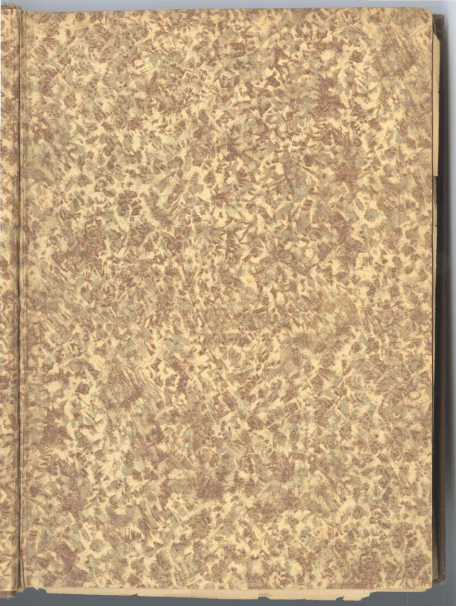
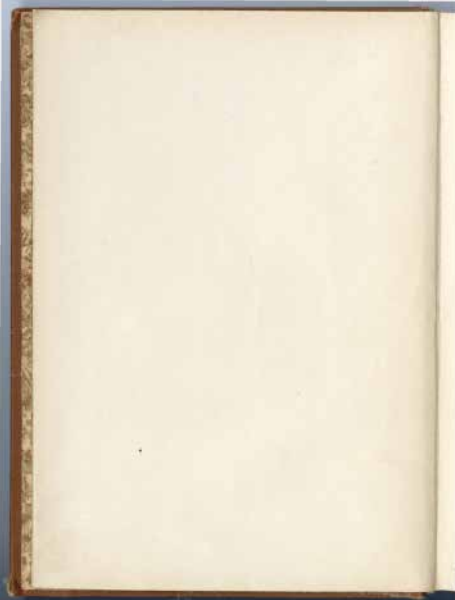


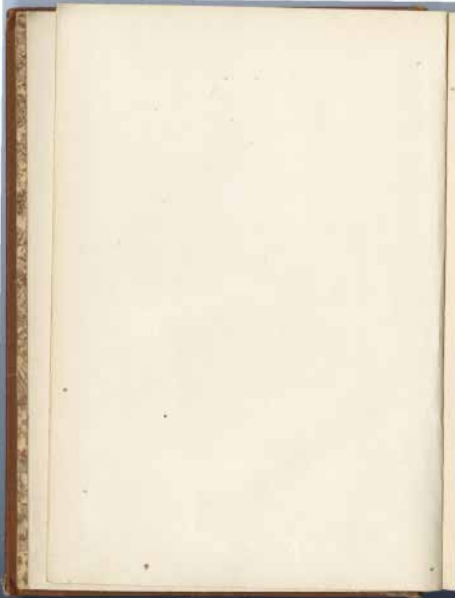
DR. JÓZEF REISS

ENCYKLOPEDJA
MUZYKI







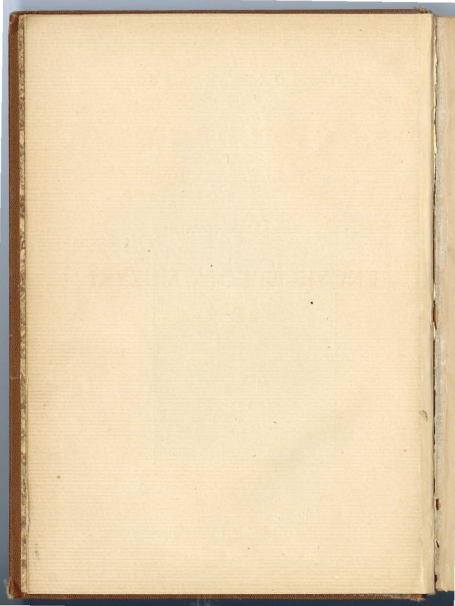


DR. JÓZEF REISS

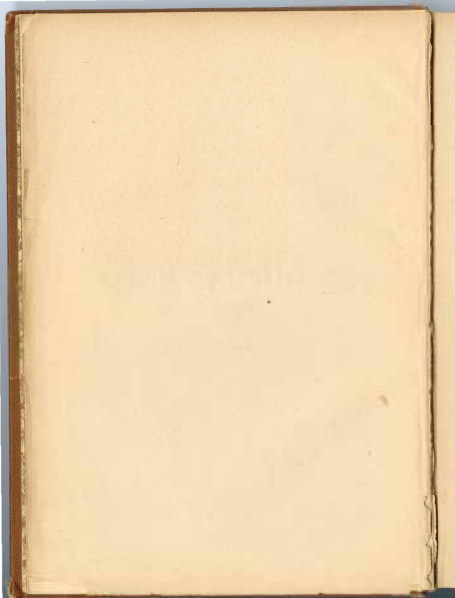
ENCYKLOPEDJA MUZYKI



WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE
POZNAŃ — LWÓW — RÓWNO — LUBLIN — ŁÓDŹ — WILNO



ENCYKLOPEDJA MUZYKI



DR. JÓZEF REISS

ENCYKLOPEDJA
MUZYKI



WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE
POZNAŃ — LWÓW — RÓWNO — LUBLIN — ŁÓDŹ — WILNO

1924

S. A. KRZYŻANOWSKI
Księgarnia i skład nut
w Krakowie.



48 (03)

W S T Ę P.

Tytuł „Encyklopedia Muzyki” wyda się może zbyt pretensjonalny w stosunku do rozmiarów niniejszej książki. Encyklopedia musi objąć wszystkie działy muzyki i omówić wszystkie zagadnienia muzyczne. Wyczerpujące opracowanie tak pojętej encyklopedji może być tylko dziełem zbiorowem, każdą epokę historii i każde zagadnienie teoretyczne musiałby opracować inny specjalista. Dopiero w ramach takiego zbiorowego dzieła możnaby swobodnie rozwinąć swój temat, należycie go uzasadnić, wszechstronnie i wyczerpująco przedstawić.

Tem trudniejsze jest zadanie, gdy różnorodny materiał z zakresu teorii i historii muzyki trzeba zamknąć w jednym tomie i gdy pracę tę ma wykonać jednostka. Ale też cel i charakter tak opracowanej encyklopedji jest zupełnie inny, aniżeli wówczas, gdy encyklopedia jest dziełem zbiorowej współpracy. Niniejsza książka ma być przede wszystkim informacyjnym i popularnym podręcznikiem: stąd jej szkirowość i zwięzłość, stąd zestawienie tylko zasadniczych zagadnień z pominięciem wielu szczegółów.

Przystępowałem do opracowania tej Encyklopedji, mając zastrzeżone, że książka nie przekroczy objętości 20 arkuszy druku. Starałem się więc w te ramy wtłoczyć olbrzymi materiał, ująwszy go jak najzwięźlej, a zarazem unikałem tego, by praca nie zamieniła się z konieczności w suchy katalog nazwisk. Traktowałem rzecz o ile możności w sposób genetyczny; każda z pięciu części stanowi wprawdzie odrębną całość, ale zarazem wzajemnie się dopełnia. Zdawałoby się

mogło, że część pierwsza, poświęcona historii muzyki, stanowi rozmiarami swemi dysproporcję wobec innych części, znacznie krótszych. W rzeczywistości tak nie jest; ona musi być najobszerniejsza, bo uwzględnia zagadnienia, zawarte w dalszych częściach i omawia je ze stanowiska historycznego.

Umieszczony na końcu spis rzeczy i nazwisk ułatwi orientację w materiale tekstu.

Dziela encyklopedyczne z zakresu muzyki pojawiają się dość wcześnie w literaturze. Typ najstarszego leksykonu muzycznego stanowi słownik, który napisał około r. 1485 w Neapoli:

Joannes Tinctoris (zm. 1511): Terminorum musicae definitorium (Nowe wydania: J. N. Forkel. Allg. Liter. der Musik 204, Consuemaker Scriptorum IV 200, po łacinie i po niemiecku H. Belermann in Jahrb. Chrysanders I. 1863).

Tom. Balt. Janowka. Clavis ad thesaurum magnae artis musicae. Praga 1701.

Seb. de Broszard. Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique. Meaux 1703.

Joh. Gottfr. Walther. Musikalisches Lexikon oder musikalisches Bibliothek. Lipsk 1732.

J. J. Rousseau. Dictionnaire de musique. Geneve 1767.

H. Chr. Koch. Musikalisches Lexikon 1805. (nowe wydanie A. Bommer 1865).

G. Grove. A dictionary of music and musicians. London 1905.

Hugo Riemann. Musik-Lexikon (ostatnio 10 wydanie, tłumaczone na franc., ang., rosyj.).

Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire pod redakcją Alberta Lavignaca przy współpracy uczonych: Maurice Emmanuel, Amédée Gastoué, Guido Gasparini, Oskar Chilesotti, Romain Rolland, André Pirro, L. A. Villani, Henri Quittard, Henri Expert, Michel Brenet, P. M. Masson, Monel Laurencie, Henri Radiguer.

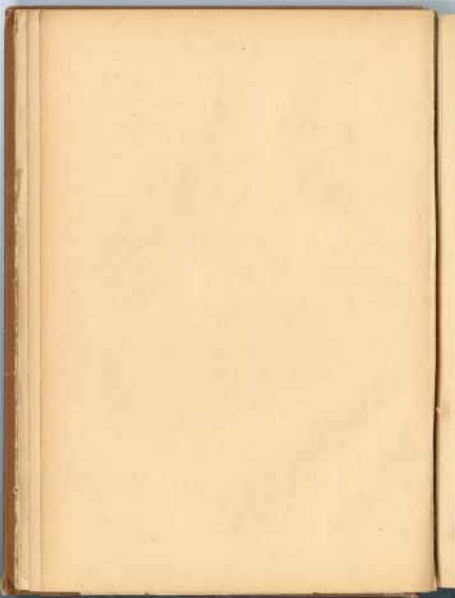
Albert Sowiński. Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes, dictionnaire. Paris 1857. W przekładzie polskim p. t. Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych. Paryż 1874

Praca niniejsza jest pierwszą próbą w naszej literaturze, by w encyklopedyczny sposób ująć główne zagadnienia muzyczne. Pomiąłem w niej elementarne zasady muzyki; wszak każdy wynosi dzisiaj nawet ze szkoły powszechnej elementarne wiadomości muzyczne; zbyt czną więc rzeczą byłoby rozwodzić się nad tem, jak się dzielą nuty, jakie są rodzaje taktu i t. p., zwłaszcza, że w literaturze naszej mamy

kilka wyczerpujących podręczników o zasadach muzyki:
Jana Drozdowskiego, M. M. Biernackiego i Sta-
nisława Niewiadomskiego.

Oddaję pracę swą do użytku czytelników z pragnie-
niem, by spełniła swój cel.

Drogi Władysławowi Anczycowi dziękuję za mo-
zołną i nadzwyczaj ścisłą korektę tekstu.



HISTORJA MUZYKI.

Przedmiotem historii muzyki jest rozwój techniki muzycznej i jej środków (melodia, rytm, system muzyczny, harmonja, pismo nutowe instrumenty), rozwój form i stylu. Historia muzyki przedstawia ten rozwój w genetycznym związku jako wynik stopniowej ewolucji, przyczem musi uwzględnić rolę wybitnych osobistości: natomiast szczegóły biograficzne mają znaczenie drugorzędne.

W badaniach swych posługuje się historia muzyki tą samą metodą jak historia powszechna; a więc czerpie swój materiał ze źródeł historycznych. Źródłami jej są wszelkiego rodzaju ~~zabytki muzyczne z odległej przeszłości~~, rysunki, malowidła, rzeźby, mające jakikolwiek związek z muzyką, dalej instrumenty, wszelkie wiadomości czyto przekazane tradycją czy zachowane w piśmie, a przedewszystkiem kompozycje.

Zgromadzenie i uporządkowanie źródłowego materiału jest zadaniem heurystyki. Zewnętrzna analiza, stosując naukowe kryteria, bada autentyczność i wiek źródłowych zabytków, ustala w przybliżeniu czas ich powstania (w braku pewnych dat: »terminus post quem« i »terminus ante quem«), w końcu określa ich wartość wewnętrzną; jestto tzw. hermeneutyka.

Zebrany materiał analityczny służy za podstawę syntezy. Czyta we formie stwierdzonych faktów, czyteż we for-

mie należyce uzasadnionych hipotez daje ostateczna konstrukcja pogląd na pewną epokę lub zagadnienie. Tak powstają rozprawy historyczno-muzyczne. Z nich tworzy się opracowania, obejmujące obraz ogólnego rozwoju. Im większa zdolność konstrukcyjna, im żywiej barwność w przedstawieniu faktów, tem silniej przemawia tak ujęta historia muzyki bezpośredniością i plastyką.

Fr. Chrysander. *Wstęp do I. tomu Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. 1863.

H. Riemann. *Die Aufgaben der Musikphilologie*. 1901.

G. Adler. *Methode der Musikgeschichte*. 1919.

W. Kretschmar. *Einführung in die Musikgeschichte*. 1920.

Pracę nad historją muzyki ułatwiają liczne dzieła bibliograficzne, systematycznie zestawiające literaturę źródeł i opracowań, nade katalogi rękopisów i druków.

J. N. Forkel. *Allgemeine Literatur der Musik* 1782.

K. F. Becker. *Systematisch-chronologische Darstellung der musikal. Literatur*. 1836.

Fr. J. Fétis. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 1844. (8 tomów, 2 tomy uzupełn. A. Pougin).

Rob. Eitner. *Biogr.-bibliogr. Quellen Lexikon der Musiker* 1900. (10 tomów) c. d. stanowią *Miscellanea Musicae bio-bibliogr.* wyd. H. Springer, M. Schneider, W. Wolffheim ed r. 1912.

Fr. Pätzirek. *Universal-Handbuch der Musikliteratur*. 34 tomy. 1904—1910.

F. Hofmeister. *Musik. liter. Monatsberichte*. Od r. 1830.

Barclay Squire. *Katalog Brit. Museum* 1903. 1908. 1912.

E. Bohm. *Katalog bibl. Wroclawskiej*. 1883. 1890.

Wszystkie biblioteki uniwersyteckie i miejskie posiadają swoje katalogi muzycznych zbiorów. Niemniej cenne usługi, jak dzieła bibliograficzne, oddają czasopisma. Typ piśma, poświęconego wyłącznie muzyce, stworzyli Niemcy w 18 wieku: J. Mattheson (*Musica critica* 1722), J. A. Scheibe (*Der kritische Musikus*. 1737), L. Ch. Mizler-Kolof (*Musikal. Bibliothek*. 1736—1754), J. A. Hiller (*Wöchentliche Nachrichten* 1766). Lecz dopiero w drugiej połowie 19. wieku powstały piśma, odpowiadające zasadom metody historyczno-muzycznej:

Jahrbücher für musikal. Wissenschaft (Fr. Chrysander) 1863 i 1867.

Monatshefte für Musik-Geschichte (R. Eitner) 1869—1905.

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (Chrysander-Spitta-Adler) 1854—1894.

Zeitschrift u. Sammelbände der Intern. Musik-Gesellschaft. 1899—1914.

Prace ogłoszone w jęz. niemieckim, francuskim i angielskim

- Archiv für Musikwissenschaft. od 1918.
 Zeitschrift für Musikwissenschaft. od 1918.
 Kirchenmusikalisches Jahrbuch (Habert. Weinmann) 1884—1911.
 Jahrbuch der Musik-Bibliothek Peters. od r. 1895.
 Revue internationale de musique. od 1898.
 Revue Musicale histoire et critique od r. 1901.
 The musical Quarterly od r. 1915
 Rivista musicale Italiana od r. 1894.
 Kuch muzyczny (Józef Sikorski) 1857—1861.
 Echo muzyczne i teatralne 1883—1904.
 Przegląd muzyczny. (R. Chojnacki). 1908—1919.
 Kwartalnik muzyczny (H. Opieński) 1911—1913.
 Gazeta muzyczna (S. Niewiadomski) 1918—1920.

Największe znaczenie dla badań nad historją muzyki mają monumentalne wydawnictwa arcydzieł dawnej muzyki. Początkowo miały te wydawnictwa pomników muzycznych charakter międzynarodowy:

- Fr. Commer. Collectio operum musicorum Batavorum XVI. saeculi 12 tomów od r. 1840 i Musica Sacra. Cantiones XVI. XVII. saec. 28 tomów.
 R. Eitner. Publikationen älterer praktischen u. theoretischen Musikwerke.

Później oparto wydanie »Monumentów« na zasadzie narodowej i zainaugurowano renesans dawnych mistrzów. Pierwsi rozpoczęli pracę Anglicy: »Musical Antiquarian Society« ogłosiło 19 tomów, obejmujących madrygały, motety, msze, opery (1849); zbiorowe wydanie kompozycyji narodowego mistrza angielskiego H. Purcella, wydawnictwa Arkwrighta, Wooldridga, Stainera, zbiory pieśni ludowych szkockich, walijskich, irlandzkich są chlubnym świadectwem zainteresowania ogółu, który rozumie, jak doniosłe znaczenie mają wydawnictwa tego rodzaju nie tylko dla badań źródłowych, lecz dla kultury muzycznej wogóle.

Przewodnie stanowisko na polu wydawnictw pomnikowych zdobyli dzisiaj Niemcy. »Denkmäler deutscher Tonkunst« (wyd. począt. R. Liliencron) objęły od r. 1892 niemal wszystkich wybitniejszych kompozytorów niemieckich 16 do 18 wieku. Dopelnieniem ich są »Denkmäler der Tonkunst in Bayern« (A. Sandberger), kładące głównie nacisk na kompozytorów, którzy działali na dworze monachijskim. W Austrii wychodzą »Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich« (G. Adler) z najważniejszą publikacją »Trienter Codices« XV. wieku, dziełami H. Isaaca i J. Gallusa.

4

Wszystkie tomy Denkmälerów poprzedza cenna źródłowa rozprawa historyczno-krytyczna. Rząd popiera wydatną subwencją te wydawnictwa.

Pomniki muzyki francuskiej reprezentuje imponujące wydawnictwo pod kierunkiem Henri Experta »Maitres musiciens de la renaissance française«. Włosi mają wydawnictwa L. Torchiego »Arte musicale in Italia« i »Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane« pod patronatem G. d'Annunzia. Holendrzy wydają z należnym pietyzmem arcydzieła swych wielkich mistrzów (Obrecht, Josquin, Lasso); ważne znaczenie historyczne posiada zbiór R. Maldeghema z 29 tomów złożony: »Trésor musical. Collection de musique des anciens maitres belges«. 1865.

Szwedzi, Hiszpanie (F. Pedrell. Hispaniae Schola musica sacra), wszystkie narody, spoglądające z dumą na tradycje swej kultury muzycznej, zbierają skrzętnie pomniki muzyczne. Niestety w tej doniosłej i zaszczytnej pracy brak — Polski! W r. 1838 próbował J. Cichocki wydawnictwa dawnych mistrzów polskich; ogłosił dwa skromne zeszyty (10 psalmów Gomółki i 2 msze Górczyckiego) i zaprzestął dalszej pracy. Po nim X. J. Surzyński rozpoczął w r. 1887 wydawanie »Monumenta musices sacrae in Polonia« (niestety w transkrypcjach). Zeszyt I objął kompozycje T. Szadka i Mik. Zieleńskiego, zeszyt II. Szamotulskiego, Górczyckiego, Zieleńskiego i Felsztynskiego, zeszyt III. w r. 1896 mszę Marcina Leopolda, zeszyt IV. mszę B. Pękla. Na tem urwało się wydawnictwo z braku poparcia ogółu.

Jednem z głównych zadań historii muzyki jest ustalenie podziału na epoki. Podstawą podziału może być albo układ chronologiczny albo elementy formalne i stylistyczne albo też układ według przyjętych w historii powszechniej epok kultury. Np:

1. Muzyka w epoce kultury antycznej jako część kultu religijnego (Egipt, ludy orientalne, Grecja).
2. Muzyka epoki romańsko-gotyckiej — oddana w służbę Kościoła. Analogiczne zjawiska: scholastyzm i literatura teoretyczno-muzyczna lub polifoniczna konstrukcja jako wyraz ducha średniowiecznego itp.
3. Humanizm — zaś w muzyce pierwiastki subiektywne (monodia, hr).
4. Renesansowi odpowiadają nowe formy muzyczne (dramat, koncert).

5. Barok: oratorjum, pasja, opera.
6. Epoka rokokowa: claveciniści, suita taneczna.
7. Niemiecka epoka fermentu, której kryształizacją jest dojrzałość poezji klasycznej, znajduje analogję w muzyce klasyków (epoka Haydn-Mozart).
8. Epoka subiektywizmu i romantyzmu: Beethoven-Schubert-Chopin.
9. Prądy literackie późnej epoki romantycznej w ścisłym związku z muzyką Schumanna, Wagnera, Liszta i Berlioz.
10. Neoromantyzm, impresjonizm, prądy ostatniej doby mają niewątpliwe analogje w muzyce.

Wszelako taki podział jest dość dowolny, powoduje niejednokrotnie sztuczne konstrukcje, gdyż niektórym przejawom w historycznym rozwoju muzyki brak odpowiednich analogij i ściślejszego związku z ogólnymi prądami. Toteż więcej uzasadnienia rzeczowego ma podział według kryterjów techniczno-formalnych:

1. Epoka monodji: wykształcenie linii melodyjnej na tle rozwiniętego systemu tonalnego i w związku ze słowem (poezja, tekst). Wokalizm.
2. Epoka budzącego się zmysłu harmonicznego od prymitywów do skomplikowanej polifonji.
3. Epoka reakcji — zwrot do prostoty; struktura akordowa.
4. Epoka stylu instrumentalnego — (basso continuo).
5. Epoka djatoniki Dur i Moll. (Sonata, symfonia).
6. Epoka chromatyki (muzyka fortepianowa, pieśń) i enharmonji aż do ostatnich przejawów atonalności.

Rzecz jasna, że ujęcie historycznego rozwoju muzyki w schemat sztucznego podziału nie odpowiada ściśle naturalnemu procesowi ewolucji. Niejednokrotnie ścierają się ze sobą dwa wrogie prądy, nieraz występują dwa rozbieżne kierunki, to znowu napozór jednolity nurt rozdziela się na liczne strugi lub też jakby bifurkacja w rzekach wysyła odnogi, które łączą się z innym równoległym płynącym prądem. Toteż wszelki schemat podziału na epoki ma jedynie znaczenie orientacyjne w nawale historycznego materiału.

Z licznych opracowań, poświęconych rozwojowi muzyki, wymienić należy następujące • wybitnej wartości:

- Pierre Bourdelot. Histoire de la musique depuis son origine. 1743. (4 tomy. Egzempl. w Bibl. Jagiellońskiej).
- J. B. Laborde. Essay sur la musique ancienne et moderne 1780 (4 tomy).
- G. B. Martini (Padre). Storia della musica 1757—81 (3 tomy tylko o muzyce starożytności).
- John Hawkins. A general history of music. 1776. (5 tomów).

- Charles Burney. A general history of music. (4 tomy) 1776—1789. I cenny »Dziennik podróży po Francji, Włoszech, Niemczech i Niderlandach« 2 tomy tłum. na jez. franc. i niem.
- Joh. Nik. Forkel. Allgemeine Geschichte der Musik 1788—1801. (2 tomy, doprowadzone do 15 wieku).
- Th. Busby. A general history of music 1819. (Tłum. niem. Egz. w Bibl. Jag.).
- Ar. Dommer. Handbuch der Musik Geschichte 1868 (nowe wyd. A. Schering).
- Fr. J. Fétis. Histoire générale de la musique. 1869—76. (5 tomów, sięga do 15 wieku).
- A. W. Ambros. Geschichte der Musik. 1862—78 (4 tomy nowe wyd. H. Leichtentritt. 5 tom zawierający kompozycje wydal O. Kade).
- J. Fr. Rowbotham. A history of music 1885. (3 tomy).
- Oxford history of music. Zbiorowe wydawn. pod redakcją H. W. Hadowa 1901—1905 w 6 tomach. (H. E. Woodridge: do r. 1600, H. H. Parry: wiek 17. Fuller-Maitland epoka Bach. Händel, Hadow: klasycy i E. Dannreuther: romantycy).
- Hugo Riemann. Handbuch der Musikgeschichte 1904—1913. (5 tomów, podstawowe dzieło dla badań histor.-muz.).
- A. Lavignac. Histoire de la musique 5 tomów jako I część wielkiej »Encyclopédie de la musique«, opracowanej przez najwybitniejszych uczonych z polecenia rządu francuskiego. (M. Emmanuel, Gastoné, Rolland, Pirro, M. Brenet).
- Cenne są A. Scheringa: Tabellen zur Musikgeschichte (1 wyd. 1914).

Historję muzyki polskiej przedstawił:

- Aleksander Poliński. Dzieje muzyki polskiej w zarysie 1907.
- Zdzisław Jachimiecki. Historia muzyki polskiej w zarysie 1920. Wpływy włoskie w muzyce polskiej. (Cz. I. 1540—1640.) 1911.

Etnografja muzyczna. Z historycznym rozwojem muzyki wiąże się intrygujące pytanie o pochodzeniu i początkach muzyki. Starożytni i średniewieczni pisarze rozwiązywali to niezmierne skomplikowane zagadnienie w naiwny sposób, szukając przedewszystkiem wynalazcy muzyki; stąd pochodzą owe legendy mitologiczne o fantastycznych postaciach (Jubal, Tubal, Orfeus, Amfion, Linos), lub nawet i historycznych (Olympos, Terpander, Pytagoras); stąd przypuszczenia o »boskiem« pochodzeniu muzyki od Muz. Charakterystyczne jest w starożytności tłumaczenie nazwy muzyki od wyrazu egipskiego »moys« = woda; jeszcze wybitni pisarze 17 wieku powtarzają tą etymologję: Kepler, Fludd). Dzisiaj wyda się to tłumaczenie niedorzecznością, a jednak w owej analogji między nurtem wody a strumieniem melodji

tkwi obrazowo wyrażona istota muzyki, a raczej jej zasadniczy pierwiastek tj. ruch czyli rytm, który jest bezsprzecznie pierwotnym, elementarnym czynnikiem i źródłem muzyki.

Zagadnieniem początków muzyki zajmuje się nie sama historia muzyki, lecz jej pomocnicza nauka tj. porównawcza etnografia muzyczna. Za podstawę badań służą prymitywnej muzyki ludów pierwotnych (Afryka centralna, Polinezja, Negrzy i Indianie amerykańscy), nadto egzotyczna muzyka cywilizowanych ludów azjatyckich (Hindusi, Chińczycy, Japończycy), a nawet i pieśni ludów europejskich jako podwalina odrębności narodowych w muzyce. Zmudną pracę notowania melodji, słyszanych wprost z ust ludu, ułatwia dzisiaj fonograf, oddający przy analitycznym badaniu nieocenione usługi.

- Al. J. Ellis. On the Musical Scales of Various Nations. 1885.
R. Wallaschek. Primitive Music 1893, w przekładzie niemieckim rozszerzone jako Anfänge der Tonkunst. 1903.
Ch. S. Myers. The Ethnological Study of Music. 1907.
E. Hornbostel. Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (Zeitsch. d. Int. Mus. Ges. VII.) 1905. Wspólnie z O. Abrahamem liczne studia o melodiach japońskich, hinduskich itd.
K. Stumpf. Anfänge der Musik. 1911.
K. Bacher. Arbeit und Rhythmus. 1909 (socjologiczne studjum piastwanczyńskiego zaszczepienia)

Zbiory pieśni ludowych mają dla badań najdonioślejsze znaczenie. Na tem polu przodują Anglja, Francja, Holandja i Niemcy. U nas rezultat mezelnych poszukiwań ujął swego czasu Oskar Kolberg w olbrzymie wydawnictwo »Pieśni ludu polskiego« (22 tomy 1865—1869), wymagające jednak naukowej rewizji. Zgodnie z postulatami nowoczesnej metody zajmuje się zbiorem pieśni podhalańskich Dr Adolf Chybiński.

- Pierre Aubry. Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe. 1905. (Essais de musicologie comparée)

Na podstawie badań nad muzyką ludów pierwotnych, ich śpiewem, tańcem i instrumentami, przypuszcza się, że źródła muzyki tkwią w rytmie. Miarowy ruch normuje wszakże pracę zbierawą (poruszanie wiosła, praca w polu, dźwiganie ciężarów itp.) W muzyce ludów pierwotnych główną rolę odgrywają instrumenty perkusyjne (uderzanie w bębny, tamburyny, ksylofony itp.). Muzyka ich bowiem opiera się tylko na kombinacjach rytmicznych, zaś melodia jest czyn-

nikiem pochodnym. Nadto występuje wszędzie to samo zjawisko, że muzyka jest tylko częścią kultu religijnego i łączy się organicznie z tańcem.

Czy muzyka powstała z naśladownictwa głosów i szmerów w przyrodzie (szum liści, jęk wiatru, huk wodospadu, szemrzący potok, śpiew ptaków), czy może na podłożu doboru picowego czy jako wyładowanie popędu do zabawy, czy w końcu jako wyraz silnych afektów, w których głos ztraca monotonię brzmienia, a zbliża się do barwy dźwięków, występujących w śpiewie, — niewiadomo. Każde z tych przypuszczeń może mieć uzasadnienie, lecz tajemniczej zagadki prapoczątków muzyki nie rozwiązuje.

Etnografia muzyczna stwierdza jedynie, że melodie ludów pierwotnych poruszają się w bardzo ciasnym zakresie i posługują się tylko interwałami, łatwo dostępnymi dla słuchu. A więc unikają półtonów, jako interwali trudnych do intonacji, a opierają strukturę swoją na skali całotonowej, złożonej z pięciu tonów. Ta t. zw. pentatonika bezpółtonowa (anhemitonozna) przybiera różnorodną postać:

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1). <i>c-d-f-g-a-c₁</i> | 3). <i>c-d-eg-a-c₁</i> |
| 2). <i>c-d-f-gb-c₁</i> | 4). <i>c-es-f-as-b-c₁</i> |
| 5). <i>c-es-f-g-b-c₁</i> | |

i układa się w łańcuch kwint z pominięciem tercji: np.: w pierwszej gamie *f-c, g-d, d-a, c-g*

Czy natomiast wspomniane przez badaczy interwale mniejsze od półtonów, występujące w śpiewie ludów pierwotnych, nie są wynikiem nieumiejętnej intonacji lub może składową częścią ornamentальной koloratury przy łączeniu dwóch nut — trudno rozstrzygnąć. Teoria muzyczna ludów egzotycznych, które osiągnęły wysoki stopień kultury, szczególnie uwzględnia ćwierćtony i $\frac{1}{4}$ tonu; lecz skale, złożone z tych subtelnych interwali są tylko następstwem matematycznych obliczeń. I tak np. skala Hindusów dzieli teoretycznie oktawę na 22 interwali ćwierćtonowych, gdy natomiast w praktyce posługuje się oktawą djatoniczną i chromatyczną, zbliżoną do gamy zachodnio-europejskiej. Arabowie i Persowie mają system muzyczny, dzielący teoretycznie oktawę na 17 części ($\frac{1}{3}$ -tonu) np.: *c-des-eses-d-es-fes-e-fges-asas-g-as-heses-a-b-ces-des₁-c₁*.

Rezultat badań nad muzyką starożytnych ludów orjen-

talnych jest dotąd nikły i poza wiadomościami o ich systemie tonalnym nie wniósł nic pozytywnego do historii muzyki.

Muzyka starożytnego Egiptu jest nam nieznana. Jedyne z malowideł ściennych i płaskorzeźb skonstatowano istnienie licznych instrumentów: harfy od 3—22 strun (Tebuni), lutnie (nabla), liry, kitary, flety pojedyncze i podwójne (mem), piszczałki, trąby i wiele instrumentów perkusyjnych: bębny, bębenki, dzwonki (kemkem), triangle (sistrum na cześć Izidy) itp.

A. G. Villoteau. Cztery rozprawy o muzyce w dziele „Description de l'Egypte”. Jedna z nich tłumacz. na jęz. niemiecki Michaelis 1821. Egzempl. w Bibl. Jagiel.

Jedynym źródłem do dziejów muzyki żydowskiej są wiadomości, zawarte w Biblii i Talmudzie. Stwierdzają one tylko, że muzyka służyła celom liturgicznym i że prócz śpiewu posługiwała się instrumentami różnego rodzaju: harfy (Kinor=psalterium), lutnie (Newel), rogi (Szofar), dzwonki (Machul=egipsk. sistrum), bębny (Tof) i w. i. (szczegółowy opis w „Musurgia” A. Kirchera 1650. str. 45—56). Brak zachowanych kompozycji, melodyj utrwalonych w piśmie, nie pozwala na rekonstrukcję dawnej muzyki żydowskiej. Wątpliwą jest bowiem rzeczą, czy dzisiejszy śpiew synagogałny ortodoksów zachował swoją pierwotną czystość i właściwy charakter. Emil Breslaur kwestjonuje oryginalność dzisiejszej muzyki synagogałnej w broszurze „Sind originale Synagogen- und Volksmelodien bei den Juden nachweisbar?” (1898). Natomiast nie nleża wątpliwości, że liczne jubilacje (ornamentyka), zawrozenia i koloratura są pozostałością dawnego śpiewu hebrejskiego.

