawienie *Krakowiaków i Górali*. — Rozbiór tej opery. — Późniejsze prace tego kompozytora. — Zamknięcie teatru. — Artyści rozjeżdżają się na wszystkie strony. — Bogusławski we Lwowie. — Śpiewacy Polscy w Warszawie pozostali urządzają koncerty. — Owiński a następnie Truskolawscy uformowali antreprezję. — Smutny stan teatru Warszawskiego. — Towarzystwa aktorów na prowincyi. — Chociaż scena polska nie miała dla siebie żadnej pomyślniej przyszłości, jednakże z każdym rokiem wzbogacała się nowo przybywającymi wielkiego talentu aktorami. — Szymanowski. — Alojzy Żółkowski — Teatr doznaje lepszego losu. — Bogusławski wraca do Warszawy. — Truskolawska odstępuje mu praw swoich do teatru. — Józef Elsner.

Jan Stefani urodził się w Pradze Czeskiej 1746 roku.

Jak u nas dawniej Jezuici a następnie Pijarzy i Bazylianie kierowali oświatą i wychowaniem młodzieży szlacheckiej, tak w Czechach OO. Benedyktyni zajmowali się kształceniem swoich współziomków. W młodych latach Stefani oddany do szkół Benedyktyńskich, przy innych elementarnych naukach, poznał także pierwsze początki muzyki. Rodzice jego pragnęli ażeby się z czasem mógł

oddać stanowi duchownemu; ubodzy, czuli aż nadto dobrze, iż trudno im będzie przyszedł los syna swego od niedostatku zabezpieczyć, a jedyny i najpewniejszy środek upatrywali w sukni zakonnej. Już nawet młody Jan począł się istotnie do tego stanu sposobić, gdy wstąpienie na tron Cesarzów niemieckich Józefa II, i reformy jakie ten Monarcha w państwie swoim zaraz pozaprowadzał, sparaliżowały zamiary i nadzieje rodziców Stefaniego. W pierwszym roku panowania nowego Cesarza wiele klasztorów zwinęto, więcej jeszcze później zwinąć postanowiono; a zatem z téj strony, wszelkie nadal widoki zmienić należało. Jan Stefani obrał sobie zawód muzyczny, ile że muzyka miała dla niego zawsze najwięcej powabu i wcześniej bardzo objawiło się w nim wiele do niej zdolności. Postanowiwszy na dobre oddać się studjom muzycznym, Stefani zapragnął udać się do Włoch, gdyż tam tylko natenczas można było jedynie nabyć wkrótce prawdziwego ukształcenia artystycznego.

Po dokładnem ukończeniu nauki, powrócił Stefani do Austryi i ściągnął na siebie uwagę hr. Kińskiego, możnego bardzo pana i wielkiego amatora muzyki. Kiński oceniając niepospolite młodego artysty zdolności, ofiarował mu miejsce kapelmistrza przy swojej nadwornej orkiestrze. Tam to Stefani miał sposobność poznać wielu panów polskich żyjących w bliższych stosunkach z tym magnatem, a mianowicie ks. Andrzeja Poniatowskiego, który, jak wiadomo, ożeniony z Kińską, był ojcem głośnego później w dziejach naszego narodu ks. Józefa Poniatowskiego. Lecz Józef II lubiący nadzwyczajnie muzykę i umiejący cenić artystów, ofiarował Stefaniemu miejsce w swojej cesarskiej kapelli, gdyż dbał wielce o jej doskonałość, czuwał nad nią,

a w niewinnej artystycznej emulacji, pragnął ją mieć lepszą od wszystkich innych nadwornych orkiestr magnackich. Oczywiście bez żadnego wahania się, przyjął Stefani tak zaszczytne miejsce dla siebie, i został pomieszczonym jako skrzypek w gronie cesarsko-nadwornej orkiestry.

Józef II znał prawie każdego z artystów należących do jego muzyki; często rozmawiał z nimi to o sztuce, do której znawstwa miał wiele pretensyi, albo wypytywał się o szczegóły tyżące ich zawodu muzycznego, a nieraz pragnął i starał się wyświadczyć im niejedno dobrodziejstwo, jak o tém z następnego zdarzenia można się przekonać.

Pewnego razu, Józef II zmuszony był na niejaki czas oddalić się ze swojej ulubionej stolicy; gdy więc mieszkańcy Wiednia dowiedzieli się o dniu, w którym ich kochany monarcha ma wrócić do miasta, tłumami zalegli głównejsze ulice przez jakie miał przejeżdżać, by widokiem jego się nacieszyć, a okrzykami pełnemi uwielbienia i radości, dać mu dowód swego przywiązania. Piękny i pogodny dzień sprzyjał takowej dla miasta uroczystości, więc też kto mógł wyszedł na powitanie Cesarza, a uboczne i pomniejsze ulice, zupełnie prawie osamotnione i puste zostały.

Stefani dnia tego dążąc za innymi, po drodze wstąpił do zwiedzanej zwykle przez artystów cukierni, znajdując się na jednej z mniejszych ulic. Właściciel jój, człowiek już w pewnym wieku, posiadał córkę, dosyć ładną dziewczynę, która pomagając w tym zakładzie staremu ojcu, była zarazem jedyną jego pociechą. Nic dziwnego iż w dniu tak ważnym dla mieszkańców Wiednia, w cukierni zwykle dosyć licznie gośćmi zapelnionej, nikogo nie

było. Stoły, krzesła i ławki próżne, smutnie harmonizowały z opustoszałą ulicą, gdzie zrzadka tylko kiedyniekiedy jakiego przechodnia spiesznie dążącego w stronę Prateru, przez okno i drzwi oszklone można było widzieć. Stefani zasiadł sobie w cukierni, a zabawiając się rozmową z grzeczną gosposią, popijał kawę; gdy w tém drzwi się otwierają, wchodzi jakiś poważnego oblicza mężczyzna, w zwykłym odzieniu mieszczanina wiedeńskiego. Na jego widok zdziwiony i przerażony zarazem Stefani powstał z krzesła, lecz jedno skinienie nieznanego, w którym cała wola zachowania *incognito* objawioną była, przykuło natychmiast do krzesła zmieszanego muzyka, niewiedzącego co z sobą zrobić. Dziewczyna spostrzegłszy przybywającego gościa, pobiegła ku niemu pytając czém sobie może służyć, i stosownie do jego żądania postawiła przed nim filiżankę chłodzącego napoju. Nieznajomy przez ten czas przypatrywał jój się uważnie; czasami spojrzął z złośliwym uśmiechem na zakłopotanego Stefaniego,—nareszcie rzekł te słowa;

— Moja panienko, czas tak piękny, wszyscy biegają ujrzeć swego Cesarza, a ty siedzisz w domu; widać, że go nie kochasz.

— Owszem, proszę pana — odrzekła śmiało dziewczyna,—ja go bardzo kocham. Ale chociaż wszyscy pozamykali sklepy, aby się pójść przypatrzeć jak będzie wjeżdżał do miasta, ja musiałam zostać w domu, bo mój ojciec w ciężkich jest teraz interessach. Całe nasze utrzymanie mamy z téj małej cukierni, więc nawet w dniu tak uroczystym zamykać jój nie chce, licząc na to, iż może kto z gości wejdzie i da cokolwiek utargować.

— Jak to? więc ta mała cukiernia całe wasze utrzymanie stanowi?

— Tak jest panie, i byłoby nam z nią dobrze. Ale cóż! mój ojciec zaręczwszy w pewnym interesie za swego przyjaciela, wpadł mimowolnie w długi, których nie jest w stanie nateraz spłacić. A nawet lęka się o tę trochę mebli co się tu znajdują, gdyż nielitościwy wierzyciel odgraża się, że jeżeli mu na termin pieniędzy ojciec nie odda, zabierze nam wszystko co posiadamy.

— Hm! prawda iż to nielitościwie; lecz ty jesteś bardzo ładną i możesz z łatwością dostać męża, a wtedy...

— O! proszę pana, ktoby się tam chciał żenić z ubogą dziewczyną; a potem, tu nie idzie tyle o mnie jak o mojego biednego ojca. Ja mogłabym pójść do służby i zapracować na siebie, lecz mój ojciec stary zostałby bez chleba; bo wątpię ażebym mogła z zasług moich wystarczyć na jego utrzymanie.

— A wieleż twój ojciec winien?

— O! dużo, proszę pana: 4,000 zł. reńskich!

— Prawda że to nie mała summa; ale gdyby twój ojciec przypadkiem zdołał się z niej uiszczyć?

— O! wtenczas do naszego szczęścia nicby nie brakowało; mój ojciec przestalby się martwić, a dochody jakie mamy z téj cukierni aż nadto by nam wystarczyły na porządne i przyzwoite utrzymanie.

— Wtedy łatwiejbyś zapewne i męża dostać mogła— mówi nieznajomy z uśmiechem spojrzawszy nieznacznie na Stefaniego.

— Albo ja wiem? — odpowiada zarumieniona dziewczyna, — możeby to i łatwiej było...

— Podaj mi pióro, atrament i papier, chcę parę słów napisać — rzeknie po chwili namysłu nieznajomy.

Zerwał się z krzesła Stefani chcąc zadosyć uczynić jego woli, lecz znów skinieniem ręki przykuty został do miejsca.

Dziewczyna pobiegła do bufetu, przyniosła pióro i papier. Nieznajomy skończywszy pisać, zwinął kartkę, a oddając ją dziewczynie, rzekł:

— Pójdiesz z tą kartką do bankiera N. N. oddasz mu ją. A pogłaskawszy zdziwioną po głowie — bywaj zdrowa — rzekł; — rzucił na stół kilka sztuk drobnój monety i wyszedł.

— A czy ty wiesz kto był ten nieznajomy? — zapytał Stefani.

— Nie wiem: któż taki?

— To sam Cesarz!

— Ach! czy być może?

— Pokaż kartkę, co on tam napisał?

„Pan bankier N. N. wypłaci okazicielowi tego pisma 40,000 zł. reńskich na mój rachunek.

Józef II.“

Łatwo sobie wyobrazić radość dziewczyny i jój ojca, gdy ten wrócił do domu i dowiedział się o tém co zaszło.

W kilka dni później, był koncert na pokojach cesarskich. Upatrzwszy stosowną chwilę, Józef II zbliża się do Stefaniego i klepiąc go po ramieniu, pyta z uśmiechem:

— Kiedyż twój ślub?

— Najjaśniejszy Panie — odpowiada zmieszany — ja nie wiem.

— Jako nie wiesz?



— Tak jest Najjaśniejszy Panie, bo ja żenić się nie mam wcale zamiaru.

— Doprawdy; więc nie chcesz się żenić? — mówi zmarszczywszy czoło monarcha.

Gdy głębokim ukłonem potwierdził te słowa Stefani;

— To źle — rzeknie Cesarz z uśmiechem grożąc ręką Stefaniemu — nie lubię kiedy artyści naśladują wielkich panów. Co panu uchodzi, to artystom wcale nie przystoi. Odwrócił się i odszedł.

W jakiś czas po zdarzeniu wyżej opisaném, otrzymał Stefani od pewnej osoby wezwanie a zarazem propozycję, czyby nie chciał wraz z ośmiu innymi z cesarskiej orkiestry muzykami udać się do Warszawy, dla objęcia posady dyrektora kapelli Jego Królewskiej Mości. Ucieszony tak niespodzianém i zaszczytném dla siebie wezwaniem, pomimo odradzania (jak to zwykle bywa w podobnych okolicznościach) wielu osób, postanowił jechać do Polski z artystami, którzy także z ochotą gotowi byli opuścić miejsca zajmowane w cesarskiej orkiestrze, a przyjąć te, jakie im się w Warszawie nastroczały. Największa i jedyna trudność zachodziła w otrzymaniu potrzebnych na wyjazd pasportów, a tych bez uwolnienia się poprzedniego od zajmowanych obowiązków niepodobna było otrzymać. Należało bowiem mieć naprzód uwolnienie od służby cesarskiej, a rzecz ta sama z siebie przedstawiała niemało trudności.

Dnia jednego upatrzwszy stosowną porę, zabiera Stefani kolegów i udaje się na pokoje Józefa II. Stawiony przed obliczem monarchy, najpokorniejszemi słowy wynurzył prośbę o uwolnienie siebie i towarzyszków od obowiązków w cesarskiej orkiestrze i o pozwolenie udania się

do Warszawy, dokąd ich król Stanisław August na dwór swój wzywa.

— Jak to, chcecie mię opuścić! — rzeknie zdumiony i nieukontentowany monarcha—i to dla tego, ażeby jechać do Polski? Chyba wy nie wiecie co to jest za kraj? Ludzie w nim marzną od zimna, niższa klasa narodu pogrążona w barbarzyństwie, szlachta zuchwała i burzliwa, nie znająca się na sztuce i nie dbająca o nią, ani o artystów, zajęta jest jedynie wewnętrznemi kłótniami. A wy myślicie tam jechać dla polepszenia i ustalenia waszego losu! do kraju nękanego wojną domową, niemogącego wam dać na przyszłość żadnej rękojmi dobrego i spokojnego bytu! To widać wspólny wasz nieprzyjaciel tak wam doradził; lecz ja na to nigdy nie zezwolę.

Po chwili widząc, że jego mowa na proszących nie wywiera pożądanego skutku, dodał: — Zresztą, państwo moje zagrożone jest także wojną, wszyscy dobrzy poddani powinni być gotowi na jego obronę. Wy jesteście w wieku popisowym, mogą was zapotrzebować, nie należy więc w podobnej chwili opuszczać kraju.— To rzekłszy odszedł.

Po tak niepomyślnym, stanowczym, a nawet groźnym dla swój prośby wyroku, koledzy Stefaniego strwożeni, stracili już zupełnie nadzieję w możność udania się kiedykolwiek do Polski. Jeden tylko Stefani nie tracił ufności; tęsknił on niejako do kraju którego nie znał, który owszem w najczarniejszych kolorach starano mu się wystawić. Jak gdyby rozbudzoną w sobie siłą duszy tajemną, przeczuwał tę szczęśliwą chwilę tak przez wszystkich artystów upragnioną, a zaledwie małej tylko niezmiernie liczbie ich znaną — chwilę świetnego tryumfu, wywołanego potęgą twórczego natchnienia. Chwila ta miała nadejść dla

niego, przeczuwał ją; więc z najżywszą niecierpliwością wpatrywał się duchem swoim w tę świetną gwiazdę, co go miała w wędrówce żywota artystycznego doprowadzić do upragnionój mety, a imię jego otoczyć blaskiem sławy, której promienie widoczne są nam jeszcze i zapewne widzialne będą, dopóki przywiązanie do rzeczy ojczystych wraz z językiem nie zaginie.

Przeczucie zastępuje nam często zmysł jasnowidzenia i w wielu przypadkach za jedno uważane być może. Czyż jest szczęśliwsza chwila dla kompozytora nad tę, gdy widzi jak jego pomysły z rozkoszą pochwycone są od ogółu, jak się niemi zachwyca, jak się sercem z niemi łączy i lotem błyskawicy od jednego do drugiego krańca obszernój ziemi przenosi, by je sobie przyswoić nazawsze?! Szczęście to miało spotkać w naszym kraju Stefaniego; więc dziwić się nie należy, iż dusza jego tak żywo rwała się do Polski.

Doradzano mu ażeby spróbował jeszcze protekcyi hr. Kińskich; u których przed otrzymaniem miejsca w cesarskiej orkiestrze, położył pewne zasługi; bo nie widziano już innego środka na zmienienie tak stanowczo objawionój woli Cesarza. Kińscy połączeni z Stanisławem Augustem węzłami pokrewieństwa, przyrzekli pomoc Stefaniemu. Jakoż nie upłynęło dni kilka, a w skutek starań osobistych hrabiny, Józef Ilgi przysłał swoje zezwolenie oczekującemu w największej obawie Stefaniemu, i jego ośmiu towarzyszącom. Skoro tylko otrzymali pasporty, natychmiast bez żadnej zwłoki udali się do Polski, obróciwszy drogę na Karpaty.

Podróż przez Karpaty i to w miesiącu styczniu, tysiące niewygod i przykrości naszym artystom nastęrczała; lecz

sroższą nad wszelkie mrozy, zawieje śniegowe i niebezpieczeństwa górskiej w takiej porze roku wędrówki, były włóczące się bandy cyganów. Istotnie, bandy te obdarte, głodne, chciwe łupieży, bezkarnością złoczynstw popełnionych w tamtych okolicach, posuwały się niekiedy do najwyższej zuchwałości. Zmuszeni niejednokrotnie staczać nawet krwawe z cyganami utarczki, artyści poczuli mocno żalować, iż kraj spokojny i mieszkańców z łagodnymi obyczajami, porzucili dla kraju zupełnie prawie dzikiego, w którym zoczyńcy wśród dnia białego napadają na spokojnie przejeżdżających podróżnych. Nareszcie, cudem nieledwie uniknąwszy wszelkiego rodzaju niebezpieczeństw, przybyli szczęśliwie do Krakowa.

Znekani długą i męczącą podróżą, postanowili wypocząć w Krakowie. Jakże się zdziwili, gdy od mieszkańców tego starego grodu, doznali niemało dowodów współczucia, gościnności i uprzejmego względem siebie obejścia, jakie głównie cechuje otwarty i poczciwy charakter naszego ludu, jeżeli pewne zewnętrzne wpływy nie skaziły jego pierwotnej dobrej natury. Stefani jako czech z urodzenia, łatwiej od innych rozumiał mowę miejscową, a nawet bez wielkiej trudności rozmówić się mógł z mieszczanami i ludem żyjącym w okolicznych miasta tego wioskach. Przypatrywał on się uważnie obyczajom tych ostatnich, a szczególnie śledził naturę i charakter ich pieśni, które na przyszłym twórcy *Krakowiaków i Górali* niewysłowione wrażenie sprawiały. Przez czas kilkunastodniowego pobytu w dawniej Piastów stolicy, Stefani często wymykał się za miasto, zachodził do karczemu lub chat wiejskich, gdzie się tylko muzyka słyszeć dawała. Nieraz natrafił na obrzęd weselny, a serdecznie i gościnnie od ludu podejmowany,

z całym przejęciem artysty, zadziwiał i zachwycał się jędrnym i dosadnym rytmem krakowiaka, tkliwą a wdzięczną pieśnią weselną, dzielnością melodyi marszów używanych w podobnych okolicznościach. Jak ów kwiat, co roztacza listki swoje niby sieci, by zamknąć muszkę na nim siadającą, tak Stefani chwycił w objęcia ducha swego, piękne prostotą ludu naszego melodye, by je z czasem na pożytek swój duchowy obrócić. Niektóre oryginalniejsze i więcej charakterystyczne zwroty melodyi, na miejscu lub w dalszej podróży słyszane, notował; a tak odżywiwszy i ukrzepiwszy duszę swoją artystyczną w czystém źródle melodyi ludu pobratymczego, przybył Stefani wraz z towarzyszami dnia 2. lutego 1774 roku do Warszawy.

Na samym wstępie zdziwiony został nadzwyczajnym gwarem i ruchem stołecznego miasta. Przepyszne powozy z bogtými zaprzęgami przesuwaly się przed jego zdumioném okiem dążąc szybko ciągle w jednym prawie kierunku. W roku tym, pamiętnym w dziejach naszego narodu porwaniem króla z Warszawy przez garstkę konfederatów, zima była bardzo łagodną, a w dzień przyjazdu Stefaniego, termometr wskazywał 14 stopni ciepła. Toalety dam jadących powozami, były niesłychanie świetne, powodem zaś przepychu w strojach, jak się zaraz dowiedział, było solenne nabożeństwo w kościele Śgo Krzyża, na którém sam król miał się znajdować.

Patrząc na piękne gmachy licznych świątyni i pałace możniejszych panów; na bogate a gęsto już pojawiające się francuzkiego kroju, tudzież świetne barwą kotuszowej szlachty stroje; na zamożność (o ile z pozorów mógł sądzić) i dobry byt mieszczan, na ruchliwość ludności warszawskiej, która do dziś dnia czyni to miasto w oczach wielu cudzo-

ziemców bardzo pojętném i miłym; zrozumiał dopiero jak sporo niewiadomości, uprzedzenia i przesady zawierało się w tém wszystkiém, co mu dotąd o kraju i jego stolicy opowiadano.

W południe tegoż samego dnia, otrzymał Stefani wezwanie, aby się udał do zamku. Przybywszy tam niezwłocznie, wprowadzonym został przez jednego z szambelanów do komnat królewskich. W przyległym pokoju spostrzegł jakiegoś pana siedzącego przy stoliku, na którym mnóstwo książek i kart porozkładanych było. Skłoniwszy się nisko, na zapytanie nieznajomego kim jest? odpowiedział, iż nazywa się Stefani, i jest artystą dopiero co przybyłym z rozkazu króla do Warszawy, dla objęcia posady w nadwornej orkiestrze Jego Królewskiej Mości, wraz z innymi muzykami.,

— Siadaj mój kochany i powiedz mi, dla czegoście tak późno przybyli?

— Zła droga przez Karpaty i rozliczne niebezpieczeństwa z powodu gęsto napotykaných band cygańskich, wstrzymały znacznie nasze przybycie.

— Jakto, więc o tój porze przez Karpaty jechaliście do Polski? — rzeknie z zadziwieniem pan siedzący przy stoliku. — Opowiedzże mi szczegóły waszjej podróży; spotkania z cyganami!.. to musi być ciekawe.

Skoro Stefani wszystko jak najdokładniej opowiedział, nieznajomy pan powstał i głosem poważnym rzekł te słowa:

Najgorszą drogę wam wybrano, moglibyście daleko prędzej i bezpieczniej inną dostać się do Warszawy. Kiedy więc już jesteście, chciałbym was mieć jutro u mojej siostry kasztelanowej Krakowskiej.

— Ależ łaskawy panie, my bez zezwolenia i rozkazu królewskiego nie możemy się zobowiązywać.

— No, bądź spokojny — rzeknie z uśmiechem nieznajomy odchodząc od stolika — już ja to u króla wyrobię; a teraz — podając mu rękę do uścisku — bywaj zdrów i wypoczniej sobie *mon chère*.

Zostawiony sam w pokoju Stefani, nie wiedział jak miał sobie tłumaczyć rozmowę z owym panem nieznajomym. Wiadome mu były niektóre szczegóły dotyczące się dworu Stanisława Augusta, a słowa nieznajomego — „jutro chciałbym was mieć u mojej siostry kasztelanowej Krakowskiej“ naprowadzały go na domysł, ażali to nie będzie sam król! Przybycie szambelana i potwierdzenie tego domysłu, w osłupienie wprawilo Stefaniego. Taka słodycz i uprzejmość obejścia monarchy z artystą, wydała mu się trudną do pojęcia; sam sobie nie wierzył, a zachwycony dobrocią i łaskawością swego nowego pana, odtąd całe swe życie na usługi jego poświęcić pragnął (1).

Zaraz więc Stefani rozpoczął czynny swój zawód dyrektora królewskiej kapelli, przewodnicząc muzyce na pokojach wykonywaną, urządzając koncerty w dniu na to umyślnie przeznaczone, ucząc i przygotowując orkiestrę do należytego egzekwowania wspaniałych mszy Haydena i innych kompozytorów w czasie solennych nabożeństw w kościołach, na których król z swym dworem zwykle się znajdował, albo też dyrygując muzyką i śpiewakami podczas ważniejszych reprezentacji scenicznych w teatrze na-

(1) W wszystkie te szczegóły tyczące się życia twórcy *Krakowiaków i Górali*: opowiedział mi syn jego, zasłużony artysta Józef Stefani.

rodowym. Jako kapelmistrz, obowiązany był Stefani komponować niekiedy stosowne do okoliczności *kantaty*, jakich znaczną liczbę napisał. Czynny umysł jego nie znalazł spoczynku; więc oprócz dwóch mszy wokalnych z organami, tudzież jednéj orkiestrowej, komponował on często ustępy na same dęte instrumenta. Polonezy, jakich około sto sztuk napisał, zalecały się wielką śpiewnością, wyborną instrumentacją, a mianowicie właściwą cechą charakteru narodowego. Dla tego też, nietylko lubione były niezmiernie w całej Polsce, lecz nawet za granicą cenić je z tego względu umiano; wielu bogatych panów utrzymujących na swoich dworach orkiestry, często zamawiali polonezy u Stefaniego. W polonezach bowiem naówczas, naród największe miał upodobanie. Każdy ze zdolniejszych muzyków uważał sobie za powinność i największą przyjemność komponować polonezy, a muzyka takowych przystępna do pojęcia ogółu i zgodna z jego smakiem, najprędzej upowszechniała się w kraju. Niezliczoną téż moc podczas panowania Stanisława Augusta układano tych tańców; lecz w miarę jak horyzont polityczny kraju złowrogimi chmurami pokrywać się zaczął, świetna i poważno-wesoła melodia ustępowała miejsca ponurój i smutnéj, jak losy i przecucia ciężące nad upadającym narodem. Zawrzał jeszcze niekiedy polonez groźnym, wojowniczym rytmem, to znów jak łódka przed burzą albo po uspokojeniu takowej przemykająca się gładko po czystej lazuru oblicza wód przestrzeni, tak na chwilę melodia dawnym spokojem i pogodą tchnęła. Ale trwało to krótko, przelotnie, i znów melancholia, smutek i tęsknota, piętnowała wszystkie prawie pomysły z końca zeszłego i początków obecnego stulecia kompozytorów. Polonezy Ogińskiego, które



w znacznym odłamie zdolano uratować ze szczątków ogólnego rozbicia tego rodzaju muzyki narodowej, są wiernym wyrazem ducha owój epoki, i dla tego pomimo pewnej niedokładności w fakturze, którejby dziś nasze muzyczne wykształcenie nie tolerowało, mają dla nas wiele uroku, bo wyobraźnię grającego przenoszą mimowoli w owe pełne ważnych i smutnych wypadków czasy. Tysiące takich polonezów a może i lepszych, zaginęło lub gdzieś w ukryciu i zapomnieniu po różnych zakątkach ziemi naszej marnieją; wiele z nich lud w swój bogatej skarbnicy muzyki narodowej przechował i przechowywać będzie, na pociechę i użytek przyszłych pokoleń. Lecz gdyby można zebrać o ileby się dało największą liczbę dawnych polonezów, od czasów pierwszych kontuszowych ich twórców, nie wyłączając Kozłowskiego, Elsnera, Kurpińskiego, Chopina, Stefaniego Józefa i t. p., jakąż to księgę pełną psychologicznych przemian ducha narodowego w różnych epokach możnaby ułożyć! (4).

(1) Z wyłączeniem jednakże tych wszystkich, do których motywa brane były z oper lub innych pieśni cudzoziemskich, a jakich pełno od czasów Kurpińskiego namnożyło się w kraju. Polonez z takich nakręcanych w rytmie tematów składany, wywiera zawsze na mnie przykre wrażenie. Zdaje mi się, że widzę sentymentalnego Niemca, namiętnego Włocha, albo lekkiego Francuza, gwałtem przybranego w poważny strój staro-polski, który ani do twarzy, ani do natury tych ludzi w żaden sposób przystać nie może. Piękny nieraz śpiew w właściwym sobie rytmie, nakręcany, obcinany, sztukowany do taktu  $\frac{3}{4}$ , urasta w melodyjną poczwagę, co pewno boleśnie dogryzłaby pierwotnemu swemu twórcy, gdyby ją miał nieszczęście spotkać tak przerodzoną. Wartoby już dać pokój takiemu pisaniu

„Powiedz mi z kim przestajesz, a powiem ci kto jesteś.“ — Zdanie to bardzo często zastosowanem być może w rzeczach muzyki.

Są ludzie wyłącznie poświęcający się pewnemu tylko rodzajowi téj sztuki, którzy nie chcą lub nie pragną poznać bliżej innego, jako nieodpowiadającego ich skłonnościom lub z dawna ustalonym nawyknieniom. Widzimy to nie tylko w pojedynczych indywiduach, lecz także w pewnych kółkach, koteryach, a nawet po części i w obszerniejszych gromadkach narodowych. Jeżeli zgromadzenie w ten sposób uprawiające muzykę, nie posiada w sobie dostatecznych warunków, by wyrzeć na nią wpływ stanowczy i nadać jéj pewne w sferze sztuki udoskonalenie, odnoszące się i wypływające z przemożnego parcia dochowo-miejsowego (co w takim razie nazwaćby można szkołą albo rodzajem), wówczas prace jego bierne nikną pod zalewem fal sztuki ogólnej, jak ruchomy piasek w łożysku bystrzej rzeki nieznajdującej żadnego dla swych wód oporu. Ale czasem nie tylko narody i kółka towarzyskie, lecz i pojedynczy człowiek, przewagą swojej moralnej indywidualności jest w stanie wyrzeć mocny wpływ na sztukę, w której plodach nietrudno będzie przenikliwemu badaczowi dopatrzyć pewnych cech, mających ścisły stosunek z oryginalnością natury, lub charakteru takiej istoty.

Lat temu kilkanaście, wypadalo mi przejeżdżać przez Berdyczew. Miasto to będące głównem ogniskiem handlu

polonezów; niech każdy z muzyków w duszy swój szuka myśli do nich, a chociaż mniej ich będzie, niezawodnie właściwszym odznaczą się charakterem.

w zachodnich prowincjach cesarstwa rossyjskiego, zaludnione przemysłném i gwarném plemieniem izraelskiém, posiada pewne właściwe sobie cechy różniące je znacznie od wielu innych miast królestwa i cesarstwa, a to właśnie z powodu zupełnej przewagi żydowstwa nad chrześcianami.

Chodząc po rozmaitych zaułkach i niezliczonych wąskich uliczkach o drewnianych i starych domkach, w pośród mrowia ludności o wyrazistych i wschodnich rysach, mimowolnie przeniosłem się myślą do owéj niespokojnej Jerozolimy, która Rzymianom tylu kłopotów była powodem, że ją aż w gruzy rozsypali, a naród w niej mieszkający po wszystkich zakątkach ziemi rozpędzili.

Dotarwszy do pewnej ciasniejszej jeszcze od innych i osamotnionej nieco uliczki, posłyszałem wyraźny głos klarnetu, wygrywający albo raczej wyplakujący jakiegoś o nadzwyczajnie oryginalnym rysunku poloneza.

Że to był polonez, chociaż melodia jego i zakończenia były niesłychanie dziwaczne, o tém wątpić nie mogłem, przysłuchując mu się długo i podziwiając szczególną budowę całego tańca. Zbliżyłem się nareszcie do okna, z kąd rozlegał się żalosny głos klarnetu, i spostrzegłem starszka izraelitę, któren pomimo podeszłego wieku, dzielnie jeszcze i biegle władał tym instrumentem.

— Przepraszam cię, mój przyjacielu — rzekłem pozdrowiwszy starca ukłonem — ale racz mi powiedzieć, co to za polonez co go tak dobrze wygrywasz ?

— Co to za polonez? — odrzeknie pewnym głosem, albo ja wiem! Nauczyłem się go od mojego ojca.

— A twój ojciec gdzie go się nauczył ?

— Hm, tego ja nie wiem ; zapewne na dworze Radziwiłła, wojewody wileńskiego.

— Cóż on tam robił? — pytam zdziwiony.

— Jako, co mój ojciec tam robił? On był klarncistą w nadwornój kapelli Jego Ks. Mości. Oprócz mojego ojca było jeszcze jedenastu innych żydów grających na rozmaitych instrumentach, stanowiących oddzielną muzykę; bo była także i druga, z samych chrześcian złożona. Wszystkich żydów książę wojewoda ubierał po turecku i czasami, kiedy tego żądał, w pokojach dla niego grywali, a już to najczęściej w kościele podczas nabożeństwa. Tego poloneza zapewne tamże w Nieświeżu mój ojciec się nauczył, a ja od niego.

Zabawnym mi się wydał ten kaprys znanego z dziwactw człowieka. Utrzymywać z żydów kapellę, ubierać ich po turecku, by ten lud niewierny co ukrzyżował niegdyś Chrystusa, w bisurmański strój przebrany zmuszać do oddawania w świątyni katolickiej czci Temu, w którego świętość nie wierzy, i muzyką przyczyniać się do chwały Jego! Pomysł to godny prawdziwie Radziwiłła *panie kochanku!*

Osobliwy polonez będący powodem mojej z izraelskim klarncistą gawędki, musiał także choć pośrednio być owocem oryginalnego nieraz postępowania księcia wojewody. Wszyscy, choćby najmniejsi z tych co go otaczali, znali dobrze dziwaczny umysł i humor tego magnata; wyszukiwali więc odpowiednich środków w dogodzeniu jego oryginalnemu usposobieniu, a kto mu umiał się w ten sposób podobać, pewny mógł być łaski jego, a tem samém i fortuny, gdyż dobrze w takim razie nadgradzał. Bardzo być może, iż któryś z nadwornych Nieświeżskich muzyków, będący pod moralnym wpływem téj dziwnej organizacyi, skomponował dla ks. wojewody tego również dziwacznej

oryginalności poloneza. Żałuję, iż nie spisałem go na miejscu, bo niezawodnie każdy z czytelników gdyby go posłyszał, zgodziłby się bez sporu na prawdziwość przysłowia wyżej położonego.

Za daleko może odbiegłem od głównego celu méj pracy, wracam więc do Stefaniego.

Mówilem, że wielu panów polskich ubiegało się o posiadanie polonezów Stefaniego. Otóż pomiędzy nimi, głośny z wielkich bogactw, wystawnego życia i ogromnego zaufnia jakie naród miał w nieomylność jego finansowego rozumu, Krezus ówczesny, bankier Tepper, zamówił sobie także u tego kompozytora aż dwanaście naraz polonezów. Gdy mu takowe Stefani sam odniósł, Tepper zaprowadził go do skarbcza i z jednej skrzyni napelnionej złotem, wziął dwie garści dukatów i wysypał Stefaniemu do kapelusza. Przypadkiem czy umyślnie, kilka upadło na posadzkę; kompozytor chciał się po nie schylić, lecz bankier wstrzymał go za ramię, mówiąc:

— Zostaw to dla biednych.

A zanurzwszy powtórnie rękę w błyszczącym kruszcu, wydobył jedną jeszcze garść pełną dukatów i sypiąc je do kapelusza, rzekł te słowa do Stefaniego: — Nie żałuj mnie, ja nie zbankrutuję!

Niestety! człowiek ten tak wspaniale, z taką prawdziwie polską fantazyą wynagradzający pracę artysty, pewny swych bogactw, zręczności i rozumu, nie umiał przewidzieć wypadków, jakie straszliwie krajem wstrząsnęły: nie umiał stawić czoła odwracającej się od niego fortunie. Upadł, a bankructwem swoim zadał ogromny cios nietylko tym wszystkim co mu z ślepą ufnością majątki swoje powie-

rzyli, ale i narodowi całemu, gdyż bolesne skutki tego fatalnego upadku każdemu w kraju czuć się dały.

Pomyślnie ubiegały lata w Warszawie Stefaniemu. Zepolił on się duszą i ciałem z narodem, co umiał cenić jego talent i osobiste duszy przymioty. Około roku 1782 ożenił się, a Bóg liczném potomstwem pobłogosławił ten związek. Rok 1794, miał stanowić w ciągu życia jego najświetniejszą epokę, o jakiej tylko wolno jest marzyć artyście i kompozytorowi; Stefani miał utworzyć dzieło, które po wszystkie czasy zostanie typem i wzorem prawdziwie *narodowej* opery.

