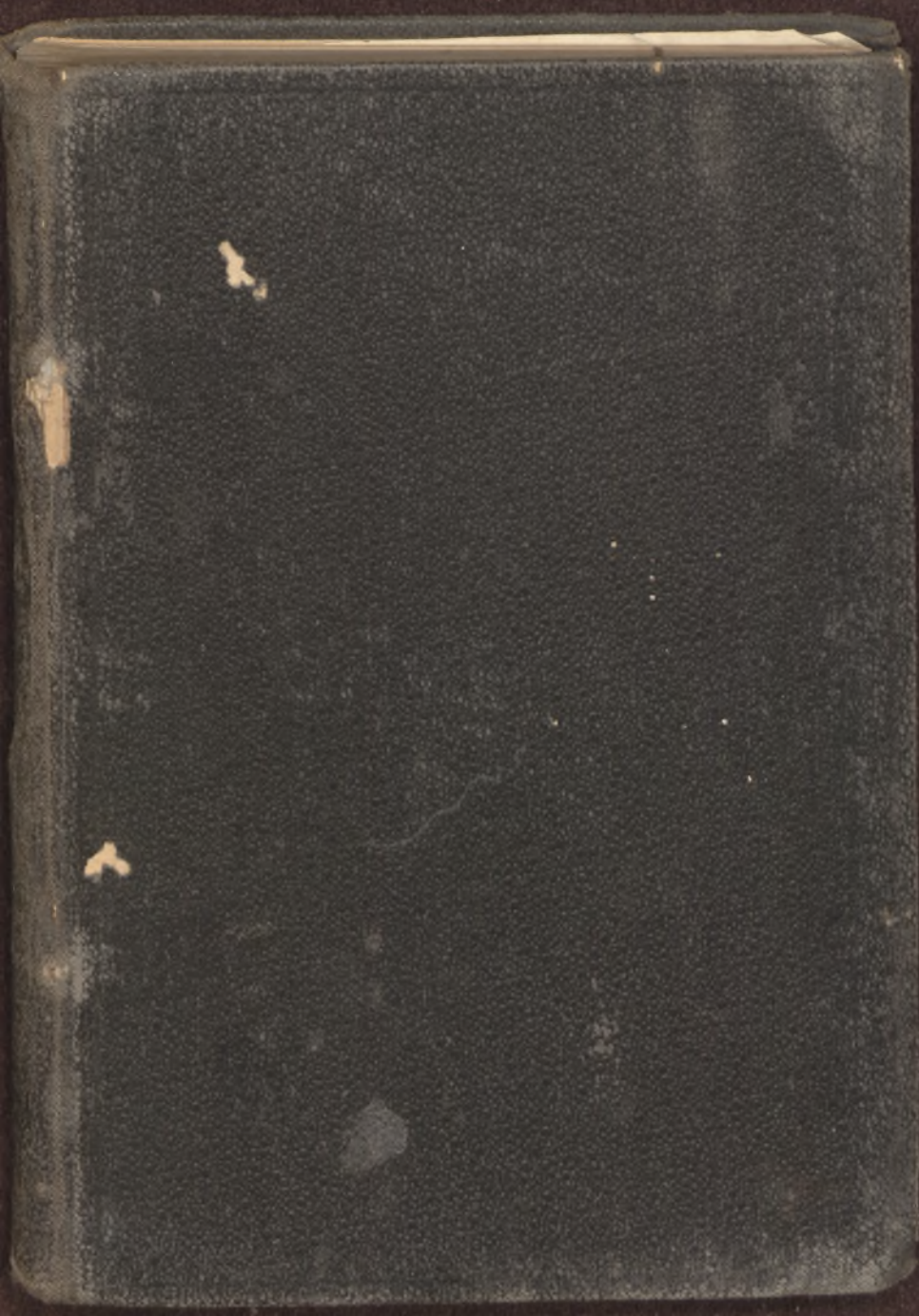






119227

HISTORIA MUZYKI

W KRÓTKIM ZARYSIE

UŁOŻYŁ

BOLESŁAW WILCZYŃSKI



WARSZAWA

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA

—
1894



78/091/

M-Wil

119227

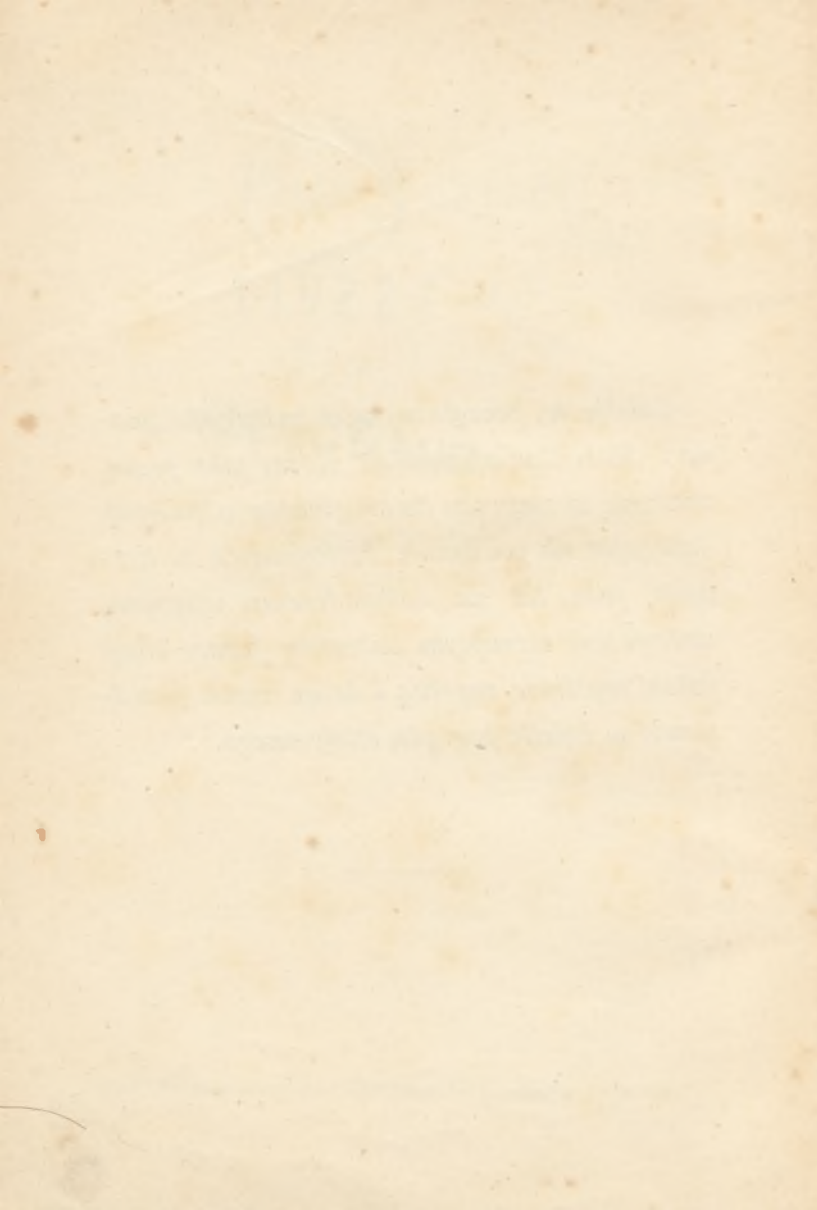
Bla

ANL 908/ANO

Дозволено Цензурою.

Варшава, 6 Августа 1893 года.

Dziełko to, poczęte w części podług Reisma=
na i Marcillac'a, uważać należy jako pracę,
znacznie w stosunku do oryginałów odmienną.
Polegając na powagach bezstronnych a licz=
nych, jako też na doświadczeniu własnem,
usiłowałem szczupłym zakresem formy objąć
całość możliwie zupełną i dzieje sztuki przed=
stawić w świetle poglądu estetycznego.



ROZDZIAŁ I.

Początki muzyki i prawa jej rozwoju.

Pomiędzy sztukami, które w najgłębszej starożytności już uprawianemi były, stoi muzyka. Czar tajemniczy, spoczywający w samym dźwięku, wywierał swą usidlającą potęgę przy najniższym rozwoju cywilizacyi, zkaąd poszło, że ludy wschodnie, pełne fantazyi, wyprowadzały go wprost od bogów. Im mniej mogły sobie zdać sprawę z przyczyn cudownego działania dźwięku, tem bardziej usiłowały dać mu symboliczne i mytologiczne znaczenie. Znajdujemy też u ludów starożytnego świata bogaty i starannie wytworzony cykl podań, odnoszących się do muzyki.

Indyanie wyprowadzali swą muzykę, jak wszystko, co piękne i mądre, ze świętych ksiąg *Vedas*, przez samego boga *Bramę* napisanych. *Sarasvati*, małżonka *Bramy*, darowała ludziom najpiękniejszy mu-

zyczny instrument, „Vina” zwany, którego staranną uprawą zajął się najpierwej *Nared*, indyjski bożek muzyki. Pięć tonów wyskoczyło z głowy *Maheda-Kriszna*, szósty zawdzięcza powstanie swojej żonie jego, *Parbuti*. Nie dziw zatem, że potęga tych sześciu tonów była tak nadzwyczajną, iż ani ludzie, ani zwierzęta oprzeć jej się nie mogli; martwa natura nawet korzyła się przed jej czarodziejską siłą. Z tych głównych tonów Brama rozwinął jeszcze trzydzieści ubocznych, uosabiając każdego z nich w odrębnej nimfie.

Mniej fantazyjnie, lecz praktyczniej, jak to z ogólnym ich charakterem się zgadza, pojęli muzykę Chińczycy. Wiadomą jest rzeczą, iż naród ten, wcześniej od innych azyatyckich życie swe uporządkowawszy, zasłynął niepospolitem wykształceniem. Przemysłowa jego czynność była mianowicie zadziwiająca. Porcelana, materye, ogrody, kanały, farby i pokosty słynęły u nich pięknnością i doskonałością, wreszcie druk, o wiele wcześniej niż u nas wynaleziony, świadczył o niezwykłej przemyślności Chińczyków. To też i w muzyce owi odwieczni realiści już rozróżniali *ton* od *dźwięku*, mierzyli i określali stosunki pojedynczych tonów pomiędzy sobą, oceniając wartość dźwięku muzycznego we własnościach materji brzmiącej. Przy tej czynności dopiero zaczęła fantazya działać, oplatając rezultaty poszukiwań bajką lub mytem.

Chińczycy wyprowadzili ośm rodzajów dźwięku z ośmiu ciał brząających, jakimi są: garbowana skóra zwierzęca, kamień, metal, palona ziemia, jedwab, drzewo, bambus i dynia. Wydzielili też każdemu z tych materiałów oddzielne miejsce w świecie harmonii. Pojedynczo wytworzone tony symbolizowały im później niebo i ziemię, słońce i księżyc, mężczyznę i niewiastę. Tak wysokie wyrobiwszy sobie pojęcie o muzyce, zwali ją „umiejętnością wszelkich umiejętności.” Najznakomitszym u nich muzykiem był sławny filozof i mędrzec *Liny-lun*, który nad wytworzeniem skali tonów długie lata w zupełnem odosobnieniu pracował.

Arabowie również symboliczne nazwy dawali tonom, rozwijając nader dowcipnie system muzyczny, który też znacznie później od chińskiego powstał. Arabowie, podobnie jak Egipcjanie, odnosili system tonów do nazw dni w tygodniu i miesięcy; zdaje się nie ulegać wątpliwości, że i Hebrajczycy czynili to samo.

Myt egipski, odnoszący się do *Oziris*a i żony jego, *Izis*, każe uważać muzykę, jako szczególny dar bogów. Bajka mówi, iż *Oziris*, gdy został panem Egiptu, umoralnił naród, nadał mu mądre prawa, nauczył uprawy roli i wprowadził obrządki religijne. Następnie, jeżdżąc po całym świecie, cywilizował ludy za pomocą poezyi i muzyki; małżonka zaś jego, *Izis*, rządząca w czasie jego nieobecności Egiptem,

wynalazła „Sistrum,” instrument klapowy, używany przy wszystkich obrzędach religijnych.

Myt grecki różni się co do początków muzyki większą głębokością i lepszym pojęciem istoty śpiewu od wszystkich dotąd przytoczonych. Ukochany syn Zensa i Latony, złotowłosy *Febus-Apollo*, rozsławiwszy wszędzie światło i radość, strzegący wszelkiej harmonii w ruchu świata, naprawiający wszelki nieład, założyciel miast, bóg proroctwa, jest zarazem bogiem poezyi i muzyki. Godłem jego jest „lira,” instrument przeważnie też przez Greków uprawiany.

Stalęmi Apolla towarzyszkami są Muzy: *Klio*, muza historii, mająca za godło rozłożony zwój papieru; *Euterpa*, muza śpiewu lirycznego, trzymająca flet przy ustach; *Talia*, muza komedyi i poezyi pasterskiej, przedstawiona z maską komiczną, wieńcem bluszczowym i kijem pasterskim; *Melpomena*, muza tragedyi, mająca przy sobie maskę bohater-ską, koturn, maczugę i miecz, zaś na głowie wieniec z liści winnych; *Terpsichora*, muza tańca i chórów, władająca lirą i plectrum; *Erato*, muza poezyi lirycznej, również z lirą w ręku; *Polimnia*, muza śpiewu religijnego, przedstawiona w poważnem zamysleniu, na ręku wsparta i w płaszcz owinięta; *Urania*, muza astronomii, z kulą ziemską w ręku; wreszcie *Kalliopa*, muza poezyi epicznej, opatrzona w rylec i tabliczki woskowe. Przewódca ich. Apol-

lo, ukazuje się zwykle w bogato fałdowanym stroju, z cytrą przy boku.

Grecy, wyprowadziwszy muzykę wprost od bogów, nie mogli uważać za zwyczajnych ludzi tych, którzy się jej uprawie i udoskonaleniu poświęcali. Zwali ich szczególnymi ulubieńcami bogów, pośrednikami między nimi i zwyczajnymi ludźmi. Ztąd powstały różne piękne, poetyczne podania. I tak, śpiewaka *Amfiona*, który miasto Teby opanował, zwą „synem Jowisza,” o śpiewie zaś jego opowiadają za rzecz pewną, jakoby czarownym dźwiękiem swoim kamienie poruszył do ułożenia się w mury i wytworzenia miasta Teby. Mytyczny śpiewak *Orfeusz* nie tylko oswajał dzikie zwierzęta, poruszał drzewa i skały, lecz moce piekła pokonywał. Prócz tych, wymieniają jeszcze *Linosa*, śpiewaka, w ściślejszej usłudze muz pozostającego.

Boską potęgę muzyce przypisując, Grecy tak jednostronnie na nią się zapatrywali, że w uprawie jej nigdy, w przybliżeniu nawet, do takich wyżyn doskonałości nie doszli, jak w poezyi, architekturze i rzeźbie.

Germanie również boski początek muzyce dają; wyprowadzają oni tę sztukę wprost od najwyższego bożka *Odina*, którego żona czy córka, *Saga*, szczególnie otaczała ją opieką. I tu znajdujemy wielką ilość bajek, potęgę śpiewu uświetniających.

Wreszcie Hebrajczycy uważali *Jubala*, syna *Lamecha*, za pierwszego wynalazcę muzyki, jako też za wirtuoza na flecie i cytrze.

Tyle co do bajek i domysłów, odnoszących się do początków sztuki tonów w świecie starożytnym; rzecz jednak zupełnie inaczej się przedstawia, skoro późniejsi badacze przyłożyli rękę do wyświeatlenia prawdy dziejowej.

Ani mowa, ani muzyka nie spadły nam gotowemi z nieba; nie były też wynalezione ani przez pojedynczego człowieka, ani przez pojedynczy naród; wiekowa to praca twórczości ludzkiej rozwinęła jedną i drugą powoli.

Ton śpiewny jest bezpośredniem, dowolnem następstwem organicznego ruchu, wywołanego poruszeniami duszy. Organem śpiewu możemy różne wewnętrzne stany wyrażać, bo krtani ludzka jest najbogatszym instrumentem, zdolnym kształtować się lirycznie pod wpływem indywidualnej uczuciowości. Stopień wewnętrznego poruszenia określony jest przez ustopniowanie głosu, a zatem przez wysokość tonu śpiewnego. Radościom i wzruszeniom namiętnym odpowiadają najwyższe dźwięki w skali, gdy przeciwnie smutek i żal, sprowadzając osłabienie strun głosowych, wyrażają się naturalnym porządkiem rzeczy przez niższe tony.

Lubo dźwięk był bez zaprzeczenia pierwotnym wyrazem życia wewnętrznego, to jednak cywilizu-

jące się ludy, zanim sztukę muzyczną uprawiły, najpierwej głosu do ukształtowania mowy używać poczęły. Iżby twórczość mogła na dzieło sztuki się zdobyć, potrzebnym był pierwej wyższy stopień cywilizacyi. Samo wyłączenie dźwięków, nieprzydatnych do kunsztownej uprawy, po wielu latach wytrwałej pracy mogło dopiero nastąpić. Wszak nawet średniem naprężeniem strun głosowych można daleko więcej wytworzyć tonów, niż ich do uprawy estetycznej potrzeba. Wyłączenie tych nieużytecznych z ogólnej masy mogło się udać tylko przy wyższem ukształceniu. Dla tego to umysł twórczy zaczął od urobienia mowy, czując, że ona jest najsilniejszą dźwignią postępu. Skoro przy dalszem jej rozwijaniu się organicznem zaczęto wiązać sylaby, a następnie słowa, wystąpił znów dźwięk samodzielny, jako akcent mowy. Człowiek posługiwać się zaczął zmysłową potęgą dźwięku, by mowie nadać wyraz psychiczny. Żaden jednak przedchrześcijański naród, z wyłączeniem Greków i Rzymian, daleko na tej drodze nie zaszedł.

Wprawdzie Egipcjanie, Chińczycy i Indyanie wytworzyli zupełny system tonów, nauczyli się nawet ton wymierzać, lecz to służyło im jedynie do podniesienia samej wyrazistości mowy. W pojmowaniu form muzycznych doszli co najwyżej do wytwarzania pojedynczych frazesów melodyjnych. Za pomocą instrumentów ustalali zwolna tony, a nie-

którzy, jak na przykład Indyanie, rozłożyli skalę muzyczną na tak małe odległości cząstkowe, że je tylko do mowy zastosowywać można było. Znaczna liczba znanych im instrumentów służyła jedynie do podpierania śpiewu, do odznaczania rytmu w tańcu i uroczystych pochodach, lub do uświetnienia obrzędów religijnych.

Hebrajczycy uprawiali muzykę, o ile tego kult religijny wymagał, o ile liryzm nadawał się do akcentowania ich psalmicznej poezji. Przy ceremoniach posługiwali się głównie instrumentami o szlachetnym dźwięku, a przed innemi harfą i trąbką, z drogiego metalu wyrobioną. Bęben i brzękadła, ważną grające rolę u Chińczyków, Indyan i Egipcyan, u Izraelitów na ostatnim były planie.

Najwyższego stopnia rozwinięcia w tym kierunku miała dojść muzyka i śpiew u Greków. Głośny ich filozof *Pitagoras* wpadł na myśl matematycznego obchowania odległości w skali, przysłuchując się dźwiękom, jakie wydawały różnej wielkości kowadła pod uderzeniem młota kowalskiego; następnie wielcy myśliciele greccy wciągnęli muzykę w koło swoich badań i wytworzyli system muzyczny, którym się posługiwano kilka wieków. Prócz tego, najucywilizowańszy ten naród starożytny przyprowadził połączenie śpiewu i mowy do najwyższej doskonałości estetycznej. Wcześniej niż Hebrajczycy wprowadzili Grecy śpiewność do mowy, łącząc tak ściśle

poezyę z muzyką, iż jedna bez drugiej obejść się prawie nie mogła. Muzyka i taniec nauczyły Greków rytmu i miary; one to wyrobiły w narodzie całym owo ściśle poczucie równowagi, które ich poezyę, zwłaszcza epicką, do tak niedościgłej wielkości podniosło. Grecki geniusz rozwinął w poezyi piękność wymiarów architektonicznych, a przy pomocy dźwięków osiągnął tę rozmaitość i harmonię tworzywa stroficznego, na których głównie polega cała siła poezyi klassycznej. To był najwyższy stopień łączności dwóch pierwiastków: słowa i muzyki. Czysto zmysłowy dźwięk nie mógł już na tej drodze zejść dalej; Grekom nie dała się uczuć potrzeba uprawiania muzyki wokalne lub instrumentalnej, niezależnie od poezyi.

Zatem początków muzyki szukać należy w przyrodzonym człowiekowi popędzie do wyjawiania na zewnątrz uczuć, jako też w zamięłowaniu do wrażeń zmysłowych. Przyczyna pierwsza pobudziła do wytworzenia liryizmu mowy — druga popchnęła do prób i odkryć w sztuce wydobywania głosu z martwego materiału. Ztąd wniosek, że nikt początków muzyki historycznie wyprowadzić nie może. Ona jest naturalnym owocem rozwoju cywilizacyjnego, a udzielać się i wpływy swoje wywierać mogła dopiero wtenczas, gdy na wyższe wzniosła się stopnie uprawy. Śpiew musiał być wszędzie początkowo bardzo prostem głosowaniem, gdyż roz-

szerzenie skali i ułożenie tonów wymaga już znacznie posuniętej kultury. Upodobanie w dźwięku kieruje dalszem rozwinięciem muzyki. Kształcący mowę umysł posługuje się nim i wytwarza przy jego pomocy piękne formy poetyckie. Wraz z uprawą piękna, rośnie i staranność w wytwarzaniu dźwięków; więc powstaje coraz szlachetniejszy instrument, w miarę uszlachetniania się głosu ludzkiego. Już u Hebrajczyków i u Greków wiele narzędzi muzycznych do znacznego rozwinięcia doprowadzonymi były. Przytem dźwięk zaczyna być rozbierany, mierzony i w swojej wysokości ściśle określany. Tak pozyskane dźwięki układane są w system, którego układ, zanadto jeszcze niepewny a drobiazgowy, nie przedstawia stanowczych rozgraniczeń tonowych. Dla tego to chrześcijaństwo, gdy objęło kierunek muzyki, znaczną liczbę tonów zupełnie odrzucić musiało. Chrześcijaństwo pierwsze umiało ocenić wewnętrzną potęgę śpiewu, pierwsze też dało początek prawdziwej sztuce muzycznej. Tak więc historia muzyki dzieli się na dwa główne okresy, z których każdy osobną, zamkniętą całość stanowi.

Pierwszy okres zawiera czas od najwcześniejszych początków, do zapanowania chrześcijaństwa. Tu się wyrabia materiał dźwięku i układają się systemy, dające możność ożywienia poezyi i tańca za pomocą melopei i rytmiki. Całe artystyczne za-

stosowanie muzyki kończy się na ścisłym połączeniu śpiewu z mową u rozmaitych narodów.

Drugi okres datuje od chwili, kiedy chrześcijaństwo, nadając ludzkości nowy kierunek, wytwarza nowe życie, które też i sztukę tonów do samoistnego kształtowania się prowadzi. Rozpada się on na dwa peryody: pierwszy — obejmuje czas, w którym wyłącznie Kościół rozwijaniu się sztuki tonów przewodzi, i sięga do epoki Odrodzenia. W drugim — sztuka poczyną czerpać z samego życia i staje się światową. Pieśń nietylko nabiera samoistnego znaczenia, ale daje początek zupełnie nowym formom muzyki instrumentalnej.

Odtąd historia muzyki staje się przeważnie historią sztukmistrzów.

ROZDZIAŁ II.

Rozwój skali muzycznej.

W pierwszym rozdziale mowa była o tem, w jaki sposób umysł ludzki wytworzył materiały do sztuki tonów. Rzeźbiarstwu dała natura marmur, kamień, drzewo i rozmaite metale do obrobienia; architekturze — kamień i wapno; malarstwu — światło i koloryt; zaś poezya i muzyka dostały za materiały organa słuchu i głosu. Twórczej zatem czynności trzeba było najpierwej wyrobić dźwięk czysty, a potem spółbrzmienia, sylaby i słowa ku użytkowi poezyi, lub samoistne tony ku użytkowi muzyki. Głos ludzki i głos instrumentów przedstawiają wprawdzie bogaty, lecz bardzo nieskładny materiał; należało go więc uporządkować, zanim dał się użyć do artystycznego zastosowania. Wcześniej starają się muzycy różnych narodowości ułożyć dźwięki w systemat, odpowiednio do czasu i potrzeb swoich. Liczne ztąd powstały skale, uwarunkowa-

ne mniejszą lub większą delikatnością słuchu, albo też rodzajem muzycznego zastosowania.

Nie ulega zaprzeczeniu, że każdy naród uczył się pierwaj rozróżniać dalekie odległości, zanim mógł bliższe podziały w skali muzycznej ocenić. Nieuprawionemu słuchowi łatwiej jest ująć odległość kwinty, niż tercji i sekundy. Ścisły stosunek primy i kwinty stał się przyczyną, że te dwa stopnie zawsze i wszędzie najpierwej do ucha wpadały. Wszak obydwaj określają granice najwygodniejszego rejestru w głosie ludzkim, ile że spadek z primy na kwintę jest niejako naturalnym, niewyszukanym. Głos męzki będzie prowadził o kwintę niżej ten sam śpiew, jaki przypada kobiecemu lub chłopięcemu głosowi. Ztąd ów kwintowy stosunek zapanował całkiem w sztuce i stał się główną podwaliną systemu dźwięków. Następnie, gdy trzeba było przepołowić zbyt szeroką odległość, słuch wpadł na tercję wielką, która także nieuprawionemu śpiewakowi po kwincie jest najwygodniejszą. Ta ostatnia dała się łatwo podzielić i sprowadziła sekundę wielką. Druga, mniejsza połowa podzielonej kwinty, czyli mała tercja od góry, już w podziale przedstawiała większe trudności; ztąd też niektóre ludy podziału tego uczynić nie próbowały nawet i pozostały przy niezupełnej skali muzycznej.

Skala c—d—f—g—b—c była u Chińczyków pierwsiastkową podstawą wielu starych pieśni. Lecz na-

ród ten wynalazł całą skalę chromatyczną i uszykował ją we dwa systematy, z których każdy z sześciu stopni się składał. Tę samą niezupełną skalę znajdujemy u Indyan, u Hebrajczyków i u Egipcyan. Arabowie w późniejszych dopiero czasach rozwinąć ją zdołali.

Ale najbogatszy i najlepiej podzielony był system grecki. Tak nazwana lira ośmiostrunowa Pitagoresa, miała prawie zupełną skalę: $\overbrace{e-f-g-a}$
 $\overbrace{h-c-d-e}$ i składała się, jak tu jest widocznem, z dwóch tetrakordów, których rozliczny sposób łączenia wyradzał systematy odmienne. I tak: przykładano do pitagorejskiego oktakordu jeden tetrakord w dole, drugi w górze, z czego powstawała skala dwóch rozdzielných par tetrakordalnych. Złączonemi zwały się dwa tetrakordy, jeżeli cały ton pierwszego był początkowym tonem drugiego: $\overbrace{h-c-d-e} \overbrace{f-g-a}$; rozłączonemi zaś, jeżeli między obydwoma mieściła się odległość całotonowa: $\overbrace{e-f-g-a}$
 $\overbrace{h-c-d-e}$. Jeżeli do tej skali dołączano jeden ton dolny, powstawał tak nazwany „wielki system“ z dwóch składający się oktaw:

A. $\overbrace{H-c-d-e-f-g-a} \overbrace{h-c-d-e-f-g-a}$.

Inny system, tak zwany „niewzruszony“, powstał

ze wsunięcia w środek skali piątego tetrakordu dodatkowego:

$$\text{A. } \overbrace{\text{H c d e f g a}} \quad \overbrace{\text{h c d e f g a}} \\ \underbrace{\text{a b c d}}.$$

Każdy ton pojedynczy otrzymał właściwą nazwę, a cały system ułożonym został z pięciu tetrakordów i szesnastu stopni.

W czasie największego rozkwitu greckiej muzyki, używano przy akompaniamencie do śpiewu ośmiostrunowych lir, które się różniły między sobą właściwą pozycją półtonu. Oto są trzy rodzaje liry:

dorycki: c d e f | g a h c.

frygijski: d e f g | a h c d.

lidyjski: e f g a | h c d e.

Podobne położenie półtonu zastosowano i do innych rodzajów.

Taka budowa skali sprzyja najlepiej rozwijaniu się melodyi, czego dowodzi fakt, że pierwsi mistrze kościelnej muzyki przyjęli system grecki w całej jego prostocie i uczynili go podstawą śpiewu kościelnego. Ale Grecy nie korzystali z własnego wynalazku. Przyjmując za całość nie oktawę, lecz tetrakord, uniemożliwiali tem samem rozwój melodyi i ograniczyli ją do prostej deklamacyi śpiewnej. Grecy teoretycy, znając nawet dobrze oktakord, zawracali zawsze do tetrakordu, ile że najlepiej odpowiadał ich nierozległej melopei. Lecz za to śpie-

wak, zwłaszcza w epoce liryzmu, podzielił te małe skale diatoniczne na drobniejsze cząstki tonów chromatycznych i enharmonicznych, by tem większą pozyskał koloraturę w śpiewie.

Otóż twórcy śpiewu kościelnego wzięli grecki oktakord za podstawę muzyki chrześcijańskiej, a odrzuciwszy szczegółowe podziały systemu, ugruntowali samoistny rozwój melodyi.

Chrześcijański śpiew kościelny był w pierwszych wiekach złożony z hebrajskich i greckich pierwiastków. Że Hebrajczycy i Grecy byli pierwszymi wyznawcami chrześcijaństwa, stąd hebrajską poezję psalmiczną najlepiej wyrażać mogły formy greckiej śpiewności, czyli tak zwane „*neumy*.“ I nie mogło być inaczej, gdy nie odkryto śladów żadnego systemu muzycznego u Izraelitów, gdy z pomiędzy wszystkich ludów starożytnych jedni Grecy pięknie uprawili melopeę. Jak skoro śpiewanie hymnów ustalonem zostało w nabożeństwie, okazała się potrzeba pewniejszej podstawy dla kantu i nowego układu dla pozyskanych drogą praktyczną zdobyczy. Uczyniono to na wzór systemu greckiego.

Wymieniają Ś-go Ambrożego, biskupa Medyolanu, żyjącego w IV-ym wieku, jako tego, który cztery diatoniczne ośmiostopniowe formuły przyjął za podstawę do śpiewu kościelnego. Przetrwały one z górą lat tysiąc i tak się przedstawiały:

D-E-F-G-A-H-C-D. 1-szy ton (Protus; primus.)

E-F-G-A-H-C-D-E. 2-gi ton (Deuterus; secundus.)

F-G-A-H-C-D-E-F. 3-ci ton (Tritus; tertius.)

G-A-H-C-D-E-F-G. 4-ty ton (Tetartus; quartus.)

Ton ma tu znaczenie skali tonowej, czyli tonacyi.

Lubo zgadzają się zupełnie te ambrozyańskie tony z odpowiednimi greckimi, to jednak zastosowano je wcale inaczej. Twórczość chrześcijańska z tej samej skali i z tych samych odległości umiała ułożyć melodye, które uważać należy za najpierwsze dzieła sztuki.

Grzegorz Wielki, Papież od 591 do 604 roku, rozszerzył powyższy system, dodając nowe tony w ten sposób, że do każdego z głównych przydał ton przyboczny na kwarcie dolnej, tak, że całość z ośmiu tonów złożoną była. Pierwiastkowe ambrozyańskie nazwano „autentycznymi,” cztery zaś dodane „plagalnymi,” uporządkowując je tak, że zawsze plagalny ton po autentycznym następował. Tony 1-szy, 3-ci, 5-ty i 7-y były zatem autentycznymi, zaś 2-gi, 4-ty, 6-y i 8-y plagalnymi:

Pierwszy ton: autentyczny D—D.

Drugi ton: plagalny A—A.

Trzeci ton: autentyczny E—E.

Czwarty ton: plagalny H—H.

Piąty ton: autentyczny F—F.

Szósty ton: plagalny C—C.

Siódmy ton: autentyczny G—G.

Ósmy ton: plagalny D—D.

Różnica tych dwóch porządków polega na różnitości układu; w tonie autentycznym dźwięk zasadniczy staje się punktem wyjścia, a jego powtórzenie w oktawie punktem końcowym; zaś w plagalnym tonie dźwięk zasadniczy jest punktem środkowym gammy.

Pierwszy ton: autentyczny D-E-F-G-A-H-C-D.

Drugi ton: plagalny A-H-C-D-E-F-G-A.

Ztąd wypada, że wzajemne stosunki stopni, zupełnie inaczej uważane w tym gregoryańskim systemie niż w greckim, ustalają się, nabierają wartości organicznej, co właśnie ułatwi ich grupowanie się w pewne kształty melodyi.

Z początku używano jednego tylko tonu do jednej melodyi, co właśnie jej nadawało odrębny charakter; owszem, każdy ton miał wyznaczoną sobie rolę, wedle własności naturalnych i używanym być mógł do wyrażenia w pieśni nastrojów radosnych, smutnych lub uroczystych. Lecz przy rozszerzeniu się śpiewu, ów wybór stawał się coraz trudniejszym; tony pojedyncze mieszały się w melodyi, a ztąd ich właściwy charakter znikał. Z początku przepis nakazywał śpiewakowi trzymać się ściśle w obrębie oktawy; wówczas dwa dźwięki — początkowy i końcowy, były nieomylnymi znakami w rozpoznawaniu tonacyi. Ale już bardzo wczesnie zakres oktawowy rozciągnięto do decymy, a końcowy dźwięk również zmieniano. Jeszcze zawikłańszym

stał się system, gdy w XVI-ym wieku dodano cztery nowe tony, zwiększając liczbę ogólną aż do dwunastu. W owym też czasie używane dotąd dla odróżnienia tonacyi porządkowe nazwy liczbowe zmieniono na greckie mianowniki, biorąc je dowolnie, bez uwagi na niepodobieństwo obydwóch systemów. Ton D nazwano „doryckim,” E „frygijskim,” F „lidyjskim,” G „mixolidyjskim,” A „eolskim,” H „hypereolskim,” C „jońskim.” Były jeszcze: hypodorycki, hypofrygijski, hypolidyjski, hypomixolidyjski, hypoeolski i hypojoński. Te kościelne tonacje mogły tak samo być przekładanemi jak greckie, ile że do każdej tonacyi łatwo dawały się wprowadzać inne sąsiednie, przez zmianę pojedynczych stopni za pomocą znaków przekładowych.

Praktykowanie tych modulacyj powszechnie przyjętem zostało. Nikt nie posiadał w owych czasach tonu normalnego czyli diapazonu, śpiew notowano zawsze w jednakowej pozycyi, zostawiając określenie i wybór tonacyi samemu wykonawcy, który brakujące znaki przekładowe musiał wynaleźć.

Lecz wszystko się zmieniło jak skoro kompozytor zaczął instrumentalną muzykę poważniej uprawiać i używać jej do akompaniamentu przy śpiewie. Okazała się potrzeba bezwzględnej określności tonów, ustalenia ich wzajemnej pozycyi, by tem samem przenośnie ułatwić. Już w XVI-ym wieku były dwa systemy: regularny i transpozycyjny. System

regularny, „twardym“ nazwany, obejmował pierwszostkowy, w naturalnej pozycji notowany rodzaj oktaw, bez używania znaków przekładowych. System transpozycyjny, „miękkim“ nazwany, obejmował rodzaj oktaw o kwartę wyżej lub kwintę niżej transponowanych. Ta transpozycja zaznaczana była przekładowym znakiem *b* przy kluczu. Otóż w XVII-ym wieku dopiero zaczęli muzycy więcej znaków używać. Postawienie znaku miękkiego lub twardego zależało od użycia dźwięku *h* lub *b* w obydwóch tonacyach; w nieprzełożonej *h* miało kształt czworokąta *h*, zaś w przełożonej kształt litery *b*.

Przy pomocy tego systemu pięknie się rozwinął starokatolicki kant, ile że wszystkie warunki rozwoju czerpał już z ducha chrześcijańskiej twórczości. Jakkolwiek transpozycja sama przez się nie dokonała jeszcze połączenia tonacyj kościelnych, to jednak dopomogła wiele do uproszczenia powikłanych różnic, torując drogę wprost do dzisiejszego systemu. Stało się to pod naciskającym wpływem muzyki instrumentalnej, oraz w imię coraz bardziej kształtującej się formy pieśniowej. Pieśń i muzyka instrumentalna wymagają o wiele subtelniejszego układu i ściślejszego stosunku pomiędzy stopniami, niż kant starokościelny. A właśnie takowy układ logiczny znajdował się już w tonacji jońskiej, odpowiadającej naszemu C dur. Składa się ona z dwóch zupełnie

jednakowo zbudowanych połów: $\overbrace{c-d-e-f}$; $\overbrace{g-a-h-c}$. Logikę rozcłonkowania znajdujemy tu w pozycji półtonów. Takiego porządku żadna inna z tonacyj kościelnych nie przedstawia; dorycka $\overbrace{d-e-f-g-a-h-c-d}$ również jak frygijska $\overbrace{e-f-g-a-h-c-d-e}$, oraz inne są zupełnie nierówno podzielone; a jednak określnosć melodyi jedynie od logicznego układu, od akustycznych pokrewieństw pomiędzy dźwiękami zależy.

Chromatyczna skala także zawiera tę podstawową zasadę ustroju muzycznego, która w diatonicznym systemie tonu C leży. Wszak właściwem zakończeniem gammy jest w jońskiej tonacyi półton; otóż podział chromatyczny, gdzie półtony pomieszczone są pomiędzy wszystkimi stopniami, ujednastajnia skalę, zacierając różnice diatonicznego porządku w różnych tonacyach kościelnych. Zważyć jednak należy, iż jakkolwiek spożytkowujemy wszystkie stopnie chromatycznej skali, to jednak za podstawę naszego artystycznego tworzenia bierzemy jedynie diatoniczny porządek. W dawnym stylu wartość kompozycyi zależała właśnie od subtelnego zachowywania owych następstw całotonowych, co też niewiele przyczynić się mogło do wytworzenia wymowy, oraz form złożonych w sztuce. Zwracano główną uwagę na harmoniczne uporządkowanie systemu, na rozwinięcie pojedynczego i podwójnego kontrapunktu. Tegoczesna zaś muzyka wzięła za

podstawę do kompozycji już nie tylko sam układ diatoniczny, lecz i zasadę podziałów. Za normę posłużyła tu skala jońska, podług której wszystkie ułożyły się tonacje, budowane na każdym z dwunastu stopni chromatycznej gammy. Nie tworzone już tedy kompozycji z tonu *g* mixolidyjskiego, ani z *d* doryckiego, lecz w obydwóch przywrócono proporcje tonu jońskiego, podnosząc w pierwszym *f* do *fis*, a w drugim *f* i *c* do *fis* i *cis*.

Jednocześnie ustanowiono obrotne punkta w skali, to jest stopnie graniczne pomiędzy dwiema częściami gammy. Najgłówniejszym punktem obrotnym jest dźwięk zasadniczy, np. *C* w tonacji *C dur*. Ruch wychodzi od niego i do niego też wraca:

$$\begin{array}{c} 2 \\ \text{g-a-h-c} \end{array} \quad \begin{array}{c} 1 \\ \text{c-d-e-f} \end{array}$$

Jako podstawa skali muzycznej i rozwijających się z niej form, nazywa on się *toniką*. Punktem wyjścia drugiej części jest nad-dominanta, krótko „dominantą” zwana; końcowym punktem części pierwszej jest pod-dominanta. Owe trzy punkta graniczne zapanowały we wszystkich formach muzyki nowoczesnej.

Ruch dominantowy, lubo już w starych kompozycjach ujawniony, zwłaszcza w kanonach i fugach, zapanował jednak stanowczo dopiero od czasu, jak w praktyce zarzucono stare tonacje, zatrzymując

z nich tylko jońską i eolską. Ta druga różni się od pierwszej głównie brzmieniem tercyi; gdy jońska ma tercyę wielką i zwie się ztąd *trybem twardym* „dur“ albo „major,“ to eolska ma tercyę małą i nazwaną została *trybem miękkim* „mol,“ czyli „minor.“ Cały ten proces odbywał się bardzo powoli, a właściwie rozpoczął się z chwilą, gdy pieśń ludowa nabrała niepospolitego w sztuce znaczenia. W XVI wieku, a nawet w minionem stuleciu jeszcze, tak teoria jak praktyka chwiała się między starymi a nowymi zasadami.

Szczególne trudności przedstawiała budowa trybu miękkiego. Podług nowoczesnej zasady, przyjmując skalę eolską za normalną dla trybu minorowego, należało septymę *g* zamienić na *gis*; ztąd skala przedstawiała się w następującym porządku; a—h—c—d—e—f—gis—a. Tym jednak sposobem w następstwie sekundy nadmiarowej *f—gis*, został zachwiany diatoniczny charakter trybu. Aby rzecz naprawić, należało podnieść sekstę *f* do *fis*: a—h—c—d—e—fis—gis—a. Ztąd jednak ta skala minorowa staje się o wiele bliższą do tej samej majorowej *A* dur, niż do pokrewnej sobie *C* dur. To pokrewieństwo dopiero stanowczo jest przywróconem w odwrotnem postępowaniu gammy z góry na dół, gdzie jest zupełnie do eolskiej podobną: a—g—f—e—d—c—h—a.

Ponieważ pierwsza skala *A* mol, to jest ta z wiel-

ką septymą a małą sekstą, jest harmonicznie usprawiedliwioną, ztąd zwie się też „harmoniczną,” w przeciwieństwie do „melodyjnej,” gdzie podług dawniejszych zasad seksta jest podniesioną dla złagodzenia spadku melodyjnego.

Stosunek starokościelnych tonów do nowoczesnych trybów jasno się przedstawia, skoro melodye, pochodzące z jednego i drugiego systemu, porównamy ze sobą. Łatwo zrozumieć, że podobne przekształcenie podstaw muzycznych nie mogło nastąpić jak tylko nieznacznie, kolejną długich usiłowań. Kościół musiał pierwiej zstąpić do ducha ludowego i z niego zaczerpnąć nowych dźwigni dla sztuki, a sama muzyka religijna już uledz wówczas musiała odmien-
nym warunkom.

ROZDZIAŁ III.

Rozwój melodyi i form kontrapunktowych.

Chrześcijaństwo nie przyniosło z sobą gotowych formuł śpiewu. Że jednak w pierwszych zgromadzeniach pobożnych śpiewano, nie ulega żadnej wątpliwości. Do kultu pierwszych chrześcijan weszły pierwiastki greckie i hebrajskie, a z nimi zapewne takież sposób śpiewania. Przy wschodnich formułach „Alleluja, Hosanna i Amen“ przyjęto również i Psalmi, wygłaszając je zapewne za pomocą hebrajskiej intonacji. Z grecką zaś Doxologią (formułą modlitewną), przyjęto i greckie melodye w kościele. Intonacja przedstawiła głównie szereg akcentów stopniowanych, a gotowe melodye przynosiły piękne formy stroficzne i bogato rozwinięty system dźwięków. Z połączenia się tych dwóch czynników mógł wyniknąć kant, duchowi chrześcijańskiemu zupełnie odpowiedni. Z nutą hebrajską rozwinął się potężny akcent romantyki kościelnej, a klasyczny geniusz grecki dopomógł ująć to w formy. Wszak w początkach chrześcijaństwa ostatnia sylaba „Allelui“

ozdabianą była melizmatycznie, jak to Izrael zwykł czynić. Ś-ty Augustyn nazywa te upiększenia „jubilis.“ Otóż z wieku na wiek rozszerzano ozdoby, tak, że w X stuleciu tworzyły one już osobny rodzaj śpiewu kościelnego, z napisem „Sequens” w tekście. Te melismata są pierwszemi nutkami samoistnemi, nie przywiązanemi do sylaby lub słowa, a dały się one tem łatwiej rozwijać, że jak tradycja wskazuje, hebrajskie akcenta kształtowały się często w śpiewne figury. Starzy ojcowie Kościoła wcześniej tworzyli poezye, chcąc jak najprędzej zastąpić hebrajsko-pogańskie śpiewy hymnami chrześcijańskimi, chociażby w stylu greckim napisanymi. Najstarszym pomnikiem tego rodzaju jest hymn Klemensa Aleksandrinusa, zm. 220 r., zawierający wstęp, strofę, antistrofę i epodę. Ś-ty Ambroży, wyżej wspomniany, wprowadził do Włoch śpiew hymnów i dał mu za podstawę system diatoniczny, jako najlepiej sprzyjający rozwijaniu się melodyi. Owe frazesy śpiewne, roztaczające się na jednym słowie „alleluja,” były nie tylko ozdobą, ale samym wyrazem uczuć, jakimi był przejęty śpiewak egzaltowany. Ale i strofa poetycka miała też samą budowę muzyczną; owszem, hymny nie tylko śpiewem wyrażały religijność uczucia, lecz także liryką słowa, wiążanego swobodnie, odpowiednio do frazesów muzycznych, w strofy nowego stylu. Chociaż wielką liczbę hymnów przypisują Ś-mu Ambrożemu, jednak on mało

ich napisał w istocie. Ś-ty Augustyn o trzech tylko wspomina, wymieniając tytuły w języku łacińskim. Te wszystkie trzy bardzo rytmicznie są zbudowane i ściśle na strofy podzielone. Otóż budowa ich tem się zaleca, że końcowe spadki melodyi dobrze odznaczają wiersz każdy, że wymiar śpiewu zupełnie odpowiada wymiarowi strofy. W tym kierunku dalej nowy system kształcono, odrzucając z greckiego wzoru wszystko, co już celowi nie odpowiadało. Ow sposób śpiewania mało się rozpowszechnił dla tego, że Ś-ty Ambroży układał melodye ściśle podług reguł prozody łacińskiej. Papież Grzegorz dopiero tę prozodyę odrzucił; wszystkie sylaby jednakowo traktując, wytworzył on tak nazwany „*Cantus planus*” gregoryański, z którego powstała najwyższa potęga śpiewu katolickiego. Zgodnie z nowocześniejszym sposobem wymawiania łaciny, kształcił się ów śpiew bez podziałów iloczynowych, bez rytmiki, z zachowaniem jedynie na ostatniej sylabie miary długiej lub krótkiej. Oktakord użyczył znacznej przestrzeni dla rozszerzającego się recitativu liturgicznego.

Grzegorz Wielki założył w Rzymie szkołę śpiewaków, którym też sam niejednokrotnie w nauce przewodniczył. Ztąd rozpowszechnił się ów kant tak dalece, że wkrótce stał się obowiązującym w kościołach zachodnich. Utrzymały się aż dotąd responsorya i śpiewy zbiorowe, lecz do historycznego

znaczenia doszedł tylko śpiew hymnów. Papież Grzegorz rozesłał na wszystkie strony uzdolnionych śpiewaków, aby ci zaprowadzili po kościołach używanie Antyfonariusza, w którym własnoręcznie śpiewy ponotował. Następcy też Grzegorza W-go polecieli zakładać szkoły śpiewania przy każdym klasztorze. W S-t Gallen mianowicie do wysokiego stopnia posunięto uprawę sekwensów, czyli śpiewu bez tekstu, na ostatniej zgłosce Aleluja prowadzonego. Powoli doszły sekwense do takiego rozwoju, że musiano pod nie tekst podkładać. Mnich z S-t Gallen *Notker Balbulus* położył wielką zasługę w wydoskonaleniu tych śpiewów, z których pięć do dnia dzisiejszego są w kościele katolickim używane, jakoto: 1) *Veni S. Spiritus*, 2) *Lauda Sion*, 3) *Stabat Mater*, 4) *Victimae paschali laude*, 5) *Dies irae*.

Dotąd ograniczano się przeważnie na uprawianiu jednogłosowego śpiewu. Zdaje się jednak, że pewien rodzaj śpiewności kilkogłosowej był już przedchrześcijańskim ludom znany. Ponieważ natura dała ludziom rozmaitą wysokość głosów, ponieważ w chórze wszyscy jednodźwięcznie śpiewać nie mogą, ztąd powstał zapewne antifoniczny śpiew u Hebrajczyków; ztąd też u Greków podział chórów na strofy i antistrofy. Jeżeli bas powtórzyć ma melodyę tenorową, uczyni to nie inaczej, jak stawiając się w najdogodniejszej dla siebie pozycyi, którą jest kwinta lub kwarta niższa względem toniki tenoro-

wej. Dla tej samej przyczyny śpiewają wysokie głosy kobiece lub chłopięce z basami o oktawę wyżej. Tak śpiewała jedna partya strofy, druga antistrofy; a ów sposób śpiewania na przemiany był nieraz i w kościele używanym.

Zespolenie chórów nastąpiło dopiero w „Diafonii,” inaczej „Organum.” Była to forma śpiewu chóralnego, gdzie wyższe dwa głosy śpiewały zawsze w odległości kwinty lub kwarty, a niższe powtarzały ten sam rysunek w oktawie. Głosy postępowały tu zawsze w kierunku prostym. Nie wiemy na pewno, czy tak w istocie rzeczy się odbywały; zdaje się jednak, że w inny sposób nie można było kilkogłosowego śpiewu prowadzić. Flamandzki mnich *Hugobaldus*, zm. 930 r., który tę wiadomość podaje, objaśnia jeszcze drugi sposób prowadzenia kilkogłosowego śpiewu, do którego wchodzi, oprócz kwinty i kwarty, jeszcze sekunda i tercja. Tu głosy prowadzonymi były już w kierunku przeciwnym. Jak skoro rozpowszechnił się ów drugi rodzaj diafonii, już tem samem pierwszemu dano odprawę, zakazując używania kwint i oktaw. Wprowadzenie do śpiewu zbiorowego innych odległości już było znakomitym postępem w sprawie pojmowania niezawisłości głosów. W sto lat po Hugobaldusie, około roku 1020, występuje znów mnich benedyktyński *Gwido z Arezzo* albo *Aretinus*. Ten, przez poprawienie notacyi i przez praktyczną meto-

dę nauczania, nadał wiele jedności śpiewowi. Tak nazwana „solmizacya,” czyli metoda śpiewania na początkowej sylabie hymnu: „Ut queant laxis,” — ut, re, mi, fa, sol, la, wyszła z jego szkoły. Polifonia małe zresztą postępy w tem stuleciu zrobiła. To, co Gwido naucza, jest tą samą prawie, wykładaną przez Hugobalda diafonią. Szczególniej jednak uprawiano jej drugi rodzaj, to jest owo właściwe Organum, polegające na używaniu rozlicznych odległości w ruchu przeciwnym. Głos drugi nabrał tu względem pierwszego, zwanego „Cantus,” takiej niezawisłości, że go uważano jako antitezę kantu, to jest jako „dyskant.” Wkrótce nazwa ta została, zastępując nazwę „Organum.” Forma dyskantowa, równie jak Organum, była wytwarzaną sposobem improwizacyi, bez przygotowania, a to nawet w epoce późniejszej, gdy niderlandzka szkoła słynęła mistrzostwem *Dufaya* i *Ockeghema*, gdy teoretycy, jak *Johann de Muris* i inni, rozwijali krytyczną działalność swoją. Polifonia zatem powstała wskutek usilnej pracy, z jaką geniusz sztuki wytwarzał niezależność pojedynczych głosów, a gdy teoretycy badać poczęli wzajemne stosunki tych głosów, wówczas nadeszła pora na prawidłową harmonię. Akordy, ustanawiając zwolna podstawę ruchu melodyjnego, pomogły do przebudowania całego systemu tonów kościelnych. Teoretycy, kompozytorowie i wykonawcy usiłowali wiązać z akordami swobodną



melodyę, o czem przekonywa nas kilka pozostałych urywków pisanego dyskantu. Liryczne popędy śpiewaka prowadziły same przez się do wielogłosowości niezależnej, czy to w tak nazwanym „Falso-Bordone” (faux-bourdon), czy w kanonicznych formach. Te powstały ztąd, że głównemu głosowi, prowadzącemu „Cantus firmus,” towarzyszył głos drugi w wyższej tercyi, zaś trzeci w wyższej sekście, a wszystko w ruchu prostym, ztąd wynikało następstwo akordów sektowych, które, jako bardzo pięknie brzmiące, są i w naszych czasach często używane. Na tej drodze zostały też wytworzonemi kunsztowne formy kanonu. Wszak dziś jeszcze słyszeć można, jak niewprawni śpiewacy szkolni, wojskowi lub z ludu, radzą sobie z polifonią. Ci prowadzą zwyczajnie dwugłos w ten sposób:

$$\begin{array}{c} 1. \ 2. \ \{ \ 3. \ \{ \ 4. \ \{ \ 5. \ \{ \ 6. \ \{ \ 7. \ \{ \ 8. \\ \{ \ 1. \ \{ \ 2. \ \{ \ 3. \ \{ \ 4. \ \{ \ 2. \ \{ \ 3. \end{array}$$

Nie inne były prawdopodobnie próby samouczne w kanonie i nie innym też początek falso-bordonu:

$$\begin{array}{c} 1. \ 2. \ \{ \ 3. \ \{ \ 4. \ \left\{ \begin{array}{l} 8. \ \{ \ 9. \ \{ \ 10. \ \{ \ 11. \ \text{etc.} \\ 5. \ \{ \ 6. \ \{ \ 7. \ \{ \ 8. \ \text{etc.} \\ 1. \ \{ \ 2. \ \{ \ 3. \ \{ \ 4. \ \{ \ 5. \ \{ \ 6. \ \text{etc.} \end{array} \right. \end{array}$$

Teoretycy, badając starannie akustyczne stosunki głosów, nie omieszkali korzystać z tej instynktowej twórczości naturalistów, biorąc ztąd niejedną wskazówkę do kontrapunktowej formy muzyki.