Nowsze badania (Fr. Pratorius „Die Herkunft der hebraischen Akzente” 1901., A. Z. Idelsohn „Reste althebraischer Musik” 1912) stwierdziły, że śpiew starohebrejski opiera się na akcentach słowa i jest monodją (jednogłosowy) bez podłoża harmonicznego.

Toteż zupełnie chybiona i sprzeczna z charakterem dawnej muzyki żydowskiej jest reforma śpiewów synagogałnych, przeprowadzona w 19. wieku przez kantorów: Salomona Sulzera (zbiór melodyj „Szir Zion”), Ludw. Lewadowskiego i M. Dentscha (Vorbeterschule), którzy opracowali tradycyjne melodie w sposób wielogłosowy, nawet z organami na wzór muzyki europejskiej. Jestto więc karykatura

asymilacyjnej reformy, pozbawiona podstawy historycznej. Pierwszą pobudkę do harmonizacji melodyj hebrajskich dał sławny kompozytor 17 wieku, Salomone Rossi zw. Ebreo (na dworze mantuańskim), który polifonicznie opracował »Pieśni Salomona« z tekstem hebrajskim (1620).

Biagio Ugolini. Thesaurus antiquitatum... in quibus mores Hebraeorum illustrantur. Tom 32 o muzyce. 1769.

J. L. Saalschütz. Geschichte und Würdigung der Musik der Hebräer. 1829.

J. Stainer. The music of the Bible. 1914.

Wiadomości o muzyce Hindusów są tylko łańcuchem domysłów, wysnutych z obecnego stanu muzyki indyjskiej. Kasta kapłanów, obznajomiona z zasadami tej muzyki, trzyma je w ściślejszej tajemnicy nietylko wobec obcych, ale nawet wobec swoich. Również niedostępna dla badań europejskich jest muzyka Chińczyków jako świętość narodowa, której strzegą przed profanacją. Prócz teoretycznych systemów muzyki indyjskiej i chińskiej znane są tylko instrumenty: w Indjach lutnie (vina) opatrzone 7 strunami metalowymi, gitary (Magoudi) i instrumenty smyczkowe (Ravanastron, prototyp naszych skrzypiec); w Chinach: instrumenty perkusyjne (gong), bębny (Yakou) harmonika ustna (Cheng), małe harfy (Teze=psalterium).

Will. Jones. The musical modes of the Hindus 1799 (tłum. niem.).

Père Amiot (Jezuita). Mémoires sur la musique des Chinois. 1779.

Louis Laloy. La musique chinoise 1910.

Zasługą Arabów jest przeszczepienie do muzyki europejskiej kilka instrumentów, które w Europie przybrały wprawdzie zmodyfikowaną postać, lecz z pochodzenia swego zbliżone są do instrumentów, używanych u Arabów: są to lutnie i instrumenty smyczkowe (rebab). Muzyka arabsko-perska posiada bogatą literaturę teoretyczną: Chalil (8 wiek), Alfarabi (10 w.) dobrze znany średniowiecznym teoretykom w klasztorach europejskich reformator muzyki persko-arabskiej, do której chciał wprowadzić system grecki, lecz bezskutecznie, Mahmet Szirasi (13 w.) i najwybitniejszy Ssaffiedin Abdolmumin, autor dzieła »Szerefje« (14 w.).

R. G. Kiesewetter. Die Musik der Araber. 1842. (dotąd najlepsza praca o tym przedmiocie).

Łącznikiem między muzyką ludów europejskich a orjentalnych stała się w 17 i 18 wieku muzyka Turków; do dzi-

siejszego dnia orkiestra, złożona z dętych instrumentów męskich, nosi nazwę muzyki »janczarskiej«, gdyż właśnie trąby, dzwonki, zełe, bębni stanowią charakterystyczny skład muzyki tureckiej. Po wojnach z Turkami w 18 wieku kompozytorzy francuscy i niemieccy wprowadzali do swoich oper motywy tureckie: Händel (»Bajazet«) J. A. Hasse (»Soliman«), A. Grétry, Boieldieu, Mozart (»Urowadzenie z Seraju«, »Alla turca« w Sonacie A-dur), Beethoven (»Ruiny Aten«), G. Bizet (»Djamileh«).

Muzyka starożytnej Grecji pozostaje w genetycznym związku z muzyką zachodnio-europąjską. Podstawy dzisiejszego systemu muzycznego tkwią bowiem w systemie muzyki starogreckiej: Wzorem naszej gamy jest ośmiotonowa skala grecka.

Pierwotna pentatonika bezpółtonowa, właściwa wszystkim prymitywom muzyki, rozszerza się tutaj w oktawę, złożoną z całych i półtonów. Ślady pentatoniki zachowały się w stroju liry, opatrzonej 7. strunami: $d-e-g-a-h-d_1-e_1$. Tóny te tworzą dwa tetrachordy, a tetrachord był właśnie podstawową zasadą w konstrukcji skali starogreckiej. Z połączenia dwóch opadających tetrachordów powstaje gama oktawową, diapason: $e_1-d_1-c_1-h \parallel a-g-f-e$, zmierzająca zatem od jednokreślnego e_1 w dół do e małego.

Dwie oktawy tworzyły system całkowity, $\sigma\acute{o}\sigma\tau\eta\mu\alpha\ \tau\acute{\eta}\lambda\epsilon\iota\upsilon\upsilon\varsigma$, odpowiadający naszej opadającej gamie A-moll:

$a_1-g_1-f_1-e_1-d_1-c_1-h \quad a-g-f-e-d-c-H-A$

Nuta A stojąca niejako poza tetrachordami, nazywała się proslambanomenos. System ten przybierał charakter modulacyjny, jeśli zamiast nuty h w drugim tetrachordzie wprowadzano chromatycznie obniżoną nutę b , właściwą nowemu tetrachordowi. Cały system modulacyjny obejmował więc 5 tetrachordów, mających osobne nazwy:

	2. <u>dizeugmenoi</u>	5. <u>hypatei</u>
	$a_1 \ g_1 \ f_1 \ e_1 \ d_1 \ c_1 \ h \ a \ g \ f \ e \ d \ c \ H \ A$	
1. <u>hyperbolaioi</u>	$d_1 \ c_1 \ b \ a$	4. <u>mesoi</u>
	3. <u>synē</u>	

W poglądzie na system muzyki starogreckiej trzeba wyeliminować pojęcie naszego Dur i Moll, a za podstawę przyjąć konstrukcję gamy djatonicznej, różniącej się położeniem całych i półtonów zależnie od tego, który z tonów będzie punktem wyjścia czyli tonem zasadniczym gamy. Tym sposobem otrzymuje się siedm odrębnych gam czyli tonacji, ἀρμονίαι noszących osobne nazwy lokalne; każdy szczep grecki miał swoje charakterystyczne melodje, oparte właśnie na tych gamach:

1. od e_1 do e nazywała się gamą dorycką
2. „ d_1 „ d „ „ „ frygijską
3. „ c_1 „ c „ „ „ lidyjską
4. „ h „ H „ „ „ mixolidyjską
5. „ a „ A „ „ „ hypodorycką
6. „ g „ G „ „ „ hypofrygijską
7. „ f „ F „ „ „ hypolidyjską

Nazwa „hypo-“ oznaczała „tożunek tonacji, położonej o dolną kwartę od tonacji głównej. Hugo Riemann (Handb. d. Musikgesch. I.) ustalił, że gama dorycka, zaczynająca się od e_1 była zasadniczą skalą systemu w przeciwieństwie do dawnego poglądn Fr. Bellermana (Die Tonleitern nud Musiknoten der Griechen. 1847) i K. Fortlaga (Das musikalische System der Griechen. 1847) jako by gamę hypolidyjską, zaczynającą się od f_1 należało przyjąć za zasadniczą. Te skale tonacyjne przetrwały średniowiecze jako t. zw. „tonacje kościelne“ z tą różnicą, że zmieniono nazwy, a raczej przeniesione nazwy z jednych gam na inne i tak np. gamę biegnącą od e do e , nazywano frygijską, zaś gamę od d do d , dorycką itp.

Obok skali djatonicznej zna muzyka grecka skalę chromatyczną, zbudowaną analogicznie jak nasza chromatyczna. Użycie tonów chromatycznych pozwalało na transpozycję gam w znaczeniu naszej tonacji: weszło za podstawę transpozycji brano gamę dorycką (e_1 - e) i otrzymywano pierwotnie siedm skal transponowanych (zgodnie z teorią Ptolemeusza), a dopiero późniejsi teoretycy (Aristoxenos, Alypio)

przenieśli transpozycję na inne gamy i w ten sposób otrzymali 18 skal transponowanych.

Odrębną cechą muzyki starożytnej była enharmonja, mająca inne znaczenie, aniżeli enharmonja muzyki nowoczesnej. Tetrachord enharmoniczny składał się z dwóch ćwierćtonów, po których następowała wielka tercja:

$$e. \frac{1}{4} f - a \parallel h \frac{1}{4} c - e$$

Niewiadomo, czy enharmonja ćwierćtonów miała zastosowanie w praktyce: jeśli tak, to niezawodnie tylko jako środek techniki wokalnej przy łączeniu dwóch dźwięków, a może jako koloraturowy ozdobnik, właściwy także muzyce orjentальной. Natomiast teoretycznie uwzględniano w konstrukcji skali nie tylko ćwierćtony, ale nawet i mniejsze $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4}$ tonu, uważając je za odcień kolorystyczny dźwięku, *χρῶμα*.

Na zasadach tonacji opierał się pierwiastek melodyjny, budowa melodji, *ἰσμετρική*. Dopelnieniem jej była rytmika, najściślej związana z metryczną konstrukcją słowa. Nie była to więc rytmika muzyczna, polegająca na ugrupowaniu nut różnej wartości rytmicznej, lecz melodia przeobrażała się w skandowanie muzyczne, jak spondej (— —), daktyl (— — —), anapest (— — —), jamb (— —), trochej (— —), hexamet, pentamet itd.

Z tych właściwości rytmicznych w greckiej muzyce pochodzi charakter jej melodji i cechy piśma muzycznego. Melodia była więc muzyczną deklamacją, recytacją, która miała wprawdzie nawet bardzo śpiewny charakter, lecz w budowie swej wpływała niejako z podłoża poetyckiego, z rytmicznej struktury słowa.

Toteż formy muzyki starogreckiej są identyczne z formami poezji, a ponieważ i historia muzyki jest historją poezji greckiej: ody, hymny, rapsody, liryka choralna, dytambry były zatem nie tylko samym tekstem poetyckim, lecz były syntezą poezji i muzyki, a nieraz i tańca: deklamowano je bowiem jako pieśni z melodią muzyczną i dla wydobycia większej ekspresji w pierano odpowiednim gestem, ruchem tańca. W tragedji starogreckiej występuje przedewszystkiem ten syntetyczny charakter.

Dla wielu pieśni istniała jedna stała melodia t. zw. *nomos*, *νόμος*, w której przebiegały się odrębności szczepowe Greków; każda okolicca miała swoje melodie i swoje charakte-

rystyczne tonacje i rytmy. Do szczególnej sławy doszedł nomos pytijski Sakadasa (586 r.), opiewający walkę Apollina z potworem Pytosem. Wszelako nomos ten wykonywano na igrzyskach nie śpiewem, lecz jako utwór instrumentalny. Jestto więc najstarszy zabytek muzyki »programowej«.

Muzyka instrumentalna zajmuje u Greków ważne stanowisko, również jako część kultu religijnego. Instrumenty, opatrzone strunami były: liry, gitara, chelys, trigonon, magadis, forminx, barbiton; wydobywano z nich dźwięk albo szarpiąc struny, jak na harfie lub uderzając w nie pałeczką zw. plektron.

Instrumenty dęte reprezentują różne rodzaje piszczałek: aulos, (mylnie uchodzący za flet, gdyż opatrzony był piórkami, a więc zbliżał się do naszego klarnetu), syrinx, będąca połączeniem kilku piszczałek różnej wielkości, flet leśnego bożka Pana; nadto trąby (salpinx) i liczne instrumenty perkusyjne, jak u ludów wschodnich. Do celów akustycznych służył monochord, złożony z jednej lub dwóch strun, rozpiętych na pudle rezonansowym. Rejestr wszystkich instrumentów nie przekraczał trzech oktaw tj. odpowiadał rejestrowi głosu ludzkiego.

Instrumenty służyły przede wszystkim do towarzyszenia śpiewowi, grano na nich unisono lub w niższej ew. wyższej oktawie tęsamą melodię, którą wykonywał chór. Muzyka grecka, jak i muzyka orjentalna nie знаła harmonji w dzisiejszem znaczeniu. Istota jej polegała na jednogłosowej linii melodyjnej, monodji. Wyraz »heterofonja«, występujący u Platona (Leges VII 812. D. E.) należy więc rozumieć nie jako drugi głos harmoniczny, lecz — jak to uzasadnił H. Riemann — jako ornamentykę głosu instrumentalnego, który linię melodyjną śpiewu wyposażał gdzieniegdzie ozdobnikami (koloryzował).

W narodowym życiu Greków odgrywała muzyka wybitną rolę. Ona była podstawą wychowania młodzieży, ona uszlachetniała charakter, stąd pochodzi jej »ethos« czyli umoralniający wpływ, ona była odzwierciedleniem harmonji, panującej we wszechświecie (mystyka Pytagorasa). Na igrzyskach pytijskich, poświęconych Apollinowi, odbywały się agony wyłącznie poświęcone muzyce. Ten religijny pierwiastek, pełen hieratycznego namaszczenia, nadał i estetyce muzyki greckiej charakterystyczne piętno. Plato i Arystoteles sformułowali zasady estetyki muzycznej, wyrosłej na podłożu

etyki. W przeciwieństwie do nich filozoficzna szkoła Epikurejska, a zwłaszcza Filodem traktowali muzykę lekceważąco i widzieli w niej tylko przedmiot zabawy.

Teoretyczne zagadnienia muzyki greckiej są nam dobrze znane dzięki nader bogatej literaturze starożytnych pisarzy. Najstarszym teoretykiem był Pytagoras z Samos (6. wiek), który nie zostawił wprawdzie żadnego dzieła, ale zasady swojej nauki przeszczepił na swych licznych uczniów. Teoria muzyki starogreckiej zawdzięcza mu matematyczno-akustyczne obliczenia interwali; jego „kanon” liczb służył za podstawę dalszych badań i nadał przedstawicielom teorii pytagorejskiej nazwę „kanoników”. Należą do nich Archytas, Eratostenes, Didymos, Klaudiusz Ptolemeusz i Euklid. Pytagorejska nauka o „harmonii sfer”, oparta na „tonach liczbowych”, odgrywa całe wieki ważną rolę u teoretyków średniowiecznych i jeszcze w 17 wieku poświęcają jej wybitni uczeni jak np. Keplera osobne traktaty (*Harmonike mundi*).

Drugą grupę teoretyków stanowią „harmonicy” z Arystoksem na czele; dla nich decydujące znaczenie ma praktyka; oni starali się uzasadnić bezpośrednie działanie dźwięku na „ludź”.

W okresie renesansu w wieku 16. drukowano większą część traktatów teoretycznych greckich. Najpopularniejszy był Euklid, którego traktat *Elementy* wydano także jako dzieło Kleonidesa (ed. G. Valla 1497). Ostatnie badania stwierdziły, że jednak Euklides jest autorem (ed. H. Mengo 1916). Wszystkie wydania Euklidesa z 16 w. ma krakowska Bibl. Jagiellońska, jak również traktaty muzyczne Arystoksa, Ptolemeusza, Theona ze Smyrny, drukowane w 16 i 17 wieku.

W 17 w. pojawił się pierwszy zbiór traktatów greckich; wydał go Duńczyk Marcus Meibom (1652 r.) p. t. *Antiquae musicae auctores septem*. Dopelnieniem był drugi zbiór wydany staraniem J. Wallisa (1699 r.) (*Egzempl. v. Bibl. Jag.*). W 19 wieku Alex. Vincent zasłużył się jako wydawca i komentator teoretyków starogreckich (1847), aż w końcu K. Jan ogłosił krytyczne wydanie najważniejszych traktatów p. t. *Musici Scriptores Graeci*. (Teubner. 1899: Aristoteles, Euclides, Bakchios, Nikomachos, Gaudentius, Alypius). Jako dodatek umieścił Jan wszystkie zachowane dotąd melodie starogreckie.

W przeciwieństwie do licznych traktatów teoretycznych

pozostało z praktycznej muzyki greckiej bardzo mało za-
bytków; są to następujące kompozycje:

1) Oda Pindara, poraz pierwszy ogłoszona przez Jezuitę
Atan. Kirchera w Musurgii str. 541. 1650 r. Jan nie zamieścił
jej w swym zbiorze, gdyż kwestjonuje jej autentyczność.

2) Trzy hymny Mesomedesa na cześć Muzy, Heliosa
i Nemesis (z epoki Hadriana, poraz pierwszy ogłoszone w Vinc.
Galilea »Dialogo« 1581.) (Egz. w Bibl. Jagiell.).

3) Trzy krótkie fragmenty instrumentalne (ogłosił je
A. Vincent w połowie 19 wieku).

4) Tren, skolon wryty na kolumnie jako nagrobek
Sejkilosa, znaleziony w M. Azji 1883 r.

5) Dwa hymny na ścianie skarbcza Delfickiego, odkryte
w r. 1892.

6) Fragment z tragedji Eurypidesa »Orestes« (1. sta-
simon) znaleziony w zwojach papyrusu.

7) W r. 1918 odkryty fragment wokально-instrumen-
talny w berlińskim papyrusie (Rud. Wagner »Philologus«
1921 i H. Abert »Arch. f. Mus. Wiss.« I.).

●dcyfrowanie nut starogreckich nie przedstawia żadnej
trudności, odkąd znane są tablice Alypiosa, *Εκταρωτί μουσική*,
zestawiające wszystkie znaki pisma nutowego, przeznaczo-
nego dla śpiewu i dla gry na instrumentach. Poraz pierwszy
wydał je A. Kircher w »Musurgii« (Egz. w Bibl. Jagiell.).
Inne były znaki wokalne, a inne instrumentalne; wszelako
●bydwa rodzaje pisma opierały się na literach alfabetu fe-
nicko-greckiego.

Pismo instrumentalne było starsze: znaki dla skali
djatonicznej:

Η Η Ε Γ Γ F C K 7 < C N Z 1

A - H - c - d - e - f - g - a - h - c₁ - d₁ - e₁ - f₁ - g₁ - a₁

stosowano dla skali chromatycznej i enharmonicznej w ten
sposób, że umieszczano je w różnych położeniach, a więc
np. ton c = E zwrócony do góry \uparrow oznaczał krok półtonu
chromatycznego cis lub des, zaś odwrócony na lewo \exists ozna-
czał interwał enharmoniczny $\frac{1}{2}$ tonu.

Znaki wokalne posługiwały się literami alfabetu; skala
od f^1 do f przedstawia się w ten sposób:

f₁ e₁ d₁ c₁ h a g f

B Γ Η Λ Μ Π Τ Ψ

W okresie politycznego upadku i w epoce hellenizmu i kultury rzymskiej straciła muzyka grecka swoje dawne znaczenie religijne. Stała się przedmiotem rozrywki, zwłaszcza gdy muzycy greccy jako grajkowie rozpoczęli wędrowkę po większych miastach Wschodu i Italji. Wyzwolenicy greccy zasłynęli w Rzymie i Aleksandrji z wirtuozostwa instrumentalnego; lecz podobnie jak histrioni byli stanem, którym ogólnie gardzono. Nie dziw więc, że Rzymianie nie wykształcili samodzielnie muzyki, lecz zarówno praktykę, jak i teorię przejęli od Greków. Z instrumentów rzymskich najbardziej rozpowszechnione były: tibia (grecki aulos), fistula i wojskowe: tuba (długa trąba), lituus (trąbka sygnałowa), buccina (prototyp puzonów, formą podobna do dzisiejszych helikonów).

Pisarze rzymscy omawiają niemal wyłącznie muzykę grecką; jednym z pierwszych był Terentius Varro »Antiquitates rerum humanarum et divinarum«; stąd czerpią wszyscy inni teoretycy: Aulus Gellius, Apulejus, Censorinus »De die natali«, Martianus Capella, Macrobius. (Dzieła tych wszystkich pisarzy, drukowane w 15 i 16 wieku znajdują się w Bibl. Jagiell.).

Znajomość systemu greckiego przeszczepili na Zachód dwaj najwybitniejsi pisarze średniowiecza: Severinus Boetius (zm. 526) »De musica libri V« (traktat Boetiusa zachował się w ręk. Bibl. Jagiell. Cod. 1861 i 1859) i Aurelius Cassiodorus (6 wiek) »De artibus et disciplinis liberalium litterarum«

O muzyce starogreckiej informuje najlepiej, prócz przytoczonych wyżej prac Fr. Bellermanna, K. Fortlaga i H. Riemanna, artykuł H. Alberta: Der gegenwärtige Stand der Forschung über antike Musik w Peters-Jahrbuch 1921. i praca M. Emmanuel: Traité de la musique Grecque antique 1911 (w »Encyclopédie de mus.« Lavignaca). Nadto H. Albert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik.

Sredniowiecze dokonało przewrotu w rozwoju muzyki: wykształciło bowiem liturgiczną muzykę kościoła wschodniego i rzymskiego, stworzyło świecką muzykę ludową, wykształciło nowoczesną nutację i obudziło nieznaną starożytności zmysł harmoniczny, któremu zawdzięcza swoje powstanie i swój bogaty rozwój muzyka wielogłosa.

Muzyka starogrecka zachowała najdłużej swój pierwotny charakter w stolicy państwa wschodnio-rzymskiego w Bizancjum, gdzie jednak z czasem nasiąkla pierwiastkami orientalnemi, zwłaszcza przejętymi z synagogałnej muzyki ży-

dowskiej. Psalmy i Cantica hebrejskie zajęły główne miejsce w muzyce liturgicznej: melodia zyskała przewagę nad tekstem; nie skandowane metrum słowa, lecz akcent decyduje odtąd o rytmice melodji. Typową formą staje się oda, wyposażona jedną melodją, śpiewaną do kilku zwrotek. Badania nad muzyką bizantyńską, w której tkwią źródła cerkiewnego śpiewu prawosławnego w Rosji, zajmują się głównie księgami muzyki liturgicznej t. zw. »papadike« a nadto odcyfrowaniem odrębnego pisma nutowego, które oznacza wprawdzie dokładnie odległości interwałów, lecz nie podaje rytmicznej wartości nut. Nutacja muzyki cerkiewnej rosyjskiej, identyczna z nutowym piśmem bizantyńskim, posługiwała się pierwotnie łaczykowatemi znakami zw. »kriuki«. Pismo to, nadające się doskonale do recytacji melodji cerkiewnych, przetrwało w Rosji do drugiej połowy 17. wieku tj. do chwili, gdy wyrugowała je nutacja na linjach czyli tzw. »kijowskie znaki«. Drogą przez Kijów i Smoleńsk dostał się system liniorny z Polski do Moskwy; wprowadził go tam Polak, Mikołaj Dylecki (autor »Gramatyki śpiewu« wyd. w Smoleńsku w r. 1677.), kierownik chóru carskiego na dworze Fiedora Aleksiewicza. Jedynie sekta Raskolników zachowała dawne kriuki, gdyż nowoczesne pismo zachodnio-europejskie było za schematyczne i nieodpowiednie dla skomplikowanej frazy i koloratury w śpiewie cerkiewnym czyli do oddania tzw. »anenaików«. Ukaz cara Aleksieja Michajłowicza z r. 1652. polecił przeprowadzić rewizję liturgicznych śpiewów. Wskutek sporu cara z patriarchą Nikonem prace komisji uległy przerwaniu, poczem w r. 1668. dokonała druga komisja »Dydaskalów« pod przewodnictwem mnicha Aleksandra Meseneza rekonstrukcji dawnego śpiewu. Wydane przez komisję »Hirmologon« oczyściło śpiew liturgiczny z dowolnych naleciałości; Mesenez zaś opracował »Alfabet krinków«, najważniejsze źródło do poznania śpiewów cerkiewnych w ich pierwotnej postaci. (Drukiem ogłosił pracę Meseneza dopiero w 19. wieku Smoleński Stepan w Kazaniu 1888).

Teoretyk bizantyński Michael Psellos (11. wiek) nie uwzględnia w swym popularnym podręczniku τῆς μουσικῆς οὐσιότης właściwości muzyki wschodniej, lecz powtarza zasady, podane przez teoretyków zachodnio-europejskich. Kilka wydań jego dzieła drukowanych w 16. wieku (1544, 1556) posiada Biblioteka Jagiellońska.

Oskar Flescher. Neumenstudien III cz. (1904).

Hugo Riemann. Die byzantinische Notenschrift im 10—15 Jahrh. (1909).

O. Riesemann. Die Notationem des altgriechischen Kirchengesanges (1903).

J. B. Reboours. Musique byzantine du XII et XIII siècle (1913).

Liturgiczny śpiew kościoła zachodnio-rzymskiego nosi nazwę śpiewu Gregorjańskiego od imienia reformatora muzyki kościelnej, papieża Grzegorza Wielkiego (zm. 604). Przyjęły się nadto inne nazwy, jak chorał rzymski (od „chorus”, gdzie stali śpiewacy kościelni), cantus planus, plainchant (śpiew równy w przeciwieństwie do „mensuratus”) i cantus traditionalis w przeciwieństwie do liturgicznego śpiewu zreformowanego około r. 1600.

Gdy chrześcijaństwo dostało się z pierwszych ognisk w Syrii i Egipcie na Zachód, wówczas i śpiew kościelny nie wiele różnił się od śpiewu orjentalno-greckiego. Pod dawne melodje podkładano słowa łacińskie. Stądto we wczesnym chorałach rzymskim występują liczne melismaty na wzór synagogalnych „jubilacje”, stądto psalmodje i Cantica wprowadzają całe grupy ornamentalne na jednej zgłosce, liczne interwale pozadajtoniczne, a nadto posługują się chromatyką i enharmonją.

Po edykcie Medjolańskim Konstantyna W. (313 r.), przynajmniej chrześcijaństwu równouprawnienie, poczynają rozwijać się odrębne formy muzyki kościelnej, zwłaszcza hymny. Siedzibą nowego stylu staje się Medjolan, gdzie biskup św. Ambroży dokonywa pierwszej reformy śpiewu kościelnego. Tradycja (św. Augustyn i Cassiodor) przypisuje mu kompozycje kilku hymnów (m. i. „Te Deum laudamus”) i wprowadzenie dwuchorałnej, antyfonicznej psalmodji. Dotąd jest rzeczą sporną, czy św. Ambroży jest twórcą hymnu dziękczynnego „Te Deum”; przypuszcza się, że jedynie podłożył nowy tekst łaciński zamast dawnego greckiego do tradycyjnej melodji, którą miał według jednych skomponować Sofokles w r. 480 przed Chr., według innych zaś Nicetas, biskup nadnadańskiej prowincji Remesiana w 4. wieku.

Po Medjolanie drugim ogniskiem śpiewu kościelnego został Rzym, gdzie powstała „Schola cantorum”, i gdzie z końcem 6. wieku papież Grzegorz Wielki ujednostajnił praktykę liturgiczną, zebrawszy melodje kościelne w całość zw. „Antiphonarium authenticum”. (oryginał antyfonarza zaginał z po-



czątkiem 10. wieku). Zawarty w antyfonarzu chorał gregoriański, oczyszczony z naleciałości grecko-orientalnych, ograniczył się do ścisłej djatoniki i niemal sylabicznego traktowania tekstu. Stąd jego surowa powaga i równy pochód rytmiczny, od którego pochodzi nazwa „cantus planus”.

Główną cechą śpiewu gregoriańskiego jest jego monodyczny charakter; jestto śpiew jednogłosowy, solowy, niezależny od podłoża harmonicznego; określić go można jako recytację muzyczną tekstu liturgicznego. Jedyne w niektórych momentach, jak np. na ostatnich zgłoskach tryumfalnego „Alleluja” przybiera cechy śpiewnej jubilacji, w której pierwiastek czysto muzyczny zyskuje przewagę nad pierwiastkiem deklamacyjnym i zdobywa samodzielne stanowisko wobec tekstu. Zasadniczo zresztą w śpiewie gregoriańskim w przeciwieństwie do muzyki starogreckiej recytacja opiera się nie na akcencie słowa, lecz na akcencie muzycznym. Ze Wschodu dostały się także organy do kościoła rzymskiego. Najstarsze organy znajdowały się w Aleksandrji; woda regulowała w nich siłę wiatru i stąd nazwa organów wodnych „organum hydraulicum”. Jednym z pierwszych budowniczych był Ktesibios w Aleksandrji w r. 170 przed Chr. Opis dawnych organów podają Heron z Aleksandrji (100. przed Chr.) w „Pneumatica” i rzymski pisarz I. w. po Chr. Vitruwius „De architectura” X,¹ (Obydwa dzieła w Bibl. Jag.). Wzmianki o organach znajdują się u średniowiecznych pisarzy, jak Cassiodorus, św. Augustyn. Na Zachodzie poznano dopiero organy wtedy, gdy cesarz grecki Konstanty Kopronymos posłał w darze królowi frankońskiemu Pepinowi w r. 757 organy, które ustawiono w kościele w Compiègne. Już w 812 r. wzniesiono w Akwizgramie potężne organy za czasów Karola Wielkiego; do szczególnej sławy doszły organy klasztoru anielskiego w Winchester z r. 980, mające już dwie klawiatury i 400 piszczałek. Według opowiadań kronikarzy gra organowa była trudna i wymagała pierwotnie wielkiej siły: klawisze przyciskano łokciami lub uderzano w nie pięściami; przy miechach pracowało kilkudziesięciu ludzi! Klawiaturę pedałową wprowadzono z końcem 13 wieku; wysłane pedału miał być budowniczy z Brabantu Lonis von Valbeke (zm. 1318). Użycie pedału rozpowszechnił we Włoszech organista niemiecki w kościele św. Marka w Wenecji, Bernhard der Deutsche około r. 1470.

Z Rzymu dostał się śpiew gregoriański do ludów świeżo nawróconych, do Franków i Alemanów za Pepina i Karola W., do Anglii i Irlandji w 7 i 8 wieku, do Hiszpanji dopiero w 11 wieku. Liczne szkoły śpiewu, zwłaszcza w St. Gallen i Metz, rozporządzając odpisem antyfonarza, czuwały nad czystością chorału rzymskiego. W swej pierwotnej formie, jaką mu dała reforma Grzegorza W., przetrwał chorał do końca w. 16., kiedy na podstawie uchwał soboru Trydenckiego przytąpiono do rewizji Graduału. Dwaj wybitni kompozytorzy włoscy Franc. Suriano i Fel. Anerio przygotowali do druku zreformowane melodie Graduału i wydali je w druku w Medycejskiej w Rzymie w r. 1614 i 1615. Ta t. zw. »Medicea« przedstawia wypaczony obraz śpiewów gregoriańskich: wskutek właściwej renesansowi niechęci do wszystkiego, co tchnęło duchem średniowiecza, »zmodernizowano« chorał gregoriański: uproczono melizmaty na końcowych zgłoskach (distinctio), ograniczono rozmiary linii melodyjnej (ambitus), a przede wszystkim wnosząc do monodycznego chorału niewłaściwe pojęcia polifonicznego stylu, pozbawiono go jego bogactwa tonacyjnego i w szablonowy sposób starano się sprowadzić każdą melodię do toniki.

»Editio Medicea« służyła odtąd za podstawę śpiewu liturgicznego aż do końca 19 w., kiedy we Francji i Niemczech rozległo się hasło powrotu do tradycji Benedyktyni z Solesmes: Prosper Guéranger i J. Pothier rozpoczęli przełomową pracę, zmierzającą do restauracji chorału gregoriańskiego w jego pierwotnej czystości. Epokowa praca J. Pothiera »Les melodie« grégoriennes d'après la tradition« (1880), a przede wszystkim wydawnictwo Benedyktynów »Paléographie Musicale«, stworzone w r. 1889 przez André Mocquereau (fototyp, reprodukcje rękopisów z bibliotek klasztornych) są podwaliną, na której oparto dzieło reformy. Z nakazu papieża Piusa X. (»Motu proprio« 22. XI. 1903 r.) wrócono do tradycyjnego chorału (cantus traditionalis); odtąd obowiązują tzw. »Editio Vaticana«, obejmująca »Graduale de Tempore et de Sanctis« (1908) i »Antiphonale pro diurnis horis« (1912).

F. A. Gevaert. Les origines du chant liturgique 1890. (występuje przeciw autorstwu Grzegorza Wielkiego).*

Peter Wagner. Einführung in die Gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. 3 części. (Klasyczne dzieło o chorale, neumach i formach).

Największą trudność w restytucji pierwotnego chorału stanowi odcyfrowanie »neumatycznego« pisma, w którym notowane są melodje antyfonarza. W pierwszych szkołach śpiewu kościelnego uczono chorału pamięciowo, mechanicznie. Dla celów mnemotechnicznych wystarczały znaki, wskazujące kierunek melodji, jej wznoszenie się i opadanie. Toteż neumy średniowieczne (od *visus* skinienia, ruch ręki) nie oznaczały dokładnie wysokości melodji, jej interwali, zwłaszcza że nie były umieszczone na liniach, lecz notowane jakby akcenty nad zgłoskami tekstu. (U późniejszych teoretyków średniowiecznych wyraz »neuma« oznacza wogóle śpiew, muzykę). Wprowadzono je, gdy zaginęła znajomość nutacji starogreckiej i na nowo trzeba było tworzyć system nutowy, który przebył długą drogę rozwoju zanim osiągnął tę dokładność i ścisłość, jaką posiada dzisiaj.