Chociaż Stefani uchodził za biegłego muzyka, wszelako nie można było przewidzieć, ażali będzie zdolnym do napisania opery. Bogusławski widząc w jego polonezach tyle ducha narodowego, wiedziony raczej przecuciem a może i ufnością w talent Stefaniego, powierzył mu swą najmilszą i najdroższą dla siebie pracę. Stefani przyjmując ją, uczuł całą ważność swego zadania. Obyczaje ludu krakowskiego i jego pieśni, zbyt dobrze były znane publiczności, ażeby kompozytorowi przebaczone najmniejsze uchybienie względem oddania w całej naturze i prostocie duchowej strony muzyki tego ludu. Choć niedługo Stefani bawił w Krakowie i jego okolicach, ale pilnie uważając, a następnie z innemi plemionami lud ten porównywając, dopatrzył wiele cech moralnych właściwych tylko Krakowiakom, którzy mianowicie w pieśniach, stanowczo od innych się odróżniają. Więc by muzyką oddać wiernie treść tego rodzaju jaką mu Bogusławski napisał, kompozytor powinien żywcem uchwycić stronę duchową muzyki, rytm i tok melodyjny, oddać nieskażone wpośród tkanin różnorodnych instrumentów, zastosowanych do potrzeb i usług

teatralnych. Jeżeli to trudne i niebezpieczne przedsięwzięcie pomyślnie mu się powiedzie, może zyskać sławę i popularność, ale w razie przeciwnym, ulegnie wyrokowi surowego i kompetentnego trybunału opinii publicznej. Stefani wiedział to dobrze; więc z bijącym sercem i pewną trwogą przystąpił do téj pracy; niedowierzając swojej pamięci i zdolności, w wolnych chwilach od codziennych obowiązków wychodził za miasto. Tam szukał melodyi ludu wiejskiego, by się iém przysłuchiwać; podniecał grajków wiejskich, by mu jak największą liczbę krakowiaków wygrywali. Krzepiąc ducha swego w czystém źródle melodyi ludowych, wracał do domu i zasiadał do pracy, puszczać wodze natchnieniu, które bujnie z serca jego, jak złotokłosa pszenica z łona urodzajnej niwy krakowskiej w bogaty plon wzrastało. Aż gdy przyszło do zupełnej dojrzałości, drżący i pełen obawy, pracę swoją złożył w ofierze narodowi, co go z dawna gościnnie do łona pobratymczego przytulił.

Pierwsze przedstawienie *Krakowiaków i Górali* dane 4 marca 1794 roku, stanowi epokę w dziejach narodowej muzyki dramatycznej. Publiczność z nadzwyczajnym zapalem tę operę przyjęła; i chociaż z powodów politycznych trzy razy tylko z rzędu na scenie ją przedstawiono, jednakże powodzenie jój na przyszłość nie mogło ulegać wątpliwości. I rzeczywiście, żadne dzieło na naszej scenie nie doznało nigdy takiego współczucia jak *Krakowiaki i Górale*; przy każdej stosownej okoliczności wznawiane, z małemi bardzo zmianami w tekście, dotrwało aż do dni naszych, a publiczność przyklaskująca téj operze w roku 1846 czyli ostatniem jój wznowieniu, témi samemi co przed pół wie-

kiem, przejętą była uczuciami dla twórców tego istotnie narodowego dzieła.

Instrumenta wchodzące do składu partytury Stefaniego, w sposób następujący są ułożone:

Waltornie . . . . . 2	Fagoty . . . . . 2
Flety . . . . . 2	Altówka.
Oboje . . . . . 2	Trąby . . . . . 2
Klarnety . . . . . 2	Kotły.
{ 1mo skrzypce	Bass i wiolonczella.
{ 2do skrzypce.	

Jak widzimy, śmielsza to już i większa orkiestra od téj, jaką się Kamiński w pierwszej polskiej operze: *Nędza uszczęśliwiona* posługiwał, chociaż klarnety nie są jeszcze w początku użyte, a dopiero później wchodzą; za to fagoty, trąbki i kotły, biorą stanowczy i wyraźny udział w operze.

Uwertura *Krakowiaków i Górali*, bez żadnego wstępu, bez zmiany ruchu, żwawa, pogodna i wesola jak oblicze naszego kmiotka wybierającego się na weselisko, od jednego natchnienia wypłynęła z pod pióra; jest ona zbyt dobrze znaną publiczności, również jako i kilka innych ustępów téj opery, zastosowanych do baletu *Wesele w Ojcowie*, który już z górą 500 razy na naszej scenie był przedstawiony; więc to mię uwalnia od ściślejszego ję analizowania. Zresztą niewielka rozmiarem, raczj za przegrywkę uważać ją należy, a żwawe tempo  $\frac{2}{4}$  tonacyi D twarde, w pierwszych siedmiu taktach *unisono* się zaczynające, tak silną narodowości cechą jest napiętnowane i tak w tym charakterze do końca uwertury jest zachowane, że słysząc ją, cały obraz sielskiej natury, wraz z gwarem naszych włości, żywo na oczach nam staje.

Po nię następuje zaraz nr. 1. duet *Andante con moto*



na dwa tenory G tw.  $\frac{2}{4}$ , śpiewany przez Stacha i Jonka; w nimto pierwszy zapytuje drugiego: „czy nie widzi czasem idących górali, bo (śpiewa):

„O nieszczęście téż to moje,  
„Jakże ja się tego boje.

Jonek go uspakaja i napomina, ażeby się nie bał:

„Ta górale nie są carci,  
„A jeśli będą uparci,  
„Tak ich tu gracko wyćwicem,  
„Że się muszą wrócić z nicem.

### S t a c h.

„Ale jak mi porwą Basię? i t. p.

Cały ten ustęp swobodnie i naturalnie jest w muzyce dyalogowany; w chwili zaś gdy spostrzegają przybliżających górali, takt  $\frac{2}{4}$  zmienia się z fermatą na cały, przybieając A miękkie tonację. Wybornie jest oddana chwila namysłu Krakowiaków (wiolonczella ją wyraża); nareszcie Stach namyśliwszy się, śpiewa:

„Oto do ojca pójdziemy,  
„I nim górale przyplyną,  
„Padnę mu do nóg z dziewczyną,  
„I opowiem moje chęci.

Kończy ten duet *Piu moto*  $\frac{6}{8}$  G tw.

„Idźmy, wszak on nie ze skały.  
„Wzruszy się na me zapaly i t. p.

stanowczym i pewnym, jak przystoi na zupełną determinację, rytmem określone. W ogólności, prowadzenie głosów wokalnych i instrumentalnych tak w tém duecie jako i w innych następnych numerach, trafnie i stosownie bardzo jest prowadzone; nie ma tu tych wybryków i skoków gimnastycznych, jakich Kamiński nie szczędził dla swych śpie-

waków w *Nędzy uszczęśliwionej*; Stefani umiejętniej się z niemi obchodził, ztąd też wszystko jest płynniejsze.

Po duecie następuje piosnka Basi:

Andante

Mo-spanie ka-wa-le-rze nieżeń się pro-szę ze-mną, Bo  
ja po-wia-dam szczerze iż nie bę-dę wza-jemną it. d.

Jakaż to piękna melodya! W swoim czasie była ona nadzwyczajnie upowszechnioną; dziś prostota jój nie podoba się naszym paniom śpiewającym: większa z nich część szuka i pragnie tylko włoskich aryj. Prawda, że w nich dowoli nakrzyczeć się mogą, lecz niestety! niewierzą temu, że w takiój wdzięcznej choć króciutkiej piosnce, głosy ich uczone nawet, stokroć miliej i przyjemniej wydadzą się wszystkim, niż gdyby najwprawniej zawodziły *trille* i *rul-lady*, wiecznie podobnych do siebie kawatin i aryj włoskich.

W nr. 3 znajdujemy poloneza według przyjętych z dawna reguł napisanego:

„Rzadko to widać na świecie,

„By się małżeństwo kochało.

Polonez ten w tonie C. twarde na sopran dla Doroty ułożony, wymaga głosu wprawniejszego do wokalizacyi; nie ma w nim żadnych nadzwyczajnych biegników ani też kadencyi, lecz szyk melodyjny chociaż tylko przez tercye ciągle postępuje, niełatwy jest jak się zdaje do śpiewania; trudniejsze jeszcze pod tym względem tryo w tonie As. tw.

Stefani w każdym prawie numerze odmienia w partyturze porządek instrumentów i tak naprzykład: raz waltor-

nie są na początku, a bass na końcu; to znów w miejsce waltorni klarnety albo oboje, a w miejsce bassu fagoty dają się widzieć. Nie ma to zapewne żadnego wpływu na wartość muzyki, lecz dowodzi, że albo kompozytor później już niektóre instrumenta dodawał, albo braku stanowczości w nim zasady do wyrażania pomysłów swoich. Oto w numerze 4. czyli krakowiaku: skrzypki przodują wszystkim instrumentom; ależ to najważniejszy i najmilszy dla naszych włościan instrument; bez niego za nic bassy, cymbały i inne dęte narzędzia. Ze skrzypcami i krakowiakiem, można cały nasz kraj wszereć i wzdłuż przewędrować, a wszędzie serdecznie i po bratersku cię przyjmą, nakarmią i napoją, uściskają i pokochają. Dla tego też skrzypce stały się u nas narodowym instrumentem, nie ma wioski gdzieby ich nie było, a cóż dopiero mówić o weselu (1). Z tego może powodu, Stefani umieścił na czele krakowiaka skrzypce; żwawo one i dzielnie państwu młodym przewodniczą, a Jonek w imieniu drużby, jako najwymowniejsza z całej wioski persona, ma rzecz w te słowa:



(1) Nieszczęśliwe i okropne *Katarynki* niszcząc i psując muzykę ludową, zabijają także sielskich skrzypaków; szanowni dziedzice dbali o dochody propinacyjne, starają się każdą karcznię w *katarynkę* uposażyć; nie wiedzą oni jaką niepowetowaną krzywdę wyświadczają tym sposobem naszej muzyce narodowej! W okolicach Warszawy, na lekarstwo nie znajdzie skrzypaka wiejskiego, ale ochrzypłych, fałszywych i piszczących pozytywek z niemieckimi tańcami, jak pokrzywy w zaniedbanym ogrodzie, pełno na każdym miejscu.

Jakie to życie i ruch w tej melodyi, jaka dosadność w rytmie i charakter krakowiaka jak dzielnie schwycony! W nim jak w zwierciadle odbija się ohochoże tańczących par oblicze, w nim także dostrzedz można groźbę rzuconą z ukosa na górali, że poważają się aż tutaj zachodzić i z przed nosa miejscowych chłopaków myślą zerwać najpiękniejszy kwiat z całego siola. Dzięki baletowi *Wesele w Ojcowie*, znanym on jest dobrze dzisiejszej publiczności, więc zdaje się, że snadnie wszyscy na mój sąd o nim się zgodzą.

Albo pieśń następna, którą kobiety same śpiewają:

Larghetto.

Zosiu ach już cię tra - cie - my, Jutro panią cię uj -

rze-my. i t. d.

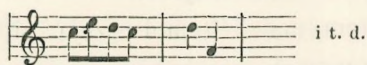
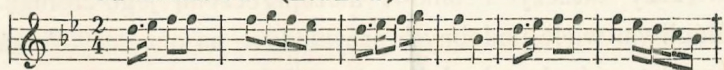
Cóż to za piękna i tkliwa nuta; słysząc ją, zdaje się nam widzieć ową gromadkę poczciwych dziewcząt i kumoszek szlochających nad dziewczuchą, która zmieniając wianek na czepiec, wstępuje w nowe dla siebie życie; więc też przepowiadają jój ciężki kłopot i zgryzoty. A mężczyźni jak gdyby dla przekomarzania się, po każdej przez kobiety śpiewanej zwrotce, wesoło krakowiakiem odpowiadają:

„Nie uważaj miła Zosiu, lepszy chłopiec świeży,  
 „Niżli kwiatek w pustém polu co odłogiem leży.

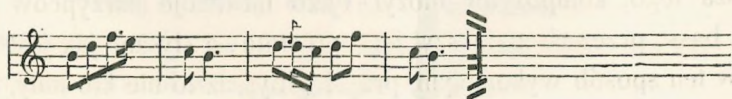
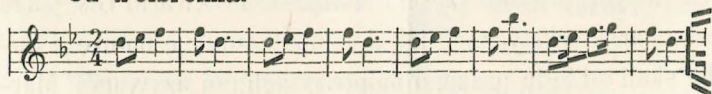
Przez długi czas zdawało mi się, że niektóre szczęśliwsze motywa a mianowicie krakowiaki, Stefani przejął

wprost od ludu i do swęj opery zastosował. Pragnąc się o tém przekonać, przejrzałem znaczny zbiór pieśni ludowych ogłoszony przez Oskara Kolberga w latach ubiegłych; nie otrzymawszy atoli pożądanego skutku, postanowiłem udać się jeszcze osobiście do szanownego zbieracza melodi narodowych, dla przejrzenia materyałów od lat wielu przez niego nagromadzonych, ażali tam jeszcze ciekawości mojęj nie zaspokoję. Kolberg z uprzejmością artysty i miłośnika sztuki muzycznęj, okazał mi 400 przeszło samych krakowiaków, a porównywając wspólnie takowe z partyturą Stefaniego, przekonaliśmy się, iż twórca *Krakowiaków i Górali* wysnuł je z własnego natchnienia, starając się tylko o naśladowanie treścią i formą muzyki ludowęj, lecz że główny tok i skład melodi, jest jego niezaprzeczoną własnością. Oczywiście, są ustępy mające niejaki do siebie podobieństwo; ażeby czytelnik mógł sam o tém sądzić, na próbę przytoczę krakowiaka i marsza znajdującego się w zbiorze pieśni Kolberga wydanym 1857 r. str. 412.

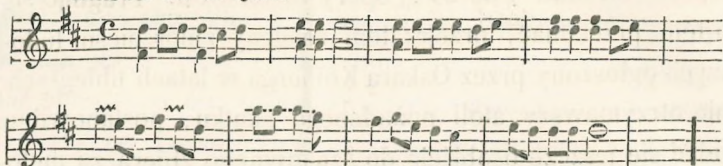
**Od Krakowa (Łobzów).**



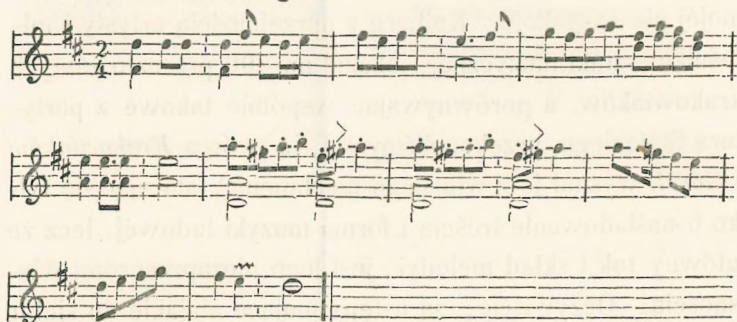
**Od Wolbromia.**



### Marsz od Grójca.



### Marsz Stefaniego.



Otóż tego rodzaju podobieństwo istnieje pomiędzy muzyką Stefaniego a innymi pieśniami ludowymi; z charakteru są one do siebie podobne, co czyni kompozytorowi największy zaszczyt i stanowi niezaprzeczoną jego zasługę. Mógłbym wiele podobnych przykładów na oczy czytelnika przedstawić, ale zabrałoby mi to wiele miejsca.

Z dziwnym jednakże talentem umiał Stefani przejąć się cechą ludowej muzyki; oto w marszu weselnym wyżej porównanym a kończącym 5 nr. opery, w takcie drugim i czwartym drugiej części, zwiększona kwarta *Gis* jakże jest charakterystyczną, jak doskonale maluje naturę i ducha skali od ludu naszego najpowszechniej używaną! Marsza tego, kompozytor ułożył tylko na dwoje skrzypców i bass, przez co zwiększył jego prostotę, a słysząc jak jest w ten sposób wykonanym, przysięgłbyś, iż to nie kto inny,

tylko grajkowie wiejscy przewodnicząc państwu młodym do kościoła, rzną od ucha marsza weselnego.

Nr. 6 czyli kawatina śpiewana przez studenta :

„Świat srogi, świat przewrotny,

„Wszystko na opak idzie :

„Kto nie wart pan stokrotny,

„A człek poczciwy w biedzie.

jest najpiękniejszą z pieśni, jaką nam kompozytorowie z owych czasów zostawili. Nuta jęj znaną jest wszystkim, bo któż jęj nie śpiewał, komu nie była ulgą i balsamem gojącym stroskaną zawodami tego zycia duszę? Więc to mnie uwalnia od przytaczania jęj nutami. Taka piosnka więcęj warta niż niejedna jaskrawa opera, gdzie oprócz zręcznych a nawet dowcipnych kombinacyi wokalnie-instrumentalnych, jednego pięknego motywu nikt nie znajdzie. Stworzyć prawdziwie piękny motyw, ale taki co go wnet wszyscy pokochają, przyswoją i na długie lata przechowają, rzecz niełatwa; potrzeba mieć od Stwórcy ów dar, bez którego żaden rozum, żaden dowcip, żadna nauka nic sobie nie poradzi; potrzeba być natchnionym. Wprawdzie kaźden z muzyków pragnie tego, a czyż natchnienie przychodzi na zawołanie? Więc są to chwile niesłychanie rzadkie w życiu artysty; od jednęj tak jęj zależy nieraz sława i powodzenie kompozytora.

W nr. 6 widoczną jest także troskliwość Stefaniego o jak najzupełniejsze wykończenie techniczne; oprócz trąb i kottłów, wszystkie inne instrumenta (co się nie w kaźdym numerze spotyka) biorą udział. Klarinet rozpoczyna przegrywkę, po czterech taktach ustępuje miejsca fletowi i fagotowi; późnięj łączą się wzajemnie, aż nareszcie skrzypce zaokrąglają cały ten wstęp przed śpiewem. Zaś podczas śpiewu, pełnemi wdzięku arabeskami ozdabiają jego desen,

tworząc udatną całość. Jest to bez zaprzeczenia najstaranniej opracowany ustęp z całej opery.

Humorystyczny duet z tonu B tw.  $\frac{3}{4}$  *andante sostenuto*:

„Raz na pniu między dębami,  
„Siedziały w parze turkawki.

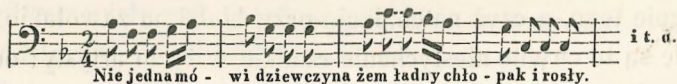
śpiewany przez Basię i Stacha, wypełnia nr. 7. Tok gminny stanowi główniejszą jego zaletę.

Pominę chór górali:

„My mieszkańcy tatrów górnych  
„Idziem do was Krakowiaków.

jako nieprzedstawiający w sobie nic osobliwego, a przejdę do nr. 9, czyli aryi Bryndasa.

Melodya jęj wielokrotnie obija się o uszy słuchaczy uczęszczających do naszego Teatru różnaitości; należy ona do jego remanentowych własności, wraz z wielu innymi dawnymi pieśniami naszych kompozytorów, jak to później w swoim miejscu wykażę. A zatem przytoczę z niej tylko pierwsze cztery takty, pewnym będąc, że ją każdy zaraz pozna:



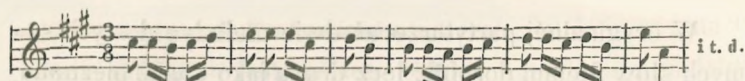
po prześpiewaniu całej zwrotki, Bryndas tańcuje, i trzeba przyznać że charakter muzyki góralskiej wiernie przez kompozytora w pieśni i przygrywkach został schwycony.

Nr. 10, także piosnka górala:

„Próżno Kaśka od nas stroni,  
„Bó ją góral zawsze zgoni.

w niczém się tak dalece nie odznacza, więc przejdę do mazura śpiewanego przez Jonka:





Kiś się ko - bieta u - sadzi choć by był chłopak ze skały.

Nuta téj pieśni żywcem przypomina znaną powszechnie melodyę „*Uciekła mi przepióreczka w proso*“, tylko nasuwa się wątpliwość co do starszeństwa. Zdaje się jednakże, iż druga jest dawniejszą, bo i deseń jej melodyjny nierównie kształtniejszy, a tém samém piękniejszy.

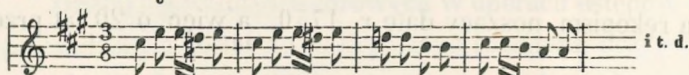
Finał C tw.  $\frac{4}{4}$  w którym Basia, Dorota, Stach, Jonek, Student, Górale i Krakowiaki naprzemian występują grożąc sobie wzajemnie, składnie i z ogniem jest ułożony. Już to w tym ustępie i następnym kończącym akt pierwszy, to jest chórze Krakowiaków B. tw.  $\frac{4}{4}$

„Nuże chłopcy, dziewczki, żony,

„Idźmy wszyscy, idźmy śmiało.

widać niepospolitą łatwość, jaką posiadał Stefani w rozporządzaniu większemi massami śpiewaków; układ także i prowadzenie instrumentów orkiestrowych, dowodzi wprawnego i oswojonego z technicznými nawet trudnościami kompozytora. Zalety te widoczniejsze są jeszcze w akcie drugim. Wprawdzie melodye nie są tak ładne ani upowszechnione, lecz w pierwszym zaraz numerze czyli tercecie górali: „*Wszystko łebsko się udało*“ i t. p.; następnie w chórze idącym po drugiej kawatynie Studenta, a nakoniec w duecie pomiędzy Bryndasem i Jonkiem, znajduje się wiele rzeczy godnych najbiegłego pióra, i dziś jeszcze z przyjemnością słuchanými być mogą.

Do ładniejszych i więcéj znanych numerów należy śpiew tenorowy Stacha:



Nie tajność to jest ni-ko-mu jak mę-żo-wie żo-ny zwodzą.

W oryginalnej partyturze aż dwie melodye do tych samych słów Stefani dorobił; lecz druga jako wcale nieznaną, rzadko, a może nigdy nawet śpiewaną nie była, więc jęj nie przytaczam; tém więcęj, że akompaniament drugięj kwartetowi tylko rzniętemu jest powierzony. Wymienić tu jeszcze wypada aryę Basi G tw.  $\frac{2}{4}$  *andante con moto*: „*Jestem dobra jak baranek*“ chociaż w nięj nic osobliwego pod względem muzycznym nie znajduję. Za to nr. 6, arya Studenta do słów:

„Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci,

„Nie ci co przymus lub interes mają;

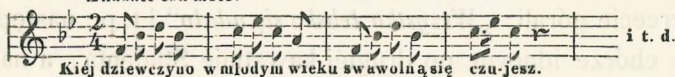
„Bo pierwsi dają co zdarli z swych braci,

„Drudzy do łaski wzgardę przyłączają.

Ustęę ten chociaż nie zaleca się melodyą, w instrumentacyę jest bogaty. Stefani dla nadania więcęszęj rozmaitości pracy swojęj, w numerze tym umieścił skrzypce *solo*; smaku tam niebrak, lecz dzisiaj zbyt jesteśmy wymagającymi, ażeby w szelkie nasze życzenia w tego rodzaju kompozycyi zaspokojonemi być mogły.

Pominę słabo także napisaną aryę Doroty: *allegro B tw.*  $\frac{2}{4}$ , by zatrzymać się nieco nad przedostatnim nr. opery:

*Andante con moto.*



Mało w zbiorze pieśni narodowych znajduje się równęj piękności i wdzięku. Tok jęj naśladowany szczęśliwie podług formy od wieków przez naród wyrobionęj, od razu do serca każdemu przypadł. Kolberg upewnia (1) iż posiada rękopism noszący datę r. 1770, a więc o 20 lat prze-

(1) Obacz Ruch Muzyczny z r. 1858 str. 363.

szło starszy od *Krakowiaków i Górali*, w którym nuta téj pieśni dokładnie jest spisana; oprócz tego istnieje mnóstwo piosnek treści żartobliwej do téj saméj melodyi układanych, tak naprzykład jedna więcéj znana:

„Wyjechał ci pan starosta z chartem na zające,

„I napotkał trzy panienki na zielonéj łące.

Więc Stefani w całości ze skarbicy ludu ją wyjąwszy, zamieścił w swojej operze. Z nią tedy kilka innych w tém dziele poprzednio przezemnie wykazanych: jak prąd elektryczny z miasta do dworców szlacheckich, ztamtąd pod strzechy siedzib wieśniaczych, w krótkim czasie wszystkie warstwy społeczeństwa naszego obiegly, głęboko w sercach narodu utkwily, i odtąd stały się jego własnością. Lud nasz ma pewne, właściwe sobie poczucia piękna, nie każdą on piosnkę chociażby dla niego umyślnie stworzoną, przyjmie i przyswoi, a jako pszczołka porzuca niepożyteczny dla niéj, chociaż barwny krasą kwiat, a chętniej siada na niepozornym, ale obfitującym w słodycz: tak i on tę tylko muzykę ukocha i przyswoi sobie, która posiada zalety zgodne istotnie z warunkami potrzeb jego duchowych. Opera Stefaniego ma dla nas niezmiernie wielką cenę, bo jest niejako zwierciadłem odwzorowującym całego ducha naszych melodyi narodowych, bo stanowi epokę w dziejach naszej muzyki dramatycznej, jako pierwsza opera prawdziwie narodowa, bo ona nakoniec będzie na długo, a może na zawsze, jedynym wzorem i typem dla wszystkich kompozytorów, jacy kiedykolwiek tego rodzaju opery zechcą komponować.

Dzisiaj, gdy zarys zbiorowych w operach ustępów doprowadzonym został do najwyższego rozmiaru, oczywiście muzyka Stefaniego wieleby straciła, jeżeliby ją kto chciał

koniecznie porównywać z muzyką teraźniejszych dramatycznych kompozytorów, pod względem formy mianowicie ubogo się wyda. Lecz zważać trzeba na czas, w jakim twórca *Krakowiaków* dzieło swoje układał. Inne były warunki i zasady muzyki dramatycznej; każdy z mistrzów myślał tylko ażeby w jego utworze melodi jak najwięcej było; nie pojmowano potrzeby używania huczących mass instrumentalnych dla odmalowania ważniejszych w sceniczne efekta sytuacji, ani ubiegano się także za olbrzymim rozwojem chórów, tak jak to później Rossyni, a następnie Meyerbeer i wielu innych czyniło. To prawda, że opery Mozarta, mianowicie *Porwanie z Seraju*, *Don Juan*, opanowały już wszystkie ważniejsze w Niemczech teatru, tłumy zaś kompozytorów naśladowały formę i styl muzyki tego genialnego artysty; już nawet Salieri pisząc w Wiedniu *Axura*, dał mu szeroki i potężny rozmiar, jak na wielką operę przystoi, lecz we Włoszech Meyer, Fiorawenty, Paer, a nadewszystko Cimarosa, szukali tylko w muzyce melodi odpowiedniej wyrażanym przez siebie uczuciom, a o szeroki rozmiar zbiorowych ustępów nie chodziło im wcale. Stefani przesiąkły tradycją muzyki włoskiej, przekładał jej pogodne i skromne wejrzenie, nad wspaniałe a nakazujące oblicze nowo okazującej się muzyki niemieckiej, której Mozart w *Porwaniu z Seraju* był istotnym prawodawcą; i oto przyczyna dla jakiej nie silił się na pompatyczne i wielkie w swojej operze ustępy. Zresztą, pisał on muzykę do treści narodowej, gdzie prostota uczuć jest na pierwszym planie; jako człowiek rozumu i talentu wiedział dobrze, iż muzykę jego powinna cechować również odpowiednia uczuć prostota. Nakoniec, nie dla uczonej lub wyćwiczonej w rozwiązywaniu trudnych zawikłań kontra-

punktowych albo harmonijnych, ale dla rządzącej się uchem i sercem publiczności ją pisał; więc nie wymagajmy od twórcy *Krakowiaków i Górali* więcej nad to, co nam od piszącego operę polską w końcu XVIII wieku żądać wolno, to jest: prawdy pod względem żywiołu narodowego, jasności w przyborach technicznych, piękności i prostoty w melodyj, wierności w oddaniu prawd uczuciowych: i oto właśnie wszystko znajduje się w niniejszym Stefaniego utworze. W tém leży jego względem sztuki naszej muzyczno-dramatycznej zasługa.

Zdaje się, że Stefani całą swą artystyczną zdolność, całe kompozytorskie natchnienie, zawarł w *Krakowiakach i Góralach*; obdarzył on kraj dziełem prawdziwie narodowym, ale było ono dla jego natchnienia pieśnią labędźią. Kilka prac następnych scenie poświęconych jak naprzykład opery: *Wdzięczni poddani* (1796), *Drzewo zaczarowane* (1797), *Frozyna* (1806), *Rotmistrz Górecki*, *Polka* (1807), *Stary myśliwy* (1808) i *Papirus* (t. r. wystawiona), pomimo niemałych zalet, (oprócz pierwszej mającej więc nieco powodzenia), nie mogły długo utrzymać się na scenie. Po abdykacyi Stanisława Augusta, po ostatnim rozbiorze kraju, Stefani obarczony liczną rodziną, wszystkie swe siły wyteżał na obmyślenie środków utrzymania i wychowania dzieci. Wypadki polityczne wstrząsające krajem, nieprzyjaźnie oddziaływały na artystów; sztuka dramatyczna ścieśniona w swoich granicach, nie mając swobodnego ruchu, chylila się do upadku, i gdyby nie Bogusławski (jak to w swoim miejscu wykażę) kto wie, czy nie zaginęłaby zupełnie. Po opuszczeniu zaś Warszawy przez prusaków, Stefani ze skołatany ciągłą pracą umysłem, nie był już w stanie wznieść się natchnieniem w wyższe sfery sztuki. Zre-

szta młodszy, a więc zwawsi kompozytorowie, w szranki poczęli wstępować. Nowe ich utwory z każdym rokiem na scenie się pojawiające, zacierały wrażenia i pamięć ostatnich dzieł Stefaniego. Jedne tylko *Krakowiaki*, wpośród różnorodnych i rozmaitej wartości dzieł swojskich i obcych kompozytorów, świeciły zawsze blaskiem jednostajnym i nic ich przyćmić nie było w stanie.

Stefani ciesząc się ciągłym powodzeniem bezprzerwanie wznawianej (o ile tylko miejscowe okoliczności dozwalały) swojej pierwszej pracy, zajmował skromną posadę jednego z pierwszych skrzypków w orkiestrze teatralnej służąc scenie krajowej aż do 1818 roku. Następnie, oddawszy się zupełnie życiu domowemu, resztę podeszłych lat pędził w gronie swjej rodziny. Zmarł dnia 24 lutego 1829 roku.

Jak już wyżej powiedziałem, z powodu ówczesnych politycznych wypadków, trzy razy tylko z rzędu *Krakowiaki i Górale* mogły być dane na scenie. Straszliwe chmury grożące wielką nawałnością zbierając się od dawna, zawisły nad krajem. Wiele rzeczy zmieniło się w Warszawie. Publiczność oczywiście przestała bywać w teatrze, aż nareszcie nadszedł dzień 17 kwietnia, a wielu artystów dramatycznych opuściwszy cichy muz przybytek, pobiegło rzucić się w objęcia Bellony. Przez sześć miesięcy teatr w stolicy był zamknięty; naród odgrywał wielki dramat co krwawemi zgłoskami wypiętnowany jest na karcie dziejów ojczystych. Jednakże z woli Najwyższej Rady Narodowej, wyznaczono dla aktorów znaczne od rządu wsparcie i dnia 11 października teatr otworzono. Na żądanie publiczności, 29 tegoż miesiąca dano benefis dla artysty Rutkowskiego, za okazane męstwo w czasie oblężenia Warszawy.

Po zdobyciu Pragi dnia 4 listopada, artyści dramatyczni rozbiegli się na wszystkie strony. Bogusławski z większą połową udał się do Lwowa i tamże przez lat pięć z różnym powodzeniem dawał widowiska. W Warszawie zaś pozostał tylko balet, i do końca roku zdołano zaledwie dać jeszcze pięć scenicznych przedstawień, łącznie z kilku pozostałymi w stolicy aktorami. Wszystkie możniejsze rodziny opuściły Warszawę, stroniąc od zgiełku wrzawy wojennój; gwarne i ludne przedtém miasto osamotnione zostało. Do Lwowa, jako najodleglejszego punktu od placu boju, wszyscy dążyli i większa część znaczniejszych mieszkańców dawniej Rzeczypospolitej, tamże się schroniła. Skoro tylko w połowie stycznia 1795 roku, Bogusławski zjawił się ze swoją trupą artystów we Lwowie, połączył się zaraz z Morawskim, który przed jego przybyciem zarządzał w tém mieście małym towarzystwem aktorów, a na usilne żądanie stęsknionej do widowisk scenicznych publiczności, rozpoczął przedstawienia operą *Fraskatanka*. Dobrze przyjęty, kilka innych później wystawił, a gdy po wielu staraniach otrzymał w 1796 r. od rządu austryackiego pozwolenie przedstawienia *Krakowiaków i Górali* (bo z całego repertoaru ta jedna tylko sztuka zabronioną była do grania artystom polskim), obszerna sala przez siebie wybudowanego teatru, zaledwie mogła pomieścić cisnących się widzów. Zapalu publiczności z niczem porównać niepodobna. Takto natenczas współczucie dla wszystkiego co własne, rodzime, rozwinęło się w narodzie; lecz niestety! byłoto już wszystko za późno. Świetne we Lwowie powodzenie artystów, pomimo rywalizacji niemieckiego teatru przez rząd bardzo popieranego, zachęcało wielu innych do zaciągnięcia się pod sztandary Bogusławskiego,

tego niezmordowanego pracownika na polu sztuki ojczystej. Nawet Owsieński (który w początkach tego roku talentem swoim wspierał scenę warszawską, że obok francuzkiej rodziny Volange, dającej z powodzeniem widowiska, artyści nasi mogli choć kiedyniekiedy wystąpić na scenie), opuścił Warszawę udając się do Lwowa. Za jego przykładem poszło wielu innych lepszych aktorów jak: Hempiński, Drozdowski, Desznerowa i t. p. Ze znaczniejszych śpiewaków: Szczurowski, Sierpińska i Iwańska, urządzali sobie w Warszawie muzyczne wieczory, a nawet pod przewodnictwem Tonioloego wykonali publicznie wielkie *Oratoryum* Paisiello. Tenże sam Tonioli, uformował małą operę włoską, w której sam występował, pierwszą zaś śpiewaczką była pani Sierpińska; lecz to trwało zaledwie kilka wieczorów.. Smutnym roku tego dziejom teatru polskiego po Owsieńskim, przewodniczył Tuczemski, ku końcowi zaś państwo Truskolawscy utworzyli nową antreprzyę, dając przedstawienia w pałacu Radziwiłłowskim. W roku 1797, sprawy naszego teatru w stolicy nietylko się nie polepszały, ale owszem pogorszały. O ile teatr w Warszawie coraz smutniejszego doznawał losu, o tyle na prowincyi lepiej mu się wiodło. Potworzyły się małe towarzystwa aktorów, przebiegające kraj w różnych kierunkach, i tak: Nowicki trzymał się miast wielkopolskich; w Krakowie Kluszewski starosta Brzegowski będąc zmuszonym trzymać niemieckich artystów, o scenie polskiej wielkie miał staranie; w Wilnie Morawskiemu, a w Mińsku Każyńskiemu powodziło się nader pomyślnie; ten ostatni jeździł nawet do Moskwy, gdzie dawszy 7 przedstawień, odniósł wiele korzyści (1).

(1) Tenże sam Każyński udawszy się z aktorami swymi



W maju teatr w Warszawie został zamknięty, niepodobna bowiem było artystom dla niezmiernie szczupłych dochodów utrzymać się dalej, więc udano się do Poznania, a następnie do Gdańska, w którym to mieście po raz pierwszy dopiero wićziano polski teatr.

Chociaż scena nie miała dla siebie żadnej pomyślniej przyszłości, jednakże z każdym rokiem wzbogacała się nowo przybywającymi wielkiego talentu aktorami. W końcu jeszcze 1797 r. Szymanowski znakomity później aktor i śpiewak, pierwszy raz wystąpił w operze Stefaniego: *Wdzięczni poddani*, w roku zaś następnym, Aloizy Żółkowski ozdoba i chluba sceny polskiej, także w tej samej operze ukazał się na deskach teatralnych.