Więc śpiew gregoryański w dalszym rozwoju muzyki na dwie rozczepił się formy: raz jako dyskant, gdzie stałemu kantowi towarzyszy swobodny dostrój drugiego głosu, raz jako falso-bordone i kanon, gdzie niezależne głosy wchodzą po kolei w zręcznie ułożonych figurach. Obydwie formy, we wspólnem połączeniu ruchów, wydały „harmonię.” Z początku lubowano się w jak największej pstroczynie dyskantu, złożonego z dwóch pieśni, wcale nie licujących ze sobą. Lecz nauczyciele i teoretycy, pojmując, jak wielką jest potęgą harmonii, usiłowali zespolić ją jak najściślej z ruchem melodyi i samowolne tejże postępowanie ująć w karby harmonicznego ładu. Odtąd pojedyncze głosy nie mają już iść za popędem własnym, lecz wszystkie powinny łączyć się zgodnie, dla tem większego uwydatnienia wspaniałości kantu, dla oznaczenia tonu w gregoryańskich kanonach.

Widocznem już jest z teoryi, jaką dla dyskantu podał *Franko z Kolonii*, żyjący w XIII wieku, że wczesnie usiłowano kontrapunktujące głosy nietylko prowadzić niezależnie, lecz zgodnie, przyjemnie dla ucha. Franko rozprawia o dyssonansach i konsonansach, dając wskazówki do umiejętnego takowych kojarzenia. Przytem muzycy zaczęli brać na uwagę wartość nut i pauz, co przy jednogłosowym śpiewie mniej było potrzebnem. Gdy głosy zbiorowe śpiewają jednocześnie nuty rozmaitej wartości, musi ta wartość, dla uniknienia zamieszania, być bardzo

ściśle oznaczoną. Koniecznem tedy następstwem rozwijającej się polifonii musiało być rozwinięcie teorii mensuralnej, to jest miary muzycznej.

W początkach XIV-go wieku występują dwaj nauczyciele, którzy rozszerzają naukę o miarowości, a razem z tem prawidła harmonii ugruntowują. Tymi są: *Marchetto z Padwy* i *Jan de Muris*. Marchetto podaje niezmiernie ważne akustyczne określenia harmonii, a mianowicie, że trzy doskonałe konsonanse: primy, kwinty i oktawy, nie powinny po sobie następować w prostym ruchu; wymaga dalej, iżby kompozytor rozpoczynał i kończył swój utwór doskonałymi konsonansami, a o ile możliwości unikał stawiania jednych po drugich. Otóż tak starali się teoretycy i kompozytorowie muzyczni wiązać melodyę z harmonią, co było powodem, że razem z opracowywaniem form muzycznych, rozwijać się musiała ta ostatnia i urastać w coraz większą potęgę. Nie dość było kunsztownie ułożyć Cantus firmus, należało też i rodzaj tonu, czyli tryb, na którym kant się opierał, harmonicznie opracować. Niderlandzcy mistrze pierwsi bez zaprzeczenia znakomite w tym kierunku położyli zasługi, jako twórcy form kontrapunktowych i najdzielniejsi muzyki scholastycznej przewodnicy. Od nich uprawa wyższej sztuki przeszła do Włoch i Niemiec, znamionując epokę nową w dziejach muzyki.

ROZDZIAŁ IV.

Rozwój pisma nutowego.

Jak system dźwięków, tak i pismo nutowe nie jest wynalazkiem pojedynczego człowieka lub narodu, lecz owocem organicznego rozwoju sztuki. Szczególne rodzaje notacyi wyjaśniają stanowisko muzyki w danej epoce i jej stan u różnych ludów. Wogóle notacya tem dokładniejszą była, im bardziej śpiew kształtował się we frazesowe figury, im bliższym był niejako ustalenia plastycznego, któreby pozwalało znaki piśmienne łatwo obejmować wzrokiem.

Grecy ustalili pojedyncze dźwięki za pomocą liter. Ilozas określany tu był nie nutą, lecz metrycznością wiersza lub szczególnym znakiem dodanym. Gdy zabrakło liter do znaczenia coraz bogatszej skali, odwracano ich pozycyę lub kształt ich zmieniano. Inne znaki służyły do śpiewu, a inne do muzyki instrumentalnej.

Gdy chrześcijaństwo inaczej technikę muzyki uprawiało, okazała się potrzeba ustalenia melodyi za po-

mocą szczególnych znaków nutowych. Notacya literami utrzymała się w praktyce aż do czasów wykształcenia teoryi mensuralnej; używano jej szczególnie przy nauce śpiewu, jako wygodniejszej pod wieloma względami od wszystkich innych. Wcześniej jednak usiłowano wynaleźć pismo, któreby nietylko pojedyncze dźwięki, lecz i ogólny ton melodyi jasno określało.

Po wielu próbach wytworzono tak zwane „neumy,” które się upowszechniły za czasów Grzegorza W-go w całym zachodnim kościele i któremi pisany był Antyfonaryusz gregoryański. Przy końcu VIII wieku przyjęto tę notacyę i w Niemczech, gdzie za pomocą neumów szkoły naukę śpiewu udzielały. Na żądanie Cesarza Karola W-go, Papież Adryan I wysłał do Metz dwóch rzymskich śpiewaków, z dwoma autentycznymi kopiami gregoryańskiego Antyfonaryusza. Jeden z tych imieniem *Roman*, przytrzymany chorobą w S-t Gallen, pozostał w tamtejszym klasztorze, gdzie wielkie położył zasługi nauczaniem śpiewu kościelnego.

Neumy zatem nietylko ustalały pojedyncze dźwięki melodyi, lecz zarazem podawały całość jej w sposób obrazowy dla oka. Ale neumami można było tylko jednogłosowe śpiewy notować. Pojedynczy dźwięk oznaczano *punktem*, który w późniejszej notacyi utrzymał się jako *brevis* i *semibrevis* i dał początek dzisiejszemu pismu nutowemu. Punkt był

znakiem dla nuty krótkotrwałej, zaś dla oznaczenia większej wartości używano dwóch słupków, z których jeden długi (*Virga longa*), drugi krótki (*Virga brevis*). Słupek krótki miał podwójną wartość punktu, słupek długi podwójną wartość krótkiego. Te trzy zasadnicze formy odpowiadały późniejszym: *Longa*, *Brevis* i *Semibrevis*. Z połączenia dwóch słupków powstawały znaki *Podatus* i *Clivis*, czyli dwa daszki, z których pierwszy, postawiony ostrzem do góry, miał wskazywać podniesienie głosu, drugi, postawiony ostrzem na dół, wskazywał obniżenie.

Ta notacya rozwijała się w ścisłym zastosowaniu do praktyki; każda nowo wynaleziona figura w śpiewie wyradzała potrzebę odpowiedniego znaku w neumach; znaki więc rosły powoli w nieskończoną liczbę.

Niedoskonałość ich dała się uczuć przy coraz szerszem rozwijaniu śpiewności. Główną wadą neumatycznej notacyi było to, iż chociaż określała ruch melodyi, jednak nie wykazywała właściwej wysokości dźwięku, a tem mniej ścisłych stosunków pomiędzy stopniami. Już Romanus usiłował w St. Gallen ułatwiać śpiewakom czytanie nut; wszakże ulepszenia rzetelne rozpoczęły się dopiero w X-em stuleciu, gdy muzykom przyszło na myśl przeciągnąć linię nad tekstem. Czerwono w poprzek stronicy nakreślona linija oznaczała wysokość stopnia F, który też wprost na niej pisanym bywał.

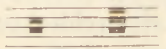
Stopnie wyższe znaczyły się nad linią, zaś niższe pod nią. Później dla tem lepszego określenia stopni, przeciągnięto jeszcze drugą linię żółtą, oznaczającą wysokość tonu C. Na obu liniach stawiano dla większej dokładności litery *f* i *c*, z kąd w dalszej praktyce powstał nasz klucz *F* i *C*. Gwido z Arezzo w XI-em stuleciu przydał dwie linie jeszcze i taki system czterolinijowy przez wiele stuleci utrzymał się w śpiewie chóralnym. Był czas, że używano i sześciolinijowego planu — lecz pięciolinijowy okazał się najodpowiedniejszym, czego dowodzi ustalenie się jego w nowoczesnej muzyce.

Notacya punktowa stała się powszechną razem z rozwijaniem się kilkugłosowego śpiewu, gdy znak wyraźny i stały począł niezmiernie ważną pełnić rolę. Pojedyncze głosy, coraz niezależniejsze od siebie, dawały się wiązać nie inaczej, jak tylko za pomocą jakiegoś pomiaru, mianowicie za pomocą ściśle określonych a różnych wartości iloczasowych. Ta potrzeba wywołała notacyę mensuralną, przez kilka wieków do pisania dzieł muzycznych używaną, z której też wprost i dzisiejsza pochodzi notacya. Gdy w jednogłosowym śpiewie, zwłaszcza gregoryańskim, miara czasu niekoniecznie potrzebowała być ściśle oznaczaną, to w dyskantach, gdzie dwa lub trzy głosy przyszło zgodzić, każdy ton pojedynczy musiał mieć dokładną *mesure*, czyli miarę czasu. Ztąd ta muzyka nazywa się „men-

suralną,“ dla odróżnienia jej od „chóralnej“ równej, to jest *planus cantus*, gdzie wszystkie nuty jednakową wartość mają. Mensuralna muzyka zwie się także „figuracyzną“, z powodu rozmaitych figur iloczynowych, używanych przy akompaniamencie śpiewu „*cantus firmus*“. Początek tej notacyi datuje od pierwszej połowy XIII-go wieku. Otóż muzycy, ustalając iloczyn dźwięku, musieli wytworzyć w mensurze nowe, dokładniejsze znaki. Wszak już w gregoryańskim kancie rozróżniał śpiewak dwa wymiary czasu: długość i krótkość. Stosownie do reguł prozody, nuta krótsza służyła za jednostkę miary. Tak powstała *Brevis* ■, jako jednostka miarowa dla wszystkich innych tempów. Długość przedstawiał ten sam znak, opatrzony laseczką po prawej stronie i zwał się *Longa* ■. Miała ona znaczenie dwóch krótkich. Tę jednak miarę dwójkową uważali scholastyczni mensuraliści za niedoskonałą — przyjmując za doskonały jedynie trójkowy pomiar. Z rozwijającym się śpiewem potworzono nowe wartości: dłuższą i krótszą, z których pierwsza „*Maxima*“ przedstawiała się jak dwie złączone *Longi*: ■■, krótsze zaś zwały się i pisały: *Semibrevis* ◆ i *Minima* ◆. Więc pięć było nut, porządkiem wartościowym znaczących: *Maxima*, czyli największa, *Longa* czyli długa, *Brevis* krótka,

Semibrevis to jest półnuta i *Minima* najmniejsza. Flamandczycy wprowadzili w użycie nuty białe:

□, □, ◇, ◇, które wspólnie z czarnymi figurowały i znaczyły rozmaite wartości. Otóż w tych białych, semibrevis ◇ pozostała w naszej notacyi jako nuta cała, minima ◇ jako półnuta, a z czarnych wyszła nasza ćwierćnuta. Gdy w późniejszym czasie, w skutek rozdrabniania się ruchu muzycznego, minima wydała jeszcze dwie mniejsze wartości: Fużę ♯ i Semifużę ♯, to i nasze pismo przyjęło je jako ósemki i szesnastki.

Tak tedy pojedyncze znaki nutowe przedstawiały same przez się dokładny wymiar iloczasu; zaś plany liniowe służyły do oznaczenia ruchu melodyi w górę lub na dół. „Spoczynek,” czyli „pauza,” znaczył się linijką, wzdłuż planu kreśloną —. Pauza wartości semibrevis odpowiadała naszej pauzie dwutaktowej ; semipauza naszej jednotaktowej ; „susprium” wartości minimy, naszej półtaktowej pauzie , a „semisusprium” z wartością semiminimy naszej ćwierćpauzie. Większe pauzy znaczone były przez ugrupowanie mniejszych, podobnie, jak dzisiaj: .

PAUZA LONGA PAUZA MODI

Jako znaki tonowe wprowadzono od dawna w użycie znane nam klucze: F i C. Przybył też później

klucz G. Mensuralna notacya wzięła te znaki tonowe z neumów. Otóż obydwie klucze główne pisało na każdej z czterech linii, stosownie jak tego rozległość głosów wymagała. W starych księgach chóralnych zdarza się je widzieć razem na jednym planie położonemi, to jest na drugiej i na czwartej linii z początku.

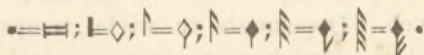
Chromatyczne dźwięki, jakkolwiek używanemi były w śpiewie dawnym, jednak rzadko znaczyły się pismem. Zwykle pozostawiano wykonanie ich swobodnej intuicji śpiewaka. Prócz klucza, kładziono przed linijami znaki taktowe: „kółko” oznaczało takt trójkowy, „półkole” dwójkowy. Przy zmianie taktu przekreślano kółko lub obracano półkole z prawej na lewą stronę; stawiano też ułamek przy kółku.

Otóż widzimy jak w całym rozwoju tej miarowości niezmiernie słabą pełni rolę właściwy pierwiastek rytmiczny; ani praktyka, ani teoria nie wyrobiły jeszcze porządnego systemu podziałów. Każda niezwykajna formuła rytmiczna prowadziła za sobą nowe znaki, a ztąd trudności, z których nie zawsze wywikłać się można było. Rytmika występuje dopiero w muzyce instrumentalnej, gdzie figury przedstawiają się architektonicznie, ile że jasność układu zbiorowego zależy właśnie od doskonałych podziałów. W dawnej muzyce instrumentalnej mensura nader ograniczone zastosowanie mieć mogła. Dwa

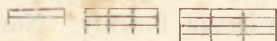
najważniejsze instrumenta: organy i lutnia, posiadały zupełnie inną notację niż ta, która śpiewakowi służyła; a kiedy w XVII-ym wieku pojawiły się inne narzędzia muzyczne, to już wszystkie przyjęły tak nazwaną „notację chóralną.”

Artyści instrumentalni posługiwali się w swojej notacyi najpierwej literami. Wielką oktawę znaczyli inicjałami C, D, E, F i t. d., małą oktawę małym alfabetem c, d, e, f i t. d. W drugiej oktawie kładli nad literami kreski: $\overline{c}$, $\overline{d}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$ i t. d., w dalszej dwie kreski: $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$ i t. d., z kąd nazwa kreskowanych oktaw. Chromatyczne dźwięki oznaczano haczykiem, położonym przy odnośnej literze: $c^{\flat}$ znaczyło *cis*, $d^{\sharp}$ znaczyło *dis*.

Wartość iloczasową oznaczono następującemi znakami, wypisywanemi nad każdą literą:



Kilka po sobie idących ćwiartek, ósemek i szesnastek były w ten sam sposób ze sobą związane, jak się to w dzisiejszej notacyi praktykuje:



Z połączenia tych znaków, zwanych tabulaturą, z notacją chóralną, powstało nasze dzisiejsze pismo nutowe. Dokonano tego ostatecznie w wieku XVII-ym.

Tę nową notację zastosowano najpierwej do in-

strumentów klawiszowych, jak organy i klawicymbał, później zaś do fletów i skrzypiec. Osobną notację i tylko sobie właściwą miała lutnia, instrument używany dawniej wyłącznie prawie w muzyce pokojowej, ile że z dźwięku i kształtu do dzisiejszej gitary był podobnym.

Od XVII-go wieku zatem rozpoczyna się staranna uprawa muzyki instrumentalnej, zupełnie dotąd zaniedbanej. Skupienie się życia w miastach przeważnie na jej rozwój wpłynęło. I oto, gdy jeszcze niedawno ze stylem wokalnym ściśle złączoną była, już w XVIII-ym wieku zupełnie się wyzwala. Bo też wielka giętkość narzędzi smyczkowych, nadzwyczajna łatwość ruchów i kombinacyj w instrumentach perkusyjnych, a nadto wymagania usamodzielniającej się orkiestry — wszystko to stało się przyczyną uporządkowania w system podziałów rytmicznych. Dopomogła tu wiele „temperacya,” czyli ustalenie dźwięków na instrumentach klawiszowych. Rytmika tem konieczniejszą stała się dla muzyki instrumentalnej, że zastąpiła formy poetyckie, że tem wyraźniej oznaczać miała prozodyjne kształty wiersza i strofy. Nowoczesna notacya wyrobiła się pod naciskiem tej właśnie rytmiki różnorodnej a szybkiej, która wprowadziła za sobą nuty najdrobniejszych wartości i odgraniczyła takty, usuwając tym sposobem trudną naukę ligatur i proporcij mensuralnych.

Zatem, gdy pieśń ludowa zadała pierwszy cios dawnym tonacyom kościelnym — to muzyka instrumentalna wyrugowała resztki scholastycznych reguł, wprowadzając powoli w układaniu kompozycji daleko odpowiedniejszy system nowoczesny. Proces ten trwał przez wiek cały i skończył się dopiero razem z XVIII-em stuleciem.

ROZDZIAŁ V.

O Muzyce kościelnej starokatolickiej.

Zgromadzenia chrześcijańskie, w pierwszym wieku istnienia, nie posiadały jeszcze ani ustawy ani kultu samoistnego. Gdy w obrzędach religijnych starano się uwzględniać tradycje i potrzeby narodowe, musiała sztuka muzyczna czerpać żywioł zarówno z Grecyi i z Rzymu jak i z Judei. W drugim dopiero stuleciu występuje idea katolicyzmu, a z nią razem ogólne ujednostajnienie służby Bożej. Pracowały nad tem długo sobory w Hiszpanii i Francyi, i zaledwie w VI-ym wieku konstytucja Kościoła dokonana została. W ślad za tem powstał prawdziwy śpiew chrześcijański, który też po całej wschodniej Europie nieznanym blaskiem zajaśniał.

Dawne psalmodye natchnęły do hymnów oryginalnych, które nazwać można kwiatami chrześcijańskiej muzyki. Że jednak przy obrzędach obowiązującym był pewien rodzaj recitatiwu, ztąd wcześniej już muzyka w dwóch kierunkach rozwijać się po-

częła — raz jako śpiew pełny, raz jako czytanie akcentowane.

Pierwiastkowo śpiew chrześcijański był uroczystą modlitwą. Ojcie nasz, Wierzę w Boga, Ewangelije, Epistoły i Litanije, śpiewano wspólnie w sposób psalmodyjny, to jest jednym tonem, z uwzględnieniem ilości sylab. Przy zakończeniu dopiero zmieniał się ton i występował frazes śpiewny. Ów sposób odprawiania modlitwy, zwany „czytaniem chóralnem“ lub zbiorowem, stanowił, wraz z samodzielną melodyą hymnów, najpierwszą muzykę kościelną w chrześcijańskich czasach. Hymny śpiewanemi były jednogłosowo, a chóry, podzielone tak samo jak hebrajskie na wyższe i niższe, wykonywały antifony, lub jak greckie recytowały swoje strofy i antistrofy.

Mnich *Hugobaldus* świadczy, że w dziesiątym wieku ten sposób śpiewania był jeszcze panującym w Kościele. Lecz już wtenczas torowano sobie drogę do polifonii, próbując łączyć ze sobą dwa chóry, śpiewające w kwincie i oktawie. Dziś dla słuchu naszego, harmonicznie wykształconego, próby takowe barbarzyńskimi się wydają; niektórzy zaprzeczają nawet, aby kiedykolwiek mogła istnieć muzyka tak nieskładna. A jednak istniała i z zamiłowaniem uprawianą była przez ludzi, nie mających najmniejszego pojęcia o harmonii. W dalszym rozwoju polifonii łączono tercye z sekundą, przy

których to odległościach rozmaite rodzaje głosów zyskiwały poczucie swej odrębności, czego przy kwintach z oktavami być nie mogło. Polifoniczny śpiew prowadzonym był przeważnie bez żadnego przygotowania. Śpiewaków kościelnych kształcono w szkołach gregoryańskich i przyuczano do reguły rytuałowej; więc głosy drugorzędne, których zadaniem było podtrzymywać w kwintach i oktawach zawsze niezmienny „Cantus firmus“, pozwalały sobie coraz śmielej przyozdabiać ów kant melismatami melodyjnymi. Teoretycy dopiero, zajmujący się badaniem dźwięków złożonych, jak konsonans i dyssonans, zwolna ustanawiali podstawy przyszłej muzyki harmonicznej. *Franko z Kolonii*, *Jan de Muris* i inni, pierwsi wpłynęli na kunsztowne rozwinięcie śpiewu polifonicznego w Niderlandach. Od nich to wyszły nazwy rozmaitych rodzajai głosów, dziś jeszcze używane. Głosy męskie, prowadzące melodyę stałą (cantus firmus), to jest główną ośnowę chóru, od słowa *tenere* nazwane zostały „głosami tenorowemi“ czyli „tenorami“. Nazwa ta utrzymała się na zawsze przy głosie głównym, chociaż w wieku XVII zmieniło się praktyczne zastosowanie i na miejscu tenora wystąpił „bas“, jako głos harmoniczny, podstawowy, *basis*. Trzeci głos, przeciwstawiony tenorowi, otrzymał nazwę „alta voce,“ czyli „głos wysoki.“ Że ten wykonywał melodyę różną od melodyi stałej, dla

tego nazwano go także „dyskantem,” która to jednak nazwa przeszła następnie na głos czwarty, to jest najwyższy, a trzeci głos przy nazwie „alta” pozostał.

Nierównie prostszą drogą, niż owe improwizacye, prowadził do harmonii sposób śpiewania, polegający na powtarzaniu przez rozmaite głosy tego samego rysunku melodyjnego. Sposób ten, używany jako „Canon” w tak nazwanym „falso-bordone,” przyczynił się wiele do rozwinięcia harmonii. Wreszcie połączenie w jedno obu kierunków, to jest formy dyskantowej i formy kanonicznej, stanowiło tem pewniejszą podstawę przyszłych form harmonicznych. Z początku zapewne tak śpiewacy, jak słuchacze, lubowali się głównie w pstrej melodyjności dyskantu; lecz teoretycy i nauczyciele, przewidując, do jakich piękności doprowadzić może prawidłowa łączność dźwięków, powoli ograniczać zaczęli samowolę pojedynczych głosów w melodyi. Takim sposobem doczekał się „cantus firmus” harmonicznego w sztuce muzycznej przedstawienia.

Niderlandzcy mistrze bez zaprzeczenia pierwsi wielkie zasługi w tym kierunku położyli. Jakkolwiek bowiem i u innych narodów, mianowicie we Francyi, napotykali się uczeni kontrapunktyści, których prace częstokroć ważnemi zdobyczami sztuki muzyczną wzbogaciły, żaden z nich jednak nie wytworzył szkoły, co wówczas główną było koniecznością.

Napierwszym kontrapunktystą w Niderlandach był *Wilhelm Dufay*. Jako śpiewak kaplicy papieżkiej w 1380 r., był on doskonale obeznanym z ówczesnymi formami kantu; dla tego też tem śmielej postępować mógł w torowaniu nowych dróg dla sztuki. Z powodzeniem próbował on wiązać kontrapunkt z określonymi akordami; łączył pojedyncze głosy i używał tylko wyjątkowych, harmonicznie brzmiących dyssonansów. Pod koniec swej artystycznej działalności opracowywał głównie akordy. On pierwszy wprowadzać zaczął do swojej muzyki mszalnej melodye świeckie kontrapunktowane, zamiast kościelnych hymnów. Uprawiał też ściśle formy kanonu.

Zręczniej jeszcze i swobodniej pracował w tym kierunku *Jakób Hobrecht*, żyjący w drugiej połowie XVI-go wieku. Obadwaj ci ludzie, obdarzeni duchem twórczym, chlubnie odróżniają się dziełami swojemi od żyjących współcześnie z nimi kontrapunktystów jak: Brassart, Eloy, Binchois, którzy, jakkolwiek w technice muzycznej swojego czasu mistrzowsko wykształceni, nie ważnego dla samej sztuki nie uczynili.

Innym mistrzem szkoły niderlandzkiej jest *Jan Ockeghem*, lub „Ockenheim.” Urodził się on w połowie XV-go, a umarł w początkach XVI-go wieku. Z niewielu pozostałych po nim dzieł widać, iż głównie starał się doprowadzić do wielkiej doskonałości

kunsztowne formy kanonu. Nie poprzestaje on na dwugłosowym kanonie, lecz opracowuje melodye tak, iż są polifonicznie w trzech, czterech i więcej głosach kontrapunktowane. Przytem udaje mu się wytwarzać tak piękne frazesy, jak żadnemu z poprzedzających mistrzów. Przykładem i nauczaniem wykształcił znakomitych uczniów, którzy na ogólny rozwój muzyki ogromny wpływ wywarli; z tych *Josquin des Prés* we Włoszech i Francyi, a *Henryk Izaak*, uczeń Josquina, w Niemczech, zbawienną działalność rozwinęli.

O życiu Josquina des Prés wiemy tyle, iż się urodził w Hennegawii 1445 r. Wykształcony w szkole Ockeghema, był śpiewakiem papieżkim do r. 1480 — później bawił we Florencyi na dworze Wawrzeńca de Medicis, następnie śpiewał w kaplicy Ludwika XII-go w Paryżu. Umarł w roku 1521, jako proboszcz kapituły Hennegawskiej.

Josquin, większą siłą ducha od mistrza swego obdarzony, śmielej szedł drogą, przez niego uторовaną. Starał się tedy układać śpiewy kościelne nietylko kunsztownie, lecz zarazem harmonicznie. Każde, choćby najmniejsze swoje dzieło, kazał śpiewakom wykonywać sposobem próby i sam je ostro krytykował. Doszedł też do większej doskonałości w tworzeniu, niż wszyscy jego poprzednicy. Nietylko bowiem zapanował zupełnie nad techniką, którą ogromnie wzbogacił, lecz wlał ducha żywot-

nego w dzieła swoje. To się najlepiej czuć daje w jego „motetach.” We mszach swoich, których 19 do nas doszło, wykazuje on zadziwiające mistrzostwo kontrapunktyczne, ile że głównym charakterem jego kompozycji religijnych jest bardziej żywość, zręczność, nawet humorystyka, niż natęczenie pobożne. Na wzór poprzednich mistrzów, używa pieśni świeckiej do kompozycji kościelnej i podług tego daje swoim mszom nazwy. Msza pod tytułem „l’homme armé” jest na melodii tej pieśni kontrapunktowana. Mistrz ten wiele zawdzięczał pieśni ludowej, którą gorliwie uprawiał, już zastosowując ją do śpiewu religijnego, już samoistnie obrabiając. Ona podniosła wdzięk formy kontrapunktowej, z nią też rozpoczyna się kształtowanie rytmiki, na którą poprzednicy Josquina nie zwracali prawie uwagi. Pieśń ludowa i na to wpłynęła, że w formach kanonicznych rozwiązanie następowało po większej części w kwincie, co było już pierwszym krokiem do fugi. Jakkolwiek w owym czasie i dość długo potem jeszcze kanon nazywano fugą, a rozwiązanie tejże kanonem, to fugi takiej, jak ją dziś pojmujemy, nie znano jeszcze wcale.

Uczniowie Josquina rozpowszechnili ów kierunek muzyki w innych krajach, mianowicie we Francji, Anglii, Niemczech i Włoszech. W tym ostatnim kraju odznaczył się *Willaert*, założyciel szkoły *Weneckiej*.

Na szybszy rozwój muzyki wiele teraz wpłynęło to, że oprócz klasztornych, zaczęły powstawać i świeckie szkoły muzyczne. Francya, Anglia, Hiszpania i Niemcy dały tego pierwszy przykład. Następnie ustanowiono wykłady w Neapolu, Medyolanie i Wenecyi, gdzie znakomici profesorowie świeccy, jak: Tinctoris, Guarnero, Franchinus, Gafurius, Petrus Aron i inni, gorliwie i umiejętnie nauką muzyki kierowali. Działo się to w drugiej połowie XV-go wieku. W ślad za tem zaczęły dwory królewskie i książęce utrzymywać własne kapele, kierowane przez sprowadzonych z Niderlandów i su-to płaconych mistrzów.

Wynalazek druku dzielnie poparł te wszystkie usiłowania. Pierwszy Oktawian Petrucci zaczął nuty drukować w Wenecyi 1502 r., rozpowszechniając za pomocą tego środka znakomite prace mistrzów niderlandzkich. Podobna drukarnia powstała w Paryżu r. 1525 i w Lyonie r. 1532; następnie rozmnożyły się one w całej Francyi, Włoszech, Niemczech i Niderlandach.

Tak tedy Włosi, twórcy śpiewu gregoriańskiego, dali się Niderlandczykom wyprzedzić w poważnej pracy muzycznej. Nie zdolni wytworzyć stylu polifonicznego, przyjęli go dopiero wtenczas, gdy już w nim tkwiły podstawy harmonii. W kaplicy papieżkiej śpiewano zawsze pierwiastkową metodą i dopiero, gdy w Weneckim kościele Ś-go

Marka dał się słyszeć piękny chór śpiewaków, poszedł i Rzym za tym przykładem.

Założycielem nowo-włoskiej, tak nazwanej „weneckiej szkoły“, był *Adryan Willaert*, urodzony w Brügge 1490 r. Nie jest rzeczą pewną czy Willaert kształcił się pod Josquinem, czy też pod uczniem tegoż Moutonem; to wiadomo tylko, że w r. 1527 powołanym został na kapelmistrza przy kościele Ś-go Marka w Wenecyi i że tam rozwinął niezmiernie ważną w sprawie muzyki działalność. Główną jego zasługą jest to, że przywrócił dawny sposób antifonicznego śpiewania psalmów. Utwory Niderlandczyków nie były jeszcze chóralnie podzielonemi. Widzieliśmy jak powoli się kształtował akord pojedynczy; od akordu zaś do składu dwu-chórowego przejście bardzo łatwem było. O ile dotąd zajmowano się tylko pojedynczemi dźwiękami, o tyle teraz pojedyncze tylko akordy opracowywano, starając się je do największej doprowadzić zgodności. W skutek tego nastąpiło kształtowanie już nie melodyjnych, lecz harmoniczných formuł, czemu właśnie sprzyjał niezmiernie podział chóru na dwa oddziały. W dwu-chórowym, zarówno jako w antifonicznym śpiewie, równoległość wiersza konieczną się stawała; ztąd element rytmiczny, słabo u Niderlandczyków rozwinięty, tu ważnego nabierał znaczenia. Willaert, za pomocą środków harmoniczných, nadał muzyce kościelnej tak charakterysty-

czną cechę, że słusznie jest uważanym za twórcę nowej epoki w sztuce tonów. Powoli usunęły się zupełnie staro-kościelne melodye, a chóry występują jako samodzielne, niezależne jedne od drugich massy. Harmoniczne motywy często bywają przeciwstawiane jako pytania i odpowiedzi, zkaąd urosło owo pojęcie pokrewieństw harmoniczych, które się właśnie przyczyniło do przekształcenia kanonu na fugę. Zatem kanon powstał w skutek rozwoju melodyi, fugę zaś wytworzył stopniowy rozwój harmonii. W całym tym nowym rodzaju śpiewania słowo bardzo wiele na ekspresyji zyskało.

Willaert był jeszcze zanađto przejęty muzyką scholastyczną, aby mógł całkiem nowy nadać sztuce kierunek. Uważać go tedy należy jako mistrza, który najdalej posunął uprawę polifonii i przygotował podstawy dla jej harmonicznego rozkwitu.

Z uczniów Willaerta najznakomitszym był *Cyprian de Rore*. Ten zajmował się głównie rozwijaniem deklamacyi śpiewnej i w dźwiękach chromatycznych szukał wyrazu na określenie uczuć. Jakkolwiek poprzednicy jego próbowali używać owych półcieni, to jednak Cyprian de Rore pierwszy wprowadził stanowczo chromatykę do śpiewu chóralnego.

Ostatnim mistrzem szkoły niderladzkiej był *Orlandus Lassus*. Urodzony w Mons 1520 r., pełnił obowiązki kapelmistrza w Monachyum i umarł tamże 1594 roku.

W licznych dziełach swoich Lassus nie różni się co do formy od wzwyż wspomnianych mistrzów, którzy przedewszystkiem kontrapunkcistami byli. Wyna-
leźć harmonię taką, aby sama przez się z kanonem się łączyła, potrafił jedynie taki mistrz jak Palestrina.

Sposobem tworzenia w motetach, Orlandus doprowadził fugę pojedynczą do podwójnej. Aby spotęgować wymowę, posługuje się on synkopą i wielką zwraca uwagę na miarę i wagę tonu; odznaczył się też umiejętnością mieszania tonów kościelnych. Jego psalmy pokutne, gdzie chóry prowadzone są z wielką starannością, mogą służyć za wzór muzyki religijnej. On pierwszy pojął, że masy harmoniczne są za ciężkie, by mogły być prowadzonymi przez same głosy ludzkie. Zwykle rozpoczyna kompozycję od toniki lub kwinty, z którą często łączy oktawę; w ślad za tem wprowadza dopiero tercję, a tej używa najczęściej w charakterze nuty spóźnionej.

Kierunek szkoły weneckiej, najwyższego znalazł przedstawiciela w osobie *Jana Gabrieli*. Urodzony w Wenecyi, zawdzięcza on muzyczne wykształcenie wujowi swemu Andrzejowi Gabrieli, który był organistą przy kościele Ś-go Marka. Gabrieli traktuje muzykę kościelną w sposób świecki, używając z większą śmiałością, niż poprzednicy jego, dźwięków chromatycznych. Łączy on ściśle ekspresję z dawnym systemem tonów kościelnych, czem

przyspiesza rozwiązanie się tych tonów w kierunku czystej harmonii.

Odpowiednio do tego układu i porządkuje chóry. Gdy poprzedni mistrze używali przeważnie jednakowych chórów, to Gabrieli przeciwstawia chór kobiecy chórowi męzkiemu, albo łączy w jednym sopran z altem i tenorem, w drugim alt z tenorem i basem i t. p. Pozyskane w ten sposób różnice śpiewu, umie do słów tekstu nader zręcznie zastosować. Wiele powabu tym chórom dodawał wprowadzony już wówczas akompaniament instrumentalny. W pierwszej bowiem połowie XVI-go wieku zaczęto przy świeckich chórach używać instrumentów, a chociaż kościół opierał się zrazu tej nowości, jednakże w drugiej połowie stulecia akompaniament powszechnie był już w muzyce religijnej używany. Ów akompaniament szedł razem z głosami, ile że nie pojmowano jeszcze samodzielnego użycia orkiestry.

Chór, złożony z głosów normalnych, obsadzony był fletami i pikulinami; głosy najwyższe miały akompaniament trąbki lub skrzypiec wiolinowych; chórowi zaś najniższemu towarzyszyły fagoty lub puzony.

Z pomiędzy kontrapunkcistów chlubnie pracami swymi odznaczyli się: Constanzo Porta, Donati i Orazio Vecchi.

Szkolny kierunek muzyki wywarł wielki wpływ na mistrzów niemieckich. Liczni kontrapunkciści, jak Adam z Fuldy, Henryk Fink, Tomasz Stolzer

i inni, poświęcili się uprawie muzyki katolicko-kościelnej, lubo nie z takim odznaczeniem jak mistrze niderlandzcy i włoscy. Niemieccy muzycy opracowywali chętniej pieśń ludową, a wraz z tryumfującą reformacją zwrócili sztukę w kierunku odrębności protestanckiej.

Muzyka starokatolicka najwyższej doskonałości dosięgła w mistrzostwie *Jana Pierluigi Palestriny*. Zrodzony w małym miasteczku włoskiem, mistrz ten przybył do Rzymu w roku 1540 i kształcił się w muzyce pod Klaudyuszem *Goudimelem*. Nie długo potem mianowanym został kapelmistrzem przy watykańskiej bazylice Ś-go Piotra. Gdy wydał pierwszy tom swoich Mszy, wliczono go w poczet śpiewaków papieżkich, chociaż nie należał do stanu duchownego. Po utraceniu tej posady, Palestrina z wielką biedą utrzymywał się jako kapelmistrz kościoła Ś-go Jana Laterańskiego; wreszcie dano mu korzystniejsze uposażenie przy kościele S-ta Marya Maggiore. W tym czasie napisał sławne swoje „Improperye“, wykonane po raz pierwszy w tymże kościele podczas nabożeństwa Wielkopiątkowego. Mianowany kompozytorem kaplicy papieżkiej, otworzył w Rzymie wspólnie z Janem Nanini sławną szkołę muzyczną, z której wyszła wielka liczba znakomitych mistrzów. Palestrina umarł w r. 1594.

Nie kto inny zapewne tylko Goudimel odśłonił Palestrinie tajemnice muzyki harmonicznej. Psalm i pieśni Goudimela ułożone są w tak nowym stylu,

że niektórzy historycy odmawiają mu znajomości kunsztownych form kontrapunktu. Że je znał doskonale i wykładać umiał, świadczą o tem jego uczniowie, a mianowicie sam Palestrina. Przede wszystkim jednak Goudimel zwracał uwagę uczniów na piękność harmonii. To też w „Improperkach“ swoich okazuje Palestrina widocznie odniesioną korzyść; znać w nich o ile głęboko zbadał potęgę trójdźwięku, jego rytmiczne ruchy i rozwiązania. Zachowując akcenta słów, odznacza on głębszym naciskiem szczególne wyrażenia tekstu, a przede wszystkim końcówki każdego wiersza. W tych miejscach akordy rozwiązują się figuralnie, jak gdyby plastycznie wzorować miały natchnienie poety. Tym samym stylem zalecają się „Lamentacje“.

Otóż w dziełach Palestriny zmienionym jest cały stosunek techniki muzycznej. Gdy dawniej głosy łączyć się musiały z akordami w porządku melodyjnym, teraz przeciwnie, głosy wiążą się same i rozwiązują harmonicznie, na czem właśnie polega cała potęga chóru. Gdy dawniej przeważał słaby żywioł melodyjny, to teraz staje na czele harmonija, zadziwiająca wspaniałością budowy, czarująca nadziemską pięknoscią. Dowodem tego są hymny, ze starokatolickich melodyj w stylu nowym opracowane. Większego jeszcze znaczenia są: Magnificaty, Offertorya i Litanije, w których to dziełach Palestrina usiłował wszystkie śpiewy gregoryańskie przedstawić we wspaniałem obrobieniu harmonicznym.

nem. Ale najenergiczniejszą działalność rozwinął mistrz w utworach mszalnych. W pierwszych znać jeszcze wpływ szkoły niderlandzkiej; właściwy styl występuje we Mszy, przypisanej Papieżowi Marcelemu. Arcydziełem tem Palestrina usunął na zawsze dotychczasowe formy muzyki scholastycznej i sprawił, że odtąd wszyscy kompozytorowie starać się poczęli o jaknajwiększą łączność melodyi z harmoniją.

Wszyscy uczniowie Palestriny wstąpili w ślady mistrza. Nawet gdy usunął się z założonej przez siebie szkoły muzycznej, szła ona zawsze w tym samym kierunku, wydając wielce znakomitych kompozytorów na cały świat katolicki. Z innych mistrzów, którzy się przejęli stylem Palestriny, wymienić głównie można Tomasza Ludwika Vittoria — jakkolwiek ten uprawiał jeszcze formy czystego kontrapunktu. Późniejsi uczniowie szkoły rzymskiej poświęcają już formy umiejętne na rzecz ekspresyi, czem się zbliżają do przedstawicieli szkoły weneckiej, do takich jak Luca Marenzio, słynny z używania chromatycznych tonów. Upodobania skierowywały się coraz bardziej do muzyki świeckiej, dramatyzowanej, a lubo w madrygałach włoskich uprawiano niekiedy styl dawny, to w pieśniach ludowych ustępował on całkiem przed tą formą pełną, która czarowała żywością rytmów i obrazowaniem.

ROZDZIAŁ VI.

Pieśń i jej wpływ na rozwój muzyki.

Idealizm chrześcijański dał początek formie lirycznej, małej na pozór, lecz niezmiernie ważnej w późniejszym zastosowaniu do sztuki, to jest pieśni ludowej. Że już w początkach rozwoju muzyki polifonicznej Francuzi, Anglicy, Niderlandczycy i Niemcy, znaczną liczbę tych melodij posiadali, daje się to widzieć z utworów najwcześniejszych kontrapunkcistów. Pieśni ludowe zbliżonemi były budową swoją do hymnów, bo i pochodziły z tegoż samego prawie źródła, z egzaltacyi romantycznej. Jeżeli hymnem wyrażał chrześcijanin uczucia swoje nabożne, to pieśnią objawiał radość lub smutek, nadzieję lub miłość, tryumf lub skargę, która to treść również miała w pierwszych wiekach chrześcijańskiego liryzmu charakter religijny.

Melodya pieśni świeckiej układa się w ten sam sposób i podług tychże samych praw co melodya hymnów, a że uczucia, które pieśń wyraża, o wiele są rozmaitsze, więc i ruch jej musiał być określ-

niejszy. Ztąd pochodzi, że gdy melodia hymnów traciła zwolna swój charakter kościelny, to pieśń przeciwnie, rozwijała się coraz bogaciej i stała się zawiązkiem nowych form w sztuce.

We Francyi przedstawicielami pieśni byli: na północy *Truwerowie*, na południu w Prowancyi *Trubadurowie*. Jedni i drudzy uprawiali śpiew miłosny. Na wiele lat przed wyprawami krzyżowymi wytworzył się tam z ludzi wolnych i szlacheśnie urodzonych stan rycerski, który, dzięki czasom wojowniczym, uposażony został znacznemi przywilejami. Znaczenie rycerstwa podniosły wojny krzyżowe, prowadzone w XII-em stuleciu i okrywające największą sławą mnogie rody szlacheckie. Rycerstwo francuzkie zaczęło uprawiać poezję narodową. Prowansalskiemu zwłaszcza, jako najczynniejszemu, zawdzięcza Francya rozwój liryki swojej. Niemiecka liryka rycerska ztąd wzory brała. Francuzcy trubadurowie trzymali, do zaprodukowania napisanych przez siebie pieśni, osobnych śpiewaków. Ci, żyjąc ze wspaniałości moźnych, uprzyjemniali im chwile muzyką, śpiewem, a często i kuglarstwem. Zwano ich też „zonglerami“ i lekceważono sobie, gdy tymczasem sami poeci wysokiego szacunku używali. Różnica między Trubadurami a Truwerami była ta, że pierwsi tworzyli przeważnie pieśń lekką, miłosną, drudzy zaś, oprócz tej, układali powieści (fabliaux) i romanse.

W Niemczech było inaczej. *Minnesingerowie* trzymali się tylko dworów i sami swoje utwory produkowali; muzykanci zaś należeli do ludu i z nim też tylko przebywali. Badając ściśle różnice narodowe, widzimy, że pieśniarze francuzcy lubowali się bardziej w melodyi muzycznej, niż w pięknościach wiersza, gdy tymczasem niemieccy *Minnesingerowie*, jak Walter z Vogelweide, Wolfram z Eschenbach i inni, opracowywali z takim staraniem poetykę samą, że nie byli w stanie, przy środkach, jakimi wówczas rozporządzali, pieśni swoich muzycznie odtwarzać. Więc zwykle służył im jakiś śpiew kościelny, lub ułożona podług tegoż melodya. Forma muzyczna wtedy dopiero zaczęła być opracowywaną, gdy pieśniarz przestał dbać o sztukę wierszowania. Tę zmianę zaprowadziły stowarzyszenia śpiewaków miejskich, zwanych „*Meistersingerami*“. Ci uprawiali głównie rytmikę muzyczną, licząc w wierszach tylko zgłoski, z pominięciem wymiarów i akcentów.

W czasie zatem, gdy rozwijało się wyższe mistrzostwo muzyczne, lira ludowa także nie próżnowała, dzięki pieśniarzom mieszczańskim, którzy wielką ilość utworów tego rodzaju w świat puszczali. W XIII-m wieku, z rozbudzeniem się ducha we wszystkich warstwach społeczeństwa, lud bierze udział stanowczy w rozwoju poezji i podnosi pieśń świecką do nieznanego dotąd blasku. W XIV

wieku wszystko, co umysł i serce porusza, wypowiedzianem być musiało za pomocą pieśni, która z ust do ust przechodząc, przebiegała kraje całe. Ztąd urosła niezmiernie bogata literatura pieśniana u Francuzów, Anglików, Niemców, Włochów, Czechów, Polaków i innych narodów. Więc powstały pieśni miłosne, pożegnalne, podrózne, taneczne, weselne, lub też właściwe różnym stanom jak: studenckie, strzeleckie, żołnierskie, pijackie i t. d., któremi dziś jeszcze mieszkańcy miast i siół rozweselają się chętnie.

Melodye i teksty tych pieśni są wiernem odbiciem poruszeń wewnętrznych. To im nadaje ogromne znaczenie i wyróżnia je od pieśni rycerskich. Melodya u tych jest zawsze miłosną, więc jednostajną; w pieśni ludowej przeciwnie, melodya wynika z rozmaitych pobudek serca, więc jest żywszą i wieloraką. Lud śpiewa, gdy na uczucie jego oddziaływa natura, oraz stosunki społeczne; dla tego też pieśń swoją cechuje prawdą wewnętrzną i wyrazem charakterystycznym. Melodya w pieśni naśladuje stroficzny układ tekstu; jej podziały stosują się do długości wierszy i do rymowych podziałów w zwrotce. Ta forma posłużyła do ukształtowania urywków muzyki skończonych, całych w sobie, których typem jest *arya*. Ztąd też wynikły rozlicznie nazywane całości w kompozycji wokalne i instrumentalnej.

Z pomiędzy dawnych tonacyj, jedna jońska tylko podaje środki naśladowania układu wierszowego; tu bowiem znajdują się stopnie harmonii dominantowej, za pomocą której formy śpiewu architektonicznie zaokrąglonemi być mogą. Diatoniczna skala *C* tak jest urządzoną, że się rozpada na dwie równe części i że stopnie *c—f—g* są w niej punktami obrotowemi całego ruchu. Tonika, dominanta i poddominanta, rządzą poddanemi sobie stopniami w skali i stanowią podstawę pięknej formy muzycznej. Jak za pomocą spadków rytmicznych i dźwięków rymowych wiążą się ze sobą wiersze, tak za pomocą harmonii dominantowej wiążą się linije rysunku muzycznego. Jak wiersze w poezyi mogą być krótkie lub dłuższe, tak linije podziałowe w melodyi bywają różnych wymiarów, które to wymiary określa doskonale ilość taktów, jakoby stóp, użytych na ruch tonikalny i dominantowy.

Pieśń wiele się przyczyniła do uporządkowania systemu tonów. Jońska skala *C* dur zostaje przyjętą jako normalna w trybie majorowym i podług niej układają się wszystkie tonacje, opatrzone znakami przekładowemi. Tryb minorowy, czyli nieregularny, używany do wyrażenia smutku, jest przypomnieniem kościelnych tonacyj, jakkolwiek oparty także na dominantowej harmonii.

Ale wiele lat minęło, zanim pieśniana forma muzyki harmonicznie ukształtowaną została, zanim

system tonów doczekał się uporządkowania. Mistrze niderlandzcy zajęli się czynnie polifonicznym układem melodyi ludowej; więc używali jej jako Cantus firmus w swoich kompozycjach religijnych i świeckich, naginając usilnie formę pieśnianą do dawnego systemu kościelnego. Znikała ona w partyi tenorowej, którą pokrywały partye głosów wysokich. To samo czynili kontrapunkciści włoscy i niemieccy jeszcze w XV-ym i XVI-ym wieku. W Niemczech melodia ludowa zwróciła najwcześniej uwagę kompozytorów, tworzących muzykę dla protestanckiego kościoła. Najlepsi kontrapunkciści XVI-go wieku jak: Ludwik Senffl, Henryk Izaak i inni, opracowywali jednak te melodey z całym mistrzostwem szkolnem, średniowiecznem, nieuwzględniając wcale ich charakteru świeckiego. We Włoszech dopiero wytworzono właściwy dla formy pieśniowej kontrapunkt. W *Madrygalach* i w *Wilanellach* kontrapunkt stosował się do melodyi, nie zaś przeciwnie — i oto powstał nowy rodzaj formy muzycznej, wielce rozpowszechniony, to jest pieśń kilkogłosowa. Na rozwój aryi wielki wpływ też miały melodey tanceczne, zwłaszcza pod względem ruchów iloczynowych.

Ale stanowcze kształtowanie się tej nowej formy odnieść należy do czasu, jak pieśń indywidualna wprowadzoną została do dramatu lirycznego i do kościoła. Pomysł muzyki scenicznej i muzyki kon-

certowej kościelnej powstał we Włoszech w XVI-m wieku. Tu miłośnicy sztuki, którzy chcieli grecką tragedję wskrzesić i kompozytorowie w stylu religijnym, wpadli na myśl wytworzenia śpiewu jednogłosowego z akompaniamentem instrumentalnym. *Jakób Peri*, *Juliusz Caccini* i *Emil del Cavaliere* wprowadzili w swoich dramatach akompaniament do pojedynczego śpiewu, a *Ludwik Viadana* odważył się na to samo w swoich duchownych koncertach. Niemcy, których nie stać było jeszcze na operę, przejęli od Włochów muzykę kościelną koncertową, którą też uprawiali tacy mistrze, jak *Preto - rius*, *Schütz* i inni.

W tej tedy epoce, to jest na początku XVII-go wieku, pieśni kilkogłosowe zaczęły ustępować miejsca jednogłosowym z akompaniamentem. Tak w kościele, jak na scenie i w muzyce domowej, śpiew solowy stanowcze odnosił zwycięztwo. Pieśń, wprowadzona do kościoła protestanckiego, dała początek nowemu rodzajowi muzyki kościelnej, zwanemu „chórałem.“ Wprawdzie i dawniej tworzone w języku narodowym pobożne pieśni, które śpiewano razem w zgromadzeniach prywatnych; lecz Reformacja dopiero wprowadziła je do kościoła, dając im poważne miejsce w nabożeństwie protestanckiem. *Luter* niezmordowanym był w tworzeniu pieśni religijnych, do których przystosowywał melodye ludowe lub starokościelne; po nim inni mężowie na-

technieni czynili to samo, gromadząc dla protestanckiego kościoła bogaty skarb poezyi i melodyj religijnych. W nich kontrapunkt pozyskał nowy materyał do kunsztownego opracowania, czem się właśnie zajęli liczni mistrze. Pierwszy odznaczył się na tem polu *Jan Walter*, wierny współpracownik Lutra. Za nim poszli inni. Ich kompozycye opierają się jeszcze na podstawach muzyki starokościelnej. Gdy jednak okazały się wcale niestosownemi do śpiewu zbiorowego, przedstawiając wielkie trudności dla wykonywających, stał się koniecznym powrót do homofonii rzymskiej, czyli do unisonowych chórów. Proces ten rozpoczyna się w drugiej połowie XVI-go wieku, a ostatecznego dochodzi rozwoju w psalmicznych pieśniach kalwińskich.