Neumy składały się z kresek i haczyków i z ich połączeń. Zasadniczym znakiem, z którego powstały neumy, jest kropka (punctum) i kreska (virga); gdy w wieku 12 neumy przybrały formę kwadratową (nota quadrata lub nota Romana), wówczas można było jeszcze w nich rozpoznać pierwotne znaki kropki i kreski:

- | | | | |
|---|-----|-----------------|---|
| { | • | romb == punctum | • |
| | — | Virga jacens | — |
| | — / | Virga recta | / |

Dotąd jest kwestją sporną, czy pismo neumatyczne oznaczało rytmiczną wartość nut. W praktyce przyjmuje się dzisiaj »punctum« jako nutę krótką, »virgę« zaś jako nutę długą.

Schemat neum kreskowych (akcentowanych) przedstawia się następująco:

/√	Pes, Podatus	}	Dwa tony.
^ ^	Flexa, Clivis		
√ √	Torculus, Pes flexus	}	Trzy tony.
∨	Porrectus		
/.	Climacus		
/ /	Scandicus		

Neumy haczykowane miały kształt apostrofu:

, strophicus — • ρ Cephalicus — ρ

„ •• CCC Quilisma — krótki tryler

i inne neumy ornamentalne.

W Niemczech przybrały nuty choralne w 14 wieku go-tycką formę podkowiastą.

↘ Clivis

•↑ Podatus

••↑ Scandicus

••↑↑ Salicus

wszystkie znaki mają jedna-kową wartość rytmiczną

Ułatwieniem w odczytywaniu neum były litery pomoc-niczne, umieszczone obok nut; według tradycji niestwierdzonej historycznie miał je wprowadzić rzymski śpiewak Romanus, wysłany do Francji z rozkazu papieża Hadriana I. Wskutek choroby zatrzymał się w klasztorze w St. Gallen i w tam-tejszym antyfonarzu umieścił owe litery; *a* oznacza altius, *d* (deprimatur) *s* (sursum), *l* (levare) itp.

Dalszym etapem na drodze ulepszeń było pismo, ozna-czające już wysokość interwałów. Twórcą jego miał być Her-nannus Contractus (Uromny, zm. 1054.). Następujące litery umieszczano nad zgłoskami tekstu zamiast nut:

e = equisonus (unisonus)

D = diatessaron

s = semitonium

Δ = diapente itd.

t = tonus.

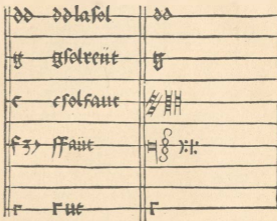
Pokrewną zasadę notowania stosował mnich flandryjski Hucbald (zm. 930,) z tą różnicą, że linje opatrzone literami *t* (tonus) i *s* (semitonium, półton) oznaczają odległości inter-wałów. Hucbald posługiwał się nadto inną metodą zw. „dasia-
pętych, która której zasadniczym znakiem jest spiritalis asper:
F F | F odpowiadające tonom *D E F G*.

Do ścisłego odczytania neum przyczynił się dopiero wynalazek Guidona z Arezzo (w. 11); jego notacja wpro-wadza dwie linje, które służą do ustalenia interwałów. Linja

dla tonu *F* czerwona i dla tonu *C* żółta. Zamiast kolorów używano później zwykłych linii, opatrzonych kluczami: *C* (ut) dla wysokich melodyj i *f* (fa) dla niskich. Później postu- giwano się większą liczbą linii, aż w XII wieku ustaliły się 4 linie do nutacji chorału. Prócz kluczów *f*, *c*, wprowadzono i inne klucze jak (*G*) *Γ*, *D*, *a*, *b*, *ξ*, *e*. Neumy, umieszczone na liniach i między linjami, można było więc odczytać z nie- omylną dokładnością.

Peter Wagner. Neumenkunde 1912.

Joh. Wolf. Handbuck der Notationskunde I. 1913.



Klucze:

In cantu plano | In cantu mensurali

Z dzieła Andr. Ornitoparcha »Musicae activae Micrologus«.

Podobnie jak muzyka starogrecka, tak samo i muzyka kościelna opierała się na tetrachordzie diatonicznym. System tzw. ośmiu tonacyj kościelnych, oktoechos, pochodzi bowiem ze Wschodu. Znajomość tych tonacyj przeszczepił do teorii zachodniej Sev. Boetius i rozszerzył dawną skalę grecką w dół o jeden ton *G*. (gr. *Γ*. Gama; stąd nazwa całej skali oktauwowej: »gama«). Nazwy tonacyj greckich uległy tutaj

zmianom. Cztery główne tonacje djatoniczne nazywano autentycznymi i oznaczano albo liczbami porządkowymi albo nazwami szczepów greckich. A więc:

1.	autentyczna Dorycka,	Tonus Protus:	$D \overset{\frown}{E} \overset{\frown}{F} G A \overset{\frown}{H} \overset{\frown}{C} D$
2.	• Frygijska,	Tonus Deuterus:	$\overset{\frown}{E} \overset{\frown}{F} G A \overset{\frown}{H} \overset{\frown}{C} D E$
3.	• Lidyjska,	Tonus Tritus:	$F G A \overset{\frown}{H} \overset{\frown}{C} D E \overset{\frown}{F}$
4.	• Mixolidyjska,	Tonus Tetrardus:	$G A \overset{\frown}{H} \overset{\frown}{C} D E \overset{\frown}{F} G$

(taki oznacza polecenie półtonów).

Dopełnieniem tonacji autentycznych były cztery tonacje pochodne czyli plagalne, położone o dolną kwartę od tonacji autentycznych, oznaczane nazwą »hypo« a więc hypodorycka (A-a), hypofrygijska, hypolidyjska, hypomixolidyjska. Autentyczne i plagalne mają wspólną tonikę, finalis czyli nutę końcową, do której pochód melodyjny zmierza; różnica ich polega tylko na rozmiarach melodji (ambitus).

Autentyczne tonacje wznoszą się ponad swoją finalis; plagalne opadają pod finalis, krążą jakby wokół niej. Późne średniowiecze, ulegając praktyce zwłaszcza muzyki ludowej, nie ograniczyło się do tych ośmiu tonacji kościelnych, lecz rozszerzyło dawny oktoechos do 12 tonacji (dodekachordon) przez wprowadzenie dwóch nowych autentycznych na A (tonacja eolska) i na C (tonacja jońska) i dwóch plagalnych: (hypoeolska i hypojońska). Teoretycznie sformułował zasady tych wszystkich 12 tonacji w 16 wieku humanista szwajcarski Henricus Glareanus Loritus w dziele »Dodekachordon« 1547.

System tonacji kościelnych był nie tylko podstawą djatonicznego śpiewu gregoriańskiego, ale zarazem podwaliną muzyki wielogłosowej aż do końca 16 wieku. Ślady tonacji kościelnych zachowały się jeszcze u J. S. Bacha, a nawet w muzyce nowoczesnej niektóre odrębne właściwości od nich się wywodzą jak np. seksta dorycka tj. *h* w D-moll
sekunda frygijska tj. *b* w A-moll
kwarta lidyjska tj. *h* w F-dur
septyma eolska tj. *g* w A-moll.

Melodie ludowe, zwłaszcza słowiańskie i skandynawskie, obfitują w takie interwały, obecne diatonicznie naszego Dur i Moll, a charakterystyczne dla tonacji kościelnych. W gamach kościelnych uderza brak nuty prowadzącej; można ją było uzyskać przez chromatyczne podwyższenie, zmieniając sztucz-

nie naturalny ton; stąd nazwa tonów chromatycznych »toni ficti«. Lecz diatonika kościelnych tonacji unikała nawet w zakończeniu melodji chromatycznego półtonu: było tzw. »horror subsemitonii«.

Na wzór Greków teoretycy średniowieczni oceniali tonacje kościelne ze stanowiska etycznego tj. ich działania na charakter i usposobienie człowieka: i tak np. tonacja dorycka nadawała się do wszelkich nastrojów religijnych, frygijska miała ton smutku itd. co w nauce szkolnej zwyczajem średniowiecznym ujmowano w mnemotechniczne wiersze:

Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus,
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
Si _____ ed ps _____ pi utum,

Rozmiary melodji choralnej, ambitus, nie były ustalone żadną normą, lubo przyjmowało się zazwyczaj za zasadę aby nie przekraczały decymy (»in dekachordo psalterio psallam tibi«. Psalm 143)

O tonacji decydowała nuta końcowa (finalis) a nie nuta początkowa (principium). Kryje się w tem niewątpliwie pewien urok estetyczny; słuchacz pozostaje z początku w niepewności, nie ma stałego punktu oparcia na wyraźnej tonacji, lecz zwolna w miarę dalszego postępu i zbliżania się ku końcowi zarysowuje się jasno poczucie tonacji.

Obok finalis, odgrywającej rolę toniki, jeszcze inny ton zajmuje ważne miejsce w melodjach chorału gregorjańskiego. Jest nim tzw. ton recytacyjny, »tenor« lub »tuba«, zwany w nowszych czasach »dominantą«, co jednak może spowodować nieporozumienie, gdyż nazwa ta, używana w harmonji, wnosi do tonacji kościelnych obce im pojęcie. Ton recytacyjny czyli tuba stanowi środkowy punkt linii melodyjnej, jakby ognisko, wokół którego krążą inne tony. W tonacjach autentycznych tubą jest kwinta, zaś w plagalnych tercja; w praktyce tubę tonacji frygijskiej i hypomixolidyjskiej zastąpiono tonem C, zaś tubę tonacji hypofrygijskiej g tonem a:

D	E	F	G
a	c	c	#
F	a	a	C

Połączenie tonu recytacyjnego (tuby) z nutą końcową (finalis) tworzy grupę interwali, stale się powtarzającą i cha-

rakterystyczną dla tonacji melodji i stąd zwaną »repercusio«. Zestawienie intonacyj gregorjańskich według tonów, do których należały, tworzyło t. zw. »Tonarius«. W rękopisach klasztornych zachowało się mnóstwo takich tonariów (Regino de Prüm, Oddo de Clugny); najbardziej rozpowszechniony był Tonarius Bernona z Reichenau; Bibl. Jagiellońska posiada odpis z r. 1211 w Cod. 1965 (str. 81—116).

Śpiew gregorjański posługuje się dwiema formami: »Accentus» odpowiada recytacji, opartej na rytmicznej budowie słowa (accentus ecclesiasticus dla recytacji ewangelji, antyfon, epistoli); druga forma »Concentus» jest frazą czysto muzyczną, niezawisłą od słowa tekstu. Zwłaszcza ostatnie zgłoski tekstu wyposażone są ornamentyką melismatów o wybitnie melodyjnym charakterze (Alleluja).

Te właśnie śpiewne części chorału gregorjańskiego posłużyły do stworzenia nowych form muzycznych obok oficjalnego śpiewu liturgicznego: były to »Sekwencje» i »Tropy». Cechą ich jest sylabiczna konstrukcja melodji, a nadto śpiewny charakter, zbliżający je do pieśni ludowej. Za twórcę sekwencji uchodzi w Niemczech Notker Balbulus (zm. 912), któremu tradycja przypisuje kompozycję sekwencji »Media vita in morte sumus». We Francji przedstawicielem sekwencji jest Adam przełożony opactwa St. Victor w Paryżu (zm. 1177) kompozytor melodji »Pange lingua» do słów Tomasza z Akwinu.

»Tropy» były interpolacjami liturgicznej melodji; wstawiano je jako parafrazy pomiędzy intonację kościelną np. »Kyrie elejson» i melismaty melodji wykonywano sylabicznie tzn. na poszczególnych zgłoskach tekstu. Twórcą tropów był Tuotilo (zm. 915).

Od tych tropów pokrewnych sekwencjom należy odróżnić tropy czyli »differentiae» każdego tonu kościelnego tj. formuły intonacyjne na zgłoskach *EVOVAE* (skrócone ze samogłosek zawartych w »Seculorum amen»). Podobną mnemotechniczną formułą były frazy melodyjne dla odróżnienia tonacji, śpiewane na zgłoskach: *NoE A Ne* dla pierwszej tonacji, zaś na zgłoskach *NoEAgis* dla drugiej. H. Riemann przypuszcza, że te frazy przejęto od Greków, którzy również posługiwali się podobnymi formułami na zgłoskach $\tau\epsilon, \tau\alpha, \tau\omega, \tau\epsilon$.

Kościół niechętnie pozwalał na użycie sekwencji i tropów w czasie nabożeństwa, gdyż one naruszały pierwotną

czystość śpiewu liturgicznego. Tolerowano je jednak, gdyż lud łatwo je sobie przyswajał. Gdy liczba ich wzrosła tak, że mógł na tem ucierpieć tradycyjny śpiew gregorjański, wówczas to z polecenia papieża Piusa V. przy rewizji *«Missale»* w r. 1568. zniesiono tropy jako pieśni zbyt subiektywne, niezgodne z powagą śpiewu kościelnego, a z pomiędzy sekwencyj zostawiono tylko pięć: *«Victimae paschalis laudes»* (Wielkanocna), *«Veni Sancte Spiritus»* (Zielone Święta), *«Lauda Sion»* (Boże Ciało) *«Stabat Mater»* (Sequentia de 7. doloribus Mariae Virginis) tekst ułożył Jacopone da Todi pod wstrząsającym wrażeniem śmierci swej młodej żony 1268; melodja wzięta z gregorjańskiego chorału. Na tekście Jacopona da Todi (zwanego także Jacobus de Benedictus) powstały później sławne, wielogłosowe kompozycje Josquina, Palestriny, Agostina Steffaniego, Astorgi, Pergolesego i Rossiniego. Równie sławna stała się żalobna sekwencja *«Dies irae»*, którą napisał Tomasz Celano (1250) pod wrażeniem srożącej się w Europie zarazy *«czarnej śmierci»*. W Polsce rozpowszechniły się sekwencje na cześć świętych, zwłaszcza św. Wojciecha i św. Stanisława *«Ortus de Polonia»*, *«Gaude Mater Polonia»*. Do tego typu zbliża się również *«Bogurodzica»* pochodząca z wieku XIV. (rękopis Bibl. Jag. 1619).

Pierre Aubry i Abbé Missset: *Les proses d'Adam de St. Victor* 1900.

Peter Wagner: *Gregorianische Formenlehre* 1921 (2 i 3 rozdz.).
H. Abert: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* 1905.

G. Oberländer: *Die Lehre von den Kirchentönen* 1909.

Podstawą nauki o tonacjach kościelnych był system zwany *«solmizacją»*. Stworzył go mnich Guido z Arezzo (zm. 1050 r.), oparłszy go nie na tetrachordzie, lecz na skali 6-tonowej czyli *«hexachordzie»*. Być może, że taką metodę wskazała mu praktyka, zwłaszcza muzyka instrumentalna, gdyż ówczesne instrumenty opatrzone były 6. strunami; mnich flandryjski Hucbald posługiwał się już systemem 6. linii jako systemem pisma nutowego.

Guido wziętł za podstawę nauki popularną w XI wieku melodję, śpiewaną do ody Horacego i do hymnu na cześć św. Jana (v: Coussemaker: *Histoire de l'harmonie au moyen âge*. p. 103).

Początkowe zgłoski wiersza (versus memorialis):

{	Ut queant laxis
	Resonare fibris
	Mira gestorum
	Famuli tuorum
	Solve polluti
	Labii reatum
(Sancte Joannes!)	

miały melodję, złożoną z tonów djatonicznie postępujących:

ut re mi fa sol la,
c d e f g a.

Postęp ten stanowił podstawowy hexachord „hexachordum naturale“, od tonu *C* do *a*. Jego zgłoski oznaczały interwale całotonowe z wyjątkiem *mi-fa*, które określało stosunek djatonicznego półtonu w gamie.

Gdy jednak melodja przekraczała rozmiary hexachordu naturalnego, a więc wznosiła się ponad ton *a*, lub zawierała ton *b* (rotundum) albo *h* (quadratum), wówczas trzeba było budować nowy hexachord, zaczynający się już nie od tonu *c*, lecz od tonu *G* albo *F*, z zachowaniem pierwotnych nazw hexachord; a więc od *G*:

G A H c d e przyczem *mi fa* oznacza półton (*H. c.*).
ut re mi fa sol la Ze względu na ton *H* (*b. quadratum*) nazywano ten hexachord: „hexachordum durum“.

Od tonu *F* zaczynał się hexachord, wprowadzający zamiast tonu *H* obniżenie chromatyczne tj. *b. rotundum*: ten hexachord nazywał się „hexachordum molle“:

F G A B c d (znowu *mi fa* oznacza półton *A. B.*)
ut re mi fa sol la.

W melodjach, mających rozległy ambitus trzeba było przechodzić z jednego hexachordu w drugi i zachować naturalny stosunek djatoniczny tonów, zawartych w hexachordzie (*ut-re* cały ton. *mi-fa* półtonu). Metoda, według której można było posłużyć się hexachordami, nazywała się „solmizacją“. Jeden i ten sam ton otrzymywał inne stanowisko w każdym z trzech hexachordów i inną nazwę:

	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>
1.	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>					
2.	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	—	<i>sol</i>	<i>la</i>				
3.	<i>ut</i>	<i>re</i>	—	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>				

a ponieważ skala, używana w śpiewie sięgała od *gama* (wielkie *G* na pierwszej linii w basie) aż do dwukreślnego *e*, dlatego każdy ton oktawy miał dwie lub trzy nazwy. Dla łatwiejszego spamiętania umieszczano zgłoski hexachordu na stawach i szczytach palców; stąd nazwa „*ręki Guidona*”: na której demonstrowano system solmizacji i odczytywano nuty „z ręki”.

Przy przejściu z hexachordu 1 do 2 (natur. do molle) po tonie *g* „*sol*” trzeba było śpiewać ton *a* jako „*mi*”; stąd nazwa „*sol-mi-zacji*”.

Przy przejściu z hexachordu naturalnego do hex. durum natrafiało się na krok kwarty zwiększonej czyli trytonu (*F-H*); interwał ten uchodził za niemelodyjny i w śpiewie kościelnym był zakazany. Stąd owo zastrzeżenie: „*mi contra fa est diabolus in musica*”.

Natomiast postępek półtonowy w obrębie jednego hexachordu np. *e-f*, *h-c* lub *a-b* (zawsze *mi-fa*) był bardzo melodyjny: „*mi-fa est celestis harmonia*”.

Ta skomplikowana metoda nauki utrzymała się przez całe średniowiecze, a nawet jeszcze w 18. wieku miała obrońców (J. H. Buttstedt: „*Ut re mi fa sol la — ewiges Fundamentum musices*” 1717), aż ostatecznie Joh. Mattheson usunął ją z nauki („*Das beschützte Orchester*” 1717). Solmizacja upadła jednak z chwilą, gdy hexachord rozszerzono o objętości oktawy przez dodanie 7. zgłoski na oznaczenie septymy. Stało się to już w połowie 16 wieku, gdy Hubert Waelrant, teoretyk belgijski wprowadził 7-stopniową skalę, jako podstawę teoretycznej nauki (1547); dlatego te zgłoski nazwano „*Voces belgicae*” a system „*Bocedisatio*”. Wszelake dopiero z początkiem 17. wieku weszła skala 7-stopniowa (a właściwie oktawowa) w powszechne użycie. Na oznaczenie septymy (w gamie *C* ton *h*) wprowadzono zgłoskę „*si*”; niewiadomo jednak, kto to uczynił (podobno Anselm z Flandrii kompozytor 16. wieku). Teoretycy 17. wieku zajmują się żywą tą sprawą (Seth Calvisius „*Exercitatio Musica* 1611, Örgösti-

mus »Musica nova« 1603, Gengenbach Nic. »Neue Singkunst« 1626, u nas sławny matematyk Jan Brożek-Broschius zm. 1652, Daniel Hitzler »Neue Musica« 1628, we Francji Guillaume Nivers organista w kościele St. Sulpice »La gamme du Si, nouvelle méthode pour apprendre à chanter sans nuances« 1646.



Joh. Corvinus »Heptachordum Danicum« 1646, Juan Caramuel. 1662). Spóźniona była reforma Karola H. Grauna (zm. 1759) zwaną »Damenisacją« od zgłosek: da-me-ni-po-tu-la-be.

Śpiew gregorjański, jego teorja, zasady muzyki, obejmujące tonacje kościelne i solmizację stanowiły system tzw. Musica choralis tj. kościelnej muzyki jednogłosowej i były podstawą nauki przez całe średniowiecze, a nawet w głąb 17. wieku.

Ten system muzyczny wraz ze swoją nutacją (nota choralis) wycisnął swoje piętno i na muzyce świeckiej. Melodie Trubadurów, Truwerów we Francji i Minnesängerów w Niemczech są, podobnie jak chorał gregoriański, muzyką jednogłosową czyli monodią. Notowane są zapomocą pisma, zblizonego do nota choralis, tj. oznaczającego wysokość interwali, gdyż nuty umieszczone są na linjach, lecz nie podają wartości rytmicznej; podobnie jak w chorale gregoriańskim, tak i tutaj rytm jest kwestją sporną w dotychczasowych, historycznych badaniach.

Pieśni trubadurów wykazują ścisły związek z pieśniami religijnymi tj. ze sekwencjami; tak zbudowane pieśni truwerów w Bretanii nazywały się »Lais« (od nich wywodzą się niemieckie »Leiche«) lub »Descort« (od 13. wieku). Inne pieśni miały po większej części charakter taneczny: Ballada, Estampida lub Stampinga, Carols (= chorea, taniec) tańczone parami jako rondo w kole i skoczne Espringale, które śpiewano przy wtórze instrumentów (wiola, rotta, lira korbowa). Odrębny charakter miały »Pastourelles« piosenki sielskie, »Sirventes« pieśni pochwalne, »Plaintes« czyli treny, »Romance« i dIALOGOWANE »Jeux partis« i inne, których forma zależała od treści tekstu.

Wykonawcą był sam trubadur albo też utrzymywał w swej służbie grajka i śpiewaka: Jongleur, Menétrier, w Anglii zwany Minstrel. Bogaty zbiór melodyj północno-francuskich i prowansalskich zawiera wydawnictwo »Chansonnier de St. Germain« 1892, z kompozycjami najslawniejszych trubadurów: Châtelain de Coucy, Bertrand de Borns, Thibaut z Szampanji, Blondel i in.

Najwybitniejszym kompozytorem z pośród truwerów francuskich był Adam de la Hâle z Arras (1240—1287) przez swoje 3-głosowe »Motets« i »Rondeaux« należący już do późniejszej epoki muzyki polifonicznej, lecz przez dIALOGOWANE »Jeu de Robin et Marion«, »Jeu d'Adam« jest typowym przedstawicielem monodycznej muzyki truwerów i trubadurów.

Bezpośredniem naśladownictwem tej wczesnej muzyki i poezji staro-francuskiej była muzyka niemieckich »Minnesängerów« (śpiewaków miłości) w 12 i 13 wieku. Cześć dla kobiety, służba dla pana feudalnego i Boga była celem ich życia. Pieśni ich są odbiciem tego stosunku. Zachowane

w licznych rękopisach (Heidelberg Manessische Hndschr. pochodzący z 14. w. Rüdiger v. Manesse, Lochamer Liederbuch, Colmarer Hnd, Jenaer Hnd.), mają zazwyczaj jedną budowę pieśni trójdzielnej i różnorodną strukturę rytmiczną (*Ton*) zależną od metrum słowa. Pod względem czysto muzycznym zarówno pieśni trubadurów jak i Minnesängerów odznaczają się tem, że oddalają się często od tonacji kościelnych, a przybierają cechy tonacji nowoczesnych Dur i Moll; w tem przebijają się ich łączność z muzyką ludową.

Rozkwit tej muzyki rycerstwa niemieckiego oznaczają: Heinrich v. Morungen, Wolfram v. Eschenbach, Gottfried v. Strassburg, Hartmann v. Aue, Walter v. d. Vogelweide, Nithard v. Reuenthal, Heinrich Frauenlob, Heinr. Ofterdingen i Ulrich v. Lichtenstein.

Pośrednie stanowisko między muzyką liturgiczną a muzyką świecką zajmowały *misterje*, widowiska passyjne, drames liturgiques, sięgające jeszcze 8. wieku, rozpowszechnione zwłaszcza w wieku 11 i 12. Wykonywano je zrazu w kościołach (Reims, Rouen, Cambrai), potem na placach jarnarcznych. Melodje pieśni czerpano głównie z chorału i spiewano je przy wtórze instrumentów (puzony, organy). Wykonawcami byli początkowo klerycy i mnisi ze względu na język łaciński, w którym te widowiska sceniczne się toczyły; później zaś, gdy poczęto posługiwać się językiem ludowym czyto we Francji czy w Niemczech, wówczas wędrowni waganci *menétriers* we Francji, *fahrende Leute* w Niemczech, u nas *rybálci* występowali jako aktorzy owych misterjów i dramatycznych intermedjów, a zarazem jako krzewiciele coraz bujniej rozkwitającej piosenki ludowej.

Ostatnim refleksem średniowiecznej monodji jest muzyka niemieckich *Meistersingerów* od 14 do 16 wieku. W licznych miastach niemieckich (Moguncja, Strassburg, Frankfurt, Norymberga, Augsburg) tworzyli mieszczenie jakby *h* *piewaków-kompozytorów*, naśladowując w tem rycerstwo *Minne-sängerów*. Melodje ich były recytacją tekstu, który tworzył podstawę budowy rytmicznej; notowano je pismem, zbliżon^o do używanego już wówczas pisma mensuralnego. Szczegółowe przepisy wykonania pieśni zawarte były w t. zw. *tabulaturze*.

Najsławniejszym Meistersingerem był Hans Sachs (zm. 1576) Adam Puschmann, którego rękopiśmienny śpiew-

nik »Singebuch« (wyd. G. Münzer 1907) zawiera bogaty zbiór melodyj, Mich. Behaim, Hans Folz, H. Rosenblüt.

- Fr. Saran-G. Holz-Ed. Bernoulli: Jenaer Liederhandschrift (2. tom poświęcony rytmice pieśni średniowiecznej). 1901.
 Pierre Aubry. Trouvères et Troubadours 1905 («Maitres de la musique».)
 J. B. Beck. La musique des Troubadours 1910 («Musiciens célèbres».)
 Joh. Chr. Wagenseil. Buch von der Meistersinger holdseliger Kunst. 1697.
 R. Genée. H. Sachs u. seine Zeit. 1903.

Pollfonja. Zasadnicza różnica między muzyką orjentálną a muzyką ludów zachodnich polega na wielogłosowości, która rozwinęła się pod wpływem właściwego narodom europejskim poczucia harmonji.

Z niezmiernie prymitywnych prób powstała w ciągu pięciu wieków (9—15) imponująca bogactwem, kunsztowna wielogłosowa muzyka, oparta na zasadach polifonji tj. równoczesnego prowadzenia dwóch lub więcej samodzielnych głosów.

Pierwszą fazę w rozwoju polifonji stanowi »diafonja« lub »organum«: Dwa głosy zaczynają unisonem, oddalają się następnie aż do kwarty, poczem znowu w zakończeniu schodzą się w unisonie. Melodja prowadząca, wzięta zazwyczaj z chorału gregorjańskiego, a więc niezmienna, stała nazywa się »cantus firmus« (w skróceniu c. f.). Towarzyszący jej głos, vox organalis, biegnie pod nią i stanowi jakby harmoniczną podstawę na pewnych stale powtarzających się tonach (np. C. F. G. w czem tkwi instynktowne poczucie podstawy harmonicznego — tonika, subdominanta, dominanta!). W dalszym rozwoju »organum« przeobraża się w postępowo równoległych kwart i kwint; a jeśli przybywa jeszcze trzeci głos, wówczas prowadzi on melodję w oktawach do jednego z głosów organalnych. Zasady tak zbudowanego »organum« sformułował Hucbald de St. Amand, mnich flandryjski (840—930) w traktatach »Musica enchiriadis« (odpis w rękop. Bibl. Jag. Cod. 1965 z r. 1211. tłum. niemieck. R. Schlecht 1874.) i »De harmonica institutione«; był on po Boetiusu drugą największą powagą wśród teoretyków średniowiecznych. Nazwa »organum« pochodzi niewątpliwie od organów kościelnych lub może od »organistrum« czyli liry korbowej, w któ-

rej dwie struny, stanowiące podstawę melodji (bourdons), strójone są w kwincie.

Niewiadomo, czy forma »organum« podana przez Hucbalda, miała zastosowanie w praktyce, czy też była tylko teoretyczną fikcją. Fakt jest, że już Guido z Arezzo (11. w.) zarzuca tę metodę i domaga się swobodniejszego prowadzenia głosów w traktacie »Micrologus de disciplina artis musicae«.

Organum czyli diafonia przeobraża się w 12. wieku w pñ. Francji i w Niderlandach w »Discantus« »Déchant« czyli »dwugłosowość«; zasady tej nowej formy polifonicznej podał poraz pierwszy teoretyk angielski Johannes Cotton (około r. 1100). W przeciwieństwie do organum bierze discantus za podstawę dolny głos, który prowadzi melodję chorału, cantus firmus, a górny głos zwany właśnie discantus, towarzyszy mu, przeplatając unisony, kwinty i oktawy przejściowymi nutami, nawet dysonującymi (jak sekunda i in.). Dlatego to górny głos, sopranowy, nazywa się jeszcze dzisiaj dyskantem. Początkowo jest to forma improwizowana, zwłaszcza gdy śpiewały tylko dwa głosy; stąd zwana »déchant sur le livre« w przeciwieństwie do opracowanego i spisane go discantu kilkugłosowego. Taką formę posiadają w 12 i 13 wieku wielogłosowe kompozycje, zwane »Conductus« (franc. conduits) oparte na tekstach łacińskich, lecz nie liturgicznych; wszystkie głosy śpiewały te same zgłoski równocześnie, wobec czego miały jednakowy rytm.

I oto następuje dalsza faza w rozwoju polifonii. Trzy lub więcej głosów nie śpiewało w różnych wartościach nut, niejako nuta za nutą głos prowadzącego (*c. f.*) lecz każdy z głosów był rytmicznie urozmaicony, miał inną budowę rytmiczną czyli mensurę. Rozpoczęła się więc nowa epoka polifonii zw. muzyką mensuralną lub figuracyjną; styl na niej oparty nazywa się kontrapunktem i przybiera różnorodne formy, zależne od tego, czy głosy mają charakter figuracyjny, czy łączą się ze sobą na wzór akordów harmonji, czy wkońcu płyną swobodnie jeden za drugim w sposób imitacyjny.

Drogę do poprawnego prowadzenia głosów utworował discantus, w którym zasadą stał się ruch przeciwny głosów. Reguły, obowiązujące odtąd w kompozycji, zawiera sławny traktat Hieronima de Moravia, Dominikanina w Paryżu około r. 1250: »Discantus vulgaris positio«, w którym stwier-

mułowana jest nauka ówczesnych mensuralistów Frankona i Jana de Garlandia.

Z rozwojem polifonji wiąże się najściślej »teorja mensuralna« o taktach i wartościach nut w muzyce wielogłosowej. Do końca w. 13 używano jeszcze nut chorałnych, lecz nadano im wartości rytmiczne: ■ Maxima, ■ Longa, ■ Brevis, ♦ Semibrevis; pozostawały one wobec siebie w takim stosunku, że Maxima mieściła w sobie 3 Longae, zaś Longa 3 Breves, zaś Brevis 3 Semibreves. Po r. 1300 pojawiają się mniejsze wartości nut: ♦ Minima i ♪ Semiminima.

Początkowo posługiwano się tylko czarną, pełną nutą; w 14 wieku wprowadzono nutę czerwoną, którą później zastąpiono nutą niewypełnioną, czyli białą (notula alba). W połowie 15 wieku panuje powszechnie nuta biała dla większych wartości; nuty czarnej używa się dla nut o mniejszej wartości, a nut czerwonych czyli tzw. »color« dla szczególnych proporcji rytmicznych (notula rubra):

□ Maxima, □ Longa, ■ Brevis, ◇ Semibrevis, ◇ Minima,
♦ Semiminima, ♪ Fusa, ♪ Semifusa.

(Brevis odpowiada naszej podwójnej całej nucie, zaś Semibrevis całej nucie).

Wartość rytmiczna tych nut i ich wzajemny stosunek zależał od taktu. Pierwotną miarą był takt trójdzielny; jednostką taktową była najpierw Longa, a od 1300 r. Brevis, złożona z 3 Semibreves wypełniająca takt i stanowiąca t. zw. »Tempus«.

Takt trójdzielny oznaczano znakiem koła ○ jako »Tempus perfectum« czyli takt doskonały ■ = ◇◇◇. Później wprowadzono takt parzysty »Tempus imperfectum« oznaczany półkołem ◐; jednostką taktową była wprawdzie także Brevis, lecz podzielona na dwie Semibrevis ■ = ◇◇. W tych nazwach »takt doskonały i niedoskonały« przebija się wyraźnie średniowieczna symbolika cyfr, według której liczba »trzy« była odbiciem Trójcy św. Uderzenie jednej Brevis było regulatorem tempa i nadawało mu stałą miarę zw. »integer valor notarum«.