Nareszcie w roku 1799, los okazał się nieco przychylniejszym sztuce krajowej; w miarę jak scena warszawska bogaciła się artystami prawdziwie zdolnymi, zajęcie i współczucie dla niej mieszkańców zwiększać się także poczęło. Nawet aktorowie niemieccy widzieli się przymuszonymi opuścić Warszawę, gdyż dłuższy w niej pobyt zagrażał im ostatnią zgubą; biedacy nie mieli o czém wyjechać, lecz artyści polscy urządziwszy dla nich widowisko, zebranemi pieniędzmi opędzili koszta potrzebne na ich wyjazd. Przybył także do Warszawy po pięcio-letniej nieobecności ze Lwowa Bogusławski, gdzie z powodu wielu zmian zaszłych skutkiem politycznych wypadków, nie mógł już dłużej bawić z liczném swoim towarzystwem. Pani Truskolawska po śmierci męża sama jakiś czas zarządza-

do Petersburga w roku 1806, dał kilkanaście przedstawień polskich, między któremi najwięcej się podobały *Krakowia-ki i Górale*.

jąca teatrem, odstąpiła praw swoich Bogusławskiemu. Ten zaś umiejący sobie we wszystkim dać radę, z energią wziął się do pracy i zaraz 31 sierpnia, wystawił operę *Martyniego Drzewo Dyanny*. Publiczność warszawska stęskniona oddawna do sztuk tego rodzaju, z upodobaniem przysłuchiwała się pięknej muzyce znakomitego w owe czasy włoskiego kompozytora, ładnym głosem naszych śpiewaków i wcale niezłej orkiestrze uporządkowanej staraniem Józefa Elsnera. Imię tego człowieka odtąd silnie jest splecione z dziejami muzyki narodowej. Bogusławskiemu jedna jeszcze więcej przybywa zasługa, że znakomitego kompozytora zjednał scenie i narodowi naszemu.





JÓZEF ELSNER .

Hys. z natury i lit. M. Fajans

## ROZDZIAŁ XI.

---

### JÓZEF KSAWERY ELSNER.

(1799—1810.)

Życiorys Elsnera. — *Iskahar, król Guazary* pierwszy melodramat polski, do którego Elsner muzykę układał. — Opera włoska w Warszawie. — Wystawieniem opery *Flet czarnoksiężki*, artyści nasi włochów do opuszczenia Warszawy przymusili. — Panny Pietrasch i Karolina Stefani ulubione od publiczności śpiewaczki. — Prace Elsnera scenie naszej poświęcone. — *Król Łokietek*. — Rozbiór tego dzieła. — Opery francuzkie. — W. Księstwo Warszawskie. — Pomyślność teatru narodowego. — Projekt Bogusławskiego tyczący się przyszłości teatru. — W. Książę Warszawski przeznacza 36,000 złp. rocznego wsparcia dla teatru w stolicy. — Ustanowienie dyrekcji rządowej.

Józef Ksawery Elsner, urodził się w szląskim miasteczku Grotkowie 29 czerwca 1769 roku. Od dzieciństwa zaraz począł się uczyć muzyki, gdyż zwyczajem zdawna w tamtych stronach przyjętym, młodzież do szkół uczęszczająca, obowiązana była śpiewać w kościołach pieśni nabożne. Zamilowania do muzyki nabralł Elsner od rodziców, którzy w wolnych chwilach swego życia lubili się nią zajmować. Poduczywszy się grać cokolwiek na skrzypcach, obudził się w nim instynkt do kompozycji; układał

on sobie tańce, małeńkie piosneczki i t. p. Ojciec Józefa pragnąc syna przeznaczyć zawodowi duchownemu, oddał go na wychowanie do klasztoru Dominikanów w Wrocławiu; tamto śpiewając często dyszkantem na chórze, przy innych naukach pobieranych w eksjezuickim uniwersytecie, miał sposobność doskonalenia się na skrzypcach, tudzież poznania pierwszych zasad kompozycyi. W trzynastym roku życia, napisał *Motet* na dwa dyszkantowe głosy: *Ave Maria gratia plena*. Rektor chóru Schön, usłyszawszy ten utwór wykonany w czasie nabożeństwa, zwrócił szczególną uwagę na młodego kompozytora, a widząc w nim niepospolity talent, sam począł mu wykładać naukę wyższej kompozycyi. Staraniem rektora, u którego Józef pomieszczony był na stancyi, ówczesny organista Dominikańskiego kościoła Janisch, wykładał mu zasady generalbassu, a jeden z członków tamtejszej orkiestry Dreirittner, największą był mu w nauce muzyki pomocą. Ów Dreirittner wiele mszy i niesporów napisał, znajdujących się dotąd w rozmaitych naszych kościołach, a mianowicie w Częstochowie.

Nabrawszy wprawy do komponowania, Elsner wszystkie wolne chwile od szkolnych zatrudnień poświęcał muzyce i znaczną liczbę kościelnych utworów skomponował, jednających mu uznanie i szacunek nawet pomiędzy przełożonymi. Atoli w dziwny sposób brał się do tego. Wiadomo każdemu, iż kompozytor chcący układać na kilka głosów lub orkiestrę muzykę, wpisuje ją w partyturę; o toż Elsner zupełnie przeciwnie postępował, a o partyturze wyobrażenia nawet nie miał. Dopiero ówczesny dyrektor teatralny wrocławskiej orkiestry Maar, pierwszy wskazał mu jak na jednej karcie wszystkie naraz działające głosy wpi-

sywać można. Zachęcony namowami swoich przyjaciół, niektóre religijnej muzyki ustępy wydał Elsner na świat pod pseudonimem Lilietti. Probował on także później napisać symfonię; jedna wykonana podczas rocznicy urodzin żony dyrektora tamtejszego teatru, oprócz wielu nieudanych pochwał, otworzyła mu wstęp na wszystkie teatralne widowiska. Korzystając z tego, przyszedł twórca *Króla Łokietka*, zasiadał nieraz ze skrzypcami w orkiestrze zastępując którego z artystów, i tym sposobem zapoznał się z wielu utworami dramatycznymi; nauczał się należycie oceniać naturę używanych do usług teatralnej muzyki instrumentów. Tak tedy uprawiając muzykę którą kochał a jako przyszedł duchowny teologię, do której nie miał wielkiego zamiłowania, w skutek śmierci swego ojca, Elsner zmuszonym był porzucić na niejaki czas szkolne zajęcia, a nie mając dostatecznych funduszy na utrzymanie życia, zaciągnął się jako pierwszy skrzypek do kapelli Dominikańskiego kościoła. Osiadłszy więc na swoim chlebie w Wrocławiu, łatwo na niego mógł zapracować, bo uważany za zdolnego skrzypka, chętnie był brany na nauczyciela muzyki. Z namowy jednego ze swoich przyjaciół, w dziewiętnastym roku życia, Elsner postanowił raz na zawsze wziąć rozbrat z teologią a poświęcić się medycynie. Sławny naówczas nauczyciel fakultetu lekarskiego Morgenbesser, przyjął go do grona swych uczniów; zaledwie o tém nowém Elsnera przedsięwzięciu doszła wiadomość do Grotkowa, to rodzinne miasto jego uradowane, że z czasem mieć będzie własnego lekarza, wyznaczyło mu zaraz stypendium, aby ułatwić możność doskonalenia się w téj nauce. Wkrótce atoli Morgenbesser zmarł, a Elsner utraciłszy w nim jedynego swego dobroczyńcę

i opiekuna, udał się do Wiednia dla dalszego w medycynie kształcenia. Los mu jednakże w stolicy państwa austriackiego niesprzyjał; zaraz po swoim tamże przybyciu ciężko zachorował; szczupły fundusz mający wystarczyć mu na roczne utrzymanie życia, przez miesiąc trwającej prawie choroby, zupełnie wyczerpanym został; więc o kontynuowaniu studyów lekarskich myśleć nawet nie można było. Osłabiony na ciele, z czarną troską niepewności o jutro głęboko w duszy jego utkwioną, przechadzał się po gwarnych ulicach Wiednia, nie wiedząc co z sobą zrobić; złowroga rozpacz poczęła osiadać i rozpościerać się na czystém i spokojném niegdyś obliczu. Lecz w dwudziestym roku życia, z silną i energiczną wolą a wiarą i ufnością w siebie, niełatwo ulega się pod brzemieniem cisnącego smutku i zwątpienia. Rozpacz, chociaż na chwilę przemknie się po gładkiém czole młodziana, zmarszczy jego powierzchnię, duszy jednakże nie dotknie, owszem, wszelkiego rodzaju przeciwności wzmacniają, krzepią i do wielkich czynów ją nieraz chartują. Zresztą, Opatrzność lubi się zawsze opiekować młodością; tak właśnie było z Elsnerem. W czasie jednej bez celu po mieście i okolicach jego wycieczki, spotyka niespodzianie przyjaciela i kolegę ze szkół Wroclawskich, ten zaś dowiedziawszy się o położeniu Elsnera, ofiaruje mu przytułek i wszelkie życia wygody. Wypadek ten stanowczy wpływ wywarł na całą przyszłość Józefa, bo uległszy zdrowém radom przyjaciela, muzyce odtąd postanowił oddać się zupełnie. Otrzymawszy w Brünn miejsce skrzypka w orkiestrze tamtejszego teatru, udzielając zarazem lekcyi muzyki na fortepianie, cieszył się Elsner nareszcie skromnemi lecz wystarczającemi na jego codzienne potrzeby dochodami.



Kompozycy nie zaniedbywał także; kilku muzycznymi utworami, a mianowicie tańcami, zyskał sobie chlubną w tém mieście dobrego artysty wziętość. Na początku 1792 roku, przedsiębiorca niemieckiego teatru we Lwowie p. Bulla, miał zamiar wysłać połowę artystów swoich do Warszawy; potrzebując tedy drugiego do oper dyrektora, nie wahał się wezwać na takową posadę Elsnera, albowiem od wielu przyjeżdżających z Brünn uwiadomionym już był o wysokich tego młodego artysty zdolnościach. Skoro tylko Elsner przybył do Lwowa, wezwał go zaraz Bulla do przewodniczenia orkiestrze, chcąc się przekonać o ile oddawane mu pochwały sprawiedliwemi były. Właśnie dnia tego dawano widowisko na dochód zniszczonych kłeskami wojny, więc wielu znaczniejszych urzędników i innéj publiczności zeszło się do teatru. Zaczęto od wykonania symfonii, którą Elsner w Wroclawiu jeszcze skomponował, i ta słuchaczom tak się ogólnie podobała, że ówczesny gubernator Galicyi, znawca i miłośnik muzyki hrabia Brygido, polecił zatrzymać Elsnera we Lwowie, a innego dyrektora wysłać do Warszawy.

Przez lat siedm pracował Elsner dla teatru i publiczności lwowskiej, komponując międzyakty, balety, kantaty, kwartety i t. p. W roku zaś 1794 pierwszą swą operę napisał, do której sam także treść układał pod tytułem: *Osobliwi bracia*. Niezłe jéj powodzenie zachęciło go do skomponowania drugiej: *Przebrany sułtan*, do tekstu ułożonego przez cesarskiego bibliotekarza p. Bretschneidera. W końcu właśnie tego samego roku, teatr polski pod przewodnictwem Bogusławskiego przybył do Lwowa, następnie w skutek połączenia obydwóch teatrów w jedną antreprzy-

zę, Elsner począł się zajmować wystawianiem i dyrygowaniem polskich oper. Odtąd, a mianowicie od roku 1796 należy go już uważać za jednego z najczynniejszych artystów, jacy talent swój scenie narodowej poświęcili. Jakiś instynkt tajemny zniewalał go ciągle do bliższego łączenia się z polakami, jak gdyby przeczuwał, że wśród nich czeka go sława i szacunek za wszystko, co później miał dla ich dobra i narodowej sztuki muzycznej uczynić.

Widząc niepoślednie zdolności artystów naszych i nadzwyczajną dla nich sympatyę publiczności lwowskiéi, pragnął koniecznie napisać operę polską; lecz nieznamość języka najlepsze jego chęci w niwecz obracała. Postanowił więc uczyć się po polsku, i w kilka miesięcy tak dalece postąpił, że odważył się do naszych wierszy muzykę układać. Nie śmiejąc atoli odrazu rzucać się na tak niebezpieczne i trudne dla siebie przedsięwzięcie, nad każdym słowem polskiém pisał niemieckie, a tak nieznacznie poznał bliżej naturę i ducha mowy naszej, że później mało kto mógł mu w podkładzie słów polskich pod muzykę wyrównać. Najpierwszém dziełem Elsnera, do którego muzykę skomponował, był melodramat Bogusławskiego pod tytułem: *Iskahar król Guaxary*. Sztuka ta z zapalem od publiczności lwowskiéj przyjęta, jest niejako zakładem przymierza pomiędzy Elsnerem i polskim narodem. Piękna tego melodramatu muzyka tak się ogólnie wszystkim podobała, że każdy ją chciał umieć śpiewać i cieszyć się nią; szczególnież pieśń do słońca „*O ty! co równie znędzniałym*“ śpiewano po całej Galicyi. Niezadługo potem, opera *Amazonki* (treść także Bogusławskiego) jeszcze większy rozgłos twórcy swemu uczyniła, i odtąd, Elsner zawdzięczając tak

świetne uznanie swego talentu i poczciwą chęć artystów naszych w jak najlepszym przedstawieniu, postanowił nazawsze dzielić losy sceny polskiej.

W końcu roku 1799, jakim to już wyżej powiedział, Bogusławski z całym towarzystwem artystów dramatycznych przybył na powrót do Warszawy, zabrawszy z sobą Elsnera. Operą *Drzewo Dyanny* rozpoczął Elsner dyrektorski swój zawód w stolicy dawnego królestwa; śmierć jednakże najlepszej śpiewaczki Jasińskiej i ciężka a nieuleczona choroba tenorzysty Kaczkowskiego, doprowadziła operę narodową do bardzo krytycznego położenia. Należało zająć się kształceniem młodych śpiewaków; podjął się tej pracy Elsner, tymczasem jak mógł, wystawił nową swoją operę ze słowami Glińskiego, pod tytułem *Suttan Wampun*.

W roku 1802, sprowadzono do Warszawy włoską operę, która od 2 stycznia poczęła dawać widowiska, będąc silnie przez wyższe towarzystwo popieraną. Dnia 29 tegoż miesiąca, artyści nasi z wielką okazałością wystawili operę Mozarta tłumaczoną przez Bogusławskiego: *Flet czarnoksiężki*. W niej-to panna Karolina Stefani, uczennica Elsnera, jako też i Dmuszewski tenorzysta, który już od roku 1800 wszedł do składu artystów dramatycznych, pierwszy raz zaszczytnie dla siebie w operze wystąpili. Pomimo obecności włochów, śpiewacy nasi wielkie w tej sztuce mieli powodzenie; wzmogło się ono więc jeszcze nierównie, skoro gorliwy w swój pracy Elsner, wystawił 5 listopada pierwszy raz *Przerwaną ofiarę* Wintera. Opera ta tak się nadzwyczajnie podobała, że nawet stała się przyczyną zupełnego upadku włochów, którzy chociaż znacznie zasileni

przybyciem pierwszego tenora De Santisa (1), nie mogli się wcale utrzymać; w następnym zaś roku opuścili nasze miasto, nie bez czynnej jednakże jak to już bywało, pomocy polskich artystów, gdyż ażeby mieli o czém wyjechać, dano na ich dochód widowisko. Największą ozdobą *Przerwanéj ofiary* były dwie młode artystki: wspomniana już panna Stefani i Pietrasch, także uczennica Elsnera. Publiczność zachwycona ich pięknými talentami, zebrała pomiędzy sobą na podarunki około dwieście czerwonych złotych, i takowe nadobném artystkom wręczyła. Następujące wiersze ułożone przez jakiegoś poetę, a przez wszystkich wówczas powtarzane, najlepiej o talencie ich dadzą wyobrażenie:

„Pietrasch głosem wyniosłym i łatwym zapala,  
 „Stefani przyjemnością i wdziękiem zniewala;  
 „W znających się na sztuce, pierwsza podziw budzi,  
 „A druga ma za sobą serca wszystkich ludzi.

Wktótce jednakże Karolina Stefani żyć przestała (1803 r.) a miejsce jéj zajęła panna Pięknowska.

Pracując niezamordowanie Elsner sam jeden jako dyrektor opery dla naszéj sceny do r. 1810, oprócz znakomitych dzieł obcych kompozytów, jako to: Cherubiniego, Mehula, Dalayraca, Boieldiego, i t. p. wystawił jeszcze własne utwory w porządku następującym:

Rok 1804. *Mieszkańcy Kamkatal* (słowa Dmuszewskiego), *Siedem razy jeden* (tegoż autora).

Rok 1805. *Stary trzpiot* (tłumaczenie Matuszewskiego).

(1) Ten sam De Santis osiadł od tego czasu stale w Warszawie i był jednym z najlepszych później nauczycieli śpiewu.

- Rok 1806. *Wieszczka Urzella* (tłum. Boduina).  
 Rok 1807. *Andromeda* (słowa Osieńskiego).  
 Rok 1808. *Szewc i krawcówna* (słowa Drozdowskiego); *Urojenie i rzeczywistość* (tłum. Adamczewskiego); *Echo* (słowa Pękalskiego); *Śniadanie trzpiotów* (tłum. Uisona); *Żona po drodze* (sł. Drozdowskiego).

Pięć oper w jednym roku! Wprawdzie rozmiar ich nie był wielki, zwykle prozą na sposób francuzkich komicznych oper przeplatane; lecz zawsze jest to najwymowniejszym świadectwem niezmordowanej i niezrażającej się niczym czynności; dwie bowiem pierwsze w 1808 roku przedstawiane, przy pierwszej reprezentacji upadły, inne zaś a mianowicie *Śniadanie trzpiotów*, dosyć miały powodzenia.

W roku 1809, jedną tylko operę Elsnera do słów Dmuszewskiego spotykam, to jest: *Leszek Biały*, należąca do lepszych utworów tego kompozytora. Trzy operetki następujące: *Benefis* (słowa Pękalskiego), *Wąwozy Sierra Morena* (sł. Dmuszewskiego) i *Kalista* (sł. Wężyka), przedstawione w 1810, 1811 i 1812 upadły. Młodszy od Elsnera kompozytor chociaż nielepszy, ale którego talent stosowniejszym był do muzyki dramatycznej — Kurpiński, począł dzieła swoje z wielkim powodzeniem wystawiać; więc téż Elsner postanowił zdolności swoje przenieść na inne pole działania, zostawiwszy teatr młodemu swemu współzawodnikowi. Wprzód jednakże napisał jeszcze dwa dzieła, to jest: *Król Łokietek* (słowa Dmuszewskiego) w 1818 i *Jagiello w Tenczynie* (sł. Chodkiewicza) w 1820 roku, uświetniające zejście jego z horyzontu muzyki teatralno-dramatycznej.

Chcąc teraz dać sumienny o lie być może obraz charakteru i wartości muzykalnej tylu różnorodnych prac El-

snera scenie poświęconych, jeden tylko widzę do tego środek, a tym jest, zaprosić czytelników moich do przejrzenia której z lepszych partytur tego kompozytora i rozbiegając takową chociaż pobieżnie, przekonać się o zaletach pomysłów jego muzycznych, tudzież o wpływie, jaki one wywierały na smak lub upodobanie ówczesnej publiczności. Każdy bowiem, najmniejszy nawet utwór, jeżeli jest z talentem prawdziwie napisany, przetrwa mniej więcej długie czasy; a przechodząc tradycyjnie z jednego do drugiego pokolenia, nabywa w dziedzinie muzyki narodowej praw obywatelstwa, praw nadzwyczajnie rzadkich i trudnych do osiągnięcia, lecz chroniących go już od niepamięci ogółu. Według mego przekonania, opera: *Król Łokietek czyli Wiśliczanki*, należy do rzędu takichto utworów. Słyszeć jej dzisiaj nie możemy, godzi się więc choć tym sposobem poznać ją bliżej, tém więcej, że napisana w najdojrzalszej epoce zawodu kompozytorsko-dramatycznego Elsnera, w najwydatniejszym świetle talent jego nam wykaże.

*Król Lokietek* dzieli się na dwa akta: pierwszy oprócz uwertury składa się z siedmiu numerów.

Instrumenta wchodzące do partytury, są prawie te same co w poprzednio przeglądanej Stefaniego; tylko że Elsner użył jeszcze trombonu bassowego, przez co brzmienie orkiestry znacznie jest spotęgowane. Układ instrumentów zmieniony, bo na czele znajdują się skrzypce, a dopiero pod niemi idzie rodzina dętych narzędzi. Każdy z kompozytorów ma sobie właściwy sposób układania partytury, najczęściej jednak (szczególniej w dzisiejszych utworach) flety umieszczane bywają na górze, na dole przed śpiewem instrumenta smyczkowe, a zaś bass u samego spodu.

Uwerturę rozpoczyna *Adagio* D miękkie  $\frac{3}{4}$ , tylko 27

taktów szerokie, powtarzające się później w drugim akcie opery. Jest to krótki, niemający wielkiego znaczenia frazes ciągnionými nutami dętych instrumentów trzykrotnie się powtarzający, i służy za wstęp czyli przygotowanie do *Allegro* D twarde, w charakterze krakowiaka napisanego. Motyw ten, stanowiący całą uwerturę w dwóch taktach prawie zawarty, spleta się niekiedy z innym, a chociaż pięknnością się nie zaleca, jednakże opracowanie czyli rozmaite przemiany instrumentów rozchwytyjących w sposobie imitacyj tę małą melodyę, wielce jest zajmujące i dowodzi biegłości w umiejętném i stosowném traktowaniu wszystkich działających instrumentów. Pod względem dramatycznym nic się nie znajduje w uwerturze, co by dać mogło wyobrażenie o przedmiocie lub treści, której ma być przepowiednią (1). Kompozytorowie zazwyczaj starają

(1) Każde dzieło instrumentalne składa się z dwóch części. Pierwsza zawiera w sobie ekspozycyę głównęj myśli autora i modulacye w tonie pokrewnym od głównego tonu, druga część przeznaczoną jest na rozwinięcie téj myśli i zwrócenie jęj do pierwotnej tonacyi. Rozwinięcie to właśnie zasadniczej myśli w drugiej części, jest największą sztuką i zaletą w tego rodzaju kompozycyi, bo bez głębokiej znajomości kontrapunktu, tudzież swobody i smaku w rozprowadzaniu i kombinowaniu instrumentami orkiestrowemi, obejść się w żaden sposób nie można. Rossyni w takim razie inaczęj sobie radził: zwykle pomijał część drugą ograniczając się na kilku akordach wprowadzających do pierwotnego tonu, i na dosłowném powtarzaniu pierwszjej części, tylko w innej tonacyi. Najznamienszą uwerturą jaką napisał, a godną istotnie jego genialnego talentu, jest z *Wilhelma Tella*. Do wspanialszych i godnych naśladowania uwertur policzyć należy

się w niej streszczać cały obraz dramatu, jaki następnie słuchaczom stopniowo w ciągu dzieła rozwijają; starają się oblec ją kolorytem stanowiącym główne tło obrazu i tak na przykład: w operze poważnej czyli *seryo*, uwertura składająca się zazwyczaj z głównych motywów opery, lecz umiejętnie i starannie ułożonych, by to nie wyglądało na proste tylko *pot-pourri*, będzie streszczeniem mniej więcej w szerokich zarysach ducha całego utworu; tak jest w *Don Juanie*, we *Frejszhützu*, *Normie*, *Żydówce* albo nawet w *Robercie Diable* i *Hugonotach*, chociaż twórca tych oper nie uwertury, lecz raczej wstęp jedynie obrazowy skreślić zamierzył; i przeciwnie, w operach lżejszych, komicznych, ta sama lekkość, żywość głównych motywów dzieła, na przykład: w *Zampie*, *Fra-Diavolu*, *Dolinie Andory*, *Wieszcz róż*, *Marcie* i t. p., jak w zwierciadle odbija się wuwerturze. Z tego powodu uwertura do *Króla Łokietka* niewiele ma wartości, bo nie zawiera w sobie powyżej wymienionych warunków; a kłoby chciał szukać w niej najmniejszego epizodu znanego z wielu nieszczęść w dziejach historii króla i bohatera sztuki, ten się ogromnie zawiedzie. Wprawdzie w tej operze kmiotkowie najwięcej działają, więc muzyka lekka i charakterystyczna jest i być powinna; ale są tam rzeczy poważne, dramatyczne, a przecież w uwerturze śladu na-

pisane przez Beethowena i Mendelsohna. Lecz wzór najwyższej doskonałości z jakim nie na świecie porównać się nie da, tak co do żywości uczucia, kolorytu i dialogu instrumentalnego, wielkiej nauki w harmonijnych i kotrapunktowych kombinacjach oraz wytworności i piękności formy, jest uwertura Mozarta z *Fletu czarnoksiężkiego*. Tak! będzie ona zawsze wzorem, ale i rozpaczą dla wszystkich teraźniejszych i przyszłych kompozytorów.

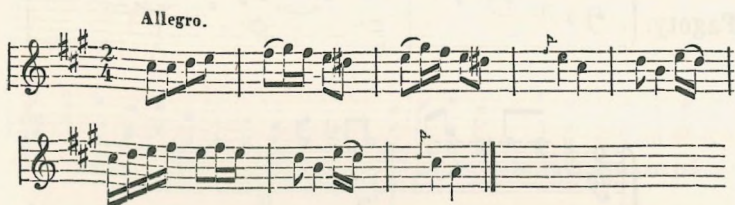


wet tego wszystkiego nie ma. Można powiedzieć, iż jest to praca zdolnego, bardzo zdolnego artysty, który z danego sobie tematu małej muzykalnej wartości, wysnuł szereg uczonych kombinacji dobrze świadczących o biegłości technicznej w sztuce piszącego, lecz za uwerturę w ścisłym znaczeniu tego słowa przyjąć jój nie można.

Nr. 1 rozpoczyna ośm taktów *andante* A mięk.  $\frac{6}{8}$ , gdzie jeden jeszcze więcej instrument się zjawia: to jest: *piccolina*, i prowadzi do krakowiaka A tw. śpiewanego przez chór tańczących wieśniaków:

„Zosiu luba ta niedziela  
„Lube dla cię gody,  
„Masz w twym Janku przyjaciela,  
„Co wart twój urody.

Nuta tego ślicznego w pięciu częściach krakowiaka, którego pierwszy motyw następnie w minorowym trybie się powtarza, znaną jest wszystkim; zdaje mi się nawet, iż bywał w ostatnich czasach brany do *Wesela w Ojcowie*: kilka taktów początkowych najlepiej o tém przekona:



W nr. 2 znajduję duet na dwa soprany (Zosia i Salusia) *alla Polacca* F twarde:

„Wesołość córka swobody,  
„Obraz czystego sumienia.

Udatny to jest ustęp, lecz zawierający niemało trudności pod względem wokalnym dla pierwszej sopranistki.

Marsz Czechów G tw. napisany na rżnięte instrumenta, trąby, waltornie i kotły, nie zaleca się wcale pięknnością; zupełny w nim brak melodyi, więc i charakteru żadnego nie ma, a tak samo może być czeskim jako i szwabskim.

Nr. 4 za to najpiękniejszym jest ustępem z całej może opery.

Wchodzą do niego dwa soprany, te same co poprzednio, tenor (*Król Łokietek*) i chór. Łokietek ścigany od nieprzyjaciół, w pielgrzymiém odzieniu szuka pomiędzy wiernym sobie ludem schronienia. Wieśniacy poznają swego monarchę, a litując się nad jego nieszczęśliwém położeniem, starają się go ukryć przed pogonią wojska czeskiego.

Flety i fagoty rozpoczynają pieśń tak ulubioną od ludu naszego :

Andante.

Flety.

Fagoty.

i t. d.

Zaraz potém, przy towarzyszeniu smyczkowych instrumentów, następuje *recitativo* „Dziatki, Pan Bóg z wami“ i znów pierwszy motyw wraz z głosem się powtarza, lecz

już skrzypcom powierzony. Trudno jest opisać z jakim wdziękiem Elsner piękną tę melodyę rozprowadza, wzięwszy ją za główne tło do całego tój sceny obrazu; ułożona pierwiastkowo do słów: „*U drzwi twoich stoję panie!*“ Modlitwa ta rozlega się dzisiaj zarówno pomiędzy ścianami drobnej wiejskiej chatki, jako i pod wzniosłemi sklepieniami świątyni naszych, a rolnik idący z korném czołem w dniu świąt uroczystych za processyą, tę samą modlitwę wznosi do Pana nad Pany; wtorują mu wody, lasy gaje i wszystkie Bozkie stworzenia, gdyż od lat wielu tyle milionów ludzi ją śpiewa, że nuta tój pieśni dźwięczy rozlana w atmosferze kraju naszego, i każdy człowiek z sercem i wiarą w duszy, zewsząd ją słyszy niezawodnie.

Elsner od ludu ją wziął gotową i do opery swój zastosował; zmniejsza to oczywiście jego twórczą zasługę, lecz gdy kto tak piękny użytek robi z klejnotu należącego do skarbcza muzyki całego narodu, temu zaprawdę wdzięczność ogółu się należy.

Teraz zwracam uwagę czytelnika na drugą melodyę należącą do nr. 6 tójże opery, śpiewaną przez Zosię i Salusię:

Parob-ca-ki od Po-łań-ca a Wi-śli-ckie dziewczki, Niemasz równych  
im do tańca ich najmilsze śpiewki.

Kto tak piękną piosnkę jest w stanie utworzyć, tego pamięć w rzędzie narodowych kompozytorów zaginąć nie może, bo przetrwa tak długo, jako i pieśń ta trwać będzie.

Nr. 7 czyli finał pierwszego aktu, zaczynający się modlitwą chórem śpiewaną i kończący się *Allegrem Es tw.*, nie zawiera w sobie żadnych cech charakterystycznych, ani też rozmiarem jest imponującym.

Akt drugi poprzedzony znanym już marszem Czechów, lecz staranniej instrumentowanym, zaczyna się sceną najdramatyczniejszą, i cały prawie akt wypełniająca, gdyż dwóch małych ustępów, to jest: dumki sopranowej i krakowiaka śpiewanego tercjami przez Zosię i Salusię, jako niczem się tak dalece nieodznaczających, wspominać nawet niewarto. W scenie zaś o której mowa, po kilkunasto-taktowym recitativie Hinkona wodza Czechów, sama orkiestra najważniejszą gra rolę. Jest to raczej symfonia pełna dramatycznych efektów, przedstawiająca w muzyce to wszystko, co uśpionej na scenie osobie w gorączkowym śnie się ukazuje. Kompozytor w ogromnym tym ustępie, stosownie do przesuwających się grupp i obrazów z żywych osób, chciał całą historję narodu polskiego przedstawić; jak tego dopiął? trudno opowiedzieć. Wymieniać zaś wszystkie zmiany tonacyi i zmiany ruchów, uważam za zbyteczne; to tylko powiem, że w nim oprócz niektórych frazesów znajdujących się w uwerturze i pierwszym akcie, jest tam jeszcze parę dawnych polonezów, krakowiaków, mazurek legionów, nawet ulubiony marsz księcia Józefa Poniatowskiego. Wszystko to jest związane pracowicie w potężną całość i z pewnym wyższem natchnieniem obmyślane; ale tego rodzaju utwory słyszeć koniecznie potrzeba, a wtedy dopiero należycie ocenionymi być mogą.

Oto są głównejsze zarysy téj opery Elsnera; kończy ją

chór Wiśliczan oswobodzających z murów więzienia Łokietka, podczas gdy orkiestra stara się bitwę wyrazić.

Z niniejszego opisu jakkolwiek niedokładnego, czytelnik zdaje mi się powźmie wyobrażenie o planie dzieła, a z przytoczonych melodyi, oceni talent twórczy kompozytora. Inne dzieła Elsnera, mniej więcej pisane są w tym duchu. Jeżeli więc brakło mu na melodyjnych zdolnościach do kreślenia wyższej wartości utworów dramatycznych, to niezawodnie nauką przewyższał wszystkich naszych kompozytorów, niewyluczając nawet Kurpińskiego. Więc też teatr nie był właściwem polem, na jakim zaszczytnie i z chlubą dla siebie mógł użyć swoich zdolności, jak na przykład dowiódł tego w sferze muzyki kościelnej. Niektóre opery Elsnera dobre miały powodzenie, z tych jednakże *Leszek Biały* i *Król Łokietek*, najwięcej były lubione. Znaczną także liczbę melodramatów zostawił naszej scenie jako to: *Iskahar*, *Nurzachad*, *Sąd Salomona*, *Trybunał niewidzialny*, *Mieczysław ślepy*, *Karol Wielki*, *Rzym oswobodzony*. Największe atoli powodzenie miała *Ofiara Abrahama*, przedstawiona po raz pierwszy 1821 roku, a będąca ostatniem dramatyczno-muzycznem dziełem, jakie teatrowi zostawił.

Najlepszym i najwspanialszym utworem Elsnera, jest *Oratoryum* czyli *Męka Zbawiciela*, wykonana trzechkrotnie w różnych epokach w kościele ewangelickim, przez wielkie massy artystów i amatorów. Sędziwy ten kompozytor doczekawszy 85 lat życia, zmarł w Elsnerówce pod Warszawą 18 kwietnia 1854 roku, pochowany na Powązkach, gdzie z uzbieranego publicznie funduszu podczas ostatniego wykonania w ewangelickim kościele *Męki Zbawiciela* 1853 r., pomnik mu wystawiono.

Od czasu jak Bogusławski objął w stały zarząd teatr warszawski, i od kiedy Elsner zaczął komponować dla naszej sceny opery, pomyślność teatru lubo niejednokrotnie na ciężkie jeszcze próby narażaną była, przecież szczęśliwie dotrwała do ogłoszenia Księstwa Warszawskiego. Współzawodnictwo obcych artystów wielkiej szkody naszym nie przynosiło; owszem, było jeszcze jedną więcęj pobudką do pracy; podniecało ich gorliwość w służeniu publiczności; zmuszało do starannego wyboru sztuk i do okazałego o ile być mogło przedstawiania. Wtedyto Bogusławski (1804 r.), chcąc zupełnie nowym rodzajem widowisk zachęcić publiczność do bywania w teatrze, począł przedstawiać opery francuzkie, nieznane dotąd na naszej scenie jak naprzykład: *Woziwoda Paryzki*, *Lodoiska Cherubiniego*, *Raul siwobrody Gretrego*, *Gniewliwy Mehula*, *Wieża w Neyszlad Dalayraca* i t. p. Zmuszony jednakże utrzymywać w skutek intryg niemieckiego przedsiębiorcy Döbelina stały obok polskiego niemiecki teatr, na wiele strat narażonym został, i wszystko prawie co zarobił wzorowém przedstawianiem swoich artystów, na obcych wydawać musiał. W tak krytyczném położeniu, ratowano się wycieczkami do miast prowincjonalnych, a mianowicie do Poznania i Kalisza, gdzie ludność tamtejsza z największém zawsze upodobaniem przyjmowała polskich aktorów.

W końcu 1805 i początkach następnego roku, aż trzy naraz teatru istniały w Warszawie, bo oprócz poprzednich przybyła jeszcze truppa francuzka i w pałacu Radziwiłłowskim dawała widowiska. Byłoto zawiele na miasto pozabawione znacznej części dawnych swoich najmożniejszych mieszkańców; więc też wkrótce niemieckich artystów Bogusławski zmuszonym był rozpuścić, a francuzi także opu-

ścili miasto i dopiero gdy wojska Napoleona zajęły Warszawę, powrócili niespodzianie i wszystkie korzyści, jakich się z tego powodu artyści nasi spodziéwali, zagarnęli im bez ceremonii. Bardzo to naturalnie było, powiada w swoich pamiętnikach Bogusławski, a nawet inaczej być nie mogło, że wojsko nieumiejące nic więcéj po polsku, oprócz: *chleba, mięsa, wina i pieniędzy*, chętniej na francuzkie niż na polskie uczęszczało widowiska. Polacy zaś, którzy wszelkiemi sposobami starali się gościom swoim przypodobać, także do francuzkiego teatru spieszyli, a biedny Bogusławski wydał cały zapas gotówki na oporządzenie garderoby, na skompletowanie baletu (1) w nadziei, że zaludnione miasto kilkadziesiąt tysiącem wojska i z różnych stron przybywającym obywatelstwem, znaczne mu dochody przyniesie.

Tymczasem teatr swój widział opuszczonym, i pomimo najstaranniejszego zaopatrzenia repertoaru w najnowsze i najlepsze sztuki, zaledwie po sto złotych miał z widowiska dochodu, co nawet nie wystarczało na utrzymanie aktorów. Rok 1807 nie był także korzystnym scenie naszej. Cesarz Napoleon 18 stycznia znajdował się na przedstawieniu *Andromedy*, opery heroicznój umyślnie w tym celu wierszem przez Osińskiego napisanój, a do którój muzykę Elsner ułożył; niewątpliwie los artystów naszych doznałby znacznego polepszenia, gdyby ten wielki monarcha

(1) W roku 1805 rozpuszczono zupełnie balet z dzieci złożony, a będący zawsze pod kierunkiem p. Le Doux; kilka tylko osób zatrzymawszy do okraszenia tańcami niektórych oper; a gdy Bogusławski zaangażował Szlancowskiego i innych parę osób, mógł nawet całe balety przedstawiać.

częstszą obecnością zaszczycał ich widowiska, ale na drugi zaraz dzień opuścił Warszawę, oddawszy jednak za wyborne przedstawienie téj sztuki, zasłużone scenie polskiej pochwały. W lecie znów Bogusławski z artystami udał się do Poznania, lecz i tam francuzcy aktorowie stanęli mu na przeszkodzie.