Pieśń największe zastosowanie miała w muzyce dramatycznej, to jest w Oratorjum, w Kantacie i w Operze, gdzie forma arii i od niej pochodzące złożone formy duetu, tercetu, kwartetu i t. d. pod wpływem pieśni ukształtowanemi zostały.

Forma pieśniowa opanowywa też głównie rozwojem muzyki instrumentalnej. Początki tej muzyki nie schodzą się wcale z początkami muzyki wokalne. Długo trzeba było czekać, zanim głos ludzki mógł wydoskonalic się artystycznie i stanąć wzorem do naśladowania dla grających na instrumencie. Należało pierwiej wyrobić te organa sztuczne, ile że pierwiastkowe narzędzia, owe z rogów, skór

i wnętrzości zwierzęcych złożone, do żadnego niepodawały się artystycznego zastosowania. Nie prędko zdołano tak uszlachetnić instrument, aby piękny dźwięk dał się z niego wydobyć. Całe wieki minęły po pierwszym rozkwicie muzyki wokalne, zanim można było odważyć się instrumentalną do niej włączyć. Jeszcze w XV-m wieku instrumenta bardzo niedokładnie oddawały to, co głosem ludzkim łatwo przychodziło wyśpiewać; udział zaś narzędzi sztucznych przy podobnych produkcjach ograniczał się w XVI-m wieku na zastępowaniu głosów lub łączeniu się z nimi nuta w nutę. Dopiero w XVII-m wieku narzędzia te zaczynają większą zdobywać samoistność, gdy kompozytor przyozdabiać umyślił melodyę bogactwem figur i przeciągłość śpiewania urozmaicił szybkimi ruchami. Otóż w tej muzyce figurycznej zaczynają instrumenta ważną pełnić rolę. I znowu wpływ formy pieśniowej miał tu swe znaczenie; bo jeśli rozwój muzyki instrumentalnej mógł oprzeć się jedynie na nowym systemie dźwięków, to potrzebę tego systemu forma pieśniowa wywołała.

Pieśń wpłynęła i na muzykę kościelną katolicką. Mistrze XVII-go wieku trzymają się jeszcze kontrapunktu, lecz w ich tematach góruje melodia pieśniana, jak u *Jakóba Carissimi*, a więcej jeszcze u jego ucznia *Aleksandra Scarlatti*. *Aleksander Stradella* tworzy arye kościelne najczystszoego stylu

pieśniowego. Scarlatti zręcznie bardzo zastosowywał nowe formy do techniki dawnej. Są tu już widoczne zarysy teraźniejszego systemu. Już dalej zaszli uczniowie jego i cała szkoła neapolitańska. *Leonardo Leo* współpracownik Scarlattiego w konserwatorium neapolitańskim, również *Durante* kapelmistrz, lekceważąc ścisłość starych form muzycznych, poddali kontrapunkt pod władzę śpiewu tematycznego i jego zmysłowych powabów. Szkołę ich nazwano „szkołą pięknego stylu“ i słusznie, gdyż jedynem ich usiłowaniem było działać na słuchaczy pięknnością *cantileny*, z ujmą powagi i namaszczenia religijnego. I w protestanckim kościele daje się widzieć ku temu popęd, choć tu pozostała zawsze pewna prostota pobożna, piętnująca muzykę uczuciem religijnem. Najznakomitsi kompozytorowie i nauczyciele szkoły w Neapolu, jak *Mikołaj Porpora*, zm. 1767 r., *Jan Baptysta Pergolese*, zm. 1739 r., *Pasquale Caffaro* ur. 1708 i *Mikołaj Jomelli* zm. 1774 r., zaniechali zupełnie uprawy hymnu, lub dali charakter świecki swym pieśniom nabożnym. W ich dziełach nikt już nie znajdzie namaszczenia religijnego, bo muzyka kościelna włoska, rozwinięta na kancie gregoryańskim, musiała umilknąć razem ze zmianą systemu tonów. Nowy zaś żywioł, który ją do upadku przywiódł, tem korzystniejszy wpływ wywarł na muzykę kościelną w Niemczech. Znaleźli się jeszcze mistrze, jak np.

Padre Martini, zm. 1775 r., którzy usiłowali powstrzymać to rozbujaanie muzyki duchownej w kierunku świeckim, lecz się to im już nie powiodło. W długim szeregu kompozytorów włoskich, aż do Rossiniego i Verdiego, którzy przekroczyli nawet możliwe granice stylu, znajdujemy zaledwie kilku, jak *Cherubini*, *Piccini* i *Sacchini*, nie dających się opanować teatralnemu liryzmowi w utworach religijnych.

ROZDZIAŁ VII.

Rozwój muzyki instrumentalnej.

1. O muzyce instrumentalnej u ludów starożytnych.

Ludy przedchrześcijańskie, lubo się posługiwały znaczną liczbą instrumentów, przecież muzyki instrumentalnej we właściwym znaczeniu nie posiadały. Zbyt naturalne narzędzia u Chińczyków, jak dzwonki, żele i piszczałki, służyły głównie do wybijania rytmu; zaś wyrobiona z dyni lutnia, równie jak rogowe lub muszlowe instrumenta dęte, nie wiele artystyczniejszą wartość od tamtych posiadały.

Hebrajczycy, a bardziej jeszcze Grecy, o tyle podnieśli piękność dźwięku w instrumentach, że je wyrabiali z materiałów szlachetniejszych, używając metalu i najprzedniejszych gatunków drzewa. To też hebrajskie lutnie i piszczałki, harfy i flety, mogły być już łączonemi ze śpiewem. Najbogatszy zbiór narzędzi i najbardziej rozwiniętą grę instrumentalną posiadali Grecy, jakkolwiek muzyka ta, uprawiana przez niewolników, nie posiadała żadnych znamion estetycznych. Pieśniarz nosił przy

sobie lirę i cytrę, jako narzędzia szlachetne, do akompaniamentu służące; wirtuozem zaś bywał flecista, który posiadać musiał koncertową niejako biegłość, by zasłużyć na odznaczenie. Że skala tych instrumentów wielce ograniczoną była, ztąd powstawała wielka ich mnogość w zastosowaniu do chóralnych występów. Oprócz liry i cytry, mieli jeszcze Grecy inne instrumenta strunowe, jakoto: *formina*, *sambuka*, *epigonium*, *magadis*, z których dźwięk wydobywano nie smyczkiem, lecz pałeczką drewnianą, metalową lub kościaną, zwaną *plectrum*. Było kilka rodzajów fletów, a między innemi *flet podwójny* i *syrynx* czyli *panflet*, utworzony z kilku woskiem pospajanych fletów. To był pierwszy typ organów, już na 200 lat przed Chrystusem wytworzony. Wkrótce siłę płuc zastąpił mieszek, wypełniony powietrzem, a mechanik aleksandryjski *Ktesibius*, zastosował do panfletu naczynie z wodą, które regulowało nierówne działanie miecha i przepuszczało do rurek, otwieranych za pomocą klawiatury, spokojną siłę powietrza. Te tak nazwane *organy hydrauliczne* czyli *wodne*, były u Rzymian instrumentem domowym. Trąbki i rogu używali Grecy jedynie jako instrumentów sygnałowych w czasie wojny, podnosząc za pomocą ich dźwięku waleczność żołnierza.

Rzymianie przeznaczali dwóch centurionów do grania na trąbie i rogu, a z pomiędzy narzędzi mu-

zyki wojskowej rzymskiej, historya wymienia *tubę*, instrument dęty, metalowy, niskiego brzmienia i *lituus*, takież sam instrument o wysokich dźwiękach.

2. O instrumentach, używanych w epoce średniowiecznej.

W pierwszych wiekach chrześcijańskich używano przy nabożeństwach trąbki i harfy. Flety i piszczałki były zakazane i pozostawione niewiernym; w późniejszych zaś czasach zakaz ten rozciągniętym został do wszystkich instrumentów, z kąd poszło, że muzyka instrumentalna nie mogła rozwijać się na równi ze śpiewem, uprawianym przez Kościół z wyłączną starannością. Na skrzypkach i flecistach ciążyła opinia pogardliwa, jako na włóczęgach i ludziach niskiego zajęcia; w roku 1220-ym wydano przeciwko nim edykt w Worms, lud zaś piętnował ich uwłaczającemi przezwiskami. W dwunastem stuleciu pieśniarze używać poczęli instrumentu strunowego ze smyczkiem, zwanego *fidel*, *cruth*, albo *violino*, który do naszych skrzypiec był podobny. Na północy odznaczali się muzycy szlachetni, grający na harfie, zwanej „*rotta*.“ Gdy grajkowie, sprzykrzywszy sobie włóczęgę, zaczęli porządne życie prowadzić i osiedlać się w miastach, wówczas zyskali poważniejsze pomiędzy mieszczanami stanowisko i łączyli się w towarzystwa cechowe. Przy końcu wieku XV-go puzony, trąby, szalamajki, kornety, skrzypce, wiole, liry, znajdowały się w u-

żywaniu prawie tylko wędrownych śpiewaków i kuglarzy. Agrykola, w dziele swem z r. 1529, zowie muzyką instrumentalną tę, która się składa z fletów, rogów, surm, bombartów, szałamajek, dudek i szwajcarskich piszczałek; wymienia też trzy rodzaje skrzypiec: włoskie, polskie i małe, zapewne francuskie; wspomina o lutni, monokordzie i organowych piszczałkach. W orkiestrze ówczesnej używanym był nadto instrument strunowy z klawiszami, „*klawicymbalem*“ zwany.

3. O instrumentach klawiszowych.

Duchowieństwo chrześcijańskie wprowadziło do Kościoła organy, jako instrument przeważnie religijny. W XV-ym wieku instrument ów był już na wielką skalę budowany, choć gra na nim była jeszcze trudna i niewygodna, z powodu zbyt szerokich klawiszów i ciężko poruszającego się mechanizmu. Chcąc klawisz zagłębić, trzeba było użyć całej siły ramienia. Organista grał też zwykle łokciem, a gdy mógł użyć tylko pięści lub kolka drewnianego, to już znaczyło postęp w budowie instrumentu. Ztąd poszła nazwa „*dławidudów*“ (*orgelschläger*). Tak ciężki mechanizm musiał stać na przeszkodzie w rozwijaniu się gry organowej, jakkolwiek ją pilnie uprawiano. Notację instrument ten posiadał odmienną od mensuralnej; zwano ją „*tabulaturą organową*.“ Tej samej notacyi używano do gry na kła-

wicymbale, na flecie i skrzypcach; lutnia miała odmienną, właściwą sobie tabulaturę.

Organy i klawikord poprzędzy orkiestrę i odegrały niezmiernie ważną rolę w rozwoju stylu instrumentalnego. Jak organów pierwotypem jest „syrynx,” tak klawikord pochodzi od monokordu, to jest od bardzo prostego narzędzia, używanego do nauki śpiewu i składającego się z deski, jednej tylko struny i ruchomego podstawka. Klawikord był połączeniem kilku takich monokordów. Z początku miał on kształt skrzynki prostokątnej; na jej powierzchni górnej, rezonansowej, ponaciągane były struny metalowe, kołkami nastrajane. Klawisze były opatrzonemi na końcach w blaszki mosiężne, któremi grający szarpał struny, wydobywając z nich dźwięk suchy i krótki. Zrazu miał klawikord 20, później 22, wreszcie 38 klawiszów. W wieku XVII obejmuje już cztery oktawy. Gdy wzmocniono ton instrumentu, przeznaczając cztery struny na każdy klawisz, wtenczas powstał klawicymbał, inaczej „grawecymbałem” zwany. Z tego ostatniego dopiero pochodzi wprost fortepian właściwy, wynaleziony w r. 1717 przez *Schrötera*, organistę w Nordhausen i zbudowany po raz pierwszy przez *Cristofori* we Florencyi, a potem przez *Silbermana* we Freibergu. Uderzaniem młotków drewnianych zastąpił mechanik dawniejsze szarpanie strun, przez co otrzymał dźwięk harmoniczny, pełny. Inne

rodzaje klawikordu były: klawicytra, wirginał, klawiharfa i szpinet. Z tych wszystkich artystycznego udoskonalenia dosięgł ów instrument w kształcie skrzyni, dziś „fortepianem“ nazwany, który mistrzom posłużył wybornie do wyrobienia stylu koncertowego w muzyce.

4. O stylu muzyki organowej.

W partycjach organowych z dawnych czasów widać, że aplikatura opierała się głównie na trzech palcach środkowych; wielki palec rzadko był używany, piąty zaś jedynie w takich wypadkach, gdy organista sięgnąć musiał do dalszej odległości, co również rzadko trafiać się mogło. Otóż z taką aplikaturą i przy szerokich rozmiarach klawiszy, ani myśleć można było o stylu koncertowym. Przy końcu wieku XVI-go organiści przekładali na tabulaturę jednogłosowe śpiewy religijne lub świeckie i używali ich jako przygrywek w Kościele.

Otóż mistrze weneccy, jak Adryan Willaert, Klaudyusz Merulo i Jan Gabrielli, wyrobili pewien rodzaj stylu organowego, używając koloratury w grze swojej. Chcąc spożytkować bogaty dźwięk instrumentu, przyozdabiali frazes śpiewny odpowiedniami figurami, do czego najlepiej nadawały się trele i arpedžia. Długo ozdoby takowe zależały od fantazyi grającego, bo w początkach XVII-go wieku jeszcze wymagali niektórzy kompozytorowie

od organisty, by umiał podany sobie generał-bas lub motyw pięknie przystrajać. Rzecz dodatkowa nabierała coraz większej wagi i figura upiększająca górować poczęła nad prostym frazesem melodyjnym, występując na plan główny w harmonicznem opracowaniu. Merulo grupował figury kunsztownie i stosował je pięknie do ruchu harmonicznego. Ale najpierwsze sztuki w tym nowym stylu wyszły z pod pióra Gabriellego. Jego *Canzona* rozwija nutę pieśnianą w sposób koncertowy; jego *Sonata* jest rozwiniętym motetem.

Girolamo Frescobaldi, najsłynniejszy organista w wieku XVI-ym, pełniący obowiązki kapelmistrzowskie przy kościele Św. Piotra w Rzymie, doprowadził styl organowy do możliwej doskonałości, jak na ówczesny stan sztuki. Jego *Capriccia*, *Canzoni*, *Toccaty* i *Ricercari*, pisane na organy i klawikord, przedstawiają piękne figurowanie różnych grup toniczych i niezmiernie wymowny układ frazesów chóralnych w kontrasty. Uczeń jego *Froberger* nadał większe znaczenie owemu stylowi figuralnemu. Oba zasłużyli się w sztuce tem, że ustalili stosunek kanonu do fugi, to jest motywu pieśnianego do harmonii.

W Niemczech styl organowy wyrabiał się na melodyi kościelnej, którą kompozytor układał w figury instrumentalne, lub kontrapunktował figurycznie. Tą umiejętnością odznaczył się *Samuel Scheidt*, zm.

1654 r. Mniej zajęty tkanią, harmoniczną i rozwiązywaniem akordów, dał on wartość samoistną figurom i ich linije uczynił niezależnemi. W muzyce kościelnej przewyższył poprzedników swoich, o ile umiał przedstawić chórał w formie kontrapunktowej, układając melodye w rytmach i figurach instrumentalnych. Znaczny postęp stylu widzieć się daje w waryacyach Scheidta, układanych na temata pieśni ludowych. Za pomocą tej formy usiłował mistrz zdobyć jasność, rozmaitość i skończoną całość kompozycyi; więc używa kontrapunktu podwójnego, a tem samem nadaje utworom swoim obrazowość poetyczną. Dalszy rozwój stylu organowego w Niemczech zawdzięczyć należy *Janowi Pachelbel*. Jeśli Scheidt trzyma się jeszcze dawnego systemu tonów, to jego następca stara się o jedność tonikalną w snowaniu tematów, a nadto ustanawia wyraziste podziały fugi za pomocą frazowania i uwydatnia jej części składowe. Szczególną poetycznością odznaczają się jego motywy, w duchu protestanckiego chóralu wytworzone i rozwinięte stylem figurycznym.

Po nim odznaczyli się jeszcze: *Buxtehude*, *Brühns* i inni, pracujący nad stylem organowym aż do czasu, w którym *Jan Sebastyan Bach* przywiódł go do ostatecznego wykończenia.

5. O stylu muzyki klawikordowej.

Nierównie wolniej niż gra organowa, wyrabiała się gra na klawikordzie. Z początku wykonywano na nim te same sztuki, które dla organisty napisanemi były; lecz sama natura instrumentu, uposażonego mechanizmem łatwym, prowadziła fantazję grającego do wynajdywania ozdób odmiennych, figur rozmaitszych. Przyozdabiano też każdą niemal nutę śpiewu, co się okazało tem potrzebniejszem wobec nazdwyczajnej krótkości jej brzmienia. Otóż takowy sposób grania, wchodząc w użycie powszechne, zyskiwał powoli przewagę i razem z udoskonaleniem się instrumentu rozwijał się na styl odrębny. Muzyka taneczna wywarła tu wpływ nie mały, zwłaszcza ze strony rytmicznej, do której klawikord nadawał się wyłącznie. Wszak muzyka reguluje poruszenia tancerzy, określając wymiar czasu i symetryę figur tanecznych. Muzyka nie tylko odznacza charakterystyczną skoczność tańca, lecz uwydatnia grupy i ich powtórzenia, co wszystko odbywa się porządkiem miarowym, architektonicznym. Forma takowa stała się konieczną w muzyce instrumentalnej, dla tem lepszego uwydatnienia złożoności dźwięków, oraz bogactwa figur, które nie mogłyby być zrozumiałemi bez symetrycznego rozczłonkowania kompozycji. Zaniedbane dotąd akcentowanie przychodzi tu ze znakomitą pomocą.

Że w tańcu każdy ruch pierwszy objawia się energiczniej względem następujących, jak tego wymaga rozmaita skoczność i podzielność kroków, dla tego i muzyka, przejmując te same akcenta, zdobywa niezmiernie ważny czynnik miarowy. Takowa podzielność wynikała wprawdzie w dawniejszej muzyce wokalne z akcentów wiersza; lecz gdy przodzoda nowoczesna z trudnością daje się stosować do techniki harmoniczej, to i podzielność melodyi śpiewanej inaczej rozwijać się musiała.

Z tańców najużywan szemi były i w skład muzyki instrumentalnej weszły: *Pasamett*, *Gagliarde*, *Chaconne*, *Gigue*, *Menuet* i t. p., różniące się skocznością i ruchem powolnym lub szybkim.

ROZDZIAŁ VIII.

Rozwój muzyki instrumentalnej.

(Ciąg dalszy.)

6. O formach kompozycji klawikordowej.

W dawnych tabulaturach muzyki instrumentalnej dośledzić można blizkiego stosunku, jaki zachodził pomiędzy formą kompozycji tanecznej a formami uwertury, sonaty i symfonii. Motyw tańca układa się rytmicznie w ośmiotaktową część pierwszą, której przeciwstawioną jest część druga, a niejednokrotnie trzecia, w podobny sposób ułożone. Że w dawniejszych zwyczajach towarzyskich taniec wielką grał rolę, że balety sceniczne, równie jak zabawy ludowe, składały się z mnogiej liczby tańców charakterystycznych, kolejnie po sobie następujących, ztąd w muzyce instrumentalnej odbił się ów obraz ruchów w formie *Suity*. Mistrze uprawiali z wielkiem zamiłowaniem tę formę lekką a żywą i nie było w wieku XVII-m kompozytora, któryby *Suity* nie napisał. Ztąd powstała później *Sonata*

Jan Gabrielli, przerabiając motet na sposób nowy, układał z kilku motywów krótkie sztuczki, „sonatami“ zwane, których używał jako wstępów do większych utworów muzyki wokalne z akompaniamentem orkiestry. Otóż, gdy zasada kontrastów, zaznaczona sama przez się w suitach, pozyskała uznanie, wprowadzono ją również i do sonaty, dzieląc kompozycję pierwiastkową, niezłożoną, na kilka części. Część pierwsza bywała powolną, sentymentalną; po niej szła ożywiona, ognista; w końcu następowała trzecia, znów w ruchu odmiennym. Sonata stała się tedy podobną do suity, którą też nazywano „sonata da camera,“ w odróżnieniu od sonaty kościelnej; ta ostatnia kończyła się zawsze fugą. Sonata *da camera*, do coraz szerszych granic doprowadzona, obejmowała i taniec pomiędzy składowymi częściami swemi. Obydwie formy, suita i sonata, zaznaczyły dwie odmienne cechy uprawiającego je mistrzostwa. Francuzi, lubujący się w waryacjach i w zręcznych igraszkach formy, przekładali suitę, wykształconą z pierwiastków tanecznych — Włosi zaś woleli motetową sonatę, bardziej wytworną i umiejętną. Tak było, dopóki obydwa style nie zlały się w jeden, a to pod przewodnictwem niemieckich kompozytorów. Ci usiłowali idealizować taneczną plastykę muzyki instrumentalnej, zamieniając ruchy zewnętrzne na wyraz stanów psychicznych. Froberger napisał sztukę, w któ-

rej maluje wrażenia odbytej do Anglii podróży; inny kompozytor pragnie dramatyzować przeprawę hrabiego Thurn przez Ren; Buxtehude utworzył siedm suit na klawikord, w których opisuje piękności i cuda natury. Jakkolwiek próby takowe były nader małej wartości estetycznej, wszakże o tyle wywarły wpływ na rozwój muzyki instrumentalnej, o ile naprowadzały na pewne środki techniczne, niezmiernie ważne w późniejszym zastosowaniu.

Z pomiędzy najdawniejszych kompozytorów francuzkich, piszących muzykę klawikordową, odznaczili się: *Jerzy Muffat* i *Franciszek Couperin*. Pierwszy z nich przyswoił sobie styl włoski, mianowicie w *Toccatach*, gdzie po spokojnem *adagio* następuje żywe *allegro*. Wyżej nierównie stoi Couperin, zm. 1733 r., tak pod względem podziałów kompozycji, jako też zawartej w niej treści. Ulubioną formą jego były waryacje, które zamieniał często na *Rondo*. Wydał pięć ksiąg pod tytułem: „*Pièces de clavecin*,” zawierających *Allemandy*, *Kuranty*, *Sarabandy*, *Gawoty*, *Gigue'i*, *Menuety*, *Pastorale* i *Ronda*. Ozdoby i figury tak ściśle łączą się tu z organiczną tkanią motywów, że już stanowią styl wyosobniony, pełen dźwięcznych efektów. Couperin wykształcił formę, mającą odegrać ważną rolę w rozwoju muzyki instrumentalnej w ogólności, a szczególnie klawikordowej — formę *Ronda*. Jest to rozszerzenie formy waryacji, uprawianej od cza-

sów Scheidta, z tą różnicą, że po każdej waryacyi kompozytor francuzki wraca do tematu głównego, lub na jego miejsce wstawia założenie nowe, związane z pierwszym pewnemi rysami podobieństwa. Późniejsi kompozytorowie, dla urozmaicenia treści, przedstawiali to założenie nowe, jako rozwinięcie lub przeciwieństwo tematu pierwszego. Otóż z tej formy właśnie wynikła zasada przeciwieństw, która w kompozycyi instrumentalnej stanowi najpiękniejszą jej stronę obrazową, a nawet dramatyczną. Nazwa „ronda“ pochodzi od tej samej nazwy w poezyi i w tańcu, a przez muzyków używaną była dawniej na zamianowanie pewnej formy dyskantu. Wcześniejsi mistrze, jak np. Merulo, używali w swych kompozycjach jedynie kontrastów chóralnych; późniejsi wytworzyli w sonatach kontrast ruchu powolnego z szybkim — Couperin dopiero ujął przeciwieństwa w formę artystyczną i nadał im wyższe znaczenie. Pomiędzy francuzkimi mistrzami klawikordu sływał jeszcze *Jan Filip Rameau*, zm. 1764 roku, teoretyk i kompozytor muzyki dramatycznej.

Włoski styl sonatowy najlepszego miał przedstawiciela w *Dominiku Scarlattim*, ur. 1683, zm. 1757 roku. Forma sonat Scarlattiego opiera się na motecie, nie zaś na tańcu, pieśni, waryacyi. Harmoniczna podstawa tych sonat, bogato figurowana, odznacza się tem jeszcze, że mistrz przedstawia ją określiwie,

w trybach majorowych i minorowych na przemiany, odrzucając dawny system modulowania. Ztąd też i figurowanie kontrastu występuje tu nierównie wymowniej, tak w przeciwieństwach ruchu tonikalno-dominantowego, jak w przeciwieństwach tonacyj „dur“ i „mol.“ Wszystkie dotychczas używane przeciwstawienia frazesów chóralnych lub fugowych, ruchów powolnych i szybkich, Scarlatti łączy w jednym swoim *Allegro*. On też doprowadził do wykończenia styl klawikordowy we Włoszech, gdzie już w tym kierunku nikt dalej nie postąpił.

W Niemczech, lubo uprawiano sonatę przed Scarlattim, to jednak tylko jako introdukcję do innych utworów. Początkowo pisano sonaty skrzypcowe i dopiero później przekładano je na klawikord. *Jan Kuhnau*, zm. 1722 r., wydał w Lipsku dzieło pod tytułem: „*Historia biblijna, wyłożona w sonatach.*” Każde sześć sonat mają swój program, opisując gody weselne, krzyki wojenne, rozbijanie naczyń glinianych i t. p. Pomijając dziwaczną pretensję kompozytora, nie można utworom jego odmówić wartości dziejowej. Jeśli Scarlatti uprawił wytworność stylu i skończoność formy, to Kuhnau dał popęd do poetycznego przedstawiania w muzyce obrazów myśli.

7. O muzyce orkiestralnej.

W wieku XVI-ym jeszcze uprawiano lutnię, używając instrumentu tego do akompaniamentu przy śpiewie, równie jak do wygrywania nuty tanecznej, lub oddzielnych urywków melodyjnych. Znakomitsi lutniści niemieccy, wytwarzaniem tańców i pieśni na swój instrument, przyczynili się w pewnej mierze, obok organistów i mistrzów klawikordu, do rozwoju stylu instrumentalnego. Z początkiem wieku XVI-go poczęto i smyczkowe narzędzia staranniej uprawiać. W pierwotnej budowie skrzypiec brakowało kołków i podstawka; trzy struny, jak u lutni i gitary, naciągnięte były płasko wzdłuż deski. W wieku XVI-ym skrzypce miały jeszcze szyję wygiętą, a ich deska gryfowa podzieloną była poprzecznymi listewkami. Ów rodzaj instrumentu zwano „*skrzypcami chórowemi*” albo „*włoskiemi*,” inne zaś „*skrzypce male*” albo „*ręczne*” żadnych podziałek gryfowych nie miały. Historyk Wirdung wspomina o „*polskich*” skrzypcach, mających odmienne gryfowanie. Stosując się do muzyki wokalne, dzielono skrzypce, odpowiednio podziałom głosów w chórze, na dyskantowe, altowe, tenorowe i basowe.

Flety składały się także w chór, jak skrzypce. Były to zwykle długie cylindry, trzymane prosto, jak nasze klarynety. „Szwajcarskiemi piszczałka-

mi” zwano fletrowersy, do których rodziny należał mały flecik z czterema dziurkami. „Szałamajki,” spokrewnione z naszymi obojami, wielką odznaczały się wziętością w XVI-ym wieku. *Bombart* zamienionym został na „fagot,” gdy jeden z grajków włoskich umyślił skrócić przez zagięcie zbyt długą rurę instrumentu. Rogi, puzony i trąbki, jako narzędzia sygnałów wojennych, wcześniej, niż powyżej wymienione instrumenty, do pewnej doskonałości doszły. Trębacze też i bębniści wcześniej stowarzyszali się w cechy i używali niektórych przywilejów. W XVII-ym wieku grajek na trąbce bywał często wirtuozem, a Sebastyan Bach tak świetnie traktuje ten instrument w swoich kantatach, że dzisiejszy artysta, pomimo ułatwionej mechaniki, z trudnością wykonywa Bachowską partję trąbki. Bębniści zdobywali się także na kunsztowne traktowanie swego biednego narzędzia.

Kształtowanie się orkiestry postępowało wolno i wiele czasu upłynęło w dziejach muzyki, zanim pomyślano o skupieniu sił instrumentalnych w jedną masę. Sam dobór akustyczny musiał przez rozliczne próby przechodzić. Zrazu każda oddzielna rodzina instrumentów, jak smyczkowych, dętych drewnianych i blaszanych, stanowiła chór odrębny, którego używano do wspierania utworów wokalnych. Od czasów powstania Opery zaczęto zestawiać podobne do siebie instrumenty, a to od największych baso-

wych, aż do najmniejszych dyskantowych. Rodziny tych instrumentów były bardzo liczne; chór fletów składał się z ośmiu sztuk. Chór smyczkowy bywał również liczny: *Violino*, *Violina*, *Sopranin di Viola*, *Tenor di Viola*, *Sotto basso di Viola* i *Viola bastarda*. Podobnie gatunkowano puzony, wyróżniając: *trąbki dyskantowe*, *tuby mniejsze*, *quartpuzony* i *tuby oktawowo wielkie*. Krzyworóg, fagot, oraz pokrewne im instrumenta tworzyły akord. Często łączyły się z krzyworogami szałamajki i pommery.

Od początku wieku XVII-go mechanika skrzypiec doskonalila się coraz widoczniej. Najznakomitsi mistrze, jak rodzina *Amati* w Kremonie, potem *Jakób Steiner*, wreszcie *Józef Guarneri* i *Antoni Stradivari*, nadali instrumentowi kształt i wykończenie artystyczne pod względem dźwięku. Gdy na udoskonalenie innych instrumentów również uwagę zwrócono, gdy gra solowa, podobnie jak śpiew jednogłosowy, nabierała wyższego znaczenia, to i styl muzyki na instrumentach pojedynczych, lub na ich grupach chóralnych rozwijać się począł coraz piękniej. Ów styl postępował pewną koleją w swoim rozwoju, zanim do symfonicznej doszedł potęgi. Aż do końca XVIII-go wieku kształcił się on na instrumentach złożonych, jak organy i klawikord, potem na solowych i chóralnych, a orkiestra nie prędzej stanąć mogła, aż się wyrobiło techniczne władanie instrumentami pojedynczemi i grupy

dały się uporządkować wedle doświadczonej natury każdego z nich.

Jednym z najpierwszych skrzypków znakomitszych w wieku XVII-ym był *Józef Torelli*, który w swoich *Baletti da camera*, w Sonatach i Koncertach rozwinał wielkie bogactwo figur skrzypcowych. Dalej jeszcze posunął grę na tym instrumencie *Arcangelo Corelli* w swoich dwunastu Sonatach. Fugi jego zalecanemi były, jako wyborne ćwiczenie dla nabycia lekkości smyczka. Formą sonat Corellego jest Toccata, gdzie frazesy powolne mienią się z szybkimi w kształcie etiudy lub fugi. W tych kompozycjach wytworzył mistrz figury skrzypcowe, zalecające instrument ze strony najdźwięczniejszej, a pomiędzy innemi piękną grę arpedżiową. Najznakomitszym skrzypkiem owego czasu był *Józef Tartini*, ur. 1692 r., razem teoretyk muzyczny, kompozytor i mistrz-wirtuoz, który nauczaniem i wydaniem traktatu o grze skrzypcowej niezmiernie wysoko tę grę pod względem koncertowym postawił.

Pierwszą podstawą orkiestry był kwartet smyczkowy. Gdy kapela królowej angielskiej Maryi składała się z mnóstwa grajków na instrumentach dętych, a jednego tylko skrzypka, to już za następczyni jej, Elżbiety, w skład kapeli dworskiej wchodziło ośmiu wiolonistów, a kapela Karola I-go w r. 1626-ym miała jedenastu wiolonistów i czternastu

skrzypków. Panowie francuzcy trzymali na dworach swoich całe chóry smyczkowe, a Ludwik XIV dumny był ze swoich „dwudziestu czterech skrzypków,” dzielnie wyszkolonych. We Włoszech—Montewerde i Aleksander Scarlatti podnoszą w operze rolę chóru smyczkowego. Na wytworzenie się orkiestry wpłynęła również tak zwana: „muzyka kameralna mała.” Powstały duety, kwartety, *bicinia*, *tricinia* i t. p., gdzie wyrabiał się charakter każdego instrumentu pojedynczego, gdzie nadto przez mistrzów doświadczanemi były rozliczne barwy dźwięku, jako późniejszy koloryt orkiestralny.

Pierwsze próby łączenia rozmaitych instrumentów w jednolitą masę czynionemi były w Niemczech przez dyrektorów chóralnych stowarzyszeń. Że ci nie mogli wybierać pomiędzy grajkami, dla tego z samej potrzeby zestawiali w chór instrumenty, do rozlicznych rodzin należące. Inni czynili to odważniej i już nie z przypadku. *Jan Pezelius*, sławny muzyk miasta Bautzen, zestawiał razem po dwoje skrzypiec, fletów, klarynetów i fagotów. *Jan Horn* radził łączyć flety, kornety, szalამajki, basy i wiole dla wykonywania wesołych urywków, jak: intrady, gagliardy i inne. Poczęto pilniejszą zwracać uwagę na te chóralne połączenia i wyzyskiwać na korzyść masy dźwięcznej to, co już było wyrobionym przymiotem każdego instrumentu szczególnego. Gdy figury chórów rozmaitych mieszały się

we wspólnej grze, to mistrzom należało opanować te wszystkie środki przedstawienia, rozszerzyć je i uporządkować, by orkiestra mogła się stać organizmem bogatym, wszechstronnym i artystycznie złożonym. Na takowy jej rozwój wpłynęło wiele używanie chórów instrumentalnych w operze i oratorium. Samodzielność orkiestry rozpoczęła się od wstępów, zwrotek, przygrywek i zakończeń w utworach muzyki dramatycznej, a doszła w nowszych czasach do przedstawienia osobnych poematów pod nazwą: Sonaty, Uwertury, Muzyki kameralnej i Symfonii.

ROZDZIAŁ IX.

Oratorium i Opera.

Obydwie te formy sztuki muzycznej pochodzą od duchownych widowisk, zaprowadzonych przez Kościół w XIII-ym wieku i zwanych „Mysteryami.“ Reprezentacyjna wspaniałość obrządku dość wcześnie rozwijała się w Kościele chrześcijańskim. Już sam przepych gmachu i ołtarzy, czar muzyki i malowidła, tajemniczość świateł i półcieni, niezwykła woń i obłoczyste dymy kadzidła, usposabiały teatralnie pobożnego wyznawcę, budząc w nim wyczekiwanie, chęć oglądania bożego dramatu. Duchowienstwo tedy, owem napieraniem egzaltacji religijnej powodowane, wytworzyło sztukę teatralną w kościele. Zrazu poprzestawano na samym dialogowanym układzie tekstów, na dramatycznym odprawowaniu liturgii. Lecz niedługo rozszerzono ramy recytacji mszalnej, rozwijając na coraz większą skalę epizody dodatkowe, aż urosły dzieła niezależne, do muzyki ułożone, które też wykonywanemi były przed nabożeństwem lub w ślad po niem,

raz na chórze, raz w samej nawie kościelnej. W taki to sposób powstały we Francyi i w Niderlandach, zaś później w krajach niemieckich i słowiańskich, przedstawienia dogmatyczne, odnoszące się do rozlicznych świąt w roku: do Adwentu, Bożego Narodzenia i święta Trzech Króli, do Wielkiego Tygodnia i Wielkiej Nocy, do Wniebowstąpienia, Zielonych Świątek i do wielu innych świąt miejscowych. Występowały w nich osoby Chrystusa i Maryi Panny, Heroda i Magów, uosobienia aniołów i szatanów, które to role, charakterystyczną plastyką i stosownym ruchem ożywione, przyjmował na się sam kler kościelny. Aktorowie recytowali swoje role liturgicznie, to jest sposobem *planus cantus*; końcową pieśń tylko śpiewano chóralnie z całym ludem. Muzyka stawiała się też koniecznie potrzebną, jak skoro wypadały tańce w przedstawieniu.

W Paryżu zawiązało się *Bractwo passyjne*, złożone z aktorów świeckich, którzy na placach publicznych budowali sceny i przedstawiali wielkie Mysterye dla ludu. Przedmiotem tych widowisk były dzieje Starego Testamentu i Męki Pańskiej. Anglicy i Hiszpanie mieli ludowe Czarodziejstwa i Mysterye. Niemcy opóźnili się z wystawieniem swoich dramatów religijnych aż do XVI-go wieku. W Polsce również grywanemi były po miastach Mysterye przez wędrownych aktorów.

Większy udział muzyki w widowiskach scenicznych datuje od czasu, jak książęta włoscy wprowadzili je na swoje dwory. Z początku były to tylko kilkogłosowe madrygały lub motety rozmaitych kompozytorów, wplatane do sztuki lub produkowane w przerwach między-aktowych. Lecz już w r. 1585 poczęto przedstawiać na dworze florenckim komedye wierszowane, do których muzyka umyślnie układana była. Po za sceną występował akompaniament instrumentalny. Pojawiają się też przy owych sztukach urywki instrumentalne, zwane *symfonijami*.

Dramat duchowny starannie we Włoszech był uprawiany. W roku 1558 *Filip Neri* urządził przy kościele San Girolamo della Carita w Rzymie salę modlitewną (oratorio), w której się zgromadzali księża świeccy, mający za pomocą słowa kaznodziejskiego oddziaływać na moralność publiczną. W zgromadzeniu tem postanowiono, dla nadania tem większej świetności kazaniom, wykonywać muzykę chóralną z tekstem hieratycznym. Od zgromadzenia *Oratoryanów* i od sali, w której była wykonywana, muzyka ta nazwaną została „*Oratoryum*.”

Dalszy rozwój Oratoryum postępował razem z rozwojem dramatu lirycznego, a na udoskonalenie obu tych form muzyki wpłynął śpiew pojedynczy. *Caccini*, kompozytor i śpiewak, wydał we Florencyi zbiór melodyj jednogłosowych, z akompaniamentem

instrumentu strunowego, a śpiewnik ów, pod tytułem „Nuove Musiche,” przeznaczonym był dla lubowników muzyki domowej. Pierwsze próby na drodze kształtowania monody czynili zwolennicy starożytności klassycznej, którzy się zgromadzali w domu hrabiego *Vernio* we Florencyi, w celu wskrzeszenia tragedyi greckiej. Tym nie tyle chodziło o śpiew, ile o wymowną deklamację. W r. 1600 *Jakób Peri*, *Emilio Cavalieri* i *Giulio Caccini* ułożyli kilka dramatów lirycznych, w których występowały osoby pojedyncze. Lubo kompozytorowie ci mieli na uwadze głównie formę melopei, to jednak przy właściwej Włochom skłonności do rozszerzania granic śpiewności, nie obeszło się w staro-florenckiej Operze bez przerabiania klassycznej deklamacyi na patetyczne *arioso*. Nastrój romantyczny śpiewaka i niezmiernie bogata koloratura jego głosu, oto powody, dla których dramat nowożytny nie mógł utrzymać się w ramach klassycznych i którym zawdzięczyć należy nowe formy muzyki. Tak więc monodya dwiema drogami postępowała: raz jako deklamacya słowa, to znów jako przedstawienie nastroju wewnętrznego za pomocą pięknych form kompozycyi. Ztąd powstały dwie formy dramatyczne, zajmujące najpierwsze miejsce w Operze i Oratoryum: *Aria* i *Recitativ*.

Pierwsi kompozytorowie muzyki dramatycznej — *Peri*, *Caccini* i *Cavalieri*, nie wytworzyli właściwej

aryi. Styl opery staro-florenckiej ograniczał się na recitatiwie i na tak zwanem *arioso*, to jest na śpiewności patetycznej, niemającej form określonych, ani skali szerszej. Już pod tym względem nierównie wyżej stanął *Klaudysz Monteverde*, twórca wymowy dramatycznej. Jako madrygalista, przyłącza się on do tych mistrzów, którzy szukają wyrazu w potężnych dźwięgniach harmonii, w śmiałych dyssonansach bez przygotowania, oraz w modulacyach. Monteverde używa nowych tych środków do wykształcenia stylu dramatycznego i w swojej „Aryadnie,” a bardziej jeszcze w „Orfeuszu,” odznacza się wielce wśród wszystkich kompozytorów współczesnych. W Orfeuszu mianowicie „cantileny,” zamiast być jak dotąd li tylko ozdobą deklamacyi, łączą się organicznie z recitativami i wyrażają liryczne stany osób. Monteverde nadaje też większe znaczenie akompaniamentowi instrumentalnemu, używając przy frazesach deklamowanych lutni lub klawicymbału i posługując się licznymi kombinacyami instrumentacyi, gdy maluje uczucia lub pragnie wyrazić kolizyę dramatyczną. Toż samo przy wstępach, tańcach, symfonijach, międzyaktach i zakończeniach, gdzie niezwykle roztacza pomysły instrumentalne. Monteverde pierwszy używać zaczął rozwiązań naturalnych akordu dominanto-septymowego, czem nietylko wzbogacił

dramatyczną stronę muzyki, lecz wpłynął na ustalenie prawidłowych ruchów harmonii.

Dramat liryczny niezmiernie szybko zdobywać sobie począł ważne miejsce w rzędzie zabaw publicznych. Dla ulubionej opery wznoszono umyślnie wspaniałe teatra, z których bodaj czy nie najpierwszy stanął w Wenecyi roku 1637-go. Kompozytorowie skrzętnie też zabrali się do zasilania repertuaru coraz nowymi utworami, zwanymi zwykle: tragedją, melodramatem, dramatem muzycznym i t. p. Nazwa „Opery” występuje znacznie później, gdy w sztuce scenicznej stanowczo wyróżniły się pierwiastki mieszane, jak: koncerty kościelne, kamerkantaty, oratoria, gry passyjne, właściwa tragiczność i komizm.

Równocześnie z dramatem muzycznym pojawiają się koncerty kościelne. *Ludwik Viadana* pierwszy zaczął pisać pieśni nabożne na głos jeden z towarzyszeniem organu. Mistrz ów jest także wynalazcą tak zwanego „*generał-basu*.” Organy były prawie najstarszym z pomiędzy instrumentów, używanych przy śpiewie polifonicznym w kościołach i kaplicach. Wszystkie partie chóru grupowały się zawsze pod przewodnictwem organów. Podobnie postępował Viadana w swoich koncertach, z tą różnicą, że przydawał do pieśni główne dźwięki podstawowe czyli bas, poruczając organiście dopełnie-

nie harmonii podług tegoż. Przy braku bliższych wskazówek nie zawsze było to rzeczą łatwą. Ztąd poszło, że następni mistrze dodawali do basu znaki cyfrowe, to jest obliczenia odległości, jako wskazówki harmonicznego prowadzenia akordów.

Oprócz koncertu kościelnego, uprawiano z równem zamiłowaniem *Kantatę*, której najpierwszym twórcą był znakomity kontrapunkcista w XVII-ym wieku *Carissimi*. Kantata tem się różniła od Oratorium, że jej przedmiotem była treść mitologiczna lub świecka, nie zaś biblijna. Kantaty *Carissimiego* celują piękną formą cantileny i recitatiwów. Toż samo powiedzieć można o Oratoryach tego mistrza rzymskiego, który był najpierwszym przedstawicielem tak zwanej muzyki klasycznej koncertowej. Jego dramata duchowne nacechowane są niepospolitą siłą ekspresyi, a z formy są prawdziwymi wzorami stylu wielkiego, uprawianego przez mistrzów włoskich, jak *Scarlatti*, *Leo* i *Jomelli*, a wydoskonalonego później przez mistrzów niemieckich.

Na dworach niemieckich gościła opera włoska, a przy niej balety, które na rozwój muzyki instrumentalnej wielki wpływ wywarły. Te uprawiane były w Niemczech przez mistrza *Henryka Schütz*, który napisał także operę pod tytułem: „Pastoralna tragi-komedia o Dafne,” a również tworzył koncerty kościelne. W roku 1678 Hamburgczycy wzniesli u siebie najpierwszy gmach opery niemiec-

kiej. Wszakże, gdy sztuki narodowej nie posiadano jeszcze, to i przedstawienia ograniczały się na krotokwilach, przeplatanych muzyką i nie mających wartości estetycznej.

We Francyi opera powstała z tak zwanych „baletów dworskich,” gdzie wykonywanemi były tańce, śpiewy i deklamacye, ku zabawie monarchów i panów, którzy sami w tych przedstawieniach udział brali. Minister Mazarini sprowadził do Paryża włoskich artystów i od tego czasu balety dworskie przekształcać się poczęły na Operę francuzką. Pierwsi kompozytorowie tworzyli owe Opero-balety podług wzorów włoskich. Dopiero *Jan Baptysta Lully*, zrodzony we Florencyi, a wychowany we Francyi, wyswobodził scenę francuzką od wpływów włoskich, nadając jej charakter wyłącznie narodowy. On też jest uważany jako twórca szkoły nowej w muzyce dramatycznej. Jako utalentowany wirtuoz, Lully zaliczonym został w poczet sławnych 24-eh skrzypków króla Ludwika XIV. Na tem stanowisku pisał rozliczne kompozycye instrumentalne, a głównie wsławił się u dworu muzyką do baletów historycznych. Jako zręczny dworak i biegły muzyk, pozyskał łaski u króla, który mu powierzył dyrekcyę Akademii muzycznej, założonej przez Perrina. Odtąd Lully całą swą działalność obrócił ku zbadaniu ducha poezyi francuzkiej i tworzyć począł opery oryginalne. Na otwarcie teatru

dał sztukę pod tytułem: „*Les Fêtes de l'Amour et de Bachus*” (Uroczystość i Amora i Bachusa), zalecającą się pięknymi urywkami muzyki baletowej. W roku 1673 wystawił najpierwszą tragedję liryczną francuzką pod tytułem: *Kadmus*, z tekstem przez Quinault'a dorobionym. Jeszcze w tym samym roku, gdy po śmierci Moliera oddano mu do rozporządzenia teatr w Palais-Royal, wystawił w nim *Alceste*, także z tekstem Quinault'a. Za tem poszły: *Tezeusz*, *Atys*, *Izis*, i inne. Ostatnią, dziewiętnastą z rzędu, była opera *Armida*, najlepsza ze wszystkich. Przedwczesna śmierć, spowodowana wypadkiem, przeszkodziła znakomitemu mistrzowi dokończyć wielu zamierzonych lub rozpoczętych prac. Umarł w r. 1687.

Opera Lully'ego powstała wprost z widowisk ówczesnych, zawierających w sobie tańce, dyalogi, śpiewy pojedyncze i chóry. Teksty do opero-baletów Lully'ego podawali tacy poeci jak Molière i Quinault, — taniec, muzyka i dekoracye, bywały dziełem zbiorowem choreografa, muzyka i malarza, a ta strona artystyczna nie małą w przedstawieniu grała rolę obok poezyi. Poeta przedstawiał pomysły swoje królowi, który z nich wybierał najodpowiedniejsze do wspaniałego przedstawienia. Następnie poeta układał plan wybranego przedmiotu i poddawał go krytyce Lully'ego; ten zmieniał znów wszystko podług swego upodobania i nieraz zmuszał

współpracownika do przerobienia skończonego już poematu, nim muzykę tworzyć rozpoczął. W operach Lully'ego wszystkie części instrumentalne, jak uwertury, ritornele, tańce i marsze, są o wiele wyższe od partyj wokalnych, wyjąwszy niektóre chóry. Recitatiwy jego są dość mdłe i jednostajne, ile że się opierają ściśle na rytmice wiersza. Ztąd ciągła zmiana taktu, przeszkadzająca do ujęcia frazesów muzycznych w skończoną całość. Arye Lully'ego są właściwie małemi piosnkami, dość wdzięcznej i popularnej treści; wiele z nich przeszło ze sceny na ulicę. Wszakże melodye jego mało się różniły od dyalogów i mało posiadały charakterystyki. Pochodziło to ztąd, że muzyk francuzki przywiązał się zanadto do tego formalizmu klasycznego, jakim się odznaczała w XVII-ym wieku poezya francuzka.

Pomimo tę stronę ujemną, szkoła Lully'ego odznacza się nader ważnemi zaletami. Wyróżnia ją przedewszystkiem gruntowna podstawa i zupełnie odmienny kierunek od włoskiej szkoły, która już słabować poczęła na sensualizm. Mistrze włoscy, dogadzając smakowi publiczności, zmysłowo usposobionej, odrzucali w operze wszystko co nie było czystym śpiewem. Ograniczano chór i partye kilkogłosowe do rozmiarów najskromniejszych, poezję lekceważono, a tańcom dano miejsce w międzyaktach. Tak więc pozostał tylko jeden ciąg

recitatiwów i aryj; a że z czasem i recitatiwa coraz słabiej traktowanemi były, ztąd aria wzięła przewagę, zatamowała dramatyczny rozwój sztuki i spowodowała operę na drogę pojedynczych wystąpień lirycznych. Lully, przeciwnie, uprawiał wszystkie czynniki opery jednakowo, ze ścisłością sumiennego dramaturga, dbałego o jedność sztuki. Arye, chóry, sceny zbiorowe i tańce, łączą się organicznie w jego dziełach; sam nawet formalizm w akcentowaniu wiersza stał się hasłem do poszanowania poezyi i zaprowadził późniejszych mistrzów do źródeł prawdy dramatycznej. Do postępu muzyki instrumentalnej bardzo wiele przyczynił się Lully. Jego uwertura układaną jest w formie wyżej wspomnianych sonat, w których kontrast polega na powolnych i szybkich zdaniach. Jego kwartet smyczkowy określa już zasady instrumentacyi, wszakże nie przy recitiwach, które oparte są na basie cyfrowanym i widocznie akompaniowane były na klawicymbale. Arye mają przygrywkę i zakończenie instrumentalne; chórom towarzyszą zawsze smyczkowe instrumenta, mieniając się z obojami i fagotami. Trąbki także częściej już są zastosowywane i niejednokrotnie ze smyczkowemi instrumentami mieszane.

Długo jeszcze po śmierci Lully'ego opery jego na francuzkiej scenie z powodzeniem przedstawianemi były; obadwaj zaś synowie: *Ludwik* i *Jan*, jako też

uczeń *Pascal Collase*, w tym samym kierunku pracowali.

Marais o tyle posunął operę, że arye jego więcej melodyi zawierają, a instrumentalny akompaniament większą się odznacza siłą dramatyczną. *Desmarets*, *Campra*, *Destouches* i inni, byli naśladowcami Lully'ego i stylu opery francuskiej nie tylko naprzód nie posunęli, lecz opanować się dali nieco wpływem włoskiej szkoły.

Jan Filip Rameau, zm. 1764 r., połączył w jednolitem dziele sztuki wszystkie dotychczasowe usiłowania i nowe pomysły. Był zarazem znakomitym teorerykiem. Pierwszą swoją operę p. t. *Hippolit*, napisał mając już blisko lat pięćdziesiąt. Ta i następnych jeszcze 21 były dla sceny francuskiej tego samego znaczenia, co dzieła Lully'ego.

Poprzednicy Rameau, starając się o większą swobodę kompozycji, odstąpili od pierwiastkowej formy i zwrócili się nieco ku sensualizmowi włoskiemu. Rameau zawraca do stylu założyciela szkoły francuskiej, bogąc operę nowymi środkami, jakie pozyskanemi zostały w dziedzinie muzyki wokalne i instrumentalnej. W recitativach, równie jak Lully, używa zmian taktu, wszakże rozszerza je i wypełnia instrumentacją. Aryę, w której włoska zapanaowała forma, zawraca do pierwotnej formy narodowej, dając jej wszakże lepszą podstawę harmoniczną i ozdabiając melismatyką włoską. Wytwa-

rza nader efektowne orkiestralne *tutti* i wybornie używa na przemian dętych i smyczkowych instrumentów.

Była to pierwsza próba stopienia stylu francuzkiego z włoskim. Wszakże Rameau nie był w stanie jeszcze przedstawić jedności dramatycznej, jak to mógł uczynić mistrz późniejszy, obeznany z pięknościami cantileny włoskiej i deklamacyi francuzkiej, który obydwie te formy umiejętnie do poetycznej zastosował prawdy.