Zmiany tempa, przyspieszenie lub zwolnienie określały tzw. »proporeje«: kreska, pociągnięta przez środek koła lub

półkola \bigcirc \bigcirc powodowała »Diminucję« czyli przyspieszenie dwukrotne; jeszcze dzisiaj znak alla breve ma to samo znaczenie. Półkole zwrócone w przeciwną stronę: \bigcirc , albo cyfry 2, 3 lub $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ umieszczone przy znaku taktowym oznaczały także tempo dwa razy szybsze. Zwolnienie czyli »augmentację« zaznaczano zapomocą ułamków $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ itp.

Za jednostkę taktu przyjmowano prócz Brevis także i Semibrevis; wówczas takt otrzymywał nazwę nie Tempus, lecz »Prolatio«: Prolatio maior $\diamond = \diamond \diamond \diamond$ i Prolatio minor $\diamond = \diamond \diamond$.

Również i większe wartości nut jak Longa a nawet Maxima mogły być podstawą taktu, który w takich razach przybierał nazwę »Modus«, a mianowicie:







Maxima, złożona z 3 Longae, stanowiła »Modus maior perfectus«. $\bigcirc 3$

Longa, złożona z 3 Breves, stanowiła »Modus minor perfectus«. $\bigcirc 2$

Muzyka mensuralna nie zna kreski taktowej; nuty umieszczone jedna obok drugiej, grupują się w jednostki taktowe według znaku, znajdującego się na początku; gdzieś tam tylko kropka jako tzw. »punctum divisionis« spełnia rolę kreski taktowej, która dopiero po r. 1600 weszła w powszechne użycie.

Zmiany taktowe oznaczano zapomocą kolorowania nut (»color«) w połowie 15 wieku, gdy już w muzyce mensuralnej panowała nuta biała; dla zaznaczenia, że w takcie trójdzielnym (perfectio) zamiast trzech należy brać 2 nuty, wprowadzono nuty czarne, »Hemiolia« (proportio sesquialtera) odpowiadające naszej synkopacji. Innym środkiem mensuralnym była tzw. »Alteracja«, polegająca na tem, że z 2 nut równej wartości, umieszczonych między dwiema większemi nutami, druga otrzymywała podwójną wartość: $\blacksquare \diamond \blacksquare = \blacksquare \diamond \blacksquare$. Odwrotnie zaś w trójdzielnym takcie (T. perfectum) otrzymywała np. Brevis wartość dwóch nut (Semibreves), jeśli po niej następowała nuta mniejszej wartości; nazywano to »Imperfekcją«.

Najbardziej skomplikowaną częścią teorii mensuralnej była nauka o »Ligaturach«. Przez ligaturę rozumie się po-

łączenie kilku nut w melismatyczną grupę o ściśle określonej wartości rytmicznej. Od położenia nuty w ligaturze zależała jej wartość, nadto od tego czy początkowa nuta opatrzona była kreską czy nie, czy też ta kreska wznosiła się lub opadała; wszystkie nuty w środku ligatury miały wartość jednej Brevis. Rozróżniano dwojakie ligatury: proste, ligatura recta    i ukośne, l. obliqua   

Wierszowane reguły, ujęte w hexametry dla celów mnemotechnicznych, szczegółowo określały wartość nut w ligaturach:

Prima carena cauda longa est pendente secunda
 Prima carena cauda brevis est ascendente secunda
 Estque brevis, caudam si laeva parte remittit,
~~Secunda~~ dir. sorsum si duxerit flamm.
 Quae libet in medio brevis est; ut proxima adhaerens
 Sorsum caudatae, pro annibrevi repetatur.
 Ultima conscendens brevis est quaecunque ligata
 Ultima dependens quadrangula sit tibi longa
 Est obliqua brevis semper finalis habenda
 Excipitur caudam tollens ex parte sinistra.

Teorję mensuralną wykształcili teoretycy od połowy 13 wieku począwszy: Pierre de la Croix, Robert de Sabilon, Johannes de Garlandia (starszy), Franko z Paryża autor sławnego traktatu »Ars cantus mensurabilis« i Franko z Kolonii; w 14 wieku Walter Odington, Marchetus de Padua (»Pomerium artis musicae mensurabilis« 1309.), Joannes de Muris, największa sława w średniowieczu do końca 16 wieku, autor encyklopedycznego dzieła »Speculum musicae« (około 1350); problematycznym jest przypuszczenie, jakoby było dwóch teoretyków tego samego nazwiska: Joannes Muris de Francia rektor Sorbony i J. M. Normannus z Oxfordu (por. rozprawę Rob. Hirschfelda: »Joannes de Muris« 1884). W Polsce należał Muris do najpopularniejszych teoretyków: »Musica secundum Joa. Muris« była przedmiotem wykładów w Uniwersytecie Jagiellońskim stale od początku 15 wieku aż w głąb do wieku 17. Traktat Murisa zachował się w kilku rękopisach Bibl. Jagiell. Cod. 546 z r. 1427, Cod. 1865 z r. 1460, Cod. 1970 z końca 15 w., Cod. 568 z r. 1500, Cod. 1927 z r. 1445 i Cod. 3295 z r. 1563.

Skomplikowane i finezyjne zagadnienia mensury i taktu, rozwinięte w 15 i 16 wieku, zawarte są w teoretycznych

traktatach późniejszych mensuralistów: Joannes Tinctoris (1446—1511), Franchinus Gafurius (1451—1522), Andreas Ornithoparchus: »Musicae activae micrologus« 1517 (egz. w Bibl. Jag.), Giov. Mar. Lanfranco: »Le Scintille di Musica« 1533, Sebald Heyden »De arte canendi« 1540, (egz. w Bibl. Jag.), H. Glareanus »Dodekachordon« 1547. W Polsce przedstawicielami teorii mensuralnej w 16 w. są Sebastjan Felszfyński: »Opusculum musices mensuralis« i Marcin Kromer »De musica figurativa«.

Heinr. Bellermaan. Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. u. 16. Jhdts. 1838.

Joh. Wolf. Gesch. der Mensural-Notation 1250—1460 (3 części 1905).
Handbuch der Notationskunde 1913.

A. d. Chybiński. Teoria mensuralna w polskiej literaturze muzycznej. 1911.

Charakterystyczną cechą średniowiecznej muzyki jest olbrzymia ilość traktatów teoretycznych i poniekąd przewaga scholastycznej teorii w muzyce nad praktyką. Wynikało to z roli, jaką odgrywała muzyka zwłaszcza kościelna. Teoretyczne przygotowanie do wielkich zadań, jakie miał do spełnienia śpiew w kościele, było więc nieodzownym warunkiem dla duchowienstwa. Toteż głównie »musica choralis«, obejmująca: zasady muzyki, jej podział, »rękę Guidona«, naukę interwali, tonacje kościelne, naukę o konsonansach i dyssonansach, akcenty recytacji, a nadto akustyczne podstawy muzyki, była przedmiotem długich i mozolnych studjów, głównie w klasztorach. Tam to właśnie powstają owe niezliczone traktaty teoretyczne, które spisują mnisi, już to dosłownie powtarzając to, co napisali poprzednicy jak Martianus Capella (IV w.), św. Augustyn (zm. 430), Boetius, Cassiodorus lub też starając się o samodzielne sformułowanie.

Teoria muzyki jest zarazem częścią nauk matematycznych i stanowi wraz z arytmetyką, geometrią i astronomją t. zw. »Quadrivium«, obejmujące cztery nauki wyzwolone (4 artes liberales). Tem się tłumaczy, dlaczego traktaty o muzyce rzadko występują jako odrębne prace, lecz niemal zawsze jako części encyklopedycznych i matematycznych dzieł. Najstarszą taką encyklopedją (de omni re scibili) były »Etymologie« w 20 księgach św. Izydora z Hiszpanji biskupa Sawilli (zm. 636.), zawierające księgę poświęconą muzyce; stąd czerpali niemal wszyscy następcy. Podobną pracą jest en-

cyklopedia Bartolomea Anglicus w. 13 »De proprietate rerum« (druk z r. 1483. egzempl. w Bibl. Jagiell.). W rękopisie zachowała się w Bibl. Jagiell. olbrzymia encyklopedia Pawła Paulirina zw. »Żydkiem« z Pragi. p. t. »Liber XX. artium« (popul. zw. »Księgą Twardowskiego«) spisana około r. 1460, zawierająca duży traktat o muzyce, niestety niekończony.

Wielką popularność miała wierszowana teoria Hugona Spechtshart z Reutlingen (1332) »Flores musicae omnis cantus Gregoriani« (drukowana w r. 1488 w Strassburgu) z komentarzem nieznanego autora; Hugo Reutlingen znany był dobrze w Polsce w 15 i 16 wieku. Nowe wyd. z r. 1868 posiada Bibl. Jagiell. Komplikacją traktatów choralnych jest traktat rękopiśmienny, zachowany w bibliotece Seminarjum duchownego w Gnieźnie »Musica Magistri Szydlovite«. O autorze nic niewiadomo (Mateusz czy Jan?), również data napisania nieznaną; w każdym razie wiek XIV. (W. Gieburowski »Musica Mag. Szydlovite« 1915.).

Matematyczne podstawy muzyki, szczegółowo przedstawione w dziele Boetiusa, na podstawie teoretyków greckich, (Pytagoras, Euklides, Ptolomeus, Aristoxenos) stanowiły przedmiot wykładów w uniwersytetach francuskich i włoskich, a potem także w uniwersytetach środkowej Europy (Wiedeń, Praga, Kraków).

Znaczną ilość najwybitniejszych traktatów średniowiecznych ogłosił najpierw opat Benedyktynów Martin Gerbert w r. 1784 w trzech tomowym zbiorze »Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum«. Pracę jego kontynuował świetny historyk muzyki Charles Edm. Henri de Coussemaker, ogłosiwszy 4 tomy w r. 1864—1876: »Scriptores de musica mediaevi«. Dopelnieniem tych zbiorów są A. L. Lafage'a: »Essais de diphtérogaphie musicale« 1864 nadto liczne traktaty luźnie ogłaszane w czasopismach w Niemczech (Sammelbände d. Intern. Musikgesellschaft i Kirchenmusikal. Jahrbuch).

Od końca wieku 15 i przez wiek 16 roi się od traktatów i podręczników teoretycznych wydanych drukiem i ogłaszanych czyto po łacinie czy już w języku włoskim, hiszpańskim, niemieckim. Stwierdzi to następujący spis, obejmujący najważniejsze prace teoretyków drukowane do połowy 17 wieku:

Conradus de Zabernia. De modo bene cantandi chorales cantum 1474, nowe wyd. 1905.

- Bartol. Ramis de Pareja. Musica practica 1482, nowe wyd. J. Wolf. 1901.
- Nicol. Burtius. Musices opusculum 1487.
- Jacobus Faber Stapulensis (Lefebvre). Elementa musicalia 1496.
- Franchinus Gafurius. Practica musicae 1496. podstawowe dzieło teoretyczne.
- Georgius Reisch. Margarita philosophica 1496 (wyd. z r. 1503 w Bibl. Jagiell.).
- Georgius Valla Placentinus. De expendis et fugientibus rebus opus. 1501 (egzempl. w Bibl. Jagiell.).
- Balthasar Prasberg. Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio 1501.
- Nicolas Wollick. Opus aureum musicae castigatissimum de Gregoriana et figurativa 1501.
- Joh. Cochlaeus Noricus. Tetrachordum musices 1511.
- Sebastian Virdung. Musica getutscht und ausgezogen 1511.
- Wenzelaus Philomathes. Musicorum libri quatuor 1512 (wierszowana teoria).
- Stephan Monetarius. Epithoma utriusque musices practicae. Kraków 1512 (Egz. w Bibl. Jag.).
- Othmar Luscinius. Institutiones musicae 1515.
- Andreas (Vogelsang) Ornithoparchus. Musicae activae micrologus 1517. (Egz. w Bibl. Jag.).
- Georg Rhau. Enchiridion musices I. cz. 1518. II. cz. 1520 (Egz. w Bibl. Jag.).
- Sebastjan Felstyński. Opusculum musices choralis, mensuralis 1515, 1519, 1522, 1534, 1539. (Bibl. Jag.).
- Juan de Espinosa. Tractado de principios de musica practica y theorica. Toledo 1520.
- Pietro Aron. Il Toscanello in musica 1523 (najlepszy podręcznik kontrapunktu przed Vicentinem i Zarlinem).
- Ludovico Fogliano. Musica theorica 1529.
- Giovanni Spataro. Tractato di musica 1531 nadto pisma polemiczne z Bortiussem i Gafuriusem.
- Matheus de Aranda. Tractado de canto 1533 (portugal.).
- Martin Agricola. Musica choralis deutsch 1533.
- Musica instrumentalisch deutsch 1528. (wspomina o »Polnische Geigen«).
- Rudimenta musices 1539 (Egz. w Bibl. XX. Misjonarzy w Krakowie).
- Giov. Maria Lanfranco. Le Scintille di Musica 1533.
- Marcin Kromer. Musica figurativa 1534 jako dodatek do »Opusculum« Felstyńskiego. (Egz. w Bibl. XX. Czartoryskich).
- Joh. Frosch. Rerum musicarum opusculum 1535.
- Joh. Spangenberg. Quaestiones musicae in usum scholae Northusanae 1536. Szczególnie popularny w Polsce, nawet drukowany w Krakowie. (Egz. w Bibl. Jag.).
- Auctor Lampadius. Compendium musicae 1537.
- Nicol. Listenius. Musica 1537. według niej wykładano w Uniwersytecie Jagiellońskim. (Egz. w Bibl. Jag.).

- Joh. Galliculus. Libellus de compositione cantus 1538 (Egz w Bibl. Jag.).
- Sebald Heyden. Artis canendi libri duo. 1540 zawiera wiele kompozycji niemieckich i niemieckich. (Egz w Bibl. Jag.).
- Matthias Greiter. Elementale musicum 1544.
- Heinrich Faber. Compendiolommusicae pro incipientibus 1548 (Egz w Bibl. Jag. i XX. Misjonarzy).
- Henricus Glareanus Loritus. Dodekachordon 1547 jedno z najważniejszych dzieł 16 wieku; uzasadnienie 12 tonacji kościelnych; wiele przykładów: kanony, imitacje mistrzów niderlandzkich).
- Johann Zanger. Practicae musicae praecepta 1552.
- Adrian Petit Coclicus. Compendium musicae 1552.
- Claudius Sebastianus Metensis. Bellum musicale inter plani et mensuralis cantus reges 1553.
- Joh. Prisius. Brevis musicae isagoge. 1554.
- Nicola Vicentino. L'antica musica ridotta alla moderna pratica 1555, doskonały podręcznik kontrapunktu.
- Herman Fink. Practica musica 1556.
- Giuseppe Zarlino { Istituzioni harmoniche 1558 } (Egz w
 { Dimostrazioni harmoniche 1571. } Bibl. Jag.).
- Vicente Lusitano. Introductione facilissima e novissima di canto fermo figurato, contrapunto semplice 1553.
- Gallus Dressler. Practica modorum explicatio 1561.
 — Praecepta musicae 1563.
 — Musicae practicae elementa 1571.
- Lukas Lossius. Erotemata musicae practicae 1563. (Egz w Bibl. Jag.).
- Ambrosius Wilphlingseder. Erotemata musicae practicae 1563 (Egz w Akad. Umiej. w Krakowie).
- Henricus Campenius. Musica Teutsch. 1567.
- Mart. de Tapia Numantinus. Vergel de musica spirituali speculativa y activa. Burgoe 1570. (Hiszp. Egz. w Bibl. Jag.).
- Andreas Papius Audensis. De consonantia seu pro diatessaron Libri duo. Antverpiae 1581.
- Vincenzo Galilei. Dialogo della musica antica e della moderna 1581. (wyd. z r. 1402 egz. w Bibl. Jag.).
- Eusebius Hoffmann. Doctrinae de tonis sive species musicae 1582 Musicae praecepta ad usum juventutis 1584.
- Joa. Thom. Freigius. Paedagogus 1582.
- Christoph Hizenau. Perfacilis, brevis et expedita ratio componendi symphonias 1585.
- Andreas Raselius. Hexachordum sive quaestiones musicae practicae 1589.
- Adam Gumpeltzhaimer. Compendium musicae 1591 prae-röbka podręcznika H. Fabera.
- A. Cyriacus Snegasius. Isagoges musicae libri duo 1591.
- Sechus Calvisius. Melopodia seu melodiae condendae ratio 1592 (Egz w Bibl. Jag.).
 — Compendium musicae practicae 1594
 — Exercitationes musicae duae 1600

- Sethus Calvisius. Exercitatio musicae tertia 1611. (Egz. w Bibl. Jag.)
- Christoph Demantius. Forma musices 1592.
Isagoge artis musicae 1607.
- Nic. Roggius. Musicae practicae elementa 1596.
- Joachim Burmeister. Hypomnematum musicae practicae synopsis 1599.
— Musica avtorystawnej 1601.
— Musicae practicae sive artis canendi ratio 1601.
— Musica poetica 1605.
- Wiek 17 nie dorównywa wiekowi 16 ilością traktatów teoretycznych; do ważniejszych należą:
- Orazio Tigrini d'Arezzo. Il compendio della musica 1602.
- Henr. Orgosinus. Musica nova 1603.
- Andreas Reinhard. Monochordum 1604.
- Girolamo Diruta. Il Transilvano. I. część 1593 zawiera technikę gry na instrumentach klawiszowych. II. część 1609 naukę kontrapunktu.
- Chr. Thom. Walliser. Musicae figuralis praecepta brevia 1611.
- Joh. Lippius. Synopsis musicae novae 1612.
- Joh. Nacius. Musicae poeticae sive de compositione cantus praeceptiones 1613. (Egz. w Bibl. Jag.)
- Bartolus Abraham. Musica mathematica 1614. (Egz. w Bibl. Jag.)
- Daniel Friderici. Musica figuralis 1614.
- Henricus Baryphonus (Pipegrob) Plejades musicae 1615 (drugie wyd. H. Grimma z r. 1630 w Bibl. Jag.)
- Michael Praetorius. Syntagma musicum. 3 części. 1615—1620.
- Joh. Kepler. Harmonices mundi libri V. 1619. (Egz. w Bibl. Jag.)
- Heinr. Grimm. Unterricht nach der alten Guidonischen Art zu solmisieren 1624.
- Joh. Crüger. Synopsis musica 1624 1630.
— Praecepta musicae figuralis 1625.
— Quaestiones musicae practicae 1650.
- Nicolas Gengenbach. Musica nova 1626. (o Solmizacji).
- Erasmus Sartorius. Belligerasmus 1622.
— Institutionum musicarum tractatus 1635.
- Joh. Rud. Ahle. Compendium pro tonellis 1648.
- Atanasius Kircher. Musurgia. (Egz. w Bibl. Jag.) 1650.
- René Descartes. Compendium musices 1650. (Egz. w Bibl. Jag.)

Ogniskami wielogłosowej muzyki w jej początkowym rozwoju była Francja i Anglja. Archaiczny okres polifonii nosi nazwę »Ars antiqua« i przyczynia się do wykształcenia tych form wielogłosowych, które później w 14—16 wieku oznaczają najwyższe wydoskonalenie techniki muzycznej. Są to: po improwizowanych »Conductus« powstają formy dwugłosowych kempozycji (»Duplum«), trzy (»Triplum«) i czterogłosowych (»Quadruplum«):

1. »Motety«, Motetus, obce dla naszych pojęć muzycznych, gdyż były połączeniem dwóch lub trzech różnorodnych melodyj, właściwie pieśni, o różnych tekstach. Głos najniższy nazywał się tenor; głos, znajdujący się nad nim, nazywał się discantus lub motetus: nazwa ta posłużyła do oznaczenia całej kompozycji. Trzeci głos najwyższy nazywał się triplum lub kontratenor. Z takiego połączenia różnych słów i dźwięków powstaje całość rytmicznie urozmaicona, lecz daleka od poprawności brzmienia. Jeden z głosów oparty był na melodji gregorjańskiej jak cantus firmus, zazwyczaj bez tekstu (stąd przypuszczenie, że go wykonywano na instrumentach), inne głosy były niejednokrotnie świeckimi piosenkami z textem alegorycznym, a nawet satyrycznym. Dopiero w drugiej połowie 15 wieku przybiera motet inny charakter.

2. »Rondellus«, Rondeau, Rota, kompozycja świecka o jednolitym tekście lub bez tekstu, a więc instrumentalna; prawdopodobnie ludowa pieśń o charakterze tanecznym śpiewana naprzemian przez solistę i chór. Już w 18 wieku przybiera rondellus formę kanoniczną, czego dowodem podwójny kanon angielski na sześć głosów z r. 1240 »Sumer is icumen«, zdumiewający kunsztowną budową.

3. »Hoquetus«, »Chetus i »Copula« nie były prawdopodobnie odrębnymi formami polifonicznymi, lecz pewną manierą wykonania wielogłosowych kompozycji. »Chetus« rozdzielał frazę melodyjną lub nawet poszczególne tony kolejno pomiędzy głosy, wyposażone częstymi pauzami tak, że słuchacz odczuwał wrażenie melodji, jakby przerywanej lkaniami. »Copula« była improwizowaną kadencją na ostatnich zgłoskach melodji zwłaszcza w Cantus firmus.

Zasady teoretyczne, na których opierały się te formy, sformułowali obydwaj Frankonowie (z Paryża i z Kolonii), a przedewszystkiem mnich Benedyktyński Walter Odington z Oxfordu w traktacie »De speculatione musicis« (1300 r.) i Johannes de Grocheo: »Theoria« około r. 1300.

Przedstawicielem »ars antiqua« jest kompozytor francuski Magister Leoninus (w 12 wieku w Paryżu), twórca dwugłosowych kompozycji, zebranych jako »Magnus Liber Organi de Graduali et Antiphonario« i jego następcę na stanowisku dyrygenta w kościele Beatae M. V. (przed zbudowaniem katedry Notre Dame) Magister Perotinus, po który

pozostały 3 i 4 głosowe kompozycje, typowe objawy prymitywów polifonji. Adam de la Hâle, sławny truver 13 wieku pisał 3 głosowe motety i rondeaux.

Polifoniczną formę, najbliższą naszemu odczuciu harmonicznemu, stworzyli Anglicy. Był to dwugłosowy śpiew »Cantus gemellus«. Gymel, związek późniejszego »Fauxbourdon« czyli falso bordone około r. 1200, tj. improwizowanej polifonji na tle cantus firmus (nota contra notam). Fauxbourdon złożony z trzech głosów reprezentuje w rzeczywistości łańcuch akordów sekwencyjnych. W przeciwieństwie do teorii spekulatywnej, według której kwinta jako konsonans doskonały była podwaliną harmonicznego współbrzmienia, we fauxbourdonie podstawą polifonicznej struktury jest tercja i jej przwrót, sexta, uważane jeszcze przez teorię 12 wieku za konsonansy udoskonalone.

Pierwszym teoretykiem, który uzasadnił konsonansowość wielkiej (4:5) i małej tercji (5:6), był Walter Odington. Teoretykami fauxbourdonu są w 15 wieku Lionel Power i Chilston, Guillelmus Monachus »De praeceptis artis musicae«.

Hugo Riemann. Geschichte der Musiktheorie 2 wyd. 1920

Na pograniczu starej szkoły francuskiej a światem nowego stylu, powstałego we Włoszech, stoi zbiór kompozycji, zawartych w piśmie »styryczno-politycznym« »Roman de Fauvel« (rękop. Bibl. nationale w Paryżu); są tu antyfony, motety i ronda. facsim. wydał Pierre Aubry z komentarzem 1907.

Dopiero wiek 14. jest epoką postępu w rozwoju techniki wielogłosowej, na oznaczenie której ustala się nazwa »Kontrapunktu«. W przeciwieństwie do archaicznej epoki paryskiej ten nowy okres nazwano »Ars nova«. Zwiastunem tej epoki był teoretyk Marchettus de Padua, którego »Pomerium artis musicae mensurabilis« 1309. formułuje użycie nowych rodzajów taktu tj. cztery gatunki prolacji, przypisywane późniejszemu teoretykowi Filipowi de Vitry (zm. 1361):

○	Tempus perfectum i prolatio	maior
○	: iuperfectum	:
○	: perfectum	: minor
○	: imperfectum	:

≡ =		w naszym takcie	$\frac{9}{8}$
≡ =		• • •	$\frac{6}{8}$
≡ =		• • •	$\frac{3}{4}$
≡ =		• • •	$\frac{2}{4}$

Takt parzysty zyskuje w tym okresie przewagę nad trójdzielnym. Obok muzyki kościelnej odgrywać poczyną w tym okresie ważną rolę polifoniczna muzyka świecka. Dowodzi tego zresztą coraz śmielej używana chromatyka, musica ficta, zabroniona w śpiewie liturgicznym. Znika nadto cantus firmus, a występuje wyraźnie jeden główny głos prowadzący, któremu towarzyszą inne głosy, wyposażone bogatą figuracją, a więc przeznaczone niewątpliwie do wykonania instrumentalnego.

Teoretykiem tej ars nova jest Johannes de Muris, kompozytorami Filip de Vitry w Szampanji, biskup z Meaux (niestety nie zachowały się jego kompozycje) i Guillaume de Machault w Ardenach (1300—1372) zarazem sławny poeta na dworze Jana Luksemburskiego, jeden z pierwszych przedstawicieli wielogłosowej mszy; głównymi formami jego muzyki są: Ballady, Rondeaux i Chansons obok dawnych motetów.

Formy te przejęła muzyka francuska z ogniska nowego stylu tj. z Florencji, gdzie właśnie wówczas rozkwitała bujnie kultura wczesnego Renesansu. Ars nova jest zatem dopełnieniem tej epoki, którą w literaturze reprezentuje Dante, Petrarca i Boccaccio. Pod wpływem wytwornego życia dworskiego powstały nowe formy muzyki świeckiej, odpowiadające atmosferze, w jakiej żyło ówczesne społeczeństwo Renesansu. Są to więc formy muzyki »towarzyskiej«, jak tańce, zwane »Ballata« (ballo = taniec) tj. piosenki, połączone z tańcem; głos solowy śpiewał melodję jednej zwrotki, a chór odpowiadał refrenem. Pokrewne im »Canzony«, »Rotundelli« i »Madrygały«, powstałe prawdopodobnie z prowansalskich Pastourelles, przeznaczone były również do śpiewu, lecz z to-

warzyszeniem instrumentów. Odrębną formą Florentyńskiej muzyki jest »Caccia« (dosłownie »polowanie« franc. chasser), najwcześniejszy typ muzyki programowo-ilustracyjnej, starającej się o odmalowanie jakiejś sceny z życia zapomocą dźwięków. Najczęstszym tematem Caccii są też obrazy, przedstawiające polowanie; inne ilustrują w sposób realistyczny zgiełk i ruch na ulicach wielkiego miasta. Technicznie jest Caccia wokalną formą kanonu dwugłosowego (w unisonie albo oktawie) z towarzyszeniem instrumentów.

Najwybitniejszym mistrzem Florentyńskiej Ars nova jest Francesco Landino (1320—1397) z przydomkiem »Caecus«, bo wcześniej stracił wzrok; wszechstronnie wykształcony muzyk, organista w kościele St. Lorenzo, uwieńczony wawrzynem. Około niego skupia się zastęp licznych kompozytorów: Johannes da Cascia, Laurentius, Ghirandellus, Donatus, Andreas, Petrus (Piero) — wszyscy z Florencji, Bartolinus z Padwy, Jacobus de Bononia, we Francji Bande Cordier (około 1400).

Z r. 1400 upada ta sztuka Florentyńska, by ustąpić miejsca nowym prądom w muzyce Angielskiej i Niderlandzkiej. Ostatnimi przedstawicielami Ars nova, stojącymi już na przelomie nowej epoki niderlandzkiej są Nicolaus Zacharias, śpiewak kapeli papieskiej (1420) i Johannes Ciconia z Leodjum, kanonik w Padwie.

Dawniej uważano polifoniczną muzykę 13 i 14 wieku za wyłącznie wokalną a capella; nowsze badania przedstawiają ją dopiero w zupełnie innym świetle jako muzykę przeznaczoną do śpiewu, lecz z tow. instrumentów, albo też jako wyłącznie instrumentalną. (por. źródłowe prace Fr. Ludwiga w Sammelb. d. I. Mg. IV. V. i Joh. Wolfa »Geschichte der Mensural-Notation r. 1250—1460«).

Muzyka świecka przyczyniła się do bogatego rozwoju polifonii. Ta technika wielogłosowa przeniknęła również i do muzyki kościelnej i niebawem zdobyła taką przewagę nad tradycyjnymi formami śpiewu liturgicznego, że od 15 wieku począwszy niema zasadniczej różnicy w stylu polifonii kościelnej i świeckiej. Kościół zajął z początku wrogie stanowisko wobec nowych form muzyki wielogłosowej, która groziła wyparciem śpiewu gregorjańskiego. Najważniejszym momentem w tej walce kościoła z polifonią jest sławny dekret papieża Jana XXII. wydany w 1324 r. w Awinionie przeciw mu-

zyce figuracyjnej. Mimo to zwyciężyła polifonia w muzyce kościelnej.

Stało się to przedewszystkiem w Anglii, gdzie powstaje wokalnoinstrumentalna parafraza pieśni kościelnej, opartej na chorale gregoriańskim, lecz swobodnie przetwarzającej jego motywy we formie polifonicznych hymnów, motetów i antyfon (zwłaszcza na cześć P. Marji). Również i fragmenty »Ordinarium missae« zjawiają się w opracowaniu wielogłosowem. Głównym reprezentantem tego stylu jest w Anglii John Dunstable (zm. 1453); charakterystyczną cechą jego melodji jest posługiwanie się pentatoniką całotonową, nadającą jego muzyce uroczysty i podniosły wyraz. Dunstable przejął tę cechę prawdopodobnie z ludowych melodji szkockich. Dunstable upraszcza technikę motetu starofrancuskiego: zużytkowuje nieraz fauxbourdon, opiera całość na jednolitym tekście i wydobywa pełne poprawne brzmienie harmoniczne. W każdym głosie występuje bogata figuracja. Jest to przejściowe stadium między dawnym motetem, a motetem szkoły niderlandzkiej. Dunstable jest naczelną postacią »szkoły« do której należą w Anglii Lionel Power, John Benet, współczesni Dunstableowi. Robert Fairfax (zm. 1521) jest ostatnim przedstawicielem tego stylu, który wywarł decydujący wpływ na muzykę płn. Francji (Petrus Fontaine, Tapissier, Johannes Carmen, Johannes Cesaris, Grossin de Parisiis) i sąsiednich Niderlandów.

Okolo r. 1460 dokonywa się nowa zmiana w ewolucji stylu i techniki muzycznej. Bezwzględna hegemonję zdobywają kompozytorzy Niderlandzcy tak, że ten okres w rozwoju muzyki niemal do końca wieku 16 nosi nazwę »Szkoły Niderlandzkiej«. W rzeczywistości nie jedna szkoła, lecz kilka odrębnych i samoistnych kierunków znamionuje epokę muzyki niderlandzkiej.

Początkowa epoka zw. pierwszą szkołą niderlandzką nie różni się zasadniczo od stylu Dunstable'a. Obok form kościelnych, msza, motet, psalmy: ważne miejsce zajmuje muzyka świecka: wielogłosowe »Chansons« z tow. instrumentów.

Mistrzem I. szkoły niderl. jest Guillaume Dufay (1400—1474 w Cambrai). Formy i technika jego muzyki są typowe dla wszystkich przedstawicieli tej szkoły. Dufay komponuje dla kościoła msze lub fragmenty mszy i motety.

Najwcześniejszym zabytkiem wielogłosowego opr...

wania „Ordinarium missae” jest 3-głosowa msza, zachowana w rękop. w Tournai z wieku 14., nadto 4-głosowa msza skomponowana przez Wilh. Machault; lecz są to fragmenty mszy. Jednym z pierwszych, który poszczególne części „Ordinarium missae” połączył w organiczną całość wielogłosową, był Dufay; zamiast melodji chorału wprowadził on jako *cantus firmus* melodję piosenki ludowej, której początkowe słowa nadały nazwę całej mszy. Do największego rozpowszechnienia doszła jako *cant. firmus* melodja „L'omme armé”, na której niemal wszyscy kompozytorzy 16. wieku oparli wielogłosowe msze; posługiwali się przytem nie całą melodją, lecz tylko jej początkiem.

Pod względem formalnym przeważa trójgłosowość, lubo nie brak w tej epoce i kompozycyji czterogłosowych. Znamienną cechą jest zakończenie, unikające nuty charakterystycznej: przebija się w tem średniowieczny „horror subsemitonii”; toteż pomiędzy septymą a oktawę (np. między *b*—*c*) wstawiono sekstę czyli dolną tercję nuty końcowej (a więc *a*). Szczególną wartość posiadają świeckie *Chansons* Dufaya, zawierające śpiewną linję melodyjną i mistrzowską technikę polifoniczną, opartą na formie kanonu. Głosem prowadzącym melodję jest często sopran, a nie tenor. Muzykę jego znamionuje czystość brzmienia, samodzielne traktowanie głosów tak, że żaden głos nie ma przewagi nad drugim, łagodny spokój i błogi nastrój, wkońcu potoczny rytm, w którym jeden motyw splywa się z drugim bez schematycznego podziału na jednostki rytmiczne: jestto jednostajne falowanie melodji, charakterystyczne dla polifonicznej muzyki 15. i 16. wieku.