Pokój Tylżycki pomyślniejsze dla kraju zdawał się zwiastować nadzieje. W skutek ogłoszenia Księstwa Warszawskiego miasto zaludniać się poczęło, więc dla teatru narodowego lepsze czasy nastaly. W ciągu dwóch lat następnych, oryginalne utwory osnute na tle dziejów ojczystych albo tłumaczone, gęsto ukazywały się na scenie, jako to: *Cynna* tragedia Kornella tłumaczona wierszem przez Osin-skiego; *Wanda* wierszem przez hrabinę Łubieńską; *Władysław pod Warną* Niemcewicza i *Gustaw Waza* Kropińskiego; *Gliński* Wężyka; *Mieczysław ślepy* melodrama tłum. z francuzkiego przez Szymanieckiego; *Karol Wielki i Witykind* także hr. Łubieńskiej (obie sztuki z muzyką Elsnera) i t. p. Z nowych oper oryginalnych: *Polka*, *Stary myśliwy* i *Papirius* Stefaniego; *Diabeł alchimista* Weinerta; *Szewc* i *Krawcówna*, *Urojenie i rzeczywistość*, *Echo*, *Śniadanie trzpiotów*, *Żona po drodze*, *Leszek Biały* i *Benefis* Elsnera; oprócz wielu innych obcych, a mianowicie francuzkich kompozytorów.

Jednakże Bogusławski, nękaný dźwiganiem na swoich barkach od lat tylu teatru narodowego, zniechęcony częstým sarkaniem i podstępami ludzi zawistnych i niespokojnych, od zarządu stanowczo usunąć się postanowił. Nie mogąc przekonać aktorów o pożytkach, jakieby na nich spływały z utrzymywania teatru na siebie samych, jeden tylko i to ostatni już sposób zabezpieczenia sceny narodo-



wój od upadku na przyszłość, upatrywał w złożeniu jej losów w ręce rządu albo magistratu miasta Warszawy. Uwiadomiwszy więc półrokiem pierwój artystów o kończącej się antreprezji jego, podał zarazem ówczesnemu prefektowi departamentu Nakwaskiemu, projekt utrzymywania narodowych widowisk na rzecz publicznego skarbu. Dwa najpewniejsze środki zachowania w pomyślności sceny naszej widział: najprzód, w ustanowieniu dyrekcji rządowej, która będąc pośredniczką pomiędzy publicznością a teatrem, okrywałaby go swoją opieką i utrzymaniem dobrego porządku, coraz wyżej wznosiła go ku doskonałości; powtóre, w założeniu szkoły dramatycznej, składającej się z dwunastu przynajmniej uczniów, którzyby przyzwoite i właściwe ich zawodowi biorąc nauki, przysposobili się do zastąpienia w czasie przez śmierć albo wiek podeszły ubywających aktorów: nie zapominając zarazem o zapewnieniu tym ostatnim sposobności do życia na starość. Po przedstawieniu takowego projektu przez ministra sekretarza stanu Stanisława Brezę, Najjaśniejszemu Królowi Saskiemu a Wielkiemu Księciu Warszawskiemu, troskliwy o dobro swoich poddanych, przyjaciel, opiekun i znawca sztuk pięknych, nietylko projekt Bogusławskiego potwierdził, ale nawet 36,000 złp. jako zapomogę dla teatru corocznie ze skarbu wypłacać rozkazał z tym atoli warunkiem, iż Bogusławski zajmie się i nadal zarządzaniem takowego. Około miesiąca września 1810 r. minister spraw wewnętrznych Łuszczewski, wyznaczył członków dyrekcji, a prezesem jej mianował Juliana Ursyna Niemcewicza (1).

(1) Członkami dyrekcji byli: Jakób Adamczewski, Rejent Rady Stanu i Ministrów.

Najpierwszém staraniem nowo-utworzonej dyrekcyi teatru było ustanowienie statutu przepisującego obowiązki artystów, i zatwierdzenie szkoły dramatycznej, oddając bezpośredni nad nią dozór Bogusławskiemu jako jój założycielowi. Stopniowo i z powolnością potrzebny porządek we wszystkie szczegóły administracyi wprowadzonym został, a scena narodowa pod opiekę rządową przyjęta, zaszczytnego w oczach publiczności nabierała znaczenia. Porobiono także ugody z rodzicami młodzieży do szkoły dramatycznej uczęszczającej, przepisano dla niej stosowny wykład nauk; nakoniec, oczyszczenie repertoaru i potrzebne a konieczne urządzenia zabrały kilka miesięcy czasu, ile że zasiadający w dyrekcyi mężowie, zajęci wysokimi obowiązkami urzędowania, ledwo raz w tydzień sessye teatralne odbywać mogli.

Ponieważ dla małej liczby uczęszczających w miesiące letnie do teatru, przedsiębiorca zmuszonym bywał dawać widowiska w Poznaniu, Kaliszu, Gdańsku, Krakowie i t. p. które przecie bez opery obejść się już nie mogły; nie chcąc tedy ogołacać zupełnie Warszawy z teatru, umyślił przyjąć drugiego do oper dyrektora tém bardziej, że i w nowo otwierającej się szkole dramatycznej, nauczać miano młodzież muzyki. Los mu w tém dopomógł, bo w osobie Kurpińskiego znalazł Bogusławski to czego sobie życzył.

Ignacy Szczeniowski, Sekretarz Rady Ministrów.

Aleksander Hr. Chodkiewicz. Czł. Tow. Król. P.N.

Fryderyk Baciarelli, Kom. Prefektury Dep. War.

Wojciech Bogusławski, Antreprenier Teatru Narod.

Sekret. dyr: Baliński, Sekretarz Ministerjum Sprawiedliw.

---





KAROL KURPINSKI.

Kop. z litogr. M. Fajans, w Warszawie.

## ROZDZIAŁ XII.

KAROL KURPIŃSKI.

(1810—1858)

Życiorys Karola Kurpińskiego. — Bogusławski przyjmuje go na dyrektora opery. — *Pałac Lucypera*. — Rozbiór téj opery. — 1812 i 1813. — Pierwszy popis szkoły dramatycznej. — Bogusławski przestaje przewodniczyć scenie naszej. — Ustanowienie nowéj dyrekcji rządowéj. — Ludwik Osiński antreprenerem teatru. — Czynność Kurpińskiego. — *Jadwiga* opera. — Przywrócenie Królestwa Polskiego. — Pomyślność sceny naszéj. — *Nowe Krakowiaki*. — Wiersz Jana N. Kamińskiego do autora pierwszéj części *Krakowiaków*. — Kurpiński otrzymuje od współziomków medal. — *Cecylia Piaseczyńska* ostatnia opera tego kompozytora. — Tłumaczenia oper. — I. F. Królikowski. — Jan Kruszyński. — Dyonizy Minasowicz. — Konserwatoryum. — Szczurowski. — *Robert Diabeł*. — Założenie szkoły śpiewu przy teatrze w 1835 r. — Dobrski. — Wykonawstwo. — Balet. — Kurpiński jako dyrektor opery. — Oklaski i przywoływania. Tomasz Nidecki. — Ignacy Dobrzyński. — Quattrini. — Moniuszko.

Karol Kurpiński urodził się dnia 6 marca 1785 roku w Wielkiem księstwie Poznańskim, powiecie Wschowskim, we wsi Włoszakowice, należącój do dóbr księcia Franciszka Sulkowskiego, a sławnéj w kraju z przepysznego trójgrania-stego pałacu, w którym ten magnat zwykle rezydował. Oj-

ciec Kurpińskiego, wraz z małżonką Wańską z domu, posiadając w téjże wsi folwark, był zarazem organistą przy parafialnym kościele, a że uchodził w okolicy za biegłego w swój sztuce, wiele młodzieży przysyłano mu na naukę.

Jak wszyscy prawie najznakomitsi kompozytorowie, tak i nasz Karol w młodym bardzo wieku okazywał wiele skłonności i upodobania do muzyki; przysłuchiwał się z rozkoszą grze ojca swojego, zaglądał ciekawie do organów i klawikordu śledząc przyczynę tonów, i nieraz całemi godzinami przebierał drobnemi paluszkami po klawiszach tych instrumentów, ciesząc się wychodzącemi bezładnie tonami, szczęśliwy jeżeli kilka z nich zgodnie się odezwało. Czując jednakże, iż bez pomocy ojca nic sobie nie poradzi, począł go błagać by mu udzielał lekcję muzyki, tak jak to z innymi chłopcami czynił. Ojciec widząc w ośmioletnim synu tyle natarczywości i szczerę zamiłowanie do téj sztuki, nie opierał się więcéj i zaczął go uczyć na klawikordzie, skrzypcach, tudzież śpiewać pieśni lacińskie na wszystkie obrzędy kościelne. Gdy Karolek był już w stanie przygrywać sobie do śpiewu i preludya improwizować, ojciec zaprowadził go do organu i kazał mu na tym instrumencie to samo wykonywać; radość chłopca była niezmierną, ile że nogami nie mogąc dostać pedałów, bez nich obejść się był zmuszonym. Zdolności jego do muzyki były ogromne; w cztery lata późniéj do znacznego doszedł mechanizmu, a nawet bass cyfrowany z wielką łatwością czytał. Ośmielony pochwałami obcych i ufny w to co posiadał, dnia jednego oświadczył ojcu, że nie chcąc więcéj być dla rodziców ciężarem, pragnie już na siebie pracować i chciałby gdzie zostać organistą. Zdziwiony takim syna postanowieniem, naprózno mu przekładał, że nie widziano jeszcze nigdy dwunastoletniego

organisty, że piękna jest jego myśl w tym wieku na własny chleb zarabiać, alez gdzie go dostanie, kto zechce przyjąć na tak ważną i nie dla każdego łatwą do spełnienia posadę, chłopca w tym wieku? Wszystko to nic nie pomagało, silna wola Karola była niezmienną; dopóty męczył ojca, aż ten nareszcie dowiadując się czyli gdzie nieznajdzie stosownego miejsca, otrzymał takowe w mieście Sarnowie, blisko Rawicza.

Objąwszy posadę organisty przy tamtejszym kościele, spełniał ją Karol z całym przejęciem się ważnością swego obowiązku, śpiewając i grając jutrznie, wotywy, a co niedziela w czasie summy, na organie bass cyfrowany z orkiestrą. Około granic Szlązka, niemieckim zwyczajem, każde prawie miasteczko ma swoją orkiestrę, złożoną z mieszczan, ich synów, a nawet czeladzi. Co niedziela i święta uroczyste schodzą się wszyscy grający do kościoła i wykonywają jako kto może msze święte. Młody nasz organista, dumny i szczęśliwy z udziału jaki brał w tych amatorskich muzykach, przez dwa lata prawie ani pomyślał nigdy o zmianie swego losu, ani pragnął zgoła innego i bardzo być może, iż gdyby nie przypadek o którym zaraz będzie mowa, przyszły twórca *Palacu Lucypera*, *Jadwigi* i tylu innych pięknych partycyi, zostałby przez całe życie ubogim i nieznanym parafialnym organistą. Wieluż to ludzi z wielkimi nawet talentami w ukryciu marnieje, nie mając sposobności rozwinięcia darów od Boga sobie nadanych, albo środków do ich jawniejszego wykazania!

Tak byłoby się może stało i z Kurpińskim, ale na jego szczęście albo raczej dla dobra naszej narodowej muzyki dramatycznej, przyjechał niespodzianie z pod Lwowa wuj Karola, Roch Wański wiolonczellista z powołania, w celu

odwiedzenia dawno niewidzianego swego brata księdza Karola Wańskiego proboszcza w Sarnowie. W ślad za nim przybył także wkrótce Jan Wański, dzielny skrzypek i głośny naówczas kompozytor wielu symfonii, mszy a mianowicie polonezów, przez całe obywatelstwo wielkopolskie nadzwyczajnie lubianych. Skoro pierwsze wrażenia z szczęśliwego oglądania się braci minęły, wzięto się do muzyki. Roch na wiolonczelli, Jan zaś na skrzypcach różne piękne ówczesne utwory wygrywali. Jak tylko Karolek posłyszał wyborną grę wujów, o mało głowy nie stracił; pierwszy raz bowiem zdarzyło mu się spotkać tak wysoko utalentowanych artystów; a gdy Jan w kilka dni po swoim tamże przyjeździe skomponował na skrzypce i wiolonczellę trzy duety, które wraz z bratem ślicznie wykonywał, w duszy młodego organisty tak silne powstało wzburzenie, że ledwie się uspokoić był w stanie. Grywał on dawniej wprawdzie wiele duetów Pleyela na skrzypcach, ale w porównaniu z tem co teraz słyszał, było to tylko przykrém rzępoleniem; poznał dopiero jaka była rzeczywista wartość tych ruchawkowych orkiestr z amatorów mieszczan składanych. Ludzie przez cały tydzień oddani ciężkiej pracy, albo zajęci staraniem o wyszukanie dla siebie i swych rodzin środków utrzymania życia, wolne tylko chwile świąt przeznaczając kościelnej muzyce, nie mogli być należycie do niej przygotowani; nie więc dziwnego, że niewprawne ręce smyczkiem po strunach wodzące, drapały niemilosiernie uszy pobożnych w kościele słuchaczy, a dęte instrumenta, wrzaskiem swoim zagłuszały głosy śpiewających. Zrozumiał dopiero teraz Karol, jak potężny i silny musi być urok orkiestry, jeżeli wszyscy ję członkowie wyłącznie muzyce się poświęcają, i jeżeli się składa z artystów utalentowanych a stosownie



dobrych. Zbudzona ze spoczynku struna duszy jego, brzmiała tylko jednym tonem, to jest: szczerém pragnieniem posłyszenia i oddania się muzyce orkiestrowej, jak gdyby wiedziona przecuciem, że to jest pole, na którem działać ma z powodzeniem jemu na sławę, innym na pożytek. Już nawet wspaniały organ stracił dla niego powaby, skoro tylko pomyślał, iż wiecznie jedne i te same rzeczy ma na nim wygrywać; a wspomnienie amatorskiej orkiestry i ponížanie tego pięknego instrumentu do jej świętecznej posługi dreszczem oburzenia go przejmowało. Odtąd, zawód organisty stracił dla Karola wszelkie powaby, sprzykrzył go sobie i pragnął go porzucić.

W owe czasy, wielu panów polskich utrzymywało na swoich dworach liczne kapelle, albo muzyką kwartetową zabawiali się sami; Roch Wański widząc iż jego siostrzeniec nie chce już dłużej być organistą, około 1800 roku wracając napowrót do Galicyi, zabrał go z sobą, z myślą umieszczenia Karola w domu jakiego melomana; jakoż starosta Feliks Polanowski u którego Roch pełnił obowiązek wiolonczellisty, potrzebował do swego kwartetu sekundaryusza i zaraz też przyjął eksorganistę na tę nową dla niego posadę.

Pan starosta, pomimo rozlicznych światowych zatrudnień wielkim był miłośnikiem muzyki. Obywatele tamtęjsi, w częstych zostający stosunkach ze stolicą państwa austriackiego nabierali w Wiedniu upodobania do muzyki kwartetowej, do której znakomite utwory Haydena i Mozarta, cały natenczas świat muzykalny zniewalały. Bywając często we Lwowie, Polanowski skoro znalazł jaki piękny kwartet, przywoził go z sobą do domu; tym sposobem Karol kształcił swój smak na najlepszych wzorach mistrzów klassycznej muzyki,

rozwijając korzystnie talent, jakim natura go obdarzyła. Nieraz także, starosta widząc w nim niepospolite zdolności i zapal dla téj nadobnej sztuki, brał go z sobą do Lwowa, prowadził na teatr, gdzie zawsze niezła niemiecka opera egzystowała, i tam to przyszły dyrektor opery polskiej poznawał i zachwycał się utworami włoskich i niemieckich kompozytorów, a mianowicie opery: *Flet czarnoksiężki*, *Don Juan*, *Porwanie z seraju* Mozarta, *Cyrulik Sewilski* Paisiello, *Matrimonio segreto* Cimarozy, *Camilla* Paera, największe na nim uczyniły wrażenie.

Wzdychał Karol, ażeby kiedy choć jedną operę mógł w życiu swoim napisać. Ale coż — znał tylko bass cyfrowany, czyli tak nazwany generalbass, a o instrumentacji ani wyobrażenia nie miał. W owym czasie, nie było łatwo o dzieła teoretyczne mogące dać jakiegokolwiek pojęcie o sposobie prowadzenia głosów wokalnych lub o instrumentacji orkiestrowej. Pragnął więc Kurpiński nabyć dla nauki jaką partyturę; właśnie w jednym ze składów muzycznych spostrzegł świeżo sprowadzone z Wiednia dwie partytocy na orkiestrę ze śpiewami: *Stworzenie świata* Heydena i *Don Juana* Mozarta, ale wygórowana cena dla zbyt szczupłych dochodów sekundaryusza kwartetowego, nie pozwalała mu nawet myśleć o nabyciu skarbu tak pożądanego. Szczęściem, starosta Polanowski ułatwił Kurpińskiemu nabycie tych dwóch nieśmiertelnych partytocy. Uradowany Karol, śleczął nad nimi o ile mu tylko czas i siły dozwalały.

Po niejakiem rozpatrzeniu, już sobie mógł wyobrazić efekt niektórych ważniejszych ustępów i po swojemu je oceniać; zadziwiała go tylko, że Hayden i Mozart, chociaż niemcy obydwaj, tak mocno się pomiędzy sobą różnili w śpiewie i instrumentowaniu. Ten i ten wielki, do którego

przystać? którego sobie za wzór obrać? U Mozarta śpiew powabniejszy, większe w nim uczucie i namiętność większa, — ale czasami obciążony arabeskami architektury orkiestrowej. U Heydena śpiew chłodniejszy, mniej w nim uczucia, tkliwości, ale za to koloryt instrumentalny jaśniejszy i forma poważniejsza. Wahając się długo w stanowczém przerzuceniu na jedną lub drugą stronę, praktyczny rozum młodzieńca w studyowaniu tych dzieł, umiał co było w nich dla niego najkorzystniejszém, przyswoić swój naturze. Później zaś, pomiędzy 1802 a 1803 rokiem, bywając często w domu podczaszego Czackiego, którego syn Feliks zapalonym był zwolennikiem włoskiej muzyki, miał sposobność poznać w partyturze kilka oper najzawolańszych mistrzów téj szkoły, a nawet razu jednego w czasie pewnej uroczystości familijnej, gdy przez samych członków rodziny wykonano operę w czterech aktach: *Cyrulik Sewilski* Paisiello, Kurpiński pierwszy raz w życiu dyrygował muzyką, bo miejscowy dyrektor orkiestry musiał grać rolę Notaryusza w téj sztuce.

W zacnym domu starostwa Polanowskich, nabierał Kurpiński z dniem każdym coraz wyższych o muzyce wyobrażeń, pracując sumiennie i troskliwie nad wzbogaceniem swéj wiedzy. Przyszedłszy do niezwykłego władania technicznými zasobami sztuki, a utraciwszy w jednym tygodniu wuja swego Rocha, któren jak drugi ojciec czuwał nad Karolem, i starostę Polanowskiego, któren przez lat ośm nie przestawał go zaszczycać przyjazną opieką, nie miał już co robić w opustoszałym i żalobą okrytym domu; przeniósł się więc jako nauczyciel fortepianu na dwór baronowstwa Rastawieckich. Lecz czuł w sobie potrzebę na obszerniejszém i właściwszém polu dla swojej wiedzy i talentu działania; po

niejakim tamże pobycie na początku 1810 roku, szczęśliwa gwiazda Kurpińskiego przywiodła go w mury Warszawy.

Jak już wyżej powiedziałem, Bogusławski zmuszony w lecie wysyłać aktorów na prowincyę, potrzebował drugiego do orkiestry dyrektora; więc gdy mu bassista Szczurowski dla objęcia takowej posady przedstawiał Kurpińskiego zapewniając iż on nawet komponować potrafi, Bogusławski odrzekł mu z pewnym rodzajem niedowierzania: „Już to ja nie żądam byś pan był Paerem albo Cimarozą, przyjmuję go na dyrektora opery. Obowiązkiem Pana będzie uczyć śpiewaków, czuwać nad chórami, a dopiero łącznie z orkiestrą prowadzić ogół w najściślejszym porządku.“

Odtąd więc, to jest od 1go lipca 1810 roku, poczyna się czynne i pracowite życie tego człowieka na niwie sztuki krajowej. Kurpiński nie poprzestając na samém uczeniu śpiewaków i prowadzeniu orkiestry, zapragnął przysłużyć się scenie własną kompozycyą; jakoż w rok niespełna napisał operetkę do słów tłumaczonych z francuzkiego przez Dmuszewskiego, pod tytułem: *Dwie chatki*. Powodzenie jęj lubo skromne, zachęciło Kurpińskiego do sprobowania czegoś większego; zniósłszy się z wybornym podówczas komicznym arystą Żółkowskim (ojcem dzisiejszego ulubieńca sceny), ułożył muzykę do treści przez tegoż z francuzkiego naśladowanej i zadziwił ziomków swoich operą *Pałac Lucycypera*.

Jest to dzieło w 4 aktach, w znacznej części prozą przeplatane jak wszystkie ówczesne nasze opery. Z głównych osób biorących udział w muzyce są:

*Amanda* (sopran) Księżniczka Salandryi, będąca w opiece hrabiego Turyngyi; przedstawiała pani Elsnerowa dawniejsza panna Drozdowska.

*Lancelot* rycerz (bass) p. Szczurowski.

*Adelajda* z domu hr. Turynghi żona *Lancelota* (sopran)  
panna Pięknowska.

*Gospodyn*i w domu gościnnym (sopran, lecz tak nizki iż  
raczej kontr-altem nazwać go wypada), pani Szczurowska.

*Gawł* pierwszy giermek *Lancelota* (bass), p. Kudlicz.

*Gwalbert* rządcą domu hr. Adryana (bass), p. Wolski.

*Paż* hr. Adryana (sopran), pani Zdanowiczowa.

Treść do tej opery heroiczno-komicznej, jako utworu drama-  
tyczny słaba, lecz posiada wiele scen bardzo wdzięcznych  
dla muzyki i efektownych dla teatru.

Lancelot rycerz waleczny i sławny, zjehawszy z żoną  
i dworem swoim na nocleg do oberży, proszonym jest przez  
miejscowych wieśniaków, ażeby ich raczył uwolnić i wy-  
bawić od niespokojnych duchów, wyrządzających rozmaite  
strachy w ruinach zamczyska, przezwanego odtąd *Pałacem*  
*Lucypera*. Szlachetny i chciwy przygód rycerz, będąc pew-  
nym iż temi mniemaniami strachami nie są duchy, lecz za-  
pewne łotry i rozbójnicy, przyrzeka wieśniaków uwolnić od  
tej plagi; bierze za towarzysza Gawła giermka swego  
i uzbrojony należycie, udaje się na przejrzanie pałacu, za-  
kazując o tém mówić swój żonie. Tam tedy przytrafiają się  
najokropniejsze i najdziwaczniejsze naszemu bohaterowi  
przygody, ale ten ani grózbami straszyleł, ani widokiem  
grożącej mu niechybnie śmierci, ani nareszcie pokusom pię-  
knej królewny a pani tej w podziemiach tajemniczój krainy,  
uwieść się nie daje, przekładając tysiąc razy śmierć nad zła-  
manie przysięgi małżonce, którą więcej niż życie kocha.  
Żona jego uwiadomiona iż udał się do pałacu Lucypera  
i ztamtąd nie wraca, idzie go odszukać; rozmaite niebezpie-  
czeństwa przeciw jój zamiarowi wymierzone, nie mogą

wstrzymać ani odwieść kochającej żony, bo postanowiła albo zginąć wraz z mężem, albo go ocalić. Nareszcie po rozmaitych najtragiczniejszych przygodach (podczas jakich Gawęł wykrzyknikami swými przez mimowolne wmieszanie się w tę sprawę, komiczną stronę przedstawia), pokazuje się, że to był tylko podstęp hr. Adryana, pana téj ziemi, ułożony w celu przekonania się o szczerości i mocy przywiązania małżeńskiego Lancelota do żony, która wbrew woli hr. Adryana a swego stryja i opiekuna, poszła z wielkiej miłości za ubogiego rycerza; dowiedziawszy się bowiem Adryan, iż przez państwo jego przejeżdżać będą, postanowił zrobić próbę, jak dalece miłość ich wzajemna jest silną. Przekonał się więc, że nawet widok grożącej śmierci nie był w stanie zachwiać ich wzajemnego do siebie przywiązania, przebacza im wszystko, przyrzekając nadal łaskę swoją.

Jak wiele wybornych sytuacji przedstawia się dla kompozytora z podobnego rodzaju treści, łatwo każdy pojmie, kto cokolwiek zna bliżej sztukę dramatyczną i teatr; lecz zarazem spotyka się co chwila niesłychanie trudne i niebezpieczne miejsca, na których zwalczenie potrzeba śmiałości czyli ufności w własne siły, talentu wystarczającego na oddanie tylu różnorodnych w efekta dramatyczne obrazów, a nakoniec doświadczenia w umiejętném kształtowaniu materiałów muzyczno-teatralnych.

Obaczemy teraz jak Kurpiński temu podolał.

Już w saméj uwerturze, chociaż pisanéj na siedm lat przed *Lokietkiem* Elsnera, widać kompozytora wytrawnego, pojmującego dokładnie jéj charakter i znaczenie; ogólny plan, tudzież instrumentacya, prowadzona śmiało i dosadnie, przekonywa od razu o niepospolitym dramatycznym talencie piszącego.

Orkiestra znacznie w komplecie powiększona, pozwala Kurpińskiemu oprócz wszystkich w poprzednich partyturach wymienionych instrumentów, użyć jeszcze trzech trombonów, to jest: dwóch tenorowych i jednego bassowego; a ile na potędze brzmienia zyskała, każdy łatwo osądzi.

Aryetka Gospodyni oberży F. twarde  $\frac{6}{8}$ , stanowi pierwszy numer opery; melodia jęj składowa, śpiewna i humorystyczna nieco :

„O srebro lube i złoto,  
„Potrzebna ludziom istoto.

podzielona fermatami tak często w owych czasach używanými, z przyjemnością dziś nawet może być słuchaną, prostota bowiem w podobnym ustępie, największą jest jego zaletą.

W nr. 2 napotykamy piosnkę Gawła, znaną dzisiaj powszechnie :

„Czy na miejscu, czy w podróży,  
„Ranna czy wieczorna pora,  
„Zawsze wino zdrowiu służy:  
„To słyzałem z ust doktora.

i t. p

pięć strof posiada, a zawsze inaczej jest instrumentowaną, oprócz fletu, który tę samę piękną melodyę aż do końca *solo* powtarza, a to w sposób następujący :



Pomijam nr. 3 czyli śpiew w rytmie marcyalnym Gospodyni oberży i Gawła, do słów :

„Taka to słabość młodzieży :

„Odstąpi żonę, ród cały,

„I zapalony pobieży,

„Wojować na pole chwały.

podówczas miał on podwójną wartość ; nr. 4 duet Adelajdy i Lancelota w tonie A. twarde C. *Allegro moderato*. Nr. 5. chór wieśniaków proszących rycerza by ich od strachów uwolnił ; nr. 6. aryę tego ostatniego (bardzo nawet trudną dla dzisiejszych śpiewaków do oddania z przyczyny wielu dwa razy wiązanych passaży), jako ustępów nic nadzwyczajnego nieprzedstawiających, pomijam ; a zwrócę uwagę czytelnika na wybornie pomyślany *final* D. tw. C. *vivace*, w którym Gospodyni, Lancelot i Gawł udział biorą.

Trzy te osoby, rozmaite i odmienne uczucia wyrazić się starają : Gawł przestraszony postanowieniem pana swęgo, stara się mu wytłumaczyć niebezpieczeństwo wojowania z duchami ; Gospodyni robi ze swęj strony uwagę, iż powinien mieć wzgląd na biedną hrabinę, która gdy się o tém dowie, życiem przyplaci ; nareszcie Lancelot, stanowczo pragnący udać się na niebezpieczną wyprawę, rozkazuje Gawłowi okropnie przestraszonemu zapalić latarnię i przewodniczyć sobie. Jest to sytuacja przypominająca *Don Juana* Mozarta ; charakter Gawła podobnym jest zupełnie do Leporella, i trzeba przyznać, że Kurpiński naśladowując szczęśliwie wzór tak doskonały, okazał zarazem niezwyčajny talent kompozytorski. Zmiany taktów, modulacje, prowadzenie głosów i instrumentacja orkiestrowa, wszystko to z wielką swobodą i zręcznością pomyślane i wykonane. Ten jeden *final* tak dobitnie malujący uczucia osób w akcji będących, godzien jest znakomitego pióra ; szczególnież po-



stać Lancelota i Gawła, świeci jaskrawym przeciwności kolorytem, jaki tylko w partyturach wielkich mistrzów znaleźć można. Jestem przekonany, że pomimo różnicy czasu i smaku jakiemu wyobrażenia nasze dzisiaj w muzyce uległy, tercet ten, nietylko że ogólnieby się teraz wszystkim podobał, ale nawet fakturą zdziwiłby niejednego zwolennika klassycznej muzyki. Zamiast tylu ezczych i jednostajnych formą nowoczesnych, a mianowicie włoskich utworów, z takim zawsze upodobaniem przez naszych amatorów na publicznych koncertach śpiewanych, niechby choć raz spróbowano go w podobnym zdarzeniu wykonać, a ci sami amatorowie przekonają się, że prawdziwie pięknej muzyki nietylko we Włoszech, Francyi albo Niemczech jedynie szukać należy, ale że i my ją zdawna w kraju posiadamy. Lecz niestety! zupełnie zapomnieliśmy, albo zgola nic o niej nie wiemy wcale! Francuzi i niemcy naprzykład, lubią i uprawiają także włoską muzykę, przecież najchętniej swoją własną się popisują; potworzyli oni nawet pomiędzy sobą towarzystwa, mające za najważniejszy obowiązek wyszukiwać utwory dawnych narodowych kompozytorów, by takowe peryodycznie przed publicznością wykonywać. My atoli jeszcześmy do tego nie doszli, brakuje nam stowarzyszenia; błakamy się bez żadnej zasadniczej i stanowczej myśli w niezmierniej sztuki dziedzinie. Chętniej chwytamy, obce co do nas z pewną dozą rozgłosu przychodzi, bo to łatwiej aniżeli szukać w butwiejących i pyłem zapomnienia okrytych zacnych pracach naszych własnych dawniejszych kompozytorów; kompozytorów, których nawet imiona nikną w nierozsądnym dzisiejszych pokoleń niedbalstwie i zapomnieniu!

Dziś zdaje się każdemu, o to tylko idzie, byle jak najle-

pij mógł się wydać, czy w salonie, czy na scenie; jest to egoizm nowego rodzaju, którego źródło leży w braku dobrego muzycznego wychowania. Próżność i płytkość pojęć o sztuce, jak szalony wichur pędzi po tych jałowych stopach naszego muzycznego społeczeństwa; bo nie ma żadnej korporacji, żadnej instytucji, gdzieby muzykę ze czcią religijną pielęgnowano, gdzieby jej poważnie i gruntownie nauczano, lub z korzyścią dla duchowego pożytku społeczeństwa uprawiano. Szkoda więc, wielka szkoda! Bo Bóg dał nam do muzyki nadzwyczaj wiele zdolności; dał nam władzę wyższą może jak innym narodom szybkiego pojmowania prawdziwego piękna; dał nam ów zmysł estetyczny, co w dziedzinie sztuki mógłby nas wkrótce wysoko postawić. Ale wszystkie te piękne i szlachetne dary, niebacznie marnujemy! Czy zmieni się ten stan rzeczy kiedykolwiek u nas? o tym nie wątpię. Pierwsze lepsze stowarzyszenie podjęte w celu uprawiania dobrej muzyki, musi nas do tego doprowadzić. . . Lecz zostawmy to czasowi, co nie jest w naszej mocy od razu zmienić lub poprawić, a wrócimy do Kurpińskiego i jego *Pałacu Lucypera*.

Niepodobieństwem jest, szczegółowo wymieniać 24 numerów wypełniających następne 3 akty opery. Kompozytor obowiązany dopomagać muzyką do uwydatnienia ważniejszych sytuacji scenicznych, miał niesłychanie trudne zadanie. Jak już wyżej powiedziałem, Lancelot, jego żona i Gaweł, są w nich narażeni na tysiączne próby; ten ostatni prawie ze sceny nie schodzi, a charakter jego roli *buffo* wiernie i szczęśliwie do końca jest zachowany. O ile zaś Kurpiński podolał muzyką wyrazić owe strachy, bitwy z tajemniczymi istotami, rozpacz i energię rycerza, obawę, żal i stałość wiernej dla męża aż do pogardy życia Adelajdy,

opisywać nie będę, bo wszelkie podobnego rodzaju analizy, doprowadzają piszącego do pewnych osobistych wniosków, o jakich układającemu muzykę często ani się śniło nawet. Z tych 24 numerów, kilka jest czysto melodramatycznych, reszta zaś albo *recitativa*, *cavatiny* o krótkich strofach, duety, tercety, większe zbiorowe ustępy i chóry. Oczywiście, nie wszystkie pochwalić można; jest jednakże pomiędzy nimi kilka ustępów odznaczających się udatną melodią i dramatycznym istotnie kolorytem, jak naprzykład pierwszy zaraz duet w drugim akcie pomiędzy Lancelotem a moralizującym Gawłem:

„Co za ruiny zwałiska,  
„Wszędzie ponure milczenie.

i t. p.

Kawatina Lancelota w tonie G. tw.  $\frac{6}{8}$ , „Nie wątśmy jeszcze o człeku“ śpiewka Gawła A. tw.  $\frac{2}{4}$ :

„Gdyby Gawel był bogaty,  
„Dalby obiad na sto osób,  
„Przy którym jedząc, w ten sposób  
„Wnosilbym różne wiwaty.  
„Niechaj żyją monarchowie,  
„Co zamiast wawrznów wojny,  
„Wolą widzieć na swój głowie.  
„Oliwny listek spokojny.

i t. p.

Zgrabnato i miła piosnka; dla swój prostej i wdzięcznej melodyi lubioną była od publiczności i powszechnie śpiewaną. Nr. 14 tegoż aktu i finał, jako wielkie ustępy zbiorowe, zasługują na uwagę i podziwienie, z powodu śmiałego i umiejętnego traktowania mass wokalnych i instrumentalnych.

W akcie trzecim, z piękniejszych numerów spotykam

pieśń Paźia w G. tw.  $\frac{2}{4}$ , chór na same soprany w tonie A. tw.  $\frac{4}{4}$ ;

„Na wdzięczne miłości łono,

„Przyzywa cię niewiast grono.

i finał *Allo vivace* D. tw.

W akcie 4, nr. 27 w kolorycie dramatycznym wielkie ma zalety; akcja spiesznym krokiem dąży do rozwiązania, więc też gwałtowne obrazy naciskają się wzajemnie. Śpiewacy i orkiestra w ciągłej i wielkiej sączynności; na chwilę piosnka wiecznie moralizującego Gawła Es. tw.  $\frac{6}{8}$ :

„Kto słowo raz dane łamie,

„Choć później nie ujdzie kary.

„Chytrych to ludzi jest znamie,

„Nie dotrzymywać swój wiary.

i t. d.

przerzywa i uspakaja burzliwość dramatu i muzyki; aż też nareszcie marsz na samą orkiestrę ułożony i chór ostatni, jaki śpiewają wszyscy do niezmiennych w swych uczuciach małżonków:

„Już się nie zmieni wasza swoboda,

„Taka albowiem nagroda

„Spotyka szlachetne sprawy.

kończy tę operę.