Opera francuzka, wykształcona pod względem akcentów w recitativach i ścisłości form dramatycznych, pozyskała tem samem najgłówniejsze warunki, jakich wymaga rodzaj komiczny. Lubo muzyce ówczesnej brakowało jeszcze środków samodzielnych do określania charakterystyki osób, to już wielce komicznymi czynnikami były: *parlando* w śpiewie i lekka rytmika taneczna. Pierwszy z tych czynników został podstawą komiczności w operze włoskiej, zaś drugi w operze francuzkiej.

W r. 1752 przybyli do Paryża włoscy śpiewacy i w wielkiej sali opery przedstawiać zaczęli komiczne sztuki, czyli „buffy,” z pomiędzy których największego powodzenia doznawała buffa p. t. „*La Serva padrona*,” kompozycyi neapolitańskiego mistrza *Pergolesego*. Część publiczności z wielkim zapalem tę nowość przyjęła, wszakże część druga stawiała się nieprzyjacielsko, mieniać całe to przed-

siębiorstwo przeciwnem narodowemu kierunkowi. Z tego wywiązała się sławna kłótnia „buffonistów“ i „antibuffonistów,“ do której później i opery Glucka wciągnięto; ona też stała się powodem, że opera francuzka zmianom uległa. Francuzcy kompozytorowie, jak *Duni, Monsigny, Filidor* i *Grétry*, poczęli pisać opery komiczne, a stosując do nich deklamacyę stylu francuzkiego i rytmikę lekką, wytworzyli ową szkołę komizmu w muzyce, z której scena paryzka aż do naszych czasów słynęła.

We Włoszech tymczasem rozwój opery zupełnie inną postępował drogą. Już opera Scarlattiego składała się li tylko z recitatiwów, aryj i duetów. Następnie recitativ utracił swą siłę deklamacyjną i zeszedł na ton prostej rozmowy. Lecz Scarlatti rozszerzył za to formę aryi, nadając jej dramatyczną siłę i wyraz. Szkoła neapolitańska już od tej formy nieodstąpiła. Mistrze tacy jak *Leo, Porpora, Sarti, Leonard Vinci, Pergolese, Jomelli*, trzymają się wzoru, wytworzonego przez Scarlattiego, ale jednocześnie tracą z uwagi dramatyczne znaczenie śpiewu. Ich arya staje się utworem popisowym, w którym wirtuoz znaleźć ma to tylko, co technikę jego głosu pięknie przedstawić może. Sensualna ta szkoła miała i w Niemczech swoich przedstawicieli, jak: *Graun, Hasse i Naumann*.

W Niemczech wszakże większy był wpływ stylu francuzkiego, mianowicie na scenie hamburskiej,

gdzie *Reinhard Keiser*, wzorując się na Lully'm usiłował operę narodową niemiecką wytworzyć. Keiser urodził się w r. 1673 i już w 19-m roku życia wystąpił jako kompozytor oper, z których wielką liczbę, po większej części dla hamburskiej sceny przeznaczonych, po sobie zostawił. Zmarł r. 1739 w Hamburgu, gdzie był dyrektorem opery. Po jego śmierci scena niemiecka upadła i Niemcy długo jeszcze czekać musieli na operę prawdziwie narodową. Reinhard Keiser pisał także muzykę passyjną i Oratoria; dzieła jego nie odznaczają się dostateczną powagą i głębokością myśli.

Nie wiele więcej w tym kierunku dokonali *Mattheson*, *Telemann* i kilku innych, którzy tem mniejszą na siebie zwracają uwagę, ile że już słynąć poczynali dwaj mistrze, mający muzykę koncertowo-religijną postawić na najwyższym stopniu doskonałości: *Bach* i *Haendel*.

W XVIII-m wieku styl oratoryjny i styl operowy rozwijają się odrębnie, o ile operze przychodzą w pomoc coraz potężniejsze środki dramatycznego przedstawienia, o ile oratoryum zamyka się w granicach poematu biblijnego. Kraje katolickie dawno już odbyły swoje odrodzenie w sztukach i literaturze, ofiarując na cześć Kościoła najszczytniejsze natchnienia, najpiękniejsze dzieła. Nie dziw, że teraz w krajach tych nastąpił zwrot stanowczy ku realizmowi, w imię którego sztuka teatralna zajęła

wszystkie umysły i kształtować się poczęła z nadzwyczajną szybkością. Nakierowana ku prawdzie psychologicznej i rzeczywistości, sztuka u Włochów i u Francuzów wyrabiała się scenicznie, odrzucając przedmioty mitologiczne i biblijne, troszcząc się nie tyle o idealną piękność, jak o żywotność, o wyrazistość przedstawienia. To też cała wspaniałość opery wypracowaną została wspólnym geniuszem Włochów i Francuzów. Ci ostatni zwłaszcza tak dalece objęli przewodnictwo w tym kierunku, że wszyscy mistrze włoscy i niemieccy, tworzący dla sceny, musieli rachować się z tą szkołą francuską, a nawet osiedlać się w samem jej ognisku, w Paryżu, jak to czynili Gluck, Piccini, Cherubini, Spontini, wreszcie Rossini i Meyerbeer.

Przeciwnie działo się u Niemców. Ci w XVIII-m wieku przechodzili dopiero swoje odrodzenie artystyczne i zostawali pod przemożnym wpływem idei religijnej, która w swej formie protestanckiej odpowiadała doskonale żywiołom narodowym i dopomagała germanizmowi kształtować się niezależnie. Ztąd też wiek XVIII-y jest u Niemców epoką klasycyzmu religijnego w literaturze i sztukach. Tu panowanie poezyi biblijnej, a zatem rozwój najwyższy muzyki idealnej, takiej, jaką znajdujemy w Oratoriach Haendla i w utworach kościelnych Bacha, gdzie styl zaleca się potęgą uczuć nietyle dramatycznych ile wzniosłych, gdzie przeważa mistyczna

fuga i doskonała równowaga głosów chóralnych nad indywidualizmem lirycznym. Opery niemieckiej twórcą był *Mozart*, a chcąc ściślej oznaczyć jej typ prawdziwy, to nie komu innemu jak tylko *Weberowi* należy się sława pierwszego dramaturga w muzyce niemieckiej. Niemcy za to, jako idealisci, najwcześniej i najświetniej rozwinęli muzykę instrumentalną, przywodząc w symfonii do artystycznego oderwania wszystkie formy muzyki, jakie się wyrobiły na scenie teatralnej.

ROZDZIAŁ X.

Gluck. — Haendel. — Bach.

Krzysztof Willibald Gluck urodził się 2-go lipca 1714 r. w Weidenwang, miasteczku bawarskiem. W Kommotau pobierał nauki gimnazyale, kształcąc się zarazem w grze na klawikordzie i na organach. Jako młodzieniec, Gluck rozpoczyna swoją karierę od poszukiwania wzorów. Więc podróżuje po różnych krajach; to się osiedla we Włoszech dla nabrania wprawy w kompozycyi, to zdąża do Londynu dla otrzymania wskazówek od Haendla, aż wreszcie wraca do ojczyzny, niezadowolony z muzyki włoskiej i niemieckiej, z siebie samego i z przewodników swoich. W Wiedniu Gluck pisał małe opery komiczne i melodramaty dla tamtejszej sceny dworskiej, której dyrektorem mianowany został. Ztąd wydalął się często do miast włoskich, gdzie wystawiał swoje utwory, bawił chwilowo w Dreźnie i znów wracał do Wiednia,

zawsze czynny i chciwie poszukujący dróg nowych w mistrzostwie dramatycznym. Otóż wśród tej pracy różnostronnej, wśród uzbieranych doświadczeń, Gluck dojrzewał umysłem i sposobił się do wielkiej działalności reformatorskiej, jaką w sprawie sztuki muzycznej przedsięwziąć mu wypadło. Wiedeń stał się dlań miejscem stałego pobytu, a teatr wiedeński, obsadzony dotąd czysto włoską sztuką, miał przedstawić najwcześniejsze pomysły jego.

Że Gluckowi chodziło przede wszystkim o zrównoważenie muzyki z poezją w dramacie lirycznym, dla tego umyślił odstąpić od współpracownictwa z librecistą Metastazim i porучzył ułożenie tekstu do opery poecie Calzabigi, który podzielał zupełnie sądy estetyczne mistrza. Tak powstało najpierwsze dzieło w stylu nowym, opera pod tytułem *Orfeusz i Eurydyka*, którą uważać należy jako próbę nieśmiałą, zaledwie kilkoma rysami oryginalniejszemi wyróżniającą się od stylów przyjętych. Krytyka też nie miała powodu występować w obronie tradycyi i Gluck, mianowany już w Rzymie kawalerem „Ostrogi złotej,” rozślawiony z talentu w Neapolu, Medyolanie i Wenecyi, pozyskał najgorętsze sympatye Wiedeńczyków. Jedyną nowością w *Orfeuszu* była instrumentacya, traktowana w sposób dramatyczny, oraz chóry, którym Gluck dał poważniejszy rozmiar i znaczenie, wbrew przyjętej przez kompozytorów włoskich formie.

Dopiero *Alcesta*, wystawiona r. 1767, wprowadza operę na drogę stanowczych zmian, których zasady wyłożył autor teoretycznie i umieścił na czele tej partytury. „Postanowiłem, mówi on, uniknąć nadużyć, wprowadzonych do opery przez próżność śpiewaka i uległość kompozytora, co właśnie w mistrzostwie włoskiem oszpeca i na pośmiewisko wystawia rzecz najpiękniejszą, tworzywo najszlachetniejsze. Usiłowałem nakierować muzykę ku jej przymiotom właściwym, ku potęgowaniu poezyi i stanów dramatycznych, ku wyrażeniu wszystkich szczegółów akcyi, jak to czyni biegły malarz, nadający rysunkowi światłocien. Dla tego wzbraniałem się dopuścić, iżby śpiewak wykonywał wśród dyalogu błahie ritornele, lub popisywał się zręcznością w wokalizowaniu na jednej zgłosce, lub zatrzymywał całą orkiestrę dla zadziwienia słuchaczy pustą, nie nieznaczącą „fermatą.” Sądzę, że symfonia powinna przygotowywać słuchacza do akcyi, której staje się w ten sposób objaśniającem streszczeniem; że instrumentacja powinna stosować się do ruchu dramatycznego; że nie należy stanowczemi przerwami oddzielać recitativu od arii, na czem szkodowałyby całość wymawianej myśli, oraz logika i moc samego działania. Postanowiłem przede wszystkim starać się o jak największą prostotę, poświęcając trudności sztuki dla stylu jasnego, prawdziwa techniczne dla prawdy i ekspresyi. Takie

są zasady, któremi się rządziłem etc. etc.” Z większym jeszcze naciskiem określa Gluck stanowisko swoje w przedmowie do partytury opery „*Parys i Helena*,” wydanej roku 1770.

Odtąd przejęty niechęcią do poezyi, do języka i do mistrzostwa włoskiego, pragnie przenieść działalność swoją na grunt francuski, gdzie formy sztuki, wytworzone przez Lully’ego i Rameau, zdawały mu się być niejako przygotowanym materiałem do pożądanej reformy. *Bailly du Rollet* podłożył mu pod muzykę „*Ifigeniję*” *Rassyna*. Opera ta, przedstawiona w Paryżu z niezmiernem powodzeniem, rozbudziła na nowo walkę stronnictw muzycznych. Gluck przerobił też dla Paryżan „*Orfeusza*” i „*Alcestę*,” a gdy sława jego poczyniała być coraz głośniejszą, zaś stronnictwo muzyki narodowej coraz silniejszym się poczuwało, to strona przeciwna zawezwała w pomoc znanego neapolitańskiego kompozytora *Picciniego*, którego na czele opery włoskiej w Paryżu postawiono. Roku 1777 ukazała się „*Armida*,” następnie „*Ifigenija w Taurydzie*,” z których każda niezaprzeczonemi pięknosciami przeciągnęła na stronę Glucka wielu najzawziętszych przeciwników.

Mistrz ten, pełen zasług, zmarł 15-go listopada 1787 roku.

Reforma opery Glucka dla tego tak wielką ma doniosłość w historyi muzyki, że nie wynikła z no-

watorstwa błahego, ani też z jednostronnych uprzedzeń sztukmistrza, lecz że się oparła na głębokiem przekonaniu, oraz na doświadczeniu muzyka, miłującego przedewszystkiem prawdę w sztuce. W ciągu całej pierwszej połowy życia swego, pracował Gluck jedynie w kierunku współczesnego mistrzostwa. Dwadzieścia oper napisał w stylu włoskim, zanim rozpoczął reformę jako mąż dojrzały. Pierwsza z jego oper oryginalnych, „Orfeusz,” tak wiele jeszcze włoskim ulega błędom, że bohater jej śpiewa głosem altowym, a prócz niego dwie tylko występują role: Eurydyki i Amora, obydwie przez sopranu reprezentowane; męskich głosów brak zresztą zupełny. Jedyną formą oryginalną w tej operze jest chór, ze szczególnem staraniem przez mistrza opracowany. Ścisłe wynikający z akcji, utrzymany on jest w granicach prawdy dramatycznej, czem właśnie sprawia potężne wrażenie. Recitatiwa, na sposób Rameau traktowane, podnosi mistrz do niezwykłej ekspressyi za pomocą charakterystycznej instrumentacyi. Najznakomitszą w utworze całym jest bez zaprzeczenia scena: *che puro ciel!*, uposażona tak pięknym, świetnym i malowniczym akompaniamentem instrumentalnym, jakiego dotąd nikt nie był próbował ułożyć.

W „Alceście” już sama uwertura zapowiada śmielsze postępowanie. Zamiast być, jak dotąd, przygrywką lekką, fantazyjną, jest ona poważnym pro-

logiem, przygotowującym słuchacza do osnowy dramatu. Postęp staje się widoczniejszym w chórach, o ile te prowadzone są już nie trybem arii, lecz polifonicznie. Arye w Alceście, jakkolwiek odstępują od popisowej swobody i ściśle wiążą się z tekstem, przecież nie mają tego wyrazu, jaki powinien być przymiotem liryki czystej. Znać mistrz nie natrafił jeszcze na właściwe akcenta uczuciowe i nie opanował trudności, jakie wynikają z kojarzenia form prozodyjnych z formami muzycznymi. Dopiero arie z „Ifigenii w Aulidzie“ odpowiadają zupełnie wymaganiom nowego kierunku, który w tej operze w całej pełni się objawia.

Mylnie sądzą krytycy niektórzy, że jedyną zasługą Glucka jest wytworzenie doskonałej deklamacyi; owszem, on przedewszystkiem cenionym być powinien jako genialny dramaturg, usiłujący wszystkim formom opery nadać właściwą ekspressyę, więc jako mistrz, który życie dramatyczne tchnął zarówno w recitatiwa, jak w arie i chóry. Jakkolwiek bowiem sama deklamacya określa znaczenie myślowe dyalogów, to przecież nie wyraża jeszcze stanów wewnętrznych. Właściwem źródłem akcji jest namiętność, ruch uczuć, zgoła rozliczne stany psychiczne, których najdzielniejszym zwierciadłem w sztuce są formy muzyki czystej, formy pieśni i harmonii. Zatem najwyższa mistrza zasługa polega na tem, że on umie wyprowadzać akcyę z pro-

cesu psychologicznego, wiążąc w jedną ścisłą całość uczucia i czyny, sytuacje liryczne i wątki dramatyczne, znaczące słowa poezyi i wyraziste dźwięki muzyki. Uzdolnienia do formy lirycznej nabył Gluck w szkole włoskiej, gdzie piękne kształty melodyi przedstawiają wyborny wzór dla każdego mistrza, umiejącego technikę tworzywa zastosować do celów wyższych. Gluck też odrzucił co było zbyt dowolnego w owych kształtach, tchnął duszę w organizm artystyczny lecz bezmyślny i odrodził śpiewność za pomocą poezyi. Gluck zastosował do aryi frazowanie charakterystyczne, którego mistrze opery włoskiej używali w recitativach i nadał tem samemu śpiewowi potęgę dramatyczną, nieznaną przedtem ani Włochom ani Francuzom. Dziwnie też umiał zwrócić całą uwagę uczestnika na przebieg czynności dramatycznej. Powściągając nieusprawiedliwione wybuchy uczucia indywidualnego, nadaje charakter osobom i rozwija ich czynność wedle powyższego planu. Więc wcale inaczej przedstawia bohaterów tragicznych niż Lully i tegoż naśladowcy. Ci poprzestawali na ułożeniu muzyki, która, jakkolwiek nie zupełnie sprzeczna z sytuacją i charakterem osób, nie posiadała wszakże ani głębszego znaczenia, ani cechy dramatycznej.

Z całą dzielnością ukształconego umysłu zatapia się Gluck w świat cudowny, na pół mityczny i odtworza jego tajemnicze dzieje fantazyą poety

i sztukmistrza. Jakże potężnie, jak posagowo występują w tragediach jego postacie i charaktery. Mając sobie odsłoniętą stronę duchową bohaterów Grecyi, myśli i uczucia, przechodzące miarę uczuć i myśli powszednich, słuchacz z przerażeniem poznaje ślepe *fatum*, które na wsze strony sieje straszliwe zniszczenie, prowadzi człowieka siłą konieczności do zbrodni i gubi winnych razem z niewinnymi. Aż dotąd świat bohaterski służył Włochom i Francuzom za przedmiot do przedstawień plastycznych, dekoracyjnych, urozmaiconych muzyką i tańcem; Gluck dopiero odkrył nam wewnętrzną jego wartość za pomocą muzyki. Że zaś ku temu posługiwać się musiał najosobliwszymi środkami, jakich dostarczyć może technika sztuki, dla tego wpłynął na ogólny rozwój tejże. Ścisłość i bogactwo ruchów w harmonii, wytworność i różnaitość kolorytów w instrumentacyi — takie były przymioty odrodzonej opery ze strony technicznej. Jakkolwiek bowiem harmonija Glucka nie jest ani tak głęboką, ani tak uczenie złożoną jak harmonija Sebastjana Bacha, wszakże jest wielką, o ile staje na wysokości zadania poetycznego i potężną, jako obrazowanie dramatyczne. Co do instrumentacyi, ta jest bardziej zbliżoną do nowoczesnej niż instrumentacja Haendla i Bacha. Styl instrumentalny tych dwóch mistrzów, uwarunkowany jeszcze techniką chórową, rozwija się po większej części polifonicznie; Gluck

zaś postanowił udoskonalić kierunek mistrzów francuzkich, a zwłaszcza Rameau, polegający na tem, by nie dawać orkiestrze udziału w polifonii śpiewu i osiągać koloryt niezależny przez właściwe zestawienie tych instrumentów.

Czyniony Gluckowi zarzut, iż w kompozycji lekceważył posłannictwo sztukmistrza muzycznego, sprostować należy tą zasłużoną pochwałą, że nieograniczał się on samymi środkami muzyki i usiłował prawdę dramatyczną wyrażać za pomocą doskonałej kojarzni słowa i dźwięku, że uszanował poezję, którą uważał słusznie jako powagę pierwszorzędną w operze. Gluck zaprotestował tylko przeciw mistrzostwu włoskiemu, rozwijającemu głównie zmysłową, bezmyślną stronę sztuki. Owa protestacya zaprowadziła go właśnie do zespolenia wyróżniających się już znacznie kierunków: sensualizmu włoskiego, formalizmu francuzkiego i idealizmu niemieckiego. Gluck bowiem jest najpierwszym przedstawicielem klasycznego kosmopolityzmu w nowożytnej sztuce muzycznej.

Innym klasykiem wielkim w sztuce muzycznej XVIII wieku był mistrz, który tak samo jak Gluck jedną połowę życia swego strawiwszy na usługach mistrzostwa włoskiego, w drugiej połowie zasłynął jako twórca Oratorium, podnoszący tę formę do olbrzymich rozmiarów i do znaczenia idealno-dramatycznego. Mistrzem tym był:

Jerzy Fryderyk Haendel. Urodzony w Halli 23 lutego 1685 r., zaczął pracować bardzo wcześnie nad muzyką, której się też z całą gorliwością poświęcił. Uczęszczał na uniwersytet w mieście rodzinnem, gdzie mu w roku 1702 ofiarowano posadę organisty katedralnego. W następnym już jednak roku zaciągnął się do orkiestry teatralnej w Hamburgu, zrazu jako drugi skrzypek, później jako cymbalista. W roku 1705 wystawił tamże pierwszą swoją operę „Almirę“ i niedługo potem drugą pod tytułem „Nero“. Roku 1706 usunął się ze sceny hamburskiej, pozostawiając dla niej jeszcze jedną operę „Florinda i Dafne“. Zdaje się, iż trzy pierwsze oratoria jego napisanemi były między rokiem 1707 a 1709. W tym to czasie udał się do Włoch, gdzie, jako wirtuoz na klawikordzie i jako kompozytor, wysoko był cenionym. W roku 1710 opuścił Włochy, udając się do Hanoweru dla objęcia kapelmistrzowskich obowiązków. Przy końcu tegoż roku odbył pierwszą swoją podróż do Anglii. Tu przyjęła go świetnie arystokracja londyńska, dla której opery Haendla miały tę samą wartość, jaką im Włosi przyznali. Po skończonym urlopie wrócił do Hanoweru i dwa lata jeszcze pozostał tam na stanowisku kapelmistrza. Ale Haendel upodobał sobie Anglię, jej wolność polityczną, jej wielkość w literaturze i pańskość w obyczajach. Więc znów uczynił wycieczkę do Londynu, a choć termin urlopu upły-

nał, nie wrócił już do Hanoweru i więcej nie opuścił przysposobionej sobie ojczyzny, chyba dla krótkotrwałych podróży. Gdy po śmierci królowej Anny wstąpił na tron kurfirst Hanoweru Jerzy Ludwik, przyszło Haendlowi obawiać się zasłużonej kary za zerwanie umowy. Wszakże król nie tylko winę przebaczył, ale był zawsze przychylnie usposobionym dla genialnego kompozytora.

Właściwy zwrot w działalności artystycznej Haendla datuje od roku 1720. W Anglii, równie jak we Francyi, walczyły o pierwszeństwo stronnictwa muzyki włoskiej i francuzkiej, z których każde na przemian otrzymywało zwycięstwo. Henryk Purcell próbował godzić obydwie kierunki, co mu się nie zawsze udawało. W czasie pobytu Haendla w Londynie opera włoska, podtrzymywana przez tegoż, zapanowała na dłuższy czas nad francuzką. Gdy stowarzyszeni panowie założyli Akademię Opery, kierownictwo jej poruczonem zostało Haendlowi. Przez lat dziewięć przewodniczył on najbojatszej scenie londyńskiej, którą też uposażył dwunastoma nowymi operami. Okoliczność ta stała się wszakże powodem wielu trosk, które pozbawiały mistrza pożądanej swobody i niezależności. Oddalony ze sceny śpiewak Senesini, ulubieniec panów, założył nową akademię, w obec której Haendel mógł utrzymać swoją operę, mimo największych wysiłków, tylko do roku 1730. Ztąd też, gdy z nastaniem po-

stu widowiska przerwanemi zostały, Haendel usunął się z przedsiębiorstwa, zaniechał nawet uprawiania sztuki teatralnej, jako zależnej od przesądów i kaprysów postronnych, a całą duszą oddał się poezyi biblijnej i do wspaniałych form Oratorium wszystkie natchnienia swoje skierował. Kilka próbek tego rodzaju wydał już Haendel w Hamburgu, we Włoszech zaś pisał kantaty. Otóż pierwsze oratoria, jak na przykład: „Ester“, „Deborah“ i „Atalia“, napisane dla pewnych śpiewaków i pełne efektów scenicznych, uważać należy jako płody mało warte, uронione w czasie przejściowym, gdy kompozytor nie mógł jeszcze oderwać się od świata teatralnego. Dopiero dzieło pod tytułem „Izrael w Egipcie“ rozpoczyna sobą owo wznoszenie się mistrza ku szczytom ideału, którego coraz doskonalszymi objawami są tak wielkie poemata jak: „Messyas“, „Samson“, „Judas Machabeusz“ i „Jozue“. Odtąd sława Haendla coraz głośniejszą być poczyniała, przynosząc mu zaszczyty od możnych, hołdy mistrzów i powszechne uwielbienie. Umarł roku 1759 dotknięty ślepotą, podobnie jak współczesny mu Bach.

Styl Haendla w operze wyróżnia się tem od stylu włoskiego, że jego faktury operowe są umiejętnie kontrapunktowane, czego włoscy kompozytorowie starannie unikali. Gdy jednak podobne dramatu lirycznego traktowanie było zawczesnem wobec

niewyrobionej jeszcze spójni pomiędzy arją i recitativem, to nie dziw że działalność Haendla nie przyczyniła się w swoim czasie do postępu opery. Chcąc ją pełnać na tor nowy, powinien był Haendel pójść tą samą drogą co Gluck, to jest unikać świetności popisowej, równie jak zastosowywania środków technicznych zbyt złożonych i trudnych. Niezdolny tej powściągliwości, przyjął Haendel zupełnie przeciwny kierunek. O ile Gluck zacieśniał i do logicznej przywodził prawidłowości wszystkie formuły kompozycji, o tyle Haendel usiłował je rozszerzyć i pogłębić, unicestwiając tem samem przedstawienie teatralne. Gluck brał do swej opery temata z abstrakcyjnego świata bohaterów, co właśnie do form reprezentacji klasycznej zupełnie się nadawało; Haendel przeciwnie, wybierał przedmiot z pomiędzy opisów historii świętej, dla których ramy teatralnego przedstawienia są za ciasne i obrazowanie plastyczne za nadto ograniczone. To też tej plastyki wyrzekł się mistrz zupełnie i malował rysami wielkimi, kolorytami najidealniejszymi, jakie harmonija muzyczna podać może. Nie gardząc żadną z formuł opery włoskiej, mistrz je rozszerza i wypełnia, tworzy mistyczne chóry za pomocą więzi kontrapunktowej i potężną umiejętnością harmonisty opisuje cuda starego testamentu. Dramatyczność, wyzwolona z dźwigni zewnętrznych, jak dekoracje i scenarye, rozwija się swobodnie z całym

przepychem sztuki, która ma się rachować jedynie tylko z wewnętrzną stroną poezyi, z psychologią stanów najwznioślejszych. Sztuka tonów dostąpiła też w owym dramacie zidealizowanym tak wielkiego rozwoju i tak potężnie wspomogła poezję samą, jak w żadnej innej formie. Wszelkie próby przedstawienia, za pomocą scenarium, wielkości i upadku ludu hebrajskiego, rozbiły się o zupełne niepodobieństwo; owszem, największa wystawność teatralna, przedsiębrana dla oratoryów Haendla, schodziła na karykaturę wobec olbrzymiej treści przedmiotu.

Nie można zaprzeczyć, iż Haendel przejęty był współczesną poezją niemiecką, tak zwaną klasyczną, która się zwróciła ku wielkiej przeszłości historycznej, a zwłaszcza hebrajskiej. Poezja biblijna, jej ton podniosły i głęboki, jej treść powszechnoludzka i niezmiernie dramatyczna — wszystko to dogadzało świeżo powstałemu protestantyzmowi niemieckiemu, który prowadził wyznawców swoich do odrodzenia w literaturze i sztukach. Odrodzenie to było też zupełnie plemiennem, narodowem, ile że poeci i sztukmistrze niemieccy odtwarzali wielką przeszłość oryginalnie, duchem tej spekulacji głębokiej a mistycznej, jaka zapanowała w ich filozoficznem myśleniu. Otóż, jak poeta Klopstock pisał swoją Mesyadę, usiłując utworzyć wielką o Zbawicielu epopeję, tak również Haendel tworzył swego Messyasza, przedstawiając tę samą epopeję za

pomocą najpotężniejszych środków dramatyzmu muzycznego.

Co do strony technicznej, tę wyrobił Haendel na wzorach stylu włoskiego, na owej zwłaszcza tradycyi, przekazanej przez szkoły muzyki religijnej i utrzymywanej we czci przez małą liczbę kompozytorów klasycznych. Tu się nauczył Haendel prowadzenia chórów na wielką skalę, co było koniecznym warunkiem samej formy opisowo-dramatycznej, zakreślonej na olbrzymie rozmiary. Już w pierwszym z jego dzieł piękniejszych, w „Izraelu“, wykazuje się to mistrzostwo. Wiadomą jest rzeczą, iż oratorium to zawiera aż 20 chórów, połączonych recitativami, jedną tylko aryę w części pierwszej, zaś trzy duety i trzy aryę w drugiej. Lud Boży tak wyłącznym jest tu czynnikiem, że nawet Mojżeszowi nie dał mistrz przyjść do słowa, ani też do działania, pojmując postać tę jako bierne narzędzie woli boskiej. Wyjście Izraelitów z Egiptu, jako też cały szereg cudów wyzwalających, opowiadają same chóry majestatycznie rozwinięte. Większa część tych chórów prowadzoną jest podwójnie. Mistrz tak gruntownie przejął się tu nowemi zdobyczami muzycznymi, że zatarał wszelki ślad swych dawnych nawyków; zdradzają go jedynie aryę i duety.

Niektóre z tych ostatnich rozwinął Haendel z całą świetnością arii włoskiej, zawsze jednak z zastosowaniem bogactwa harmonicznego. W chórach,

przy wzniosłej ich budowie, podziwiać należy niezmiernie delikatny koloryt szczegółów. Lubo nie wszyscy estetycy godzą się na to, iżby muzyka malować mogła zewnętrzne zjawiska natury, przecież w oratoryum staje się to rzeczą nieuniknioną, o ile styl opisowy ma tu zastąpić plastykę teatralną, o ile mistrz potrafi uniknąć przesady i nie poniży sztuki naturalizmem zbyt jaskrawym. Nie był Haendel dość powściągliwym w owym naturalizmie i nieraz pozwolił sobie użyć rysunku płaskiego, jak ów w arii: „I żaby bez liku“, gdzie gra skrzypcowa przypomina skakanie tych niemiłych płazów; owszem, faktura „Izraela w Egipcie“ przepelnioną jest udawaniem brzęku much i komarów, padania gradu i ruchów ognia. Pomysły takowe ubliżają powadze muzyki, która nie ma wspólnego ze ślepymi siłami natury. Otóż nieporównanym był Haendel malarzem, gdy przedstawiał nie samo zjawisko, lecz raczej jego wrażenie, odbite we władzach psychicznych człowieka. Ztąd właśnie pochodzą charakterystyczne motywy mistrza, zwłaszcza w chórach, które wprowadzają słuchacza w świat przedmiotowości za pomocą barwnego opowiadania. Kompozytor nie stara się tu już o głębokość, lecz o plastyczne przedstawienie rzeczy, jak tego wymaga sam opis. To też w chórach Haendel nie jest tak mądrym dyalektykiem jak Bach, ale za to jest nieporównanym poetą, umiejącym zająć fantazyę słucha-

cza prześlicznymi obrazami muzycznymi. W każdym z oratoryów Haendla znaczenie chórów jest przeważne, jakkolwiek pojedyncze śpiewy, wyjąwszy Izraela w Egipcie, nie małą grają w nich rolę. W Judzie Machabeuszu, w Samsonie i w Jozuem walka ludu izraelskiego przeprowadzoną jest zbiorowo, gdy akcja osób pojedynczych rozwija się w solowych formach. Wielka boleść z powodu upadającej potęgi Machabeusza, żale po utraconych bohaterach, dążenie do wolności i pełna wiary odwaga — oto podstawa etyczna oratorium, opisującego epokę rewolucyjną hebrajczyków, za pomocą wspańniętej ekspresji chóralnej.

Najznakomitszem dziełem Haendla jest niewątpliwie oratorium „Samson“. W żadnym z poprzednich osoby działające nie są tak indywidualnie, tak silnie zarysowane jak w tem ostatniem, gdzie chóry, niemniej charakterystycznie przeciwstawione, dopełniają całości żywotnej, prawdziwej, a przede wszystkim wielkiej. Skrucha i żal Samsona wobec rozpaczliwych zawodów ludu, dzielność tegoż bohatera wobec Dalili i szydzących Filistynów — to są objawy duchowe, które w natchnieniu Haendla znalazły wyraz poetyczny, w jego fantazyi piękno niespożyte. Subtelną ręką psychologa umiał mistrz oddać tę duszy niewieściej dwoistość, która u kobiety na Wschodzie objawia się sprzecznymi uczuciami miłości i nienawiści. Taką właśnie jest jego

zdradliwa Dalila, odwzorowana pyszną grą barw jasnych i ciemnych na przemian. Również psychologiczną jest w wystąpieniach chóralnych charakterystyka Żydów i Filistynów. Duet między Samsonem i jednym z Filistynów świadczy o mistrzu, który na polu opery zdobywał wawrzyny.

Znaczenie Haendla w najlepszym występuje świetle przy porównaniu działalności jego z działalnością współczesnego mu Sebastjana Bacha. Ku temu służyć może oratorium „Messyas“, jako przedmiot, przez obu mistrzów opracowywany. Bach zajmował się właśnie tą samą poezią w swoich oratoriach passyjnych i wielkanocnych, jako też w niektórych kantatach.

Ród Bachów odznaczył się historycznie tem, że w ciągu dwóch stuleci obdarzał świat sztuki całym szeregiem muzyków znakomitych. Największy z nich, największy nawet mistrz po wsze czasy:

Jan Sebastjan Bach urodził się 21 Marca 1685 r. w Eisenach, gdzie jego ojciec był muzykiem nadwornym i miejskim. Osierocony w dziesiątym roku życia, Sebastjan przebywał w domu starszego brata swego, organisty Krzysztofa i od tegoż pierwszą naukę pobierał. Niezadawalniała ona chłopca, naznaczonego piętnem geniuszu; dla tego też w piętnastym roku życia wstąpił do szkoły chóralnej w Luneburgu, gdzie otrzymał miejsce stypendyalne. Tu nabył gruntownego wykształcenia w muzyce;

ztąd też odbywał piesze wędrówki to do Hamburga, by słyszeć słynnego organistę Reinkena, to do Celle, dla studyowania stylu muzyki francuzkiej, uprawianej naówczas w książęcej kaplicy. Już w ósmnastym roku życia Bach mianowanym został muzykiem nadwornym w Weimarze, następnie organistą w Arnstadzie, gdzie z podwojoną gorliwością zabrał się do studyowania dzieł organowych i klawikordowych swojego czasu. Tu rozwijać też począł wielką czynność kompozytorską, a rozgłosna imienia jego sława, zwłaszcza jako dzielnego organisty, tak szybko wzrastała, że miasta niemieckie i dwory ofiarowywały mu coraz zaszczytniejsze posady. Więc powoływany był z kolei to do Mühlhausen, to do Weimaru na organistę i koncertmistrza nadwornego, to znów do Köthen na kapelmistrza. W tem ostatniem mieście pozostawał Bach do r. 1723, w którym to czasie, po śmierci Kuhnaus'a, powołany został do Lipska, dla objęcia obowiązków kantora i przewodnika szkoły Ś-go Tomasza. Należy się wspomnieć o poczesnem przyjęciu, jakiego mistrz doznał na dworze króla pruskiego Fryderyka W. Syn Bacha Filip Emanuel pełnił obowiązki grajka u tego monarchy, filozofa i melomana. Zasłyszawszy o wielkiej sławie lipskiego kantora, król polecił Emanuelowi, by zaprosił ojca w odwiedziny do Berlina. W maju r. 1747 Bach przybył i natychmiast przez króla został przyjęty. Fryderyk W-ki kazał

ustawić kilka fortepianów Silbermanowskich w rozmaitych pokojach, a Bach grał na każdym z nich, wprawiając króla w coraz większy zachwyt. Artystycznym owocem tych odwiedzin jest dzieło pod tytułem: „Muzykalna ofiara“, przypisane wielkiemu królowi przez autora. Bach umarł w Lipsku 30 lipca 1750 roku.

Pominąwszy niespożyta wartość największej części dzieł Bacha, sama ich liczba jest rzeczywiście zdumiewającą. Wszystkie nadto odznaczają się wielkiem bogactwem treści i niezwykle w najdrobniejszych szczegółach opracowaniem. Przy tak niezwyklej działalności kompozytorskiej Bach spełniał gorliwie obowiązki swego urzędu i był wzorowym ojcem bardzo licznej rodziny; pracował też nad poprawą instrumentów i sztychował na cynku wiele swoich kompozycji. Nieustanna czynność, jakiej się oddawał w ciągu całego życia, a zwłaszcza prace nocne, tak dalece osłabiły wzrok mistrza, że po dwukrotnej i nader bolesnej operacyi zaniewidział zupełnie pod koniec życia.

Genialna twórczość Bacha przedstawia sama w sobie wszystkie pierwiastki, jakie złożyły się na rozwój sztuki muzycznej: głos ludzki i instrument, umiejętne formy chóralne i pieśń ludowa, tradycye muzyki kościelnej i style nowe — co wszystko niezmierną wiedzą mistrza ujętem zostało w formy oryginalne. Jego arcydzieła stały się też na czas

bardzo długi wzorami i ustanowiły źródło niewyczerpanych uposażeń w dalszym rozwoju sztuki. Na tę głęboką płodność geniusza wpłynęły uczucia narodowe i religijne, poezya pieśni nabożnej i liryka ludu protestanckiego. Bach użyłniał bezustanku swą fantazyę samorodnym śpiewem ludowym. Większa część Suit wynikła z tych natchnień. Pieśń ludowa nie ze swej formy prostej, lecz z ducha daje się tu rozpoznać; mistrz wybiera motywy charakterystyczne, z których wywiązuje formy kunsztowne, tworzy poemata złożone, czarujące zarówno rzewnością uczucia jak mądrą dyalektyką. Nadto spożytkowuje on i te formy, które pieśń ludowa u innych narodów do życia artystycznego powołała, pisze koncerty w stylu włoskim i francuzkim, toż Suity francuzkie, przywłaszczając sobie zalety obydwóch szkół i łącząc je z przymiotami niemieckiego mistrzostwa. Postępując tą drogą, Bach wytwarza styl uniwersalny, czysto artystyczny, sam zaś pozyskuje imię największego klasyka i to właśnie w epoce najbardziej rozbijałego romantyzmu muzycznego, to jest w chwili bieżącej. Z większem upodobaniem niż styl włoski, polegający na piękności kontrastów, uprawiał Bach styl waryacyjny francuzki. On nie miał żywej natury dramaturga, lubił spekulować, zagłębiać się w myśli tematycznej i wyczerpywać zadanie do ostatka, ku czemu właśnie najlepiej nadawała się forma waryacji.

Toż i do indywidualizmu lirycznego czuł wstręt widoczny, skoro zawsze usiłował ukrócać ruchy nuty pieśnianej, lub ją samą zanurzał w otchłani harmonii chóralnej. Tak w Sonatach fortepianowych i skrzypcowych, jak w rozlicznych Koncertach i w Suitach, daje Bach przewagę waryacyom lub chóralnemu figurowaniu nad melodyą. Ztąd kompozycja mistrza trudną jest i niepopularną, jakkolwiek wysoce artystyczną. Nikt dotąd nie był w tej samej mierze panem techniki muzycznej, nikt Bachowi nie dorównał we władaniu najsubtelniejszymi odcieniami kontrapunktu i najobfitszą złożonością dźwięków w harmonii. On tylko był w stanie wykończyć dotychczasowe doświadczenia scholastyczne, formuły zużyte natchnąć myślą i zaniedbaną od czasu powstania opery polifonię ożywić ruchem wewnętrznym. Wszak formy ścisłe stanowczo zostały usunięte przez muzykę nową, popularną, ubiegającą się o styl łatwy i przedewszystkiem o efekta sceniczne. Bach zawrócił do nich, nadał im najwyższe wykończenie i odrodził zapomniane tworzywo.

Bach uprawiał wszystkie formy kanonu, głównie jednak do najwyższej doskonałości doprowadził fugę, której tematykę zawsze z pieśni wysnuwał. W jego „Wohltemperirte Clavier“ można wymienić cały szereg fug, których temata tchną pewną prostotą a rzewnością uczucia, obok innych, natchnio-

nych majestatyczną powagą lub rozigraną fantazyą. Wiemy już, że fuga wywiązała się z kanonu pod wpływem harmonii; Bach przywodzi proces ów do końca, udoskonalając organizm form starych, a mistrzowstwo jego znajdzie wielkie zastosowanie w późniejszym rozwoju muzyki dramatycznej, jakkolwiek zamknięty w sobie mistrz wcale tego rodzaju sztuki nie uprawiał.

Kompozycja Bacha zupełnie odmienne nosi na sobie cechy estetyczne w porównaniu z kompozycją Glucka i Haendla. Gdy tych zajmował głównie przedmiot żywotny, to Bach zanurzał się całą duszą w idealizm wiary; gdy im chodziło o zadowolenie strony uczuciowej słuchacza, to filozofujący polifonik usiłował działać na umysł i przedstawiał piękno muzyki ze strony rozsądkowej. Kierunek takowy znamionuje w osobie Bacha najznakomitszego przedstawiciela muzyki protestanckiej, której główną podstawą jest słowo biblijne. Motety jego są właśnie tego nastroju artystycznym dowodem. Największą jednak twórczość religijną rozwinął w kantatach. Lubo z samego już obowiązku, jako kantor i dyrektor chórów kościelnych, uprawiał tę formę muzyki, to z drugiej strony upodobał ją sobie dla szerokich rozmiarów, w których duch jego mógł swobodnie spekulacye harmonii przeprowadzać.

Bach zajmował się poprawą instrumentów, a przed innemi uregulowaniem mechanizmu klawikordowego. On to wpłynął na wprowadzenie temperacyi jednostajnej, polegającej na równomiernem ustaleniu stopni w oktawie, udogodnił też aplikaturę, czem nadzwyczajnie podniósł pełność i bogactwo gry na klawikordzie. Wszystkie te ulepszenia wynikały z jego poglądu na muzykę i były koniecznem następstwem geniuszu wskroś wynalazczego. Nie mogła mu wystarczyć ograniczona skala techniki wokalne; więc zapotrzebował czynników zbiorowych. Ztąd też łączność muzyki wokalne z instrumentalną dokonaną została przez Bacha w sposób organiczny, ścisły i umiejętny, na co żaden z mistrzów poprzednich ani współczesnych zdobyć się nie mógł. Jego instrumentacja nie tylko wspiera śpiewaków, lecz bierze udział niezależny w kompozycji, przedstawiając z innej strony osnowę tematów wokalnych.

Msze Bacha, w liczbie sześciu wydane, zalecają się pierwiastkiem lirycznym. Lecz w Oratoryach passyjnych i Wielkanocnych mistrz mimowolnie zbliża się ku stylowi legendowemu. Opracowując tę samą treść co Haendel w Messyaszu, wyróżnia się od tegoż poglądem poetycznym. Messyas Haendla składa się z trzech części: pierwsza opiewa Zwiastowanie i Narodzenie Jezusa, pojawienie się Zbawiciela na ziemi i pełne cudów życie jego; dru-

ga opisuje Śmierć i Zmartwychwstanie, jako też ugruntowanie Kościoła za pomocą Ducha Świętego; trzecia przedstawia całą wspaniałość świata nowego, odkupionego męczeństwem i śmiercią Chrystusową. Otóż, gdy myślą przewodnią w poemacie Haendla jest pojawienie się Chrystusa i jego żywot rzeczywisty, to w poemacie Bacha przeciwnie, tą myślą przewodnią jest sam dogmat zbawienia, pojęty teologicznie. Jest to jakby opowiadanie wedle słów Ewangelii, owiane duchem mistycyzmu średniowiecznego i w pojedynczych rysach nieco udramatyzowane. Od czasu do czasu rozbrzmiewają tu głosy całego zboru, którego uczucia religijne biorą żywy udział w opowiadaniu. Tak wyróżniony pogląd cechuje też kompozycję Bacha znamieniem ortodoksji protestanckiej.

Bach, równie jak Haendel, uprawiał styl polifoniczny, lecz z innych zupełnie powodów. Ów styl najlepiej się godził z tą ortodoksją, z jaką mistrz pojmował Pismo Święte. Haendel przeciwnie, znalazł w polifonii potężne dźwignie dramatyzmu. Wybór tematów cechuje też doskonale różnice fantazyi twórczej u obydwóch mistrzów. Obydwaj posługują się chętnie w ariach i chórach świetnymi ozdobami i figurowaniem misternem; lecz Bach wybiera temata miękkie, nieokreślone, Haendel zaś lubuje się w jasnych, pogodnych i uroczystych; tamten wyraża marzenia duszy swojej za pomocą najdelikatniej-

szych odcieni chromatycznych, temu wystarcza diatonika i czysty trójdźwięk, jako mistrzowi, który nie w drobnych rysach lecz w potężnych ruchach szuka wyrazu. Ztąd też, gdy Haendel stawia śmiało posągowe swe figury i nigdy do nich nie wraca, to Bach kilkakrotnie rzeźbi wybrane motywy, by je przedstawił w coraz delikatniejszych rysach. Za to w opracowaniu tematów jest Bach o wiele logiczniejszym od Haendla, który je rozwija tylko w imię efektu dramatycznego, nie zaś dla artystycznej skończoności. A nadto Bach rozporządza nierównie bogatszą harmoniją i wytwarza niezliczone mnóstwo formuł, mających uposażyć wymowę muzyczną.

Haendel był popularnym w najszlachetniejszym znaczeniu tego słowa; Bach przeciwnie, tworząc w imię idei, przygotowywał przyszły rozwój sztuki i nie troszczył się wcale o sławę. Pisał niezmiernie szybko, łatwo i wiele, lecz wszystkie kompozycje swoje chował w domu, jak gdyby wiedział z góry, że go nikt ocenić a nawet zrozumieć nie zdoła. To też u współczesnych miał tylko sławę biegłego organisty, a z geniuszu twórczego jeśli zasłynął w czasach późniejszych, to jedynie wobec historyi i najwyższych powag mistrzostwa, nigdy zaś wobec opinii publicznej. Bach udoskonalił styl muzyki organowej, podnosząc wartość instrumentu, oraz szczytność kompozycji fugowej, a jednocześnie dał trwałe podstawy stylo-

wi muzyki instrumentalnej zbiorowej, której świetny peryod miał się rozpocząć przy końcu wieku XVIII.

Trzej mistrze znakomici: Gluck, Haendel i Bach, są przedstawicielami największego rozkwitu sztuki klasycznej, opierającej się na bohaterstwie starożytnem i na średniowiecznej idei religijnej. Gluck poddał się pod bezpośredni wpływ świata bohaterckiego i szukał w nim związku z psychologicznymi prawdami dziejów powszechno - ludzkich; Haendel zatopił ducha w ideałach wiary, poddając natchnienie swoje pod wpływ deizmu chrześcijańsko-filozoficznego; zaś Bach spoczął całkiem na wznowionej przez kościół protestancki mistyce teologicznej. Po skończonej tych trzech mistrzów działalności sztuka skierowywać się poczęła coraz jawniej ku realizmowi, schodząc do piękna natury i do stosunków życiowych człowieka. W owym kierunku rozpocznie się uprawa muzyki instrumentalnej, jako najodpowiedniejszej dźwigni realizmu, polegającego na przejmowaniu barw i ruchów, na malowniczej opisowości. Zwrót ów rozpoczęli w temże samem jeszcze stuleciu trzej mistrze nieśmiertelni — Haydn, Mozart i Beethoven.

ROZDZIAŁ XI.

Haydn.—Mozart.—Beethoven.

Józef Haydn urodził się 31 marca 1732 roku w Rohrau, wiosce położonej w niższej Austrii. W domu biednych rodziców jego muzyka z zamiłowaniem uprawianą była, a mały Józef chętny brał udział w tych domowych rozrywkach, naśladowując po dziecinnemu grę skrzypcową. Jeden z krewnych rodziny, nauczyciel w Heimbergu, zauważywszy w chłopcu wielkie uzdolnienie do muzyki, skłonił rodziców że mu go na wychowanie powierzyli. Po trzechletniej u krewnego nauce udał się Haydn do Wiednia, gdzie, dla pięknego głosu sopranowego, umieszczonym został w szkole śpiewaków przy kościele Ś-go Stefana. W szkole tej pozostając do siedemnastego roku życia, otrzymał, wraz z wiadomościami naukowemi, gruntowne wykształcenie muzyczne. Gdy go kompozycji uczono nie wiele, Haydn sam starał się ją poznać, studyując Mathe-sona i Fuksa. Praca samodzielna, ciężkie koleje

życia za młodu i doświadczenia własne, wykształciły w nim oryginalność twórczą. Po utracie głosu, a ztąd przymusowem opuszczeniu szkoły, biedny młodzieniec utrzymywać się musiał z lekcyj i tyle w końcu zyskał, że za pośrednictwem życzliwego sobie poety Metastazia, otrzymał miejsce akompaniatora przy głośnym naówczas nauczycielu muzyki, Mikołaju Porpora. Ani licha płaca, ani szorstkie obejście nie zraziły Haydna, który trzy lata wycierpiał na tem stanowisku, jedynie przez miłość dla sztuki.

W roku 1759 otrzymał miejsce kapelmistrza u hrabiego Morzina, a niedługo potem powołany został do księcia Ésterhazego, wirtuoza i lubownika muzyki, u którego przez lat trzydzieści godność kapelmistrzowską piastował. Stanowisko to, jakkolwiek słabo wynagradzane, miało doniosłe znaczenie pod względem artystycznej działalności. Rozporządzając orkiestrą całą, mógł Haydn doskonale zbadać warunki jej ustroju organicznego. Rozpoznawanie własności każdego instrumentu przychodziło mu tem łatwiej, że orkiestra nie była wcale wirtuozami, lecz miernymi grajkami obsadzoną. To też studia szczegółowe w instrumentacyi niezmiernie wiele przyniosły mu pożytku.

Rozgłos mistrzowskich dzieł Haydna tak daleko sięgał, że Anglia zapragnęła usłyszeć jego muzykę oryginalną i samego kompozytora do siebie zawe-

zwała. Wszakże nie mógł on temu życzeniu zadość uczynić wcześniej, jak dopiero w r. 1790, po śmierci księcia. Więc udał się do Londynu, gdzie, obdarzony zaszczytami i pieniędzmy, napisał znakomite dzieła, a pomiędzy temi kilka symfonij i kwartetów. Usilnie zatrzymywany, wołał powrócić do kraju ojczystego, z kąd odwiedził raz jeszcze gościnną stolicę Anglii w roku 1795. Nabywszy posiadłość w Wiedniu, zamieszkał tam stale wśród dostatku i bardzo przyjaznych warunków życia. Umarł 31 maja 1809 roku. Jako starzec, napisał jeszcze dwa dzieła, używające najrozgłośniejszej sławy w Niemczech: „Stworzenie“ (1797) i „Pory Roku“ (1800). Liczbą dzieł swoich Haydn zaledwie ustępuje Bachowi. Stanowią one: 118 Symfonij, 83 Kwartety smyczkowe; 60 Sonat, 14 Oper, 5 Oratoryów, pieśni, duety, muzykę kameralną, Msze, Ofertorya, pieśni kościelne, Serenady, Marsze, Menuety i Walce.

Jak wyżej powiedziano, Haydn winien był znakomitość swoją tylko własnej pracy i doświadczeniom życia. Ze szkoły wyniósł on jedynie dokładną znajomość instrumentów i małe pojęcie kompozytorskiej techniki. Dla tego też indywidualizm jego, nie krępowany zbyt ścisłym szkolnictwem, przy wrodzonych darach geniuszu, tem potężniej mógł się rozwinać. Wiemy, że dla zarobku musiał tworzyć muzykę popularną, co go właśnie zbliżało do ludu, dając mu możność poznać i ukochać poezję

natury. Nie brał on od Indu samych dźwięków pieśnianych, jak to czynili dotychczasowi kompozytorowie, nie używał jego liryzmu w celu dramatyzowania uczuć wyższych, lecz przejmował się życiem natury, ceniąc przedewszystkiem prostotę i prawdę, wdzięk nieudany i piękność przyrodzoną. Ztąd kompozycye mistrza tego są zidealizowanemi obrazami, niby przedstawieniem w formie muzycznej ruchów i barw świata codziennego.