Styl Dufaya przejęli wszyscy mu współcześni kompozytorzy; w Niderlandach J. le Grant, Joh. Brasart z Leodjum śpiewak kapeli papieskiej, Joh. Dussart w Cambrai, Hugo i Arnold Lantius, Gualterius Liberth i najwybitniejszy Gilles Binchois, główny przedstawiciel świeckiej *Chanson*, Rondeau i Ballady. Muzykę kościelną uprawiali d'Amerval Eloy (5 głos. msza, rzadkość w owej epoce) i Vincent Fauques.

W Polsce reprezentuje styl epoki Mikołaj z Radomia; sześć kompozycyji jego zawiera cenny rękopis bibl. Ordyn. Krasiańskiej w Warszawie Nr. 52. Cechą ich jest bogata polifonja. (por. Z. Jachimecki. *Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły*. 1915). Zwrot do akordowej prostoty w bu-

dowie zaznacza się w 3-głosowej pieśni »Chwała Tobie Gospodynie« (rękop. Bibl. Kórnickiej) niewiadomego kompozytora. Jestto najstarszy zabytek wielogłosowej pieśni w Polsce.

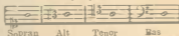
Stan muzyki w Hiszpanji, pozostającej pod niewątpliwym wpływem muzyki trubadurów, ilustruje zbiór kompozycji »Cancionero musical« rozmaitych kompozytorów z drugiej połowy 15. wieku (wyd. Fr. A. Barbieri 1890); są tam ballady do śpiewu z tow. instrumentów, pieśni miłosne i religijne.

Bogaty materiał historyczny do poznania kompozycji z tej epoki zawierają rękopisy trydenckie »Trienter Codices« (wyd. w Denkm. d. T. i Oesterr.), nadto publikacja Johna Stainera »Dufay and his contemporaries« 1908 z 50 kompozycjami Niderlandczyków.

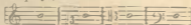
Dalsza epoka, stanowiąca drugą szkołę niderlandzką z Joh. Okenheimem (1430—1495) i Jak. Obrechttem (1430 do 1501) na czele, wzbogaciła formy motetu i mszy nowymi pierwiastkami: rozwinęła ściśłą technikę imitacyjną i wytworzyła czysty styl wokalny, chór a capella. Koloraturowa figuracja, właściwa technice instrumentalnej, ustępuje na drugi plan, jakkolwiek nie zanika zupełnie. Chóry 16. wieku stały na wyżynie wirtuozyzmu koloraturowego i mogły pokonywać największe trudności wokalne: do najświetniejszych chórów owej epoki należały: »Chapelle royale«, reprezentująca oficjalny styl muzyki francuskiej i chór papieski w kaplicy Sykstyńskiej (założ. Syxtus IV. w 15 wieku). W Polsce podobne znaczenie miała kapela Rorantystów na Wawelu, ufundowana przez Zygmunta Starego w r. 1544. (por. Dr. A. Chybiński. Materiały do dziejów kapeli Rorantystów 1910).


W związku z wokalnym charakterem muzyki polifonicznej w 15. i 16. wieku pozostaje system transpozycji zw. »chiavettą«, odmienny aniżeli transpozycja nazywana w naszej praktyce muzycznej. Przyczyną odrębnej transpozycji było to, że absolutna wysokość tonu nie była w dawnej muzyce ustalona; dyrygent, mający do dyspozycji chór wokalny, nie opierał intonacji na kamertonie, lecz stosował się do warunków, jakimi w pewnym momencie rozporządzał; a więc intonowano raz wyżej, raz niżej zależnie od głosu, a nie zawsze śpiewano w tej samej tonacji według ustalonego stroju. Drugą przyczyną była zasada wymagająca, by tony melodji mieściły się w obrębie systemu liniowego, a więc by nie

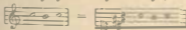
trzeba posługiwać się linjami pomocniczymi czyli nutą górną dodaną lub dolną dopisaną. W tym celu trzy klucze *F.* tj. basowy na 4 linji, barytonowy na 3 linji i rzadziej używany na 5 linji, klucze *C* tj. dyskantowy na 1 linji, mezzosopranowy na 2 linji, altowy na 3 linji i tenorowy na 4 linji, nadto klucze *G.* na 2 i wyjątkowo na 1 linji grupowano w 4-głosowej partyturze tak, ażeby użycie ich odpowiadało naturalnemu rozmiarowi głosu i jego rejestrom. Normalne ugrupowanie bez *chiavetty* było:



Bas oddalony od tenora o kwintę, tenor od altu o tercję, alt od sopranu o kwintę. Ten sam stosunek głosów zachowuje następujące zestawienie, często używane w 16 wieku jako *chiavetta* lub *chiavi trasportate*. (klucze transpozycyjne) do transpozycji w dół:



t. zn. ton np. *c* w *chiavecie* brzmi w rzeczywistości o sekundę lub o tercję niżej, a więc jak *a* lub *es*. Z tego powodu w kluczu wiolinowym *G:*  sopran transponuje się, zestawiając niezmienione nuty, a umieszczając 3 kresy i 4 bemole i zwykły klucz dyskantowy (*C* na 1 linji)



Ponieważ zwykle ugrupowanie kluczy i *chiavetta* mogą być użyte w transpozycji górnej kwarty, a więc w tonacji ołowej (z jednym bemolem), dlatego otrzymuje się następujące kombinacje transpozycyjne: 1) *C* jońskie 2) *F* jońskie 3) *A* lub *As* jońskie 4) *D* lub *Des* jońskie.

Do rzadkich ugrupowań należy wkońcu takie ugrupowanie:



czynniki niski strój, wymagający transpozycji o kilka stopni w dół. A ponieważ i tutaj możliwa jest transpozycja gór-

nej kwarty, więc powstają następujące kombinacje: 1) *C* jońskie 2) *E* lub *Es* 3) *F* jońskie (= *F-dur*) 4) *A* lub *As*. Możliwe są nadto inne ugrupowania kluczków.

Motet niderlandzki opiera każdy ustęp tekstu (psalm) na nowym motywie, który przeprowadza kontrapunktycznie przez wszystkie głosy. Zasadą jest w II szkole niderl. czterogłosowość, pozwalająca na kombinacje kolorystyczne przez przeciwstawienie dwóch par rejestrów głosowych (sopran, alt — tenor, bas lub 2 tenory, 2 basy); często występuje także budowa 5. lub 6. głosowa. W motetach niderl. różnych kompozytorów powtarzają się pewne stałe zwroty melodyjne: stanowią one stylistyczną cechę epoki, jej charakterystyczny wyraz podobnie, jak pewne motywy ornamentalne właściwe są różnym epokom w rozwoju plastyki (zwłaszcza w architekturze).

Idąc za wzorem Dufaya, II szkoła niderl. ustaliła ostatecznie strukturę mszy wielogłosowej jako formy, spojonej jednolicie z kilku ustępów „Ordinarium missae”, i wykorzystała improwizowane dyskantowanie liturgicznych melodii (contrapunctus a mente), które często obniżało powagę muzyki kościelnej. Zwłaszcza podczas mszy żałobnej rozpowszechniona była forma zw. „contrapunctus falsus”, polegająca na tem, że dla wyrażenia smutku i bólu posługiwano się jaskrawymi dyssonansami tj. do melodii liturgicznej prowadzono kontrapunkt w sekundach lub kwartach równoległy i

W rozwoju mszy niderlandzkiej występują dwa typy: 1) msza, oparta na tej samej stałe powracającej melodii tenoru. Jestto cantus firmus, niezmienny przez wszystkie ustępy od początku do końca mszy. Z głosu najniższego (basu) przenosi się teraz cant. firmus do głosu środkowego tj. do tenoru. Melodia wzięta z chóralu gregoriańskiego lub z pieśni ludowej, a nawet tanecznej. „O rosa bella”, „Jalheur me bat”, „Basse dance” nadawały tytuł całej mszy. Nieraz kompozytor nie podawał tytułu, zwłaszcza, gdy chciał zataić świeckie pochodzenie tenoru. Takie msze nazywały się „missae sine nomine” lub według tonacji „missa prima toni, quarta toni” itp. Do wyjątków należały msze oparte na kilku melodjach: „Missa plurium modulorum” (Claudio de Sermisy) lub „Missa carminum” (H. Izaak). Nieraz jako melodia tenoru brano hexachord „Missa ut re mi fa”. Głosy mają charakter instrumentalny. Często używaną manierą

w tych m^{szach} i motetach jest fraza ostinato zwana »pes ascendens et descendens«; wije się ona nieustannie poprzez kontrapunktyczną tkaninę głosów, za każdym razem wprowadzona na coraz wyższym lub niższym stopniu i z innym tekstem, aniżeli główny tekst kompozycji.

Drugi typ stanowi m^{sza} imitacyjna t. zn. tenor jest podłożem dla techniki imitacyjnej. Jest on kręgosłupem całości; inne głosy czerpią z jego motywów materiał tematyczny i snują go i przetwarzają w swobodnych zmianach rytmicznych i różnorodnych modyfikacjach melodyjnych aż do wyrafinowanych kombinacyj kontrapunktycznych. W zasadzie jest to technika imitacyjnej warjacji. W przeciwieństwie do m^{szy}, opartej na cant. firmus, prowadzącej głosy w sposób figuracyjno-instrumentalny, m^{sza} imitacyjna ma charakter wokalny. Ten typ m^{szy} wykształca głównie III. szkoła niderlandzka z Josquinem na czele.

Zewnętrznym znamieniem techniki Niderlandczyków jest skomplikowana budowa kontrapunktyczna, swego czasu okrzyczana jako spekulatywna technika dla techniki, pozbawiona artystycznej wartości: »sztuczki niderlandzkie«, »akrobatyka wirtuozostwa« — oto jak oceniano dawniej muzykę niderlandzką. Rehabilitacji dokonał R. G. Kiesewetter w dziele »Die Verdienste der Niederländer um d. Tonkunst« 1826. i F. J. Fétis w »Mémoire« o zasługach Niderlandczyków 1829.

Główną formą techniki niderlandzkiej jest Kanon, mający istotnie wiele cech mechanicznych, lecz Niderlandczycy posługują się nim z taką swobodą, że Kanon zyskuje w ich muzyce wybitną wartość artystyczną. Ze względu na ścisłą konstrukcję kanonu rzadko kiedy wypisuje kompozytor wszystkie głosy chóru. Notuje tylko jeden głos tj. tenor z uwagą, kiedy i jak mają wstąpić inne głosy. A więc np. »dicitur primo directe«, potem »subverte lineam«, t. zn. w ruchu przeciwnym, inwersja, dalej wstecz »reverte removendo«, a na koniec w transpozycji do dolnej kwinty.

Kanon występuje nie tylko jako ścisła imitacja w unisonie lub oktawie, lecz zarazem jako kunsztowny »kanon zagadkowy« — »Canon aenigmaticus«. Kompozytor podaje sposoby rozwiązania zapomocą uwag obrazowych lub poetycko sformułowanych. Np. z jednego głosu rozwijają się inne głosy przez augmentację i diminucję, co zaznaczone słowami »crescit in duplo, triplo«, lub »plures ex una« albo

»ex una tres, quatuor« itp. Nieraz utrudniano wykonawcom rozwiązanie kanonu do tego stopnia, że nie podawano ani kluczy na początku ani nie zaznaczano tonacji. W mszy Okenheima zw. »Missa ad omnem tonum« umieszczone są w »Kyrie« zamiast kluczy znaki zapytania, co oznaczało, że wszystkie głosy można śpiewać w każdej z czterech tonacji, a znaki zapytania pojąć jako odpowiedni klucz C. Nawet jeszcze u późniejszych kompozytorów nie brak takich sztuczek; dowodem tego uczeń Josquina Pierre de Moulu, który napisał »Missa d'narum facierum« 1539. z dewizą »Tolle Moras, placido maneant suspiria cantu« t. zn. można ją wykonać w dwojaki sposób albo z pauzami albo bez pauz! Msza ta z tytułem »Missa Alma Redemptoris« lecz bez nazwiska kompozytora znajduje się w rękop. księgach głosowych Rorantystów (obecnie własność Grona Konserwatorów, depozyt Archiwum aktów m. Krakowa).

Trudność wykonania potęgowały zawile stosunki mensuralne, przedstawiające się nieraz jakby skomplikowane zagadnienie matematyczne; każdy głos notowano według innego obliczenia taktowego. To wszystko traktowano nie jako żartobliwą sztuczkę, ale w przekonaniu, że to podnosi powagę muzyki zwłaszcza oddanej w służbę kościoła!

Na oznaczenie kanonu występuje w muzyce 15. i 16. wieku nazwa »Fuga« (fuga ligata, in consequenza). Nie jest to fuga właściwa (f. periodica) oparta na kwincie, rozwinięta dopiero w 17. wieku. Pierwotnie wyraz »Kanon« oznacza »regułę«, według której należy rozwiązywać kontrapunkcyjne problemy z jednego głosu. Potem, gdy wypisywano wszystkie głosy, przeniesiono tę nazwę »Kanon« na formę ścisłej imitacji. Wyrazem »fuga« określić chciano prawdopodobnie goniwę głosów, ich kolejny postęp. Dawna muzyka nie mogła znać fugi w dzisiejszem znaczeniu jako fugi tonalnej (jak to jest u J. S. Bacha), bo nie pozwalał na to system tonacji kościelnych; znała tylko fugę realną, polegającą na tem, że temat zaczyna się na tonice, a odpowiedź na kwincie zachowuje wiernie wszystkie interwale tematu i we wszystkich częściach fugi dosłownie imituje melodię tematu: a zatem jest to kanon. Fuga tonalna zaś wprowadza temat albo na tonice albo na dominancie, a odpowiedź nie jest identyczna z tym tematem, lecz stosuje się do pewnych ściśle określonych zasad.

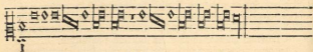
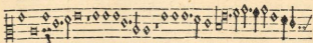
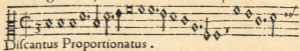
Przedstawicielem i twórcą II. szkoły niderl. jest Jean Okeghem (Ockenheim), gdyż nie tylko rozwinął główne formy tej epoki, ale zarazem jako nauczyciel największych mistrzów niderlandzkich (Josquin, de la Rue, Brumel, Verbonnet, Al. Agricola, Joh. Prioris, Compère) przeszczepił na nich swój styl. Wśród licznych jego kompozycji pierwsze miejsce zajmują msze, motety, chansons; istnem curiosum jest 36. głosowy motet »Deo Gratias« we formie kanonu (rozwiązany w Musikgesch. Riemanna II. str. 237).

Młodszy od Ockenheima Jakób Obrecht (Hobrecht) uprawia tesame formy polifoniczno-imitacyjne; unikatem epoki jest jego 4-głosowa Pasja, umieszczona w zbiorze G. Rana »Selectae harmoniae« 1538., nie mająca jeszcze nic wspólnego z późniejszą pasją dramatycznie traktowaną; jest to bowiem motet, oparty na tekście pasyjnym.

Antoine Busnois (zm. 1492) reprezentuje obok form kościelnych przedewszystkiem polifoniczną pieśń świecką »Chanson«. Jednym z najwybitniejszych uczniów Ockenheima był Loyset Compère (zm. 1518) pozostający pod wpływem włoskiej pieśni »frottoli«. Z innych mistrzów niderlandzkich i pñ. francuskich wymienić należy następujących: Gaspard van Werbeke, Jean Regis (Koninck), Philippe Caron, Jacques Barbireau.

Twórczość Josquina de Près, Jodocus Pratensis (1450 do 1521) posiada tyle nowych i subiektywnych pierwiastków, że uzasadniona jest nazwa III. szkoły niderlandzkiej, związanej z jego osobą. Josquin stoi na przelomie dwóch epok. W jego muzyce ściąrają się dwa style: dawny, prześlaskły jeszcze nalecia ościami instrumentalnemi i nowy imitacyjno-wokalny. Wprawdzie i u Josquina nie brak skomplikowanych problemów mensuralnych, jednak zasadniczo następuje zwrot do prostoty i jednolitości rytmicznej. Nie raz układają się głosy w kolumny akordów, nota contra notam, lub też w homofonji, pełnej prostoty, urozmaicone rytmicznie, lecz dalekie od wyrafinowania imitacyjnej konstrukcji, stwarzają nastrój uroczystej powagi. Motety Josquina (sławne 5-głosowe »Stabat Mater«) odznaczają się wyrazistą i wzorową deklamacją o niezmiernie subtelnym rysach. Dynamika ich powstaje nie z kontrastów forte i piano, lecz z kombinacji linii melodyjnych: głos za głosem podejmuje kolejno motyw tenoru (cant. firm.) i stwarza wrażenie płasz-

Fuga trium, ex Lhomme arme Iosquini.



Tenor integer

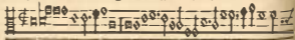
Resolutio.

Bassus Diminutus

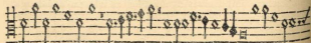
Resolutio.

Tertium argumentum Petri de la Rue est, quod eandem necessitatem confirmat.

Fuga quatuor vocū ex unica. In qua Diminutus Discantus. Tenor p proportionatus, Altus & Bassus integri. luc imperfectus, ille pfectus canēdi sunt.

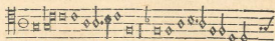
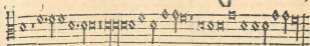


Discantus Diminutus.

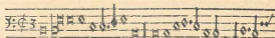
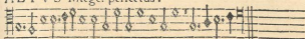


LIBER II.

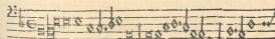
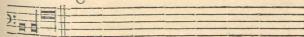
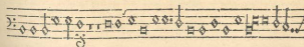
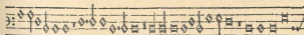
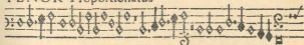
113



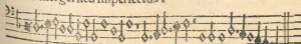
ALTUS Integer perfectus.



TENOR Proportionatus



Bassus integer, sed imperfectus.



czyżn o jednolitym kolorycie dynamicznym; gdy zaś w maszynem skupieniu rozbrzmiewają wszystkie głosy równocześnie, wówczas stopniuje się i siła brzmienia do potężnego forte.

Najdrobniejszy szczegół tekstu maluje kompozytor w realistyczny sposób: muzyka staje się jakby ilustracją słowa i wyzyskuje jego treść uczuciową; np. przy słowach: »coelum«, »in excelsis«, pleni sunt coeli« kompozytor posługuje się najwyższymi rejestrami głosów; przeciwnie przy słowach »descendam in infernum«, »terra« głosy spadają w niskie rejestry; słowa »terra movetur«, »ut fugiant a facie tua« powodują żywą figurację: przy wyrazie »coronaberis« zjawia się ornamentalna girlanda koloraturowa; przy słowie »plorans« (łkanie) fraza chromatyczna itd.

Imitacyjnej formie mszy nadał Josquin mistrzowskie wykonienie. Msza zyskuje charakter czysto wokalny. Znikają dawne i niemelodyjne interwale i skoki trudne pod względem intonacyjnym: zamiast skocznych i niespokojnych rytmów zjawiają się spokojnie płynące linje melodyjne i piękne łuki o jednolitym rytmie. Progresje schematyczne, częste w dawnej mszy, stają się coraz rzadsze. Samoistność i równorzędność głosów wokalnych staje się zasadą; żaden głos nie ma przewagi nad drugim. Całość przepojona techniem subiektywnego uczucia.

Francuskie »Chansons« Josquina są jeszcze utrzymane w tradycyjnym stylu epoki poprzedniej, a więc nie są przeznaczone na chór a capella, lecz należą do muzyki wokально-instrumentalnej.

Josquin był największą powagą dla współczesnych: H. Glarean umieszcza kompozycje Josquina jako wzór w swoim »Dodekachordon«: to samo czyni Seb. Heyden w podręczniku »De arte canendi«. Uczeń Josquina Adrian Petit Coclicus podaje w swem Compendium musicae 1552. zasady kontrapunktu »secundum doctrinam Josquini de Pratis«.

Styl epoki Josquina miał tak charakterystyczne cechy, że zacieral niemal indywidualne rysy poszczególnych kompozytorów, a wytwarzał pewne wspólne znamiona techniki i ekspresji, uzasadniające nazwę »Szkoty«. Przykładem jest uczeń Josquina, Jean Mouton (zm. 1522.) mistrz kontrapunktu, którego motet »Quam pulchra es« uważano długo za kompozycję Josquina.

Z przedstawicieli III. szkoły niderl. najważniejsi są: Pierre de la Rue (zm. 1518), którego Msze, Motety, Lamencje zawierają najkunsztowniej zbudowane kanony; Ant. Brumel, skłaniający się w motetach i mszach do prostoty homofonicznej, Alexander Agricola (zm. 1506) Niemiec z pochodzenia, śpiewak w kapelach włoskich i burgundzkich, Jean Ghiselin (zdaje się identyczny z J. Verbonnet), Pipe-lare Mathaeus, de Orto (członek kapeli papieskiej), Jean Japart, Ant. Fevin, Joh. Hellinck z przydomkiem Lupus, Pierre Certon (zm. 1572.), Claude Sermisy (zm. 1562.), Creo-quillon Thomas (zm. 1557.), Jean Richafort, uczeń Josquina (1532.), Guill. Costeley (1531—1606.), Eleazar Genet de Carpentras (1475—1532).

Styl niderlandzki w Polsce reprezentują kompozytorzy epoki Żygmuntowskiej. O świetnym stanie ówczesnej muzyki w Polsce świadczy fakt, że w Krakowie kształcił się wybitny kompozytor niemiecki Henryk Finck (zm. 1527.), kompozytor wielogłosowych pieśni »Schöne auserlesene Lieder«, hymnów i motetów. Sebastjan Felsztyński (kompozycje zachowane rękop.), autor podręcznika o muzyce choralnej i mensuralnej, Wacław z Szamotuł, pierwszorzędnym mistrz polifonii; kompozycje jego drukowali w Norymberdze Montanus i Neuber 1554—1564. w zbiorach, w których pomieszczono dzieła największych mistrzów ówczesnych. Z polifonistów polskich, jednoczących w dziełach swoich technikę zachodnio-europejską z duchem muzyki polskiej, wybitne znaczenie mają: Marcin Leopolita (msze, motety) i Tomasz Szadek.

W Niemczech obok Henryka Fincka należą do szkoły niderl. jego bratanek Hermann Finck, autor znakomitego dzieła teoretycznego »Practica musica«; Henryk Izaak (zm. 1517.) kompozytor potężnego zbioru motetów w 3. częściach p. t. »Chorale Constantinum« (wyd. 1550.) licznych mszy i pieśni 4-głosowych. (Melodja jego pieśni »Innsbruck, ich muss dich lassen« weszła w użycie jako melodja chóralu protestanckiego »Nun ruhen alle Wälder«); Tomasz Stolzer (zm. 1526.) kompozytor psalmów, opracowanych we formie motetów pod silnym wpływem Ockenheima; Paulus Hofhaimer (zm. 1537. w Salzburgu) przedstawiciel wielogłosowej pieśni; Ludwik Senfl (zm. 1555.) uczeń Izaaka, mistrz polifonii w mszach, hymnach, motetach i pieśniach świeckich;

Stefan Mahu, sławny z *«Lamentationes Jeremiae»*; Arnold v. Bruck (zm. 1545.), Leonard Paminger (zm. 1567.) kompozytor motetów, które w 4. tomach wydali jego synowie p. t. *«Ecclesiast. cantiones 4. 5. 6. et plurium vocum»*; Benedict Ducis (Herzog) niewiadomo jednak czy Niemiec, prawdopodobnie Belgijczyk z pochodzenia, kompozytor psalmów i hymnów.

Druk nutowy, wprowadzony na przełomie 15. i 16. wieku, przyczynił się niezmiernie do rozpowszechnienia muzyki niderlandzkiej. Pierwsze druki nutowe obejmowały tylko księgi liturgiczne, Missalia: 1476. Ulrich Hahn w Rzymie, Jörg Reiser w Würzburgu i Oktaw. Scotus w Wenecji 1481., przyczem osobno drukowano linje, a potem nuty. W traktatach teoretycznych drukowano przykłady zapomocą drzeworytów. Dopiero Ottaviano Petrucci z Fossombrone wprowadził druk nutowy zapomocą ruchomych czcionek do wydania kompozycyj mensuralnych. Pierwsze epokowe wydawnictwo jego z r. 1501. *Harmonice musices Odhecaton A.*, 1502. *Canti B.* 1503. *Canti C. cento cinquanta*, drukowane w Wenecji odznaczają się niezwykłą starannością i pięknoscją wykonania i obejmują 94. trzechgłosowych, 222. czterogłosowych Chansons, Motety i Msze najslawniejszych ówczesnych mistrzów. Równie sławne są jego druki obejmujące 9. ksiąg Frottołi. W Niemczech zastąpił jako drukarz nut Peter Schöffler w Moguncji 1512., we Francji Pierre Haultin 1525. który sporządzał czcionki dla firm Attaignant i Ballard (druk tabulatur i Chansons) w Paryżu 1530. Wielogłosowe kompozycje drukowano w książkach głosowych, osobno discantus, alt, tenor i bas lub jeden głos za drugim a nie we formie partytury.

Hugo Riemann. *Notenschrift und Notendruck* 1896.

H. Springer. *Zur Musik-Typographie der Inkunabel-Zeit* 1908.

Od czasu Kiesewettera i Fétisa poczęto znowu przeceniać rolę Niderlandczyków w rozwoju techniki muzycznej z uszczerbkiem innych narodowości. Tymczasem we Francji, Włoszech i Niemczech powstają samodzielne kierunki mimo niewątpliwej przewagi muzyki niderlandzkiej. Francuzi przeszczepili styl wielogłosowy a capella z muzyki kościelnej na pole muzyki świeckiej i dawnej pieśni wokalno-instrumentalnej *«Chanson»* nadali nową formę. Zwłaszcza

Clément Jannequin wykształcił typ 4-głosowej pieśni a capella o charakterze ilustracyjno-programowym: »Inventions« (między r. 1530. a 1550.); tu należy pieśń ilustrująca bitwę pod Marignano »La bataille«, humorystyczna piosenka przedstawiająca obgadujące kobiety »La caquet des femmes«, inna maluje polowanie, inna śpiew ptaków »L'alouette«, »Le rossignol«. Ten charakterystyczny rys humoru i dowcipu zachowała do dnia dzisiejszego pieśń francuska.

Obok Jannequina mistrzami 4-głosowej chanson są Nicolas Gombert (»Le chant des oiseaux«, »Le berger et la bergère), Claude Sermisy, Pierre Certon. Obraz ówczesnej chanson francuskiej odzwierciedla olbrzymie wydawnictwo, które ogłosił Pierre Attaignant w r. 1535 w Paryżu, a w którym znalazły się kompozycje niemal wszystkich mistrzów francuskich. Podobne znaczenie ma publikacja Jac. Moderne w Lyonie »Le Paragon des chansons« 1538.

Mich. Brenet. Les Musiciens de la Ste Chapelle du Palais 1910.
Henri Expert. Les Maitres Musiciens de la Renaissance française.

Tasama zmiana w stylu wokalnym dokonała się we Włoszech, gdzie wokalnie-instrumentalny »Madrygał« 14 w. wskrzeszono z początkiem 16. wieku i nadano mu formę wyłącznie wokalną a capella, po największej części w układzie 5-głosowym. Za wzór tej nowej formy madrygału uchodzić może ludowa piosenka włoska »Frottola«. Zbudowana symetrycznie prowadzi głosy nota c. notam a więc w akordowej homofonii i powierza melodję sopranowi, a nie tenorowi. Skoro jej nadano kunsztowniejszą budowę polifoniczną utworowała frottola drogę madrygałowi. Prostotę frottoli zachowała »Canzona napolitana« i »Villanella« forma rozwinięta głównie we Włoszech połudn. (W Bibl. Jagiell. znajdują się zbiory Canzon i Villot neapolitańskich z r. 1562 nadto Czimo Giuseppe »Canzoni napolitane« Libr. I. 1566 r. i Venturi Pomp. »Villotte alla Napolitana« 1569 r.). Madrygały znamionuje w treści charakter erotyczny, we formie zaś technika, unikająca skomplikowanej polifonii, nadto postępowe pierwiastki, wyzwalające się z więzów diatoniki tonacji kościelnych, a więc przede wszystkim bogata chromatyka i silna dysonansowość. Dalszą cechą madrygału jest prowadzenie melodji w górnym głosie i niezmiernie sta-

ranne traktowanie tekstu; każdy szczegół tekstu znajduje odpowiedni wyraz w muzyce.

Mistrzami madrygału są Niderlandczycy: Hubert Natch (*„Exercitium Seraficum“* około 1535 r.), Filip Verdelot (zm. 1567) i Adrian Willaert (1485—1562), których madrygał ma jeszcze związek z polifoniczną strukturą niderlandzkiej muzyki; Włosi zaś nadają madrygałowi większą prostotę, posługują się głównie homofonią i wyposażają go wszystkimi środkami niezmiernie subtelnej charakterystyki; najwyższe mistrzostwo jako madrygalista zdobył Luca Marenzio (1550—1599) zwany przez współczesnych *„il più dolce cigno“*, (czas jakiś dyrygent na dworze Zygmunta III w Warszawie) czarujący pięknem poezji. Jacobus Arcadelt (1514—1557), którego madrygały tak były rozpowszechnione, że w ciągu kilkudziesięciu lat drukowano je w 30 wydaniach. Równie sławny jako madrygalista był Constanzo Porta (zm. 1601) i Giov. Gastoldi (1556—1622), którego madrygały i *„Balletti di cantare, sonare e ballare“* 1591 jeszcze dzisiaj są popularne. Dwaj kompozytorzy madrygałów tj. Cypriano de Rore i Gesualdo da Venosa, idąc za pobudką Nic. Vicentina, który chciał wskrziesić chromatykę i enharmonję muzyki greckiej, posunęli się do najdalszych granic eksperymentów chromatycznych.

Madrygał oznacza więc radykalną zmianę stylu, narusza podstawy dawnej muzyki, opartej na tonacjach kościelnych i zarówno przez prostotę konstrukcji homofonicznej i przez zbliżenie się do nowoczesnego Dur i Moll, jak zwłaszcza przez śmiałe użycie chromatyki toruje drogę nowym kierunkom.

Zwrot do prostoty znamionuje wogóle muzykę w drugiej połowie 16 wieku. Zaznacza się on już nawet w teorii, która domaga się zerwania z zawiłą rytmiką i taktem mensuralnej muzyki, a ograniczenia się do najprostszych proporcji rytmicznych i występuje przeciw ligaturom, z których zachować pragnie tylko jedną najprostszą formę, łączącą dwie semibreves. H. Glarean uzasadnia użycie dwóch tonacji od C (jońska) i od A (eolska), odpowiadających nowoczesnemu Dur i Moll.

Miejsce skomplikowanej budowy polifonicznej zajmuje niemal akordowa homofonia zwłaszcza w 4-głosowych pieśniach religijnych. Zwrot ten dokonał się w Niemczech pod

wpływem reformacji, która stworzyła nową formę pieśni wielogłosowej przeznaczonej do śpiewu gminy ewangelickiej: był to »Chorał protestancki«. Za sprawą Lutra, któremu tradycja przypisuje kompozycję głównego chorału »Ein' feste Burg ist unser Gott«, wydał Johann Walther pierwszy śpiewnik Wittenberski »Geystlich Gesang-Büchlein« 1524. Najwybitniejszym kompozytorem epoki reformacyjnej w Niemczech był Ludw. Senfl, który melodie chorałów opracowywał na sposób motetowy, podobnie jak Johannes Eccard (1553—1611) i Sethus Calvisius (1556—1615), kantor szkoły przy kościele św. Tomasza w Lipsku (najzaszczytniejsze stanowisko potem dzięki Bachowi!).

Wielogłosowo opracowane psalmy były obok chorału główną formą muzyki protestanckiej. Zwłaszcza Hugenci francuscy pielęgnowali tę formę: Louis Bourgeois wydaje 1547 czterogłosowe psalmy w Lyonie, w r. 1549. Didier Lupi Second, w roku 1565 Guill. Franc do przekładu Clement Marota i Theod. de Bèze, wkońcu Claude Goudimel w dwojakim opracowaniu: polifoniczno-motetowym i uproszczonem dla użytku gminy nota c. notam. W naszej muzyce ten typ reprezentują »Melodie psalmowe« Mikołaja Gomółki do przekładu J. Kochanowskiego, wyd. w r. 1580, które jednak nie przyjęły się jako melodie oficjalnie śpiewane w czasie nabożeństw. Popularne natomiast wśród ewangelików polskich były melodie Goudimela do przekładu niemieckiego tekstu Ambrosiusa Lobwassera z Królewca.

Wymaganiom gminy uczynił w Niemczech zadość Lucas Oslander, który w swoich 4-głosowych nabożnych pieśniach i psalmach, wyd. w Norymberdze 1586, przeniósł ostatecznie melodię z tenoru do sopranu: »dass ein gantze christliche Gemein durchaus mitsingen kann«. W związku z muzyką protestancką pozostają 4-głosowe pieśni nabożne, wydawane w Polsce luźnie albo w tzw. Kancjonałach, opracowane w najprostszej homofonii do tekstów Lubelczyka, Reja, Trzycieskiego i inn. Pierwszym takim Kancjonałem był śpiewnik Seklucjana 1547 wyd. w Królewcu; za nim poszli Mich. Hey-Stawicki, Bartł. Greicki i Piotr Artomius, najpopularniejszy z nich wszystkich. W pracy tej biorą udział najwybitniejsi kompozytorzy jak np. Wacław z Szamotuł.