W tak wielkiem dziele, utworzonym przez niemającego jeszcze dostatecznej wprawy kompozytora, obok wyżej wymienionych ustępów posiadających niewątpliwe zalety, znajduje się dosyć miejsc słabych lub rażących brakiem smaku; lecz nie trzeba zapominać, iż dzieło to pisane było w 1814 roku, a od tego czasu smak ów w muzyce zmienił się nadzwyczajnie. To co mogło wtedy uchodzić za piękne i ozdobne, nam się dzisiaj przeciwnie wydaje; nie stosuje tego do wartości wewnętrznej pomysłu i formy dzieła, ale do pew-

nych broderyi, jakich w owe czasy przy wykonaniu używano. Na dowód przytoczę jeden tylko ustęp z aktu drugiego.

Jestto aria Amandy, gdzie naprzykład pomiędzy innymi, tego rodzaju melodyjny frazes spotykam:

Moderato

Tak naj - srozsze dole o - siadza o - sia

dza.

Na Boga! jakiegożto głosu, jakiego mechanizmu, jakiego oddechu potrzeba! Przypuszczam, iż pani Elsnerowa śpiewająca tę rolę posiadała wszystko: pytam się teraz, jestże to piękne? Już w rozbiorze pierwszej polskiej opery Kamińskiego wspomniałem o tém, starając się uniewinnić i usprawiedliwić kompozytora epoką w jakiej pisał swą muzykę; tak samo należy i Kurpińskiego teraz oceniać, bo z tego się pokazuje, że niektórzy śpiewacy lubili się popis-

wać podobnemi passażami, a publiczność snąc chętnie i z upodobaniem ich słuchała. Dzisiaj jeszcze, dla śpiewaczek mających do tego głos stósowny i niepospolicie wyrobiony, kompozytorowie nie szczędzą lotnych biegników, lecz te chwala Bogu w końcowych kadencyach zwykle mają miejsce, a deseń melodyjny śpiewu jeżeli ozdabiają niekiedy fioryturami, to wszystko zawarte jest w pewnych granicach przyzwoitości. Zresztą, rodzaj ten komponowania coraz rzadszy, nauce wokalizacyi zostawiony, bo śpiew przepelniony trudnościami nigdy do serca nie przemówi, nigdy duszy nie poruszy: słucha się go tak, jak się patrzy na skoczka na linie któren co chwila może z niej spaść na ziemię i szyję sobie nadwyrężyć.

W ogólności w tej pierwszej szerokiego rozmiaru pracy Kurpińskiego, widać artystę myślącego, któremu przystępne są tajemnice sztuki muzyczno-dramatycznej. Stylem swoim przypomina on nieraz Mozarta, lecz wiadomo, że każdy poczynający kompozytor musi koniecznie kogoś naśladować nim wyrobi sobie styl własny. Ja w tém widzę jedną jeszcze więcej zaletę, iż za wzór do naśladowania obrał sobie genialnego twórcę *Don Juana*.

*Pałac Lucypera* wystawiono po raz pierwszy 9 listopada 1814 roku. Bawił natenczas w Warszawie król Saski, a jak to zapewne nietajno nikomu, wielkim on był miłośnikiem muzyki, gdyż w Dreźnie od dawnego bardzo czasu monarchowie sascy posiadali na swoim dworze najlepszą zawsze operę włoską i orkiestrę. Gdy się dowiedział, że *Pałac Lucypera* jestto opera przez polaka skomponowana, ciekawy był ją słyszeć i oświadczył chęć znajdowania się na widowisku. Właśnie drugi raz dawano dopiero to dzieło; publiczność miejscowa lubo je dobrze przyjęła, ile że przez

swojego kompozytora napisane było, przysłuchiwała się mu z pewnym rodzajem niedowierzania; aż gdy ujrzała jak dostoyny monarcha podziwiając piękniejsze ustępy téj opery, szczerémi oklaskami zadowolnienie swoje objawiał, śmielój poddała się uniesieniom, chlubiąc się ziomkiem tak wielce utalentowanym. Sztuka ta, na rozkaz króla Saskiego przetłumaczoną została na język włoski, a wyjeżdżając z Warszawy monarcha, zabrał ją z sobą do Drezna dla wystawienia jéj na tamtejszym teatrze, obdarzywszy wprzód autora kosztownym brylantowym pierścieniem. Zdaje się atoli, iż nigdy tamże przedstawioną nie była; zaburzenia i ciągle wojny towarzyszące upadkowi Napoleona Igo stanęły temu na przeszkodzie, a złożona w archiwum, zapewne zapomnianą została.

Zyskawszy ufność i wiarę w swój talent rodaków, Kurpiński od tego czasu począł już ciągle dla sceny ojczystej pracować. Jednakże dłośne w dziejach wypadki 1812 roku, nadzwyczajnie szkodliwy wpływ wywarły na losy teatru narodowego. Pomimo największych wysileń dyrekeyi i artystów w staraniu się o jak najlepszy wybór sztuk, jako to: Komedyi *Samolub* Niemcewicza, tragedyi wierszem *Holigunda* Hofmana, nowych oper *Gulistan* Dalayraca, *Haracyusze* i *Kuracyusze* Cimarosy i t. p. mało kogo można było zwabić do teatru. Niedostatek w kassie zniechęcał artystów; powstały szemrania i głośno nawet objawiana niechęć do Bogusławskiego jako przedsiębiorcy, chociaż zacny ten człomek czynił co tylko mógł, by publiczności i artystom dogodzić. W owym także roku, odbył się w przytomności najznakomitszych w kraju osób, pierwszy publiczny popis szkoły dramatycznój, a celniejszych jéj uczniów, mianowicie Szymona Włodka i Karolinę Brzowską, (później panią Kur-

pińską), ordynat Zamoyski z własnej ręki obdarzył medalami.

Z początkiem 1813 r. dyrekcya rządowa teatru z powodu zbliżającej się wojny, rozpięzchła się, pozostawiwszy artystów bez żadnej opieki. Bogusławski nie mogąc już nadal utrzymać o własnych siłach sceny narodowej, z początkiem roku następnego złożył antreprzyę, wystawiwszy wprzód jeszcze kilka nowych oper, a z tych: *Kuluf* Dalay-raca, *Jan z Paryża* Boieldieugo, *Szarlatan*, oryginalna Kurpińskiego, na szczególną uwagę zasługują. Do téj ostatniej także Aloizy Żółkowski treść układał, na sposób komicznych oper *buffo*, i miała wciąż wielkie powodzenie (4).

(1) Bogusławski kończąc *Dzieje teatru narodowego*, na stronnicy 236 powiada te słowa:

„Przyjemném dla serca mego zdarzeniem, jak odważyłem się niegdyś dać pierwszy raz na scenie naszej usłyszeć śpiew przez narodową operę, tak i skończyłem moje około niego starania przez rodowite dzieło. Jeżeli zaprowadzeniem opery polskiej zjednałem sobie jakowe względy rodaków moich, pomnożyć je powinno wzniesienie onéj do wyższości na której ją zostawiam. Przełożone z różnych języków najlepsze opery, obznajmiły naród z wszelkiego rodzaju muzyką, a oryginalne polskie kompozycye dały nas wzajemnie poznać obcym narodom. Chlubną zawsze będzie dla mnie pamiątka, że założenie opery polskiej, przyswojenie narodowi pana Elsnera i zaszczyt polakom przynoszący talent pana Kurpińskiego, do czasów mojego sceną ojczystą zarządu należeć będą.“

Bogusławski Wojciech urodził się w r. 1760, we wsi Glinie pod Poznaniem. Nauki pobierał w Konwiku ks. Pijarów w Warszawie. Wszedł do teatru 1778 r., odstąpiwszy zaś przedsiębiorstwo sceny zięciowi swemu Ludwikowi Osinowskiemu w 1814 r., odtąd zdaleka od zgiełku stolicy używał w sędziwym wieku spoczynku, jaki po trzydziestoletnich



Około 10 lutego 1814 roku, Rada Najwyższa mianowała nowych członków dyrekcji, których prezesem był Józef Lipiński, członek dyrekcji edukacyjnej i Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a dyrektorem i antrepreneurzem teatru Ludwik Osieński; lecz ten dopiero w pierwszych dniach lipca objął obowiązki swoje.

Elsner i Kurpiński jako dyrektorowie opery, szczerze i gorliwie krzżeli się około wzbogacenia repertoaru już obcymi znakomitszymi utworami, już swymi własnymi, kształcąc śpiewaków i orkiestrę liczącą wówczas przeszło trzydziestu zdolnych artystów. Szczególniej Kurpiński, z bezprzykładnym w dziejach naszej sztuki zapałem pracował dla sceny, i zaledwie wystawiono *Szarlatana*, aż niebawem *Łaska Imperatora*, a następnie i *Jadwiga*, dwie opery w tym samym roku napisane, zachwycaly zdumionych współziomków tak jawnie rozwijającemi się tego kompozytora zdolnościami. Bo też w istocie, *Jadwiga* należy do najpiękniejszych utworów Kurpińskiego; wspaniałość i potęga chórów jest zadziwiającą. Arya w pierwszym akcie *Jadwigi*:

„Słowa matki ulubionój,

„Zostaną w mém sercu święte.

final tegoż aktu w tempie poloneza:

„Co w téj radzie narodowój,

„Uchwalą o wspólnój rzeczy.

arya bassowa w drugim akcie *Konrada*:

trudach zawodu artystycznego był mu koniecznie potrzebny. Ostatni raz wystąpił na scenie 20 listopada 1827 r. w roli Fryderyka Wielkiego w komedyi *Koszyk wiśni*; przyjęty od publiczności z zapalem, artysta ten istotnie wielkiego talentu wkrótce, bo w dwa lata później, zmarł 23 lipca 1829 roku pochowany w Warszawie na cmentarzu Powązkowskim.

„Przychodźcie piekielne jędze

„Wspierać mnie, mnożąc przeszkodę.

Duet Wilhelma i Jadwigi; aria bassowa w 3cim akcie Jagiełły :

„Niech oręż walkę rozstrzyga,

„Niech się przekona Jadwiga.

i ostatni chór *alla Pollocca* :

„Piaśtów, Jagiełłów szczepy połączone,

„Piękna Jadwigo, dzielny Władysławie i t. p.

sąto wszystko ustępy godne natchnień wyższych kompozytorów. Ażeby takie dzieło godnie ocenić, należałoby całą partyturę uwadze czytelnika przedstawić; jest tam wiele recitatiwów, prozy, którą muzyka w sposobie melodramatycznym podnosi i upięknia. . . Lecz opisywać to słowami, akkolwiek skorémi do oddania pochwały temu narodowemu kompozytorowi, czuję, iż jest niepodobieństwem. Inna rzecz, jeżeli idzie o wykazanie znanych już zkadinań ogółowi motywów : one same o swéj wartości najlepiej przemawiają; to też w poprzednich rozbiorach najwięcej to miałem na uwadze. Szczegółowa analiza kilku oper w jedném dziele, znuży swą jednostajnością uwagę czytających, więc nie będę ich cierpliwości nadużywać; a jeżeli powiem, że Kurpiński w téj operze w nadzwyczaj korzystém świetle wykazał swe zdolności dramatycznego kompozytora, zapewne nikt mi tego nie zaprzeczy, gdyż sama historia najlepszym jest moim obrońcą. Opera *Jadwiga* z niesłychanym zapalem od ówczesnej publiczności była przyjęta, i należała do liczby sztuk często na naszój scenie przedstawianych. Autor treści Julian Ursyn Niemcewicz, niemaly miał także w powodzeniu udział, przez umiejętne ukształtowanie w piękną dramatyczną całość dziejowego podania.

Tego rodzaju sztuki, poczęły zbawiennie wpływać na rozwinięcie dobrego smaku pomiędzy publicznością i na-

zachęcenie jój do częstszego odwiedzania teatru. Nareszcie i okoliczności polityczne sprzyjały po temu. Przywrócenie Królestwa Polskiego, zapewniając trwałe powodzenie scenie naszój, tchnęło nowe życie w skolatanych niepowodzeniami artystów. Od tego czasu datuje się ciągły postęp i doskonalenie teatru narodowego. Prawda, iż los był mu z innéj strony przyjaznym, a to ze względu na zdolności ludzi oddających się zawodowi dramatycznemu. Dzisiaj, my tego pojąć nie możemy, z kąd się brały tak potężne talenta jak: Bogusławskiego, Szczurowskiego, Żółkowskiego, Kudlicza, Werowskiego, Szymanowskiego, Zdanowicza, Dmuszewskiego, Leduchowskiéj, Dmuszewskiéj, Elsnerowéj, późniéj Żuczowskiéj (Halpertowéj), i Piaseckiego. . . Chociaż teatr stałéj i pewnéj przyszłości artystom nie zapewniał, ani też mógł pieniężnie wynadgradzać ich należycie. Teraz rzeczy bardzo się zmieniły; przyszłość artystów dramatycznych od 1838 r. emeryturą jest zapewnioną; wynadgodzenie także znacznie większe od tego, jakie niegdyś aktorowie pobierali; za to też mniej mamy prawdziwie zdolnych artystów, bo każdy widząc łatwy sposób osiągnięcia dobrej pensyi w teatrze, chociaż nie ma rzeczywistego powołania, robi się aktorem, a jeżeli ma trochę głosu, śpiewakiem, nie troszcząc się już o przyszłość swoją. Dawniéj ten tylko biegł pracować na deskach teatralnych, w kim tlała żądza i miłość dla sztuki; miłość, która nawet w niedostatku materyalnym i w tysiącznych przeciwności ciosach zewnątrznie na sztukę uderzających, zrazić się, ani wygasnąć nie mogła.

Ażeby nie przerywać ciągu opowiadania, wymienię wszystkie po sobie następujące opery Kurpińskiego, jakiémi aż do 1829 roku wzbogacał repertoar teatru narodowego.

Roku 1815 dnia 7 marca, na dochód śpiewaczki pani

Dmuszewskiej, wystawił operę w jednym akcie : *Aleksander i Apelles*, ze słowami wierszem napisanemi przez Dmuszewskiego. W następnym roku 15 marca, do słów tego samego autora : *Mała szkoła ojców*, w jednym akcie. Zaraz po niej *Nowe Krakowiaki* w 2 aktach, tekst wierszem Jana Nep. Kamińskiego, stanowiąca niejako drugą część czyli dalszy ciąg *Krakowiaków i Górali* Stefaniego. Obie te opery łącznie niekiedy razem i w czasie jednego widowiska przedstawiano. Kamiński z tego powodu napisał, wiersz któren jako małej liczbie osób znany, przytaczam w całości.

## DO AUTORA

pierwszej części *Krakowiaków*.

„Gdy się razu pewnego orzeł bystrooki,  
Aż ku samemu słońcu miał wzbijać w obłoki,  
Płocha ptaszyna zajrząc jego chwale,  
Pod lotne wiosła wsuwa się zuchwale.  
Orzeł to widzi, lecz poznać nie daje,  
I hyżo w górne szybuje się kraje.

A gdy się zbliżył do świetnego celu,  
Gdzie się napróżno sili stanąć wielu;  
W tém mały zdrajca z pod piór mu wylata,  
I z swoim królem w ten się sposób brata:  
Chociażes orłem, ja wołowe oko (1)  
Przecieżem wleciał jak i ty wysoko.  
Prawda, rzekł orzeł, lecz w tym razie przecie,  
Abyś nie zginął, siadaj na mym grzbiecie.  
Mnie sprostać w locie, starać się daremnie,  
Lepiej nie wlecieć, jak wlecieć nikczemnie.

(1) Nazwisko ptaszyny inaczej Królik zwanój.

Gdy z bajki moral korzyścią jedyną,  
Poznasz, żeś orłem, ja tylko ptaszyną ;  
Ptaszyną wprawdzie, ale nie zuchwałą,  
Z tobą się równać, mam siły zamało,  
Trudno na szczytnym stanąć Helikonie !  
Kogo skrzydlate nie uniosą konie,  
Na prostopadłe nie wdrapie się ściany.  
Tobie ten wieniec został zachowany,  
Tobie ta sława przypadła w nagrodzie,  
Już jój używasz we wdzięcznym narodzie.  
Póki czuć będę jak czują Polacy,  
Pewni są chwały twoi Krakowiacy.  
Co do mnie, przebacz, żeś śmiał nucić tony,  
Które już twoje wydawały strony.  
Nie chciałem ja się łudzić tym zamiarem,  
Że gdy rym sklecę zostanę Pindarem,  
Alem chciał tylko na ojczyzny niwie,  
Gdzieś pięknie zasiał i zebrał szczęśliwie,  
Choć drobne ziarno uronić z méj strony,  
Któreby mogło w jakieś strzelić plony.  
A kiedy na mnie fuknie krytyk srogi :  
Że liche ziarno wyda plon ubogi,  
Racz mu powtórzyć, cós wyrzekł przed laty :  
„Nie ten nam daje który jest bogaty. “

Po *Nowych Krakowiakach*, przedstawił zaraz Kurpiński operetkę w jednym akcie do słów Osieńskiego : *Dziadek*. W roku 1847, znów napisał nową operę w 2 aktach ze słowami Niemcewicza : *Jan Kochanowski*, w 1848 *Czaromysł*, tekst Aloizego Żółkowskiego (1) W rok później, Józef hr.

(1) Aloizy Żółkowski urodził się w Województwie Nowogrodzkiem dnia 2 listopada 1777 roku. Szkoły odbył w Krzemieńcu; następnie w roku 1794 służył wojskowo. Przybywszy 1797 do Warszawy, wszedł na scenę gdzie przez lat 26 został. Wielki jego komiczny talent stał się powodem sławy

Krasiński dostarczył mu libretta do opery: *Zamek na Czorsztynie*, z wielkiem powodzeniem przedstawianej. Zdumieni ziomkowie twórczością tak obfitą, wielbiąc piękne muzyczne pomysły tego niespracowanego kompozytora, wybili na jego cześć *medal* z popiersiem Kurpińskiego, który mu w dniu 11 maja 1819 roku z następującem pismem wręczyli:

„Miłośnicy muzyki, oceniając piękne twory harmonii współrodaka pana Karola Kurpińskiego dyrektora opery teatru narodowego, postanowili dać mu tego dowód uroczysty. Nagrody i zachęcenia należą do rządu, lecz do nich prowadzi tylko szacunek publiczny sprawiedliwie zasłużony. Pan Kurpiński ma do niego niezaprzeczone prawo, tak przez wrodzony sobie talent, który tak powabnie okazuje się w licznych jego płodach, jako też przez osobistą skromność, która jest rękojmią dla publiczności, iż nigdy miłość własna nie zatrzyma go w drodze stopniowego doskonalenia się. Przyłączony medal, wybity na uwiecznienie pamięci, ile pan Kurpiński był ulubionym dla słuchaczy, powinien mu przypominać ustawnie tę prawdę: *iz te tylko przymioty, które wzbudzają przychylne uczucia współczesnych, mogą jedynie zapewnić szacunek w potomności.*“

w Warszawie dnia 11 maja 1819 roku.

Następują podpisy najznakomitszych w kraju osób jako to:  
Stanisława Potockiego.

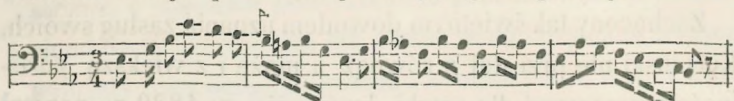
którą syn jego odziedziczywszy, imie Żółkowskich zbrała ze sztuką rodzinną nierozdzielnie. Humor i dowcip Żółkowskiego prawdziwie polski, rozlany w jego dziele *Momus* i innych lecz wyłącznie scenie poświęconych jakich liczba dochodzi do 74 tak tłumaczonych jako i oryginalnych, był rozkoszą ojców naszych. Zmarł ten istotnie znakomity artysta dnia 11 września 1822 roku.

Jul. Urs. Niemcewicza.

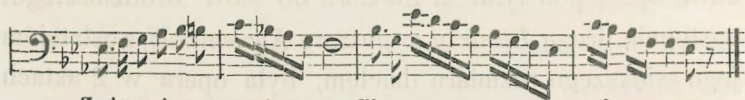
Księżnej Zajączkowej i wielu innych.

Zachęcony tak świetnym dowodem uznania zasług swoich, Kurpiński nie przestał z równą a może i z większą gorliwością pracować dla sztuki krajowej; w 1820 r. napisał nową operę pod tytułem *Kalmora* do słów Brodzińskiego; następnie drugą *Leśniczy w puszczy Kozienskiej*, a ostatniem jego większego rozmiaru dziełem, była opera w 2 aktach wierszem przez Dmuszewskiego: *Cecylia Piaseczyńska*. Lecz chociaż ku końcowi swego kompozytorskiego zawodu Kurpiński doszedł do nadzwyczajnej swobody władania materyałami technicznymi, jednakże wzorem wielu innych znakomitych nawet twórców, uległ wpływowi, jaki na wszystkich współczesnych sobie wywierał Rossyni. Muzyka Rossyniego w owe czasy panowała wszechwładnie; wszystkie kraje ubiegały się o przyswojenie dzieł Rossyniego, gdyż bez nich, żaden teatr nie miał powodzenia. Więc jeżeli kóten z kompozytorów chciał zapewnić pracy swojej jakąkolwiek pomyślność, musiał koniecznie pisać w stylu twórcy *Tankreda*, *Cyrulika Sewilskiego* i tylu innych prześlicznych partycyi, a im większe było podobieństwo z muzyką Rossyniego, tem powodzenie pewniejsze. Otóż i Kurpiński, nie wiem umyślnie czy nie, uległ przewadze geniuszu tego człowieka, i począł muzykę jego naśladować. W *Cecylii Piaseczyńskiej* jest kilka rażących przykładów, a szczególnie w duecie pierwszego aktu pomiędzy starostą Piaseczyńskim i jego służącym; niektóre frazesy z *Cyrulika Sewilskiego* żywcem są tu przeniesione. Za to finał tegoż aktu, mianowicie od wejścia na scenę ludu wiejskiego, z jakim oczywiście zaraz krakowiaki, mazury i polonezy występują, nadgradza dostatecznie brak oryginalności poprzednich ustę-

pów. Co to za piękne motywa w tych piosnkach krakowskich, tańcach i owym polonezie perorującego organisty:

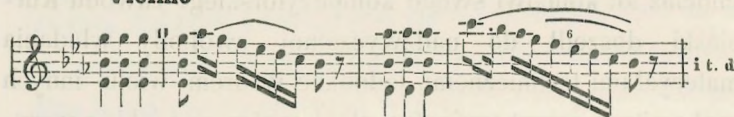


Według dawnego zwy - cza - ju, Or-ga-ni-sta w naszym kra - ju,



Zacho-wując prawa sta - re, Bierze paunę — w pierwszą parę.

### Violino



Inne motywa tańców następujących po polonezie, użyte są dzisiaj na samym końcu w balecie *Wesele w Ojcowie*. W drugim akcie, jest kilka numerów wysokiej dramatycznej wartości, po mistrzowsku, rzecz można, skreślonych; przyglądając im się uważnie, żal bierze, iż Kurpiński nie wytrwał samoistnie na drodze od czasów *Pałacu Lucypera* przez siebie obranej, że chcąc być Rossynim, przestał być samym sobą (1).

Wszyscy kompozytorowie poprzedzający Kurpińskiego, jako to: Kamiński, Wejnert, Stefani i Elsner, byli z urodzenia cudzoziemcami, a chociaż, nim przystąpili do pisania oper polskich, starali się usilnie o poznanie dokładnej języka, przecież łatwo im to przyjść nie mogło i często bardzo spo-

(1) Oprócz powyższych oper, Kurpiński pisał muzykę do melodramatów następujących: *Oblężenie Gdańska* 1811 r., *Marcinowa z Dunaju* 1812, *Ruiny Babilonu* 1812, *Agar na puszczy* 1814, *Hero i Leander* 1816, *Bateria o jednym żołnierzu* 1817, *Zbigniew* tragedia liryczna wierszem (Niemcewicza) z chórami 1819 r.



tkać można w ich utworach najniewłaściwszy podkład słów pod muzykę, bez względu na rytmiczność języka, bez względu na całość słowa, które czasami w najniestosowniejszy sposób dzielono lub akcentowano. Niestosowność takiego z językiem postępowania, zwróciła baczną uwagę Elsnera i skłoniła go do studyów, których owocem była: *Rozprawa o Metryczności i Rytmiczności Języka Polskiego*, z przykładami rzecz objaśniającemi przez Kazimierza Brodzińskiego, jaką Elsner wydał (część pierwszą tylko) w 1818 roku. Kurpińskiemu łatwiej może było uniknąć błędów językowych w podkładzie słów pod muzykę; władając biegle ojczystą mową i zastanawiając się nad jéj prawami, doszedł także do wniosku, iż muzyka często potrzebuje wiersza z męzkim zakończeniem. Zasadę powyższą zastosowawszy do swych utworów, dał nowy popęd tłumaczom i poetom, którzy go w tém naśladować poczęli. Przedtem, w tłumaczeniach oper z obcych języków, poprostu obce słowa na swoje przemieniano i to w sposób najdowolniejszy tak dalece, że zdarzało się, iż wpośród łoskotu trąb i kotłów w muzyce, śpiewak uginając kolano przed kochanką, śpiewał wyrazy najmiłośniejsze, a przy najlagodniejszej muzyce, porywał się do oręża. Dla tego też, zwykle wszyscy z tłumaczeń byli niezadowoleni, bo albo zgłosek w wierszu, albo nut w muzyce, albo nareszcie coś takiego z językiem się działo, że w śpiewaniu rady sobie z nim dać nie można było. „Szperano w miarach starożytnych greckich i rzymskich, ale nikt nie chciał uznać téj prawdy, że miara wiersza przez miarę taktu muzycznego wyjaśnioną być może. Podobno Kudlicz, artysta teatru narodowego i wielu dzieł scenicznych tłumacz, około 1814 roku przeglądając partyturę opery Mozarta *Don Juan* z tekstem włoskim i niemiec-

kim, począł się zastanawiać nad tém, czyliby też w tłumaczeniu polskiem nie można tak dobierać wyrazów, ażeby równie jak w innych językach, wraz z muzyką płynęły i z nią się wraz zgadzały. Doświadczając następnie tego sposobu w różnych swoich tłumaczeniach, przekonał się o istotnych zaletach takiego przekładu; pomimo tego jednakże, tłumaczenia oper szły dawnym swoim zwyczajem. Dopiero tłumaczenie *Opery włoskiej w podróży (Virtuosi Ambulanti Fioravantiego)* praca naszego poety Jana Kruszyńskiego w r. 1817 uskuteczniłone, i podłożenie przez niego samego słów pod muzykę, stanowi epokę w literaturze tłumaczonych oper. Usłyszana ta opera na scenie Warszawskiej, niemałe uczyniła wrażenie; zaczęto się z doświadczenia przekonywać, że język polski w śpiewaniu może być bardzo słodki rzewny, jędrny, i dobitny (1). " Następnie Dyonizy Minasowicz a nawet i sam Kurpiński, zostawili kilka tłumaczeń, odznaczających się stosownością miary i rytmu do muzyki, lecz pochodzą one z późniejszych czasów.

Prace Kurpińskiego jako przewodnika opery, publiczność umiała cenić i wynadgradzać, bo oprócz powyżej wymienionych własnych jego utworów z których kilka nadzwyczajne miało powodzenie, przyswoił on scenie naszej wiele znakomych oper, a z nich celniejsze są: w roku 1815 *Familia Szwajcarska* (Waigel), w r. 1817 *Don Juan* (Mozarta), 1818 *Tankred* (Rossyniego), 1821 *Westalka* (Spontyniego), lubo mu w tém i Elsner znaczną był pomocą. Od roku zaś 1823,

(1) Rozprawa o śpiewach Polskich z muzyką, do rozszerzenia téj nauki w kraju naszym bardzo użytecznych i zastosowaniu poezyi do muzyki. J. F. Królikowskiego. Pamiętnik Warszawski z roku 1817.



Zwierzchność ówczesna na mocy upoważnienia Księcia Namiestnika Królestwa, dnia 3 marca 1823 roku, wysłała Kurpińskiego za granicę w celu zwiedzenia znaczniejszych w Europie teatrów, aby tym sposobem wszelkie ulepszenia jakie tam spostrzeże, z korzyścią zastosować był w stanie do sceny krajowej. Jakoż w ciągu ośmiu miesięcy, zwiedzwszy kolejno Wiedeń, Drezno, Berlin, Paryż, Medyolan,

dla muzyki krajowej korzyści, i gdyby była dotrwała aż do naszych czasów, kto wie jak pod tym względem sztuka mogłaby stać u nas wysoko, gdyż co tylko mamy dzisiaj najlepszych artystów, wszyscy prawie pochodzą z dawnego Konserwatoryum Warszawskiego.

W latach 1821 i 1822 uczniów było płci męskiej 72, płci żeńskiej 47, a w roku szkolnym 1823, było już uczniów męczyzn 108, panien 56. Z tych na koszcie rządowym było obiej płci osób 12. Liczbę męczyzn znakomicie powiększyła młodzież uniwersytetu i innych szkół publicznych, która oprócz słuchania wykładanych im (w uniwersytecie) prelekcji w właściwym wydziale przez Elsnera, uczęszczała także do Konserwatoryum na lekcye muzyki instrumentalnej. Jeżeli później daje się spostrzegać pewna w postępach młodzieży stagnacya, to przypisać ją należy śmierci największego Konserwatoryum protektora *Staszycy* i niechęci wielu niemile patrzących na pomyslny rozwój téj instytucji. W ostatnim roku jego istnienia (1830), było między uczniami wielu obiecujących, ale wypadki ich rozproszyły. Jednakże panna Gładkowska wystąpiwszy pierwszy raz na scenie 24 lipca 1830 roku w operze *Aniela* (Paera) w roli tegoż nazwiska; panna Wolków dnia 28 sierpnia t. r. w operze *Turek we Włoszech* w roli Fiorilli, dowiodły co może dobra nauka systematycznie udzielana. Obie te utalentowane śpiewaczki, zbyt krótko niestety były na scenie, wyszedłszy za mąż opuściły ją, z wielką szkodą opery narodowej.

Rzym, Florencyę, szczególnież w Neapolu, zastał zbiór najznakomitszych ówczesnych śpiewaków: Pastę, Rubiniego i t. p. jakich może już nigdy nie usłyszymy. Tam to zachwycając się genialnymi utworami Rossyniego, przejął się zbytecznie niestety manierą tego kompozytora. Wróciwszy do Warszawy, wystawił wkrótce: *Turka we Włoszech*, *Srokę złodziej*, *Cyrulika Sewilskiego*, *Otello*, *Włoszkę w Algierze* i t. d. a zapal z jakim publiczność te piękne opery przyjmowała, był nadzwyczajny. W czasie ostatnich prób, sala teatru bywała zwykle niecierpliwymi i chciwymi słyszenia nadobnej muzyki włoskiego mistrza przepelnioną. Każde nowe wystawienie opery Rossyniego, wzbudzało między mieszkańcami Warszawy, szczególnież w wyższych towarzystwach, ogromne zajęcie; lecz prawda, że na zdolnych wówczas śpiewakach nie zbywało wcale. Szczurowski (1), Zdanowicz, Dmu-

(1) Szczurowski pierwszy raz wystąpił 17 kwietnia 1793 r. Przez lat pięćdziesiąt przeszło był ozdobą i podporą sceny naszej. Dnia 16 maja 1837 r. artyści teatrów obchodzili uroczystość jego 50-letniego jubileuszu. Dyrekcyja teatrów oceniając talent i zasługi tego artysty, przeznaczyła w dniu tym widowisko na dochód jego, i w tym celu daną była opera Rossyniego *Turek we Włoszech*. W czasie maskarady w 2 gim akcji, wszyscy artyści obiej płci, bez wyjątku ukazali się na scenie, a najmłodszy z kolegów Dobrski, odśpiewał do sędziwego artysty te słowa:

Lat pięćdziesiąt służysz scenie,  
Służysz dobrej publiczności;  
Jedne głosu twego brzmienie,  
Dziś jak w pierwszej swój młodości. i t. d.

Na co Jubilat odwracając się do publiczności odpowiedział:  
Przeżyjcie dwa kroć lat tyle,  
Ile służył wam Szczurowski!

(Pamiętnik sceny Warszawskiej).

szewski, Polkowski, Wejnert, Żyliński, później Dobrski (1); Elsnerowa, Dmuszewska, Aszpergerowa, Mejerowa; panny: Stefaniówna, Zimmermanówna, Müllerówna (Dobrzyńska), Wolków, Gładkowska, później Rywacka, byli to artyści i artystki, mogący we wszystkich rodzajach oper celować. Słyszano następnie pomiędzy wielu innemi operami: *Frei-schütza* (w 1826 r.), *Damę Białą* (w 1827), *Niemę z Portici* (w 1831), a nareszcie w nowym już teatrze pierwszy raz otwartym d. 24 tutego 1833, *Roberta Diabła*.

Ta ostatnia opera, poprzedzoną u nas była rozgłosem nadzwyczajnym; publiczność z wielką niecierpliwością wyglądała jój pierwszego przedstawienia, które miało miejsce 16 grudnia 1837 roku. Jednakże głęboka i wspaniała muzyka Meyerbeera nie zrobiła na słuchaczach takiego wrażenia, jakiego sobie obiecywano. Bogata i okazała wystawa nierównie więcej się podobała, chociaż artyści robili co mogli, ażeby godnie wywiązać się z ról sobie powierzonych. Pomału atoli, zaczęto pojmować i smakować w tych uczonych dramatycznych i prawdziwie wielkich pomysłach niemieckiego kompozytora, aż nareszcie melodye *Roberta Diabła* ogół sobie przyswoił nućąc na każdym miejscu. Po lekkich i nadobnych utworach Rossyniego i Aubera, jakie

(1) Julian Dobrski urodzony w roku 1811, przyjęty do Konserwatorium w 1824 r. Pierwsze jego wystąpienie miało miejsce w *Cyruliku Sewilskim* w roli Almawiwy dnia 20 września 1832 roku. Publiczność zawdzięczając temu znakomitemu artyście 25-letnią jego na scenie pracę, w dniu 25 lutego 1858 r. ofiarowała mu podczas przedstawienia opery *Ernani*, wieniec szczerozłoty, wysadzany drogiemi kamieniami, na którego liściach wyryte są nazwiska oper w jakich kiedykolwiek występował.

podówczas najwięcej miały powodzenia na scenie, nie dziwnego, że uczona i głęboka muzyka Meyerbeera nie odrazu pojąć i zrozumieć się dawała; we dwadzieścia lat później, jakże wielkiego postępu w tym względzie mieliśmy dowody. *Żydówka* Halewego, lubo również w bogatą i nieprzystępną szatę muzycznych pomysłów jest odziana, przecież od pierwszego razu silne i stanowcze na umysłach słuchaczy zrobiła wrażenie; tak dalece postąpiono u nas w pojmovaniu i ocenianiu prawdziwie pięknej, chociaż uczonej muzyki.

Gdy od roku 1830, Konserwatoryum istnieć przestało i wszelka na przyszłość sposobność pragnącej się kształcić w muzyce, a mianowicie w śpiewie, młodzieży odjętą została, postanowiono temu zaradzić; z polecenia generała adjutanta Rautenstraucha ówczesnego prezesa dyrekcyi, założono przy teatrze warszawskim szkołę śpiewu dnia 1go stycznia 1835 roku. Dzielila się na trzy klasy: w pierwszej i najmłodszej wykładał zasłużony niegdyś artysta Walenty Kratzer, w drugiej na dwa oddziały podzielonej, Józef Stefani i Elsner, a w trzeciej i ostatniej, Kurpiński. W lat parę, bo 1837 r. 17 czerwca, w wznowionej operze Rossyniego *Włoszka w Algierze*, wystąpili przed sąd publiczności uczniowie téjże szkoły, jako to: panny Józefa i Marya Turowskie, Paulina Riwoli, pp. Markowski, Stolpe (bassisci), i German tenor (uczeń jeszcze b. konserwatoryum zmarły przed kilką laty). Tylu osobami powiększone grono artystów w operach występujących, na długi czas zabezpieczało pomyślność sceny naszój.