Haydna uważać należy jako twórcę nowoczesnych form instrumentalnych, które głównie opierają się na ruchach zewnętrznych i na opisowości. Jakkolwiek Bach umiał już rządzić samoistnie instrumentacją, wszakże wiązał ją zawsze z muzyką wokalną. Swobodniejszy styl instrumentalny, jaki znajdujemy w niektórych jego preludyach organowych, w toccatach, fantazyach i koncertach, został później dopiero usystematyzowany. Nawet sonata Bacha, lubo formy muzyki tej najbardziej wówczas były rozwiniętymi, opiera się jeszcze przeważnie na starym kontrapunkcie. Bo styl nowy mógł być wytworzonym jedynie przez takich mistrzów, którzy poświęcili się wyłącznie uprawie muzyki instrumentalnej. Wielu z nich pracowało w tym kierunku mniej lub więcej szczęśliwie; ale Haydn dopiero był prawdziwym symfonistą.

Do czasów Haydna najpowszechniej uprawianą była Sonata fortepianowa, ile że klawikord, najła-

twiejszy do użycia, wielkiej nabrał w świecie muzycznym wziętości. Otóż z gry fortepianowej znika powoli styl polifoniczny, który fakturę chóralną naśladował, a na jego miejscu powstaje inny, właściwszy instrumentowi, styl dwugłosowy. Już u dawniejszych mistrzów, jak Frescobaldi, a bardziej jeszcze Scarlatti, właściwości nowego stylu ujawniają się we frazesach naprzemian figurowanych to śpiewnych, które to zarysy rozwinęły się później na znaczącą wymowność kontrastów. Formy arii i ronda ważną tu grały rolę, jak się to widzieć daje w zbiorze Sonat, wydanym w latach 1755 i 65-m pod tytułem: „Oeuvres mêlées.“ Zbiór ten zawiera sonaty Filipa Emanuela i Jana Chrystyana Bachów, Leopolda Mozarta (ojca), Wagenseila, Eberlina, Stadego i innych mniej znanych kompozytorów. Sonaty Emanuela Bacha i Leopolda Mozarta najbardziej do nowych form się zbliżają. U Emanuela Bacha bogate figury łączą się organicznie ze śpiewem, a układ części i okresów dość już jest regularny. Sonata prawie zawsze składa się z trzech części: Allegro albo Moderato, Andante lub Adagio i Presto. Ostatnia część bywa także Menuetem. Józef Haydn zwał siebie uczniem Emanuela Bacha, ceniąc wysoko kompozycję tego mistrza i obierając je za wzory dla siebie. Podobnież Sonaty Leopolda Mozarta są niepospolitej wartości. Widać z nich, iż ojcu genialnego Wolfganga nie były obcemi for-

my nowe i że je umiał nader szczęśliwie do techniki fortepianowej zastosowywać.

Geniusz Haydna znalazł tedy podstawy stylu nowego dość urobionemi i przyswoił je sobie natychmiast. Sonaty jego, zrazu dwugłosowe, rozwijają się stopniowo w coraz bogatszą formę, w miarę jak mistrz wykształca technikę fortepianową i styl swój rozszerza. Harmonija występuje tu coraz śmieiej, obok właściwych instrumentowi figur, stając się nadto obfitem dla melodyi źródłem. Wielodźwięczność gry na fortepianie przyjmuje kierunek właściwy; nie tkwi już ona w samym ruchu głosów, jak polifonija wokalna, lecz w rozwiązaniach harmonicznych, mających uwydatniać formy kompozycji, zmiany tonikalne i peryody, a razem czynić zadość pełności instrumentu.

Szczególną jednak uwagę zwrócił Haydn na wielodźwięczność orkiestry. Ta przedstawia różność instrumentów, których natura akustyczna nie w jednakowej mierze daje się zastosować do ruchu polifonicznego. Podobny wokalnemu układ kompozycji staje się tu wręcz niemożliwym. Wszak już dęte instrumenta trzcinowe ustępują wiele smyczkowym; a cóż dopiero powiedzieć o blaszanych i o takich perkusyjnych, jak bębny? Rozmaitość dźwięków i sposobów grania daje muzyce instrumentalnej środki, jakimi wokalna nigdy rozporządzać nie mogła. W tym też kierunku radzili sobie mistrze

już od czasów Monteverdego, a bardziej jeszcze od Rameau. Muzyka orkiestralna, złożona z czynników nader rozmaitych, wymaga z zasady rytmu w wyższym nierównie stopniu wykształconego, niż muzyka głosowa. Inaczej nie mogłaby być zrozumiałą. Toż i kontrasty, czyli przeciwstawienia figuralne, mało znaczące w chórach, nabierają przeważnie wartości w zbiorowej grze instrumentów.

Otóż formy muzyki instrumentalnej Haydna wynikają z tych poglądów praktycznych.

Pierwszą częścią kompozycji jego jest dawne Allegro Scarlattiego, rozszerzone w sposób odpowiedni¹⁾. Z zasady kontrastu wynikają tu „okresy,” z których każdy prosty występuje przeciw figurowanemu, a to nie przypadkowo, lecz umyślnie, sposobem dobrze obmyślanym. Dział następny, w formie arii prowadzony, przypomina dawniejszą Sonatę motetową. Tu motyw lekko i swobodnie jest opracowany. W dziale trzecim powtarza się

¹⁾ Chcąc poznać dokładnie rozwój form w muzyce klasycznej, należy porozumieć się co do terminologii. Całość kompozycji składa się najprzód z oddzielnych, skończonych w sobie całości, jak Allegro, Adagio i t. d. Te nazywać będziemy *Częściami*. Owe części złożone są z dwóch albo trzech *Działów*, które bywają powtarzane w egzokucyi i stanowią zawsze główny między sobą kontrast. W każdym „dziale” może być kilka *Okresów* (po niemiecku: *Satz*), z których jedno są „główne,” inne „podrzędne,” lub „finałowe.”

dział pierwszy ze stosownemi zmianami. Harmonija uwydatnia piękność kontrastów dwiema podstawami zasadniczymi, bo gdy pierwszy okres opiera się na tonice, to drugi na dominancie.

W drugiej części, czyli w Adagio, zasada kontrastu nie powstaje u Haydna z przeciwstawienia toniki i dominanty, lecz z przeciwstawienia dwóch trybów, majorowego i minorowego. Odpowiednio temu okresy układają się w formie pieśnianej.

Na część trzecią forma Ronda zdawała się być najpodatniejszą. Że jednak w muzyce instrumentalnej przeważać od razu poczęły pierwiastki charakterystyczne, malownicze, ztąd pomiędzy innemi wybrano formy taneczne, przedstawiające ruchy życia towarzyskiego. Rycerski Menuet, pełen francuzkiej elegancyi i klasycznie wytworny, odpowiadał najlepiej zadaniu. Dano mu tedy w kompozycji miejsce trzecie, a Rondo figurowało później już jako część ostatnia.

W takiej formie rozwiął się styl fortepianowy i orkiestralny. Haydna zasługa polega na tem, że odrzucił system kompozycji dwugłosowej, nieharmonicznej, dając swoim tematom dwugłosowym lub kilkogłosowym pełny akompaniament akordów. Nie poprzestaje on, jak to czynił Gluck, na wydobyciu z instrumentów kolorytu dźwięcznego, lecz usiłuje każdemu z nich dać odpowiednią środkom jego rolę. Gdy u Bacha rogi i trąbki prowadzą częstokroć

melodyę lub walczą z figurycznemi trudnościami, co jest rzeczą przeciwną naturze tych instrumentów, to Haydn używa ich jedynie w harmonii lub do zaprodukowania dźwięków naśladowanych. Musiał on nadto rachować się nieustannie ze słabym i mało wykształconym grajkiem orkiestralnym, musiał układać partytę swoje o ile można najłatwiej, najprościej, czyniąc zadość obowiązkowi doświadczonego kapelmistrza. Otóż, lubo okoliczność ta wielce tamowała polot poetyczny mistrza, to jednak przyczyniła się do wyrobienia odrębności stylu i stała się być może przyczyną pośrednią powstania wzorów instrumentacji symfonicznej.

Badając własności akustyczne każdego instrumentu, oraz wzajemne ich stosunki w masie orkiestralnej, mógł Haydn z postępem doświadczeń swoich tworzyć coraz swobodniej, a skoro się czuł mniej krępowanym trudnościami techniki, zdobywał się na arcydzieła stylu i wymowy. W Symfoniach swoich wypowiedział on wszystkie wrażenia z życia, piętnując je tą szczerą prostotą duszy, z jaką ukochał poezję natury. On nie zagłębia się w przepaście uczuć, nie zna groźnych dramatów, lecz mało który z mistrzów umiał tak uroczo wyśpiewać naiwność serca, bezchmurną radość i spokojny smutek. Odrębność Haydna w mistrzostwie muzycznym nie pozwoliła mu położyć żadnych zasług w muzyce wokalne; owszem, zbyt wrażliwy na wpływy ze-

wewnętrzne, nie umiał sobie z nią radzić i gubił się w jej idealizmie niebezpiecznym.

Jeśli w osobie Haydna przedstawia się niezmiernie ważny zwrot muzyki ku opisowości, to Mozartowi przypisać należy odrodzenie dramatu lirycznego w kierunku realnym.

Wolfgang Amadeusz Mozart, syn Leopolda, urodził się w Salzburgu 26-go stycznia 1756 r. Już w latach dziecięcych objawiał on niezwykle uzdolnienie artystyczne, dziedzicząc od ojca bystrość i głębokość umysłu, równie jak nader szczęśliwą organizację fizyczną. Wrodzona słodycz duszy, która miała w dziełach Mozarta po nad wszystkie inne wygórować przymioty, malowała się na twarzy małego Wolfganga, czyniąc go nad wyraz pięknym i sympatycznym. Kochał on i potrzebował być kochanym. Ztąd pochodziło usposobienie liryczne, wyrażające się od dzieciństwa za pomocą mowy śpiewnej; ztąd rzewność melodyi i dar improwizowania, którym sześćioletni wirtuoz wywoływał podziw powszechny.

Pierwszym nauczycielem Wolfganga był ojciec jego, pełniący obowiązki wicekapelmistrza przy arcybiskupie salzburskim, muzyk zawołany, człowiek wykształcony i wielce poważny. Kształcił on syna wszechstronnie w naukach szkolnych, ile że przezorność pedagogiczna nakazywała przeciważyć i umacniać za pomocą wiedzy zbyt wrażli-

wą naturę dziecięcia. Jednocześnie przedsięwziął z dwojgiem dzieci, Wolfgangiem i starszą córką, artystyczną podróż po Europie. Popisy małoletnich fortepianistów następowały jedne po drugich i ścigały publiczność ciekawą; ztąd, o ile z jednej strony zyskiwano sympatyę i zadatki współczucia na przyszłość, o tyle z drugiej osiągnięto tę niezmierną korzyść, jaką młodemu umysłowi przynosi uzbierany skarb wrażeń. Mozart miał zręczność przypatrzyć się arcydziełom sztuki, widzieć miasta bogate i poznać stosunki towarzyskie. Pierwsza podróż trwała przez lat trzy i skierowana była na Monachium, Augsburg, Mannheim, Frankfurt, Bruksellę, aż do Paryża i Londynu. W Wiedniu napisał młodziutki Wolfgang, mający zaledwie lat dwanaście, pierwszą swą operę p. t.: „*La Finta semplice*,” czem pozyskał względy cesarza Józefa II-go i nierównie dłań droższe uznanie mistrza Hassego. Po całorocznym wy-poczynku ojciec zarządził podróż do Włoch, tym razem o wiele korzystniejszą i jedynie celami pedagogicznymi usprawiedliwioną. Otóż, najprzód zawitał do Bolonii i przedstawił syna Martiniemu, najuczeńszemu z muzyków ówczesnych; potem zawiózł go do Rzymu, by mu dać słyszeć hymny religijne i okazać wielkie pomniki sztuki, a ztąd droga wypadła do Neapolu, gdzie mały kompozytor, czarując profesorów muzyki, skorzystał niezmiernie wiele na obcowaniu z nimi. Mianowany przez Pa-

pieża kawalerem „Złotej ostrogi,” przyjęty w poczet członków honorowych przez towarzystwo filharmoniczne, wywdzieczył się za to czternastoletni Mozart operą p. t.: „Mitrydat,” która z wielkiem powodzeniem wystawioną została w Medyolanie. Lata następne przepędził naprzemian w mieście rodzinnem, to w Medyolanie, zajmując się studyowaniem mistrzów i kompozycją w różnych rodzajach muzyki, nie wyłączając kościelnej.

Z kolei wypadało pomyśleć o jakiejś posadzie, któraby zapewniała środki utrzymania sławnemu już Wolfgangowi. W Salzburgu, przy szczupłym wynagrodzeniu, groziła bieda, a dwory niemieckie wymawiały się jeden po drugim od ofiarowania ręki pomocnej. Ojciec tedy zwrócił się ku Paryżowi. Tu, że cała uwaga publiczności zajęta była Gluckiem i Piccinim, nikt nie chciał poznać młodego kompozytora niemieckiego. Żyjąc z dnia na dzień dochodem z lekcyj i mając sobie zamknięty przystęp do Akademii muzycznej, musiał Mozart opuścić stolicę Francyi. Nie było innej rady, jak objąć obowiązki organisty przy katedrze salzburskiej, chociaż arcybiskup był człowiekiem wymagającym, skąpym i nieużytem. Była to najważniejsza chwila w życiu Mozarta. Skupiony duchem i dojrzewający młodzieniec porachował się z nabytymi wiadomościami, przyszedł do samowiedzy i od razu stanął jako mistrz oryginalny, niepodobny do innych. Od tej pory datuje

wielka sława jego, rozpoczęta operą „Idomeneo,” którą napisał w r. 1780 pod wpływem natchnień miłosnych. Ze wszystkich utworów swoich Mozart najwyżej cenił to pierwsze wyznanie uczuć dla wybranki serca.

Po dwuletnim pobycie w Salzburgu, Mozart przeniósł się na mieszkanie do Wiednia. Tu urosła sława Glucka i Haydna, tu niemieckie mistrzostwo muzyczne zakładało stołeczną rezydencję swoją. Otóż tej siedziby Mozart już nie opuszczał aż do śmierci, choć walczył nieraz z niedostatkiem, zużywał się daniem lekcyj i darów fortuny nie doznawał. Ale w Wiedniu doczekał się on sławy dziejowej, jako założyciel opery niemieckiej. Pobudki wyszły od cesarza Józefa II-go, który patryotyczną reformę swoją rozciągał na sztuki piękne i pragnął w teatrze swoim, zamiast włoskiej, słyszeć muzykę narodową. Kwoli pobudkom takowym Mozart napisał operę p. t.: „Urowadzenie z Seraju,” pełną ognistego natchnienia, siły dramatycznej i charakterystyki. Dzieło powitanem było radośnie w Niemczech całych, a z pomiędzy miast obcych najpierwszy i największy hołd złożyła mistrzowi muzykalna Praga. Ciż sami Czesi przyjęli z zapalem inną operę Mozarta, „Wesele Figara,” napisaną w roku 1785, a która upadła w Wiedniu z powodu intryg Salierogo, dyrektora sceny włoskiej. W tymże roku wydał mistrz sześć kwartetów smyczkowych, przy-

pisanych Haydnowi, czem wywołał z ust czcigodnego starca słowa najgorętszej pochwały.

Ani przez Niemców, ani przez Włochów nie był Mozart tak dobrze rozumiany, jak przez publiczność czeską. Należało wywdzięczyć się Prażanom i zawrzeć z nimi bliższy stosunek artystyczny. Mistrz udał się tedy do stolicy czeskiej, dawał koncerty, improwizował i równie zachwycony został muzykalnem wykształceniem słuchaczy, jak ci jego mistrzostwem nieporównanem. Stosunek najściślej-szej przyjaźni zawartym został. Z powrotem do Wiednia Mozart postanowił umocnić ów stosunek darem tak pięknym, na jaki geniusz jego zdobywał się w chwilach rozgrzanego uczucia; postanowił napisać dla Prażan operę. Poematu dostarczył opat Lorenzo da Ponte. Był to komedyo-dramat pod tytułem: „Il Don Giovanni,” przerobiony z dawnej sztuki scenicznej hiszpańskiej, pełen zalet dla muzyka pod względem układu, charakterystyki osób i scen lirycznych. Mozart umiał skorzystać z tak rzadkich przymiotów, zrozumiał grę wewnętrzną podanych sobie czynników i wytworzył w mowie muzycznej to, czego poeta nie był w stanie opisać słowem. I znów kompozycyę mistrza, tym razem najcenniejszą ze wszystkich, jedno z największych arcydzieł geniuszu, spotkał los spodziewany — niepowodzenie wśród lekkomyślnych, włoską muzyką rozpieszczonych Wiedeńczyków — gorące przyjęcie w Pradze.

Między rokiem 1788 a 1790 Mozart przerabiał instrumentację do niektórych dzieł Haendlowskich, a zwłaszcza do *Messyasza* i napisał dla teatru włoskiego w Wiedniu operę „Cosi fan tutte.” Rok 1791 był ostatnim rokiem życia jego. Jak gdyby przeczuwał koniec swój, zdwoił w tym czasie działalność twórczą i dał światu dwie opery, pod tytułem: „Flet zaczarowany” i „Tytus,” oraz nieśmiertelne „Requiem.” Zbytecznym wydatkiem sił duchowych osłabiony, Mozart zapadał na zdrowiu, miewał jasnowidzenia i tworzył gorączkowo. Ztąd też wziął zamówienie przez pewną osobę mszy rekwizjalnej za wyrok na siebie i na łożu boleści wyśpiewał tę modlitwę żalobną, której mu anioł śmierci dokończyć nie pozwolił. Umarł 5-go grudnia 1791 roku, zostawiając w niedostatku żonę i dzieci.

W twórczości Mozarta zbiegły się wszystkie szkoły, wszystkie dorobki sztuki muzycznej. Ów wielki mistrz nie jest przedstawicielem wyłącznego szkolnictwa, ani jakiegobądź narodowości; owszem, przejęty ideałami powszechnymi, odtwarza on uczucia najogólniejsze, wspólne wszystkim ludziom. Osoby w jego dramatach nie przemawiają liryzmem miejscowym, lecz ożywione są charakterystyką tak ogólną, że w niej każdy człowiek poznać się może. Forma zaś utworów jego jest doskonałą, klassyczną, bo mistrz uwzględnia przedewszystkiem niezmiennie prawa piękności i nie grzeszy fantazją wybujałą.

Pomimo to wszakże Mozarta uważać należy jako postępowego realistę wobec poprzedzających go mistrzów, a zwłaszcza wobec Glucka. Ten uprawiał tragedję bohaterską, wyprowadzał na scenę charaktery wielkie, ale nie rzeczywiste. To też patetyczna deklamacja jego osób chłodną jest, jakkolwiek wspaniałą. Mozart przeciwnie, sprowadza dramat do życia i daje każdej postaci rysy prawdziwe, tegoczesne, opromieniając je tylko poetycznym urokiem. On nie stwarza grozy tragicznej, nie maluje namiętności silnych, lecz mistrzem jest w opiewaniu uczuć dobrych, łączy radość ze smutkiem i nadaje dramatom swoim cechę niezmiernie sympatyczną, moralną.

Styl swój wyrobił Mozart samodzielnie i wszechstronną pracą, kształcąc się na śpiewności włoskiej i na deklamacji francuskiej, zgłębiając naukę kontrpunktu i logikę harmonii niemieckiej, nie zapominając o przyswojeniu sobie nawet polifonii starokościelnej, jak tego dał dowód w *Don Żuanie*, mianowicie w scenie Komandora. Dla tego też w operach jego przejawia się takie bogactwo środków wokalnych i instrumentalnych, taka umiejętność techniczna, jakiej nikt przed nim nie umiał stosować do natchnień śpiewnych. Rozwlekłym i retorycznym recitativom Glucka Mozart daje miarę stosowniejszą i potęgę wymowy żywej, łącząc je nierozzerwanym węzłem z arją samą. Jest on nadto twórcą najdramatyczniejszych śpiewów zbiorowych, o ile umie wiązać

w jedną całość rozliczne stany uczuciowe, niezmi-
niając nic z charakterystyki każdej osoby pojedyn-
czej. Zrozumiał on bowiem, że na tem polega cała
potęga muzyki i jej wyższość w operze nad dyalo-
giem mówionym. Mozart, jako wyborny humorysta,
doprowadził operę komiczną do najświetniejszego
rozkwitu. Umiął on zespolić francuską żwawość
rytmów z kontrastami i z „parlando” włoskiem, na-
dając znaczenie wyższe owym symbolom komizmu.
To też wielkim był wpływ Mozarta na rozwój dra-
matu lirycznego. Nie tylko dla kompozytorów nie-
mieckich stał się on arcymistrzem i przewodnikiem
w sztuce, ale mu uledez musiała szkoła francuska,
nawet włoska, a to w osobie takich spadkobierców
jak Cherubini, Boïeldieu i Rossini, którzy się prze-
jęli bądź formami, bądź samym stylem Mozarto-
wskim.

Nieporównany w muzyce dramatycznej, Mozart
nie zawsze był jednakowo natchnionym kompozyto-
rem religijnym. Wyjąwszy niektóre dzieła, jak
Oratorium p. t. „Dawid pokutujący“, Offertoryum
„Misericordias domini“, szczytne „Ave verum“
i „Requiem“, mistrz zresztą ulegał złym kierunkom
czasu i nie ustrzegł się od pewnej świeckości w swo-
ich utworach mszalnych. Pełna ruchów plastycz-
nych, kościelna muzyka jego nie zawsze jest tak
wspaniałą jak muzyka Haendla, nie zawsze tak
głęboką, jak muzyka Bacha. Że jednak miał duszę

czystą i nabożną, że odczuł całym jestestwem piękność słyszanych za młodu chórów sykstyńskich, tego właśnie dowiódł w kilku wyżej wymienionych utworach.

Co do muzyki instrumentalnej Mozarta, tej wartość historyczna nierównie mniejszą jest niż wartość dramatycznej. Jako mistrz instrumentu, był on uczniem Haydna, ale i tu przyznać mu należy oryginalność, a nawet wyższość pod względem fantazyi. On to wzmocnił masę orkiestralną i wskazał właściwą rolę instrumentów smyczkowych i dętych w kompozycyi symfonicznej. Najpiękniejsze dzieła jego, których przymioty odbiły się nawet w ostatnich utworach Haydna, są: trzy Symfonie z r. 1798: *Es dur*, *G mol* i *C dur*, zbiór sześciu kwartetów i kwartet *G mol*; tria, niektóre sonaty i koncerty fortepianowe. Znajdujemy tu piękność motywów, wdzięk nieporównany i skończoność pracy, zwłaszcza w Adagiach, które wpłynęły wiele na rozwój liryzmu instrumentalnego.

Ledwie dokonany został wpływ Mozarta na sztukę muzyczną, już się rozpoczął wpływ innego mistrza, długi niezmiernie, przeciągający się aż do naszych czasów i wielce obfity w następstwa. Mistrzem tym był:

Ludwik van Beethoven, urodzony w Bonn r. 1770. Ojciec jego, kantor kaplicy Elektora Kolońskiego, wydobył przymusem talent z dziecka, które do mu-

zyki najmniejszego pociągu nieokazywało. Pomimo to jednak mały Ludwik tak znakomite uczynił postępy w grze na klawicymbale i na skrzypcach, że już w piętnastym roku życia zajmował posadę organisty nadwornego. W roku 1786 Beethoven odbył pierwszą swą wycieczkę do Wiednia, gdzie improwizował wobec Mozarta i od tegoż otrzymał zachętę do pracy. W cztery lata później osiedlił się w stolicy Austrii i rozpoczął obiecującą karierę pod protekcją dwóch ludzi wpływowych: barona Van Swieten i księcia Lichnowskiego. Pracował zrazu pod kierunkiem Haydna; gdy jednak ów mistrz systematyczny nie zdołał okiełznać zbyt samodzielnego umysłu Beethovena, gdy niecierpliwy uczeń zrywał co chwila prawidłowy porządek nauki, przyszło niebawem do rozejmu pomiędzy nimi. Wolał Beethoven poddać się pod kierownictwo Albrechtsbergera, słynnego naówczas teoretyka. Ten nie sprzeciwiał mu się w niczem, pozwalając rozwijać się swobodnie jego fantazji oryginalnej, nieco dzikiej, lecz zapowiadającej niezwykłego mistrza. W owym to czasie napisał Beethoven trzy tria, trzy sonaty, przypisane Haydnowi, pierwsze Kwartety, Septet i dwie pierwsze Symfonije. Dzieła te, lubo tworzone pod wpływem Haydna i Mozarta, nacechowane są jednak dość wyraźnie polotem muzyka-poety, który miał niebawem odrzucić obrane wzory i własnym stylem przemówić.

Aż do trzydziestego roku życia los sprzyjał Beethovenowi. Zaszczycony przyjaźnią ludzi znakomych, hojnie wynagradzany przez wydawców i poszukiwany w towarzystwie, używał on bezchmurnego szczęścia, co też w pierwszych jego utworach odbiło się myślą jasną, uczuciem szczerem. Lecz ów stan duszy zmieniać się począł z chwilą, jak artysta dotknięty został próbą najboleśniejszą, kalectwem, które zerwać miało naturalny stosunek pomiędzy nim a sztuką. Beethovenowi dała się uczuć głuchota straszna, nieuleczalna. Zwiększając się z dniem każdym, choroba ta oderwała poetę od ludzi, zachmurzyła jego umysł troską, zatruiła serce jego goryczą i nieufnością. Wielce do tego przyczyniły się zmartwienia rodzinne, nieuczciwe postępowanie braci i lekkomyślność synowca, którego Beethoven ukochał i usynowił. Pod ciężarem niepomyślności takowych mistrz wpadał w rozpacz i pisał testament, to znów się budził do życia i w dźwiękach muzycznych wylewał całą moc cierpień swoich. Było to w r. 1802, gdy Beethoven, uskuteczniając powzięty dawno zamiar, zabrał się do napisania poematu symfonicznego na cześć Napoleona. Wielki mistrz widział bowiem w wielkim bohaterze ówczesnym przedstawiciela wolności republikańskiej i chciał jego sławę wyśpiewać. Otóż symfonia była już ukończoną, gdy nagle wieść się rozeszła, iż pierwszy Konsul Rzeczypospolitej

francuzkiej ogłosił się Cesarzem. Rozczarowany Beethoven odrzucił z gniewem rękopism. Kompozycja wydana została znacznie później i już nie pod tytułem „Bonaparte“, lecz w zamianowaniu ogólnikowym, jako „Symfonia heroiczna na cześć wielkiego męża“.

Chociaż Beethoven nigdy nie ubiegał się o popularność, jednak przyszła mu raz ochota napisać operę. Jego „Leonora“, znana również pod tytułem „Fidelio“ i wystawiona w Wiedniu r. 1805, odznacza się podniosłością myśli i niezwykłą powagą stylu. Lecz właśnie dla tej odrębności swojej, dla braku liryzmu popisowego, niezrozumiana przez publiczność ówczesną, opera ta upadła. Zrażony niepowodzeniem, Beethoven wyrzekł się kompozytorstwa scenicznego, ile że go nigdy nie pociągała ku sobie sztuka teatralna, wymagająca przedstawiania z ludźmi i ograniczenia wolności twórczej.

W latach następnych wyszły z pod pióra mistrza trzy nowe Symfonije. Jednocześnie był jego materialny polepszył się nieco, a to skutkiem wyznaczonej mu przez panów wiedeńskich dość znacznej pensji rocznej na utrzymanie. Beethoven rządzić się nie umiał; pieniądze przechodziły w ręce marnotrawnych braci i synowca, a on sam żyć musiał bardzo oszczędnie. Rok 1810, w którym napisał Mszę *C dur*, jest ostatnim rokiem jego najświetniejszej działalności artystycznej. Odtąd poczyną

się owa twórczość zagadkowa, olbrzymia treścią wewnętrzną, lecz tem słabsza ze strony formy, twórczość, której źródłem były zwiększone cierpienia i zawody, brak trzeźwości i panowania nad sobą. Beethoven zerwał już ostatnie węzły ze światem, ile że sama publiczność, zainteresowana czarującą muzyką Rossiniego, nie chciała słuchać ponurych, głębokich i oderwanych dramatów symfonisty. Liczba dzieł jego dochodziła do stu; mówiono wiele o oryginalności i dziwactwach stylu, wyszydzano śmiałe pomysły mistrza, lecz nikt nie umiał cenić w nim wielkiego poety. Wśród takiego odosobnienia napisał Beethoven drugą Mszę z *D dur*, nad którą pracował prawie trzy lata, wydał ostatnie Sonaty i Kwartety, oraz dziewiątą Symfonię z chórem. Ta była ostatniem natchnieniem mistrza. Złamany cierpieniami moralnemi i fizycznemi, Beethoven umarł dnia 24 marca 1827 roku, mając lat 56.

W artystycznej działalności Beethovena znać trzy zmiany, dość wyraźnie odznaczone. Przejęty z początku stylem Haydna i Mozarta, odznacza się potem wybitną samodzielnością i tworzy dzieła najdoskonalsze, aż pod koniec traci równowagę estetyczną i zaniedbuje piękność formy dla rozwlekłej i niejasnej fantazyi. Ow wielki mistrz odznaczył się tem w dziejach sztuki, że stworzył dramat symfoniczny, że zidealizował akcyę i dyalog, że dał

wzory obrazowania w muzyce niezależnie od wymowy i plastyki. Gdy Haydn trzyma się opisowości i wyraża jedynie zewnętrzne ruchy natury, gdy Mozart zapomina o sobie i opiewa dzieje życia codziennego, to Beethoven przeciwnie, sięga aż do najgłębszych tajników istnienia, wczytuje się w Homera i Goethego, czuje za całą ludzkość i z siebie wysnuwa jej losy tragiczne, jej radości i cierpienia. Tak pisał Koriolaną i Egmonta, tak Wielką Mszę pod tytułem „Missa solemnis“, która jest wspaniałym obrazem dogmatyki chrześcijańskiej, tak Symfonije i Sonaty, z których najdoskonalsze mają mniej lub więcej wyraźne cechy poematów obmyślanych. Ztąd w tych arcydziełach panuje układ kompozycji logiczny, myślowy. Wymowne kontrasty, dyalogi a często nawet recitatiwy, przedstawiają tu grę żywych osób. Mistrz rozwija motywy, jak gdyby obrazował za pomocą słowa, to je rozczłonkowszywa na części, to je przeistacza, to wiąże ze sobą, unikając frazesów pustych i starając się wyczerpywać zadanie swoje do ostatka. U Beethovena każdy objaw liryzmu zamienia się na scenę dramatyczną i dla tego w formach jego kompozycji nie ma melodyi skończonej. Tu nieprzerwany ruch pierwiastków sprzecznych, co się też wyrazić musiało w harmonii oryginalnej, dyssonansowej, oraz instrumentacji niezmiernie złożonej. Romanse, jak „Adelaida“ i inne, instrumentalne, nie udawały się

mistrzowi. Jego Adagio nawet jest dramatycznym, a dawny Menuet zamienia się w jego poematach na „Scherzo“, na jakąś biesiadę żywą i pełną ruchu.

To nam tłumaczy dla czego kompozytorowie dramatyczni, jak Berlioz i Wagner, uważają Beethovena za wzorodawcę swego, chociaż on jedną operę tylko napisał. Jego sposób tworzenia przedstawia w istocie tę doskonałą jedność i logiczną spójność pierwiarstków, jakich dramatowi lirycznemu dotąd brakowało, zwłaszcza ze strony łączenia głosów i orkiestry, jako też ze strony motywowania stanów wewnętrznych i rozwijania motywów w akcję. Wzmiankowani naśladowcy, stosując zbyt pośpiesznie styl symfoniczny do operowego, wpadli wprawdzie na drogę błędną, o ile głosowi ludzkiemu odebrali przewagę i wcielili osobę dramatyczną do masy orkiestralnej; nie mniej przeto prawdą jest, że mistrz symfonista wywarł wpływ ogromny na rozwój kompozycji, wskazując romantykom nowoczesnym sposoby poetyzowania za pomocą niezależnych dźwięków instrumentu.

Beethoven posunął technikę fortepianową do wielkiej doskonałości, co mu tem łatwiej przyszło, że za jego czasów mechanizm instrumentu tego znakomicie był ulepszonym. Fantazye i waryacje jego są cennymi utworami, tak pod względem techniki, jak pod względem niewyczerpanej pomysłowości, z jaką mistrz umie przedstawić jeden i ten sam mo-

tyw coraz z innej strony, coraz w innem obrazowaniu. W Sonatach swoich Beethoven jest, podobnie jak w Symfoniach, idealistą, nierachującym się częstokroć z warunkami wykonawstwa i tworzącym zdala od instrumentu. Ztąd wielkimi trudnościami obarcza wirtuoza, który ma przedewszystkiem wykazać w jego utworach potęgę natchnienia, unikając gry popisowej, uwydatniania szczegółów i bezmyślnego produkowania figur. Sonaty *Cis mol*, *D mol* i *F mol* są tego idealizmu najwymowniejszymi okazami. Pod ręką Beethovena fortepian przemówił zdumiewającą pełnością dźwięku, siłą rytmiki i bogactwem ekspresyi. Toż samo rzecz można o instrumentach orkiestralnych, osobliwie o smyczkowych, których skalę dźwięczną mistrz znakomicie rozszerzył, wzbogacając nadto instrumentację pięknymi połączeniami akustycznymi, oraz sztuką światłocieni symfonicznych. Ztąd też i wykonywanie jego utworów orkiestralnych nie może być dość skończonem, zwłaszcza jeśli artyści nie pojmują dobrze swych ról i nie panują nad techniką instrumentów, jeśli przewodnik naczelny nie umie wskazać planów i kolorytów w kompozycyi. Prześliczne koncerty Beethovena, odznaczające się stylem szlachetnym i wytwornym, są także dramatyczne. Instrument solowy nie zniża się tu do efektów popisowych i nie wysila się na liryzm pojedynczy, lecz wchodzi w dyalog z orkiestrą, co razem stanowi

grę niezmiernie żywą, wymowną, pełną interesu dla słuchacza.

Beethoven nigdy nie był popularnym kompozytorem. Niemcy zaczęli smakować w jego muzyce dopiero od 1830 roku. Odtąd też krytycy niemieccy nie przestają przesadzać się w dziwacznych komentarzach, upatrując w dziełach mistrza zadania filozoficzne, religijne i polityczne. Dzisiaj, jakkolwiek kompozycje Beethovena figurują na wszystkich programach koncertowych, to jednak cenionemi są tylko przez słuchaczy wykształconych muzycznie, przez jednostki wybrane, które w sztuce szukają zadowoleń wyższych.

ROZDZIAŁ XII.

Przedstawiciele muzyki klassycznej we Włoszech i we Francyi.

Podczas gdy Haydn i Mozart wprowadzali na nowe tory muzykę instrumentalną i dramatyczną, kompozytorowie włoscy nie widzieli potrzeby odstępowania od wytkniętego przez poprzedników swoich kierunku. Melodya miała przez długi czas panować bezpodzielnie w ich muzyce, opartej na czystym liryzmie, oderwanej od poezyi. W wieku XVIII-ym szkoła neapolitańska wytworzyła nowy rodzaj opery, „*Buffe*“, którą mistrze ówcześni doprowadzili do klassycznej doskonałości. Najpierwszymi mistrzami buffy byli: *Logroscino*, *Pergolese* i *Piccini*.

Piccini, urodzony w Bari r. 1728, uczeń Lea i Duranta, umyślił wyrażać zmiany scen i sytuacji za pomocą zmian w ruchu i takcie. On to rozszerzył i urozmaicił finały, które Logroscino wprowadził.

dził był do opery, a nadto wytworzył nową formę duetu, układając arye z dwóch ruchów odmiennych, raz powolnego, potem szybkiego i odrzucając dawniejsze *da capo*. Pomysły te umieścił po raz pierwszy w dwóch operach: w buffie pod tytułem „Cecchina” i w „Olimpiadzie”. Ztąd właśnie powstały późniejsze *cabaletty* i *stretty*. Piccini, powołany do Paryża przez przeciwników Glucka w r. 1776, odegrał dość ważną rolę w dziejach muzyki francuskiej. W Paryżu wystawił swą „Didonę”, uważaną jako arcydzieło stylu poważnego. Rewolucya francuska odebrała mu wszelkie środki do życia. Umarł w Paryżu r. 1800.

Z pomiędzy innych kompozytorów włoskich, współczesnych Haydnowi i Mozartowi, wymienić należy trzech głównych przedstawicieli stylu melodyjnego. Byli to uczniowie słynnej szkoły neapolitańskiej: Sacchini, Paisiello i Cimarosa.

Sacchini, urodzony w Neapolu r. 1735, odznaczył się zrazu jako skrzypek. Wystawił pierwsze swoje opery w Rzymie we współzawodnictwie z Piccinim. Czas jakiś był dyrektorem Konserwatorium w Wenecyi, następnie zaś udał się do Anglii. Kilka dzieł swoich zaprodukował w Londynie w teatrze opery włoskiej; lecz narobiwszy wiele długów, przed wierzycielami swymi z miasta tego uchodzić musiał. Więc udał się do Paryża, gdzie miał już wyrobioną sławę. Tu pierwsze przedstawienia, jakkolwiek

podjęte przez Akademię muzyczną, mniejsze miały powodzenie, niż się tego spodziewano. Zapoznawszy się jednak ze smakiem publiczności paryzkiej, Sacchini stworzył dla sceny francuzkiej jedno z największych arcydzieł stylu klassycznego — operę pod tytułem „Edyp w Kolonie“, której piękne arye dziś jeszcze podobywać się mogą ze szlachetnego liryzmu. Przykrości, jakich doznał w czasie wystawienia tej opery, skróciły mu życie. Umarł r. 1786.

Paisiello, młodszy o lat kilka od Sacchiniego, winien swą sławę dwóm operom; z tych jedna buffa „*La Serva padrona*“, napisaną była w Petersburgu, gdzie Paisiello przebywał jako kapelmistrz nadworny Katarzyny II-ej — druga w stylu poważnym pod tytułem „*Nina*“, skomponowana w Neapolu. Dwa te arcydzieła wdzięku i patetyczności obiegly całą Europę. Powołany do Paryża przez pierwszego Konsula i postawiony na czele kapelli tegoż, Paisiello napisał kilka dzieł religijnych; dla względów zdrowia jednak wkrótce do Neapolu powrócić musiał.

Cimarosa, ostatni i najznakomitszy z przedstawicieli tej świetnej epoki, urodził się w Neapolu roku 1755. Od najpierwszych prób okazał się genialnym kompozytorem dramatycznym. To też opery jego pozyskały ogromną popularność na wszystkich scenach włoskich; niektóre były nawet przetłómaczone na język niemiecki. Powołany do Petersburga

w r. 1787, Cimarosa przepędził tam blisko trzy lata; wracając do ojczyzny, dał się poznać w Wiedniu, gdzie mianowanym został przez cesarza Leopolda nadwornym kapelmistrzem na miejsce Saliergo. Pierwsza opera, którą wówczas napisał, zrobiła tak wielkie wrażenie, że cesarz po przedstawieniu zażądał, aby natychmiast od początku do końca powtórzoną była. Gdy wszakże po śmierci Leopolda Salieri zajął dawniejsze miejsce swoje, Cimarosa wrócił do Neapolu i kilkoma operami obdarzył jeszcze teatr miasta rodzinnego. Te wszakże nie już dodać nie mogły do pozyskanej chwały. Obsypany zaszczytami, umarł w Wenecyi r. 1801. Z licznych oper Cimarosy jedno „*Matrimonio segreto*”, uważane zawsze jako nieśmiertelne sztuki dramatycznej arcydzieło, utrzymało się aż dotąd na scenie. Znajdujemy w tej kompozycji niewyczerpany zasób życia i ogromne bogactwo melodyi. To właśnie dało krytykom powód do przesadzonego nieco twierdzenia, jakoby sam finał buffy „*Matrimonio segreto*” wystarczał na utworzenie drugiej opery. Cimarosa studyował dzieła Mozarta, dla których wielkiem był przejęty uwielbieniem.

Epoka Mozarta przeminęła wraz z dawnym ustrojem społecznym. Pożar rewolucyi francuzkiej ogarnął Europę całą, zmieniając wszędzie pojęcia, niszcząc przesady kastowe i ustanawiając prawa ludów na miejscu dawnych przywilejów arystokratycz-

nych. Odtąd też datuje epoka nowa, której dwie główne podstawy: *wolność i równość* do niejednego nadużycia otworzyły drogę. Kończy się tu klasycyzm a rozpoczyna romantyzm sztuki. Czemże był klasycyzm i co muzyce przyniósł ów nowy kierunek? Dawne pojęcia estetyczne doprowadziły sztukę do doskonałości, o ile pozwalały mistrzom, za pomocą poszanowania formy i prawideł technicznych, wyrażać z wielką siłą i prawdą ogólne uczucia ludzkie. Charakterystyczną cechą klasycyzmu było wprowadzenie żywiołu sensualnego do muzyki, opierającej się dotąd na idealizmie. Z końcem tej epoki sztuka chyli się ku upadkowi, właśnie dla tego, że równowaga dwóch pierwiastków złamaną została, że strona zmysłowa przeważać poczęła w mistrzostwie nad idealną. Zstępując w rzeczywiste stosunki życia, sztuka wysadza się na szczegół, omija to co wzniosłe i wpada w przesadną drobiazgowość. Pochyłość to niebezpieczna. Wszakże i na tych rozdrożach pojawiają się dzieła wielkie, o ile mistrze umieją oprzeć się ujemnym wpływom czasu i godzą wolność twórczą z niezłomnymi prawami piękna, realizm z idealizmem.

Można powiedzieć, że całemu kierunkowi muzyki XIX-go wieku przewodzą dwaj mistrze — *Beethoven* i *Rossini*. Pierwszy, geniusz olbrzymi, nie od razu pojęty, odsłania się powoli przed zdumionem okiem potomności i przedstawia dziś jeszcze wiele

ukrytych stron mistrzostwa; drugi, zdobywca sympatyj powszechnej na polu dramatycznym, schlebiał smakowi ogółu i bez wysiłku osiągał nadzwyczajną popularność. Zanim o działalności Rossiniego mówić wypadnie, należy pierwiej poznać się z głównymi przedstawicielami szkoły francuskiej, którzy stoją jeszcze na gruncie klassycyzmu, jakkolwiek ulegają wpływowi rewolucyjnym. Najznakomitszymi w tej epoce przejściowej kompozytorami byli: Méhul i Cherubini.

Stefan Henryk Méhul, urodzony w Givet 1763 r., młodo bardzo przybył do Paryża i z zapałem holiłować począł teoryom Glucka. Jakkolwiek niedostatecznie z umiejętnością ścisłą obeznany, obdarzonym był jednak poczuciem ekspresyi dramatycznej i pojmował ważną rolę harmonii. Chcąc brakom szkoły narodowej zaradzić, utworzył Méhul dramat liryczny pod tytułem „*Eufrozyna*”, przedstawiony r. 1790. W operze tej wskazał nową drogę kompozytorom francuskim, wprowadzając po raz pierwszy do opery komicznej szeroką i proporcjonalną fakturę śpiewów zbiorowych, jakoteż zajmującą i starannie opracowaną w szczegółach instrumentację. Po *Eufrozinie* napisał Méhul kilka jeszcze oper w rozmaitych przerwach. Z tych „*Stratonice*“ i w kilka lat potem (1807) przedstawiony „*Józef*“, największe i najbardziej zasłużone miały powodzenie. Instrumentacja Méhula jest bogata

i pełna. Sławna jego „Uwertura strzelecka“ do opery komicznej pod tytułem „Le jeune Henri“, świadczy, jak dzielnie umiał używać orkiestry co do efektów i charakterystyki. Méhul, upokorzony wyższością Cherubiniego pod względem wiadomości teoretycznych, chciał spóźnioną nauką nagrodzić brak tychże. Lecz praca, podjęta nie w porę, oddziałała ujemnie na ostatnie utwory jego; stracił on dawną lekkość i swobodę stylu, stał się ciężkim formalistą, poświęcającym wdzięk dla reguły technicznej.

Cherubini, urodzony we Florencyi 1760 r., znany już był we Włoszech z dzieł swoich scenicznych, gdy się osiedlił we Francyi roku 1786 i zadowalał się w tej drugiej ojczyźnie swojej. Cały też pierwszy peryod twórczości jego, poświęconej smakowi włoskiemu, straconym jest zupełnie dla sztuki; historia zna tylko drugą, o wiele świetniejszą epokę działalności mistrza. Cherubini miał zręczność słuchania jednej z Symfonij Haydna; wypadek ów wpłynął na zmianę jego pojęć estetycznych i skłonił ucznia szkoły włoskiej do odstępstwa. Od tej chwili studyować począł z całym zamiłowaniem dzieła Haydna i Mozarta, z którymi też zaznajamiał i publiczność francuzką. Dramatyczną karierę rozpoczął Cherubini w Paryżu od opery pod tytułem „Lodoïska“. Kompozycja ta przedstawia połączenie głębokiej wiedzy i uczucia, to jest doświadczeń

nabytych i pierwiastków wrodzonych. W latach następnych wyszły z pod pióra Cherubiniego inne opery, między któremi wyszczególnić należy: *Mèdeę*, dzieło pięknie wypracowane, jakkolwiek nieposiadające warunków dramatycznych i „*Les deux Journées*“, czyli „Woziwoda paryzki“, która to opera, z powodu interesującego przedmiotu i niezmiernie żywotnej muzyki, utrzymała się najdłużej na scenie.

W Niemczech muzyka Cherubiniego wielu znalazła wielbicieli, a to z powodu stylu poważnego i wzniosłego, równie jak dla pięknej instrumentacji. Powołany do Wiednia w r. 1805 przez dyrektora teatru dworskiego, napisał tam „*Faniskę*“ i przedstawił kilka oper dawniejszych, które nader przychylnie przez publiczność przyjętymi były. W r. 1813 napisał Cherubini ostatnią swoją operę pod tytułem „*Abenceragowie*“.

Zamiłowanie stylu poważnego i dokładna znajomość kontrapunktu, pozwoliły mu stanąć w rzędzie najznakomitszych mistrzów muzyki kościelnej. W swoich Mszach, w Requiem i w znacznej liczbie mniejszych utworów, jak Hymny, Ofertorya, Motety — odznacza się Cherubini podniosłością natchnienia i myślą głęboką, a chociaż krytyka surowa może mu wytknąć zbyt dramatyczne porywy, mianowicie w niektórych Gloriach i Credo, to jednak

przyzna mu zawsze powagę i szlachetną czystość stylu.

Należy wiedzieć, iż Cherubini zasłużył się Francyi nie tylko jako mistrz, lecz i jako kierownik sztuki. Był on na czele Konserwatorium paryzkiego. Wzorowa ta instytucya, datująca od pierwszych lat rewolucyi, wydała, dzięki wybornemu nauczaniu, znakomitych wirtuozów i kompozytorów, a nadto przyczyniła się wielce do wykształcenia smaku muzycznego w publiczności. Sławnemi bowiem stały się na całą Europę jej koncerty, prowadzone przez najlepszych wykonawców i utrzymujące się zawsze w wysokim nastroju artystycznym. Cherubini, pracując długie lata jako profesor, mianowanym został dyrektorem instytucyi w r. 1822 i do samej śmierci pełnił obowiązki przewodnika gorliwie i rozumnie. Umarł na tem stanowisku roku 1842.

Po Méhulu i Cherubinim odznaczyli się między kompozytorami we Francyi: *Lesueur*, *Berton*, *Boïeldieu* i *Spontini*, z których dwaj ostatni znakomite zajmują miejsce w historyi muzyki.

Boïeldieu, urodzony blisko Paryża w 1775 r., używał wielkiej sławy za Cesarstwa i w pierwszych latach Restauracyi. Rozmiłowany w dziełach Grétry'ego i Méhula, sam się wyuczył początków muzyki, a gdy później został profesorem fortepianu w Konserwatorium, pozyskał sobie przychylność Cherubiniego i drogocenne od niego otrzymywał

wskazówki. Wówczas to napisał „Beniowskiego”, „Kalifa Bagdadu” i inne dzieła, które mu zrobiły sławę na scenie Opery Komicznej i stały się wzorami klassycznymi tego rodzaju muzyki we Francyi. Obojętność Restauracyi dla sztuk pięknych i przeważający już wtedy wpływ Rossiniego zniechęciły Boieldieu’go do pracy. Nie powrócił też do niej aż dopiero po śmierci Méhula, gdy mu ofiarowano w Konserwatorjum wakującą po tym mistrzu posadę. Ożywiony otuchą, napisał operę pod tytułem „*Kapelusik Czerwony*”, a wkrótce potem nieśmiertelne swoje arcydzieło „*Damę Białą*” (1825), w której połączył wszystkie dary i doświadczenia swoje — świeżość i bogactwo melodyi, wytworną instrumentację, prawdziwą wymowę i rozumnie obmyślane efekty dramatyczne. To też opera ta, przetłómaczona na wszystkie języki, znana zaszczytnie na scenach europejskich, dziś jeszcze w repertuarze francuzkiej opery komicznej niepoślednie zajmuje miejsce.

Za Cesarstwa Opera Wielka zajaśniała blaskiem niezwykłym, a to głównie w osobie kompozytora obcego, który wyżej nad innych cenionym był przez Akademię muzyczną. Kompozytorem tym był:

Spontini, urodzony w Majolati, blisko Ankony, r. 1784. Uczeń Konserwatorjum neapolitańskiego i od młodu zaszczytany radami Picciniego i Cimarosy, dał się on już poznać we Włoszech z kilku

oper, zanim umyslił osiedlić się we Francyi. Spontini przybył do Paryża w r. 1803, nieznany i prawie bez żadnej protekcyi. Zwrócił wszakże uwagę na siebie przedstawieniem kilku dzieł własnych w teatrze Feydeau, a gdy nadto Cesarzowa Józefina wzięła go pod swoją opiekę, przedsięwziął napisanie muzyki do „*Westalki*“, którym to poematem, dawno przyjętym przez Akademię, ani Cherubini, ani Méhul zająć się nie odważyli. Sytuacje dramatyczne w tej sztuce, pamięć na Glucka, z którego geniuszem najbliżej czuł się spokrewnionym, szlachetne usiłowanie wywdzięczenia się swym protektorom, wszystkie te pobudki nastroiły tak wysoko ducha Spontiniego, iż stworzył arcydzieło. „*Westalka*“, wystawiona w roku 1807, przez długie lata zdobiła scenę francuską. Główną wartość tej opery stanowi nadzwyczajna moc i prawda ekspresyi dramatycznej, oraz piękność i bogactwa instrumentacyi. Ztąd też zajmuje ona miejsce obok najlepszych klasycznych dzieł Glucka, zalecających się z tych samych przymiotów i wad, o ile Spontini nie umiał uniknąć pewnej przesady we wzniosłości, grzeszył stylem zbyt wyszukanym i nieraz znużył słuchacza rozwlekłą jednostajnością. Te wady wszakże wynikały z potrzeby zadośćuczynienia zewnętrznej okazałości, cechującej epokę cesarską. Z tego też stanowiska sądzona, *Westalka* jest wyrazem tej niezmiernej pychy, jakiej duch Francyi

nabrał w wielkich chwałach Cesarstwa. W żadnem ze swoich dzieł późniejszych Spontini nie wzniósł się tak wysoko, choć tym samym ulegał słabościom. Po „Westalce“ jeden tylko „Fernando Cortez“, napisany we dwa lata później, godnym jest wspomnienia.

Wszyscy ci wyżej wymienieni kompozytorowie, jakkolwiek słynęli za czasów Rewolucyi i Cesarstwa, należą jeszcze do przeszłości. Posłannictwem ich było przyswoić sztuce, a głównie szkole francuzkiej, postępowe zdobycze Mozarta. Lubo Beethoven należy chronologicznie do tej samej epoki, to jednak z uwagi na długotrwały wpływ jego i wytknięte przezeń nowe dla sztuki muzycznej kierunki, liczy się w poczcie mistrzów czasu teraźniejszego.

ROZDZIAŁ XIII.

Rossini i najpierwsi przedstawiciele kierunku romantycznego w muzyce.

Znamieniem sztuki nowożytnej jest realizm. W przeciwieństwie do idealizmu estetycznego, który panował w wiekach średnich i opierał się na idei religijnej, realizm zbliża sztukę do prawdy życiowej. Sztuka nowoczesna przedstawia stosunki człowieka do społeczności, do narodu i rodziny, staje pomiędzy jednostką ludzką a historią, pomiędzy prawem natury a prawem moralnem. Więc odznacza się kierunkiem dramatycznym, w którym przeważa już nie klasyczny spokój, nie idealna piękność, lecz gra pierwiastków sprzecznych, walka cnoty i występku, piękna i brzydoty, namietności i obowiązku.