»Kompozycje metryczne« należą do charakterystycznych zjawisk w muzyce 16. wieku, pozostają w związku

z prądem renesansu i przyczyniły się do utrwalenia stylu homofonicznego »nota contra notam«. Pobudkę do nich dał sławny humanista Konrad Celtis, pragnąc, by w szkołach młodzież śpiewała wielogłosowo pieśni i ody Horacego i innych poetów klasycznych, ze ścisłym skandowaniem ich metrycznej budowy. Pierwszym kompozytorem był Petrus Tritonius »Melopoeiae super 22 genera carminum Horatii« 1507, za nim poszedł Joh. Murnelius »Modi XXI odarum« 1517, Ludw. Senfl 1532 i Paul Hofhaimer »Harmoniae poeticae« 1539, Bened. Ducis 1539, Joan. Spangenberg »Prosodia« 1538, J. Frisius 1554. Claude Goudimel »Horatii odae omnes ad rythmos musicos redactae« 1555, i jeszcze przy końcu 16. wieku Sethus Calvisius 1594, potem Laur. Stifelius 1607 i Statius Olthof »Collectanea« 1619, prócz innych, którzy jak np. Orl. Lasso opracowywali motetowo pewne sceny z poematów klasycznych: »Dulces exuviae« lub Horacego »Beatus ille«. Francuscy kompozytorzy przenieśli zasadę kompozycji metrycznych do francuskich Chansons, opartych na »vers mesurés«: Jean Antonine Baif i Jacques Mauduit »Chansonnettes mesurées« 1586, Claudin Lejeune (1528—1602) jeden z pierwszych kompozytorów psalmów Hugenockich »Pseaumes en vers mesurés« 2—8 głos., nadto twórca cyklu madrygalów p. t. »Le printemps« 2—8 głos. 1603 i 4 głosowych kompozycji w 8 tonacjach kościelnych p. t. »Octonaires de la vanité et inconstance du monde« 1606.

Dążność do prostoty, zaznaczająca się wyraźnie w muzyce w połowie 16. wieku, znalazła swój idealny wyraz w stylu a capella, który wykształcili kompozytorzy t. zw. szkoły rzymskiej. Przewyższyli oni nawet Niderlandczyków, gdyż stworzyli to, czego kompozytorzy północni dać im nie mogli tj. piękno melodyjne i czar harmonicznego brzmienia.

Cechą szkoły rzymskiej jest przede wszystkim pielęgnowanie chóralu gregorjańskiego; on jest podstawą motetów i mszy, gdzie występuje opleciony zwojami kontrapunktycznych linii i bogatą figuracją. On nadaje muzyce szkoły rzymskiej jakby sakramentalną powagę i majestat kościelny. Msza jest może w wyższym stopniu, aniżeli motet, typową formą szkoły rzymskiej. Motet ma bardziej subiektywne pierwiastki, aniżeli msza: zezwala bowiem na wypowiedzenie indywidualnych uczuć, gdy natomiast msza jest nawskróś obiektywna, co wynika już z samego tekstu »Or-

dirarium missae niezmiennego, bo nienaruszalnego. To też w muzyce północnej, niderlandzkiej przeważa motet, skłonność do indywidualnego traktowania muzyki, w Rzymie, gdzie działa siła tradycji i konserwatyzm, występuje silniej obiektywizm i zwrot ku formie mszy.

Kompozytorzy płu. włoscy nadali mszy zwięzłą formę; unikają oni balastu kontrapunktycznie zawilej techniki, wprowadzają budowę homofoniczną, i dbają o wyrazistą deklamację przez sylabiczne traktowanie tekstu. Obok wielkiej, uroczystej mszy pontyfikalnej, wykonywanej w katedrach, gdzie były do dyspozycji świetne chóry, rozwija się krótsza rozmiarami »Missa brevis«, zdaje się przeznaczona dla parafjalnych kościołów.

Założycielem szkoły rzymskiej jest Constanzo Festa (zm. 1545), pozostający w swoich motetach pod silnym wpływem muzyki niderlandzkiej; jego 4-głosowe »Te Deum« wykonywa się jeszcze dzisiaj podczas wielkich uroczystości w Watykanie. Niektóre kompozycje, jak Hymny, Lamentacje, mają ową podniosłą prostotę i powagę, która odtąd jest znamioną cechą szkoły rzymskiej. Drugim twórcą stylu rzymskiego jest Giovanni Animuccia (zm. 1571), bezpośredni poprzednik Palestriny jako kapelmistrz w kościele św. Piotra. Jego msze i Magnificat wolne od wszelkich naleciałości instrumentalnych, reprezentują czysty styl a capella, odznaczający się przejrzystą polifonią, śpiewnem prowadzeniem głosów i jasnym kolorytem harmonicznego brzmienia.

Najidealniejszym przedstawicielem kościelnego stylu a capella stał się Giovanni Pierluigi Palestrina (1525—1594). Styl Palestrinowski jest równoznaczny ze stylem szkoły rzymskiej. To, co przygotowali Josquin de Près, Gombert, de la Rue i bezpośredni poprzednicy włoscy, doprowadził Palestrina do najwyższego wydoskonalenia.

W początkowych jego kompozycjach jest jeszcze silny związek z muzyką niderlandzką, zwłaszcza pod względem techniki. Występują nawet zawiłe problemy i »sztuczki« mensuralne i kombinacje rytmiczne np. Msza »Ecce sacerdos magnus«, »● regem coeli«, »Virtute magna« i »Omme armé«. Palestrina posługuje się jeszcze formą polifonicznej mszy, opartej na cant. firm., a nawet wprowadza ~~zwiecki~~ tenor (zabroniony przez Sobór Trydencki!): msza »sine nomine« z r. 1582 (!) zawiera jako tenor melodię »Omme ar-

Palestrina

mé-; inna »Missa sine nomine« z r. 1567 opiera się na melodji pieśni ludowej »Je suis dishérité«. Są nawet msze, mające mieszaninę tekstów tj. liturgiczny i tekst antyfony np. »Ecce sacerdos«, jest tzw. »Missa parodia«, opierająca się w budowie tematycznej na własnej lub cudzej kompozycji świeckiej, jak madrygał lub kościelnej, jak motet. Wyrafinowana technika kanoniczna znamionuje »Missa ad fugam«, i 6 lub 7-głosowe motety. Ulubiony problem niderlandzki tj. hexachord jako cantus firmus występuje we mszy »Super ut re mi fa« z r. 1570; w motetach zaś staroniderlandzka maniera »pes ascendens et descendens« np. w 6-głos. motecie »Tribularer si nescirem« powtarza się nieustannie fraza ze słowami »Miserere mi Deus«.

Na tem archaicznem tle niderlandzkich wpływów występują tem plastyczniej rdzenie włoskie, południowe pierwiastki. Z połączenia ich z cechami niderlandzkimi powstał typowy styl Palestrinowski. Styl ten stał się niebawem oficjalnym stylem muzyki kościelnej w związku z reformą, dokonaną na polu śpiewu liturgicznego przez Sobór Trydencki 1545—1563. W ostatnim roku obrad zajęto się sprawą muzyki kościelnej; osobnym dekretem postanowiła komisja kardynałów usunąć wszelkie nadużycia, jakie zagnieździły się w muzyce figuralnej, a więc zbyt świecki charakter (lascivum aut impurum), traktowanie tekstu, przytłoczonego splotem głosów i sztuczki kontrapunkcyjne. Legendarne opowiadania sławiły do ostatnich czasów Palestrinę, jako tego kompozytora, który miał uratować muzykę figuralną od usunięcia jej z kościoła, a dzieło jego, poświęcone pamięci papieża Marcellego II, 6-głosowa »Missa Papae Marcelli« 1555 miała być tym wzorem, według którego należało odtąd komponować dla kościoła (por. K. Weinmann: Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik 1919).

Styl Palestriny znamionuje technika imitacyjna, przeplatana homofonją nota c. notam; pierwiastek deklamacyjny, najstaranniejsze traktowanie tekstu jest ze względów liturgicznych jedną z głównych zalet stylu Palestrinowskiego. Homofonja Palestrinowskiego kontrapunktu wywiera wrażenie techniki akordowej; stąd pochodzą owe sławne »trójdźwięki« bez nuty wspólnej, zbudowane na djatonicznie opadającym basie, działające majestatem powagi i mistyką brzmienia. (W 19. wieku posłużył się tą techniką Liszt

zwłaszcza w muzyce religijnej!) Typowe pod tym względem jest Palestrinowskie »Stabat Mater«, zestawiające obok siebie (według naszych pojęć harmonicznycy) trójdźwięki A-dur — G-dur — F-dur. Podobnie i motet na cześć Madonny »Ave Trinitas Sacrarum« zawiera »Palestrinowskie akordy«.

Wyraźne poczucie harmonji akordowej występuje w »Improperiach«, prowadzonych jako faux-bourdon; do dnia dzisiejszego rozbrzmiewają te głęboko wzruszające intonacje w Wielkim tygodniu w kaplicy Sykstyńskiej. Odrębne charakterystyczne brzmienie muzyki Palestrinowskiej pochodzi ze ścisłej djatoniki tonacji kościelnych, któremi Palestrina się posługuje, unikając chromatyki (mus. ficta).

Rysunek linii melodyjnej ma u Palestriny nieskazitelną czystość. Umiejętna dyspozycja ugrupowań głosowych przez łączenie pewnych rejestrów lub przeciwstawianie stwarza niedościgły koloryt brzmienia. Mimo uroczystej powagi majestatycznych »akordów« odgrywa u Palestriny melismat koloraturowy wybitną rolę; umieszczony na poszczególnych zgłoskach albo na całych wyrazach służy do plastyczniejszego uwydatnienia nastroju.

Z 93 msz, ~~komponowanych przez Palestrinę~~ jest 4-głosowa; inne są 5-głos. lub 6-głos. (jak np. sławna »Missa Papae Marcelli«) a nawet 8-głosowa (właściwie 2 chórowe po 4-głos.). Motety Palestrinowskie różnią się zasadniczo od mszy tem, że w przeciwieństwie do deklamacyjno-sylabicznego charakteru mszy, przeważa w motetach szczegółowa ilustracja słów na wzór madrygałów. Palestrina uprawiał i tę formę muzyki świeckiej i wydał dwa tomy 4-głosowych madrygałów (1555 r., lecz później zarzucił ją i wyłącznie komponował dla kościoła. W przedmowie do motetów zwraca się Palestrina do papieża Grzegorza XIII ze słowami »Erubescio et doleo«, w których wyraził żal, że kompozycją miłosnych madrygałów uchybił powadze muzyki kościelnej.

Lecz wpływ madrygału odbił się na innych kompozycjach Palestriny. W 29 utworach do tekstu Salomonowej »Pieśni nad pieśniami« poświęconych pap. Grzegorzowi XIII występują liczne »madrygalizmy« i przebija się afektacja, namiętność uczucia, słowem rysy subiektywne, obce obiektywnemu spokojowi muzyki religijnej. Sam Palestrina zaznaczył to w przedmowie, gdy mówi: »usus sum genere

aliquanto alacriore quam in ecclesiasticis cantibus uti soleo. Całość jest 5-głosową kompozycją, stanowiącą cykl, złączony nie tylko tekstem, ale jednakowymi motywami, które snują się przez wszystkie części.

Piąta księga motetów ma szczególny interes dla nas, gdyż jest poświęcona bratankowi Stefana Batorego, kardynałowi Andrzejowi; na wstępie znajduje się dedykacyjny motet »Laetus Hyperboream«.

Stylistycznie pokrewne są motetom »Hymny« oparte na chorale gregorjańskim, »Magnificat« o skomplikowanej technice kontrapunktycznej, »Offertoria« (70) »Litanje« i »Lamentacje«.

Palestrina posługuje się najczęściej fakturą 4-głosową; wiele jest również kompozycji 6-głosowych; rzadsze są 8, 9 i 12-głosowe, w których głosy łączą się w 2 lub 3 chóry. Tę zasadę polychoralną przejął Palestrina ze współczesnej mu muzyki weneckiej, która opierała się na kontrastach barw i masowej obsadzie chóru. Ten typ rozwinął przede wszystkim Adrian Willaert, kompozytor niderlandzki, kapelmistrz w kościele św. Marka w Wenecji, świetny przedstawiciel madrygału, a zarazem nauczyciel najwybitniejszych kompozytorów włoskich (Andr. Gabrieli, Zarlino, Vicentino, Cypr. de Rore).

Dwa organy, znajdujące się w kościele św. Marka, miały być zewnętrzną pobudką do stworzenia polifonii dwuchórowej. Użył jej Willaert najpierw w psalmach (1550) i hymnach, a w późniejszych kompozycjach wprowadził trzy chóry 5-głosowe, przez co osiągnął bogactwo kolorystyczne i przepych brzmienia. (Polychoralny styl Willaerta jest jakby dopełnieniem weneckiej szkoły w malarstwie). Mimo swej zewnętrznej okazałości muzyka Willaerta ma budowę uproszczonej homofonii, wywierającej wrażenie akordowego traktowania głosów. Natomiast 4-głosowe motety opierają się na skomplikowanej technice niderlandzkiej.

Szkoła wenecka wniosła prócz tego wiele nowych pierwiastków do muzyki: madrygał wenecki przyczynił się do rozwoju chromatyki, a tem samem do powolnego zaniku dźwięcznych tonacji kościelnych. Obok muzyki wokalnej pielegnują Wenecjanie samoistną muzykę instrumentalną, zwłaszcza organową. Typową formą muzyki instrumentalnej staje się »Ricercar« (dosłownie »Szukanie« franc. *rechercher*)

tj. forma kontrapunktyczno-imitacyjna wzięta z wokalnego motetu. Później zwłaszcza w muzyce angielskiej koło r. 1600 pojawia się nazwa fantazja na oznaczenie ricercaru. Pierwotnie był on swobodnie imitacyjny, a w 17. wieku dopiero przybrał ścisłą formę kanonu, później zaś kunsztownie zbudowanej fugi z inwersją, augmentacją, stretta itp. Przedstawicielami instrumentalnej muzyki weneckiej są: Girolamo Cavazzoni *Intavolatura cioè Ricercari Canzoni* (1542), Jacques van Buus, drugi organista w kościele św. Marka *Ricercari da cantare et sonare d'organo e altri istrumenti a 4 v.* (1547) i A. Willaert *Fantasia, Ricercari* (1559). Obok ricercaru uprawia szkoła wenecka drugą formę instrumentalną tj. *Kanonę*, która początkowo jest tylko transkrypcją wokalnej chanson (canzoni francesi), a później staje się odrębną formą zw. *Sonatą*; wszelako ojczyzną kanony instrumentalnej jest Francja, a nie Wenecja.

Następcy Willaerta wzbogacili muzykę instrumentalną nowymi formami: Claudio Merulo (1533—1604) jest mistrzem *Tokkaty*; cechą jej są pełne akordy i szybkie passáže; ustępy imitacyjno-kanoniczne mają tylko epizodyczne znaczenie. Kulminacyjny punkt szkoły weneckiej stanowi twórczość Gabrieli: Andrea Gabrieli (1510—1586) kompozytor motetów *Sacrae cantiones* mszy, madrygałów, chórów do *Edypa króla* i utworów instrumentalnych; bratanek jego Giovanni Gabrieli (1557—1612) największy mistrz wenecki: majestatyczne chóry podzielone jako tzw. *chori spezzati* prowadzone z organami i orkiestrą stwarzają nowy styl instrumentalno-wokalny, pełen przepychu i blasku barw. Orkiestra wenecka składa się z chóru skrzypcowego, wioli, kornetów (niemiecki *Zinken*) i trombonów (puzonów).

Do szkoły weneckiej należą nadto Giov. Matteo Asola, kompozytor kościelny; Grov. Croce (zm. 1609), Leone Leoni (1608), Baltas. Donati (zm. 1603). W Niemczech styl wenecki reprezentuje: Adam Gumpeltzhaimer (1559—1625), Christian Erbach (zm. 1573—1635) Erhard Bodenschatz zasłużony jako wydawca zbioru motetów *Florilegium Pertense* 1603 z kompozycjami najwybitniejszych mistrzów ówczesnych, Hans Leo Hassler (1564—1612), uczeń Andrea Gabriele'go, kompozytor wielogłosowych pieśni religijnych *Neue deutsche Gesänge zu 4, 6, 8 Stimmen*, mszy, nadto madrygałów i tańców: *Venusgarten oder neue lustige liebli-*

che Tänze deutscher und polnischer Art» (1615), Gregor Aichinger (1564—1628) kompozytor motetów, mszy i wszystkich form, właściwych szkole weneckiej. Genjalnym przedstawicielem stylu weneckiego w Polsce jest Mikołaj Zieleński (o którego życiu nic nie wiemy): »Offertoria et Communiones totius anni« na 1—8 głos. wydane w Wenecji 1611 r. w partyturze na organy i w 8 książkach głosowych. (v. »Wpływy włoskie w muzyce polskiej« Z. Jachimeckiego 1911).

Styl Wenecjan poddał się niebawem z początkiem 17. wieku wpływom nowych prądów w muzyce, gdy tymczasem styl szkoły rzymskiej zachował konserwatywny charakter. Ważny udział w rozwoju szkoły rzymskiej mieli kompozytorzy pochodzący z Hiszpanji, a w Rzymie osiedleni. Zdołali oni tak zasymilować technikę stylu Palestrinowskiego, że kompozycje ich są na równi z dziełami Palestriny wzorem kościelnego stylu a capella. Pierwsze miejsce wśród Hiszpanów zajmuje Cristobal Morales (zm. 1553). W jego mszach, motetach, Lamentacjach i Magnificat jest jeszcze technika niezmiernie skomplikowana; lecz schodzi ona na dalszy plan, a muzyka przemawia siłą żarliwego uczucia, ponurą powagą, egzaltowanym tonem błagalnej modlitwy i mistycznej tęsknoty.

Uczeń Moralesa, Francisco Guerrero (1527—1599) odznacza się w mszach, psalmach, motetach i passjach tym samym nastrojem mistycznym, wzniosłym spokojem i harmonją o seraficznej czystości. Szczyt szkoły rzymskiej stanowi Tomaso Ludovico di Vittoria (1540—1613), wpatrzony w Palestrinę jako w najdoskonalszy wzór; nawet w stroju naśladował swego mistrza: z pośród jego mszy, psalmów, hymnów, motetów najbardziej natchnionem dziełem jest 6-głosowa msza żałobna »Officium defunctorum«. W muzyce francuskiej styl szkoły rzymskiej reprezentuje Claude Goudimel (zamordowany w rzezi Hugonotów 1572 r.). Przez długi czas uważano go za twórcę szkoły rzymskiej i nauczyciela Palestriny. Dopiero monografia pani Marie Bobilier (pseud. Michel Brenet) wykazała, że nauczyciela Palestriny Cimello brano mylnie za Goudimela. Prócz »Psałterza« skomponował Goudimel muzykę do ód Horacego: nadto msze, motety, Magnificat i świeckie chansons.

Kompozycje Palestriny trudno nieraz odróżnić od kompozycji jego naśladowców; dowodem tego Marc. Antonio

Ingegneri (1545—1592), którego *„Responsoria hebdomadae sanctae“* 1588 przez długi czas uważano za dzieło Palestriny. To samo stało się z niektórymi kompozycjami Felice Aneria (1560—1614). Brat jego Giov. Franc. Anerio (1567—1620) czas jakiś kapelmistrz na dworze Zygmunta III, stylem swojej muzyki stoi na przelomie epoki Palestrinowskiej i nowego kierunku w 17. wieku. Do szkoły rzymskiej należą nadto bracia Nanino: Giov. Maria (1545—1607) i Giov. Bernardino (1550—1623), Fran. Suriano (1549—1620), który wraz z Fel. Anerio przeprowadził rewizję *Graduału* i wydał jako *„Editio Medicaea“*.

Tradycje szkoły rzymskiej snują się przez wiek 17, a nawet sięgają w głąb 18. wieku. Styl a capella staje się nienaruszalną cechą, *„stile osservato“*, i jedynie z muzyki weneckiej przejmując polychorałność lub bardzo wielką liczbę głosów. Typowym przykładem jest 48-głosowa msza Orazio Benevoliego (1602—1672), napisana na poświęcenie katedry w Salzburgu 1628. Nauczyciel jego Vincenzo Ugolini (zm. 1626) był mistrzem motetów, mszy i psalmów 8—12-głos. Prostotę Palestrinowskich *„Improperiów“* naśladuje Gregorio Allegri (1584—1652); szczególną sławę zdobyło jego *„Miserere“* 9-głosowe, wykonywane stale w Wielki Tydzień w Syxtynie, strzeżone tajemnicą, gdyż pod karą klątwy nie wolno go było kopjować; po raz pierwszy opublikował je J. Burney 1771. Ta kompozycja, pełna mistycznego czaru, opiera się na budowie *fauxbourdonowej*. Inne utwory Allegriego obejmują msze, Lamentacje, Magnificat, motety, *Te Deum*, psalmy. Paolo Agostini (1580—1629), Antonio Cifra (1575—1638), Antonio Abbatini (1595—1677), Ercole i Giuseppe Bernabei (w. 17/18), Franc. Valentini (zm. 1654) kompozytor kanonu, który można rozwiązać na 2.000 sposobów! (v. Kircher *„Musurgia“*), Francesco Foggia (zm. 1688), Domenico Mazzocchi i jego brat Virgilio, G. O. Pitoni (zm. 1743), Tomasz Baj (zm. 1714), którego *„Miserere“* 5-głosowe doszło do takiej sławy, jak *„Miserere“* Allegriego — oto długi szereg kompozytorów, trzymających się tradycji Palestrinowskiego stylu. W 19. wieku nawiązał do stylu szkoły rzymskiej Pietro Raimondi (1786—1853); jego wokalne fugi, przeznaczone na 8 do 64 głosów realnych (!) dadzą się ująć w różnorodne kombinacje o mniejszej ilości głosów tak, że

Miserere.

Gregorio Allegri.

Soprano I. *p*

Soprano II. *p*

Alto. *p*

Tenore. *p*

Basso. *p*

Mi-se-re-re me - i, De - - - - -

- us, se-cundum magnam mi - - - se-ri-cor - - - - - di

- am, mi - se - ri - cor - dia - tu - - - - am.

każda »jednostka choralna« stanowi dla siebie zamkniętą całość!

Giuseppe Baini. Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierl. da Palestrina. 1828.

M. Brenet. Palestrina. 1905.

Henri Collet. T. L. Vittoria 1914.

K. Winterfeld. Joh. Gabrieli u. sein Zeitalter. 2 tomy 1834.

Uniwersalnością genjuszu góruje nad wszystkimi kompozytorami 16. wieku Orlando Lasso (1522--1594), ostatni wielki Niderlandczyk. Twórczość jego jest syntezą stylu muzycznego w 16. wieku i jednoczy w sobie wszystkie kierunki ówczesne. Liczba jego kompozycji wynosi przeszło 2.000. Zbiorowe wydanie p. t. »Magnum opus musicum« wydrukowane staraniem jego synów Ferdynanda i Rudolfa po jego śmierci (1604 r.) zawiera blisko 50 mszy, 1200 motetów, prócz tego Magnificat, Officia, psalmy, madrygały, chansons, villanelle, pieśni niemieckie.

Do najslawniejszych kompozycji Lassa należą psalmy pokutne, »Psalmi Davidis poenitentiales« 1584, zajmujące w jego twórczości takie stanowisko, jak »Improperia« w twórczości Palestriny. Tych siedm psalmów 5-głosowych odznacza

się prostotą techniki i wyrazu, a głębią uczucia nie ma sobie równych w muzyce 16. wieku.

Kościelna muzyka Orlanda Lasso ma rys surowej powagi i pewien ponury ton, właściwy sztuce północnej. Budowa mszy i motetów opiera się na skomplikowanej technice niderlandzkiej; całość imponuje potęgą brzmienia harmonicznego.

Kompozycje świeckie, zwłaszcza madrygały i pieśni niemieckie zdumiewają bogactwem charakterystyki; w technice zużytkowują zdobycze włoskiej muzyki i dorównują śmiałością chromatycznych harmonij kompozycjom Venosy, Marenzia, a nawet eksperymentom Nic. Vicentina. W madrygałach występują często rysy dramatyczne: dialog (zwłaszcza w madrygałach do tekstów Petrarcki) i echo dwóch odpowiadających sobie chórów.

Głównym terenem działalności Lassa był dwór elektora bawarskiego Albrechta V w Monachjum. Wspaniałe wydanie 5-tomowego *«Patrocinium musices»* (1573) wydrukowano kosztem elektora.

Podobne znaczenie, jak Lasso dla Monachjum miał dla dworu królewskiego w Pradze inny Niderlandczyk Philippe de Monte (1521—1603), kompozytor mszy, motetów, madrygałów kościelnych *«spirituali»*; niezrównany jako przedstawiciel francuskich chansons i sonetów do słów Pierre de Ronsard. W Pradze rozwijał swoją bogatą twórczość Jacobus Gallus (Handl, Petelin) 1550—1591, łączący wzniosłą prostotą stylu Palestrinowskiego (motet *«Ecce quomodo moritur»*) z przepychem konstrukcji polychoralnej: Msze 7—8-głos. a zwłaszcza *«Opus musicum harmoniarum 4—8 et plurium vocum»* w 4 częściach 1586—1590, *«Sacrae Cantiones»*.

Adolf Sandberger. Beiträge zur Gesch. d. bayrischen Hofkapelle unter O. Lasso. 1894.

E. Destouche s. Ori. di Lasso. 1894.

G. van Doorslaer. La vie et les oeuvres de Phil. de Monte. 1921.

Zbiorowe wydanie kompoz. Lasa pod red. Fr. X. Haberla i A. Sandbergera.

Wiek 16. jest epoką stylu wokalnego; chór a capella ma bezwzględną przewagę nad muzyką instrumentalną. Pierwotnie była muzyka instrumentalna swobodną improwizacją; nie spisywano jej, gdyż służyła głównie do towarzy-

szenia śpiewowi. Tak było w starożytności, tak samo w średniowieczu w muzyce trubadurów. Na wyższy szczebel artystyczny wzniosła się dopiero muzyka instrumentalna w okresie florenetyńskiej Ars nova, zwłaszcza że wówczas rozpowszechniły się instrumenty, opatrzone strunami: wiole, harfy, lutnie. W kompozycjach polifonicznych 15. wieku instrumenty łączono w chór głosów, towarzyszących chórowi wokalnemu.

Samodzielnie rozwija się muzyka instrumentalna tylko jako transkrypcja kompozycji wokalnych na lutnię i organy. Są to tzw. »tabulatury« lutniowe i organowe. Lutnię, wprowadzona przez Arabów do Hiszpanji, skąd rozeszła się po całej Europie, jest instrumentem domowym 15—17 wieku i zajmuje wówczas takie stanowisko, jak dzisiaj fortepian lub skrzypce.

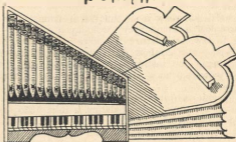
Najdawniejsze tabulatury organowe zachowały się w rękopisach; są to: angielska tabulatura z roku 1335 (obecnie w British Museum), niemiecka tabulatura Konrada Paumanna z Norymbergi »Fundamentum organisandi« z r. 1452 i »Buxheimer Orgelbuch« z 15. wieku. Najstarszą drukowaną tabulaturoą jest wydana w r. 1512 tabulatura Arnolda Schlicka z Heidelbergu: »Tabulaturen etlicher Lobgesaug und Liedlein uff die Orgeln und Lauten«. Tabulatury Leonharda Klebera 1524 r., Hansa Kottera 1525 r., a zwłaszcza Hansa Buchnera z Konstancji 1551 r. zawierają część teoretyczną o technice gry organowej, piśmie tabulaturowem, o sposobie transkrypcji (koloryzowaniu) i część praktyczną, w której są kompozycje ówczesnych mistrzów. Stan muzyki organowej w Polsce w połowie 16. wieku reprezentują dwie tabulatury: jedna pochodząca z klasztoru w Kraśniku spisana przez Jana z Lublina w 1540 r., druga z klasztoru św. Ducha w Krakowie z 1548 r.

Od drugiej połowy 16. wieku rośnie liczba drukowanych tabulaturo: Elias Nic. Amerbach 1571, Bernard Schmid starszy 1577, Jakob Paix 1583; jeszcze w 17 w. wychodzą tabulatury: Bernard Schmid młodszy i Joh. Woltz 1617.

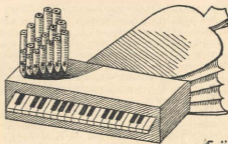
Organy były nie tylko instrumentem kościelnym, lecz również instrumentem domowym: do tego celu służyły małe przenośne organy zw. »Portatywem« i pokojowe organki zw. »Pozytywem«. Najdawniejszymi mistrzami gry organowej byli: w 14 w. Francesco Landino we Florencji, w 15 w. Antonio

Squarcialupi również we Florencji, Konrad Paumann ciemny od urodzenia, zm. 1473 zarazem kompozytor. Wiek 16. jest epoką, w której rozpoczyna się rozwój literatury organowej,

Der Instrument. Musica. gviij
Posityff.



Portatyff.



C ij

Z dzieła Mart. Agricoli. Musica instrumentalis 1528.

aż w wieku 17. i 18. (Bach-Händel) dojdzie ona do najwyższego rozkwitu. Zwłaszcza szkoła wenecka pielegnuje formy muzyki organowej. Obok Willaerta, J. Buusa, Gabrielich, Cl.

Merula mistrzem organowym jest Luzzasco Luzzaschi w Ferrarze (zm. 1607), a w Hiszpanji Don Antonio de Cabezon (ciemny od urodzenia organista Filipa II: 1510—1566); kompozycje wydal jego syn Hernando w tabulaturze 1578. Są tam 2—3-głos. preludja, transkrypcje hymnów, motetów (m. i. Josquina), warjacje pieśni i tańców. Jako teoretycy ważni są w Hiszpanji Juan Bermudo »Declaracion de Instrumentos« (1555) i Thom. de Sancta Maria »Arte do taner fantasia« 1565.

Otto Kinkeldey. Orgel und Clavier in d. Musik des 16 Jhdts. 1910.

A. d. Chybiński. Tabul. Jana z Lublina. Kwartalnik muzyczny. 1911.

Zdz. Jachimcki. Katalog tematyczny tabul. z 1548 r. Akad. Um. 1913.


Podobnie jak organy, tak samo i lutnia wytworzyła odrębną literaturę. Nieraz zawierały tabulatury organowe także i tabulaturę lutniową, jak np. Arn. Schlick 1512. Wyłącznie na lutnię pisane są niezmiernie liczne tabulatury, z pośród których do najwcześniejszych należą: Francesco Spinaccino 1507, Franc. Bossinensis: Tenori e contrabassi intaboluti, Hans Judenkunig 1523, Hans Neusidler 1536, Hans Gerle »Musica tensch« 1532, Sebastjan Ohsenkühn 1558. Mistrzem muzyki lutniowej w Hiszpanji jest Don Luis Milan: »El Maestro« 1535, we Francji Alberto Mantovano: »Tablature de luth« 1553. Najwcześniejszym drukiem lutniowym francuskim jest anonimowy zbiór »18 basses dances« wyd. u P. Attaignant 1529. W Anglii sławny madrygalista John Dowland (1562—1626) jest mistrzem gry lutniowej, w Polsce Walenty Gröff Bekwark, pochodzący z Siedmiogrodu (1507—1576) na dworze Zygmunta Augusta w Wilnie przez 15 lat: »Ricercari«, »Intabulatura« drukowana w Lyonie 1552, »Harmoniae musicae« w 2 częściach wydane w Krakowie 1565 i 1568. Z późniejszych lutnistów polskich sławny był Wójciech Długoraj, lutnista Stefana Batorego; jego Vilanelle umieścił J. B. Besard w Kolońskim zbiorze »Thesaurus musicus« 1603 r.

Oskar Chilesotti. Biblioteca di rarità musicali 1883. Lautenspieler des 16 Jhdts. i liczne studia o literaturze lutniowej.

Oswald Körte. Laute und Lautenmusik bis zur Mitte d. 16 Jds. 1902.

A. Koczirz. Öster. Lautenmusik im 16 Jd.

Don Guillermo Morphy. Les luthistes espagnols du XVI siècle 1902 (tłum. niem. H. Riemann).

Tabulatura organowa i lutniowa wykształciła odrębne pismo nutowe, inne aniżeli pismo, używane w muzyce wokalnej. Tabulatura była tem, czem obecnie partytura, a raczej wyciąg fortepianowy. Inaczej notowano w organowej tabulaturze romańskiej, a inaczej w niemieckiej. Włoska tabulatura posługiwała się dwoma systemami dla partji sopranowej i basowej, zazwyczaj więcej niż 5 linjami. Francuska tabulatura używała 5 linii. Hiszpańska tabulatura miała 4 linje, jakby 4 głosy; na nich umieszczano cyfry w zastępstwie nut, a wartość rytmiczną zaznaczano nad systemem liniowym nutami mensuralnymi. Niemiecka tabulatura organowa nie miała ani linii ani nut, tylko umieszczała litery jedne nad drugimi szeregami, które odpowiadały głosom; wartość rytmiczną oznaczały kropki - Brevis, kreski pionowe = Semiorevis, ♯ = Minima, ♮ = Semiminima itd. Zamiast chorągiewek używano podłużnej linii, łączącej kilka nut: . Nierzadziej górnego głosu pisano nutami mensuralnymi.