Dziwić się istotnie potrzeba, jak w dawnych czasach za Jana Stefaniego, Elsnera a nawet jeszcze Kurpińskiego, artyści nieposiadający żadnego muzycznego ukształcenia, nie-

znający nut prawie, mogli śpiewać w operach i to jeszcze takich jak: *Aëur*, *Flet czarnoksiężki*, *Lodoiska*, *Woziwoda Parryzki* i t. p. Praca i wytrwałość wiele zrobić mogą, więc też dyrektorowie opery nie szczędząc rad i uwag, głównie za pomocą skrzypców uczyli na pamięć najtrudniejszych passaży w aryach, zgody i jedności w zbiorowych ustępach. Tym to sposobem formowały się śpiewaczki jak np. Drozdowska (Elsnerowa), Petrasch, Pięknowska, Aszpergerowa, Dmuszewski, Żółkowski, Kudlicz, Zdanowicz i w. i. Częste odwiedzanie Warszawy jeszcze za czasów Stanisława Augusta i później przez włoskich śpiewaków, miało swą dobrą i pożyteczną stronę, bo nasi artyści przysłuchując im się uważnie, pomалу nabierali pewnej metody, mogli ich choć w części po swojemu naśladować. Skoro ustanowiono szkołę dramatyczną i naukę śpiewu w niej zaprowadzono, już łatwiej było nieco o śpiewaków, chociaż system nauczania nie miał żadnej trwałej i pewnej zasady, ani też uczniowie specjalnie nauce się oddawać mogli; szczupła bowiem liczba osób do składu teatru należących, obowiązana była we wszystkich rodzajach sztuk brać ciągły udział. Dopiero od czasów założenia Konserwatorium, uczniowie kształcący się tamże na śpiewaków, o tyle tylko ze sztuką dramatyczną mieli styczności, o ile występować mieli w komicznych, tudzież w naszych narodowych operach. Że u nas był zawsze jeden tylko teatr (czyli jedna zwykle antreprzyza), na którym wszystkie rodzaje sztuk dawane były, więc też artyści tak śpiewacy jako i dramatyczni, posilkowali się wzajemnie; nawet gdy potrzeba było tańców na scenie jak na przykład w *Łokietku* i innych operach, sami w nich udział brali. Jednym słowem, dawniejsi nasi aktorowie byli do wszystkiego, czyli jak to powiadają „do tańca i do różańca.“



Dzisiaj co innego; każda gałąź sztuki ma swoich wyłącznych artystów. Zdarza się niekiedy iż ten i ów, w dramacie, komedy lub operze zarówno występuje, lecz to coraz rzadziej ma miejsce. Chóry, ta konieczna i niezmiernie ważna w większych operach ozdoba, dopiero od 1810 r. polepszenie swoje datują; przedtem obywno się bez nich, albo też niektórzy pomniejsi artyści przedstawiali takowe. W smutnych kolejach losu jakim teatr nasz niekiedy ulegał, bywało, iż dwie osoby zaledwie stanowiły chór na scenie. Jednakże Kurpiński pojmując całą ich ważność, usilnie starał się o powiększenie i polepszenie chórów. Wzrastające coraz zamiłowanie pomiędzy publicznością do dramatu muzycznego, skłaniało dyrekcję teatru do starannego i okazałego nowych sztuk (mianowicie oper) przedstawiania; pomimo szczupłych funduszków jakimi mogła rozporządzać, widziano takie opery jak *Pałac Lucycpera*, *Jadwiga*, *Westalka*, *Freyschütz*, *Niema* i wiele innych, bogato i z chórami kilkadziesiąt nawet osób składającymi, okazywane; a nareszcie *Robert Diabeł* którego wystawa do 50,000 zlp. kosztowała, stanowi już epokę w dziejach scenicznej wystawy i odtąd też datuje się owe bogactwo dekoracyi i kostiumów, równające w tym względzie nasz teatr z najpierwszemi teatrami zagranicznymi. Balet zaś, będący w roku 1805 pod zarządem Le Doux, zupełnie rozpuszczono, i dopiero Osiniński wezwawszy na przewodnika p. Thierry, w roku 1818 utworzył nowy stały balet. Składali go panny: Adele, Bizos i Maurice Pion, późniejszy jego wykształciciel i dyrektor. W szkole dramatycznej zaczęto uczyć scenicznego tańca; wkrótce też wystąpiły panny Polichnowska i Mierzyńska, z wielkiem zadowoleniem widzów. Od tego czasu, balet doznawszy silnej opieki w osobie generała adjutanta Rautenstraucha mianowanego preze-

sew dyrekcyi w 1833 r. doszedł pod zwierzchnictwem wyżej wspomnionego M. Pion do dzisiejszej świetności. Obecnie p. R. Turczynowicz jest dyrektorem baletu.

Kurpiński przez lat trzydzieści przeszło pełniąc obowiązki dyrektora opery, stanowczo wpływał u nas na losy muzyki teatralnej. Dobry kompozytor, biegły nauczyciel i nieporównany przewodnik orkiestry, wolą swoją, nauką i radą, we wszystkich gałęziach sztuki muzycznej zastosowanej do potrzeb teatralnych, zostawił głębokie długoletniej władzy swojej ślady, że nawet dotychczas jeszcze, pomimo wielu zmian zaszłych od jego wystąpienia, zatrzeć się zupełnie nie mogą. Pomiędzy śpiewakami mniej to się czuć daje; z dawniejszych, wprowadzonych przez Kurpińskiego na deski teatralne i będących niejako jego uczniami, niewielu zostało; młodzi formowani i kształceni pod wpływem odmiennych nietylko doświadczeniem, wiedzą ale i celem nawet indywidualności, mniej już powodują się i rządzą tradycjami, długoletnią władzą Kurpińskiego moralnie zaszczerpieni. Z włochami, gnieżdżącymi się przez lat kilkanaście u nas, weszło wiele nowych zwyczajów nieznanych dawniej artystom naszym. Przedtem, śpiewak miał sobie za główny obowiązek, poświęcić swoją osobę, dla wspólnego dobra kolegów i sztuki; nie starał się o szczególne od nich odróżnienie, ani śpiewem, ani obejściem nawet; nie godziło mu się pod żadnym pozorem kaleczyć rozwlekaniem lub przyspieszaniem rytmu muzycznego; myśl kompozytora święcie szanowaną była i nikt się nie ważył przeistaczać jój dla swego widzimisie, dla chętki popisania z tym lub owym wysokim piersiowym tonem, z taką lub inną kadencją *przyprawianą* przez samego śpiewaka w miejscu, gdzie tego sobie kompo-

zytor nie życzył, a więc w najniestosowniejszém, najniwłaściwszém; o transpozycyi nikt nawet nie myślał (1).

(1) Jeden z amatorów muzyki, będąc obecnym na przedstawieniu *Łucyi z Lammermooru* w Paryżu, opowiadał mi, że razu pewnego znakomity śpiewak Duprez, grający rolę Edgara, po scenie przekleństwa w drugim akcie, czuł iż trzeciego, najważniejszego w którym jak wiadomo, sławna scena grobowa ma miejsce, odśpiewać nie będzie w stanie. Na usilne jednakże prośby dyrektora teatru, przekładającego mu niepodobienstwo przerwania widowiska, podjął się akt trzeci wykonać, lecz pod warunkiem, ażeby orkiestra o pół tonu niżéj akompaniować mu mogła. Gdy w ten sposób opera skończoną została, na drugi dzień w całym Paryżu mówiono o tém, jako o wypadku nadzwyczajnym, dziwiąc się zarazem biegłości i przytomności artystów tamtejszój orkiestry. Mój Boże! u nas rzadko opery, by jednego lub więcéj numerów nietransponowano o pół tonu niżéj lub wyzéj, a niekiedy i o ton cały; a przecież nikt o tem nie wie, nikt się temu nie dziwi, boć to dla ludzi muzykalnych jest rzeczą łatwą. Zbyt częste jednakże transponowanie, pomiędzy innémi i tę pociąga za sobą niedogodność, iż zmusza dyrygującego do wpisywania stosownych przejść harmonijnych, których przeznaczeniem łączyć ustęp transponowany z następnym w właściwym tonie pozostawionym; psuje to pomysł autora. Nie zrobić tego, gorzéj jeszcze, bo nienaturalne z tonu do tonu przejście, razi niemiłosiernie uszy muzykalniejszych słuchaczy. A zatem, w nadzwyczajnym tylko zdarzeniu, w takim właśnie, jakie zaszło z pierwszym niegdys tenorem sceny paryzkiéj, transpozycya może być tolerowaną, a nie dla błahych powodów jak to u nas nieraz bywa. „Téjaryi niebędę śpiewać w tym tonie, bo miéj męczy. — Ta kawatina za wysoka, tamta za niska. — Ja mam takie piękne *Fis*, a tu tylko *F*. najwyzéj“ i t. p. Wiedzie co Kurpiński zrobił w podobném zdarzeniu? Oto będzie temu lat ze dwadzieścia, bawiła

Orkiestra miała także swój właściwy i poważny udział, swoją rolę do odegrania; nie utrzymywano wówczas jeszcze, ażeby orkiestry przeznaczeniem było tylko iść niewolniczo za śpiewem, spełniać w bierném posłuszeństwie wolę i wybryki kapryśnych i zakochanych w pewnych jednostajnych zawsze formułach i muzycznych frazesach śpiewaków. Włoscy kompozytorowie nie dbają o orkiestrę, poświęcają ją dla personaży scenicznych; lecz przecie Gluck, Mozart, Spontini, Weber, Meyerbeer, inne zupełnie o jęj powołaniu i ważności w sferze sztuki muzyczno-dramatycznej mieli wyobra-

w Warszawie śpiewaczka Crescini, (polka rodem podobno), śpiewaczka wcale dobra, która dawszy kilka koncertów, miała wiele powodzenia. W czasie jednego z tych koncertów, oświadcza dyrektorowi Kurpińskiemu, że arii w tonie *G*. żadnym sposobem śpiewać nie może i prosi go na wszystko, by orkiestra o pół tonu niżej akompaniowała. Kurpiński tłumaczył jęj niestosowność tonacyi *Ges* dla instrumentów i miękkosć brzmienia sprzeciwiającą się duchowi kompozycyi, narazie niebezpieczeństwa na jakie naraża orkiestrę, zmuszoną transponować bez przygotowania, kiedy w tonie właściwym wszystko tak szło dobrze. Ale nie mogąc przekonać upartęj śpiewaczki, przyrzekł w końcu, że stanie się zadosyć jęj woli. Tymczasem, orkiestrze sekretnie dał znak, by grała jak napisane, czyli w tonie *G*. Po skończonej arii, Crescini w mniemaniu że odśpiewała ją o pół tonu niżej bardzo uprzejmie dziękowała Kurpińskiemu i orkiestrze, za podjęty trud w transponowaniu zapewniając ich, iż bez tego środka, nie byłaby w stanie ani dwóch taktów wyśpiewać! Tego rodzaju niewinnych wybiegów, powinnyby się często chwytac dzisiaj dyrektorowie, a nie narażaliby orkiestry na transpozycye, a ztąd na niepewność i nieczystosć intonacyi, tudzież niepotrzebowaliby latać harmonijnými przejściami ustępów, głęboką rozwągą kompozytora logicznie z sobą powiązanych.

zenie. Tak ją też Kurpiński pojmował. Więc za jego czasów, mniej było *rallentandów*, *accelerandów*, *fermat*, *transpozycyi*, jedném słowem, mniej używano afektacyi w śpiewie, a więcej potoczności, precyzji i jasności w ogólném muzyki wykonaniu. Pierwsza śpiewaczka, pierwszy śpiewak, mniej się od innych wyróżniali; nikneli nieraz w powszechnéj całości, ale ta całość kształtniejszą i udatniejszą była (1).

Nie można zaprzeczyć iż od roku 1843, czyli od zaprowadzenia u nas z malémi przerwami aż do 1858 opery włoskiej, śpiewacy nasi zyskali wiele pod względem metody, że śpiew swój znacznie ukształcili, a i publiczność także niemało w pojęciu téj sztuki zyskała; lecz to okupione zostało tylu przytoczonémi wadami, z których nieprędko znów uwolnić się będzie można. Burzyć łatwiej jak budować; to też co Kurpiński długą i ciężką pracą w sferze wokalnego sposobu wykonywania muzyki dramatycznej zbudował, zburzone po części zostało; raz dla tego, że jak już powiedziałem liczba dawnych przez niego kształconych śpiewaków ogromnie się uszczupliła i ci nawet ulegli w znacznej części zwyczajom włoskiej manieri, a powtóre, że od czasu

(1) Szczurowski posiadając głos bardzo wyrobiony, lubił niekiedy popisywać się wielkiémi *fermatami*; razu jednego Kurpiński zatrzymawszy na *kadencyi* orkiestrę by dać czas potężnemu bassiście do jój wykonania, gdy spostrzegł że Szczurowski ma jeszcze dużo oddechu w płucach i zabiera się do nadzwyczajnego jój przedłużenia. „Oh! pókiż tego będzie!” zawołał i skinął dyrektorską laseczką, a orkiestra uderzywszy akord, przerwała Szczurowskiemu ową *fermatę*, która w jego przekonaniu wielkie na słuchaczach miała zrobić wrażenie. Odtąd artysta ten, jeżeli je sobie układał, nie przekraczał granic dobrego smaku, pomny, że nieubłagany i surowy Kurpiński czuwa nad wszystkimi.

jak skoncentrowana w jego ręku władza dyrektorska i nauczycielska zarazem, rozdzieloną i osłabioną została, nowo przybywający na scenę śpiewacy, pod wpływem innych, odmiennych reguł kształceni, przynoszą z sobą zwyczaje i dążności zupełnie odmiennej natury (1).

(1) Włosi także nauczyli naszych artystów kłaniać się na scenie za lada oklaskiem od publiczności pochodzącym. Zwyczaj ten już w 1809 roku pojawił się na naszej scenie, ale od ludzi strzegących dobra sztuki, w samym zarodzie przytłumionym został. W Rocznikach teatru narodowego redagowanych pod powyższą datą przez Dmuszewskiego, taką uwagę znajduję: „Na wszystkich ucywilizowanych teatrach (mimo zawsze winnego uszanowania dla publiczności), nie ma zwyczaju aby za oklaski w ciągu grania sztuki dawane, aktorowie czynili ukłony, spektator bowiem nie powinien tracić z przed oczu osoby, jaką artysta wystawia. Możnaż aby Hektor albo Cezar kłaniał się parterowi, kiedy jest w Troi lub rzymskim senacie? Na jednym z naszych teatrów nie tylko ustawicznie aktorowie dziękują podczas sceny za oklaski dawane ich grze, ale nawet pięknym myśлом, morałom i wierszom sztuki. Pewny spektator narachował, iż tamże gdy grano *Krakowiaków*, aktor grający rolę Studenta, rolę, w której tyle myśli, tyle wierszy zasługują zawsze na oklaski, ukłonił się 73 razy!“

Niestety! zwyczaj ten więcéj jak kiedykolwiek panuje na naszej scenie. Niech kilka osób jak z łaski kłaśnie w dłonie, a już artysta ma sobie za największy obowiązek uczynić niski całej publiczności pokłon. Nauczeni przykładem włochów którzy go u nas od pewnego czasu zaszczepili, starają się ich w tém naśladować. Wszakże jeżeli publiczność zentuzjazmowana, przeciągłym i długo trwającym grzmotem oklasków wynadgradza artystę za wyborne wykonanie jego roli, wówczas nikt mu za złe nie weźmie, iż ukłonem wywdzięcza się jéj za taki dowód ocenienia jego talentu. Lecz przecie tego rodzaju uniesienia, nie często się w ciągu sztuki

W jednej więc orkiestrze, duch Kurpińskiego najsilniej się jeszcze zachował, lubo mu zbywa na środkach i możliwości jawnego się objawiania. W niej bowiem, największa je powtarzają i nie każdemu danem jest je wywoływać; więc pocóż za lada oklaskiem i to nieraz z pewnego tylko punktu sali wychodzącym, a częściej zpowodowanym jakim pięknym frazesem autora sztuki, przerywać bieg akcji dramatycznej, psuć charakter roli niestosownymi i niewłaściwymi ukłonami?

Niech tam sobie włosi robią jak chcą, co nam do nich! Lecz nasi artyści warto ażeby się nad tém zastanowili i poprawili z tego. Pasta, gdy potęgą swego śpiewu wzbudzała pomiędzy publicznością paryzką nadzwyczajny zapal a widząc że się na długie oklaski zanoszą, opierała się o kulisy czekając nieruchomie aż się wszystko skończy. Czyliż Ristori kłaniała się za każdy oklask jakim wielką grę jej słuchacze na naszej scenie okrywali? Potrzeba było długiego i niezwykłego zapalu, ażeby ta znakomita artystka grę swoją dla dziękczynnego ukłonu przerwała. Najczęściej, stała ona jak posąg oczekując cierpliwie, aż burza połączona z gradem uwielbienia przeminie. Za przykład wstrzemięźliwości w ukłonach, mogę tu jeszcze wymienić pannę Riwoli, Dobrskiego i Troschla; w moich oczach, artyści ci z tego względu mają nieposlednią zasługę i dobrzeby było, ażeby inni tak łakomi oklasków, naśladować ich chcieli.

Zdaje się że zamiast krwi i kości, ciało nasze złożone jest z jakichciś zapalnych pierwiastków, a duch nasz jak gaz, gotowym jest do gwałtownych eksplozyi. W żadnym zapewne mieście jak w Warszawie, publiczność nie jest tak skłonna do uniesień, zapalu i uwielbień. Zajdźmy naprzykład bywało do cyrku Renza, albo innego miejsca, gdzie jakiegokolwiek sztuki przedstawiają; oto widzimy tęgim galopem puszczającego się w szrankach jezdca; wszystkim jego skokom nieustanne oklaski towarzyszą. Aż nareszcie wyrzwał kozła na koniu, a zachwycona publiczność krzyczy *brawo! brawo!*

szcze liczba dawnych jego uczniów się znajduje. Jak starzy żołnierze lubią rozpowiadać o świetnych zwycięstwach, stoczonych na polu walki pod przywództwem pełnego chwały naczelnika, tak też i ci zasłużeni współtowarzysze, podwładni i powiernicy wszystkich poufnych Kurpińskiego zwierzeń,

*brawo!* przywołuje pokilkakrotnie, rzuca nawet bukiety!! A przecież wczoraj, taż sama publiczność (z małymi bardzo wyjątkami), w ten sam sposób wynadgradzała Dobrskiego i pannę Riwoli za drugi i czwarty akt w *Żydówce*, albo za czwarty akt w *Halce!!!*

Już nieraz ze smutkiem zastanawiałem się nad tym dziwnym naszego miasta obyczajem i szukałem sposobów zaradzenia temu; zdaje mi się, że jeden tylko *Kuryer Warszawski* jako pismo najwięcej w mieście upowszechnione, od wszystkich warstw społeczeństwa codziennie czytane, mógłby z czasem złemu zapobiedz, umieszczając w swych kolumnach stosowne artykuły. Możeby się udało nareszcie wynaleść jakie uspakajające lekarstwo, a wkońcu wytepić ową niepowściągliwość dłoni i epidemią przywoływań wpośród najważniejszych scen oper i sztuk dramatycznych. Lecz wtenczas, nie należałoby mieć sobie za obowiązek, skrupulatnie notować dla wiadomości potomnych, owęj codziennęj przywoływań liczby; a przynajmniej jeżeli już tak ma być koniecznie, podawać ją z objaśnieniem również skrupulatnie obnyslaném: za co przywołano, przez ilu i jakich słuchaczów czy widzów i czemu tyle razy? Pokazałoby się, że to co nagrodą artyści nazywają, wstydem go nieraz obrzucić powinno i pewnie go samego obrzuci. Bez takich objaśnień statystyki przywoływań, kuracya się nie uda. Jest jeszcze inny sposób: potworność cyfer do śmieszności dochodząca. *Kuryer* próbuje niekiedy tego sposobu, donosząc czytelnikom swoim, iż naprzykład ta i ta córka Terpsyhory występując w przejeździe przez Warszawę, zebrała bogaty plon 200 czy 300 przywołań! Cóż to za tkliwe i rozrzewniające zdarzenie! . .



dążeń i celów, chlubią się wspomnieniami czynów, jakich pod dzielném przewodnictwem tego człowieka, w dziedzinie sztuki dokonali. Wystawiać najznakomitsze opery włoskie, francuzkie i niemieckie, z orkiestrą której liczba nie przechodziła często trzydziestu osób, jest to na pozór rzeczą trudną do uwierzenia. *Westalka*, *Freischütz*, *Niema z Portici*, *Robert diabeł*, są to w historyi naszej opery, sławne pola bitew, na których ta garstka wojowników cudów waleczności dokazywała. Prawda, że intelligencya, znajomość sztuki i doświadczenie takiego dyrektora jak Kurpiński, za wielu wystarczyć może; brak metalowych instrumentów, szczególnież puzonów, téj ciężkiej orkiestrowej artyleryi, umiał on stosownym podziałem właściwych partyi, o ile tylko można było zastąpić, opierając się głównie zawsze na kwartecie smyczkowym, a to przez wpisywanie mu głosów należących do nieobecnych instrumentów. Kwartet smyczkowy, to piechota linijowa, to główny element i podstawa wszelkiej armii. Kurpiński zwykle mawiał: „Zjednym tylko smyczkowym kwartetem ale dobrym, podejmuję się wykonać każdą, najtrudniejszą nawet operę“ (1).

Do prób orkiestrowych z nowéj jakiej opery, wtenczas dopiero Kurpiński przystępował, gdy śpiewacy i chóry dobrze już na pamięć swe głosy umieli. W wypadkach nadzwyczajnych, dobierał artystów nienależących do składu orkiestry, lecz bez których w pewnych zdarzeniach trudno byłoby się obejść, dobierał ich dla wzmocnienia harmonii, najczęściejż do waltorni, zelów, triangu, werbla lub tołumbas-

(1) Orkiestra wielkiego teatru ostateczne swoje powiększenie datuje od 1849 roku (składa ją osób 53), ówczesny członek dyrekcji p. B. Halpert, dokonał téj ważnej a koniecznej reformy.

su. Takiemu artyście, dyrekcyja teatrów płaciła za wieczór sześć złotych; otóż, jeżeli ów przybrany muzyk nadspodziewanie dobrze wywiązał się ze swego obowiązku, wówczas Kurpiński przekreślał na liście sumę przeznaczoną do wypłaty, pisząc: *pan N. N. nie na sześć, ale na osmnaście złotych dzisiaj zasłużył*, a dyrekcyja teatrów święcie wypłacała kwotę w ten sposób przez Kurpińskiego oznaczoną. Lecz jeżeli troskliwym był o swoją orkiestrę, jeżeli ją umiał słowem zadowolenia lub opieką nadgradzać, to z drugiej strony nadzwyczaj wiele od niej wymagał. Każdy z artystów musiał siedzieć przy pulpicie jak na popisie, na najmniejsze skinienie dyrektora baczna mieć uwagę; ekspresję w głosach, to jest: *piana, forte* i inne znaki, odnoszące się do urozmaicenia i podniesienia egzekucyi, sam zwykle Kurpiński notował, a biada temu kto ich skrzętnie nie zachowywał.

Nic go bardziej nie gniewało, jak gdy śpiewak lub który z członków orkiestry, w miejscu co dobrze i gładko już szło poprzednio, zmylił się albo w porę nieodezwał. Jeżeli to było na próbie, zatrzymywał wszystkich i piorunującemi z gniewu słowy, dobrze się dawał winowajcy we znaki; jeżeli to miało miejsce podczas widowiska, wtedy energicznemi ruchami dyrektorskiej pałeczki, zagnął wszystkich do nadzwyczajnie żywego tempa, a każdy już wiedział, że Kurpiński się gniewa. Po skończonym akcie lub operze, chociaż zdawało się że o winie zapomniał, znalazł on zawsze powód zbliżenia się do artysty co był tego powodem i często ten ostatni, musiał wysłuchać ostrych wymówek surowego w tym względzie dyrektora; a że go powszechnie szanowano, że mu ufano, że go niezmiernie wysoko ceniono, wszelkie jego uwagi nawet w powyższy sposób uczynione, z wdzięcznością zawsze przyjmowano, bo wszyscy wiedzieli, że to dla

dobra sztuki, dla dobra ogółu, a nie z jakichś tam powodów osobistej niechęci czynione były. Wiele też pod wpływem takiego dyrektora, najwyższych dokładano starań, by z powierzonych sobie obowiązków, jak najlepiej i najsumienniejsię uścić.

Dyrektor opery, jak generał komenderujący armią, w danej chwili ma prawo wszystkiego od niej wymagać. Lecz zarazem ciąży na nim najwyższa odpowiedzialność. Miejsce na którym ma manewrować lub walną bitwę stoczyć, powinien znać dokładnie, umieć rozporządzać stosownie powierzonymi sobie siłami, czuwać nad niemi i nie osłabiać ich daremnie bezowocnym w końcu męceniem; powinien przewidzieć wszystkie wypadki pomyślności lub niepowodzenia, zabezpieczyć się od zamieszania i tuż za takowym postępującą klęską; a do tego jedynym środkiem, jest ufność podwładnych w talent jego i karność, bez której nie ma posłuszeństwa, nie ma porządku, nie ma zwycięstwa! Karol Kurpiński przez lat trzynaście dzieląc władzę dyrektora opery z Elsnerem, a przez dwadzieścia prawie samowładnie panując w sferach swego działania, przyzwyczał wszystkich do bezwarunkowego pełnienia swoich rozkazów; z tego to powodu charakter jego osobisty, nabrał pewnych cech cierpkości, które nawet po za granicami teatru, widocznie się objawiały.

Kurpiński w roku 1845 zawarł związek małżeński z utalentowaną artystką dramatyczną Karoliną Brzowską, zmarł zaś 18 września 1857 r. (1).

(1) Z publicznych składek, zebranych za pośrednictwem Józefa Sikorskiego redaktora *Ruchu Muzycznego*, wr. 1858 stanął na Powązkach na grobie Kurpińskiego pomnik, z na-

W roku 1840, cały zarząd nad operą i szkołą śpiewu powierzył Kurpiński swemu następcy Tomaszowi Nideckiemu, a sam po tyloletniej mozolnej pracy, zapragnął spoczynku. Lecz skoro tylko opuścił ster opery polskiej, znaczne różnice w jej losach zaszły; szkoła założona prawie przez Kurpińskiego, z dniem każdym upadała, dzisiaj już podobno nie istnieje, co trwogą napelnia wszystkich przyjaciół sceny naszej, bo zkądże na przyszłość brać śpiewaków, w co się nasza opera obróci?! Po śmierci Nideckiego przypadł w roku 1852, Ignacy Dobrzyński obrany został dyrektorem; ale krótko niestety! bo zaledwie rok pełnił swe obowiązki, więc nie mógł on, chociaż na dobrych chęciach mu nie zbywało, chociaż uważać go należy z powodu dokładnej znajomości wszystkich prawie instrumentów, tudzież wytwornego smaku, ognia i głębokiej nauki w rzeczach muzyki, za jednego z najlepszych w Europie dyrektorów orkiestry, nie mógł, powtarzam, wpłynąć na polepszenie i zapewnienie w przyszłości jej losu.

Obecnie p. Quattrini i Stanisław Moniuszko, pierwszy od lat kilkunastu, drugi od 1858 roku, są dyrektorami opery naszej.

Generał lejtnant Abramowicz od roku 1843 jest prezesem dyrekcyi a p. J. Jasiński niegdyś artysta dramatyczny, od lat kilku pełni obowiązki dyrektora teatrów (1).

pisem: *Karolowi Kurpińskiemu kompozytorowi i dyrektorowi opery polskiej* i t. d.

(1) Aż do roku 1829 jeden był tylko teatr, na którym artyści nasi wszelkiego rodzaju sztuki tak opery, balety, dramaty i komedye grywali; o początku zaś założenia ulubionego dzisiaj teatru Rozmaitości, F. S. Dmochowski podaje szczegóły następujące:

„W końcu 1829 r. kilku komparsów i chórzystów z teatru Warszawskiego, którzy nigdy nie występowali na scenę, dobrawszy do siebie równe biegle i utalentowane artystki, uzyskało pozwolenie dawania reprezentacji w sali Towarzystwa Dobroczynności, pod warunkiem, że pewna część dochodów pójdzie na fundusz dla ubogich. Nowość ta, bezprzykładna dotąd: bo Wielki teatr miał w Warszawie wyłączny przywilej widowisk dramatycznych: zwróciła uwagę publiczności; a osobliwość gry nowych artystów, zaczęła przyciągać widzów. Używam tego wyrazu osobliwość, gdyż przychodziliśmy po o, żeby bawić się śmiesznością i niezgrabstwem gry, nie zaś artystyczném oddaniem roli. Im gorzej grał który z tych panów, tém większe zyskiwał oklaski. „*Jakiż ze mnie osioł!*“ wypadło mu powiedzieć w roli swojej; a cała publiczność wołała: brawo! fora! fora! i nieborak musiał dwa lub trzy razy powtarzać, że jest *osłem* lub *glupcem*. Pewnego razu, jakaś tragiczna heroina deklamowała scenę z *Atalii* Rasyna; gdyby kto był chciał z umysłu parodować autora, nie byłby lepiej tego dokazał. Na takie najgrawanie się z sztuki dramatycznej, nie mogli obojętnie patrzeć ówczesni dyrektorowie teatru, Osiński i Dmuszewski. Pomyśleli przy tém, że jakieś towarzystwo prowincjonalnych aktorów przybyć może do Warszawy i uzyskać pozwolenie na dawanie widowisk w tej sali. Uznali więc za rzecz stosowną, urządzić mały teatr pod własném zwierzchnictwem i nazwać go Teatrem Rozmaitości. Było kilku młodych artystów i artystek ze szkoły dramatycznej i śpiewu, którzy po ukończeniu nauki, tracili młodzieńcze lata na zajmowaniu podrzędnych rol i nie mogli wdrzeć się do zastępu starszych, którzy składali wówczas Szymanowski, Werowski, Kudlicz, Zdanowicz, Damse i niedawno do nich przypuszczony Piasecki. Toż samo można powiedzieć o artystkach i śpiewaczkach. Całe to młode pokolenie użyto do teatru Rozmaitości i zaczęto na nim wystawiać komedyo-opery i mniejsze komedye.

Nad wszelkie spodziewanie, tak publiczności jak dyrektorów, rozwinęły się znakomite talenta, skoro im tylko otworzono pole popisu. Panowie Panczykowski, dotąd tak ulubiony artysta, Jasiński teraz dyrektor teatrów, Majewski już nieżyjący; panny: Chojnacka, Żulińska, po pierwszych kilku wystąpieniach zjednali dla nowego teatru przychyłość publiczności.

Młodzi pisarze, wzięli się do pracy. Słowaczyński napisał *Chłopca studukatowego*, Gaszyński *Waryata z potrzeby*, sztuki odznaczające się barwą miejscowych obyczajów. Fr. hr Skarbek obdarzył repertuar Rozmaitości komedią w jednym akcie *Popas*, która co do wystawienia obyczajów i charakterystyki, stanowi epokę w dramatycznej literaturze naszej. Z takich to małych początków rozwinął się nasz Teatr Rozmaitości. “ (F. S. Dmochowskiego wspomnienia od 1806 do 1830 roku).

## ROZDZIAŁ XIII.

---

### INNI KOMPOZYTOROWIE DRAMATYCZNI POLSCY.

Józef Damse. — Franciszek Mirecki — Kollegium Roratystów przy królewskiej kaplicy katedralnego kościoła w Krakowie. — Poczet proboszczów-dyrektorów. — Orkiestra katedralna. — Orkiestra Jezuicka przy kościele Śgo Piotra i Pawła w Krakowie. — Józef Stefani. — Józef Brzowski. — Stanisław Moniuszko. — Oskar Kolberg. — Dobrzyński. — Aleksander Martin. — Adam Münteheimer. — Ks. Antoni Radziwiłł.

Dla uzupełnienia niniejszej pracy, potrzeba wymienić tych wszystkich jeszcze kompozytorów, którzy w rozmaitych czasach próbowali sił swoich na polu muzyki dramatycznej, lub też przygotowują się na niem dopiero wystąpić.

Najdawniejszym z nich jest Józef Damse, urodzony w 1788 r. Zawód swój sceniczny jako aktor, rozpoczął w 1814 roku, przedstawiając zrazu mniejsze role w operach, dramatach i komedjach; lecz nierównie użyteczniejszym był on teatrowi przez swoje prace muzyczne. Dwadzieścia sześć komedyo-oper, siedmnaście wodewilów, trzydzieści przeszło melodramatów i siedm baletów, świad-

czą o jego nadzwyczajnej do tego rodzaju pracy łatwości. Niewszystko wprawdzie co pisał było wyłączną jego własnością, bo jeżeli nie mógł sam z siebie wysnuć motywu, brał pierwszy lepszy u innych kompozytorów; należy mu jednak oddać sprawiedliwość, że w tym względzie dosyć smaku a czasami zręczności posiadał, nawet mniejsze piosuki do wodewilów układane, wiele miały w swoim czasie powodzenia.

W roku 1820, napisał muzykę do operetki Dmuszewskiego pod tytułem: *Klarynecik magnetyczny*, lecz po pierwszym przedstawieniu upadła. Nie zrażony tém wcale, w rok później skomponował drugą, do której treść dostarczył mu z francuzkiego Kudlicz: *Nocleg w zamku*, ale i ta po dwóch zaledwie przedstawieniach upadła. W roku 1823, napisał znów nową operę do treści z niemieckiego przez siebie tłumaczonej pod tytułem: *Klatka*, atoli utwor ten doznał tego samego losu co poprzednie, i na pierwszym przedstawieniu skonał na zawsze. W trzy lata później, dobrawszy sobie do pomocy Józefa Stefaniego, ułożył wraz z nim muzykę do treści tłumaczonej z francuzkiego przez Godebskiego: *Dawne czasy*; mamże mówić jaki ją los spotkał? czytelnik sam się zapewne domyśla: po piérwszej reprezentacji upadła niestety!

Nieszczęśliwe owoce usiłowań Damsego, na długo odjęły mu ochotę do komponowania oper. Przez ten czas zastanawiając się rozważnie nad powodami, dla jakich wszystkie wyżej wymienione dzieła powodzenia znaleźć nie mogły, doszedł do wniosku, iż ponieważ jego własne a oryginalne pomysły nie robią korzystnego wrażenia na umysłach słuchaczy, a cudze, któremi się w melodramatach, komedyo-operach i baletach posługiwał, przeciwnie



dobrze były przyjmowane: umyślił więc z cudzego na tchnienia zaczerpnąć materiału do opery, jaką koniecznie jeszcze choć raz w życiu napisać postanowił. Myśl ta ściagała go dniem i nocą nie dając spoczynku. Szczęściem, od Stanisława Bogusławskiego (syna), otrzymał wcale niezłe libretto, osnute na tle jednego romansu Walter-Scotta; ułożył do niego muzykę i dnia 4 czerwca 1844 roku, wystawił operę pod tytułem: *Kontrabandzista*. Było tam kilka ustępów szczęśliwych i starannie opracowanych, lecz cóż, kiedy w oryginalność melodyi nikt wierzyć nie chciał; tak silne było względem Damsego publiczności uprzedzenie. *Kontrabandzista* dostąpił zaszczytu trzech przedstawięń.

Józef Damse zmarł 15 grudnia 1852 roku, we wsi Rudno pod Warszawą, w majątności córki swojej Teressy, znakomitej niegdyś artystki dramatycznój.

Drugim z kolei jest Mirecki.

Franciszek Mirecki urodził się w Krakowie, w tój niegdyś stolicy dawnój Polski, gdzie muzyka najtroskliwiej nietylko od ludu, od szanownej akademii, jak o tём była mowa, ale nawet od monarchów pielęgnowaną była (1).

(1) Zygmunt I w roku 1543 w królewskiej kaplicy katedralnego kościoła założonej jeszcze przez Kazimierza Wielkiego w 1340 r. ustanowił kollegium *roratystów* (Missa Rorate), składające się z proboszcza, dziesięciu prebendarzy muzyków i kleroika, z obowiązkiem śpiewania codziennie na głosy, według wyraźnej woli królewskiej: *Arte prae nobili Italiana* mszy roratnych, anniwersarzów za królów i t. p. W archiwum tój kaplicy według zapewnień Kurpińskiego (obacz „Wiadomość o kompozytorach polskich“ artykuł drukowany w *Tygodniku Warszawskim* z roku 1819), zachowane są przywileje monarchów z własnymi ich podpisami zacząwszy od Zygmunta I. aż do Stanisława Augusta.