Otóż, niezależnie od ogólnego zwrotu sztuki ku realizmowi, widzieć się dają w czasach nowożytnych jeszcze inne znamiona — mianowicie sensualizm i romantyzm. Ów pierwszy jest odbiciem starożytnej idei piękna, ów drugi jest dziedzictwem wieków

średnich, które przekazały nam pojęcie sztuki ze strony treści moralnej.

Wyznawcami sensualizmu estetycznego są przeważnie Włosi. Po krótkotrwałym Renesansie, w czasie którego sztuki piękne dostąpiły najwyższego rozkwitu, twórczość kloni się ku upadkowi i staje się zmysłową. Dzieje odrodzenia przynoszą nam w spadku zepsucie smaku lub jedynie sztukę akademicką, polegającą na technice szkolnej, na beztreściwym przedstawieniu powabów formy. Lubo sztukmistrze akademicy, zwłaszcza włoscy, wytworzyli w przeciągu XVII-go i XVIII-go wieku piękne całości kształty muzyczne i podali doskonałe prawidła szkolne, to jednak razem z tem zaszczepili w mistrzostwie europejskiem kierunek wadliwy, polegający na lekceważeniu treści, na dogadzaniu samym zmysłowym uciechom, na przecenianiu technicznej strony kompozycji i głosu. Mistrzem, który najdalej posunął sensualizm muzyczny i geniuszem swoim wpłynął na rozpowszechnienie takowego — był *Rossini*.

Wcale innemi przymiotami odznacza się romantyzm nowożytny, który powstał najpierwej w Niemczech, przy końcu wieku XVIII-go. Podobnie jak średniowieczny, jest on nacechowany w części fantazyą wschodnią, w części poetycznem marzycielstwem ludów północnych; podobnie jak tamten, przedstawia przewagę treści nad formą, widzeń

poetycznych nad doskonałością estetyczną. Wszakże różni się od średniowiecznego większem nierównie bogactwem poezyi, w imię której rozszerza skalę środków technicznych aż do nieskończoności i uposaża sztukę nieznanemi dotąd dźwięgniami ekspresyi. Romantycy tegocześni tem się jeszcze odznaczają, że uprawiają sztukę na gruncie realistycznym, czynią ją narodową i historyczną, czem wielce wzbogacają skarby duchowe każdej społeczności odrębnej. Muzyka instrumentalna w ogóle i charakterystyczna muzyka narodowa, koloryty dźwięków, nowe kombinacye harmoniczne, oraz zadziwiająca potęga wymowy, rozwinęły się pod wpływem romantyzmu. Nadto, swoboda fantazyi, tak ważną rolę grająca w muzyce, niezmiernie wiele przyczyniła się do usamodzielnienia tej sztuki idealnej, wyzwalaając mistrzów z pod wpływów naśladownictwa klasycznego. Lecz razem z temi korzyściami romantyzm przyniósł sztukom wiele szkody. Główną wadą jego — indywidualizm nieumiarkowany, posunięty aż do swawoli. Jak w poezyi pisał wiersze kto tylko chciał, tak również w muzyce mistrz każdy, nieuznając żadnej powagi, tworzyć poczynił z coraz większem lekceważeniem prawideł estetycznych, nadużywając swobody i nałamując formy do swych wyjątkowych kaprysów. Jak w poezyi tak w muzyce zapanowały uczucia trwogi i strachu, bo romantycy, pragnąc najsilniej działać na wraże-

nia, lubowali się w fantasmagoryach i w potwornościach, przedstawiając samą rzeczywistość w kształtach i barwach niezwykłych, jeśli nie w przerażających. Ztąd to pochodzi, że muzyka nowoczesna, jakkolwiek rozwinięta pod względem środków technicznych, straciła tę równowagę estetyczną, jaką jej nadali wielcy mistrze z epoki klasycyzmu. Geniusz Beethovena otworzył drogę do indywidualizmu. Następcy jego, nie umiejąc utrzymać się w tych samych granicach wolności, uprawiali w rzeczach sztuki muzycznej bezprawidłowość, zuchwalstwo kompozytora i lekceważenie słuchacza. Najpierwszymi przedstawicielami romantyzmu muzycznego byli: *Weber* i *Schubert*.

W rozdziale bieżącym przedstawimy dzieje owych dwu szkół, sensualnej i romantycznej; poznamy ich przewodników i wpływy tychże na późniejsze koleje sztuki.

Joachim Rossini urodził się w Pesaro, małym miasteczku Romanii, r. 1792. Ojciec jego był wędrownym muzykantem, a matka śpiewaczką. Lubo wcześniej zdradzał zdolności muzykalne, wszakże dopiero w dwunastym roku życia zaczął mały Joachim brać lekcye śpiewu i akompaniamentu fortepianowego. Pierwszą próbką jego talentu była opera buffa „*Combale di matrimonio*“, napisana i przedstawiona w Wenecyi r. 1810. Rozgłos swój zawdzięcza on operom: „*Ingano felice*“ i „*Tancredi*“,

przedstawionym w Wenecyi r. 1812-go i 1813-go. Po Tankredzie nastąpiła buffa „Włoszka w Algierze“, pełna komizmu i kilka innych jeszcze. To była pierwsza epoka twórczości Rossiniego.

Druga epoka rozpoczyna się z rokiem 1814. Powołany do Neapolu, osiedlił się Rossini w tem mieście, obowiązując się dostarczać dwie opery corocznie i dyrygować stroną muzyczną dwóch teatrów: „San Carlo“ i „da Fondo.“ Wszystkie opery, napisane w Neapolu między rokiem 1815 a 1821, jakoto: „Elżbieta,“ „Otello,“ „Mojżesz,“ „Zelmira“ i inne, znacznie się różnią stylem od poprzednich. Przeciążone są floriturami i pozbawione śpiewu szerokiego. Nie można im przecież odmówić pewnej wartości. W Otellu, a szczególnie w Mojżeszcie są sceny patetyczne lub nacechowane prawdziwą ekspresją. Dwie te ostatnie opery tem się jeszcze odznaczają, iż w nich Rossini nadał orkiestrze o wiele ważniejszą rolę, niż ją miała w poprzednich jego utworach.

Prócz obowiązkowych, pisał Rossini opery dla innych teatrów. W r. 1816 przedstawił w teatrze rzymskim „di Argentina“, jedno z najpiękniejszych dzieł swoich: „Cyrulika Sewilskiego“, napisane tchem jednym w przeciągu dni trzynastu. Prześliczna ta muzyka, ułożona do komedyi Beaumarchais'go, pełna wytwornego smaku, lekkości i komizmu, od samego początku aż do dnia naszych nigdy nie przestała czarować słuchaczy. W roku nastę-

pnym napisał mistrz „Kopciuszką“ („la Cenerentola“) dla tegoż samego teatru rzymskiego i „Gazza ladra“, („Sroka złodziej“) dla teatru medyolańskiego.

Dzieła Rossiniego rozeszły się szybko po Europie i zawładnęły repertuarem wszystkich teatrów. Publiczność, ujęta tą muzyką łatwą, zmysłową a uroczą, innej już słuchać nie chciała. Wówczas to Rossini postanowił opuścić Włochy i pożegnał ojczyznę ostatniem swem dziełem w kraju napisanem, operą „Semiramidą.“ Zabawiwszy krótko w Londynie, udał się na stałe mieszkanie do Paryża. Tam to, pod wpływem tradycyi i panujących o muzyce dramatycznej pojęć, zaszła w twórczości Rossiniego nowa i ostatnia przemiana. Wpływ smaku francuzkiego objawił się najsilniej w czterech dziełach, napisanych przez mistrza dla Akademii muzycznej, jakoto: „Oblężenie Koryntu,“ „Mojżesz,“ „Hrabia Ory“ i „Wilhelm Tell.“ Utwory te stanowią trzeci z kolei i ostatni peryod w rozwoju stylu Rossiniego.

Oblężenie Koryntu, Mojżesz i Hrabia Ory, były to wprawdzie powiększone i poprawione wydania oper, napisanych dawniej we Włoszech; wszakże w uzupełnieniach i w dodatkach widać, jak dobrze kompozytor włoski rozumiał wymagania sceny francuzkiej. Otóż, przeróbki owe nie dawały jeszcze miary tego, na co się mógł zdobyć geniusz Rossiniego pod wpływem szkoły francuzkiej. W roku 1829 ukazał się „Wilhelm Tell,“ który przewyższył po-

kładane w mistrzu nadzieje. W tem dziele Rossini ukazuje się prawie niepodobnym do siebie. Ów kompozytor lekki, niedbały, niezdolny, jak się dotąd zdawało, do przejęcia się przedmiotem poważnym, objawia się nagle dramaturgiem natchnionym, nadającym dziełu swemu jedność, której brakowało większej liczbie oper jego. Pośród tej jedności majestatycznej grupują się szczegóły pełne prawdy i ekspresyi, jedne wymowniejsze od drugich, a zawsze zgodne z charakterami osób i z rozwojem akcji.

Po Wilhelmie Tellu Rossini nie więcej już dla teatru nie napisał. W rok po przedstawieniu tej opery utracił, w skutek rewolucyi Lipcowej, bogatą pensyę, którą pobierał jako naczelnny inspektor śpiewu we Francyi. Zbrzydziwszy też sobie Paryż, przeniósł się do Bolonii, gdzie kupił wspaniałą pałac i urządził się po królewsku. Kilka lat przeżył w tej swojej siedzibie wśród rozkosznego zbytku, potem wrócił do stolicy Francyi i umarł w Passy, blisko Paryża 1868 roku.

Rossini pragnął też słynąć jako kompozytor religijny. Oprócz kilku chórów kościelnych, zostawił dwa ważne dzieła w tym rodzaju: *Stabat Mater* i *Mszę*, z których każde, jakkolwiek piękne z formy i śpiewności, grzeszy manierą świecką i teatralnym nastrojem.

Rossini otrzymał od natury niezmiernie bogate dary. Niewyczerpana obfitość pomysłu i niesłychana łatwość pracy odznaczały mistrza, w którym wszystkie zalety i wady typu narodowego zdawały się być spotęgowanemi, zarówno na pożytek, jak na szkodę sztuki. Wesoły, dowcipny, lekkomyślny i sceptyczny, używał życia jak prawdziwy rozkosznik; w sztuce zaś nie szukał ideału, lecz środków do zdobycia fortuny i popularności. Urodzony w kraju, gdzie od kompozytora dramatycznego żądano jedynie pięknych śpiewów, wychowany w epoce, w której śpiewacy królowali na scenie, Rossini to tylko wiedział, że chcąc mieć powodzenie, należy tworzyć melodye najprzyjemniejsze dla ucha słuchaczy i najbardziej dogadzające ambicyom śpiewaków. Z tej wychodząc zasady, zbierał obficie kwiaty na polu śpiewności czystej, nietroszcząc się wcale o zastosowanie liryzmu do prawdy dramatycznej, do osób działających i do ich stanów uczuciowych. Ztąd rażące nierówności w kompozycji, ztąd puste kabalety w sytuacjach najdramatyczniejszych i pomysły popisowe bez żadnego znaczenia, co wszystko obniża wartość najlepszych złożyń dzieł jego. Jako wyborny śpiewak, umiał Rossini wymagać od głosu tego tylko, co organ dobrze wyćwiczony dać może. Tak wielką wagę przywiązywał do wokalnych sztuczek, że niejednokrotnie, wzbraniając się polegać na guście wirtuozów,

sam układał *fiorytury* i *rolady* w aryach, wskazując jak mają być wykonane. Tak tedy własną rękę przyłożył do utrwalenia w mistrzostwie muzycznym błahej kunsztowności kosztem stylu poważnego.

Rossiniemu zawdzięczyć należy wprowadzenie na scenę niskich głosów kobiecych, które zastąpiły z wielkim pożytkiem dla sztuki dawniejsze role sopranistów. Odtąd też tenor odzyskał swoje prawa, a opera wzbogaciła się pysznymi kontraltami takich śpiewaczek, jak: Melanotti; Pisaroni, Pasta, Malibran, Alboni etc. W epoce Rossiniego prawdziwie piękny śpiew włoski ostatnim, rzecz można, zajaśniał blaskiem. Wielką też jest zasługą Rossiniego, iż w operach swoich rozwijał działalność orkiestry, naśladując w tem Mozarta. Jego instrumentacja w wielu razach świetnie się przedstawia. Tak finał z Mojżesza lub Oblężenia Koryntu, tak uwertura do Wilhelma Tella, są prawdziwemi arcydziełami w swoim rodzaju.

Rossini wywarł wpływ stanowczy na sztukę, wprowadzając dramat liryczny na nowe tory, pełne świetnych lecz niemniej błędnych ogników. Wszyscy też mistrze następni za temi światłami iść poczęli, przesadzając wady przewodnika swego. Ztąd powstał mianowicie niepomierny rozwój śpiewów zbiorowych i finałów; ztąd zbytek instrumentacji i nadużycie sił orkiestralnych, przesadzone cienio-

wania i upiększenia, co wszystko, użyte nie dla wyrażenia prawdy, lecz jako samoistne efekty, przyczyniło się wielce do skażenia opery. Gdy znaki symboliczne, zamiast być pośredniczemi, stają się same sobie celem, gdy formy sztuki brane są niezależnie od treści, wówczas twórczość wstępuje na manowce, traci równowagę i błyszczy nadmiarem fałszywych klejnotów.

Karol Maria Weber, urodzony w *Eutin*, mieście holsztyńskiem, roku 1736, od wczesnej młodości zdradzał wielkie upodobanie do sztuk pięknych w ogóle, głównie zaś do malarstwa i muzyki. Tej ostatniej jednak poświęcił się wyłącznie. Szkołę muzyczną przeszedł Weber nader korzystnie w *Monachjum*, gdzie pobierał lekcyę śpiewu od jednego z najlepszych profesorów włoskich i pracował nad kompozycją pod przewodnictwem nadwornego organisty. Wówczas to, czując pociąg do muzyki dramatycznej, pisać począł opery, z których dwie: „*Córka lasu*“ i „*Piotr Szmoll*“, przychylnie przez publiczność przyjęte, dały mu pewne samopoznanie i otworzyły drogę do mistrzostwa. W myśli przygotowania się do takowego posłannictwa, odbył Weber podróż po Niemczech północnych, studyując wszystkie dzieła teoretyczne, jakie mu pod rękę wpadły. Udał się też z kolei do Wiednia, gdzie zabrał znajomość z Haydnem i z uczonym Voglerem, którego rady wpłynęły wiele na rozwój umy-

słowy muzyka-poety. W Wiedniu napisał operę „Abu Hassan“.

Weber, znany przeważnie jako niepospolity fortepianista, słynąć począł jako kompozytor od czasu, gdy dostał posadę dyrektora muzyki we Wrocławiu. Rozporządzając wytworzoną przez się orkiestrą i chórami, napisał operę „Rübezahl“, która powszechną na niego zwróciła uwagę. W 1806 roku przyjął miejsce nadwornego kapelmistrza w Karlsruhe. Ztamtąd przeniósł się, wskutek wojennych rozruchów, do Sztutgardu, gdzie napisał operę pod tytułem „Pierwszy ton“, kilka Symfonij i wiele sztuk na fortepian. Wkrótce potem wszedł w ścisłe stosunki z Meyerbeerem. Obydwaj kompozytorowie, pełni zapału młodzieńczego i uczuć patryotycznych, związali się wzajemnem przyrzeczeniem, że każdy z nich poświęci talent swój dla ojczyzny. Celem tych usiłowań miało być podniesienie narodowej opery niemieckiej. Otóż śluby dwóch przyjaciół nie zostały spełnionemi w całej ich mocy; bo gdy Weber zatopił się całą duszą w poezję germańską, to Meyerbeer osiedlił się w obcym kraju i szukać począł natchnienia w poezji francuzkiej.

Od r. 1813 do 1816 kierował Weber operą w Pradze. W owym czasie napisał piękną muzykę do wojowniczych pieśni Körnera pod tytułem „Lira i miecz“, pobudzając zapał swych ziomków w powstaniu przeciw Napoleonowi. Działalność Webe-

ra na gruncie narodowym najznakomiciej rozwijać się poczęła od czasu jak osiadł w Dreźnie i mianowany został dyrektorem tamtejszej opery. Tam właśnie utworzył „Preciozę“, a potem „*Wolnego Strzelca*“ (Freischütz), kompozycję, która stanowi niybę erę w sztuce niemieckiej; była to bowiem pierwsza opera prawdziwie narodowa, tak stylem jak ze względu na przedmiot, wyjęty z podań ludowych i w duchu poezyi germańskiej opracowany. Przedstawiona w Berlinie r. 1821, opera ta z uniesieniem przyjętą została; owszem, wszystkie miasta niemieckie nie mogły dość nacieszyć się ową legendą dramatyczną, a Weber pozyskał odtąd większą popularność, niż którykolwiek z kompozytorów od czasu Mozarta. Zewsząd oblegano go dowodami uznania. Administracya opery niemieckiej w Wiedniu zamówiła u mistrza „Euryantę“, nad którą ośmnaście miesięcy bez przerwy pracował. Opera ta, mimo wielkich piękności, nie miała powodzenia. W następnym roku, podjąwszy się napisania opery dla teatru londyńskiego, wybrał mistrz przedmiot bohatersko-cudowny, zapożyczony z poematu Wielanda pod tytułem „*Oberon*“. Gdy rzecz ukończył, udał się do Londynu, jakkolwiek niebezpieczną dotknięty chorobą, by osobiście kierować wystawieniem opery. Podróż i praca pogorszyły o tyle stan jego zdrowia, że umarł w kilka tygodni po pierwszym przedstawieniu Oberona, w r. 1826.

Weber, przejęty do głębi duchem romantyzmu, który już wówczas rozogniał umysły poetów niemieckich, usiłował poezję tę przenieść do sztuki muzycznej. Otóż trzy opery jego: *Wolny Strzelec*, *Euryanta* i *Oberon*, jeśli są z jednej strony najczystszy wyrazem romantyki, to jednocześnie są płodem owego realizmu, co zbliżyć miał sztukę do prawdy i podać jej za przedmiot charakterystykę plemienną. Muzyka *Wolnego Strzelca* odpowiada wszystkim tym zadaniom. Tu moce piekielne i diwy czarnoksiężkie przemawiają dźwiękami przerażającymi, tu muzyka po raz pierwszy wychodzi z granic śpiewności klasycznej, przypominając dzikie harmonije puszczy i obrazując potęgę ruchów demonicznych. A jednak, obok tej muzyki lasów, mistrz roztacza serdeczny liryzm miłości; obok widziadeł gorączkowych stawia sympatyczne postacie kochanków, oraz żywe typy sasko-niemieckie. Muzyka określa wybornie charakter sentymentalny i bogobojność *Agaty*, równie jak usposobienie marzycielskie i łatwowierność jej kochanka, prostoduszną naiwność jej przyjaciółki *Anny*; chóry strzeleckie i tańce radują też krajowca znanym mu rytmem i melodyą swojską. W *Oberonie* panuje fantazyja czarodziejska; elfy, nimfy i cały świat geniuszów, któremi wyobraźnia zaludniała lasy, wody, pola i powietrze, grają tu role cudotwornych pso-tników, a muzyka prześlicznie uwydatnia ich natu-

rę bezcielesną, to płochość i swawolę, to lubość i sympatyczne tchnienie. Dzielnie też mistrz charakteryzuje tu animusz i awanturniczą romansowość błędnego rycerstwa. „Euryanta“ jest romantyczną tragedją. Weber rozwinął grę demonicznych, nieludzkich namiętności Lyziarta i Eglantyny, a tuż obok przedstawił niebiańską dziewiczość tytułowej bohaterki i cudowną rycerskość Adolara.

Rytmy niezwykle, koloryty silne a mieniające się bez ustanku, motywy pierzchliwe, rzadko rozwijające się prawidłowym tokiem melodyjnym, a ztąd pełne uroku—oto główne znamiona stylu Weberowskiego w jego operach romantycznych. W utworach ulotnych Weber był pieśniarzem narodowym. Niektóre ze zbioru pieśni „Lira i Miecz“ dotąd jeszcze dźwięczą mile dla ucha krajowców, ile że mistrz umiał dźwiękiem muzycznym doskonale odpowiedzieć natchnieniom Körnera i wyśpiewał te same porywy wojownicze, szlachetne, lecz nie humanitarne, jakie od czasów bohaterstwa starogermańskiego stanowią główne tło uczuć narodowych. Sonaty Weberowskie nacechowane są romantycznym kaprysem natchnienia. Te i inne kompozycje, jak: Zaproszenie do Tańca i Koncert F mol, noszą na sobie nadto wyraz czysto narodowych przymiotów—wyraz sentymentalizmu i marzycielskiej nieokreślności myśli.

Weber nigdy nie troszczył się o tak spokojne panowanie nad formą, jak Haydn i Mozart; nie rozwijał on zadań melodyjnych logicznie, lecz kapryśnie. Jeśli tedy owym mistrzom klassycznym ustępuje z tej strony, to nierównie wyżej od nich stoi pod względem charakterystyki motywów, ekspresyi harmoniczej, oraz kolorytów instrumentalnych. Uwertury jego są poematami całemi w sobie; niektóre zaś z Sonat fortepianowych zaliczone są do arcydzieł. Zważyć należy, iż Weber pisał uwertury odmiennie od swoich poprzedników, opierając kompozycję poematu wstępnego na motywach każdej odnośnej opery.

Franciszek Schubert urodził się 1797 r. w Wiedniu i wczesnie bardzo na muzyka kształconym był przez ojca. Dla pięknego głosu przyjęty został do konwiktu cesarskiego i tu pod kierunkiem Ruciczki i Saliergo kształcił szkolnie swój talent. Opuściwszy konwikt, pomagał młody Franciszek ojcu w pracy nauczycielskiej, a potem wezwany został przez księcia Esterhazego do majątności tegoż na Węgrzech. Tam obznajmił się z narodową muzyką węgierską, której nuta w niejednym z utworów Schuberta odbiła się charakterystycznie. W r. 1820 napisał małą operę „*Bliźniacy*“ i muzykę do melodramatu „*Harfa zaczarowana*“. W tym samym roku ukazał się jego „*Król Olch*“ (*Erlkönig*), jako opus 1-szy, ile że pieśń ta była jeszcze w r. 1815

a więc przed innemi utworzona. Do roku 1820 liczył już Schubert znaczną część swych pieśni, których summa całkowita do sześciuset numerów była przez mistrza doprowadzoną. Umarł biednym i młodym w Wiedniu r. 1828.

Schubert był kompozytorem niezmiernie płodnym, szybkim w tworzeniu i obdarzonym wielką pomyślnością. Był to prawdziwy romantyk — niecierpliwy, kapryśny, rzucający się w rozliczne rodzaje sztuki, niezdolny wykończenia planów rozległych, dzieł wielkich. Jego Sonaty, duety, tria, kwartety i Symfonije, niewylaczając najznakomitszej *Cdur*, są wskroś przejęte nastrojem nerwowym i fantazyą subiektywną. Schubert pierwszy pisał na fortepian owe sztuki romantyczne, luźne w formie, fantazyami zwane, na których rozwinał się dzisiejszy styl fortepianowy. Chłopiędziem będąc, objawiał on już marzycielski nastrój swej liry, ile że najwcześniejsze kompozycye jego nie tchną radością młodzieńca, lecz nacechowane są mglistem rojeniem wyobraźni i uczuciami trwogi. Trzynastoletni kompozytor pisze, pod wrażeniem poezyi Schillera, „Fantazyę trupów“ (*Leichenfantasie*), a w pierwszych swych pieśniach opiewa moc duchów i strasydeł. Ów nastrój romantyczno-pieśniany tkwił w nim tak głęboko i własne ballady tak silnie opanowywały piewce, że niejedną ich osnowę przenosił do instrumentalnych dzieł swoich. Zrazu przestrzegacz piękna

na wzór Haydna i Mozarta. Schubert zrywa powoli klassyczne więzy i zatapia się całą duszą w świat nieskończoności, w bezgraniczną i bezforemną przestrzeń romantyki.

Otóż, lubo w stylu jego mało jest znacznem jeszcze owo zacieranie konturów i omijanie formuł podstawowych, tak powszechnie przyjęte przez późniejszych romantyków, to jednak Schubert okazuje już dążność do nieskończonego krążenia w obrębie jednej i tej samej myśli, do snowania subtelnej i różnobarwnej przędzy z jednego motywu. Podobny w tem do Beethovena, który również wytwarzał całe obrazy z pojedynczego motywu, Schubert nie umie wszakże swoich tematów rozwijać dramatycznie; więc nuży rozwlekłością, zamiast przemawiać do wyobraźni logiczną metamorfozą melodyi i frazowaniem ścisłym. Zważyć należy, iż romantycy skrajni, właśnie dla tego, że się nie opierają na pięknościach formy, że przekładają bezmierność treści nad doskonałą równowagę w kompozycji, radzi są okupywać ów niedostatek estetyczny pięknościami dźwięku, oraz drobiazgowem opracowywaniem szczegółów. Bezwiednie więc podają rękę sensualistom; a że im nie chodzi o efekta oderwane, beztreściwe, jak tamtym, dlatego wpadają łatwo w inną ostateczność, w również zmysłowy naturalizm. Pieszczotliwość dźwięków, przesada kolorytów instrumentalnych, zaniedbanie ekonomii technicznej,

zgoła drobiazgowość czynników akustycznych — oto środki zewnętrzne, któremi romantycy usiłowali czarować słuchacza, wprowadzając go w kraje dziwów i czarodziejstw. Środki zewnętrzne wywierają wrażenie najpierwsze, najsilniejsze, a skoro pobudzają nerwy uczestnika do niezwykłych ruchów mózgowych, to go uniosą w ów świat fantazyi gorączkowej, którego senne widziadła nie mogą być ujętymi przez myśl trzeźwą. Takimi też środkami posługiwali się poeci, malarze i muzycy w epoce romantyzmu, darząc zmysły naturalizowaniem rzeczy nieprawdziwych, a to za pomocą upajających przymiotów słowa, barwy i dźwięku. W dziełach instrumentalnych Webera i Schuberta często słyszeć się dają całe partye, obrachowane na wrażenia akustyczne; znać aż nadto, że mistrzom nie przewodniczyła myśl wielka ani uczucie głębokie, że ich autorstwem kierowała chęć mistyfikowania, że sami w danych chwilach zostawali pod wpływem zewnętrznych czarów instrumentu. Pomimo to wszakże wyznać należy, iż właśnie tym romantykom zawdzięczamy bogactwo, dobór akustyczny i rozległe skale instrumentacyi, czem mistrzowstwo nowoczesne słusznie się chlubi. Ztąd wspinały rozwój poematu symfonicznego i muzyki instrumentalnej w ogóle, co dało powód estetykom niemieckim do przesądzenia wartości tejże, ze szkodą muzyki wokalnej.

Poezya pieśni, tak lekko i uroczo wykwitająca z natchnień Götthego, wpłynęła wiele na styl pieśniane Schuberta. On tym kwiatom wonnym a barwnym dał mowę cudowną i poety lirę skromną wywnióśł z ukrycia na jasność słoneczną. Pieśni Klopstocka i Schillera ożywiał Schubert własnym liryzmem romantycznym. Lubował się też w poezyi bardów północnych, a zwłaszcza w ponurych opowieściach Ossyana, którym dał odpowiednią siłę i pełność głosu. W podobny sposób, a coraz piękniej i skończeniem, w miarę zdobywania się na równowagę artystyczną jako pieśniarz, opracowywa Schubert pieśni Walter-Scotta, Müllera i innych. Od czasów Schuberta pieśń stała się najpowszechniej uprawianą i najpopularniejszą formą sztuki w Niemczech. Podzwignięta przez genialnego mistrza ze stanu ubóstwa, postawiona na piedestał wzniosłości poetycznej i uposażona najwyszukańszymi przymiotami stylu, pieśń traci odtąd wdzięk prostoty, staje się poematem złożonym, o ile wyraża już niejedno tylko uczucie, lecz mnogich uczuć kolizyę.

Schubert, pomimo świetnych zalet geniuszu, nie był mistrzem wielkim. Kto tyle zostawił dzieł naszkicowanych, niewykończonych, kto nie zadawał sobie trudu przeglądania i nigdy nie poprawiał swych utworów, najczęściej niedbale napisanych, temu bezwątpienia udzielić niepodobna tytułu, który określa zasługę mistrza naj-

dojrzałego w danym kierunku sztuki. Schubert prowadził życie lekkie, nieporządne. Opłakane nadużycia przyspieszyły śmierć jego.

Trzecim z rzędu w szkole romantyków początkującym mistrzem jest:

Ludwik Spohr. Urodzony w Brunszwiku r. 1783, zajmował on zrazu miejsce przy kaplicy książęcej. Przebiegał później kraje niemieckie, gdzie zdobył sobie sławę znakomitego skrzypka. Był tedy najpierwej wirtuozem i kompozytorem dość licznych utworów na swój instrument. Lecz Spohr pragnął spróbować sił swoich w Oratoryum i Operze. Postawiony na czele orkiestry w jednym z teatrów wiedeńskich, napisał operę „Faust“ a nadto Symfonię i Oratoryum. Po krótkotrwałem zamieszkiwaniu w Frankfurcie, Londynie i Dreźnie, osiedlił się wreszcie w Kassel, które to miasto stało mu się drugą ojczyzną. Tam też tworzył najochotniej, tam napisał większą część dzieł swoich, a mianowicie ostatnie koncerty skrzypcowe, Symfonię pod tytułem *Poświęcenie Tonów*, Oratoryum *Sąd Ostateczny* i kilka oper, z których najznakomitszą jest bez zaprzeczenia: „*Jessonda*“. Umarł w temże mieście r. 1859. Spohr nigdy nie posiadał talentu do sztuki dramatycznej; przy uader ograniczonym polocie wyobraźni, wyrażał jedynie uczucia słodkie i zdobywał się na elegijny sentymentalizm. Kto nurza się z upodobaniem we łzach i jękach poetycz-

nych, ten znać nie ma ducha męzkiego, ten nie zdolny jest trysnąć myślą płodną i zajaśnieć potęgą twórczą. Wszystkie prawie kompozycye Spohra nacechowane są jednostajnością skrajną, nużącą; brak tu zupełny kontrastów i światłocieni, rysów śmiałych i figur wymownych, co wszystko przekonywa, że dusza mistrza zatopioną była w wodnistych, w rozcieńczonych marzeniach romantyzmu. Spohr lubuje się bez miary w jednostajnych figurach rytmicznych i obdarza słuchacza aż do przesytu upodobanemi sobie modulacyami, zwłaszcza enharmonicznemi.

Gdy tak w Niemczech szkoła romantyczna szeroko się rozpościerała, Włosi tymczasem jednego tylko Rossiniego uwielbiać byli w stanie. Ztąd poszło, że mistrz ten zostawił po za sobą wielką liczbę naśladowców, którzy, przy braku talentu, potęgowali wady, nie zaś zalety przewodnika swego. Nader małym był w owej epoce poczet kompozytorów oryginalniejszych we Włoszech, a i ci ledwie skromne wyrobili sobie miejsce w rzędzie mistrzów dramatu. Głównie godzien jest uwagi *Mercadante*, urodzony 1798 roku. Ukończywszy studia poważne, obznajmił się wcześniej ów neapolitańczyk z arcydziełami mistrzów niemieckich; lecz że szwankował na fantazyi twórczej, i on też się zabrał w końcu do naśladowania Rossiniego. Najlepszemi jego dziełami są: „*Elisa e Claudio*“ i „*Il Giuramento*“, ile że

w tych zachował się oryginalniej niż w innych. Mercadante stał długo na czele Konserwatorium w Neapolu, spełniając pracowicie obowiązki pedagoga i posłannictwo kompozytora dramatycznego. Umarł dotknięty ślepotą w r. 1870. Po Mercadante najczęściej wziętości posiedli we Włoszech dwaj kompozytorowie: *Vaccai* i *Pacini*, których styl jest niewolniczem naśladowaniem stylu Rossiniego. Vaccai był uczniem Païsiella. Jego operze pod tytułem „Romeo i Julija“ sprzyjały losy we Włoszech dopóty, aż jej przymiotów nie przyćmił utwór Belliniego tejże samej treści. Pacini pobierał naukę muzyki w Bolonii od Ojca Mattei. Znanemi są głównie dwa jego dzieła: „*Ostatnie dni Pompei*“ i „*Arahowie w Galii*“.

W epoce romantyzmu sztuka wirtuozów, czyli solistów instrumentalnych, rozwija się znakomicie i nabiera niezwykłego znaczenia. Bo też to czas twórczości indywidualnej, czas, w którym duch mistrza pragnie panować bezpodzielnie nad sztuką i objawiać jednym rzutem, więc na pojedyńczym instrumencie, cały zasób gorączkowych natchnień swoich. Najpodatniejszym ku temu celowi okazał się fortepian, którego mechanizm złożony naśladuje orkiestrę, dopuszcza grę harmoniczną i posłusznym jest woli pojedyńczego wykonawcy, Poznajmy głównych instrumencistów w opisywanym peryodzie.

Mozart założył był w Niemczech szkołę fortepia-

nu, która po nim świetnie prowadzoną była przez Hummla i Moschelesa.

Hummel, uczeń Mozarta, zbliża się w Sonatach swoich do Mozartowskiej formy. Zachowując styl poprawny i czysty, grzeszy jednakże zbytciem świetności w pasażowaniu, ile że ma na celu jedynie popis techniczny wykonawcy. Pomimo to zasługuje na odznaczenie, jako najznakomitszy kompozytor tak nazwanej „szkoły wiedeńskiej“.

Moscheles bardziej niż Hummel był fortepianistą tegoczesnym, tak pod względem stylu jak gry. Nieporównana biegłość, siła, elegancja i skończoność, cechowały to wykonawstwo prawdziwie romantyczne. Od Moschelesa też datuje sztuka dotykania, to jest owo trudne wydobywanie z dźwięków fortepianu barw i natężeń rozmaitych, aż do najdelikatniejszych odcieni, które podniosło i uszlachetniło ubogi w śpiewność instrument. Mistrz ten zasłużył się wybornymi dziełami szkolnemi.

Czerny i *Steibelt* należą do tej samej szkoły. Ci wszakże, jakkolwiek wielkie położyli zasługi w nauce, twórczością przechylają się już ku formalizmowi, wprowadzając do sztuki rodzaj gry odmiennej od tego, jaki uprawianym był przez Mozarta i jego następców. Jeśli Czerny tworzył jedynie w celu rozwijania biegłości palców wirtuoza, to liczny ród wyuczonych w szkole tego pedagoga fortepianistów począł brać środki techniczne za cel i zapełniał literaturę muzyczną dziełami popisowe-

mi. Mistrzostwo fortepianowe, lubo zyskiwało na mechanizmie, to jednak traciło tę poetyczność głęboką, jaką mu nadał Beethoven, tę szlachetność stylu, jaką je Weber uposażył.

Clementi, współczesny Haydnowi i Mozartowi, tak dalece różni się stylem od fortepianistów wiedeńskich, że można go nazwać twórcą nowej szkoły. Rodem Włoch, liczy się on jednak w rzędzie muzyków niemieckich, ile że większą część życia przepędził w Niemczech. Przebywał też i w Anglii. Otóż w krajach tych rozwijał *Clementi* swą działalność i wykształcił liczny poczet uczniów, między którymi znani są zaszczytnie: *Cramer* i *Field*. Szkoła *Clementiego* odznacza się stylem poważnym i szlachetnym. Pełno jest myśli w jego kompozycjach, a zbiór Sonat przedstawia doskonale ustopniowane przewodnictwo w nauce, ile że mistrz nie tylko wtajemnicza ucznia w trudności mechanizmu i w piękno formy, lecz rozwija zarazem jego władze poetyczne. Oryginalny styl *Clementiego* podnosi poziom fantazyi, kształci subtelnie smak muzyczny i sposobi do pojmowania najwyższych zadań sztuki. Ztąd dzieła mistrza tego uznano jako bezpośrednio prowadzące do Beethovenowskiej skarbnicy. Jego „*Gradus ad Parnassum*“ i Etiudy *Cramera*, stanowią epokę i są podstawą wyższego nauczania w szkołach gry fortepianowej.

Tak tedy przedstawicielami wiedeńskiej szkoły fortepianistów, poczynawszy od jej założyciela Mozar-

ta, byli: Hummel, Moscheles, Czerny i Steibelt; zaś przedstawicielstwo angielskiej szkoły objął Clementi a po nim Field. Cramer i Ries, jedyny uczeń Beethovena, należą do tejże samej plejady. Cechami szkoły wiedeńskiej były: świetność i wyszukana elegancja stylu, brawura i biegłość gry; zaś szkoła angielska zalecała się z surowej powagi i mistrzowała po Beethovenowsku, szlachetnie i poetycznie. Ztąd też i fabrykacja fortepianów wiedeńskich a angielskich postępowała względnie do owych różnic szkolnych; gdy fortepiany wiedeńskie odznaczały się mechanizmem giętym, zastosowanym do ręki brawurowego wirtuoza, to mniej elastyczny w dotknięciu, lecz nierównie cięższego dźwięku instrument angielski, sprzyjał grze refleksyjnej. We Francyi tymczasem świetnie się odznaczało filijalne szkolnictwo wiedeńskie. Wykształcił się tu ów styl lekki, koncertowy, pełen blasku a nawet maniery, którego słynnymi koryfeuszami: *Kalkbrenner* i *Henryk Herz*.

Wyłączne zakrólowanie fortepianu w świecie muzycznym, zwłaszcza w Niemczech, tamowało rozwój gry na innych instrumentach. Pomimo to wszakże Niemcy słusznie szczycić się mogą takimi skrzypkami, jak *Spohr* i *Mayzeder* i takimi wiolonczelistami, jak *Fesca* i *Romberg*, nie licząc już innych, mniej znanych dzisiaj, lecz cenionych w swoim czasie solistów-kompozytorów.

Wówczas to w Europie zasłynął muzyk, którego

sztukę poczytywano za czarodziejską praktykę; tym muzykiem był skrzypek *Paganini*. Urodzony w Genui roku 1783, kształcił się w grze pod kierunkiem kilku wybornych przewodników; lecz ów artysta samodzielny, namiętny i krwi gorącej, odrzucił klassyczną tradycję, jaką włoskim wirtuozom przekazał był *Viotti* i wyrabiać począł na instrumencie technikę własną, odpowiednią gwałtownym porywom duszy swojej. Niby Herkules, łamał się Paganini z trudnościami, by odczuć rozkosz potentata i wyrazić za pomocą nadzwyczajnej techniki szalone ruchy wewnętrzne. Od niego też datuje owa sztuczność gry skrzypcowej, jak waryacje na czwartej strunie, dźwięki podwójne i potrójne, flażolety, pizzicata, rozległe arpedžia i mnóstwo innych pomysłów, to dziwacznych, to cennych, które stanowią niezbędną podstawę dzisiejszej techniki dla koncertującego skrzypka. Wszystkie te pomysły Paganini mieścił w kompozycjach swoich, a zwłaszcza w „Capricciach”, nacechowanych bogactwem fantazyi i prawdziwą umiejętnością. Znamcy, którzy smyczek mistrza słyszeć mogli, utrzymują słusznie, iż nikt utworów Paganiniego wykonać nie może z tą samą co on dzielnością. Co pod ręką obcą wydawać się może niesmacznem dziwactwem, to pod ręką pierwowtworcy, uposażonego niezmiernie oryginalną żywotnością, czarowało, tryskając jego własnymi pulsami.

ROZDZIAŁ XIV.

Muzyka nowoczesna we Francyi.

Geniusz francuzki odznaczył się w dziejach sztuki tem, że przyswajał sobie lub godził korzystnie rozmaite kierunki obcej umiętności. Paryż stawał się coraz jawniej punktem środkowym, do którego ściągało mistrzostwo południowe i północne, by jednostronne prądy twórczości mogły krystalizować się na doskonałe dzieła. W sztuce muzycznej to pośrednictwo międzyplemienne należało się Francuzom już z tego tytułu, że oni pierwsi zastosowali racjonalnie muzykę do dramatu, opierając liryzm na ściślejszej spójni z poezją. Ale od czasów Rewolucyi owa chwalebna wielostronność geniuszu francuzkiego uległa znacznym zmianom. Rossini wywiera wpływ przemożny na kierunek Opery Wielkiej i wszczepia w nią zwolna sensualizm, który pod ręką Meyerbeera urasta do potęgi, o ile wspomnianym jest czysto francuzkiem zamięłowaniem

wystawności i pompy teatralnej. Wpływ też Rossiniego nie dopuszcza romantyki niemieckiej do granic kraju — owszem, sprawia że obie szkoły coraz bardziej stają się sobie nieprzyjaznemi. Okoliczność ta tłumaczy w części niepowodzenie Berlioza wśród własnego narodu. Gdy tedy muzyczne mistrzostwo francuzkie uległo rozkazom przybysza z poza Alp, to cóż się ostało z miejscowej liryki dramatycznej? Ostała się Opera komiczna, ów oryginalny dowcipu francuzkiego wytwór, nacechowany ruchem myśli, na który buffa włoska, oparta na komizmie zewnętrznym, nie mogła oddziaływać szkodliwie.

Na wskazaną przez Boïeldieu'go drogę wstąpił *Franciszek Auber*, najbardziej narodowy, najoryginalniejszy z mistrzów francuzkich epoki nowożytnej. Urodzony w Paryżu roku 1780, uczeń Cherubini i Boïeldieu, Auber już od pierwszych prób swoich stał się popularnym. Przejął on bowiem żywce i umiał artystycznie uwydatnić te pierzchliwe ducha francuzkiego przymioty: spryt, lekkość i wytworną a bystrą żartobliwość, które nie łatwo pochwycić się dają w mistrzostwie. Podolał im właśnie wychowaniec Paryża, giętki, pełen życia i błyszczących promyków talentu, ile że takowym jego darom przyszedł w pomoc librecista równie rodzimy — świetny komedyo-pisarz *Scribe*. Auber

i Scribe ustanowili spójnię artystyczną tak doskonałą, jakiej przykłady rzadko się zdarzały w dziejach sceny lirycznej. Mistrz komedyo-opery francuskiej nie stworzył wprawdzie form nowych, więc geniuszem nie był, lecz dał dzieła stylowe i podniósł komizm aż do najwyższych wymagań estetycznych. Opery: *Fra Diavolo*, *Przysięga*, *Domino czarne*, *Klejnoty koronne* i wiele innych, są wzorami smaku najdelikatniejszego pod względem kolorytów i rytmów, a głównie dla tej zręczności, nieledwie kokieterii, z jaką kompozytor przedstawia obfitość, żywotność i wiązania melodyi.

Auber raz tylko jeden spróbował sił na scenie Opery Wielkiej; napisał „*Niemę z Portici*“, być może powodowany chęcią współubiegania się o sławę z Rossinim i dowiódł niemałych zdolności, jako dramaturg poważny. Szczęśliwie wybrany przedmiot, gdzie wszystkie rodzaje muzyki, od charakterystycznej barkaroli aż do hymnu religijnego, mogły być zastosowanemi, umiarkowane i rozsądne przyswojenie sobie najlepszych stron mistrzostwa Rossiniego, a nadto chwilowy wysiłek fantazyi w kierunku wzniosłym—wszystko to złożyło się na arcydzieło niespożyte, jakim mistrz obdarzył Akademię właśnie w chwili jej upadku. „*Niema z Portici*“ stała się hasłem nowego życia dla tejże sceny, a Auber ustąpił chętnie miejsca innym, dzielniejszym

zapaśnikom i wrócił do swej muzy lekkiej, ile że się nie spodziewał dłuższego powodzenia w pracy wysiłkowej. To też nieudana opera, pod tytułem „Dziecię marnotrawne“ (*L'Enfant prodigue*), dowiodła jak dalece słusznemi były jego skrupuły. Auber objął po Cherubinim dyrekcję Konserwatorium paryzkiego i pełnił wzorowo włożone nań obowiązki aż do śmierci, nastąpionej roku 1871.

Współcześnie z Auberem odznaczył się w dziejach francuskiej Opery Komicznej:

Herold, urodzony w Paryżu r. 1791 i pod przewodnictwem Cherubiniego wykształcony w Konserwatorium paryzkim. Temi samemi upasązonymi przymioty co Auber, posiadał on więcej siły uczuciowej i był od tamtego poważniejszym. Obok lekkości stylu znać w jego utworach nastrój melancholijny, to znów polot śmiały i wysoce dramatyczny. Z rzewnych uczuć mistrza wynikła prześliczna opera p. t. „Marya“, zaś porywy dramatyczne wydały znakomitą „*Zampę*“, pełną wyższego liryzmu i wzruszającej ekspresyi. Opera p. t. „*Pré aux Clercs*“ zaznaczyła, rzecz można, epokę dojrzałości owego mistrza, w którym walczyły dwa niepogodzone pierwiastki — francuzka żywość i niemiecka głębokość umysłu. Piękny ów utwór, niby świadectwo odniesionych w walce tryumfów, był ostatniem natchnieniem Herolda. Zgasł młodo, właśnie w chwili wstępowania na coraz wyższe szczeble sztuki, ro-

ku 1833, obdarzony sympatją powszechną we Francyi i w Niemczech. Wyborną jest instrumentacya Herolda. Wpływy Rossiniego nie zatarły w nim znamion twórczości oryginalnej, której głównymi przymiotami są: świeżość melodyi, młodzieńcza siła ruchu i jasne figurowanie harmonii.

W epoce ponapoleońskiej, gdy Francya z pola chwały orężnej do świątyni muz powróciła, ruch artystyczny w teatrach paryzkich wzmagał się szybko, ruch dwojaki, to na scenie Komicznej, to znów na Wielkiej, a coraz widoczniejszy zastępem mistrzów utalentowanych i majestatem geniuszów. Pomiedzy pierwszymi wymienić należy *Onsłowa* i *Carafę*, mało dziś znanych, lecz nader popularnych swego czasu kompozytorów, których opery zasilają repertuar sceny narodowej. Pomiedzy drugimi zajaśniało blaskiem słonecznym imię *Meyerbeera*, owo francuzkiej sławy na polu muzycznym imię najgłośniejsze, którego dziś jeszcze żadna z gwiazd nowoprzybyłych nie zaćmiła.

Jakob Meyerbeer, syn bogatego izraelity bankiera, urodził się w Berlinie r. 1791. Upasażony zdolnościami niezwykłemi, podziwiany już w dziewiątym roku życia jako biegły fortepianista, pobierał on naukę muzyki od Opata Voglera i okazywał tyle przymiotów geniuszu czysto niemieckiego, że mu już wówczas cześć składał Weber, nie dostrzegający w swym szkolnym towarzyszu słabych stron cha-

rakteru — próżności i sobkowstwa. Czas późniejszy zaświadczył w istocie, że podniętą Meyerbeera w pracy była myśl ambitna o europejskiej sławie. Gdy przykład Rossiniego obudził w nim właśnie drzemiącą żądzę oklasków, Meyerbeer odrzucił poważne tradycje szkoły niemieckiej i przybrał sobie sympatyczniejszą niż kraj rodzinny ojczyznę. Najpierwszem dziełem jego, napisanem dla Włochów, była opera pod tytułem: „*Romilda e Costanza*“. Po niej nastąpiły dwie inne: „*Małgorzata Anjou*“ i „*Emma di Rosburgo*“, których świetne powodzenie o tyle złudziło mistrza, że się już uważał dość sławnym, by mógł w Berlinie pozyskać uznanie. Lecz stolica prawowiernych odepchnęła odstępcę, zarzucając mu zbyt wyraźny rossinizm. Nie zrażony obojętnem przyjęciem, Meyerbeer powziął zamiar nierównie śmielszy — zwrócił się ku Paryżowi i tam rozwijać począł swą działalność. Otóż, chcąc ująć sobie publiczność francuską, nie dość było stać po za Rossinim i przedstawić w teatrze włoskim operę „*Il Crociato in Egitto*“; należało okazać się mistrzem samodzielnym, a jednak posłusznym tej tradycji uświęconej, na której opierał się dramat liryczny od czasów Lullego i Glucka. Meyerbeer przyjął warunki, jakkolwiek ciężkie, a po kilkoletniej pracy w odosobnieniu czuł się już dość przygotowanym do wystąpienia. Opera „*Robert Diabeł*“, utworzona wspólnie ze Scribem i przyjęta z nad-

zwyczajnem uniesieniem przez Paryżan w r. 1831, była owocem tej pracy, pierwszym wielkim tryumfem mistrza w jego ambicyach artystycznych. W pięć lat potem, w r. 1836, ukazało się znów arcydzieło, opera „*Hugonoci*“, której wątek i opracowanie tak wiele kosztowały wysiłków duchowych, iż po za niem, a mianowicie w „*Afrykance*“, znać już pewne wyczerpanie się kompozytora. Ztąd też imie Meyerbeera związanem jest ściśle z historycznymi tytułami dwóch oper wielkich: Roberta i Hugonotów, ile że ta sama potęga twórcza ledwie poznać się daje w „*Proroku*“, zaś niknie całkiem w nader słabych komedyo-operach jak „*Gwiazda Północy*“ i „*Odpust w Ploermel*“.

Dzieła Meyerbeera zalecają się głównie wspa-
niałem roztoczeniem przedmiotowem. Powołuje on
plastykę najwystawniejszą do współdziałania z mu-
zyką, by uderzyć na uczestnika ogromem wrażeń
i zadość uczynić jego wszechstronnej ciekawości.
Kompozytor obiera w tym celu treść historyczną,
obfitą w zdarzenia. Tłumne pochody i orszaki,
grupy taneczne i zbiegowiska ludzi różnego stanu,
postacie charakterystyczne, ubiory przepyszne i de-
koracye malownicze — taką jest strona obrazowa
wszystkich oper Meyerbeerowskich. Przyznać na-
leży, iż mistrz zwyciężko pokonywa trudne zadanie
estetyczne, że jest panem przedmiotu i umie sce-
nicznie uporządkować nagromadzony materiał. Tak

pojęty dramat wymagał techniki odrębnej i wielkiej mocy stylu. Mistrz pomija skrupuły dotychczasowych kompozytorów i śmiało wprowadza dobór środków nadzwyczajnych, tak w harmonii i instrumentacji, jak w kontrastach, rytmach i we frazowaniu. Niezwykłe modulacje i akordy, silne koloryty i najsłynniejsze połączenia polifoniczne, są tu użyte z całą samowiedzą genialnego dramaturga. Muzyka Meyerbeera w Hugonotach uwydatnia ze zdumiewającą potęgą dziejowy charakter epoki: fracuzką rycerskość obok zniewieściałości dworu królewskiego, fanatyzm religijny i bohaterstwo dla idei, miłość szwalerską i nienawiści polityczne. Cała gra czynników z czasów monarchizmu ultramontańskiego jawi się tu obrazem tak żywym i akcją tak dosadnie rozwiniętą, że podziwiać trzeba intuicję mistrza, który tonem muzycznym potrafił wyrazić ton odległej epoki dziejowej. Jakoż największym tytułem geniuszu Meyerbeera jest mistrzostwo historyczne i umiejętność charakteryzowania osób, które ważną odegrały rolę w przeszłości. Gdy Mozart opiewa uczucia idealne, gdy Weber uderza w lirę narodową i poetyzuje wedle wyobraźni ludu niemieckiego, to Meyerbeer zgłębia kronikę wypadków wielkoświatowych i usiłuje przedstawić prawdę historyczną w jej nejrealniejszym majestacie.

Ale ów znakomity dramaturg poniżył talent swój,

skierowując najwyższy rodzaj sztuki ku tłumom, zamiast opierania się na powadze wykształconego słuchacza. Wrodzony Meyerbeerowi pociąg do zewnętrznych uroków, spotęgowany wpływami czasu, poszlakował genialną w kierunku dramatycznym intuicję. Tak w Hugonotach rozkosze królowej malowane są zbyt zmysłowo; w Robercie sceny uwodzeń przedstawione są zbyt miękko, by nie cierpiał na tem smak i godność moralna uczestnika. A zważyć należy iż Meyerbeer liczył wiele na efekt scen podobnych, skoro je opracowywał starannie, dobierając do obrazów nagich muzykę pieszczotliwą i usiłując jak najdłużej zajmować niemi uwagę publiczności.