Pismo tabulatur lutniowych posługiwało się cyframi lub literami, zapomocą których oznaczono nie tony, lecz gryfy. We francuskiej i włoskiej tabulaturze umieszczano je na linjach, które odpowiadały strunom lutni. W niemieckiej tabulaturze nie używano linii, lecz cyfry ustawiano szeregami, które odpowiadały liczbie głosów, podobnie jak w tabulaturze organowej. Wspólną cechą wszystkich tabulatur jest kreska taktowa, nieznaną ówczesnej nutacji mensuralnej, używanej w muzyce wokalnej.

Prócz tabulatur lutniowych i organowych istniały tabulatury dla instrumentów smyczkowych i dętych. ● technice gry instrumentalnej w 16. wieku informuje uczeń Zarlina, Girolamo Diruta w traktacie poświęconym Zygmuntowi Batoremu »Il Transilvano o Dialogo sopra il vero modo di sonar organi e instrumenti da penna. 1593 roku. Technika gry organowej była identyczna z techniką gry na innych instrumentach, opatrzonych klawiszami. Instrumenty te mają różnorodne nazwy i rozmaity konstrukcję:

Klawikord powstał z monochordu, opatrzonego pierwotnie jedną struną, a od czasów Guidona czterema strunami. Monochord służył do pomiarów interwali i do nauki tonacji kościelnych. Przesuwalne siodełko służyło do dzielenia struny na różne interwale. Klawikord przejął z mo-

nochordu zasadę konstrukcji z tą różnicą, że zamiast przesuwalnego siodełka miał metalowe języczki, przymocowane do klawiszów. Klawikord miał mniej strun, aniżeli klawiszy. Struny napięte były poprzecznie do klawiatury. Języczki umożliwiały wydobycie kilku tonów z jednej i tej samej struny, gdyż uderzały w nią w różnych miejscach zazwyczaj dwa sąsiednie półtony np. *c*—*cis* lub *e*—*f* znajdowały się na jednej strunie; w wyższych pozycjach nawet trzy półtony np. *f*—*fis*—*g*. Rzecz jasna, że tonów, leżących na jednej strunie, nie można było równocześnie zagrać, lecz tylko kolejno. Takie klawikordy nazywano dlatego instrumentami »z węzłami«, »gebunden«. Z postępem techniki pianistycznej zaczęto konstruować klawikordy, w których każdy klawisz miał osobną strunę, »bundfrei«; stało się to za czasów J. S. Bacha około r. 1730. Początkowo budowano klawikordy bez nóg, dlatego kładziono je na stole, jak cytrę lub cymbały.

Inny typ przedstawia clavicembalo lub clavecin, angieli. Harpsichord; instrument ten powstał (według Virdunga »Musica getutscht« 1511) ze starodawnego »psalterium«. Zasadnicza różnica w budowie między klawikordem a cembalo polegała na mechanizmie, wydobywającym dźwięk ze strun. W klawikordzie jedna struna służyła dla kilku tonów, w cembalo każdy ton miał osobną strunę. Zamiast języczków metalowych były tu umieszczone na końcach dźwigni klawiszów sztabki drewniane albo nieraz piórka krusze, które szarpały struny; stąd nazwa: »Stromenti da penna«. Zależnie od zewnętrznego wyglądu miało cembalo różne nazwy: clavictherium (podobne do pianina), virginal o małych rozmiarach; Paulirinus w »Liber XX artium« 1460 r. mówi: »Virginale dictum, quod uti virgo dulcorat mitibus et suavissimis vobibus«. Spinet, mający nazwę od budowniczego weneckiego Joh. Spineta (1500 r.) czy też od »spina« kolec czyli haczyk. Struny cembala były różnej długości i im wyżej, tem krótsze; dlatego cembala miały kształt trójkątno skrzydłowy w przeciwieństwie do klawikordów, które miały struny jednokiej długości i stąd kształt czworoboczny.

Ton klawikordów był wprawdzie słaby, lecz pozwalał na wydobycie kolorystycznych odcieni; nadto zapomocą wibracji palca można było tonowi nadać pewne zabarwienie uczuciowe. Klawikord był wskutek tego instrumentem salonów i zwłaszcza później w epoce czułościwego »Werte-

ryzmu. był szczególnie ulubiony i rozpowszechniony. Ton clavicembala był natomiast głośny, pełny, ale niezdolny do modulacji zapomocą samego uderzenia. Dlatego wprowadzono mechanizm, podobny do rejestrów organowych, który umożliwiał wydobycie dynamicznych odcieni i barw brzmienia. Później budowano cembala o dwóch klawiaturach, manualach, zestawiających bezpośrednio kontrasty dynamiczne; dla głębokich rejestrów basowych wprowadzono nawet trzecią klawiaturę pedałową, co było niezmiernie cenną zdobyczą dla polifonicznego prowadzenia trzech lub czterech samodzielnych głosów.

W starszych klawikordach i clavicembalach, podobnie jak w organach, brak najniższym rejestrom basowym tonów chromatycznych, ale klawiatura djatoniczna ułożona jest w dwóch rzędach tj. niektóre tony djatoniczne jako białe klawisze, niektóre są jako czarne; taką dyspozycję klawiszów nazywano małą „oktawą”, (*Kurze Octave*) *Mi-Re-Ut*. Czystym eksperymentem bez znaczenia praktycznego był instrument zw. „*Archicembalo*” skonstruowany przez Nic. Vicentina (zm. 1572); był to enharmoniczny instrument, posiadający osobne klawisze dla tonów krzyżykowych i bemołowych.

W 16. wieku brak jeszcze osobnej literatury dla klawikordu i cembala; kompozycje organowe, tj. transkrypcje „koloryzowane” kompozycj wokalnych, *ricercari*, fantazje, tokkaty i tańce służą zarazem do gry klawikordowej. Wyjątkiem jest jedynie zbiór, wydany w Wenecji u Gardana 1551. „*Intavolatura nova di varie sorte de balli da sonare per Arpichordie, Clavicembali, Spinette e Monochordi*”.

Samodzielną literaturę clavicembalową rozwinęli w 16. wieku kompozytorzy angielscy, zwani „angielskimi virginalistami”; Tallis Thom. zm. 1585, Bird Will zm. 1623, Bull John zm. 1628, Gibbons Orlando (1583—1625, Philips Petrus (1560—1633) popularny i w Polsce; w bibl. Jagiell. znajduje się egzemplarz jego kompozycj „*Gemulae sacrae*” 1634 r., Farnaby Giles (1592), Munday John (1505—1590), Thom. Morley (1557—1603), zarazem świetny teoretyk, którego pracę przetłum. na język niemiecki p. t. „*Musica practica*” (1597). Pierwszy drukowany zbiór kompozycj na virginal pojawił się w r. 1611 p. t. „*Parthenia or the Maidenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls*”; tu właśnie znalazły się kompozycje wszystkich wybitniejszych virginalistów. Charak-

terystyczną formą ich muzyki jest »Warjacja«, osnuta na piosenkach i tańcach, nadto »Fantazja« pielegnowana także we Włoszech i drobne utwory o charakterze ilustracyjno-programowym, przedstawiające obrazy burzy, polowania, pochodów uroczystych, bicia dzwonów itp. Styl virginalistów wyzwała się z zależności stylu organowego, a natomiast rozwija się na podłożu czysto pianistycznej techniki (passaże, akordy, łamane trójdźwięki, repetycja tonu itd.). Najbogatszym zbiorem rękopiśmiennym jest »Fitzwilliams Virginal Book« z r. 1564—1625.

Przełom, jaki dokonał się w muzyce 16. wieku, znalazł swój wyraz także i w teorii. Pod wpływem renesansu zwrócono się do muzyki greckiej i jej teorii. Wraz ze wszystkimi formami życia społecznego i artystycznego chciano wskrzesić i muzykę grecką, co jednak wywołać musiało nieunikniony konflikt między zdobycami nowej muzyki a dawną. Próbę reformy podjął Don Nicola Vicentino w rozprawie »L'antica musica ridotta alla moderna pratica« 1555; dzieło to sformułowało poraz pierwszy zasady podwójnego kontrapunktu. Za wskrzeszeniem muzyki starogreckiej przemawiał przedewszystkiem Vincenzo Galilei w »Dialogo della musica antica e della moderna« 1581.

Decydujący wpływ jako teoretyk zdobył Gioseffo Zarlino 1517—1590, uczeń Adr. Willaerta, wybitny kompozytor i kapelmistrz w kościele św. Marka w Wenecji. Jego dzieło »Istituzioni harmoniche« 1558 i »Dimostrazioni harmoniche« 1571 wprowadziły ważne zdobycze: Zarlino przyjął oktawę jako podstawę systemu djatoniczno-syntonicznego Ptolemeusza. Ustalił, że stosunki utworzone z cyfr 1 do 6 (senarius) i ich wielokrotności są konsonansami. Uzasadził pojęcie akordu durowego (harmonica divisio) i mollowego (arithmetica divisio). Przedstawił systematycznie zasady pojedynczego i podwójnego kontrapunktu i kanonu; w końcu odrzucił skomplikowane proporcje rytmiczne Niderlandczyków, uważając je za rozumową spekulację (musici sofisti) i z ligatur pozostawił tylko ligaturę dwóch semibrevis.

Epoka dramatycznej monodji i basso continuo obejmuje wiek 17. i połowę wieku 18., a zatem sięga od r. 1600 do r. 1750 (tj. śmierci Bacha). Następuje zupełna zmiana stylu przedwojennego pod hasłem reformy muzyki

w duchu helleńskim. Ustaje wyłączna przewaga muzyki kościelnej w stylu a capella, skomplikowana polifonia ustępuje miejsca monodji, budzi się poczucie harmoniczne, oparte na tonacjach durowych i molowych; tem samem upadają tonacje kościelne, zwłaszcza, że chromatyka madrygału i eksperymenty chromatycno-enharmoniczne (de Rera, Vicentino, Venosa) przelamują ciasny zakres diatoniki. Dążeniem tych eksperymentów jest wydobycie większej siły wyrazu, aniżeli to było możliwe zapomocą dawnej techniki polifonicznej. Dźwięk ma być wykładnikiem uczuć, środkiem charakterystyki w służbie poezji. Taki charakter ma ówczesny madrygał, który drogą naturalnej ewolucji przeobrazić się musiał w dramat, który starał się oddziaływać na uczucia siłą form dialogu i za tło brał jakąś akcję, jakąś scenę z życia, którą starał się oddziaływać dźwiękami. Lecz zasadnicza różnica między tym dramatycznym madrygałem a formą dramatyczną tkwi w tem, że madrygał nie zna dialogu osób działających, tylko przedstawia ten dialog zapomocą chóru 4—5-głosowego, zarazem nie nadaje się do wykonania w formie scenicznej-dramatycznej. Przedstawicielem dramatycznego madrygału jest Orazio Vecchi (1550—1605), który w 3-głosowym madrygale »Amfiparnasso, Commedia harmonica« (1594) stworzył typową formę, pośrednią między muzyką polifoniczno-chóralną a dramatem muzycznym. »Amfiparnasso« jest właściwie muzyczną »Commedia dell' arte«, rozpowszechnioną już od połowy 16. wieku pod nazwą »Dialoghi Musicali«; komponowali takie dialogi Andrea Gabrieli, A. Striggio, Giov. Croce, A. Banchieri. Także i Orlando Lasso napisał dialogowany madrygał, w którym dwa chóry przedstawiają scenę kłótni między panem a służącym.

»Intermedia« lub »intermezza« wykonywane w sposób dramatyczny na scenie wplatały w akcję ustępy muzyczne, które jako choralne madrygały ilustrowały toczącą się akcję, lecz nie miały znaczenia czynnika dramatycznego; obok ustępów wokalnych były także epizody instrumentalne. »Intermedii et Concerti«, które w 1591 r. wydał Christofano Malvezzi zawierały prócz jego własnych kompozycje Luca Marenzina, Em. Cavalieriego, Giov. Bardiego, Jac. Periego i Girol. Cacciniego. Luca Marenzio skomponował madrygały do intermedjum »Combattimento d'Apolline col Serpente«. 1589.

Podłoże dla dramatycznego stylu było przygotowane. Ważnym czynnikiem w ewolucji tego procesu historycznego było wykształcenie nowej techniki muzycznej, polegającej na prowadzeniu jednego głosu tj. głównej melodji na tle akompanjamentu instrumentalnego. Solowa pieśń, monodja, oparta o akordowe tło, sprowadziła reakcję wobec polifonicznego stylu, polegającego na kombinacji kilku samodzielnych głosów. Drogę do wytworzenia monodji z akomp. instrum. uitorował nowy środek techniczny t. zw. »basso generale« lub »basso continuo«. Związkiem jego była metoda organistów włoskich sporządzenia partytury organowej »Partitura d' organo«, w której nie wypisywano wszystkich głosów jakiejś polifonicznej kompozycji, lecz tylko głos basowy, a inne głosy notowano cyframi nad basem t. zn. cyfry oznaczały interwale i pochod głosów górnych. Była to uproszczona metoda, przedstawiająca plastycznie harmoniczny stosunek głosów. Niewiadomo, kto pierwszy posłużył się tym środkiem basu cyfrowanego czyli generalnego; w druku ukazały się kompozycje wokalne, opatrzone basem generalnym już u schyłku 16. wieku: Giovanni Croce: 8-głosowe motety 1594 i Adriano Banchieri: Concerti ecclesiastici 1595. Odtąd kompozytor mógł jakby szkicować tylko jakąś wielogłosową kompozycję, wypisując melodję i bas, opatrzone cyframi.

Ten nowy środek techniczny sprowadził przełom w stylu muzycznym: przygotował muzykę, opartą na harmonji czyli akordach, jako gotowych jednostkach kilkulgłosowych. Akordy służyły do wypełnienia melodji jakby barwa, ożywiająca rysunek, gdy tymczasem w epoce polifonji posługiwał się kompozytor kilku linjami melodyjnymi i z połączenia ich otrzymywał dopiero harmoniczny koloryt.

Do szczególnego znaczenia doszła nowa technika basu generalnego wtedy, gdy monodję przeszczepiono na teren muzyki dramatycznej. Hasło reformy rzucili kompozytorzy florentyńscy. I znowu, jak przed 300 laty, stała się Florencja kolebką nowego stylu monodycznego. Grono artystów »dilettanti«, zbierające się w domu hr. Bardiego i Jac. Corsiego, stało się twórcami dramatu muzycznego czyli opery. Do tego grona t. zw. »Cameraty« należeli: poeta Ottavio Rinuccini i kompozytorzy Emilio del Cavaliere, Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Girolamo Mei, Giulio Caccini i Jacopo

Peri. Ideałem ich była starogrecka tragedia, w której muzyka zajmować miała równorzędne stanowisko obok poezji.

Celem ich reformy było wskrzeszenie muzyki starogreckiej i poddanie jej w służbę dramatu. Zadanie było tem trudniejsze, że wiek 16. nie znał żadnych zabytków muzyki greckiej; wprawdzie Galilei ogłosił hymn Mesomedesa, ale nie umiano wówczas odcyfrować znaków nutowych, w których hymn był spisany. A więc drogą domysłów, a raczej teoretycznej, fikcyjnej doktryny postanowiono stworzyć nowy styl w duchu starogreckim.

Przedewszystkiem zwrócono się przeciw kontrapunktowi, a domagano się techniki muzycznej, któraby umożliwia oddanie uczuciowych stanów jednostki: monodia wokalna, śpiew solowy na tle akompanjamentu instrumentalnego oto forma, która zdaniem reformatorów florentyńskich mogła spełnić to zadanie, a zarazem odpowiadała stylem swoim ideałowi muzyki starogreckiej. Galilei dał początek: skomponował muzykę, malującą scenę z »Piekła« Dantego (epizod, przedstawiający Ugolina, zgłodzonego wraz z dziećmi) we formie pieśni solowej z towarz. wioli; następnie w tym samym stylu napisał muzykę do Lamentacji Jeremiaza. Za jego przykładem poszedł Giov. Bardi i skomponował arję do słów Rinucciniego »Dafne« 1590.

Nowy styl monodyczny przeniesiono na pole dramatyczne: Jacopo Peri stworzył pierwszą operę »Dafne«, wystawioną w domu Corsiego w r. 1597. W trzy lata później Peri i rywalizujący z nim G. Caccini napisali muzykę do tego samego tekstu opiewającego »Eurydykę«; odtąd temat ten służył stale niemal wszystkim kompozytorom jako treść libretta. Rok 1600 jest więc granicą, od której zaczyna się nowy styl dramatyczny. Nazwano go »stile rappresentativo« lub »stile parlante«, a utwory według nowej techniki dramatycznej napisane nie mają jeszcze nazwy opery, lecz nazywają się albo »dramma per musica« albo »tragedia per musica«.

Twórcy dramatu muzycznego unikają melodji czysto muzycznej t. zn. niezawisłej od słowa, a natomiast dążą do naturalnej deklamacji muzycznej czyli recitativa, odznaczającego się uczuciowym wyrazem. Nieuniknionem następstwem deklamacyjnego traktowania tekstu była jednak monotonia; wyjątkowo w momentach dramatycznych i muzyka oży-

wia się i przybiera charakter silnej ekspresji. Chóry unikają wszelkiej kunsztownej budowy i techniką swoją nie przypominają polifonicznej konstrukcji. Najważniejszą częścią jest śpiew solowy z tow. baśm cyfrowanego; jak realizowano ten baś, niewiadomo dokładnie, dobor instrumentów zależał od dyrygenta; z przedmowy do »Eurydyki« dowiadujemy się, że akompanjament składał się z clavicembala, chitarrone, tj. gitary basowej czyli teorba, lira grande i liuto grosso. Członkowie tej prymitywnej orkiestry grali za sceną.

Zasady nowego stylu wokalnego ujął w systematyczną całość Giulio Caccini (Romano 1550—1618) w zbiorze, zatytułowanym »Nuove musiche« 1601: są tu monodyczne madrygały i arje czyli kanzonety z basem cyfrowanym, nadto fragmenty z muzyki dramatycznej »Il rapimento di Cefalo«. Obzerna przedmowa rozwija szczegółowo zasady reformatorów i przedstawia je jako reakcję wobec przesadnej komplikacji głosów w kontrapunkcie, który zabija słowo i jest wrogiem poezji (»laceramento della poesia«); nowy styl dąży do zjednoczenia poezji z muzyką, zarzuca jednostronne pielegnowanie melodji bez treści (nobile sprezzatura del canto) i stara się z muzyki wydobyć prawdę wyrazu uczuciowego; stąd nietylko konsonans, ale i jaskrawy dyssonans musi być technicznym środkiem charakterystyki. Takie same zasady wypowiedział Jac. Peri w przedmowie do opery »Eurydyka«, drukowanej w Wenecji 1601 r.

Florencja stworzyła operę. Ta nowa forma wzbudziła entuzjazm i wywołała żywy ruch na polu muzyki dramatycznej. Mantua, Bolonia, Rzym, a przede wszystkim Wenecja stały się ogniskami nowego stylu. Styl florentyjski reprezentuje Marco Gagliano, kompozytor madrygałów i muzyki kościelnej (1575—1642); opery »Il Medoro«, »Giuditta« zaginęły, zachowała się opera »Dafne« i »La Flora« wspólnie z Perim skomponowana. Córka Cacciniego, Francesca Caccini należy również do »szkoły florentyńskiej«; jej operę, a raczej balet »La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina« wykonano na cześć Władysława IV podczas jego pobytu w domu Medyceuszów we Florencji w 1625. (Tłumaczenie libretta S. S. Jagodyńskiego drukowano w Krakowie 1628). W Wenecji powstała pierwsza scena publiczna (1637) »San Cassiano«, gdy tymczasem poprzednio miała opera

charakter wyłącznie dworski i dostępna była dla wybranych kół arystokracji. W Wenecji dokonała się zmiana w stylu opery. Reformatorzy florentyńscy starali się stworzoną przez siebie formę nagiąć do sztucznej doktryny; opera miała być przede wszystkim dramatem; pierwiastek muzyczny schodził na dalszy plan; najważniejszą, zasadniczą rzeczą była poezja; śpiew miał być środkiem mowy, recitativo dramatyczne zastępowało dialog. Muzyka dostała się w nienaturalną sferę; nie mogła rozwijać się samodzielnie, była tylko środkiem do celu, była zależna od poezji. Z tej nienaturalnej pozycji wyzwolili operę kompozytorzy weneccy, a na ich czele Claudio Monteverdi (1567—1643), uczeń Ingegnera, świetny madrygalista, śmiały poszukiwacz nowych skojarzeń harmoniczných (w duchu Vicentina, Venosy). Konserwatywni teoretycy toczyli z nim walkę; Giov. Mar. Artusi »Ovvero delle imperfettioni della moderna musica« 1600.

Madrygały Monteverdiego mają ścisły związek z jego operami; zawierają bowiem mnóstwo rysów dramatycznych. Zwłaszcza ostatnie madrygały (zawarte w 8 księdze) zatytułowane »Madrigali guerrieri ed amorosi« są jakby miniatuрами dramatycznymi. W przedmowie do nich omawia Monteverdi zagadnienie t. zw. »Stile concitato« i wprowadza nowe środki charakterystyki sytuacyjnej i nastrojowej; między innymi używa po raz pierwszy tremola instrumentów smyczkowych, odtąd jedyne go środka dla odmalowania sytuacji, pełnej napięcia i niepokoju. Efektem tym posłużył się Monteverdi w scenie dramatycznej »Combattimento di Tancredi e Clorinda« (umieszczonej w zbiorze »Madrigali guerrieri«).

Monteverdi przyznał muzyce w operze należne jej prawa: recitativo jest u niego melodyjniejsze, muzyka ma większą śpiewność i głębszy wyraz, niż u kompozytorów florentyńskich. Harmonja bogatsza (swobodne użycie akordu septymowego!); miejsce dialogu zajmuje w miejscach uczuciowo podnieconych forma duetu. Orkiestra jest nie tylko podporą harmoniczną dla śpiewu, lecz odgrywa nieraz samodzielną rolę i służy do charakterystyki dramatycznego wyrazu. Chór głosów instrumentalnych odznacza się bogactwem barw i składa się prócz clavicembala z grupy instrumentów smyczkowych i dętych: wiole różnych rejestrów,

harfy, skrzypce (violini piccoli alla Francese), chór lutni, teorby, gamby, puzony, trąbki (cornetti), flety. Nie jest to orkiestra w znaczeniu nowoczesnym (symfoniczna), lecz chór instrumentów, zestawionych analogicznie do chóru wokalnego. Monteverdi trzyma się bowiem techniki orkiestralnej, jaką stworzyła szkoła wenecka (Willaert-Gabriele).

Z licznych oper Monteverdiego nie wszystkie się zachowały: »Orfeo« (1607), »Il ritorno d'Ulisse in patria« 1641 i L'incoronazione di Poppea« 1642; z opery »Arianna« (1609) został tylko fragment: sławna pieśń Ariadny »Lamento« (prototyp dramatycznej arji w późniejszej operze włoskiej); Monteverdi przerobił później »Lamento d'Arianna« jako łacińską lamentację M. Boskiej »Pianto della Madonna« i ogłosił w zbiorze mszy, psalmów, hymnów i motetów p. t. »Selva morale e spirituale« 1640.

Od Monteverdiego wywodzi się szkoła wenecka w operze: Franc. Manelli »Andromeda«, Ben. Ferrari »Armida«; do najwybitniejszych przedstawicieli należą Francesco Cavalli (1600—1676) i Marc. Antonio Cesti (1620—1669); z późniejszych zaś Andrea Ziani (zm. 1711), Antonio Sartorio (zm. 1681), Carlo Pallavicino (zm. 1688), Giovanni Legrenzi (zm. 1690), świetny nauczyciel i kompozytor muzyki instrumentalnej: sonaty.

Opery Cavalliego »Le Nozze di Teti e di Peleo«, »Giasono« (1649), »Serse«, »Ercole amante« wprowadzają wyraźną różnicę między recitativem i arją, która przybiera charakter pieśni symetrycznie zbudowanej z instrumentalnymi epizodami, ritornello; chórów prawie brak, częste duety. Cavalli jest mistrzem w malowaniu demonicznych nastrojów; sceny zaklęcia i wywołania duchów pełne grozy należą odtąd do stałych rekwizytów opery weneckiej.

M. A. Cesti wprowadza do opery pierwiastek komiczny; z kilkunastu jego oper najslawniejsze są: »La Dori« (1663), a zwłaszcza »Il pomo d'oro« (1667) typ wystawnej opery weneckiej; prolog i pięć aktów pełne są niebywałego przepychu i cudów sceneryj. Uwertura tej opery opiera się na temacie, który później występuje w muzyce pierwszego chóru. Jestto jeden z wyjątkowych wypadków w konstrukcji uwertury we wczesnych operach włoskich, gdyż uwertury te nie miały tematycznego związku z muzyką samej opery, lecz jako t. zw. wstępne »symfonje« składały się z pełnych

akordów, które jakby fanfary ogłaszały początek przedstawienia; później zaś technika tych symfonij opierała się na konstrukcji fugalnej, zanim ostatecznie przybrała stałą formę w operze neapolitańskiej i francuskiej na przełomie 17. i 18. wieku.

Przygotowawczem tłem dla opery weneckiej była opera rzymska, która obok wielkiej opery poważnej »opera seria«, jakby tragedji muzycznej, rozwinęła i formę muzycznej komedji. Nadto tradycje świetnej sztuki choralnej, zwłaszcza madrygałów wpłynęły na wprowadzenie chórów do opery rzymskiej i przyznanie im ważnego stanowiska dramatycznego. Steffano Landi (zm. 1655), Agostino Agazzari (1578 do 1640), jeden z pierwszych, który podał sposoby realizacji basu generalnego »Del suonare sopra il basso con tutti stromenti« 1608, Domenico Mazzocchi (»La catena d'Adona«), Luigi Rossi, zarazem świetny śpiewak 1598—1653 (»Orfeo«), Marazzoli Marco (zm. 1663), Ant. Mar. Abattini (1595—1677) są głównymi reprezentantami szkoły rzymskiej.

Henri Prunières. L'opera italien en France avant Lully 1913.

Emil Vogel. Claudio Monteverdi 1887.

Romain Rolland. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti 1895.

Henri Prunières. Claudio Monteverdi. 1924.

Monodyczny styl, który stał się podstawą opery, przeniesiono zarazem na teren muzyki kościelnej. Uczynił to Ludovico Grossi da Viadana (1564—1627) w dziele »Concerti ecclesiastici« 1595 r., złożonem z pieśni na 1 lub 2, 3 i 4 głosy z towarzyszeniem basso continuo. Zasady, któremi kierował się przy kompozycji tych koncertów kościelnych, przedstawił Viadana w przedmowie. Bas generalny, stanowiący tło harmoniczne melodji, zawierał wszystkie głosy polifonicznej całości; można je było wykonać albo wokalnie kilkogłosowo, albo jako pieśni jednogłosowe, a resztę głosów powierzyć kilku instrumentom lub organom. Natomiast głos basowy pozostał niezmienny i stałe towarzyszył melodji; stąd jego nazwa basso continuo.

Formą pokrewną operze i opartą na tej samej zasadzie stylistycznej jest Oratorjum, łączące w sobie pierwiastki dramatyczne i liryczno-kontemplacyjne. Źródłem oratorjów są hymny pochwalne »Laudi spirituali«, śpiewane w t. zw. oratorio przez uczestników zebrań kontemplacyjnych w Rzy-

Palestrina

nie pod przewodnictwem św. Filipa Neri. Kompozytorem tych hymnów był Giov. Animuccia i Palestrina. Później wykonywano tam misterja o treści allegorycznej; pierwszym takim misterjum czyli »Storia« było Emilia Cavalieri »Rappresentazione di anima e di corpo« wykonane na scenie klasztornej w sposób dramatyczny; misterjum to bowiem posługuje się formą »stile rappresentativo«. Jestto zatem jakby opera religijna, którą przez jakiś czas uprawiają następcy Cavaliera, czerpiąc tematy z Pisma św. lub z allegorji »Azione Sacra«. Ten typ reprezentuje Stef. Landi »San Alessio« 1634, Marco Marazzoli »La vita humana, il trionfo della pietà« 1656, Joh. Hier. Kapsberger (zm. 1650 w Rzymie): »Apoteoza Ign. Loyoli«.

W dalszym rozwoju zarzuca oratorjum formę scenicznego wykonania, a staje się wyłącznie muzyczną formą, opartą na zasadach stylu monodycznego. Twórcą tej nowej fazy w rozwoju oratorjum jest Giacomo Carissimi (1604 do 1674). Tok akcji przedstawia, a raczej opowiada tzw. »Historicus« lub »Testo«, którego rolę podejmować mogą wszystkie głosy czy to sopran, tenor czy bas, samą akcję reprezentują osoby (solisci), lecz nie jako osoby działające, dramatyczne, tylko jako głosy. Prócz solistów ważne znaczenie ma chór jako głos ludu lub gminy. Basso continuo stanowią organy, cembalo, nieraz chór instrumentów; recitativo jest główną formą dla momentów epicznych, arioso dla momentów lirycznych. Oratorja Carissimiego operają się wyłącznie na tematach biblijnych: »Jephta« »Baldassar«, »Jonas«, »Judicium Salomonis«, »Ezechias«, »Hiob«, »Diluvium universale«. Uczeń Carissimiego Marc Antoine Charpentier (1634—1704) przeszczepił oratorjum do Francji: »Le remiement de St. Pierre«. W Niemczech reprezentuje formę oratoryjną »biblische Historien« Heinrich Schütz (1685—1672) »Weihnachtsoratorium«, zarazem twórca pokrewnej formy tj. passji i Joh. Christoph Bach (1642—1703), stryj J. S. Bacha. Mistrzami oratorjum w stylu Carissimiego są: Francesco Foggia (1605—1688) »Tobia«, »David«, Bonif. Gratiani (1605—1664) »Musiche sacre e morali«.

»Passja« występuje pierwotnie jako kompozycja utrzymana w stylu liturgicznym; tekst jednej z ewangelji (św. Mateusza, Jana, Marka, Łukasza) deklamuje tonem gregoriańskiego chorału. W okresie muzyki polifonicznej przy-

biera passja formę motetu, opartego na tenorze, wziętym z kantyku gregorjańskiego (Hobrecht); partje głównych osób prowadzone są dwugłosowo, partja ludu, kapłanów »turbae« utrzymywane są w fakturze czterogłosowej. Późniejsza passja motetowa nie trzyma się chorału jako tenoru cant. firm., lecz melodie wszystkich głosów opiera na własnych motywach. Taką postać mają passje motetowe Joachima a Burgk (1568 i 1574), Orlanda Lasso 1575, Anton. Scandellusa 1560, Jakóba Gallusa 8-głosowa passja 1587, Bart. Gesiusa 1588, Cypriana de Rore passja według ewangelji św. Jana 1557, Christ. Demantiusa »Deutsche Passien nach Johannes« 6-głos. 1631. Formę dramatyczno-oratoryjną przybiera passja w muzyce Henr. Schütza, złożona z głosów solowych, chórów i orkiestry: »Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung« 1623, »Die sieben Worte unseres lieben Erlösers«, »Vier Passionen nach den vier Evangelisten« 1666. Schütz stworzył styl, który wywarł silny wpływ na największego przedstawiciela formy passji tj. J. S. Bacha. Melodie chorałów protestanckich wprowadził do passji Johann Sebastiani »Das Leiden und Sterben unseres Herrn u. Heilands Jesu Christi« 1672.

Prócz formy oratorjum wykształcił Carissimi formę »Kantaty«, w której przeważają pierwiastki liryczne; kantata jest spadkobierczynią madrygału i występuje jako kantata solowa i jako duet, a zarazem różni się od dawnej formy kilkogłosowego madrygału tem, że składa się z ariosa i recitativa, przejętych z opery i opiera się na harmonicznem tle instrumentów (basso contin.). Początkowo używano na określenie tej nowej formy wokalne ogólnej nazwy »Musiche« (Caccini, Peri, Durante, Melli), dopiero Alessandro de Grandi użył nazwy kantata w 4 tomach zbioru wydanego w 1620—1629: »Cantade et Arie a voce sola«. Niemal w sto lat później przeniesiono formę kantaty kameralnej do muzyki religijnej jako »kantatę kościelną«. Gióv. Berti (1624), Gióv. Rovetta (1629), Paolo Quagliati (1623), Francesco Turini (1624), Francesco Manelli (1636), Benedeto Ferrari (1637) rozpoczynają wraz z Carissimim długi szereg kompozytorów kantaty i inaugurują rozwój tej formy, która aż do połowy 18. wieku zajmowała naczelne stanowisko obok opery i była jakby przygotowawczą szkołą dla kompozytorów operowych. Mistrzem duetu kameralnego był Steffani (1654

do 1728) kapelmistrz opery i zarazem dyplomata w służbie dworu Hannowerskiego.