Mirecki wcześniej bardzo oddał się muzyce; w roku 1814 udawszy się do Wiednia, w osobie Humla sławnego

Roku 1543 dnia 31 maja, mianował król pierwszego dyrektora śpiewaków w osobie ks. Mikołaja Czech z Poznania, pierwsza zaś msza roracka wykonaną była 19 sierpnia tegoż roku. Po ks. Mikołaju pozostał rękopism znacznej objętości z podpisem Nicolai Czech a. 1548. Są to partyceye 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 Czechubyło 17 jeszcze dyrektorów, wszyscy oprócz ostatniego polacy, a to w następującym porządku:

Roku 1557 { Ks. Krzysztof Borek.  
Benedykt de Stryków, kapelan króla Zygmunta Augusta.

R. 1574 Ks. Stanisław Zajęc z Pabianic inaczej Zajęczek, kompozytor 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 figury (bez muzyki); ta wieść bardzo nam jest niemiła. 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, słodkogrzmiąca, Bogu i ludziom miła muzyka.“

Anna królowa Polska.

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

fertepianisty, znalazł przewodnika do dalszego się kształcenia. W dwa lata później przybywszy do Wenecyi, po-

Rok 1602. Ks. Wojciech Warka J. U. Doktor, kanonik Lwowski i kompozytor.

1619. Ks. Jan Borimius.

1624. Ks. Marcin z Mielca.

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

1629. Ks. Jan Kromer.

1630. Ks. Adam Janecki.

1669. Ks. Maciej Miskiewicz.

1680. Ks. Maciej Łukaszewicz.

1685. Ks. Mikołaj Pieskowicz.

1694. Ks. Jan Porębski kompozytor. Za jego czasów żył znakomity Ks. Gorczycki, kapelmistrz muzyki katedralnej. Partycye tego kompozytora przypisane ks. Porębskiemu, zachowały się w całości świadcząc o jego nadzwyczajnym talencie. Po dziś dzień utwory Gorczyckiego wykonywane są w Krakowie; na nadgrodku zaś jego, położonym obok grobu Kazimierza Wielkiego, jest w języku łacińskim napis następujący:

„Pamięci nigdy niezgasłej

Wgo i zacnego Ks. Gorczyckiego, Kanonika Szkalnierskiego, penitencyaryusza i dyrektora muzyki, [od wszystkich perłą kapłaństwa zwanego, równie naukami jako i pobożnością słynnego etc. etc. Zmarł 1754 r.

Przed 1740. Ks. Maksilewicz kompozytor.

Od 1740. Ks. Józef Pękalski kompozytor.

1763. Ks. Maciej Zieleniewicz.

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

święcił się studjom włoskich dramatycznych kompozytorów, a mianowicie sztuce śpiewania, z kąd następnie jako

W owój także epoce żył znany kompozytor Gołąbek, podług zdania Józefa Sikorskiego szlązak, a według Ambrożego Grabowskiego czech z urodzenia. Gołąbek zostawił wiele utworów, jako to: mszy i symfonii na orkiestrę ukladanych.

Bolesna to rzecz dla nas, iż dzieł dawnych naszych kompozytorów jak Gomółki, Szamotulskiego, Gorczyckiego i innych słyszeć nie możemy; chlubimy się postępami i zamiłowaniem w muzyce, a zaledwie starczy nam pamięci na imiona ludzi, którzy tę sztukę zaszczytnie u nas w kraju niegdys uprawiali!

Na kilka lat przed śmiercią, Ks. Bitter będąc zarazem dyrektorem, muzyki katedralnej złożył tę posadę w ręce Ks. Podgórskiemu a po nim w roku 1791, objął ją Franciszek Ksawery Kratzer, któremu także zwierzchność nad śpiewakami roratskimi później się dostała. Kratzer za staraniem biskupa Sołtyka i Wacława Sierakowskiego, założył szkołę śpiewaków, z jakiej wyszło następnie wielu bardzo zdolnych artystów. jako to: Szczurowski, Walenty Kratzer, brat jego Kazimierz i wielu innych (\*)

(\*) Pewnego razu w uroczystość Ś-go Stanisława, biskup Sołtyk odprawiając wielkie nabożeństwo na Skałce, usłyszał z chóru piękny głos bassowy, z niepospolitą umiejętnością śpiewający wspaniale solo z mszy Haydena. Zdziwiony i zachwycony biskup, rozkazał natychmiast jednemu z assistujących księży udać się na chór, i po nabożeństwie sprowadzić do zakrystyi śpiewaka. Był nim niejaki Kratzer, urzędnik przy Bocheńskich salinach, który zajmując się skrymném urzędowaniem, był zarazem biegłym muzykiem. Odbył on nauki w uniwersytecie Wiedeńskim i tam uczył się śpiewu. Sołtyk poznawszy go bliżej, wyjawiał mu myśl, jaką miał od dawna, założenia Instytutu śpiewaków; jemu téż polecił to uskutecznić, wyznaczwszy znaczne fundusze na utrzymanie młodzieży, mogącej pobierać wszelkiego rodzaju nauki, a mianowicie muzykę. Mianował Kratzera dyrektorem tego zakładu, i zarazem dał mu główny zarząd nad wszystkimi chó-

nauczyciel muzyki udał się do Medyolanu, dawszy się zaszczytnie poznać z wielu swoich utworów wydanych tak w tém mieście jako i w Paryżu. Dnia 23 maja 1822 roku, wystawił w Waszawie operę dosyć dobrze przyjętą ze słowami Dyonizego Książnina pod tytułem: *Cyganie*. Następnie dla teatru krakowskiego skomponował drugą do tekstu Aleksandra Fredry: *Nocleg w Apeninach*, lecz ta nigdy u nas przedstawioną nie była. Utwór ten, pisany zupełnie w stylu włoskim, nieodznaczający się żadną oryginalnością,

W kościele ś-go Piotra i Pawła w Krakowie, Jezuici w chęci przynęcenia mieszkańców lubujących się w muzyce do uczęszczania w ich kościele, utrzymywali także liczną orkiestrę, bo za Zygmunta III liczba jej miała dochodzić od 80 do 100 osób.

Ubiór artystów miejscowych był zwykle polski; żupan, kontusz z zarzucanemi rękawami, pas na kontuszu i karabela przy boku. Uczniowie nie mogli nosić u wierzchu pasa, ani rękawów zarzuconych, ani oręża, dopiero po przypuszczeniu ich do grona artystów.

Gdy zwinięto u nas zakony Jezuitów, ta ogromna orkiestra uległa znacznemu rozprzężeniu, a następnie rozpierzchnęła się na wszystkie strony.

rami dyecezyi, z tytułem *Regens Horum* przy katedrze krakowskiej, z pensją 12,000 złp. rocznie. Znakomity ten kapłan miał na celu wykształcenie zdolnych dla muzyki kościelnej śpiewaków, i do tego zakładu przypuszczane były wszystkie dziatki, posiadające odpowiednie temu zdolności. Instytut ten rozwijając się pod troskliwym zarządem Kratzerza, kształcił znaczną liczbę śpiewaków, a w czasie pobytu króla Stanisława w Krakowie, młodzież popisywała się przed nim; gdyż oprócz kościelnych śpiewów, i światowych się uczyli. Grywano podówczas operetkę pod tytułem: *Filozofowie wrzekomi*; otóż Kratzer wyuczył chłopczyków jednego z niej ustępu, i ci gdy w doktorskich togach występowali śpiewając przed monarchą, Stanisław August tak się tém ubawił, iż przez czas jego pobytu w tém mieście, chłopczyki kilkakrotnie tę krochwilę wykonywali.

wydał Mirecki okoko 1845 r. z tekstem włoskim i polskim w Medyolanie. 1838 roku wezwany przez ówczesny Senat na dyrektora szkoły śpiewu do Krakowa, odtąd stale i gorliwie zajmuje się swými obowiązkami, kształcąc młodzież na pożytecznych sztuce krajowej artystów. Oprócz tych dwóch dzieł przeznaczonych scenie polskiej, Mirecki napisał jeszcze dla teatru w Genui operę: *Evandro in Pergamo*, przedstawioną z powodzeniem 1824 r. a dla teatru Saint-Charles w Lizbonie, gdzie od 1826 roku był przez jakiś czas dyrektorem orkiestry, skomponował *I due Forzati* operę, którą wystawiono następnie (1831 r.) we Florencyi (1).

Józef Stefani, najmłodszy syn twórcy *Krakowiaku i Górali*, urodził się w Warszawie dnia 16 kwietnia 1800 r.; nauki szkolne pobierał w kolegium ks. Pijarów, zawód zaś swój muzyczny rozpoczął w trzynastym roku życia, występując w chórach na scenie teatru, z kąd później przeszedł do orkiestry, grając kolejno na kołach, altówce, i kontrabassie. Z utworzeniem konserwatoryum, Józef Stefani uczęszczał na kursa kompozycyi wykładane przez Elsnera. Zdolności jego nie uszły bacznój uwagi nauczyciela; jakoż w pierwszym zaraz roku, Stefani miał sobie zadaną do komponowania aryę do *Nadziei* z towarzyszeniem orkiestry, która odśpiewaną była przez siostrę jego Eleonorę. W trzecim roku napisał Józef także na popis, duet na dwa soprany z chórem i orkiestrą, wykonany przez siostrę i pannę Wilkowską uczennicę Konserwatoryum; aż nareszcie gdy zawakowała posada dyrygującego muzyką w ba-

(1) Sowiński Wojciech: Dictionnaire Biographique des Musiciens Polonais.

letach, ofiarowano ją Stefaniemu, jako najzdolniejszemu ze wszystkich przedstawiających się kandydatów. Układając rozmaite do tańców ustępy, nie zapomniał on o muzyce dramatycznej, do której od młodości miał największy pociąg, i w roku 1829 d. 15 marca, wystawił operę w dwóch aktach pod tytułem: *Lekcja botaniki* (słowa tłumaczone z francuzkiego przez Szymanowskiego). Opera ta jednakże raz tylko była przedstawioną. Zrażony trudnościami, jakie zwykle młodzi i niedoświadczeni kompozytorowie w zawo-dzie muzyki dramatycznej na każdym kroku spotykają, Stefani odtąd poświęcił swój talent wyłącznie baletom, układając niekiedy muzykę do melodramatów, jako to: *Piast*, *Dwaj więźniowie*, *Żyd wieczny tułacz*, *Kobiety z kamienia*, tudzież do wielu komedyo-oper, a w roku 1856 napisał operetkę *Piorun*, tłumaczoną z francuzkiego przez Halperta, i przedstawioną trzy razy na teatrze Rozmaitości.

Józef Brzowski, w roku 1833 dnia 24 listopada, wystawił operę z tekstem Dmuszewskiego pod tytułem: *Hrabia Weseliński*; powodzenia nie miała.

Stanisław Moniuszko, skomponował muzykę do operetki Oskara Milewskiego pod tyt. *Loterya*; przedstawiono ją po raz pierwszy 12 września 1846 r. lecz długiém na naszej scenie powodzeniem szczyć się nie mogła. Dopiero ukazanie się z dniem 1 stycznia 1858 r. opery w 4 aktach *Halki* ze słowami Włodzimierza Wolskiego, jak z jednéj strony stanowi nową epokę w dziejach naszej sztuki muzyczno-dramatycznej, tak z drugiejj, Moniuszko dał niezaprzeczone dowody potężnego kompozytorskiego talentu. *Halka*, przyjęta od publiczności z nadzwyczajnym zapalem, jest dziś i będzie zawsze chlubą i ozdobą polskiej sceny. Tegoż samego roku dnia 24 września, Moniuszko

wystawił operę w 1 akcie z tekstem Stanisława Bogusławskiego pod tytułem: *Flis*.

Oskar Kolberg znany zbieracz pieśni ludowych, napisał do słów osnutych na tle gminném przez T. Lenartowicza i kilku innych, operetkę w jednym akcie: *Król pasterzy*, wystawioną po raz pierwszy 2 marca 1859 roku.

Z oper zaś, które o ile mi wiadomo z dawna ukończone lub na ukończeniu są:

*Filibustyery* opera czarodziejska J. F. Dobrzyńskiego, znana z pięknej uwertury i kilku wyjątków na rozmaitych koncertach wykonywanych; od lat dwudziestu przeszło nie może się doczekać wystawienia.

*Wianki*, opera w 4 aktach, słowa Baltazara Gwozdeczkiego, skomponowana w 1855 r. przez Aleksandra Martin, urodz. 1825, zmarłego 9 listopada 1856 w Warszawie.

*Łucznik Otton*: wielka opera w 5 aktach z treści przerobionej z romansu Aleksandra Dumasa przez Jana Chęcińskiego; obecnie twórca muzyki, dyrektor orkiestry Adam Müncheimer, ukończył ją zupełnie (1).

(1) Książę Antoni Radziwiłł urodzony w W. Ks. Poznańskim 13 lipca 1775 roku, zmarły w Poznaniu 1833, napisał muzykę do *Fausta* Goetego, wysoko bardzo w Niemczech cenioną. Dzieło to chociaż przez rodaka skomponowane, lecz dla obcych przeznaczone, pomimo swojej niepospolitej wartości mało nam jest znane; więc też o nim nawiasowo wspominam. W roku 1848, w domu państwa Łuszczewskich, amatorowie i artyści pod kierunkiem Józefa Sikorskiego dzieło to wykonali w tłumaczeniu Włodzimierza Wolskiego. Antoni Radziwiłł jako twórca wielu innych poważnych kompozycji, znakomite zajmuje stanowisko w dziedzinie muzyki klassycznej.



## ROZDZIAŁ XIV.

### ZAKOŃCZENIE.

Oto jest wszystko, co tylko u nas na polu muzyki dramatycznej przez lat ośmdziesiąt prawie, czyli od roku 1778 aż do dni naszych zrobiono. Kamiński, Wejnert, Jan Stefani, Elsner i Kurpiński, przyczynili się głównie do rozwinięcia i pomysłności jój w naszym kraju. Kamiński ma zasługę pierwszeństwa, a chociaż utwory jego nie posiadają wysokięj wartości tak pod względem muzykalno-dramatycznym jako i narodowym, niemniej przeto jego *Nęcza uszczęśliwiona*, jako pierwsza opera polska, stanowi epokę w dziejach naszej własnej muzyki. Stefaniemu należy się cześć za obdarzenie sceny ojczystęj operą *Krakowiaki* i *Górale*, utworem osnutym na tle czysto miejscowém; utworem, który jest i będzie na zawsze ideałem i wzorem godnym naśladowania dla wszystkich naszych rodzimych kompozytorów; jedném słowem, utworem prawdziwie na-

rodowej opery. Elsnerowi należy się wieczna pamięć, za szlachetne a obywatelskie istotnie usiłowania, podjęte w celu rozkrzewiania u nas oświaty muzycznej, i za liczne prace w stylu poważno-dramatycznym dokonane; gdyż on pierwszy u nas dotknął się w *Leszku Białym*, a później w *Lokietku* i innych operach swoich, struny liryczno-tragicznej, w którą nie śmieli, ani nie mogli uderzyć Kamiński, Wejnert i Stefani. Nareszcie Kurpińskiemu należy się od potomności wdzięczność, za liczne wysokiej dramatycznej wartości dzieła, będące rozkoszą i chlubą współczesnych, a jakimi przez lat dwadzieścia nie przestawał wzbogacać sceny narodowej. Są one dla nas dzisiaj przykładem, jak człowiek, gdy jest obdarzony talentem i chwalebną chęcią służenia sztuce krajowej, bez uciekania się do obcych po naukę, sam sobie radę dać może, sam na znakomitego nawet dramatycznego kompozytora wykształcić się jest w stanie. Tak zaprawdę! twórca *Pałacu Lucypera* w studiach naukowych nie miał żadnego nauczyciela; jego przewodnikami kompozycji byli: Hayden i Mozart, albo raczej nieśmiertelne utwory tych mistrzów, dla wszystkich zarówno do istotnego użytku dostępne. Dniem i nocą przesiadywał on nad genialnymi ich dziełami; podziwiał środki jakimi szczytne swoje natchnienia wypowiadali; poił spragnioną duszę w czystym źródle anielskiej harmonii, aż wytrzymałością i pracą, zdobył tajniki wiedzy muzycznej, które później były zaszczytem dla niego i współrodaków. Elsner wychowany w Niemczech, gdzie muzyka na równi z innymi naukami młodzieży wykładaną bywa, więcej miał nauki od Kurpińskiego; jako kontrapunkcista równym był największym w muzyce mistrzom europejskim; lecz Kurpiński

więcej miał od niego twórczego talentu. Jeżeli kombinacje instrumentalne w ostatnim akcie *Łokietka* wyższe są od podobnych usiłowań w drugim akcie *Pałacu Lucypera*, to tylko dowód, że w technice, Elsner biegłym był od Kurpińskiego; za to ten ostatni, pierwszeństwo ma przed Elsnerem wszędzie, gdzie tylko melodyą czy kolorytem instrumentalnym idzie o wyrażenie uczuć dramatycznych. Elsner, pomimo nauki, walcząc przez lat dziesięć prawie z Kurpińskim, nie mógł utrzymać się na równi z młodszym, energiczniejszym i dramatyczniejszym w pomysłach muzycznych zapaśnikiem; ustąpił mu z drogi zostawiając go panem pola bitwy, ażeby się wyłącznie poświęcić wychowaniu młodzieży i dostarczaniu w przyszłości dla kraju licznego szeregu zdolnych artystów, tudzież muzyce religijnej, jaka była najstosowniejszą dla jego poważnych natchnień i jaką najwięcej kochał. Kurpiński zaś, gdyby był posiadał naukę Elsnera, kto wie do jak wysokich granic talent swój dramatyczny byłby posunął.

Wielka to dla naszej sztuki strata, iż od lat dwudziestu kilku, nie słyszymy żadnego z utworów scenicznych tych dwóch najplodniejszych narodowych kompozytorów; nie tradycyjna snująca się tak szczęśliwie przez lat kilkadziesiąt, zerwana; pamięć jej w niewielkiej już liczbie osób przechowuje się tylko, a młodsze pokolenia bardzo mało i niedokładnie, albo nic zgoła o niej nie wiedzą. Tak przynajmniej wnosić można z dziwnych twierdzeń odnoszących się do kwestyi muzyki narodowej albo opery polskiej, jakie czasami spotkać można w pismach peryodycznych. Jedni utrzymują, „że jeżeli treść opery nie będzie wzięta z dziejów ojczystych, polską ona nie będzie.“ Sądzę, iż

z historycznych szkiców dotyczących każdego w szczególności narodu, na jakie w pierwszych rozdziałach niniejszego dzieła zwracałem uwagę czytelnika, przekonano się dostatecznie, że najczęściej kompozytorowie, jakto z samych tytułów ich prac wnosić można, obierali sobie za przedmiot do natchnień muzycznych mitologię starożytną, dzieje greków, rzymian, lub innych obcych sobie narodowości, a więcej jeszcze w świecie czarodziejskim szukali treści do rozwinięcia swoich muzycznych zdolności. A przecież, jeżeli był nim włos, mówiono powszechnie: iż to włoska muzyka; jeżeli był Niemiec, mówiono: niemiecka muzyka; jeżeli zaś był Francuzem, mówiono: francuzka muzyka;— dla czegoż więc, jeżeli Polak skomponuje taką do rzeczy osnutą na tle historycznego albo legendowego w Grecyi, Hiszpanii, Francyi lub Niemczech zdarzenia, dla czegoż powtarzam, nie mamy powiedzieć, iż to polska opera? Chyba że zaprzeczamy kompozytorowi praw narodowości, że nie przypuszczamy go do nich! Prawda iż każdy kraj, w którym muzyka do pewnego stopnia jest wykształconą, posiada pewne wyłącznie cechujące ją tradycje, tudzież sposoby jej użytkowania, jakie w końcu stylem lub szkołą się zowią; lecz to służy niekiedy do uprawienia w narodowości tych nawet kompozytorów, którzy na innej ziemi i wśród innych rasy się zrodzili. Gluck był Niemcem, a jednakże Francuzi za swego narodowego kompozytora go uznali; tak samo rzecz się miała z Cherubinim, Spontinim, z Haendlem w Anglii, z Hassem i Meyerem we Włoszech; tak samo z Kamińskim, Stefanim i Elsnerem w Polsce. Z drugiej znów strony, chociaż naprzykład Mozart pisał opery: *Wesele Figara*, *Porwanie z seraju* i t. p. nikt go przecież ani za hiszpańskiego, ani za tureckiego

kompozytora nie brał, bo w takim razie i nasz Kurpiński za to, iż napisał muzykę do *Pałacu Lucypera*, którego treść wziętą jest z niemieckiego w Turyngii podania, zasługiwałby na nazwę niemieckiego kompozytora! Tak samo użycie pewnej narodowej cechy motywu w operze, nic jeszcze nie stanowi, bo wolno komponującemu układać w takim lub innym rytmie swój pomysł melodyjny; jego główne zadanie w tém, ażeby dobrze się z tego wywiązał. Wszak Weber we *Frejschützu* użył rytmu i ruchu poloneza, nawet włoscy kompozytorowie często *alla Polacca* pisują jak tego są przykłady w *Cyruliku*, *Purytanach* i t. p. We francuzkich dzisiejszych operach, jakże łatwo spotkać się można z krakowiakiem, nawet mazurem, a nikt ich za polskich kompozytorów nie ma, ani ich dzieła polskimi nie są. W naszej muzyce narodowej, posiadamy wiele rozmaitych charakterem pieśni i tańców, wydatnie cechujących różne prowincye kraju; począwszy od wesołego krakowiaka aż do mazura i dum ukraińskich, wszystko to napiętnowane jest silną barwą plemienności różnorodnych szczepów słowiańskich, chociaż od wieków w pobratymczym związku zostających. Lecz czyż jest sposób muzykę tak typową brać od ludu i wpychać do oper? jak tego niektórzy chcą koniecznie; „bo wtenczas dopiero tylko“ powiadają, „będziem mieć prawdziwie narodową operę!“ Gdy występują w dramacie typy ludowe w całej swojej pierwotnej prostocie, zgoda, tam muzyka może być wziętą od ludu albo na gminny sposób naśladowaną; wszak nie inaczej postąpił sobie Jan Stefani w *Krakowiakach*, nie inaczej także postępowali Elsner i Kurpiński. Do poważnych i patetycznych oper, gdy tylko wchodził żywioł ludowy, kmiecy, muzyką starali się go uwydatnić; tak jest w *Lokietku*, tak jest w *Ja-*

*dwidze, Cecylii Piaseczyńskiej*, i tak będzie we wszystkich innych pracach dzisiejszych lub przyszłych kompozytorów, bo już ciż w takim przypadku niepodobienstwo jest nawet inaczej postępować. Ale tam, gdzie idzie o wyrażenie uczuć wspólnych całej ludzkości, uczuć od wieków w jednakowy zawsze sposób pomiędzy tąż ludzkością się objawiających, a które muzyka jest w stanie wypowiedzieć; nakoniec, gdy podoba się poecie wziąć za bohatera swego dramatu, nie mówię już z obcych dziejów, lecz z naszych własnych, naprzykład: *Wallenroda, Beniowskiego, Barbarę Radziwiłłównę* albo *Maryę Malczewskiego* i t. p., czyż namiętne ich uczucia, miłości, cierpienia wielkie, któremi w historyi i literaturze naszej jak skamieniałe posągi Nioby słyną, dałyby się wypowiedzieć rytmem kołomyi, kujawianka albo dumki ukraińskiej? Nie! kompozytor mógłby wprawdzie użyć takowej muzyki dla nadania wybitniejszej cechy pewnym dodakowem do dramatu indywidualnościom, bez których w ostatnim razie obejść się można, nie naruszając w niczem prawdy dramatycznej dziejowych bohaterów sztuki.

Brać melodye ludowe—zgoda! Ale jeżeli wszyscy pożyczać tylko będą ze skarbcza muzyki narodowej, gdzież znajdzie ona żywoły do odmładzania się i dążenia tętnem życia w przyszłość? Literatura i muzyka narodowa, skoro się nie odświeża i nie odmładza nowemi bezustannie wsiąkającymi w pory narodu pierwiastkami, skostnieje, zamrze, a on sam w martwą bryłę zamienić się musi. Starzy nasi kompozytorowie pożyczali wprawdzie muzyki od ludu, lecz umieli ją zwrócić z bogatym i pożytecznym nieraz procentem. Utwory ich przedstawiane na scenie, szybko przenikały massy słuchaczów; od nich rozchodziły się rozmaitemi

drogami, jak spławnými kanałami sączą się po całym kraju, aż w ostatnich warstwach społeczeństwa u ludu, krystalizowały się nadługo lub nazawsze. Dzisiejsi biorą często zdrowe i dorodne ziarno, przerabiają je w młynie swych pojęć artystycznych i niejednokrotnie bezpożyteczną tylko plewę oddają.

Niemalą trudnością dla kompozytora u nas, jest brak piszących na polu literatury dramatycznej. Dawniej często można się było spotkać na scenie z komedią, dramatem, a nawet tragedią oryginalną. Bohomolec, Zabłocki, Bogusławski Wojciech, Niemcewicz, Głiński, Hebdowski, Osński, Dmuszewski, Feliński, Pękalski, Kropiński, Wężyk, Chodkiewicz, Skarbek i t. p. zasłużyli się scenie naszój, wzbogacając ją bezprzestannie oryginalnemi utworami. Nie zostawili oni arcydzieł dramatycznych, ale wiele prac dobrych, nacechowanych szlachetną dążnością, a niekiedy prawdziwym talentem. Publiczność żywo zajmowała się ich utworami; nieraz natłok widzów w teatrze był tak wielki, iż orkiestrę z miejsc wyrzucano by pomieścić się mogli. Dzisiaj, odkąd znakomity Fredro pisać przestał, pozostał tylko Korzeniowski i zrzadka pokazujący się Stanisław Bogusławski, których komedye od czasu do czasu zasilają ogołoconą z dzieł oryginalnych scenę polską. Nietrudno więc było Stefaniemu, Elsnerowi i Kurpińskiemu o *libretto*, bo żyli wpośród doświadczonych i zdolnych pisarzy, co wiedzieli mniej więcej jakie są warunki lirycznego dramatu, gdzie muzyce należy ustąpić miejsca, by jój zostawić swobodę działania lub wesprzeć ją biegiem akcji scenicznej. Napisać prawdziwie dobre *libretto*, nie jest tak łatwo jak się niejednemu zdaje. W Niemczech, gdzie jednakże literatura dramatyczna posiada wielu zdolnych pisarzy, nie ma

ani jednego głośnego librecisty. Wagner sam do swoich oper treść układać jest zmuszony; Meyerbeer, gdy chce operę napisać, do Scribego się udaje; inni zaś radzą sobie jak mogą. We Włoszech, Soler, Pave i Cammarano za najbieglejszych uchodzą; w jednej Francyi, gdzie dramat ma tytuł współpracowników, Scribe trzyma palmę pierwszeństwa, a po nim idą; Delavigne, St. George, Leuven, Brunswick, Beauplan i t. p. U nas, doprawdy nie wiem, kogoby teraz można za najzdolniejszego do napisania libretta uważać, czy nie Włodzimierza Wolskiego?

Jego *Halka*, pomimo błędów sceniczności, pomimo braku węzła dramatycznego, musi posiadać wysokie zalety liryczne, gdy podała sposobność Moniuszce do wysnucia z siebie tytułu pięknych i wzniosłych myśli muzycznych.

Sposób układania treści do opery jest dwojaki; albo pisze się całą do muzyki, jak to naprzykład przyjęte we Włoszech i Wielkiej operze Paryzkiej, przeplatając ważniejsze ustępy tak nazwanemi recitativami (1); albo muzykę przedzielają dyalogi czyli proza, co zwykle ma miejsce w ope-

(1) Wiadomo, iż w operach włoskich komicznych, sam fortepian towarzyszy zwykle recitatiwom. Paisiello w dziele swoim *Nina* napisaném 1787 r. chciał zmienić recitatiwa na prozę; Garcia sławny śpiewak i biegły dosyć kompozytor, próbował także to samo uczynić w swój operze *il Califo di Bagdad* wystawionój w Paryżu 1817 r., lecz nie trwało to długo i powrócili zaraz do zwykłego sposobu wykonywania. Istotnie, w Operze poważnej, komicznej czy mieszanej, proza dziwnie a niekiedy niezręcznie wygląda, dla artystów zaś jest powodem utrudnienia, nawet przeszkodą do swobodnego wywiązania się z ról im powierzonych; lepiej więc gdy cały dramat liryczny śpiewnemi recitatiwami się wypełnia.



rach komicznych francuzkich. Prozie albo recitatiwom powierza się akcja dramatu, muzyce zaś wyrażenie uczuć w nim panujących z tym atoli względem, by arye przedzielane były duetami, tercetami, recitatiwami, chórami, albo innymi większej zbiorowości wymagającemi ustępami, a to dla zachowania większej rozmaitości w formach jakimi muzyka odziewać się musi. Finały, jako główne obrazy wsiąkające w siebie wiele na raz charakterystyki, tudzież związujące lub rozwiązujące węzły dramatyczne sytuacyi, powinny się mieścić na końcu aktów. Autor treści i kompozytor muzyki, wielokrotnie staczają z sobą nużącą i uporczywą walkę, nim dzieło na scenie jest wystawione. Uniesiony w natchnieniu muzyczném kompozytor, przerywa nieraz zapory krępującego go libretta; zmusza poetę do przerabiania nietylko wierszy, scen, aktów, ale nawet i treści całej, a czasami rzecz w jednym akcie napisana, przybiera w końcu kilkuaktowe rozmiary; więc najdogodniej dla obydwóch, gdy obok siebie się znajdują i wspólnie razem pracują, bo łatwiej porozumieć się, łatwiej dopomódz, łatwiej ustąpić sobie mogą. Jużto poeta oddany bywa zwykle na pastwę muzykowi; niełatwo od zbytnej jego wymagalności obronić się może, chociaż w chwili stanowczego tryumfu, niknie on zupełnie prawie pod przewagą chwały swego tyrana.

Gdy autor libretta posiada znajomość muzyki, gdy rozumie jak wiele na pomysły kompozytora wywiera wpływu długość wiersza i frazesów, ścisłość albo rozciągłość wyrażań, gdy wie co to jest śpiew *syllabiczny*, czyli ten w którym na każdą nutę przypada syllaba, jak naprzykład w recitatiwach: i *mellismatyczny* czyli ten, w którym więcej nut bierze się na jedną syllabę, jak w aryach, romansach, dum-

kach i t. p.; gdy wie co to jest *styl włoski, niemiecki lub francuzki*, jakie są każdego z nich warunki, jakie środki i cele, — wówczas lżej mu nierównie z pracy się wywiązać, bo znajdzie się w znanym sobie żywiole, jak na utartej, wiadomiej wszystkim drodze. Lecz u nas, pod tym względem jedną jeszcze więcej napotka przeszkodę, bo my dotychczas nie mamy stylu własnego, czyli szkoły. Dzieła Stefaniego, Elsnera i Kurpińskiego, jakkolwiek noszą na sobie cechę pewnej oryginalności, wypływającej z podań miejscowej muzyki, chociaż w ich utworach znać wpływ pierwiastków melodyjno-narodowych, jakiemi się przejmowali żyjąc długie lata w pośród nich, albo jak Kurpiński, zrodziwszy się pomiędzy niemi; to przecież w formie nie zostawili nam żadnego arcydzieła, coby stanowczo wpływało na kierunek i dążność naszej sztuki muzyczno-dramatycznej. Jeden Stefani w *Krakowiakach* i *Góralach* przekazał nam wzór godny naśladowania, lecz tylko w operach, do których ma wchodzić żywioł gminny, ludowy. Ale Elsner i Kurpiński, co w wyższe sfery dramatu sięgali, co ogólniejsze, kosmopolityczne że się tak wyrażę, uczucia malować chcieli, wpływem swoim na naszą samorodną sztukę, nie dalekich sięgnęli granic, nie sformułowali ostatecznie stylu narodowego. Nie byli to geniusze, tylko ludzie talentu; nie zostawili więc nic takiego, cobyśmy za ostatnie słowo w tej sprawie przyjąć mogli. Nakoniec, okoliczności same nie sprzyjały nam wcale; dwudziestokilkoletnia przerwa zrzuciła w muzyce naszej dramatycznej wyłom, jaki zapewne nieprędko naprawionym będzie, a przez niego to właśnie zostaliśmy zalani powodzią obcych, potężnych w muzyce żywiołów. Jedyna droga, przez którą tak wielką dla nas stratę powetowaćbyśmy mogli, jest wczytywanie

się uważne w liczne i znacznej wartości prace naszych dawniejszych kompozytorów, jeżeli już tak ma być, ażebyśmy ich nigdy na scenie teatru nie słyszeli, co jedno mogłoby o wiele przyspieszyć wyrobienie się ogólnych pojęć o sztuce rodzinnj i uformowanie się z czasem stylu własnego. Niech nasi kompozytorowie nie przywiązują się niewolniczo do naśladowania obcych utworów, bo kaźden człowiek, więc kaźden naród, ma swój ideał piękna, różniący się mniej wićcej w zasadzie, formie lub estetyce. Tłusty i ociężały niemiec, zrodzony pod chmurném niebem, karmiący się *butterschnitami* i *piwem bawarskiém*, czyż nie będzie się różnił w pojmowaniu piękna z żywym i ogorzalym od pałającego słońca Włochem? Dla flamandczyka kobiety Rubensa i Teniersa, będą wzorem i typem piękności; dla mieszkańców zaś stref południowych, tylko wiotkie i szczuple formy madonn Rafaela i Murilla, ów typ piękności przedstawiać będą. Tak samo rzecz się ma w muzyce; mglistość, przesycenie harmonii w pośród której bacznie, nieraz z teleskopem śledzić potrzeba jak między obłokami melodyi, owj gwiazdy, owego istotnego słońca muzyki, jest cechą tój sztuki w Niemczech, szczególniej między dzisiejszymi młodymi kompozytorami. Wpływy klimatyczne, obyczaje, wychowanie, wszystko to razem wzięwszy, jest w ścisłej logiczności z sobą i nie może być inaczej. U Włochów, jakiem to już niejednokrotnie wyżej powiedział, dzieje się przeciwnie. Narody powyższe, ideały swoje wrozmaity sposób w sztukach pięknych sformułowały; czyliż nam posiadającym właściwe pojęcia o pięknie, wpływające również z jeograficznych, szczepowych i obyczajowych przyczyn, należy bezwarunkowo przywiązywać się do obcych, pojęcia ich w tym względzie przyswajac sobie.

dla tego tylko, że nie byliśmy jeszcze w stanie sformułować takowych u siebie? Nie! po tysiąc razy nie! Bogaćmy swą wiedzę nauką, bo bez niej nic godnego i wielkiego stworzyć nie można; szukajmy przedewszystkiém prawdy w sztuce, byśmy mogli muzyką wiernie odmalować uczucia, jak tego nieśmiertelny twórca *Don Juana* dał nam przykład godny wiecznego naśladowania! Baczmy nakoniec troskliwie na muzykę ludową, byśmy w niej ducha naszego narodu jasno przejrzeć mogli; idźmy zawsze za popędem własnego tylko natchnienia, ale nie naśladowmy niewolniczo obcych, ani téż z jednej ostateczności wpadając w drugą, nie krępujmy natchnienia w płytkich miejscowości formulkach. Gdyż jeszcze raz powtarzam: że jeżeli treść dramatu wychodzi ze sfery ludowej, jeżeli żaden z typów gminnych w akeyi jego nie bierze udziału, oczywiście, że forma i charakter muzyki musi być zupełnie odmiennéj natury. Im większe i silniejsze uczucia grać będą w dramacie, tém muzyka chcąca je wiernie malować, ogólniejszą będzie; musi ona utracić cechę miejscową a przyjąć ogólną, stosownie do tożsamości uczuć ogarniających ludzkosc całą. Muzyka w takim razie wyższość ma nad mową, bo ona jest językiem powszechnym, dla wszystkich zarówno zrozumiálním; bo natura jój elementów w teoryi i estetyce, nie powinna być krępowaną żadnemi miejscowemi warunkami, ani téż różnicami międzynarodowemi. Im więcéj muzyka się doskonali, tém więcéj staje się ogólniejszą, a utracą miejscowe dzieciństwa swego cechy. Uniwersalność jest jój własnością i zarazem ostateczną granicą do jakiej zdążać powinna. Tłumy wielkich nawet talentów, uległy zapomnieniu, przez zbyt jednostronne, miejscowe uprawianie sztuki; mała tylko liczba wyżéj poj-

mująca posłannictwo swoje, świeci mniej więcej jasnym blaskiem na jój niezmiernym horyzoncie; pomiędzy innymi Mozart, jak gwiazda pierwszo-rzędna, przyświeca i przyświecać będzie w przyszłych kolejach losów téj bożkiej sztuki na ziemi! Niech fanatyczni zwolennicy miejscowości nie obawiają się; kompozytor chociaż weźmie za przedmiot rzecz obcą, chociaż muzyki ludowej do niej nie użyje, przeto niemniej będzie ona swojską, bo jużciż wszelki pomysł, powstający z ducha tajemniczemi łańcuchy silnie z ziemią, tradycją i rozmaitemi klimatycznymi lub moralnymi względami splecionego,—musi w objawieniu się swoim, uwydatnić cechę pochodzenia, chociażby celem jego wyrazu był przedmiot najkosmopolityczniejszy w świecie!