Meyerbeer nie był poetą-lirykiem; to raczej chłodny psycholog, dzielny malarz rysów typowych i zręczny efektów teatralnych twórca. Wywołane przezeń charaktery niepospolite toną w massach chóralnych, a wciągnięte do gry namiętności pojedynczych osób nikną na tle jaskrawem, wśród olśniewających światła. Postacie swoje przedstawia mistrz w dyalogach, co stanowi właśnie cechę francuską jego stylu. Otóż, że brak owym postaciom lirycznego skupienia, dla tego nie budzą one w duszy uczestnika głębokich sympatyj; bo w partyach pojedynczych trzyma się kompozytor szkoły Rossiniego i bohaterów swoich wystawia na popis, wówczas gdy słuchacz pragnąłby słyszeć ich tajne wy-

znania i poznać ich stany duchowe po za obrębem czynów. Za to głębokim jest Meyerbeer dramaturgiem, ilekroć wypadnie mu roztoczyć grozę tragiczną, lub sprzeczne mnogich osób kolizye za pomocą zbiorowych sił muzyki. To objaw geniuszu niemieckiego. Niespożytej wartości jest pod tym względem cały czwarty akt w Hugonotach.

Następcą Auber'a i Meyerbeera, wielce wpływom tych dwu mistrzów ulegającym, był *Halévy*, izraelita, urodzony w Paryżu roku 1799 i w paryżkiem Konserwatorjum wykształcony. *Halévy* odbył podróż do Włoch i rozpoczął swą artystyczną karierę na scenie opery komicznej, gdzie przedstawiony utwór, pod tytułem „*Le diletante d'Avignon*“, zwrócił nań uwagę. Lecz młody kompozytor zanadto poetyczną miał duszę jak na komedyotwórcę. W sześć lat po otrzymaniu pierwszych wawrzynów, mianowicie w r. 1835, jawi się on przed publicznością jako poeta dojrzały i ofiarowuje jej najpiękniejszy owoc swej pracy — „*Żydówkę*“. Dzieło to, wydobyte z głębokich serca tajników, przyniosło od razu mistrzowi sławę europejską; stają tu bowiem w kolizyi owe moce dziejowe, które spuścizną moralną przetrwały w pamięci czasu — duch poezyi proroczej i duch średniowiecznej egzaltacyi, uporny judaizm i nietolerancja katolicka. Jakoż w istocie, nie może być tragedia bardziej żywotną pod względem moralnym. Mistrz-poeta wydał na nią

tak wielką moc zasobów własnych, tyle w nią tchnął liryzmu ognistego, iż rozdarłszy pierś swoją w zapasach uczuć miłosnych i nienawistnych, oniemiał i nie już śpiewać nie był w stanie. Opery Halévogo, utworzone bądź dla sceny komicznej, bądź dla Akademii, jak: „*Królowa Cypru*“, „*Karol VI*“, „*Muszkietierowie*“, „*Dolina Andory*“, „*Dama Piłkowa*“, „*Żyd wieczny Tułacz*“ i inne, lubo cenione dla stylu pięknego, chłodne są i wymuszone. Jedno arcydzieło wydał jeszcze autor „*Żydówki*“, operę komiczną p. t. „*Błyskawica*“, gdzie zamiast ponurych natchnień, tryska humor swobodny i pogoda umysłu.

W snowaniu akcyi Halévy unosi się egzaltacyą liryczną, co go wyróżnia pomiędzy mistrzami szkoły francuzkiej i niepozwała stawiać na równi z Meyerbeerem pod względem dramatycznej potęgi stylu. Umie on wszakże używać śmiało głosów i wielkich dźwięgni technicznych, a choć grzeszy zbyt częstą wystawnością, ulegając współczesnym kierunkom sztuki, to jednak znać w tem raczej szlachetny realizm niż swawolną zmysłowość.

Halévy piastował godność Sekretarza Akademii Sztuk Pięknych, gdzie okazał wiele talentów literackich jako krytyk i mówca; przed tem zasłużył się jako zdolny profesor harmonii, kontrapunktu i kompozycyi w Konserwatorium paryzkim. Z po-

między uczniów jego zaszczytnie odznaczyli się: Gounod, Massé, Bazin, Deldevez i kilku innych.

W licznym poczcie kompozytorów, którzy pracowali dla francuzkiej sceny komicznej, wymienić należy *Adolfa Adama*, autora opery p. t. „*Pocztylion z Lonjumeau*“. Adam tworzył bez pretensyi, w stylu piosenkowym i dziełom swoim dał wartość owych igraszek miłych, które w każdej ze sztuk pięknych pożądanemi są dla łatwej a estetycznej rozrywki. Ów kompozytor popularny zdobył się przecież na rzecz tak piękną, że ją arcydziełem w rodzaju lekkim nazwać przystoi. Tym obrazkiem jest mała opera pod tytułem „*Le Chalet*“.

ROZDZIAŁ XV.

Nowy kierunek muzyki we Francyi i muzyka nowoczesna we Włoszech.

Jak w literaturze i w poezyi, tak również i w muzyce Francuzi nierównie później od Niemców przyjęli kierunek romantyczny. Formaliści francuzcy, ukrzepieni powagą takich przewodników jak Rameau i Gluck, woleli ulegać jak najdłużej wpływowi pokrewnej szkoły włoskiej, niż wtrącić akademicką piękność sztuki w otchłań bezprawidłowej wolności. Uczniowie Auber'a i Rossini'ego gospodarzyli też tu bez przeszkody, postępując niby w imię niezłomnych przepisów estetyki. Widzieliśmy jednak, że uczniowie ci zaszli po za granice powierzonego im posłannictwa, prowadząc sztukę, aczkolwiek inną drogą i bezwiednie, ku temuż rozprzężeniu, jakie gdzieindziej dokonaniem zostało umyślnie, z przeświadczeniem. Otóż objawy romantyzmu zanadto silnie grasowały i organizm dawnego mistrzostwa

zanadto już był wyczerpanym, iżby nie miał nastąpić przełom stanowczy w kierunku nowej twórczości. Francya, długo oporna, musiała poddać się konieczności, troszcząc się odtąd już tylko o to, iżby jej romantyka była czysto narodową, niepodobną do niemieckiej.

Przewodnikiem nowego kierunku muzyki we Francyi był *Hektor Berlioz*, urodzony w r. 1803 w małym miasteczku departamentu Izery. Był to człowiek z wyobraźnią płomienną, którego powołaniem właściwem była raczej poezya niż muzyka. Ojciec postanowił kształcić go na lekarza i za stawiany opór pozbawił syna pensyi rocznej, co zniechęciło tegoż do dawania lekcyj, byle jako tako mógł wyżyć w Paryżu i uczęszczać do Konserwatorium. Lecz niecierpliwy Berlioz nie zdolen był do pracy poważnej. Istny wyzwoleniec szkoły romantycznej, chwytł on za pióro mistrza bez przygotowania, pragnie zasłynąć pomimo nieuctwa. Ztąd też pierwsza opera jego, p. t. „*Les Francs-Juges*“, równie jak pierwsze kompozycje instrumentalne, przyjęte były przez krytykę niemal z szyderstwem, tyle było w nich dziwactw i tyle buntu artystycznego.

Niezrażony surowością opinii i zawsze pełen pogardy dla prawideł sztuki, młodzieniec tworzy kantatę p. t. „*Sardanapal*“ i odbywa wycieczkę do Włoch, by tem większą przejąć się nienawiścią do

tradycyi, odepchnąć powagę mistrzów i oprzeć się na samym sobie. Po powrocie Berlioz znów woła o sąd publiczny, dając słyszeć najprzód swą „Symfonię fantastyczną“, potem „Requiem“, napisane na cześć poległych pod Konstantiną i operę „*Benvenuto Cellini*“ w Teatrze Wielkim. Sąd orzekł, iż dzieła przedstawione pełne są pretensyi i pychy, że wykonanie ich jest przesadne, że autorowi należy się tytuł dziwaka, nie zaś mistrza. Odtąd osoba artysty stała się celem pocisków dziennikarskich, a imię hasłem złowieszczem dla konserwatystów.

Berlioz uposażony był charakterem upornym a umysłem z gruntu negacyjnym. Bolesne różgi nie go nie nauczyły, owszem, zdwoiły tylko upór i do wrodzonych wad przydały jeszcze rozjątrzenie i siłę nerwową. Począł się on odgryzać w pismach, a jednocześnie tworzył z gorączkowym wysiłkiem, jak gdyby chciał przemocą olbrzyma wejść na niedostępne szczyty sławy. Więc pisze między innemi „*Symfonię dramatyczną*“ na głosy i instrumenty p. t. „*Romeo i Julijs*“, to znów „*Symfonię pogrzebową i tryumfalną*“, a urządza przy tem t. zw. *concerts monstres*, chcąc olśnić paryżan zewnętrznym przepychem sztuki. Gdy i te zachody nie pomogły, postanowił Berlioz opuścić niewdzięczną ojczyznę i szukać u obcych uznania. Przebiegł tedy całe Niemcy, darząc słuchaczy szumnemi programami koncertów i wmawiając im, iż jest drugim Bee-

thovenem. Żaden mistrz niemiecki nie odważył się na podobny szarlatanizm w koncertowaniu; Beethoven zaś nigdy nie myślał o wprowadzeniu do muzyki stylu imitacyjnego, a tem mniej o potwornych efektach dźwięku. Więc nowy zawód. Trzeba było Berliozowi objechać całą prawie Europę, być w Rosyi, zawadzić o Anglię i gwałtem uwagę powszechną zdobywać, iżby nareszcie w sumieniu ogółu powstało przypuszczenie, iż ów bohater walczący, obwołany szarlatanem, może być wielkim, nieuznanym mistrzem. Gdy sąd o sztuce zaczyna się wahać, wówczas umysłem lęklivym przychodzi w pomoc pierwsza szczęśliwsza okoliczność, na której wygodnie oprzeć się i pewność siebie odzyskać mogą. Liszt zajął się losem Berlioza w Weimarze, gdzie urządził koncertową produkcję dzieł jego; Liszt ogłosił się wielbicielem tej muzyki nowiej. Od tego czasu datuje owo niezmiennie wahanie się sądu pomiędzy Berliozem geniuszem a Berliozem dziwakiem zuchwałym, wahanie się, które istnieć może tylko w epoce krańcowego romantyzmu, ile że o samym kierunku sztuki, zbyt jeszcze świeżym, krytyka nie jest w stanie wypowiedzieć zdania trzeźwego.

Krom wymienionych powyżej, główniejsze dzieła Berlioza są: 1) Uwertura „*Karnawał rzymski*“, 2) Uwertura do „*Króla Leara*“, 3) Symfonia p. t. „*Epizod z życia artysty*“, 4) Symfonia pod tyt. „*Harold we Włoszech*“, 5) Uwertura „*Korsarz*“,

6) Legenda w czterech aktach p. t. „*Potępienie Fausta*“, 7) Oratorium „*Uciezka do Egiptu*“, znane także pod tytułem „*Dzieciństwo Chrystusa*“. Nadto napisał Balladę na chóry i orkiestrę, to znów wielki Melolog, czyli muzykę mieszaną z wymową p. t. „*Powrót do życia*“; wydał kantaty i utwory mniejsze, a wszystko oznaczył tytułami malowniczymi, które wiele obiecywać mogą w poezji lub w ramach sztuki plastycznej, lecz nader względne mają w muzyce znaczenie. Berlioz usiłuje naśladować ruchy zewnętrzne za pomocą muzyki; jest tedy romantykiem-naturalistą ze szkoły nowoczesnych poetów i powieściopisarzy francuzkich; jest przedstawicielem negacyi w sztuce, nie znoszącej form obcych i opierającej się na podstawach własnej techniki. Gdybyż Berlioza styl był właściwie opisowym! Dopuszczając się przesady w imię oryginalności, przeistacza on i fałszuje ruchy, dla tego tylko, że są powszechnie znane. Ztąd takie rozprzężenie figur rytmicznych, nielogiczność toku melodyjnego i niezwięzłość części składowych, zgoła najfantastyczniejszy nieład kompozycyi, świadczący aż nadto o niedostroju władz estetycznych u mistrza. Romantyzm Berlioza zdradza zupełny brak barw uczuciowych, jakimi zaleca się romantyzm niemiecki. Jałowość pierwiastku lirycznego razi w jego stylu tem bardziej, że mistrz umyślnie wyrzeka się śpiewności w imię uroszczeń dramatur-

ga lub poety-malarza, a co gorsza, że materyalizuje sztukę przez nadmierne potęgownienie nateżeń dźwięku. Berlioz ogłuszał słuchaczy w swoich koncertach. Pomimo to wszakże bezstronni krytycy cenią w nim dziś dobrego instrumencistę, a z dzieł jego wyróżniają jako piękniejsze „Oratorium o Dzieciństwie Chrystusa“, stylem legendowym napisane. Berlioz umarł w r. 1869.

Na tę samą drogę, w ślad po Berliozie, wstąpił *Felicyan Dawid* (1810 r.), ów twórca „*Pustyni*“, któremu przez pewien czas przyznawano geniusz Beethovenowski za nowość stylu, za porywającą fantazyę, za obrazowość i świetne koloryty muzyki. Jego „Oda-Symfonia“, spisana z doznanych osobistych wrażeń na Wschodzie, przedstawia treść rzeczy tak romantycznie, iż mistrzowi-poecie zjednała w istocie sławę największego muzyka w Europie. Nietylko bowiem dał on obraz natury dzikiej, prze-rażającej wielkością zjawisk, lecz dotknął zarazem stanów duszy, jakim ulega podróżnik w pustyni; wyśpiewał bezdenne tęsknoty muzułmanina i swoje własne melancholije. Otóż czarodziejstwo Dawida trwało nader krótko. Gdy szal romantyczny powoli słabnąć począł, przekonano się, że utwór zachwalony jest tylko złudną nowością, szczęśliwie w chwili przejściowej poczętą. Dzieła następne, słabe i nieudane, dokonały rozczarowania. Oratorium „*Mojżesz*“ upadło od razu i na zawsze, a Oda-Symfonia

pod tytułem „Krzysztof Kolumb“ zawiodła całkiem nadzieje przyjaciół kompozytora. Przyszła mu wówczas myśl płocha próbować szczęścia na scenie. Opery p. t. „Perła Brazylii“, „Herculanum“ i „Ialla Roukh“ są owocem tego postanowienia. Lubo krytyka zaznaczyła tu wdzięk śpiewności, lubo za „Herculanum“ dostał autor nagrodę pieniężną od Instytutu, to jednak opery pomienione za mało były dramatycznemi, iżby dały się utrzymać na scenie. Dawid miał umysł poety-marzyciela, nie dość głęboki jak na romantyka szkoły niemieckiej, za słaby intuicyą psychologiczną, jak na mistrza dramatycznego.

Krom Dawida, kilku innych kompozytorów próbowało torem Berlioza postępować. Byli to zbłąkani maruderowie, którym przyszło znieść karę zapomnienia lub zawrócić z drogi. Pomiędzy ostatnimi na cześć zasługuje *Henryk Reber*, zrazu symfonista niepowołany, potem autor słicznych komedyooper: „Noc Bożego Narodzenia“ i „Ojciec Gailard“.

Francuzkie mistrzostwo ocknęło się ze snu, a geniusz narodu spostrzegł, iż za daleko odstąpił od tradycyi. Wszak romantyzm niemiecki, a z nim razem muzyka symfoniczna czysto instrumentalna — to rzeczy nie dla umysłu francuzkiego. Pełen żywotności a obcy spekulacyom głębokim, nie mógł on podolać sztuce, która wymaga wiedzy ścisłej,

wszechstronnej i opiera się przeważnie na logice abstrakcyjnej, raczej na złożonych dźwięgniach harmonji, niż na ruchu melodyjnym. Francuzcy kompozytorowie zrozumieli to dobrze i dla tego z tem większym tryumfem powrócili w podwoje Opery, że mogli, sprowadzając romantyzm do granic właściwych, zespolić nabytki szkoły niemieckiej z własnymi na polu dramatycznym dorobkami. W tym nowym kierunku muzyki, jako umiarkowani dramaturgowie romantyczni, odznaczyli się głównie dwaj mistrze: Gounod i Thomas.

Karol Gounod, urodzony w Paryżu roku 1818, uczeń Konserwatorium miejscowego, poświęcił się był zrazu muzyce religijnej i zgłębiał pracowicie dzieła najstarszych mistrzów szkoły rzymskiej. Miał on pociąg nieprzewyciężony do mistycyzmu, byłby nawet przywdział suknię zakonną, gdyby zamiarom takowym nie zapobiegła w porę czujność przyjaciół.

Jak Gounod pojmował powagę stylu religijnego, dowiódł w kilku kompozycjach, napisanych pod wpływem rzymskich studyów. Zaznaczyć tedy należy ową pracę mistrza, jako okoliczność nader ważną, bo ona mu dała nie tylko posiąść głęboką naukę, lecz nadto poznać ducha idealizmu mistycznego.

Z równą gorliwością badał Gounod style wielkich mistrzów niemieckich, od Haendla i Bacha aż do

Beethovena i Webera. Ztąd ta korzyść nieobliczona, że mu nie są obcemi ani zawile trudności kontrpunktu, ani złożoność harmonii, ani tajniki instrumentacyi i kompozycyi symfonicznej. Tak wielkim rozporządzając majątkiem technicznym, mógł Gounod sięgać po treść szczytną i wspomagać dzielnie poetę-psychologa w swej osobie. Umie on przedstawić w świetle poetycznem podania i charakterystyki idealne, umie być tłumaczem najpiękniejszych serc ludzkiego uderzeń, w czem mu służy niezrównana potęga liryzmu. Tak w pierwszej swej operze p. t. „Sapho“, uprzytomnia dzieje poezyi miłosnej w Grecyi i stylem szerokim, Haendlowskim, opiewa szlachetne porywy uczuć u najsympatyczniejszego ze starożytnych narodów. Tak w operze pod tytułem „La Nonne sanglante“ wyraża ośnowę legendy za pomocą fantazyi, w stylu symfonicznym. Tak w operze p. t. „Królowa Saby“ prowadzi dyalog chóralny, pełen rysów wschodnich, pomiędzy Hebrajczykami a Sabejami.

Ale arcymistrzem okazał się Gounod w „*Fauście*“, w owym poemacie filozoficznym, o którego treść nie-jeden kompozytor rozbił swą lirę. Gounod tyle miał taktu, że wybrał z poematu tylko jego ośnowę żywotną. Pomijając nierozsnute dzieje ducha, od-tworzył on miłosną dwojga istot tragedję i rozwi-nął ją na tle staroniemieckiej obyczajowości. Krytyka, nie oceniając tej taktyki rozsądnej, zarzuca

mistrzowi brak siły w malowaniu charakterów, a zwłaszcza charakteru Mefistofela. Zważyć atoli należy, iż nie wszystkie role w poemacie Goethego podają się do gry scenicznej. Charakter szatana nosi na sobie przymioty tak negacyjne, że w zastosowaniu do nich omdlewa liryzm wszelaki. Muzyka staje się niemożliwą, zamienia się w chaotyczne dźwięków wezbranie, skoro pierwiastki przeczące, dysharmonije, mają górować nad harmonijami uczuć. Jeśli trudno ucieleśnić w sztuce absolutne przymioty dobra, to już żaden mistrz nie zdoła przedstawić absolutnych rysów zła. Sztuka nie znosi ciemnie przeczenia. Otóż Gounoda mistrzostwo na tem właśnie polega, że pojął rolę szatana nie fizyognomicznie lecz idealnie, że wpłatał jego moc w dzieje serca ludzkiego i dał słyszeć głos piekielny wśród namiętnych uniesień Fausta, oraz dziewiczych telnień Małgorzaty. Dramaturg rozwija tę kolizję z wielkiem zjawstwem, od początku aż do tragicznej sceny kościelnej, w której uwydatnił z niezrównaną potęgą grozę targanego sumienia Małgorzaty. Otóż krytyka byłaby nierównie sprawiedliwszą, gdyby zauważyła, że Gounod dał romansom swych bohaterów barwę zanadto sensualną, rozkoszną i nie przedstawił dziewicy Goethego w tym samym uroku prostoty, w jakim ją znalazł u poety. Zdradził on nastrój twórczości włosko-francuskiej i ślady niedawnych jej koryfeuszów. Wdzięczność jednak na-

leży się mu za to, że z francuzkim ogniem maluje animusz rycerski, że z francuzką żywością odtwarza sceny ludowe, że z przepychem fantazyi i w czarownych barwach liryzmu wystawia baśń o nocy Walpurgi.

Gounod tak dalece zatonął duchem w przepaściach Fausta, że długo nie był w stanie zmienić kierunku natchnień. Jego opera „Romeo i Julijsa“ utworzoną została pod wpływem jeszcze tychże samych rojeń umysłu. Gdy Francya jęknęła niedawno pod ciosami wojny niemieckiej, wówczas rozległ się hymn chóralny Gounoda pod tytułem „Gallija“, pełen patryotycznego uniesienia, w którym liryk francuzki wyśpiewał tragiczną boleść ojczyzny.

Styl Gounoda jest głęboki i wytworny zarazem; forma dzieł jego jest jednolitą a pełną różnic. Wiąże on motywy i sceny za pomocą silnych spójni kontrpunktowych, a prowadzi akcyę orkiestralnie, na podobieństwo Wagnera. Nie przeszkadza mu to jednakże rozwijać śpiewność w danych przejściach dramatu, wykończyć zakreślone ruchy i urozmaicać dramat piękniemi całościakami muzyki wokalnie-instrumentalnej.

Ambroży Thomas, urodzony w Metz roku 1811, uczeń Auber'a i następca tegoż w dyrekcyi Konserwatoryum, jest jednym z tych mistrzów umiarkowanych, którzy postanowili nietylko odstąpić od

skrajnych kierunków szkoły romantycznej, lecz również usunąć zbyt ciężki materyał, jaki w budowie opery nagromadzonym był przez Rossiniego i Meyerbeera. Thomas, lubo w pewnej mierze ulega wpływom najnowszej szkoły niemieckiej, to jednak dziedziczy talent czysto narodowy — jest giętkim i wytwornym, ruchliwym i wymownym. Mistrz ów przedstawia w pięknych półcieniach uczucia delikatne, miękkie, unika rysów śmiałych i nie porywa się wcale na wielką charakterystykę dramatyczną. Raz tylko jeden wyszedł po za granice sceny *semi-seria* i sięgnął, być może nieświadomie, po treść „Hamleta“, najniemuzyczniejszej ze wszystkich tragedyj Szekspira. Próba stylu wielkiego nie powiodła się Thomasowi. Nierównie więcej chluby przyniosły mu dawniejsze kompozycje, a zwłaszcza opera p. t. „Mina“ i pełna satyrycznego komizmu buffa „Le Caïd“. Nim wydał Hamleta, Thomas pracował i zdobywał coraz większą siłę twórczych dojrzałości. Owocem wzrostu takowego są piękne, skończone w swoim rodzaju opery, jak: „*Sen letniczej Nocy*“, „*Rajmond*“, „*Psyche*“ i „*Mignon*“.

Gdy sztuka muzyczna w Niemczech rozwijała się technicznie i coraz szersze obejmowała dziedziny poezji, gdy francuzcy kompozytorowie troszczyli się o postęp sztuki, a razem o jej charakter narodowy, Włosi tymczasem, uśpieni tryumfami dawnymi i ufní w pięknoznawczą nieomylność swoją, zach-

wywali się biernie. Geniusz romantyczny nie znajdował miru w skostniałych akademjach italskich, więc nie pobudzał mistrzów do uprawiania muzyki instrumentalnej, ani do podjęcia jakiejbądź reformy w sprawie dramatu lirycznego. Tu zawsze rej wodzi muzyka wokalna, opierająca się na ubogim patosie miłosnym, muzyka popisowa i mało uniejętna. Zmalało też sławne niegdyś na świat cały szkolnictwo rzymskie i neapolitańskie, a dziś ledwie uwierzyć można, że istniała tu kiedyś nauka poważna. Otóż upadku takowego przyczyną jest najprzód wyłączna uprawa liryzmu scenicznego, a potem błędne mniemanie, jakoby podstawą dramatu mogła być niezłożoność techniki. Pocóż zgłębiać systematy harmonii wyższej, kontrapunktu i instrumentacyi, skoro kompozytorowi melomanem być tylko przystało? W czasach najnowszych przodują głównie trzej mistrze: Bellini, Donizetti i Verdi, z których każdy, obok ogólnych przymiotów italinizmu, posiada nadto szczególne rysy indywidualne.

Wincenty Bellini, sycylijczyk, urodzony w Katanie r. 1802, obuczał się muzycznie w Konserwatorium neapolitańskim. W Neapolu stawiał pierwsze kroki jako kompozytor dramatyczny, a powołany do Medyolanu, napisał dla tamtejszego teatru operę „Il Pirato“, obmyślaną głównie na popis tenorzysty Rubiniego. Podobnież „Stranierę“ napisał pod wezwaniem tegoż śpiewaka, ile że artystyczne

wieńce wykonawcy wiązały się ściśle z wieńcami mistrza melodyi. W Wenecyi utworzył operę „I Montecchi ed i Capuletti“. Długo pamiętano w Medyolanie operę „*La Sonambula*“, wystawioną po raz pierwszy w r. 1831, a śpiewaną przez Rubiniego i Pastę. Liryk włoski, długo rozgrzewany zapalem słuchaczy, a coraz doświadczeńszy jako stylista, wydał arcydzieło śpiewności, operę „*Normę*“, w której trenach elegijnych wyraził najszczytniejsze wezbrania duszy swojej. W ślad za tem nastąpiła „*Beatrice di Tenda*“. Po osiągniętych w kraju rodzinnym tryumfach, pokusił się Bellini o sławę europejską. Otóż kto tę chciał osiąść, musiał zamieszkać w Paryżu i przyswoić sobie wszystkie przymioty mistrzostwa francuzkiego. Bellini uczynił zadość warunkom takowym. Ztąd powstała opera „*Purytanie*“, doskonalsza od innych pod względem wykończenia całości, pełniejsza w zastosowaniu sił orkiestralnych, lecz uboższa natchnieniem. Muzyk elegijny, tkliwy, zapragnął być dramatycznym; malarz obrazków pojedynczych porwał się na utwór jednolity, o większych rozmiarach, o kolorytach świetnych i rozmaitych; więc pogwałcił uczucia i artystyczne przymioty swoje, a tem samem stał się mniejszym niż był dawniej mistrzem. Bellini umarł w Paryżu roku 1835.

Mistrzostwo Belliniego ogranicza się na kantilenie, której nieporównane przymioty — słodycz,

wdzięk i rzewność, okupują sówicie słabość dramaturga i nieuctwo harmonisty. Uczestnik, słuchając Lunatyczki i Normy, przebacza chętnie autorowi nieznajomość potężnych dźwigni muzyki nowoczesnej, bo melopea płynie tu wprost z serca i daje poznać duszę czystą, szlachetną, ostatniego z italskich piewców miłości. Bellini tak wiele dbał o tożsamość tekstu poetycznego i melodyi, że współpracownikowi swemu, pociu Romaniemu, po kilkakroć przerabiać kazał wiersze, by je mógł znaleźć w zgodzie z natchnieniem swoim. Pomimo to wszakże estetycy włoscy mają prawo obwinąć go o skażenie tej tradycyjnej śpiewności, zwanej „bel canto“, którą klasyczna szkoła neapolitańska słusznie się szczyciła. Sympatyczny maestro, któremu Tamburini, Lablache, Rubini, Grisi i Pasta zawdzięczają pierwsze wawrzyny swoje, poczyną gwałcić naturę głosu ludzkiego, przekracza jego skalę piękną i wytrzymałość fizyologiczną. Słynną kawatinę z Normy „Casta diva“ przerabiał ośm razy Bellini, starając się nadać jej wysoce kunsztowną formę. Znakomita Pasta długo nie odważała się śpiewać tej trudnej arii, a rola Normy, z powodu Cavatiny, stała się dla wielu śpiewaczek niedostępną, zaś dla wybranych największą rolą popisową. Odtąd sława śpiewaka mierzyć się będzie siłą płuc i wygłaszaniem odległości najforsowniejszych, a następcy Belliniego — Donizetti i Verdi, uczynią wy-

konanie oper swoich całkiem zależnem od tenorów „di forza“, sopranów i basów „assoluti“.

Gaëtano Donizetti, urodzony roku 1798 w Bergamo, kształcił się na muzyka w miejscowem liceum, kierowanem przez Mayra. Donizetti obiecywał wiele; rwał się do malarstwa, to do architektury, a gdy pod opieką Mattejego ćwiczył się w nauce kontrapunktu i kompozycyi, to już wówczas, zaledwie dwudziestoletnim będąc młodzieńcem, tworzył z nadzwyczajną łatwością uwertury, kwartety smyczkowe i kantaty kościelne. Ojciec Mattei był bowiem surowym zwolennikiem szkolnictwa klasycznego i uczniów swoich chronił od zarazy nieuctwa. Ale choroby wieku silniejszymi były, niż wpływ zacnego przewodnika. Kto widział mistrzowanie mierznych wyzwolenców sztuki, kto pozazdrościł sławy takim szczęśliwcom jak Rossini, temu ambicya odbierała ochotę do pracy, zawracając głowę zdradliwemi obietnicami. Donizetti, dając spieszłą odprawę nieużytym teoryom kontrapunktu i kompozycyi, wstąpił na drogę praktycznego obznajmienia się z tajemnicami teatru, zwiedził wszystkie sceny włoskie i rozpoczął tę działalność łatwą a niezmiernie produkcyjną, z jakiej przeważnie w opinii publicznej zasłynął. Z mnóstwa miernostek, napisanych przez Donizetti'ego w pierwszych latach zawodu, pozostała na scenie lepsza od innych opera p. t. „*Napój miłosny*“. Imię „Mistrza“ otrzymał on w Medyolanie

roku 1831, po przedstawieniu „*Anny Boleny*“; sławę głośniejszą pozyskał za „*Lukrecyę Borgią*“. Miał-żeby teraz nie pośpieszyć do Paryża i nie ubiegać się z Bellinim o wieńce, któremi arystokracja francuzka darzyła italskich czarodziei za ich arye miłosne? Donizetti wystawił na scenie włoskiej w Paryżu operę „*Marino Faliero*“, a gdy tym razem sympatye pozostały przy Bellinim, wrócił do kraju i napisał „*Łucyę z Lamermoru*“. Po kilkoletnim pobycie w Neapolu, znów zawitał do Paryża i próbował szczęścia już nie na włoskiej, lecz na Wielkiej scenie. Opera p. t. „*Faworyta*“ miała ująć słuchaczy dla cudzoziemskiego kompozytora, ile że ten zamaskował się zręcznie, udając dramaturga w pokroju francuzkim. Lecz nierównie hojniej i z lepszym powodzeniem obdarzył Donizetti scenę włoską w Paryżu; tu bowiem wystawił „*Córkę Regimentu*“, „*Don Pasquale*“, „*Don Sebastiano*“, nie licząc „*Lindy*“ przeznaczonej dla Wiednia. Umarł z choroby umysłowej w r. 1848.

Mistrz, który taką łatwość kompozycji posiadał, że mógł ukończyć w dniu ósmym piękną partycję „*Don Pasquale*“, że w przeciągu dwudziestu sześciu lat napisał sześćdziesiąt cztery opery, wzbogacając nadto muzykę kościelną, mistrz ów nietylko geniuszem nie był, lecz stanął w rzędzie naśladowców, niezdolnych jakiegobądź oryginalności. Zbiór dzieł Donizettiego możnaby nazwać muzyczną an-

tologią włoską, tak dalece czepiały się kompozytora obce motywy, rytmy i znane figury harmoniczne. Zrazu rossinista niewolniczy, nie osiąga później innej samodzielności jak tylko eklektyczną; więc bierze formy liryków współczesnych, a choć dramatyzować umie poprawnie, zwłaszcza za pomocą kolorytów instrumentalnych, to jednak rzadko daje się słuchaczowi poznać z przymiotów wybitnych i przywodzi go do pomyłek w orzekaniu o autentyczności utworu.

Po Bellinim i Donizettim występuje mistrz, który odarł sztukę z jej skarbów i okazał w całym obnażeniu kalektwo sceny włoskiej — jałowość pod względem poezyi i zmysłowy nastrój liryzmu. Mistrzem tym jest *Józef Verdi*, urodzony w księstwie Parmy roku 1814. Ów muzyk namiętny, którego pierwszym kierownikiem w muzyce był proboszcz wiejski, wyrobił się na sztukmistrza własnymi siłami. Operą p. t. „*Nabuchodonozor*“ otworzył on sobie wstęp do teatrów włoskich, drugą zaś p. t. „*Lombardowie*“, przetłomaczoną na język francuzki i zatytułowaną „*Jérusalem*“, kupił zaszczytne miejsce pomiędzy najznakomitszymi przedstawicielami sztuki w Akademii paryzkiej. Dyrekcyja Opery Wielkiej poleciła mu napisanie „*Nieszporów Sycylijskich*“, a w miarę jak Verdi wchodził w modę, nabywała włoskie partycye „*Trubadura*“, „*Trawiaty*“, „*Rigoletta*“ i „*Balu maskowego*“, zabezpieczając

tem samem autorowi przywilej powszechnej wziętości. Verdi, pisząc swe opery, widział zawsze przed sobą tłumną wielkich miast publiczność i brał na cel głównie wrażliwość mało ukształconego słuchacza. Ów dzisiejszych teatrów maestro ulubiony nie unikał w swym zawodzie wyroków zmiennej fortuny. Wielbiony we Włoszech za piękniejszą od innych partyceę „*Ernaniego*“, odcierpiał w Rzymie porażkę za operę „*I due Foscari*“, podobnie jak w Medyolanie za „*Joannę d'Arc*“; wkrótce potem otrzymał w Wenecyi naganę za „*Atillę*“, we Florencyi za „*Makbeta*“, w Londynie za „*Masnadierów*“ i wreszcie w Petersburgu za „*Forza del Destino*“. Tyle gorzkich zawodów, ile nędznych produkcji, skłonić nieraz musiało mistrza do sumienniejszego rachowania się ze słuchaczem. Otrząsając się z efektów grubych, szlachetniał on w stylu, jakkolwiek nigdy nie zajaśniał geniuszem poety i nie pozyskał uznania krytyki wyższej. Jego „*Aida*“ nie jest wynikiem natchnień poetycznych, lecz dziełem zdolnego dramaturga, który nie chce doczekać się upadku swej sławy wobec już nastąpionych lub spodziewanych tryumfów szkoły Wagnerowskiej.

Krytycy uprzedzeni, zwłaszcza włoscy, cenią w Verdim niepospolitą siłę dramatyczną i ogień muzyka namiętnego. Tak jest w istocie; Verdi uderza na słuchacza całą potęgą środków technicznych i usiłuje wzbudzić w nim uczucia płomien-

ne. Czy jednak przymioty takowe mają wartość estetyczną, gdy ich nie trzyma na wodzy władza rozsądkowa i umiejętność sztukmistrza? Verdi nie jest artystą romantycznym, bo nie jest poetą; tem mniej zasługuje na tytuł artysty-kłasyka. Jego muzyka szarpie zmysły i osłabia równowagę uczuć, a jeśli wstrętem nie przejawia, to obniża poziom estetycznych zadowoleń słuchacza. Daleki od dorównania Meyerbeerowi, Verdi, że słabym jest harmonistą, używa orkiestry nie dynamicznie, lecz jako budulcu grubego. Jego akcja jest nielogiczną, pełną zmian nieusprawiedliwionych; jego frazes, zawsze urwany, nie kończy myśli i gubi się w silnych akcentach melodyi, to w nagłych przemianach rytmiki. Mistrz używa najrozmaitszych kolorytów dźwięcznych, od delikatnych aż do jaskrawych; lecz nigdy ich nie ustopniowuje, nigdy do wybuchów nie prowadzi drogą psychologicznego przygotowania. Ztąd też wymaga on od śpiewaka nie umiejętności, nie poetycznego nastroju, lecz przedewszystkiem siły głosu i gry bezwzględnie namiętnej. W najlepszych operach Verdiego ledwie parę numerów udanych wyróżnić można od reszty; utwory najdramatyczniejsze grzeszą brakiem powagi, jedności i prawdy, lub tracą cynizmem wyobraźni zmysłowej.

ROZDZIAŁ XVI.

Najpóźniejszy rozkwit sztuki muzycznej w Niemczech.

Nigdzie i w żadnej epoce muzyka nie była uprawioną tak świetnie, jak przez społeczność niemiecką w wieku XIX-ym. Pochodzi to ztąd, że sztuka, czyniąc zadość moralnym warunkom życia, objęła u Niemców najszerszy zakres treści, że mistrzostwo, korzystając z wiekowych nabytków i wierne tradycjom, nie wykluczyło z uprawy żadnego tejże sztuki rodzaju, od hymnu w Kościele, aż do pieśni ludowej. Geniusz niemiecki, pchnięty na tę drogę przez wielkich mistrzów wieku XVIII-go, ma zkaąd czerpać siłę do zachowania długiej młodości, ile że w dziełach epoki minionej znajduje skarby niespożyte pod względem wiedzy i piękna. Tu Bach uznany jest arcymistrzem szkoły, tu Haendel, Mozart, Haydn i Beethoven ochraniają twórczość przed chorobami czasu, by nie zmaląła wśród

motłochu i pozostała zawsze poważną, wyższą, szlachetną. Ztąd też Niemcy zajmują się nie wyłącznie tylko muzyką teatralną, jak to się dzieje gdzieindziej, lecz z równem zamiłowaniem słuchają muzyki religijnej i hieratycznej, umieją cenić wysoką wartość symfonii i z powołania są najznakomitszymi znawcami sztuki instrumentalnej.

Jakie są znamiona tegoczesnej twórczości muzycznej u Niemców? Klasyka, to jest ścisła prawidłowość sztuki, należy do przeszłości. Uczestnika dzisiejszego przedziela od niej szkoła romantyczna, która go nauczyła poetyzować za pomocą symbolów muzyki. To też nie rad on wracać do architektonicznych symetryj formy, bo one są mu już dawno znane, bo sztuka o tyle zajmuje, o ile jest postępową. Lecz jeśli muzycy dzisiejsi unikają dróg utartych, jeśli w ich kompozycjach nie znaleźć peryodów zaokrąglonych, ani harmonii zawsze ścisłej, ani ruchów ograniczonych — to byłoby niesłusznem czynić im z tego zarzut. Kompozytorowie ci postępują naprzód wraz z psychicznem uzdolnieniem, z rozwojem władz umysłowych słuchacza. Tworzywo ich opiera się również na pięknościach techniki, ale forma kompozycji, utajona w pozornym nieładzie, nie narzuca się tu despotycznie — jest różnie złożoną i swobodną. Muzykom dzisiejszym przystoi raczej tytuł poetów-realistów, niż romantyków bezwzględnych. Pragną oni sztuce

nadać rozciągłość, poszukują dla niej form rozmaitszych, by coraz dzielniej mogła wyrażać stany psychiczne człowieka i przedstawiała, w idealnem świecie dźwięków, poemat jego stosunków do życia. Dla tego też zamieniają w swych utworach dawne nazwy klasyczne na tytuły poezyi, bo ich muzyka działa istotnie na wyobraźnię, pobudza do zestawień i przypomnień z dziedziny doświadczałnej i literackiej. Mistrze tegocześni odznaczają się wiedzą i umiejętnością. Kto nieświadomy poezyi, zwłaszcza narodowej, kto nie zna skarbów sztuki, zebranych pracą Bacha, lekceważy naukę harmonii, kontrapunktu i nie wtajemnicza się w rozliczne style, ten ma zamkniętą drogę do wyżyn twórczości. Ztąd mistrzostwo muzyczne w czasach obecnych jest coraz trudniejszym i rzadszem, ile że wielcy kompozytorowie, zanadto indywidualni by stanowić mogli szkołę, nie odradzają się wcale w uczniach znakomitych. Ich autorytet zdobywa się jedynie na zastęp mierznych naśladowców.

Co do znamion szczegółowych, zważyć należy, iż kompozytorowie epoki najnowszej odróżniać się dają wedle dwóch kierunków estetycznych. Jedni, przeważnie artyści, to jest zwolennicy piękna formalnego, blizkimi są klasyki tradycyjnej, jakkolwiek nie przestają być poetami; drudzy, uniesieni polotem fantazyi, sympatyzują z romantyzmem i nad zewnętrzną doskonałość przekładają idealną

zawartość. Przodownikiem pierwszych jest Mendelssohn — przodownikiem drugich Schumann.

Feliks Mendelssohn-Bartholdy, izraelita, syn bankiera, a wnuk słynnego filozofa Mojżesza Mendelssohna, urodził się w Hamburgu roku 1809. Po osiedleniu się rodziców w Berlinie, kilkoletni Feliks począł uczyć się muzyki, a mianowicie gry fortepianowej, pod przewodnictwem Bergera, zaś harmonii i kontrapunktu pod kierunkiem Zeltera. Uposażony niezwykle zdolnościami umysłu, nie zaniedbywał nauk szkolnych, nawet uniwersyteckich, które też ukończył chlubnie w szesnastym roku życia. Poeta-muzyk, chciwy wiedzy wszechstronnej, zajmował się literaturą grecką i rzymską, poznawał arcydzieła literatur nowożytnych i znajdował dość jeszcze czasu na rysunek i malarstwo. Najpierwsze tryumfy sławy artystycznej obchodził Mendelssohn jako fortepianista i mistrz gry organowej. Fugi Bacha wykonywał z niepospolitą wprawą, a fortepianu umiał użyć świetnie, to znów wymownie i z wdziękiem. Przed ośmnastym rokiem życia cieszył się już rozgłosem, jako autor Sonat fortepianowych, trzech kwartetów, zbioru pieśni do śpiewu i jednej opery. W roku 1829 Mendelssohn wybrał się w podróż artystyczną do Francyi, Anglii, Szkocyi i Włoch. Odniesione ztąd korzyści zaznaczył w przesłicznych listach, pełnych szczerej, poetycznej spowiedzi; wrażenia zaś podróżnika odbiły się

w niejednej kompozycji mistrza tonem opisowo-lirycznym. Takimi są: Uwertury „*Grota Fingala*“ i „*Cisza Morska*“, „*Symfonia włoska*“ i wreszcie opera w jednym akcie, przeznaczona dla kółka rodzinnego, pod tytułem „*Powrót z obczyzny*“. Mendelssohn pełnił przez czas niejaki obowiązki dyrektora muzyki w Düsseldorfie. Tu przyszła mu myśl napisania Oratorium „*Paulus*“. Wszedłszy w związki małżeńskie, lubo osiadł w Lipsku i rozpoczął płodną działalność swoją jako dyrektor towarzystwa koncertowego, to jednak wydal się stąd na dwór królewsko-pruski i pisał w Berlinie muzykę do tragedj greckich: „*Antigony*“ i „*Eli-pa*“, do „*Atalii*“ Racine'a, oraz do Szekspirowskiego „*Snajletniej Nocy*“. Z Berlina wszakże chętnie powracał do młodzieży lipskiej, do Gewandhausu, do ulubionych zajęć koncertmistrza i kompozytora, które to zasługi nagradzanemi były sympatją ogólną, równie jak oznakami czci ze strony powag najwyższych. Uniwersytet lipski ofiarował mu tytuł doktora filozofii, a król Saski mianował go swym kapelmistrzem honorowym.

W owem to ognisku artystycznem i naukowem tworzył Mendelssohn najobficiej. Tu powstały jego dzieła symfoniczne, kameralne i koncertowe, tu przygotował do wykonania Oratorium p. t. „*Elias*“. Właśnie wśród tych zachodów nawiedził poetę anioł śmierci. Mendelssohn umarł roku

1847, przed ukończeniem trzydziestu dziewięciu lat życia.

Najszczytniejszym mistrzem okazał się Mendelssohn w dwóch arcydziełach muzyki hieratycznej, mianowicie w Oratoryach „Paulus“ i „Eliasz“. Z tych pierwsze, o ile pisane pod wpływem Haendla i Bacha, tchnie duchem niemieckim, zaś drugie, że jest bardziej lirycznym, zaleca się przymiotami idealizmu indywidualnego. W Psalmach i Motetach wyśpiewał mistrz wzniosłe modlitwy deisty, w którego duszy odbiły się echa starożytnej poezji biblijnej. Niepowodzenie najpierwszej opery zniechęciło go do sceny. Już przy końcu życia, pragnąc raz jeszcze wystąpić w sali tearu, rozpoczął operę pod tytułem „Lorelei“; śmierć przeszkodziła dokonać pracy. Z czterech Symfonij, do których kompozytor zaliczył Symfonię-Kantatę p. t. „*Lobgesang*“, najpiękniejszą jest trzecia *A minor*, ile że pierwszą *C minor* uważać należy jako próbę ucznia, zaś czwartą *A major*, wydaną po śmierci autora, jako nieco wymuszony i niejednorodny poemat. Wielce jest cenioną w Niemczech Kantata Mendelssohna p. t. „*Walpurgisnacht*“. Z niezwykłym powodzeniem produkują artyści jego koncerty, zwłaszcza fortepianowy „*G minor*“, równie jak skrzypcowy, oba pięknie w stylu symfonicznym orkiestrowane. Z utworów na fortepian niespożyta wartość mają pełne wdzięku i uczucia „*Pieśni bez słów*“, a z wię-

kszych „*Serenada*“ i „*Allegro giojoso*“ z towarzyszeniem orkiestry.

Mendelssohn jest przeważnie poetą lirycznym w muzyce. Jego ton minorowy, jego śpiewność gorąca, zdradzają porywy duszy egzaltowanej, podobnie jak lira wszystkich poetów bolejących, których uczucia wychodzą po za kres życia codziennego. Gdy tedy mistrz tym skargom daje odpływ bezmierny, wówczas staje się zanadto podmiotowym aby słuchacza nie znużył. Lecz były też i inne w tej duszy dźwięki. Scherzo Mendelssohna, lekkie jak wietrzyk, jeśli nie jest wyrazem ironii, to wzywa słuchacza do podzielenia szczęścia niewysłowionego, do estetycznych radości. Że władał on nadto stylem opisowym, o tem świadczą ponure echa „Groty Fingala“, obrazy podróży morskiej, równie jak igraszki skrzydlatych elfów w „Śnie nocy letniej“. Niezależnie od przymiotów liryka i malarza, posiadał Mendelssohn tak niepospolity dar artystycznego wykończania kompozycji, że nawet najmniej udane utwory zajmują słuchacza samemi pięknościami formy.

Jeśli umiarkowane mistrzostwo Mendelssohna dogadzało krytykom poważnym, to wcale nie miało za sobą młodzieży, tej zwłaszcza, co w danych chwilach historycznych wykonywa ruch przodowy i samem zuchwalstwem wyprowadza lekkie szeregi ze świata starego. Lipsk był stolicą kompozy-

torów, jak Weimar był poetów miastem stołecznem. Nie dziw, że wszystka ludność myśląca miała głowę zaprzątniętą sprawami państwa idealnego, że poruszano rzecz o kierunku, jaki należało dać wypiełgowanym na ziemi ojczystej pięknościom muzyki. Młodzież naukowa pragnęła sztukę wtajemniczyć w świat ideałów swoich i mieć wieszczą muzykę, jak miała słowo wieszcz. Więc, odpychając dotychczasowe pojęcie piękna, rzuciła klątwę na przeszłość klasyczną i oparła się jedynie na powadze Bacha, Beethovena i Schuberta. Otóż, byleby młodzieży takowej nie brakło, znajdzie się zawsze przewodnik w jej gronie. Rola przypadła artyście, któryby swem wykształceniem wyższem dawał rękojmię śmiałych wzlotów w dziedzinę poezyi, a takim właśnie był:

Robert Schumann, saksończyk, syn księgarza, urodzony w Zwickau r. 1810. Uprawiał on muzykę z zamiłowaniem pod kierunkiem Fryderyka Wiecka i Dorna, a jednocześnie uczęszczał na wydział prawny w Uniwersytecie lipskim i heidelbergskim. Schumann podróżował po Szwajcaryi i po Włoszech. Na piękności natury patrzył zawsze wzrokiem niejasnym, przez różnobarwne szkiełka fantazyi, ile że pojęcia estetyczne kształcił wedle szczytnych lecz fantazyjnych myśli Jean-Paula. Po osiedleniu się w Lipsku, dał się tam poznać jako krytyk muzyczny, a bardziej jako kompozytor pieśni, oraz małych, pełnych romantycznego czaru urywków fortepiano-

wych. Dzieła Chopin'a dopełniały sumy wpływów, jakimi przejmował się Schumann w ciągu swej pracy artystycznej. Właśnie Klara Wieck zapoznawała wówczas Niemców z geniuszem polskiego mistrza. Schumann ożenił się ze słynną fortepianistką. Do roku 1854 dał on literaturze muzycznej tak wielko-ramowe dzieła jak Kantatę p. t. „*Paradies und Peri*“, Uwertury, Ballady chóralne, Symfonije, muzykę do poematu Byrona „*Manfred*“, kwartety smyczkowe, kwintet i wreszcie koncert fortepianowy *A minor*. Chcąc jeszcze pozyskać sławę dramaturga, Schumann wystąpił z operą p. t. „*Genowefa*“, która zdradziła jedynie pretensye reformatora, niepowołanego wcale do trudnych na deskach teatru walk z przesądem.

Schumann należał do liczby tej młodzieży niemieckiej, której uczucia miały siedlisko raczej w głowie rozpalonej niż w sercu. W wielu utworach jego znać znikanie wątku, co jak meteor zabłysnął prześlicznymi światłami i zgasł lub skrzywił się dla braku siły. Z jego kompozycji fortepianowych największą wartość mają te, które tworzył pod wpływem poezyi miłosnej. Kochał on prawdziwie Klarę Wieck, a że starać się o nią musiał długo, ztąd na epopeję sercową złożyła się spora liczba utworów, jak: „*Kreisleriana*“, „*Noveletty*“, „*Tańce Dawidystów*“ (*Dauidsbündlertänze*), „*Koncert*“ i „*Sonata G minor*.“ Po trzydziestym roku życia kompozytor-

fortepianista staje się mistrzem orkiestry i chórów; zapatrzony dotąd na Schuberta poeta i pieśniarz obiera sobie teraz Beethovena za przewodnika. Lecz zwrot ów trwał nader krótko. Najznakomitszem z tej epoki dziełem Schumana jest „Paradies und Peri“, fantazyja poetyczna na głosy solowe, chóry i orkiestrę. Co do poematów orkiestralnych, Schumann, o ile jest spokojnym i stara się być wymownym w pierwszej symfonii, o tyle w czwartej puszcza wodze fantazyi, czaruje romansem śpiwnym, a jednak rozdrażnia niezwyklej figurowaniem dyssonansu i najkapryśniejszym układem rytmów.

Styl Schumanna jest wyszukany, arystokratyczny, jak styl wszystkich romantyków, których umysł nie jest w stanie objąć ideału i za pomocą wyrazów prostych uwydatnić jego majestat duchowy. Ztąd niewytrzymałość geniuszu w obec organicznych zadań sztuki, ztąd twórczość drobiazgowa, zdobywająca się na luźne obrazki, ztąd też wygórowanie stylu, którem Schumann okupuje zwięzłość dawniejszej formy klassycznej. Wszakże pomiędzy drobiazgiem mistrza wykształcony słuchacz znajduje niezmiernie cenne klejnoty. Kompozytor, czy to przedstawia sceny z życia dziecięcego lub szkicuje muzykę lasów, czy daje galeryę portretów w maskach karnawałowych, lub wzywa do marzeń wieczornych, zawsze jest poetą o tyle sympatycznym, o ile upiek-

sza codzienność i umie rzeczom spowszedniałym nadać urok niezwykły.

W ostatnim peryodzie pracy Schumann uledez musiał smutnemu losowi głów rozpalonych. Gdy na umysł jego coraz gęstsze spadały zasłony, nie dziw że tworzył coraz słabiej i tracił jeden po drugim wszystkie przymioty geniuszu swego. Do epoki tej należą, oprócz jedynej opery, wielkie Ballady na głosy i instrumenty, oraz Uwertury: „*Juliusz Cezar*“, „*Hermann und Dorothea*“ i „*Oblubienica z Messyny*“. Schumann umarł w Bonn, w domu obłąkanych, roku 1856.