K O N I E C.



## SPIS

### Wszystkich oper granych w polskim języku

na teatrach Warszawskich

Od założenia polskiej sceny, do 20 Kwietnia 1859 roku.

---

Niniejszy *Spis oper* rozpoczęty przez Dmuszewskiego i doprowadzony do 20 Kwietnia 1820 roku, uzupełniłem doprowadziwszy do 20 Kwietnia 1859 roku. Dmuszewski pomiędzy operami, nie właściwie pozamieszczał wiele melodramatów; nie chcąc jednakże w niczem naruszać pracy mojego poprzednika, zostawiłem takowe, oznaczywszy stosownym nawiasem. Ośmieliłem się także dodać kilka uwag w odsyłaczach, jakie za potrzebne do objaśnienia pewnych szczegółów uznałem.

Cyfry statystyczne lepiej nie raz świadczą o wartości dzieła lub jego powodzeniu, aniżeli najobszerniejsze osobistemi wnioskami poczynione opisy. Chcąc przeto większą przysługę publiczności uczynić, postanowiłem *Spis wszystkich oper granych w polskim języku* umieścić na końcu niniejszego dzieła w mniemaniu, iż będzie on stanowił niejako arytmetyczne zwierciadło, odbijające cyframi dzieje naszej opery narodowej.

Maurycy Karasowski.

Tytuł Dzieła	Kompozytor Muzyki	Autor Poezyi	Tłumacz	Ile razy była grana od począt- ku do dzi- siejszej daty
				/ Rok
Nędza uszczęśliwiona	Kamiński	Ks. Bochomolec	Oryginalna	37 1778
Benmarz	Audinot	Audinot	Boduin	41 1779
Zośka	Kamiński	Szymański	Oryginalna	76 —
Prostota enotliwa	Kamiński	Ks. Bochomolec	Oryginalna	10 —
Nowa osada	Sacchini	Framery	N. N.	15 —
Dwaj strzelcy	Duni	Anseome	Boduin	— —
Nie każdy spi ten co chrapi	Kajetani (Gaetani)	N. N.	Oryginalna	83 —
Sługa pania	Paisiello	Baurans	Boguslawski	55 1730
Dwóch skapców	Gretry	Fenouillot	Boduin	14 —
Kowal	Philidor	Quétans	Boduin	13 —
Pradycya zalatwiona	Kamiński	Zablocki	Oryginalna	12 —
Trzy życzenia	Pergoles	Framery	Pierożyński	9 —
Cudzy majątek	N. N.	N. N.	N. N.	8 —
Cyganka	N. N.	N. N.	N. N.	8 —
Rekrut	N. N.	N. N.	N. N.	10 —
Wieszczka Urzella	Monsigni	Favart	Boduin	15 1781
Balik gospodarski	Kamiński	Zablocki	Oryginalna	7 —
Zemira i Azor	Gretry	Marmontel	Kuszewski	22 —
Pigmallon (melodrama)	J. J. Rousseau	J. J. Rousseau	Węgierski	41 —
Dla miłości zamysłone szaleństwo	Sacchini	N. N.	Boguslawski	31 —
Skrupul niepotrzebny	Wejnert	N. N.	N. N.	— 1782
Fraskatanka	Paisiello	N. N.	Boguslawski	62 —
Szkola zazdrosnych	Salieri	N. N.	Boguslawski	43 —
Włoszka w Londynie	Cimarosa	N. N.	Boguslawski	25 —
Portret mówiący	Gretry	Anseome	Boduin	4 —
Cekina	Piccini	N. N.	Boguslawski	22 —
Don Juan	Albertini	L'abé N. . .	Boguslawski	27 1783
Wiśniaczka u dworu	Sacchini	N. N.	Boguslawski	40 —
Porwanie z Seraju	Mozart	Bretzner i Stephani	N. N.	3 —
Aleczyna (Wyspa Alzyny)	Gazani	N. N.	Pierożyński	6 1784
Agatka	Danzi	Kże Mac. Radziwill	Oryginalna? (1)	8 1785
Zazdrości wieśniacze	Sarti	N. N.	Pierożyński	35 1786
Johanka i Bernardon	Cimarosa	N. N.	Pier-żyński	24 —
Doner weter	Wejnert	Pierożyński	Oryginalna	2 1787
Zolnierz czarnoksiężnik	Kajetani	N. N.	Pier-żyński	10 —
Miłoski rzemieślnicze	Cimarosa	N. N.	Boguslawski	5 —
Zazdrośnik na doświad- czeniu	Anfossi	N. N.	Pierożyński	11 —
Kochanek zazdrosny	Gretry	d'Hell	Pierożyński	6 —
Diabla wrzawa	Moungini	S. da'in	Boduin	20 —
Złota szlafmyca	Kajetani	Zablocki	Oryginalna	7 1788
Piękna Arsena	Monsigni	Favart	Pierożyński	2 —
Dwaj się kłucą	Mozart	N. N.	Pierożyński	3 —
Ogrodniczka zmyślona	Anfossi	N. N.	Boguslawski	7 1790
Zafira	N. N.	N. N.	Boguslawski	5 —

(1) Niepojmuję jakim sposobem Radziwill mógł napisać oryginalną treść do muzyki Danzkiego? Kompozytor ten urodzony 15 maja 1763 roku w Manheim, nim osiadł stale jako pod dyrektor nadwornej orkiestry elektora w Monachium, podróżował wprawdzie po Niemczech i Włoszech, lecz nie ma najmniejszej nigdzie wzmianki, ażeby u nas w kraju był kiedykolwiek; tém więcęć, że jako nieznający polskiego języka, niemógł nawet i zagranicą układać muzyki do poezyi polskiej. Sądzę, iż to będzie nic innego, tylko druga opretka jaką dla teatru elektora skomponował pod tytułem: *Azakia* w 1780 r. a którą Radziwill przetłumaczywszy a może przerobiwszy, dał jej nazwę *Agatka*.



Tytuł Dzieła	Kompozytor Muzyki	Autor Poezyi	Tłumacz	Ile razy była grana od począt- ku do dzi- siejszej daty	
					rok
Filozofowie wrzekomi (mniemani)	Paisiello	N. N.	Bogusławski	7	1790
Azur król Ormus	Salieri	Baumarchais	Bogusławski (1)	137	1793
Piękność z uczciwością rzecz rzadka	Martini	N. N.	Bogusławski	18	1794
Cud mniemany czyli Kra- kowiaki i Górale	Jan Stefani	Bogusławski	Oryginalna	144	—
Słowik	Kamiński	Witkowski	Oryginalna	5	1795
Wdzięczni poddani	Jan Stefani	Drozdowski	Oryginalna	18	1796
Drzewo zaczarowane	Jan Stefani	N. N.	N. N.	5	1797
Drzewo Dyauny	Martini	N. N.	Bogusławski	24	1799
Król Teodor	Paisiello	N. N.	Bogusławski	10	—
Pustelnicy	Henneberg	Szikaneder	Bogusławski	7	—
Antreprenier w kłopotach Sydnej i Zuma (melo- drama)	Cimarosa	N. N.	Bogusławski	4	—
Iskahar (melodrama)	Elsner	Bogusławski	Oryginalna	1	—
Iskahar (melodrama)	Elsner	Bogusławski	Oryginalna	12	1800
Amazunki	Elsner	Bogusławski	Oryginalna	2	—
Święto Braminów	Wenc. Miller	N. N.	Bogusławski	28	—
Sultan Wampun	Elsner	Koebue	Gliński i Bogu- sławski	27	—
Margrabia Czynczyry	Cimarosa	N. N.	Merlini	1	—
Flet czarnoksiężki	Mozart	Szikaneder	Bogusławski	67	1802
Przerwana ofiara	Winter	Huber	Bogusławski	77	—
Duchowidz	Wenc. Miller	Perinot	Bogusławski	4	—
Dwie siostry z Pragi	Wenc. Miller	Perinot	Drozdowski	20	1803
Telemak	Hofmaister	Szikaneder	Bogusławski	28	—
Palmira	Salieri	N. N.	Bogusławski	36	1804
Mieszkańcy Kamkatal	Elsner	Dmuszewski	Oryginalna	21	—
Wieśniaczka dowcipna	Paisiello	N. N.	Ludwik Osieński	1	—
Woziwoda Paryżki	Cherubini	Bouilli	Bogusławski	68	—
Zal przed uczynkiem	Szpindler	N. N.	N. N.	4	—
Lodoiska	Cherubini	Loroux	Bogusławski	47	—
Siedem razy jeden	Elsner	Dmuszewski	Oryginalna	36	—
Raul Sinobrody	Gretry	Sedain	Boduin	11	1805
Stary trzpiot	Elsner	Hoffman	Matuszewski	4	—
Gniewliwy	Mebul	Marsolier	Matuszewski	1	—
Nurzabad (melodrama)	Elsner	Caignez	Adamczewski	13	—
Marya Montalbau	Winter	N. N.	Bogusławski	3	—
Tajemne małżeństwo	Cimarosa	N. N.	Adamczewski (2) i Kurpiński	14	—
Frozyna	Stefani	Radet	Adamczewski	27	1806
Wieszczka Urzella	Elsner	Favart	Boduin	13	—
Filutera	Gvilhemi	N. N.	N. N.	1	—
Opera komiczna	della Maria	Segur	Adamczewski	27	—
Tajemnica	Solié	Hoffman	Drozdowski	12	—
Medea (melodrama)	Benda	N. N.	Zablocki	4	—
Sąd Salomona (melo- drama)	Elsner	Caignez	Gliński	14	—
Wieża w Neysztad	Dalayrac	Marsolier	Boduin	3	1807
Andromeda	Elsner	Osiński	Oryginalna	5	—
Intryga w oknach	Nicolo	Bouilli	Osiński	21	—
Rotmistrz Górecki	Stefani	Pekalski	Oryginalna	10	—
Trybunał niewidzialny (melodrama)	Elsner	N. N.	Wrzesiński	4	—

(1) Kilka ostatnich przedstawień tej opery, dawnych było przed laty dwudziestu na wyspie w Łazienkach Królewskich pod tytułem *Porwanie Aspazji*, lecz tylko w stosownych do nazwy wyjątkach.

(2) Opera ta w tłumaczeniu Adamczewskiego raz jeden tylko była grana. Dopiero w r. 1840 Kurpiński na nowo sam treść przetłumaczywszy, wystawił ją pod tytułem *Małżeństwo tajemne*.

Tytuł Dzieła	Kompozytor Muzyki	Autor Poezyi	Tłumacz	Ile razy była grana od począt- ku do dzi- siejszej daty	rok
<del>Polka</del>	Stefani	Wybicki	Oryginalna	1	1807
<del>Helena</del>	Mehul	Bouilli	Adamczewski	8	—
<del>Mieczysław ślepy (melo- drama)</del>	Elsner	Caignez	Szymański	12	—
<del>Karol W. i Witykind (melodrama)</del>	Elsner	Łubińska	Oryginalna	2	—
<del>Kalif Bogdadu</del>	Boieldieu	St. Just	Dmuszewski	57	—
<del>Alina królowa Golkondy</del>	Berton	Vial	Hebdowski	47	1808
<del>Diabeł alchimista</del>	Wejnert	N. N.	Drozdowski	1	—
<del>Stary myśliwy</del>	Stefani	N. N.	Pekalski	6	—
<del>Woga drewniana</del>	Gaveaux	Demonstiers	Sekołowski	6	—
<del>Szewe i Krawcówna</del>	Elsner	Drozdowski	Oryginalna	1	—
<del>Urojenie i rzeczywistość</del>	Elsner	N. N.	Adamczewski	1	—
<del>Echo</del>	Elsner	Pekalski	Oryginalna	11	—
<del>Śniadanie trzpiotów</del>	Elsner	August	Uison	14	—
<del>Dwa słowa</del>	Dalayrac	Marsolier	Pekalski	52	—
<del>Papirius</del>	Stefani	N. N.	Adamczewski	3	—
<del>Pustota</del>	Mehul	Bouilli	Pekalski	38	—
<del>Trzech garbatych</del>	Wrانicki	N. N.	Wyrwalski	1	—
<del>Zona po drodze</del>	Elsner	Drozdowski	Oryginalna	1	—
<del>Kapelmistrz Polski (in- termezzo)</del>	Albertini	Dmuszewski	Oryginalna (1)	4	—
<del>Achilles</del>	Paer	N. N.	Adamczewski	8	—
<del>Gabryella d'Estres</del>	Mehul	St. Just	Pekalski	1	1809
<del>Genowefa</del>	Meyer	N. N.	Bogusławski	25	—
<del>Nina</del>	Paisiello	N. N.	Pekalski	2	—
<del>Ryszard łwie serce</del>	Gretry	Sedain	Beduin	1	—
<del>Dwaj Sabaudczykowie</del>	Dalayrac	Marsolier	Hebdowski	14	—
<del>Meżowie bezżenni</del>	Berton	Nanteuil	N. N.	1	—
<del>Zamek na czarnej górze</del>	Dalayrac	Hoffman	Hebdowski	9	—
<del>Leszek biały</del>	Elsner	Dmuszewski	Oryginalna	22	—
<del>Kzym oswobodzony (dra- ma z chórami)</del>	Elsner	Weżyk	Oryginalna	1	—
<del>Zaira</del>	Frederici	N. N.	N. N.	2	1810
<del>Benefis</del>	Elsner	Pekalski	Oryginalna	2	—
<del>Gitara czarownicza</del>	Wenc. Miller	Perinet	N. N.	1	—
<del>Drabinka jedwabna</del>	Gaveaux	Planard	Pekalski	2	—
<del>Cyrułik wiejski</del>	Schenk	N. N.	Wągrowski	1	—
<del>Szewe czyli Zony prze- mienione</del>	Portogallo	N. N.	Osiński	33	—
<del>Oberon</del>	Wrانicki	N. N.	Kudlicz	1	—
<del>Kamilla</del>	Paer	N. N.	Bogusławski	15	—
<del>Raul na Krequi</del>	Dalayrac	Monsel	Pekalski	6	—
<del>Eliza i Teoryndo</del>	Meyer	N. N.	Rutkowski	2	—
<del>Sardzino</del>	Paer	N. N.	Bogusławski	25	1811
<del>Ida</del>	Gyrowetz	N. N.	Kudlicz	3	—
<del>Dwie chatki</del>	Kurpiński	Severin	Dmuszewski	2	—
<del>Pałac Lucypera</del>	Kurpiński	Zółkowski	Naśladowa. z fran.	31	—
<del>Obłężenie Gdańska (me- lodrama)</del>	Kurpiński	August	Dmuszewski	5	—
<del>Kopciuszek</del>	Nicolo	Ettienne	Pekalski	42	—
<del>Wawozy Sierramorena</del>	Elsner	N. N.	Dmuszewski	1	1812
<del>Józef w Egipcie</del>	Mehul	Duval	Bogusławski	17	—
<del>Ruiny Babilonu (melo- drama)</del>	Kurpiński	Pixerecourt	Pawłowski	5	—

(1) Albertini Joachim, był około 1784 roku Kapelmistrzem nadwornym Stanisława Augusta; Napisał on wiele oper z których *Circe* przedstawiona w Hamburgu 1785, *Virginia opera seria* w Rzymie 1786, *Don Juan* w Warszawie 1783, najczęściej miały rozgłosu. Zdaje się więc, że po abdykacji Króla Albertini został w Warszawie, gdy układał jeszcze muzykę do powyższej treści Dmuszewskiego. Co się z nim stało odtąd? niewiadomo.

Tytuł Dzieła	Kompozytor Muzyki	Autor Poezyi	Tłumacz	Ile razy była grana od począt- ku do dzi- sjszej daty	
					rok
Marcinowa w Seraju (me- lodrama komiczna)	Kurpiński	N. N.	Pękalski (1)	1	1812
Michał Anioł	Nicolo	Delrieux	Dmuszewski	7	—
Horacyusze i Kurya- cyusze	Cimarosa	N. N.	Osiński	5	—
Skarbł mniemany	Mehul	Hoffman	Kudlicz	11	—
Gulistan	Dalayrac	N. N. <i>Etienne</i>	Dmuszewski	49	—
Kabalista	Elsner	Węzyk	Oryginalna	1	1813
Romans	Berton	Loran	Kudlicz	4	—
Pukiel włosów	Dalayrac	Hoffman	Zólkowski	1	—
Jedna godzina małżeń- stwa	Dalayrac	Ettienne	Bogusławski	1	—
Gruba żaloba	Berton	Ettienne	Kudlicz	3	—
Kuluf	Dalayrac'	Pixercurt	Dmuszewski	14	—
Jan z Paryża	Boieldieu	St. Just	Regulski	55	—
Szarlatan	Kurpiński	Zólkowski	Oryginalna	23	1814
Łaska Imperatora	Kurpiński	Koebue	Dmuszewski	7	—
Opera na przedce	Nicolo	N. N.	Kudlicz	3	—
Agar na puszczy (melo- drama)	Kurpiński	Genlis	Ładowski	1	—
Jadwiga	Kurpiński	Niemcewicz	Oryginalna	31	—
Nowy dziedzic	Boieldieu	Ettienne	Dmuszewski (2)	13	1815
Familia Szwajcarska	Waigel	N. N.	Bogusławski	55	—
Aleksander i Apelles	Kurpiński	Dmuszewski	Oryginalna	4	—
Hilary	Nicolo	Ettienne	Pękalski	64	—
Nadgroda	Kurpiński	Dmuszewski	Oryginalna	3	—
Koncert przerwany	Berton	Marsolier	Bogusławski	13	1816
Mała szkoła ojców	Kurpiński	Dmuszewski	Oryginalna	1	—
Szkodliwe zwierzenie się	Nicolo	N. N.	Brodziński	2	—
Nowe Krakowiaki	Kurpiński	Jan N. Kamiński	Oryginalna (3)	25	—
Fryderyka i Adolf	Gyrowetz	N. N.	Kan. Tymowski	1	—
Krawiec amator muzyki	Gaveaux	N. N.	Zólkowski	9	—
Rendez-vous Fryzjera (intermezzo)	Gorączkiewicz	N. N.	N. N.	2	—
Agnieszka Sorel	Gyrowetz	N. N.	Pawłowski	2	—
Doktór Turecki	Nicolo	Armand Gouffe	Dmuszewski	12	—
Oziadek	Kurpiński	N. N.	Osiński	3	—
Hero i Leander (melo- drama)	Kurpiński	N. N.	N. N.	2	—
Julia	Catrucco	Dupaty	Wpiński	4	—
Jan Kochanowski	Kurpiński	Niemcewicz	Oryginalna	7	1817
Opera włoska w podróży	Fioravanti	Picard	Kruszyński	33	—
Kwadrans milczenia	Gaveaux	Guillet	Brodziński	12	—
Don Juan	Mozart	Da Ponte	Brodziński	22	—
Beniowski	Boieldieu	Duval	Kudlicz	4	—
Janek i Stefanek	Nicolo	Ettienne	Bogusławski	23	—
Bateria o jednym żoł- nierzu (melo.)	Kurpiński	N. N.	Zólkowski	3	—
Wies w górach	Waigel	Koebue	Brodziński	1	1818

(1) Albo raczej *Marcinowa z Dunaju*, tak bowiem Kurpiński sam tytułuje tę melodramę w notatkach tyjących się dzieł jego, jakie mi za życia jeszcze łaskawie udzielić raczył.

(2) Dmuszewski niewłaściwie w spisie swoim wymienia Nicolo, jako kompozytora téj opery.

(3) Od 1826 roku, łączono niekiedy stare to jest : *Krakowiaki i Górale* Stefaniiego z *Nowemi* Kurpińskiego, i tym sposobem dawane były w ciągu jednego widowiska.

Tytuł Dzieła	Kompozytor Muzyki	Autor Poezyi	Tłumacz	Ile razy była grana od początku do dzisiejszej daty	
					{ rok
Wybieg Kobięcy	N. N.	N. N.	N. N.	4	1818
Czaromysł	Kurpiński	N. N.	Zólkowski	21	—
Król Łokietek	Elsner	Dmuszewski	Oryginalna	27	—
Gryzelda	Paer	N. N.	Królikowski	43	—
Tankred	Rossyni	N. N.	Brodziński	36	—
Spiewaczki wiejskie	Fioravanti	N. N.	Królikowski	26	—
Czary bez czarów	Nicolo	N. N.	Bogusławski	5	1819
Nie nadto	Boieldieu	N. N.	Bogusławski	1	—
Zamek na Czorsztynie	Kurpiński	Józef Krasiński	Oryginalna	9	—
Sycylianka w Algierze	Rossyni	N. N.	Brodziński (1)	1	—
Dzwonek	Herold	Theaulon	Dmuszewski	23	—
Zbigniew (tragedia liryczna)	Kurpiński	Niemcewicz	Oryginalna	7	—
Jagiello w Tenczynie	Elsner	Chodkiewicz	Oryginalna	2	1820
Szczęśliwe oszukanie	Rossyni	N. N.	Brodziński	30	—
Fanszетка	Himmel	Bouilli	Bogusławski	3	—
Kalmora	Kurpiński	Brodziński	Oryginalna	6	—
Czerwony Kapelusik	Boieldieu	N. N.	Królikowski	21	—
Klarynecik magnetyczny	Damse	N. N.	Dmuszewski	4	—

Tytuł Dzieła	Kompozytor Muzyki	Autor Poezyi	Tłumacz	Ile razy była grana od początku do dzisiejszej daty		
				data	rok	Dzień 1go przedstawienia
Gulnara niewolnica Perska	Dalayrac	z fran.	Dmuszewski	15	1820	3 Grudnia
Handel na żony	Herold	z fran.	Dmuszewski	22	—	15 Grudnia
Westalka	Spontini	franc.	Dmuszewski	36	1821	21 Lutego
Pan Gniewosz	Kreube	N. N.	N. N.	3	—	9 Marca
Emma z Roxburga	Meyerbeer	Marsolier	Godebski	1	—	6 Kwietnia
Rendez-vous na przedmieściu	Nicolo	z fran.	N. N.	21	—	27 Czerwca
Noceleg w zamku	Damse	z fran.	Kudlicz	2	—	13 Lipca
Cień Ks. Józefa Poniatowskiego czyli wprowadzenie jego na pola Elizejskie (obraz historyczny)	Kurpiński	Debray	Oryginalna	3	—	13 Września
Leśniczcy w puszczy Kozienickiej	Kurpiński	Krasiński	Oryginalna	2	—	28 Października
Skromnista czyli same Kobiety	Dalayrac	Dupaty	Pękalski	9	—	30 Grudnia
Przed ślubem i po ślubie	Fetis	z fran.	Kurpiński	3	1822	27 Lutego
Cyganie	Mirecki	D Książnin	Oryginalna	6	—	23 Maja
Od dwóch zazdrosnych	Zofia Gail	N. N.	Miniewski	4	—	22 Grudnia

(1) W roku 1819 ta opera w tłumaczeniu Brodzińskiego pod tytułem *Sycylianka w Algierze*, raz jeden tylko przedstawiona, następnie w 1826 zupełnie na nowo przez Bogusławskiego przetłumaczona, daną była pod tytułem nierównie właściwszym: *Włoszki w Algierze*.

Tytuł Dzieła	Kompozytor Muzyki	Autor Poezyi	Tłumacz	Ile razy była grana od początku do dzisiejszej daty	
				rok	Dzień i Go przedstawięcia
Kapelmistrz z Wenecyi (pot-pourri)	Breitenstein	N. N.	N. N.	4	1822 16 Maja
Klatka	Damse	z niemiec	Damse	1	— 24 Października
Turek we Włoszech	Rossyni	z włoskiego	Osiński	52	1824 17 Marca
Sroka złodziej	Rossyni	z włos.	Osiński (1)	58	1825 22 Lutego
Cyrylik Sewiński	Rossyni	Baumarchais	Bogusławski	171	— 29 Października
Dawne czasy	Damse i Stefani Józef	z fran.	Godebski	4	1826 26 Kwietnia
Wolny Strzelec (Frei-schutz)	Weber	Fr Kind	Bogusławski	111	— 4 Lipca
Włoszka w Algierze	Rossyni	z włos.	Bogusławski	49	— 8 Grudnia
Dama Biała	Boieldieu	Scribe	Bogusławski	35	1827 23 Sierpnia
Otello	Rossyni	z włos.	Minasowicz	14	825 14 Czerwca
Telemak	Boieldieu	z fran.	N. N.	3	— 24 Sierpnia
Mularz i Slusarz	Auber	Scribe i De-lavigne	N. N.	10	— 8 Listopada
Lekcja Botaniki	Stefani Józef	z fran.	Szymanowski	1	1829 15 Marca
Cecylia Piaseczyńska	Kurpiński	Dmuszewski	Oryginalna	11	— 31 Maja
Kopciuszek	Rossyni	z włos.	N. N.	11	— 29 Sierpnia
Hrabia Ory	Rossyni	z fran.	Słowacyński	14	1830 27 Marca
Aniela	Paer	z włos.	N. N.	4	— 24 Lipca
Niema z Portici	Auber	Del vigne	Minasowicz (2)	109	1831 15 Stycznia
Fra Diavolo	Auber	Scribe	Förster	72	— 13 Sierpnia
Naręczona	Auber	z fran.	Protrowski	32	1832 28 Czerwca
Hrabia Weseliński	Brzowski	Dmuszewski	Oryginalna	2	1833 24 Listopada
Zampa	Herold	Scribe	Jasiński	78	1834 9 Marca
Blyskawica	Halewy	de Plaurd i St. George	Jasiński	31	1836 24 Września
Robert Diabeł	Meyerbeer	Scribe i De-lavigne	Dmuszewski i Jasiński	197	1837 16 Grudnia
Pacztylion z Longjumeau	Ad Adam	Leuven i Brunswick	Jasiński	17	1838 5 Maja
Napój Miłosny	Donizetti	z włos.	Kurpiński (3)	100	1839 26 Stycznia
Koń Szpizowy	Auber	Scribe	Jasiński (4)	44	— 12 Sierpnia
Lunatyeczka	Bellini	z włos.	Kurpiński	99	1840 2 Czerwca
Piowar z Preston	Adam	Leuven i Brunswick	J. B. Wagner	18	1841 6 Marca
Jezioro Wiszerek	Auber	Scribe i Mélesville	Jasiński	95	1843 30 Marca
Kontrabandyzta	Damse	Bogusławski	Oryginalna	3	1844 1 Czerwca
Syrena	Auber	Scribe	Jasiński	9	1845 1 Stycznia
Norma	Bellini	z włos.	Jasiński	62	— 8 Maja
Łucya z Lamermooru	Donizetti	z włos.	Sygetański	127	— 17 Czerwca
Przysięga	Mercadante	K. Rossi	Jasiński	27	— 31 Lipca
Betti	Donizetti	D. nizetti	Matuszynski	21	— 15 Sierpnia
Ferdynand Korteż	Spontini	Jouy	Jasiński	12	— 6 Grudnia
Współka z Szatanem	Auber	Scribe	Jasiński	24	1846 1 Lutego

(1) Kurpiński dorobił recitatiwa.

(2) Pierwszych sześć przedstawień składało się tylko z trzech aktów; dopiero 3 maja t. r. cała opera pierwszy raz dana była. W roku zaś 1845, Dionizy Minasowicz zapelnie na nową ją przerobił.

(3) Ogromne cyfry niektórych włoskich oper jak naprzykład *Napój Miłosny*, *Lunatyeczki Eucyi* i t. p. niech niedziwią nikogo, gdyż często bardzo jeden lub najwięcej dwa akta tych oper dawane były i to zwykle przed rozpoczęciem baletu.

— (4) W roku 1859 ta opera wznowioną została; w miejsce prozy Moniuszko dorobił recitatiwa.

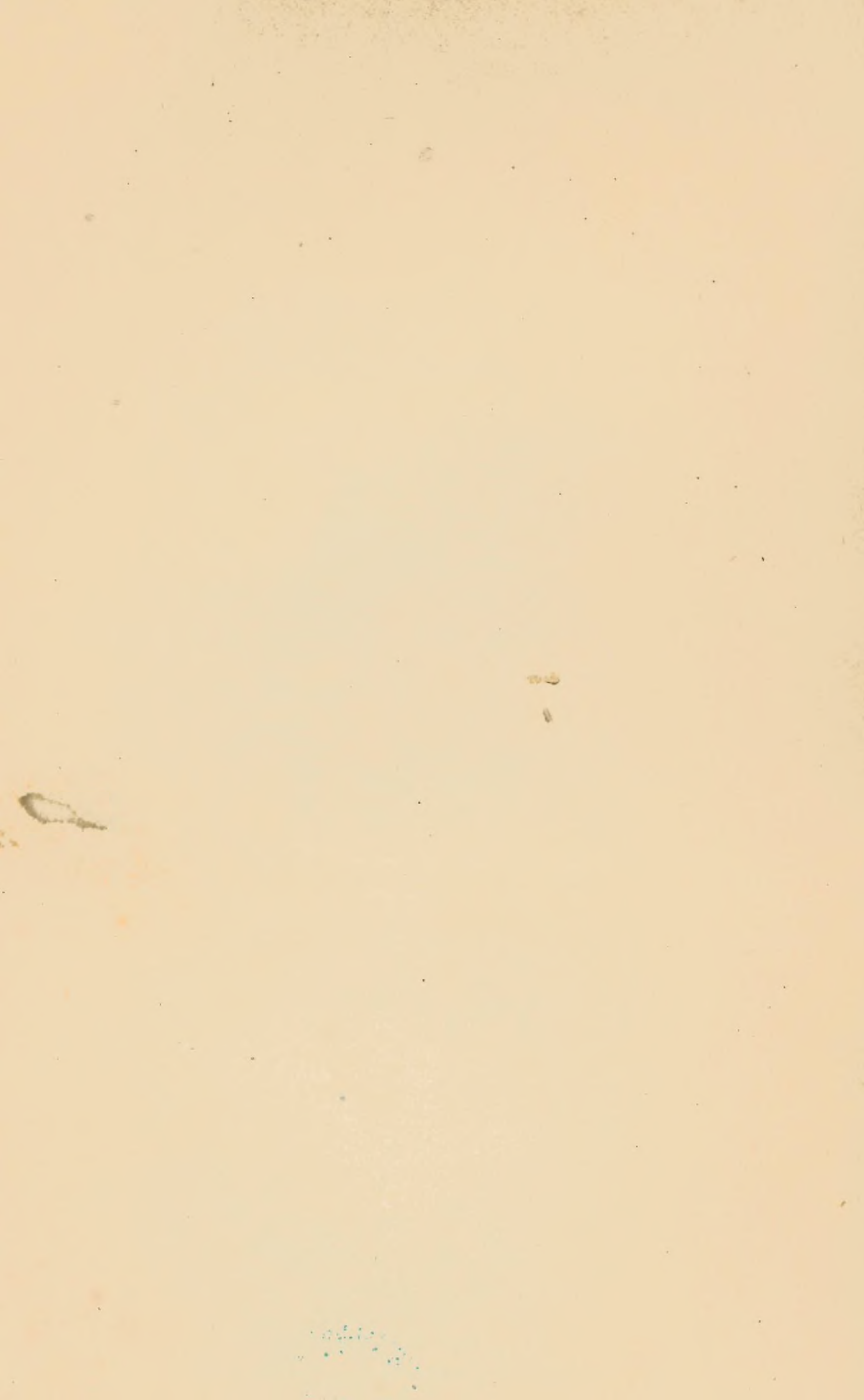
Tytuł Dzieła	Kompozytor Muzyki	Autor Poezyi	Tłumacz	Ile razy była grana od po- czątku do dzisiejszej daty		
				rok	Dzień Igo przed- stawienia	
Lucrezia Borgia	Donizetti	z włos.	Sygetyński	44	1846	13 Kwietnia
Córka Regimentu	Donizetti	z włos.	Jasiński	79	—	9 Maja
Aleksander Stradella	Flotow	z niem.	Jasiński	64	—	20 Czerwca
Don Pasquale	Donizetti	z włos.	Jasiński	22	—	20 Sierpnia
Loterya	Moniuszko	Oskar Mi- lewski	Oryginalna	4	—	12 Września
Gość z tamtego świata	Gomis	Albert Cal- vimont	Jasiński	5	—	14 Listopada
Scaramuccia czyli por- wanie Heleny	L. Ricci	z włos.	Jasiński	7	—	22 Grudnia
Montecchi Capuletti	Bellini	z włos.	J. B. Wagner	3	1847	10 Kwietnia
Linda z Chamouni	Donizetti	z włos.	Jasiński	37	—	11 Lipca
Mama Rozalina	Donizetti	z włos.	Jasiński (1)	2	1848	2 Marca
Jerozolima (Lombardi)	Verdi	Soler	Jasiński	38	—	25 Marca
Marynarze	Flotow	Friedrich	Jasiński	21	—	17 Czerwca
Macbeth	Verdi	Piave	Jasiński	57	1849	1 Stycznia
Foscari	Verdi	Piave	Jasiński	17	—	24 Maja
Hayde	Auber	Scribe	Jasiński	21	—	28 Lipca
Marta	Flotow	Friedrich	Jasiński	69	1850	20 Stycznia
Wesele Figara	Ricci	z włos.	Częciński	6	—	23 Marca
Belizariusz	Donizetti	Salvator Cammarrano	Jasiński	8	—	27 Czerwca
Ernani	Verdi	Piave	Częciński	81	1851	25 Stycznia
Dobra noc panie Pan- taleon	Grisar	de Marvan	Matuszyński	13	1852	17 Stycznia
Paola	Flotow	St. George	Matuszyński	9	—	3 Czerwca
Dolina Andory	Halewy	St. George	Jasiński	12	—	9 Października
Bravo	Mercadante	G. Rossi	Częciński	15	1853	17 Marca
Marco Spada	Auber	Scribe	Częciński	23	1854	23 Kwietnia
Oberża pod koszem kwiatów	Am. Thomas	Leuven i Brunswick	Krzyżmiński	11	—	21 Października
Wieszczka róż	Halewy	Scribe i St. George	Częciński	15	1855	15 Lutego
Lalka Norymberska	Adam	Leven i Beauplan	Matuszyński	18	—	30 Września
Piorun	J. Stefani	Clairvill	Halpert (2)	3	1856	21 Maja
Zydówka	Halewy	Scribe	Częciński	39	1857	8 Lutego
Halka	Moniuszko	Wł. Wolski	Oryginalna	44	1858	1 Stycznia
Hugonoci	Meyerbeer	Scribe	J. B. Wagner	11	—	11 Lipca
Flis	Moniuszko	St. Bogu- slawski	Oryginalna	8	—	24 Września
Król Pasterzy	Oskarg Kol- berg	T. Lenarto- wicz i kilku innych	Oryginalna	4	1859	2 Marca
Małżeństwo przy latar- niach	Offenbach	Carré i Battu	J. B. Wagner	7	—	120 Marca

Po dzień 20 Kwietnia 1859 roku.

(1) Scena i aria komiczna tylko.

(2) Na teatrze Rozmaitości.





azdz





Biblioteka UJK Kielce

**UJK**



0473068