W rzędzie licznych naśladowców Mendelssohna, których nazwiska nie zasługują na wzmiankę, odznaczył się *Niels Gade*, urodzony w Kopenhadze r. 1817 i w towarzystwie mistrzów lipskich zadomowany. Ów kompozytor północny, jakkolwiek nie ustrzegł się od Mendelssohnizmu, to jednak w ogólnym rachunku zachował wiele jeszcze strun własnych, których użył na cześć muzyki macierzystej. Pięknie dźwięczą melodye skandynawskie w udatnych kompozycjach instrumentalnych Gadego. Lubo Mendelssohn nie miał ustalonych zasad estetycznych i w listach swoich wyraził pewne obawy z powodu trzymywania się form dawnych, to przecież w Niemczech nie on tylko jeden postępował torem klasyków. Dziś jeszcze Niemcy cenić umieją muzykę symfoniczną, kościelną i opery *Franciszka Lachne-*

ra, rozmaite dzieła, z jakich dał się poznać jeden z najpoprawniejszych stylistów epoki bieżącej, *Ferdynand Hiller*, skończone kompozycje *Edwarda Lassena*, jak opery: „*Frauenlob*“ i „*Król Edgard*“, pieśni i kantaty. Ale kierunki, wytknięte przez szkołę romantyków, płaczą się z tradycją w tak błędnem kole, iż trudno ztąd wyprowadzić kronikę artystycznych rodowodów. Są Beethoveniści, wzorujący się na ostatnich dziełach Beethovena, którzy mistrzostwo muzyczne opierają na niejasności stylu; są zwolennicy muzyki programowej lub fantazyjnej, niby poeci na estradach koncertowych i w salonach; są wyznawcy klasyczności najwcześniejszej, którzy skończoną formę mistrzów dawnych przedstawiają w nowym kolorycie dźwięków. Nie podobna zataić, iż w Niemczech, z powodu zbyt bujnego rozkwitu ostatnimi czasy różnorodnych żywiołów twórczości, pojęcia estetyczne gmatwać się poczęły i sztuka muzyczna znalazła się na rozstajnych drogach. Każde niemal miasto wyznaje inną wiarę w świątyni piękna; każde czci wyświęconego przez siebie bożka lub swoje penaty domowe. Zresztą widzieć się to daje we wszystkich krajach Europy, że dążenia realistyczne, zbliżając sztukę do życia, odebrały jej jedność syntetyczną. Geniusz twórczy stara się o tę syntezę, podobnie jak geniusz naukowy stara się o jednolity systemat wiedzy. Tymczasem sztuka, obciążona bogactwem

uzbieranego materiału, znajduje się obecnie w stanie przejściowym, zanim się doczeka możliwej równowagi pomiędzy treścią a formą.

Wszczęty przez niemieckich muzyków ruch postępowy opanowany został obecnie przez reformatora, który swą działalnością wytrwałą, jakkolwiek spotęgował zamęt powszechny w umiejętności, wpłynął pośrednio na sprostowanie wielu błędnych pojęć, zwłaszcza w dziedzinie dramatu lirycznego. Tym reformatorem jest:

Ryszard Wagner, urodzony w Lipsku roku 1813. Po ukończeniu szkół w Dreźnie, gdzie czasowo przebywał, wrócił do Lipska dla odbycia studyów w tamecznej wszechnicy. Zrazu zajmowała go poezya, jał nawet próbować sił swoich w tragedyi, gdy nagle, po wysłuchaniu Symfonji Beethovena, rzucił pióro poety i z młodzieńczym zapałem oddał się muzyce. Teodor Weinling był jego najpierwszym przewodnikiem w nauce harmonii i kontrapunktu. Wagner pełnił obowiązki dyrektora orkiestry w kilku z kolei miastach — to w Magdeburgu, to w Królewcu, to w Rydze i nigdzie uwagi na siebie nie zwrócił, jakkolwiek w roli kompozytora występował. Gdy ojczyzna wzbraniała się dać mu jakąkolwiek zachętę, pośpieszył w roku 1839 do Paryża. Tu znosić musiał upokorzenia, jako biedny i nieznanym przybysz; więc żył z lekcyj, to z przeróbek lichej a pokupnej muzyki i ledwie zdaleka patrzeć mógł

na gmach Opery Wielkiej. W Berlinie tymczasem przygotowywano do wystawienia najnowszy dramat Wagnera p. t. „*Latający Holandczyk*“ (Der fliegende Holländer). Należało autorowi coprędzej wrócić do kraju, ile że miał w swej tece inną kompozycję, operę „*Rienzi*“, osnutą na faktach z historii włoskiej i wypracowaną w Paryżu. Polegając na muzycznym wykształceniu Sasów, Wagner nie w Berlinie, lecz w Dreźnie przedstawił ów drogo okupiony utwór. Mistrz nie doznał zawodu. Po raz pierwszy w życiu usłyszał wymawiane przez publiczność imię swoje, a od króla Saskiego otrzymał nominację na kapelmistrza. Więc pełen otuchy, podejmuje pracę nową i zamierza urzeczywistnić tym razem pewne teorye, które był dawniej w sprawie opery powziął. Tak powstał „*Tannhäuser*“, a niedługo potem „*Lohengrin*“, dwa arcydzieła, jakimi Wagner miał wsławić imię swoje w przyszłości. Ale czas nie sprzyjał sztukom pięknym. Był to pamiętny w kronikach Europy rok 1848, który nawet spokojnych Sasów do broni powołał. Mistrz stanął pod sztandarem republikańców, niepomny obowiązków, jakie był zaciągnął względem rzeczypospolitej artystycznej. Gdy po kilkumiesięcznej burzy król wrócił do stolicy, Wagner musiał uchodzić z kraju i długiem wygnaniem opłacać namiętną politykę swoją. Na owem to wygnaniu, w Zurichu, gdy bezczynność i troska zawracały mu

głowę, pisał wiele dzieł dydaktycznych o muzyce i wykończył plan swojej reformy. Pisma te wywołały zgрозę powszechną, a to nie tylko z powodu dwuznacznych poglądów autora, lecz bardziej jeszcze z powodu pychy, z jaką szarpał dobrą sławę mistrzów dawnych i współczesnych. Otóż, byłyby w tem rozjątrzeniu wszystkie jego nadzieje pogrzebionemi, gdyby pośrednictwo przyjaciela nie złagodziło sprawy. Szanowany powszechnie Liszt dał słyszeć pod swą dyrekcyą niektóre utwory Wagnera i swoim autorytetem nie tylko zasłonił go przed krytyką uprzedzoną, lecz dał hasło do uwielbień wygórowanych. Pod tem hasłem zdązał Wagner coraz śmielej ku celom wytkniętym, a przekonany że wskrzesza tragedję grecką, prowadził sztukę w coraz ciemniejsze otchłanie. Tak powstały dzieła: „*Tristan i Isolda*“, „*Meistersingerowie*“ i tetralogia „*Niebelungi*“, w których podziwiać należy olbrzymią siłę i wzlotność poety, a razem pychę i szal kompozytora. Wagner sam opracowywał teksty do swoich oper, sam nawet układał scenarye, dbając przedewszystkiem o wysoki ton poezyi, równie jak o malowniczą plastykę w przedstawieniu.

Wagner bezwątpienia byłby mistrzem wielkim, gdyby w jego umyśle nie zakłócała porządku bezustanna kolizya filozofa i artysty. Dwa razy tylko uniknął rozdwojenia i dla tego stworzył tak wspaniałe dzieła, jak *Tannhäuser* i *Lohengrin*. Już w *Tristanie* i *Niebelungach* teoretyk odniósł smu-

tnie zwycięstwo nad mistrzem. Styl Wagnera jest szeroki, epiczny, dzielnie zastosowany do tej poezji bohaterskiej, w jakiej skryształizował się duch starogiermański. Że posiada technikę niezwykłą, że wyzyskał wszystkie przymioty dźwięku i poddał prawa harmonii pod panowanie poezyi, ztąd muzyka jego posiada pewne przymioty ideologiczne i zmusza słuchacza do abstrakcyjnego pojmowania przedmiotu. Obrazy i sceny Wagnera przedstawiają świat legendowy, a jako takie nie ujmują motywem ludzkim, nie budzą sympatyj, lecz podziw i uczucia trwogi. Otóż stylowi takiemu nie wystarczał głos śpiewaka. Trzeba było całą wagę dramatu przenieść do orkiestry, sprowadzić liryzm osoby do głuchych recitatiwów, zamienić psychologiczną piękność melodji na biedną deklamacyę aktorską. Mistrz, przekraczając granice dozwolonego w sztuce realizmu, zarzuca formy, któremi muzyczna strona góruje w dramacie, więc daje stanowczą odprawę duetom, triom i chórom w ostatnich dziełach swoich, a że charakteryzuje bohaterów pojedyńczymi motywami w orkiestrze, przeto zamienia grę żywą na oderwaną, operę na symfonię. Wagner przedsięwziął sprawę niezmiernie ważną, która już przed nim zaprzątała umysł Glucka, przedsięwziął dokonać spójni pomiędzy poezyą a muzyką. Otóż jedność bezwzględna niemożliwą jest pomiędzy sztukami, których formy wyrobiły się samodzielnie. Reforma-

tor pobłdził i w imię poezyi zniweczył całą wartość liryzmu dramatycznego.

Lecz obok tych nadużyć reformatorskich, działalność Wagnera przedstawia wielce dodatnie strony. Jego dramat, wolny od błahych popisów, od nieusprawiedliwionych mamideł, spoważniał prawdą, otrząsł się z poniżającego nierozumu i wstąpił na wyżyny sztuki, niezależne od mody i chwilowych kaprysów. Słuchacz Wagnera nie mało wprawdzie utrudzić się musi, zanim zdobędzie estetyczne zadowolenie; kompozycja mistrza rozwlekłą bowiem jest i nieuchwytną, a wiersz najwyszukańszym zjeżony gotycyzmem językowym. Wszakże trud wynagradza się sowicie, o ile sztuka, przestając bawić cackami, szanuje dojrzałość słuchacza i powołuje go do głębszego uczestnictwa. To też przykładem swoim Wagner stanowczo wpłynął na postępowy rozwój opery. Kompozytorowie, odrzucając błędy, przyjęli ogólną zasadę jego reformy, polegającą na możliwej jedności poezyi, muzyki i plastyki; a chociaż Wagneryzm dzisiejszy w wielu wypadkach jest niczem innem jak maniją stylową, to jednak spodziewać się należy, iż przemijająca choroba nie przeszkodzi mistrzom powołanym udoskonalać formę dramatu lirycznego.

Manija wagneryzmu opanowała przeważnie symfonistów. Otóż na czele tych, którzy jałowosć myśli zasłaniają rzekomą fantazyą, a mienia się być poe-

tami, stoi *Franciszek Liszt* (ur. 1811, zm. 1886). Ów słynny wirtuoz, obdarzony niezwykłą bujnością wyobraźni, błąkał się przez całe życie po krańcowych drogach sztuki; więc panował na estradzie koncertowej jako mistrz „parafrazy“, to nadawał nowe kierunki scenie lirycznej w Weimarze, stawał na czele orkiestry jako malarz obrazów symbolicznych, to wpadał w dogmatyzm katolicki, niby wskrzesiciel muzyki religijnej i hieratycznej; zawsze czynny, wsłuchany w muzykę „przyszłości“, pracował bez systematu i wpływem swoim umocnił w Niemczech kierunek sztuki wadliwy, oparty na niepohamowanem rozbujaniu fantazyi. We wszystkich kompozycjach Liszta znać ów niestatek władz twórczych, owo błędzenie po labiryntach, w celu wynalezienia nieznanej dotąd symboliki poetycznej. Natchnienie jaśniejsze pochłania tu wyobraźnia chaotyczna, bo mistrz wyłącznie zajęty jest wytwarzaniem kolorytów i nowych kojarzeń dźwięków, nie pomny, że muzyk pierwiej powinien być kompozytorem niż instrumencistą, podobnie jak malarz-poeta nie użyje farb, zanim obraz nie stanie utworem skończonym w jego myśli. Pod wpływem mistycyzmu rzymskiego Liszt został opatem i poświęcił się muzyce religijnej. Ztąd powstały wielkie kompozycje chóralne, jak „*Msza koronacyjna*“, oraz Oratoria: „*Św. Elżbieta*“, „*Św. Stanisław*“ i „*Chrystus*“, w których niejedno szczytniejsze natchnienie

wyróżnia się poezją hymnów. Lecz symfonicznych poematów mistrza żaden słuchacz nie jest w stanie zrozumieć, choćby miał przedstawionym sobie komentarz tej muzyki programowej, opisującej zawiły fresk Kaulbacha „Bitwę Hunnów“, grecki mýt o „Prometeuszu“, Lamartina „Preludye“ lub Schillera „Idealy“. Liszt próbował mechanicznego połączenia organów z fortepianem, a jako twórca gry koncertowej pogwałcił prawa akustyki, zmusił swój instrument do pełnienia roli orkiestry i poniżył artystyczną godność wirtuoza.

ROZDZIAŁ XVII.

Rys historyczny muzyki russkiej.

Wzmianka o muzyce czeskiej.

Śpiewność religijna w Rosyi powstała podług wzorów Kościoła Wschodniego, dzięki zabiegom takich przodowników, jak Bazyli Wielki, Jan Złotousty i Jan Damaskin. Postępując drogą rozwoju, śpiewność ta już przy końcu wieku XVI-go odznacza się pod względem liczby śpiewaków wyćwiczonych i podręczników dokładniejszych. Wszakże jej rysy pierwiastkowe zanikły pod wpływem kompozytorów obcych, kapelmistrzów opery, zawezwanych do Rosyi i zdolnych działalność swoją rozwijać umiejętnie. Nie dziw, że styl muzyki duchownej, słabo opracowywany, uległ pod naciskiem muzyki dramatycznej włoskiej. Chórem cerkiewnym zawładnęli mistrze cudzoziemscy. Ztąd kierunek „koncertowy“, którego świetniejsze początki datują od połowy wieku XVIII-go. Z pomiędzy kompozyto-

rów, hołdujących temu kierynkowi, odznaczyli się: *Berezowski, Diegtiarew, Wedel i Bortniański*. O powrót do tradycji jał zabiegać gorliwie *Aleksy Lwow*, muzyk wykształcony, ceniony w swej ojczyźnie z powodu hymnu narodowego. Kapela śpiewaków dworskich miała też zaszczyt być kierowaną w ciągu trzech lat (1837 — 1840) przez Glinkę.

Piotr Wielki pojmował wartość muzyki w sprawie uobyczajenia. Jej kierunek świecki popieranym był przez Katarzynę I. Podczas panowania Anny sprowadzoną została do Petersburga trupa włoska, zaś pierwszą z pomiędzy oper, danych w stolicy ruskiej pod dyrekcją neapolitańczyka Araja, była opera p. t. „*Abiatare*“, kompozycji kapelmistrza wymienionego. Od r. 1736 zaczęto wystawiać opery włoskie w przekładzie na język ruski i wyuczone przez aktorów ruskich. Odtąd datuje początek sceny narodowej, która wyższy swój poziom zawdzięcza usiłowaniom Werstowskiego.

Aleksy Werstowski, urodził się w r. 1799 w gubernii Tambowskiej. Jako fortepianista, był on uczniem Fielda i Steibelta; jako dramaturg, przedstawił się zaszczytnie w operze p. t. „*Mogiła Askolda*“, do której treść powziął z powieści Zagoskina. Tu po raz pierwszy rozbrzmiewał w całej pełni liryzm narodowy, charakterystyczny. Oprócz oper, Werstowski pisał muzykę do ballad Żukowskiego

i do poezyj Puszkina. Najpopularniejszą sławę pozyskał z powodu romansu p. t. „Czarny szal“.

Na tę pamięć zasłużyli również: *Alabjew*, autor „Słowika“. *Wartanow*, *Gurilew*, *Wielhorski* i inni. Lecz najwytworniejszą romansowi ruskiemu formę dał Glinka, kompozytor utalentowany i samodzielny, któremu wypadło przedsięwziąć sprawę wyswobodzenia twórczości ruskiej z pod obcych wpływów.

Michał Glinka urodził się w r. 1805. Mieni się on być uczniem Dehna, teoretyka szkoły niemieckiej, o ile pięciomiesięczną pod sterem tego mistrza naukę w Berlinie uważa za najbardziej dla siebie płodną. Rozgłos Glinki spowodowały opery: „*Życie za Cara*“ i „*Ruslan i Ludmiła*“. Pierwsza, wykonana w r. 1836, ujęła ogół słuchaczy. Niepowodzenie drugiej zaświadczyło od razu, że publiczność nie znajduje się jeszcze na tej samej co autor wyżynie wykształcenia estetycznego. A jednak w operach Glinki rozbrzmiewa muza ludowa, znamienna, jakkolwiek w piękną ujęta formę. Pobyt Glinki w Hiszpanii zaznaczony został w dwu utworach muzyki instrumentalnej, znanych p. t. „Uwertury hiszpańskie“. Znane są także: Uwertura i międzyakt do dramatu Kukolnika „*Książę Chołmski*“, dużo romanśów, kwartet na instrumenty smyczkowe, oraz kilka utworów na fortepian. Mało z początku w swej ojczyźnie ceniony, ów przodownik, wszczynający na scenie lirycznej ruch pod hasłem unarodowienia,

znalazł krytyka przychylnego w osobie Berlioza. „Glinka, mówi ów krytyk, jakkolwiek wydawać się może prostym, a nawet naiwnym, nie dopuszcza się nigdy zwrotów pospolitych. Jego melodye miewają akcenty niespodziewane i układ oryginalny. Jest on dzielnym harmonistą i znawcą tajemnic instrumentacyi, o czem świadczy znakomita pełnia, poprawność i żywotność jego orkiestry“. Śmierć przeszkodziła mistrzowi spełnić dzieło reformy, dotyczącej muzyki duchownej. Umarł w Berlinie r. 1857, właśnie podczas opracowywania jednej ze swoich Mszy orkiestralnych.

Po Glince następstwo w kierunku wskazanym objął *Aleksander Dargomyżski* (1813—1868), fortepianista i kompozytor utalentowany. Operą p. t. „*Esmeralda*“ rozpoczyna on działalność sceniczną, w której osobliwie odznaczyć się miał z komizmu, jakkolwiek dźwięganie tragedyi nie były dlań obcemi. To też łączność dwu pierwiastków — lekkiego z poważnym — uwydatnił Dargomyżski najwyraźniej w operach: „*Rusalka*“, oraz „*Gość marmurowy*“. Ostatnia, niedokończona, zdradza przesadę realisty i pokusę ambicyi, wezbranej pod wpływem muzyki Wagnera.

Aleksander Sierow (1820—1871), znany z powodu trzech oper: „*Judyta*“, „*Rognieda*“ i „*Moc wroga*“. Główną ich cechą stanowi potęga dramatyzmu nieumiarkowana, rozpanoszona kosztem szczegółów,

z jakich całość powinna się składać. Muzyka Sierowa, bardziej hałaśliwa niż piękna, zdradza dążność nowoczesnych kompozytorów do działania na słuchaczy za pomocą dźwięczności rozkiełznanej, w czym widzieć należy nie tyle zwrot ku realizmowi, ile kierunek sztuki demokratyczny.

Dążności tej uległ też *Modest Musorgski* (1839—1881), autor opery „*Borys Godunow*“, wielu romansów i kilku utworów instrumentalnych.

Kierunek demokratyczny musiał wywołać reakcję. Jeżeli Glince chodziło o wprowadzenie do sztuki pierwiastków narodowych, to następcy jego nie umieli w tych samych zachować się granicach równowagi estetycznej. Dążność szlachetna została wypaczoną. Wzięto ją bowiem za pobudkę, zniewalającą do opierania się na prawdzie życiowej, bez względu na objawy, które z zadaniami sztuki licować nie mogą. Ztąd jej postacie i ruchy codzienne, raczej prostackie niż piękne, czem właśnie stronnictwo, którego ostatnim przedstawicielem był Musorgski, grzesząc coraz śmielej, spowodowało protest, wyrażony przez „Towarzystwo muzyczne Roskie“. Tu stanęli do walki obrońcy znamion kosmopolitycznych, zwolennicy wzorów czystych, nieskalanych wtargnięciem siły żywiołowej. Otóż, nim powstało stowarzyszenie wzwyż wymienione, reakcja mogła już zawiązać się w innem, w „Towarzystwie Symfonicznem“, czynnem od r. 1840 do

1850. Lecz od r. 1859 dyrekcję koncertów symfonicznych obejmuje *Antoni Rubinstein*, jako członek „Towarzystwa muzycznego Ruskiego“. Mistrz ów, zdolny w imię sławy europejskiej zawładnąć ruchem artystycznym, znany jest jako wyznawca kierunku kosmopolitycznego w sztuce. On przedstawia rzadki w epoce romantyzmu przykład muzyka-poety, który pomija źródła natchnień bliskie, miejscowe, by mógł od razu objąć widnokreśli wielkie i lirę swą stroić, jak przystoi na arystokratę, pod hasłem harmonii powszechno-ludzkiej. Powaga Rubinstejna przemogła. I nie mogło być inaczej, skoro powagę kompozytorską wspierała wola człowieka niezmiernie czynnego, kierownika i pedagoga, któremu Konserwatorium Petersburskie, założone w r. 1862, wzrost swój zawdzięcza. Inicytywa ze stolicy przenikała w głąb Rosyi. Sojusznika bowiem miał Antoni w swym bracie Mikołaju, który stanął na czele ruchu muzycznego w Moskwie. Nie dziw że za wskazówką z góry poszły prowincye, spiesząc posłuszeństwo swoje względem „Towarzystwa muzycznego Ruskiego“ w Petersburgu wyrazić za pomocą stowarzyszeń i uczelni filianych.

W rodzinie ludów słowiańskich Czesi odznaczali się zawsze umuzykalnieniem osobliwem, co bezwą-

pienia w ich rozwoju cywilizacyjnym i narodowościowym stanowiło dźwignię poważną. Tu niemały zbiór pieśni starożytnych utrzymuje we czci ołtarze dawne, zachęcając prawowiernych do wytrwania w pracy na samodzielność. Wpływów zewnętrznych nie brakło, o czym świadczą hymny: Św. Wojciecha, Św. Wacława i inne, tchnące idealizmem wzniosłym, gregoriańskim. Hymn zwłaszcza Św. Wojciecha drogim jest dla Czechów pomnikiem, jako utwór z epoki „*Sequens'ów*“, kiedy uniesieniom religijnym dozwolonem było nadawać odcień indywidualny. Wszak papież Jan XV uznał powagę tej pieśni. Nie dziw iż ona w Czechach wciąż rozbrzmiewała podczas klęsk wszelakich, niosąc otuchę ziemianom i wojownikom.

W wieku XIV wypadło Czechom przyjąć wpływ szkoły francuskiej. *Wilhelm Machault* i *Hieronim Morawski* osiedlają się w Pradze, jako mistrze, obeznani z teorią muzyki wielogłosowej i zdolni nauczać dyskantów. Postęp był znaczny i szybki. Że jednak czasy wojen husyckich nie sprzyjały pracy spokojnej, ztąd w dziedzinie sztuki pewien zastój, a raczej wzrost wsteczny, o ile fanatyzm niweczył zdobycze umysłowe i pobudzał do objawów grozy ascetycznej. W wieku XV Czesi witają u siebie mistrzów kontrapunktu, a *Henryk Izaak*, rodem z Pragi, znajomi Zachód z motywami ludu, który też i chóralom protestanckim wiele z nabo-

żnych natchnień udzielił. Lecz do wzrostu twórczości samodzielnej żadna Czechom nie pomogła szkoła. Porażka bowiem przy Białej Górze (1620 r.), odbierając im niezależność polityczną, sprowadza do kraju, wraz z przewagą kultury niemieckiej, przyjętą przez pogromców szkołę włoską. Tę wspierała arystokracja, rada mecenasować jedynie artystom, którzy naukową w Italii zdobyli wiedzę. *Myśliweczek i Żyrowec*, nim pozyskali uznanie w ojczyźnie, wprzód zasłynęli we Włoszech — pierwszy jako kompozytor sceniczny, drugi jako muzyk wszechstronny. Wiemy jak dalece ród mecenasów nie sprzyjał powstawaniu w umiejętności pierwiastków oryginalnych, źródłowych. Ceniąc przeważnie formę, nie zaś treść sztuki, możni ci opiekunowie odtrącali wszystko, co zdradzało swobodę twórczą, ogień wewnętrzny i miłość ideałów narodowych. Nie dziw, że okres ich panowania zaznaczony został przymusowem muzy czeskiej milczeniem. W Pradze wolno było uczcić Mozarta z powodu arcydzieł, jak „*Wesele Figara*“ i „*Don Żuan*“, lecz pieśń rodzinna zaledwie słabym żyć mogła pulsem organizmu zdrętwiałego.

Żadna wszelako przemoc nie zdoła zniweczyć tego, co posiada warunki życia. Uprawa muzyki narodowej w Czechach, podjęta wprzód przez „parafialne stowarzyszenia literackie“, weszła przy końcu wieku XVIII do programów szkolnych, jako

przedmiot obowiązujący. Już dźwięki pieśni rodzinnej szlachetnieją, zagrzewając młodzież; już treść sztuki urasta i dojrzewa wśród pełni wewnętrznej, która zapowiada odrodzenie społeczne. *Wiktoryn Brix* (1732—1771) czeskim jest kompozytorem. On tworzy dużo, poprawnie i umiejętnie, lecz nie mniej treściwie, o ile usiłuje wyrazić religijne swego narodu ideały. Ztąd w jego utworach, zwłaszcza mszalnych, wzniosłość deklamacyi, a nawet wezbranie dramatyczne. *Jan Antoni Koželuch* (1738 — 1814) pisze nie tylko Msze, Oratoria, lecz Opery, gdzie znać zwroty oryginalne. Krewny i uczeń tegoż, *Leopold Koželuch*, wzbogaca literaturę muzyczną mistrzowaniem we wszystkich niemal rodzajach sztuki, jak gdyby szukał formy najbardziej indywidualizmowi swemu odpowiedniej. Wślad za wymienionymi postępują inni. Wszak kompozycye *Dusseka* wyróżnia, wśród klasyki współczesnych mu mistrzów, miękość uczucia niemal słowiańska. Technika wirtuozów i grajków orkiestralnych ustanawia w Austrii tak dalece przywilej narodowości czeskiej, że on w opinii powszechnej starczy za rys znamieny uzdolnienia.

Po kongresie Wiedeńskim Czesi rozpoczynają ruch w sprawie wyzwoleń coraz bardziej stanowczy. Ich pieśni, troskliwie w całość kształt zebrane i drukiem ogłoszone, odradzając poezyę, ożywiają swem tętnem nie jedną formę muzyczną. Zbiorek

poety Erbena — pięknie w harmonicznym układzie przedstawia *Martinowski*. Ze skarbnicy wymienionej czerpie *Veit*, kompozytor romansów, oraz kwartetów instrumentalnych i wokalnych. Powstają stowarzyszenia śpiewaków, dzielnie pod sztandarem narodowym prowadzone przez mistrzów - pieśniarzy wytrawnych. Wśród zabiegów tak gorliwych miałażby muza dramatu przemawiać stylem niemiecko-włoskim? *Jan Szlkraup* (1801 — 1862) rozpoczyna poczet dramaturgów, którym przystoi śpiewać po czesku. Jego opery: „*Drateník*“, „*Wesele Lubuszy*“ i inne, budzą łatwo radość estetyczną słuchaczy. On stęsknionemu do swych zwierciadeł narodowi dyktuje hymn: „*Kde domov můj*“, na który Czesi usłyszą odpowiedź z głębi własnego wnętrza. Na korzyść muzyki narodowej pracuje społeczność sama, mnożąc instytucje poważne, jak Konserwatorium pragskie, założone w r. 1810 — stowarzyszenia, oraz wyłącznie swoje przybytki sztuki. Świeżo zbudowany w Pradze ze składek narodowych teatr ściąga z całego kraju tłumy publiczności, wsłuchującej się z rozkoszą w dźwięki opery „*Prodána Nevesta*“, nowoczesnego kompozytora Smetany. Oto wyraz stanów wewnętrznych, które podniesionej z upadku rzeszy pozwalają dumnie i z otuchą spoglądać w przyszłość.

ROZDZIAŁ XVIII.

Rys historyczny muzyki polskiej.

W sztuce muzycznej, podobnie jak w wielu innych objawach działalności umysłowej, Polska najpierwsze wpływy jęła przyjmować od Italii. Na poczet kontrapunkcistów polskich złożyli się uczniowie szkoły, ustanowionej przez Palestrinę; liczni też kompozytorowie i wykonawcy polscy odznaczyli się klasycznymi geniuszu włoskiego cechami. Najznakomitsi, którym wypadło uświetnić epokę muzyki kościelnej, są: 1) Profesor Akademii Krakowskiej *Sebastyan z Fulsztyna*, 2) uczeń tegoż *Marcin Leopolda*, 3) *Wacław z Szamotuł* i 4) *Mikołaj Gomółka*. Ten ostatni odznaczył się zaszczytnie muzyką do Psalmów Kochanowskiego, oraz Psalterzem, jako utworami, gdzie kompozytor zdołał wykazać samodzielność swoją, o ile forma *à capella*, hieratycznie poważna, dopuścić mogła wyraz uczuciowości narodowej.

Ulubionym instrumentem polskim była lutnia, której uprawa, w zastosowaniu do gry samoistnej lub przy śpiewie, należała do liczby niezbędnych warunków wychowania szlacheckiego. Muzie popolitej służyły: kobzy, dudy, liry klawiszowe, gęśle, bandury i teorbany.

Podczas panowania Jana Kazimierza wpływ włoski ustąpił przed francuzkim; lecz August III widocznie sprzyjał italianizmowi, skoro ten powrócił na scenę polską. Pierwsi muzycy-dramaturgowie—*Maciej Kamiński* (1734—1821), założyciel polskiej opery, równie jak *Antoni Wejnert* (1751—1850)—nie czerpią bynajmniej ze skarbnicy narodowej; ich styl zdradza naśladownictwo, a nawet dość nieudolne, by uwydatniać nie miało zepsutego smaku szkoły włoskiej. To też pierwiastek miejscowy nie wcześniej na scenie polskiej jał rozbrzmiewać, jak od r. 1794, gdy *Jan Stefani* (1746—1829) wystawieniem opery p. t. „*Krakowiacy i Górale*”, obudził w słuchaczach interes żywy i wskazał kierunek mistrzom, którzy odtąd coraz pilniej na korzyść muzyki narodowej pracować obowiązani byli.

Józef Ksawery Elsner (1769—1854), autor „*Pasyj*” oraz wielu oper i melodramatów, uważanym być powinien jako pierwszy muzyk uczony i przedstawiciel działalności akademickiej w Polsce. Opery: „*Leszek Biały*” i „*Król Łokietek*” ściągnęły uwagę na mistrza, który też odtąd cieszył się uznaniem

i objawami sympatyj ze strony publiczności. Nieustrudzony jako pedagog, Elsner założył w r. 1821 Konserwatorium Warszawskie, podejmując pracę zbiorową, organiczną, której powaga, uznana z powodu licznych a dobrych uczniów, podniosła w kraju poziom umiejętności. Jego uczniem był Chopin.

Po Elsnerze kierownictwo opery objął *Karol Kurpiński* (1785 — 1857), wyzwoleniec szkoły niemieckiej, artysta wielce ukształcony i sprawą postępu w dziedzinie muzyki ojczystej gorąco przejęty. Na ów postęp wpływał on nie tylko przewodnictwem umiejętnym i wyborem dzieł jako dyrektor, lecz za pomocą talentu jako kompozytor płodny, różnostronny i zdolny obudzić zapał, bądź pieśnią, bądź rytmem sympatycznym. Poszukując wzorów najlepszych, Kurpiński hołdował Mozartowi i Rossiniemu, czego nie jednym rysem dowiódł w operach: „*Pałac Lucypera*“, „*Jadwiga*“, „*Zamek na Czorsztynie*“ i „*Cecylja Piaseczyńska*“.

Kierunek muzyki polskiej zdawał się być, od czasów Elsnera i Kurpińskiego, utrwalonym. W miarę jak technika i uwłaszczenie formy dawały podstawę coraz szerszą, to i treść sztuki znamienna, pełniej, jęła występować coraz wyraziściej i szlachetniej. Do wyżyn estetycznych podniósł muzykę polską ten sam geniusz, który wspaniale objawił się w poezji. Było to w okresie romantyzmu, a więc pod wpływem czynników, sprzyjających twórczości oryginalnej.

nalnej i wzlotnej, o tyle pożądaných, o ile zależność od prawideł, uciskając indywidualizm, zalecała mistrzom drogę rozwagi, nie zaś uniesień uczuciowych. Wśród takich dążeń ku wyżynom oryginalności mógł, w okresie Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego, objawić się dar symfonisty, który pomiędzy przedstawicielami kierunku romantycznego w Europie zajął jedno ze stanowisk najdostojniejszych. Poematy Chopina, jakkolwiek małe, cenne są dla tego, że je zaleca wysoka wartość pod względem natchnień.

Fryderyk Chopin urodził się r. 1810 w Żelazowej Woli, majątności hr. Skarbka, u którego ojciec Fryderyka, francuz, pełnił obowiązki nauczyciela domowego. Matką Fryderyka była Justyna z Krzyżanowskich. Biorąc na uwagę to, że u jej syna wskazówkę posłannictwa stanowił dobór przymiotów osobliwy — uwrażliwienie delikatne, tkliwość uczuć i żywość wyobraźni — wątpić nie można, że tu przeważało dziedzictwo macierzyńskie, zapewne prawem stosunków krzyżowych w spadkobranii. Co zaś stanowiło przewagę w zarodku, to rozwinęło się też pięknie pod wpływem sympatycznych zabiegów wychowania. Życzeniom matki przychodziła w pomoc ta okoliczność, że mały Fryderyk wzrastał w otoczeniu arystokratycznym, miał wzory żywe i mógł przejmować harmoniję kultury wytworzonej, rdzennie narodowej, jakkolwiek wyosobnionej.

Takie pierwiastki złożyły się już od samej kolebki na poetyczny geniusz mistrza w liryzmie. W dzieciątym roku życia Chopin rozpoczął naukę muzyki pod kierunkiem Żywnego, Czecha, który napróżno usiłował prowadzić ucznia klasycznie i pokonać w nim wstręt do Bacha. Wcześniej młodzieńcy fortepianista słynąć począł, zwłaszcza w salonach pańskich, z gry delikatnej a wymownej; wcześniej skarbił sympatyje kobiet, oraz ludzi wysoko ukształconych. Ów związek artystyczny utrwalił się samem pokrewieństwem duchowem, nie ustał nigdy i wpływał coraz widoczniej na przymioty kompozytora. Antoni Radziwiłł, ceniony w Niemczech autor opery „Faust“, zajął się losem Chopina. On to rozciągnął opiekę nad jego wykształceniem szkolnem w Warszawie; on patronował niejako w stosunkach pomiędzy młodym artystą a wielkoświatową arystokracją polską. Chopin ćwiczył się w szkole harmonii i kompozycji pod kierunkiem Elsnera. Światły ten przewodnik wiedział z jakim talentem ma do czynienia; więc umiał wzbogacić wiedzę, nie krępując fantazji swobodnej. To też ów kierunek szkoły odbił się w utworach Chopina pewną dwoistością artyzmu; niejednen z nich nosi na sobie znamie improwizacyi, niby niedokończone zwierzenie duszy, a jednak opracowanym jest starannie co do szczegółowych prawideł stylu, skończony, jako najdoskonalszy wyraz natchnienia. Chopin, wyprawio-

ny za granicę dla oswojenia się ze światem muzycznym, wrócił śpiesznie do ukochanej Warszawy, ile że nie lubił popisywać się na koncertach, unikał tłumu, nawet towarzystwa artystów i rad przebywał tylko w gronie wybranych przyjaciół. Lecz w młodym wirtuozie dojrzywał mistrz. Skoro już miał w swej tece sporo kompozycji, a zwłaszcza koncertowych, mógłże oprzeć się chęci pozyskania sławy? W roku 1829 wyruszył powtórnie z kraju, obierając drogę na Wiedeń i Paryż do Londynu. W stolicy Mozarta przyjęto go nader przychylnie. W Paryżu pozyskał sobie od razu opinię znawców, a lubo Kalkbrenner wytykał błędy w jego palcowaniu, lubo Field nie oszczędził mu przycinku, to jednak Chopinowi nie brakło przez całe życie tak szczerych wielbicieli pomiędzy mistrzami jak Schumann i Liszt. Chopin osiadł w Paryżu. Jeśli przedtem związki sercowe sprzyjały fantazyi swobodnej, jasnej, co się też odbiło w pierwszych utworach, wypełnionych promieniami duszy szczęśliwej, to ze zmianą siedziby poeta rozpoczyna okres skarg i żalów, które dochodzą aż do najsilniejszych wezbrań liryzmu i wybuchów tragiczności. W Paryżu Chopin uprawiał stosunek zażyłości niemal wyłącznie z arystokracją polską. Tu poznał panią George Sand, słynną poetkę, z którą zawiązał stosunek miłości nieokreślonej, romantycznej, usiłując znaleźć w swym ideale nie tylko podniecie natchnień, lecz odzyskać wszystko, co

stracił przez rozstanie się z matką i gronem przyjaciół. Wątył organizm artysty nie zniósł pracy wewnętrznej, jaka w nim z dnia na dzień do olbrzymiej urastała potęgi. Chopin zmarł na suchoty w Paryżu roku 1849.

Wszystkie utwory Chopina, nietylko Polonezy i Mazury, lecz Ballady i Nokturny, nawet tak oderwane jak „*Allegro koncertowe*“ i „*Fantazyja F minor*“, zdradzają znamiona geniuszu narodowego — wspaniałomyślność rycerską, oraz idealizm uczuciowy. Mistrz-arystokrata nie rad był występować publicznie. Zamiast pozyskiwać sławę wirtuoza, wolał udzielać się w kołach przyjaciół i przekazywać wybranym uczniom tajemnice geniuszu swego. Szerokich zakresów sztuki on nie obejmował; brakło mu męskości, która artyście dozwala opierać się na sobie samym i czyni go niezależnym. Dla tego też Chopin, jakkolwiek oryginalny, zamykał się w szczupłych granicach życia i czerpał siłę w najdelikatniejszych organizmach społecznych — w salonach, wśród fanatycznych uwielbień kobiecych. Fortepian starczył mu jako narzędzie, a mała forma kompozycji zawarła wszystką treść jego duszy. Chopin atoli był wielkim w tej właśnie małej formie. On uduchowiał instrument, uposażył go życiem organicznem i zbliżył grę do najwyrazistszej symboliki uczuć. Suche i urwane dźwięki miękną lub potężnieją pod ręką poety, która im nadać

umie pełnię głosu ludzkiego. W inie wymowy Chopin usuwa rytmiczną regularność kompozycji; jego melodia postępuje ruchem nierównym: to się opóźnia, to spieszy ku rozwiązaniu, to wymija iloczasy przez kształtowanie grup nieparzystych, jak gdyby chciała wyswobodzić się z więzów akompaniamentu. Zawsze jasna i tryumfująca, panuje ona nad akordem, równie jak nad podziałami taktu. Że akord nie ma tu znaczenia kadencyi, że służy częstokroć do charakteryzowania ruchów wspaniałych, dla tego mistrz rozszerza jego budowę aż do rozmiarów niezwykłych, idealizuje ciężki i jednolity materiał harmonii. Zważyć należy, iż śpiewność tak dalece jest cechą jego muzyki, że nawet akompaniament czaruje tu wdziękiem melodyjnym, jeśli się nie wiąże z myślą główną w wymowne figury dyalogu. Właściwością stylu Chopina jest chromatyka; używa on jej nie tylko na wyrażenie uczuć miękkich, lecz w najpodnioslejszym liryzmie. Gdy ruch melodyi, szeroko zakreślony, postępuje przez oddalone odległości chromatyczne i rozwiązuje się spadkami niezwykłymi, wówczas technika śpiewu staje na najwyższym stopniu rozwoju. Poeta muzyczny omija spadki i rozwiązania pospolite, znane, podobnie jak wieszcz omija codzienne formuły języka, by mógł w kilku słowach streścić myśl szczytną. Cała poezja Chopina — to śpiewność czarowna, której echa przenikają na wskroś osnowę kompozycji. Nie dziw,

że taki liryk nie umiał rozwijać motywów, że się nieraz zabłąkał w utworach większych i klasyczną sonatę zamienił na fantazję. Chopin nie tworzył muzyki programowej na podobieństwo dzisiejszych romantyków. Niemniej jednak wzrusza on dość głęboko i treść przedstawia dość wymownie a barwnie, ażeby słuchacz nie odczuł w sobie pobudki do działalności odtwórczej. Ztąd też i wykonanie dzieł Chopina, zwłaszcza polonezów, mazurów, oraz wszystkich utworów charakterystyczniejszych, przedstawia wiele trudności, nie dających się pokonać przez zwykłego wirtuoza-technika. Wspaniałe ruchy poloneza *As dur* uplastycznione zostały za pomocą rysunku i kolorytu przez akwarelistę Kwiatkowskiego. „*Marsz pogrzebowy*“ i „*Presto*“ z sonaty *B mol*, wiązanka preludyj i mazurów — natchnęły Ujejskiemu harmoniję myśli odpowiednią i znalazły wyraz obrazowo-liryczny w mowie wiązanej.

Chopin napisał: 1) Dwa koncerty — *E mol* i *F mol*, 2) Cztery sonaty, z których jedna na fortepian i wiolonczelę, 3) Cztery Ballady, 4) Cztery Scherza, 5) Dwanaście Polonezów, pomiędzy którymi *As dur* i *Fis mol* odznaczają się wysoką wartością poematów, 6) Pięćdziesiąt Mazurów, jako zbiór niespożytych arcydzieł co do równowagi, zachowanej pomiędzy formą, zawsze wytworną i skończoną, a treścią, wielce pod względem charakterystyki rozma-

itą, 7) Dziewiętnaście Nokturnów, 8) Dwadzieścia cztery Preludye, 9) Dwadzieścia cztery Etiudy, a nadto Fantazyje koncertowe, Impromptus, Walce etc.

Po Kurpińskim operą polską kierował od r. 1840 *Tomasz Nidecki*, autor „*Salve Regina*“, kilku Mszy i uwertur. Zmarł r. 1852. Po nim obowiązki dyrektora pełnił przez rok jeden *Ignacy Dobrzyński* (1807—1867), towarzysz Chopina i uczeń Elsnera. Dobrzyński napisał operę trzyaktową p. t. „*Monbarczyli Flibustierowie*“, dwie symfonije, muzykę do Konrada Wallenroda, uwerturę do Burgrafów, kwintet, oraz wiele mniejszych rzeczy. Był to głównie symfonista. Dzieła jego nie noszą na sobie znamion wyraźnych. Za mało posiadał on wiedzy, iżby mógł pozyskać uznanie w Niemczech; za mało oryginalności, iżby mógł posiadać sympatyę w ojczyźnie i wpłynąć na rozwój muzyki polskiej. Najlepszym z jego utworów orkiestralnych jest Symfonia „*C minor*“, napisana na konkurs wiedeński.

Najznakomitszym przedstawicielem opery polskiej, rzec można mistrzem, któremu wypadło uświetnić pracę w kierunku rozpoczętym, był:

Stanisław Moniuszko, urodzony r. 1819 we wsi Ubiel w gubernii mińskiej. Okres romantyzmu, nacechowany rozbujaniem fantazyi, nie zdołał twórcę „*Halki*“ skłonić do odstępstwa. Zamiast marzyć i błądzić w krainie cieniów. on umysłem trze-

żwym jał wcześniej poznawać rzeczywistość. Pobudki znalazł Stanisław w rodzie Moniuszków; resztę dokonały bliższe, nader moralne wpływy wychowania i przykładów. Ztąd jego realizm twórczy, zdolny, pomimo podniosłość niezaprzeczoną, zainteresować najszersze koło uczestników.

W r. 1827 wysłany został Moniuszko do Warszawy, gdzie przez dwa lata pobierał lekcyę muzyki od Augusta Freyera. Trzyletnia praca pod sterem Rungenhagena w Berlinie uwieńczoną została patentem dojrzałości. Za powrotem do kraju osiadł w Wilnie. Tu rozwijać począł działalność niezmordowaną; komponował, nauczał, urządzał koncerty, gromadził chóry kościelne, wszczynając tym sposobem długo pamiętny ruch artystyczny. Oprócz kilku oper małoszkiełkowych, wydał cztery Śpiewniki. W Petersburgu dał słyszeć Moniuszko swą kantatę p. t. „*Milda*“, wyjętą z Witoloraudy Kraszewskiego. Uwertura p. t. „*Basń zimowa*“ była również na petersburskich koncertach po raz pierwszy w r. 1849 wykonaną. Nadeszła z kolei pora wystawienia „*Halki*“. Z tą chciał autor popisać się przed publicznością warszawską i dla tego rozszerzył ramy dramatu dwuaktowego, uposażył kompozycyę jak tylko mógł najhojniej, opracował o ile go stać było najpiękniej. Halką też rozpoczął Moniuszko w r. 1858 swój wielki tryumf, ile że od Halki do „*Widm*“ i „*Strasznego Dworu*“ postępo-

wał wciąż w górę, to jako poeta coraz sympatyczniejszy, to jako artysta coraz doskonalszy. Zachęcony powodzeniem, mistrz zapragnął bliżej poznać dzieje sztuki powszechnej; w tym celu wyruszył za granicę. Meyerbeer i Rossini powitali w nim towarzysza — Liszt podał mu dłoń przyjazną i wyraził o muzyku polskim najpochlebniejsze zdanie. W Paryżu wykończył Moniuszko jednoaktową operę „*Elis*“, a po powrocie do Warszawy objął dyrekcję polskiej sceny lirycznej, zamierzając podnieść ją z upadku, w jakim od trzydziestu lat zostawała. Sumienna praca, podjęta w celu najumiejętniejszego wyboru i przedstawienia dzieł z literatury muzycznej, nie przeszkodziła mu tworzyć; owszem, dała mu poznać lepiej tajemnice kompozycji i na styl mistrza korzystnie wpłynęła. Więc dał „*Hrabinę*“, arcydzieło prawdy, wdzięku i dowcipu, wykończone tak doskonale, jak wykończył Mozart swego „*Don Żuana*“, z mistrzowskim zachowaniem równowagi pomiędzy treścią a formą. Nastąpiła potem opereta p. t. „*Jawnuta*“ i znów obrazek „*Verbum Nobile*“, pełen życia i rysów charakterystycznych, w którym mistrz przedstawił staroszlacheckie obyczaje. W r. 1865 publiczność warszawska wezwaną została na uroczystość; Moniuszko bowiem dawał w teatrze swój „*Straszny Dwór*“, operę w czterech aktach, która unieśmiertelniła imię jego, podobnie jak „*Pan Tadeusz*“ imię Mic-

kiewicza unieśmiertelnił. Kompozytor umiał tu, za pomocą czarodziejstw muzyki, wywołać cienie przeszłości, malując historję jej własnymi barwami. Chór towarzyszy husarskich, chór niewiast przy krosnach, recitatiwy Miecznika i inne — są to perły liryzmu epickiego, rzadko napotykanie w partyturach mistrzów najznakomitszych. Pieśń Stefana do matki wyciska w słuchaczu łzę serdeczną, bo nastrój tej pieśni jest dawny, wytworzony w obyczajowych stosunkach rodziny polskiej. W trzyaktowej operze p. t. „*Paria*“ Moniuszko nie okazał się szczęśliwie natchnionym; są tu rażące sprzeczności pomiędzy przedmiotem a muzyką, zkąd wynikły słabe miejsca i w ogóle niejedność kompozycji. Ostatnim dziełem mistrza jest opera jednoaktowa „*Beata*“.

Od pieśni z akompaniamentem fortepianu geniusz prowadził artystę do coraz większych form liryzmu, do koncertowej kantaty. Oprócz „*Mildy*“ i „*Nioły*“, utworzył Moniuszko dwa niespożyte arcydzieła w tym rodzaju: „*Widma*“, sceny liryczne z „Dziadów“ Mickiewicza i „*Sonetu Krymskie*“, czyli muzykę do ośmiu sonetów tegoż poety. W *Widmach* liryzm Moniuszki potężnieje, staje się głębokim i mistycznym, o ile przedmiot unosi go w sferę wierzeń ludowych. Mistrz przedstawia szereg obrazów, to ponurych to jasnych, wiążąc je w całość za pomocą umiejętnego użycia rozlicznych czynni-

ków dramatycznych. Deklamacya, recitatiwy i orkiestra, mają tu znaczenie łączników i kolorytów; chórem śpiewa lud cmentarny, pieśnią charakteryzuje się dusza z grobu wywołana.

I Kościołowi ofiarował Moniuszko nie małą dań, z najczystszych natchnień złożoną. Arcydziełami większego pokroju są: „*Msza żałobna*“ i „*Msza Piotrowska*“, zaś mniejsze utwory, jak: „*Litanie do N. P. Ostrobramskiej*“, „*Ojcze nasz*“, „*Intende voci*“, msze, hymny i psalmy, noszą na sobie cechę tej wiary niewzruszonej, z jaką tworzyli muzykę religijną mistrze wieku XVI-go. Styl prosty, akompaniament organowy, melodia zawsze wzniosła.

Pieśniarz powiększył też zbiór swój w dalszym ciągu działalności artystycznej. Oprócz sześciu „*Śpiewników domowych*“, znane są wielkiej wartości jego utwory w pojedynczych wydaniach. Nadto tworzył Moniuszko muzykę melodramatyczną, baletową i dał kilka urywków fortepianowych, z pomiędzy których wyróżnić należy polonezy. Tak rozwiniętą czynność kompozytora i kierownika sceny pomnażał jeszcze obowiązkami pedagoga; Moniuszko bowiem wykładał przez lat kilka naukę harmonii w Warszawskim Instytucie muzycznym. Umarł w sile wieku, wśród pracy płodnej i pożytecznej, w Warszawie roku 1872.

Moniuszko nie posiadał darów dramaturga. W jego stylu operowym niema kontrastów ani światło-

cieni silnych; w jego dramatach nikt szukać nie może poważnej akcyi, ani głębokiej gry psychologicznej. To też operom mistrza tego przystoi raczej nazwa poematów, pięknie skończonych i obrazowo w formie scenicznej ułożonych. Narodowość wyraziła się tu rytmem ognistym, fizyognomią życia, oraz tą poezją prawdy, z jaką kompozytor umie każdą myśl tekstu przedstawić za pomocą harmonii właściwej.



T R E Ś Ć.

	<i>Str.</i>
Rozdział I. Początki muzyki i prawa jej rozwoju .	1
„ II. Rozwój skali muzycznej	12
„ III. Rozwój melodyi i form kontrapunkto- wych	25
„ IV. Rozwój pisma nutowego	34
„ V. O muzyce kościelnej starokatolickiej .	44
„ VI. Pieśń i jej wpływ na rozwój muzyki .	59
„ VII. Rozwój muzyki instrumentalnej . . .	70
„ VIII. Rozwój muzyki instrumentalnej (ciąg dalszy)	80
„ IX. Oratorium i Opera.	91
„ X. Gluck. Haendel. Bach	108
„ XI. Haydn. Mozart. Beethoven	135
„ XII. Przedstawiciele muzyki klasycznej we Włoszech i we Francyi.	161
„ XIII. Rossini. Najpierwsi przedstawiciele kie- runku romantycznego w muzyce . .	173
„ XIV. Muzyka nowoczesna we Francyi . . .	199
„ XV. Nowy kierunek muzyki we Francyi. Muzyka nowoczesna we Włoszech .	211
„ XVI. Najpóźniejszy rozkwit sztuki muzycznej w Niemczech	231
„ XVII. Rys historyczny muzyki ruskiej. Wzmian- ka o muzyce czeskiej.	250
„ XVIII. Rys historyczny muzyki polskiej . . .	260



200

6/5/83

WYŻSZA SZKOŁA PEDAGOGICZNA W KIELCACH
BIBLIOTEKA

119227

Biblioteka WSP Kielce



0318606