Wpływowi nowego stylu monodyczno-dramatycznego niegła i muzyka protestancka w Niemczech; przedewszystkiem przejęto stworzoną przez Viadanę formę »Koncertu kościelnego«. Johann Staden (1581—1634) przesycę swoje wielogłosowe »Harmoniae variatae sacrarum cantionum« (1632) pierwiastkami dramatycznymi, Joh. Herm. Schein (1586—1630) reprezentuje styl koncertowy w »Opella nova« (1618) i monodyczny w solowych pieśniach; wielką popularność zdobył jego śpiewnik ewangelicki »Cantional Augsbürgischen Confession zu 4—6 Stimmen« (1627). Samuel Scheidt (1587—1654) mistrz gry organowej należy do tej trójcy wielkich kompozytorów niemieckich, których określono jako »trzy wielkie S«, są to: Schütz, Scheidt, Schein. Michael Prätorius (1571—1621) zyskał sławę przedewszystkiem swym teoretycznym dziełem »Syntagma musicum« w 3 częściach 1615—1620, ważnem źródłem do poznania instrumentów i instrumentacji w 17. wieku; część druga nosi tytuł »De organographia« i zawiera atlas z drzeworytami ówczesnych instrumentów »Theatrum instrumentorum«. Barokowe tytuły jego kompozycji określają niejednokrotnie styl jego muzyki: Olbrzymiem dziełem jest zbiór 1244 pieśni na 8—12 głosów p. t. »Musae Sioniae oder geistliche Concertgesänge«; opracowania pieśni kościelnych zawiera »Hymnodia Sionia«; motety i madrygały w »Megalynodia«; czysty styl włoski reprezentuje »Uranochordia«.

Johann Stadlmayer (1560—1648) przejmuje wprawdzie od Włochów technikę instrumentalną i kantaty i psalmy dwuchórowe opiera na tle orkiestralnem, lecz zasadniczo nie posługuje się techniką continua i swoje msze i hymny utrzymuje w tradycyjnym stylu wokalnym. Natomiast typowym przedstawicielem monodycznej pieśni jest Heinrich Albert (1604—1651); ośm części »Arji«, niektóre z nich są pieśniami polskimi »aria polonica« (egzempl. w Bibl. Jag.) i Kantata »Musikalische Kürbishütte«, składająca się z 12 tercetów, należą do stylu, który w Niemczech znalazł wielu reprezentantów: Adam Krieger, Joh. Crüger, Joh. Schop, Andreas Hammerschmidt (1612—1675) obok H. Schütza jeden z najwybitniejszych kompozytorów kościelnych w stylu dramatycznym: »Dialogi spirituali oder Gespräche zwischen

Gott und einer gläubigen Seele. Pokrewny kierunek reprezentują Erasmus Kindermann »Musikalische Friedensfreude« 1630 i Joh. Rud. Ahle (1625—1673): »Geistliche Dialoge«. Dopelnieniem twórczości tych protestanckich kompozytorów jest twórczość Joh. Kasp. Kerlla (1627—1693) na polu muzyki kościoła katolickiego; uczeń Carissimiego, napisał Kerll w stylu swego mistrza utrzymane koncerty kościelne »Delectus sacrarum cantionum« 1—5-głos., liczne msze, nadto kompozycje organowe i instrumentalne.

W Polsce reprezentują nowy styl wokalny, oparty na podłożu harmonicznem continua: Marcin z Mielca (Mielczewski), kompozytor nadworny Władysława IV (1643): Koncerty do śpiewu z tow. instrumentów, Msze, Motety. Bartłomiej Pękiel dyrygent królewski; jego msze i dwa »Patrem Rotulatum« zachowały się rękopiśmiennie w księgach rorantystów wawelskich; koncertowy styl ma 6-głosowy motet »Audite mortales« z tow. instrum. i organu. Adam Jarzębski, autor »Gościńca abo opisanja Warszawy« 1635 jest kompozytorem »Canzoni e Concerti a 2. 3. 4. voci cum basso continuo«.

André Pirro. H. Schütz 1913.

Opera włoska zdobyła we wszystkich krajach Europy bezwzględna przewagę. Wszędzie ją naśladowano lub wprost wprowadzano na scenę jako jedyny wzór, nie siląc się na stworzenie czegoś nowego. Tak było w Niemczech i w Anglii. Tylko Francja zdołała wytworzyć odrębną formę, odpowiadającą narodowemu duchowi.

W Niemczech pierwszą próbą dramatyczną była »Dafne« H. Schütza i Teofila Stadena (syna Johanna S.) »szkolna« opera »Seelewig« 1644. Dopiero stała opera w Hamburgu, otwarta staraniem bogatego mieszczaństwa 1678, przyczyniła się do ożywienia twórczości dramatycznej w Niemczech: Joh. Theile, mistrz kontrapunktu, twórca t. zw. »Singspiele«: »Adam und Ewa«, Joh. Wolfg. Franck, Nic. Adam Strungk zarazem świetny skrzypek, Joh. Sigm. Kusser w Brunszwiku (1660—1727), Reinhard Keiser (1674—1739) główny przedstawiciel opery Hamburgskiej: »Octavia«, »La forza della virtù«, »Claudius«. Do świetnego stanu doprowadzili ją Johann Mattheson (1681—1764) rozwijający wszechstronną działalność jako śpiewak operowy, dyrygent, dyplomata,

kompozytor oper, oratorjów, masy, sonat instrumentalnych, a przede wszystkim jako teoretyk, bibliograf i historyk muzyki: Mattheson zrywa ze średniowieczną teorią solmizacji (walka z Buttstedtem!), pisze podręczniki basu generalnego i nauki kompozycji, kładzie podwaliny pod bibliografię muzyczną (*„Grundlagen einer Ehrenforte“*), pisze biografję Händla. Zasługi jego na polu literackim i teoretycznym przyciły jego twórczość kompozytorską. Obok Matthesona przyczynił się do podniesienia opery Hamburgskiej G. Fr. Händel, który tutaj rozwijał swoją początkową działalność 1705—1708 i napisał tu cztery opery: *„Almira“*, *„Nero“*, *„Dafne“* i *„Florindo“*. Ostatnim przedstawicielem opery Hamburgskiej jest Georg Phil. Telemann (1681—1767) przez współczesnych wyżej stawiany aniżeli J. S. Bach, zdumiewający niewiarygodnym bogactwem i łatwością produkcji: napisał 12 roczników kantat i motetów, 44 pasyj, 33 oratorja, 600 suit orkiestralnych czyli uwertur francuskich, mnóstwo kompozycji okolicznościowych wokalnych i instrumentalnych, wkońcu 40 oper. W muzyce jego przebija się obok wpływu muzyki francuskiej i włoskiej także wpływ polski. Wspomina o tem sam Telemann w swojej autobiografji, umieszczonej w *„Ehrenforte“* Matthesona. Jako nadworny kapelmistrz hr. Erdmanna w Sorau nad Odrą przebywał często w Peczynie i w Krakowie i poznał muzykę polską i morawską. *„Sonate methodiques“* i *„Kleiner Cammer Music“* wykazują pierwiastki polskie.

Max Schneider. *Denkmäler deutscher Tonkunst* XXVIII. 1907.
Alicja Simon. *Polnische Elemente in der deutschen Musik*. 1916.
Rom. Rolland. *Voyage musical aux pays du passé*. 1920.

Inne miasta niemieckie, jak Drezno, Wiedeń, Monachium, pielegnowały wyłącznie operę włoską. Tak samo było i w Polsce; królewska opera w Warszawie otwarta za Władysława IV była dostępna tylko dla sfer dworskich (kompozytorzy: Piotr Elert *„Stawa królewska albo triumf Władysława IV“* 1633, Marc. Scacchi).

Przedstawicielem opery angielskiej jest Henry Purcell (1658—1685), największy mistrz narodowy angielski w 17. wieku. Z 40 jego utworów dramatycznych niektóre mają charakter alegorycznych *„Mask“*, będących mieszaniną muzyki instrumentalnej, śpiewu i tańca a szczególnie w Anglii

ulubionych (W. Lawes, Laniere, Campion, Locke); z oper najważniejsze są »Dido and Aeneas«; »King Arthur« jest dramatem, w którym muzyka odgrywa rolę epizodyczną jako intermezzo. Wielkość Purcella polega na jego muzyce kościelnej: ośmiogłosowe »Tedeum« na dzień św. Cecylii, obchodzony w Anglii z wielką uroczystością, kantaty oparte na tekście biblijnym, zwane w Anglii »Anthems« (= antiphona) na chór lub głosy solowe z basso cont. Liczne kompozycje organowe, kameralne są refleksem wpływów włoskich.

Na rok 1659 przypada początek opery francuskiej: w tym bowiem roku Robert Cambert, nadworny koncertmistrz i organista napisał muzykę do pięcio-aktowego »Pastorale« (tekst Pierre Perrina); z dumą uważano to za »première comédie française en musique«. Źródła odrębnego stylu operowego we Francji tkwią w tzw. »Ballets de cour«, łączących muzykę, śpiew i taniec, a odpowiadających włoskim »Intermediom«. Perrin i Cambert uzyskali w r. 1669 przywilej królewski na założenie stałej opery w Paryżu »Académie royale de la musique«; otwarto ją uroczystie w dwa lata później wystawieniem opery Camberta »Pomone«. Z walki Perrina i Camberta skorzystał Jean Baptiste Lully (1632—1687) i zdobył zapomocą intryg i wpływu na dworze Ludwika XIV dla siebie przywilej utrzymania opery; otworzył ją na nowo, rozpoczął swoją twórczość dramatyczną, która dała Francuzom narodową operę.

Lully był z pochodzenia Włochem (z Florencji); jako dobry skrzypek dostał się do orkiestry nadwornej »Vingt quatre violons du roi«, założonej za Ludwika XIII, został jej dyrygentem, a następnie obok tej »grande bande« utworzył mniejszy zespół »16 petits violons«, który zdobył epokowe znaczenie przez instrumentalne kompozycje Lully'ego, pisane dla tej orkiestry (muzyka baletowa i uwertury francuskie).

Wraz z poetą Filipem Quinault stworzył Lully nowy typ opery; jest ona poniekąd dopełnieniem poezji Corneille'a i Racine'a zarówno alegoryczno-mitologiczną treścią, jak i patetycznym stylem i barokowością formy. Przeważa w niej pierwiastek deklamacyjny, podobnie jak w pierwszych operach florentyńskich, a forma ariosa na wzór Weneccjan (Cavalli, Cesti) schodzi na dalszy plan; brak koloratury. Nato-

Lully

miast ważną rolę odgrywają partje instrumentalne, zwłaszcza balety, pieśni chórów i monodje, oparte na stale powtarzającym się basie, ostinato czyli tzw. »Chaconny«. Muzyka pisana do tekstów francuskich uwzględnia w recitativach naturalny akcent mowy francuskiej, jej żywą rytmikę i jej patos.

Opery Lully'ego utrzymały się przeszło 100 lat na scenie francuskiej aż do wystąpienia Glucka. Wybitniejsze z nich są: »Les fêtes de l'Amour et de Bacchus« (stanowiąca typ t. zw. »Pasticcio« tj. łątaniny z różnych kompozycji, z baletów i intermedjów), »Cadmus et Hermione«, »Alceste«, »Thésée«, »Psyché«, »Bellérophon«, »Roland«, »Armide et Renaud«, »Acis et Galatée«.

Z następców Lully'ego ważniejsze znaczenie mają: Marin Marais (1656—1728) zarazem kompozytor instrumentalny (viola da gamba); opery: »Ariane et Bacchus« i »Alecione«; André Destouches (1672—1749) którego opery kładą główny nacisk na dramatyczną rolę orkiestry, a śpiew traktują niemal wyłącznie jako deklamację i nadają mu charakter retorycznego patosu; Marc. Antoine Charpentier: »Acis et Galathée« i »Medée«.

Odrębny charakter narodowej opery francuskiej, będący reakcją wobec typu opery włoskiej, przyczynił się później do walki między obydwoma kierunkami muzyki dramatycznej tj. włoskiej, wysuwającej na pierwszy plan pierwiastek muzyczno-wokalny i francuskiej, akcentującej pierwiastek poetycki.

H. Prunières. Lully 1910.

L. de la Laurencie. Lully 1911.

W związku z operą rozwinęła się samodzielna muzyka orkiestralna, gdyż w operze przypadło orkiestrze ważne zadanie nie tylko harmonicznego podparcia dla śpiewu, ale przede wszystkim zadanie dramatyczne jako jednego z czynników, charakteryzujących tok akcji scenicznej. Podstawą orkiestry staje się kwartet smyczkowy, wśród którego znowu pierwsze miejsce zajęły skrzypce, jako instrument sopranowy, prowadzący kantylenę. Do tego przewodniego stanowiska skrzypiec w orkiestrze przyczyniła się ich udoskonalona budowa dzięki mistrzom włoskim: jak Paolo Maggini twórca szkoły Breściańskiej i Nicola Amati twórca szkoły Cremonańskiej, Antonio Stradivari, Giuseppe Guarneri del Gesù,

rodzina Gagliano w Neapolu; w Niemczech Jakob Stainer, rodzina Klotzów, w Polsce Marcin Groblicz, Baltazar Bankwart. Niewiadomo, z jakiego instrumentu rozwinęły się dzisiejsze skrzypce; dawniej przypuszczano, że z wioli; nowsze badania uważają skrzypce za modyfikację »lira da braccio«. Wiole bowiem miały spody płaskie, gdy natomiast liry miały dno wypukłe i wogóle korpus podobny do korpusu skrzypiec. Nadto aplikatura na wiolach była o wiele łatwiejsza, niż na skrzypcach, gdyż gryf opatrzony był prozkami (Bände), oznaczającymi odległości tonów i półtonów. Jedynie tylko »polskie« wiole (Polnische Geigen) były bez prozków (Bundfrei). Obok skrzypiec utrzymały się wiole dawnego typu, zwłaszcza viola da gamba (późniejsza wiolonczela), viola d'amour z współbrzmiającymi strunami metalowymi i viola di bordone zwana Baryton. Z wioli zachowała się później w orkiestrze tylko viola da braccio, dzisiejsza altówka.

Z instrumentów dotąd używane były: flety różnych wielkości, oboje o rozmaitym stroju Hautbois; obój altowy oboe da caccia, później zwany różkiem angielskim; fagot (Basson). Mosiężne instrumenty: trąby i pozony, serpent (późniejsza ofiklejda w 19. wieku). Orkiestra dawniejsza używa nadto lutni budowanej we wszystkich rejestrach głosowych, gitary, mandoliny, harfy i clavicembala.

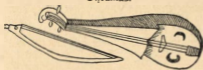
Literatura orkiestralna 17. wieku obejmuje symfonje, sonaty i kanzony. Nazwy te jednak nie oznaczają form ściśle od siebie rozgraniczonych, lecz są raczej zbiorowem określeniem muzyki instrumentalnej wogóle. Kompozycje te mają uroczysty charakter i po największej części budowę akordową (Andrea i Giovanni Gabrieli, Florentio Maschera, Adriano Banchieri).

Dopiero z nastaniem monodji zmienił się styl instrumentalny: powstają kompozycje na instrumenty solowe z tow. basso continuo zwłaszcza jako sonaty we formie tria tj. na 3 instrumenty; wykonywano je albo w obsadzie kameralnej albo orkiestralnie. Pierwsze sonaty skrzypcowe pisał Salomone Rossi (1607) i Biagio Marini (1617). Odtąd wzrasta literatura sonatowa: Tarquinio Merula organista na dworze Zygmunta III (1624), Carlo Farina (1626), Giov. Batt. Fontana (1630 zm.), Giov. Bounamente (1629), Marco Uccellini (1639), Massimiliano Neri (1644), Maurizzio Cazzati (1642) i Giovanni Legrenzi, mistrz szkoły weneckiej w ope-

rza. Ustalają się dwa typy sonaty tj. kościelna: Sonata da chiesa i kameralna: Sonata da camera. Legienzi rozgrani-

Dier kleine Geigen one bündel/ vnd
mit dreien Seiten.

Discantus.



Altus.



Volget ein ander figur /
wie die griffe der Poli-
schen / odder kleinen dreyseiti-
gen vnd onebündischen Gei-
gen / jnn der quint gezogen /
mit dem zirckel wer-
den abgemessen.

Z dzieła Mart. Agricoli. Musica Instrumentalis. 1528.

cza je wyraźnie w ten sposób, że sonata kościelna jest cy-
klem 4 ustępów o kontrastujących tempach i taktach, gdy

tymczasem sonata kameralna jest cyklem tańców czyli suitą. Lecz już następcy Legrenziego zacierają te różnice: Giov. Batt. Vitali (1644—1692) i Giov. Bassani (1657—1716) nadają sonacie swobodną formę, niezwiązaną z żadnym schematem.

Drugą typową formą obok sonaty jest w 17. wieku Suita, łącząca ze sobą kilka tańców. Początki suity sięgają pierwszej połowy 16. wieku: włoskie tabulatury lutniowe zawierają bowiem kilka form tanecznych, ujętych w jedną całość. Są to zazwyczaj: »Passamezzo« tj. taniec włoski w szybkim tempie, »Saltarello« skoczny taniec w takcie trójdzielnym, »Padovana« poważna w takcie parzystym i »Gagliarda« żywa w takcie na 3, stanowiąca zwykle drugą kontrastującą część Padovany. Formy te wzbogacono później włączeniem nowych tańców, jak »Courante« francuska na 3, »Volta«, dziki zawrotny taniec, przy którym tancerz przetrzucał tancerkę przez ramię, »Gigue« na 3 zdaje się angielskiego pochodzenia.

Początkowo wykonywano te tańce głównie na instrumentach smyczkowych (wiolach) i zazwyczaj wydawano je nie w formie suit, lecz zbiorami; a więc np. same gagliardy, same padovany itp. Suitę, utrzymaną w jednej tonacji, a zestawiającą tańce według kontrastów w ich charakterze, spotykamy w muzyce niemieckiej z początkiem 17. wieku. Paul Peurl wydaje w 1611 cztero częściową suitę; Joh. Herm. Schein rozszerza ją do pięciu ustępów: Banchetto musicale 1617. Francuzi nadają suicie jej stały schemat: »Allemande« (taniec niemiecki w takcie parzystym) — »Courante« — »Sarabande« poważna na 3 z akcentem na drugiej części taktu — i »Gigue«; całość poprzedza wstęp, figuracyjny »Prelud«, a po »Gigue« następują nieraz inne tańce, wstawiane jako Intermezzi: jak »Gawot« (zwłaszcza od czasów Lully'ego) w takcie parzystym, niezbyt szybki, »Bourrée« taniec pochodzący z Auvergne, żywy na 4 i pokrewny mu »Rigaudon« taniec prowansalski, »Branle« w takcie parzystym, taniec kończący poszczególne części dawnych tańców zwanych »Basse dance«, »Air« ustęp liryczny bez tanecznego charakteru, »Passacaigle« powolna na 3 i zbliżona do niej »Chaconne« zwykle 8-taktowa, »Passepied« z Bretanii w takcie trójdzielnym, rozpowszechniony za Ludwika XIV, wstawiany między Sarabandę a Gigue. Ta-

kiego zestawienia używa pierwotnie lutniowa muzyka francuska: Denis Gaultier le jeune (1610—1672).

Także i suita niemiecka, przeznaczona na orkiestrę, wprowadza wstępne preludja i nadaje im różne nazwy, jak »sonata«, »symfonia«, »kancelona«: Joh. Rud. Ahle, Joh. Mart. Rubert »Sinfonien, Scherzi, Balleten, Allemanden« 1650, Joh. Jak. Löwe 1658, Diedrich Becker 1674, Esajas Reusner (1636—1679) lutnista wykształcony w kompozycji na dworze księcia Radziwiłła: »Deliciae testudinis: Praeludii: Paduanis Allemandis, Courantis, Sarabandis, Giguis et Gavotis conditus« 1667 (p. Sammelbände d. Int. Mus. Ges. XIV. 49. Gurllitt).

Suita przybiera identyczną formę z włoską »Sonata da camera«; na oznaczenie jej używano także nazwy »Partita«, w Niemczech »Partie«; suitę orkiestralną nazywano »Uwerturą«. Joh. Rosenmüller zamyka w zbiorze »Sonate da camera à 5 stromenti« 1667 suitę złożoną 5—8 ustępów poprzedzone symfonią. Mieszaniną stylu sonaty kameralnej i kościelnej są sonaty Heindr. Bibera »Fidicinium sacroprofanum«.

Do największego znaczenia doprowadziła suitę muzyka francuska, nadała jej odrębne cechy narodowe i uczyniła typową formą epoki rokokowej. Najpierw rozwija się orkiestralna suita francuska jako suita baletowa Lully'ego, złożona z tańców, występujących w operze. Poprzedzano ją uwerturą, którą budowano według stałego schematu: 1. patetyczne Largo — 2. Allegro fugato — 3. Largo wstępne jako re-pryza. Tak zbudowaną uwerturę trójdziałową, wprowadzoną do opery przez Lully'ego nazywano »francuską«. Forma ta rozpowszechniła się i w Niemczech, dokąd ją przeschczepił Agostino Steffani (1679), który w czasie pobytu w Paryżu zaznajomił się ze stylem muzyki Lully'ego. Za jego wzorem poszedł Joh. Sigm. Kusser w sześciu suitach p. t. *Composition de musique suivant la méthode française* 1682. Odtąd zapanował powszechnie styl tej suity orkiestralnej, poprzedzonej uwerturą francuską i jako styl koncertowy utrzymał się do połowy 18. wieku, kiedy musiał ustąpić miejsca najpierw »uwerturze neapolitańskiej«, a potem klasycznej symfonii. Do reprezentantów suity orkiestralnej w stylu francuskim należą Phil. Heindr. Erlebach (1693), Joh. Kaspar Ferdin. Fischer: »Le journal de printemps« 1695, Georg Muffat: »Suavioris harmoniae instrumentalis Florilegium«

2 części 1695 i 1698 zawierają ośm suit orkiestr. 5-głosowych na instrum. smyczkowe z continuo.

Typową formą muzyki francuskiej jest suita clavecinowa; tu ustalono układ cykliczny suity, złożonej z czterech zasadniczych ustępów, tutaj rozwinięto zarazem odrębną technikę pianistyczną, przejąwszy pewne charakterystyczne cechy z muzyki lutniowej i muzyki angielskich virginalistów. Technika clavecinowa uniezależniła się od techniki gry organowej, z którą dotąd pozostawała w ścisłym związku. Natomiast wpływ gry lutniowej jest tu bardzo silny i oddziaływała jeszcze długo, bo na technikę clavecinowych kompozycji J. S. Bacha (arpeggia, ozdoby).

Głównymi przedstawicielami suity clavecinowej we Francji są: André de Chambonnières (2 tomy *«Pièces de clavecin»* 1670), który poszczególne tańce suity zaopatrywał napisami treści mitologicznej lub alegorycznej, wziętymi z tytułów baletów dworskich. U następców tytuły te przybrały charakter programowy i starały się za przykładem angielskich virginalistów ilustrować jakieś sceny z życia. Uczniami Chambonnièresa byli wybitni clavecinisiści: Louis Couperin (1630—1665) najstarszy z tej dynastji muzyków, którzy jak rodzina Bachów w Niemczech byli znakomitymi organistami i kompozytorami, Jean Henri d'Anglebert w *«Pièces de clavecin»* 1689 znajduje się 22 warjacji na temat *«Folies d'Espagne»*, Nicol. Ant. de Bègue 1677 zarazem świetny organista. Louis Couperin poprzedza suitę Preludem w stylu weneckiej Tokkaty, ale nadaje mu finezyjną lekkość, właściwą odtąd francuskiej muzyce clavecinowej. Klasykiem stylu clavecinowego jest bratanek Louis Couperina, François Couperin *«le Grand»* (1668—1733): jego suity, które on nazywa *«Ordres»* są częścią *«Pièces de clavecin»*, które wyszły w 4 częściach 1713—1730; niezmiernie melodyjne, opatrzone programowymi tytułami, są subtelnymi minjaturami charakterystycznymi; różnorodne trylery, przednutki, mordenty, appoggiatury, grupetta, tworzą bogatą ornamentykę rokokową, czyli tzw. *«agrèments»*. Sposób ich wykonania podał Couperin w sławnej szkole gry clavecinowej *«L'art de toucher le clavecin»* 1716. Wpływ Couperina był niezmiernie silny: zarówno Francuzi (J. Ph. Rameau), jak i Niemcy (m. i. J. S. Bach) wzorowali się na nim.

Styl angielskich virginalistów, styl francuskiej muzyki

lutniowej (Gaultier) i clavecinowej (Chambonnières) jednoczy w swoich suitach kompozytor niemiecki, Joh. Jak. Froberger (zm. 1667), zarazem jeden z największych organistów niemieckich; inne formy muzyki clavecinowej przejmując Froberger od Włochów, zwłaszcza od swego nauczyciela Frescobaldiego: Tokkaty, Fantazje, Kanzony, Warjacje, Capriccia i Ricercar i posługuje się często techniką imitacyjną (kanony, fugi).

Inni przedstawiciele suity clavecinowej w Niemczech są: Joh. Pachelbel (1653—1706) z Norymbergi, Alessandro Poglietti we Wiedniu (zamordowany w czasie oblężenia Wiednia 1683 przez Tatarów), Joh. Kasp. Kerll (Tokkaty i suity, programowe Capriccio »Kuku«, »La Battaglia«), wspomniany już poprzednio J. K. F. Fischer i Gottlieb Muffat (syn Georga M. 1690—1770): »Componimenti musicali« z rozprawą o ornamentyce clavecinowej.

Ubogo przedstawia się muzyka polska na przełomie 17. i 18. wieku: Stan. Sylw. Szarzyński Cysters (m. i. sonata w formie tria), Seb. Ant. Kaszczewski (Koncerty wok. instr.), Jacek Różycki (»Missa concerta« por. A. Chybiński »Przeгляд muzyczny« 1911). Największym talentem był X. Grzegorz Gabrjel Gorczycki, kapelmistrz chóru katedralnego na Wawelu (zm. 1734): Motety, Msze, Hymny w stylu polifonicznym szkoły rzymskiej. Przypisuje się mu harmonizację hymnu »Gaude Mater Polonia«.

W epoce pomiędzy r. 1600 a 1750 niezmiernie ważną rolę odgrywa muzyka organowa. Wykształciła ją szkoła wenecka. Adr. Willaert, Baus, Gabrielowie, Cl. Merulo (Ricercari, Canzone, Toccate); do rozkwitu doprowadził ją: Jan Pieters Sweelinck 1562—1621 uczeń Zarlina, organista w Amsterdamie, twórca fugi w nowoczesnym znaczeniu; w skomplikowanej konstrukcji fugi dorównał mu później tylko J. S. Bach. Sweelinck, przygotował także tę formę, która w organowej muzyce mistrzów protestanckich zajęła dominujące stanowisko, tj. warjacje na temat melodji chorału. Dla wielu uczniów, którzy wyszli ze szkoły Sweelincka, nazwano go »der deutsche Organistehmacher«. Silny wpływ na instrumentalny styl Sweelincka wywarli virginaliści angielscy, zwłaszcza Petrus Philippus, znany nam już kompozytor »Gemmulae sacrae«, mistrz fugi organowej.

We Włoszech podobną rolę jak Sweelinck na północy

odegrał Girolamo Frescobaldi (1583—1643), świetny wirtuoz gry organowej; wielotysięczne rzesze słuchaczy gromadziły się w kościele św. Piotra w Rzymie, ilekroć grał Frescobaldi. Typową formą jego muzyki, przeznaczonej na organy i clavicembalo, jest Fantazja i Capriccio. W Tokkatchach występuje właściwy mu rys fantastyki i pierwiastek rapso-dyczny-improvizatorski, a zarazem blask wirtuozowski. W Capricciach rozwiązuje Frescobaldi na wzór dawnych polifonistów pewne zagadnienia techniczne, jak np. Capriccio con ligature al contrario lub Capriccio oparte na hexachordzie. Z jego uczniów, działających we Włoszech, najwybitniejsi są: Michel Angelo Rossi »Toccate e correuti d'intovolutura d'organo e cimbalo« 1657, Maurizio Cazzati: Sonaty »Correnti e Balletti«, a przede wszystkim Bernardo Pasquini 1637—1710, kompozytor oper, oratorjów i muzyki clavecinowej: Tokkaty i Suity.

W Niemczech z uczniów Sweelincka zdobyli szczególne znaczenie: w półn. Niemczech Samuel Scheidt, przedstawiciel chorału organowego; jego »Tabulatura nova« (3 tomy 1624) i »Tabulaturbuch 100 geistl. Lieder und Psalmen« 1650 zawierają chorały organowe opracowane w różny sposób: albo zjawia się melodia chorału jako cantus firmus wśród kontrapunktujących głosów, albo jako temat do opracowania imitacyjnego w kanonach lub fugach, albo jako warjacja na temat chorału. Odtąd staje się chorał podwaliną gry organowej w Niemczech. Kantorzy niemieccy po wojnie 30-letniej wykształcają odrębny styl gry organowej: unikają błyskotliwości passażowej i wirtuozowskiej i wyzwalają się z pod wpływu muzyki włoskiej, gdzie zewnętrzne »koloryzowanie« melodji było główną cechą gry. Od Włochów przejął Scheidt formę koncertu religijnego »Concerti sacri« (1621), »Geistliche Konzerte« 4 części 1631—1640.

W południowych Niemczech rozwijał swą twórczość uczeń Frescobaldiego Joh. Jak. Froberger, znany już kompozytor suit clavecinowych. Drugim uczniem Frescobaldiiego był Joh. Kaspar Kerll; »Modulatio organica super Magnificat«, Tokkaty i Suity.

Johann Pachelbel (1658—1705) wprowadza prelude chorałowy (Choral-Vorspiel) i pojmuje go jako fugę na temat chorału: melodia tematu pozostaje niezmienniona jako cant. firm. we wszystkich częściach preludu. Mimo to charaktery-

zuje kompozycje Pachelbela brak organicznego spojenia poszczególnych ustępów Muzykę jego znamionuje głęboka i dostojna powaga, która stała się wzorem dla całej generacji organistów niemieckich. Nawet drobniejsi organiści dochodzili do takiego mistrzostwa technicznego, że kompozycje ich brano nieraz za dzieła najwybitniejszych kompozytorów, tak np. niektóre chorały organowe Joh. Gottfrieda Walthera, autora sławnego „Musikalisches Lexikon” 1732 brano za kompozycje J. S. Bacha.

Georg Böhm (1661—1733) wyposażył melodję chorału bogatą figuracją, jakby arabeskową ornamentyką na tle prostej harmonji akordowej; charakterystyczny motyw snuje się w pedale jako basso ostinato.

Największym mistrzem niemieckim od Sam. Scheidta do J. S. Bacha był Dietrich Buxtehude w Lubece (1637—1707), główny przedstawiciel organistów północno-niemieckich; preludja chorałowe zmieniają się u niego w fantazje na temat chorału. Swobodna improwizacja bez ścisłej konstrukcji, pierwiastek fantastyczny, podobnie jak u Frescobaldiego, są cechą jego kompozycji. Występują w nich różne typy: fantazje pełne prostoty ale na tle wyszukanej harmonji, to znowu wielkie fantazje pełne ponurej powagi i rysów dramatycznych; melodja rozbita na fragmenty, raz zjawia się w sopranie, część jej w alcie, to znowu w tenorze lub w basie.

Sławne koncerty Buxtehudego na organach zw. „Abendmusiken”, w czasie których wykonywano także kantaty i oratorja, ściągały tłumy słuchaczy. Podobne koncerty urządzał w Hamburgu inny wielki przedstawiciel pñc. niemieckiej gry organowej Jan Adam Reinken (1623—1722), którego grą zachwycał się J. S. Bach.

Ci wszyscy organiści przygotowali grunt, na którym dojrzała majestatyczna sztuka organowa J. S. Bacha.

K. Fr. Weitzmann. Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur. 1863.

Max Meiffert. Geschichte der Klaviermusik. 1899.

Aug. Gottfr. Ritter. Zur Gesch. des Orgelspiels im 14—18 Jhd. 1884.

O. Wangemann. Geschichte der Orgel. 1887.

G. Condamin. La suite instrumentale. 1905.

Obok clavecina i organów równorzędne stanowisko w muzyce zajmują skrzypce na przełomie 17. i 18. wieku. Sonata skrzypcowa we formie tria (tj. 3-głosowa: partja skrzypcowa reprezentuje jedyn głos, zaś cembalo dwa głosy), nadto sonata na dwoje skrzypiec i continuo, w końcu koncert czy to solowy czy concerto grosso stanowią główne formy literatury skrzypcowej. Mistrzem tego stylu jest Arcangelo Corelli w Rzymie (1753—1713), uczeń Giov. Batt. Bassaniego, typowy przedstawiciel klasycznej gry skrzypcowej, odznaczającej się wielkim tonem, prostotą uczucia i szlachetnością wyrazu; cechy te występują zwłaszcza w Adagiach jego 48 Sonate a tre (op. 1—4) i w 12 solowych sonatach op. 5. Tu znajduje się sławna «Folia», tj. warjacja na temat «Folies d'Espagne» (por. d'Anglebert, Michele Farinelli 1680 i Ant. Vivaldi op. 1). Corelli jest twórcą tzw. «Concerto grosso». Forma ta polega na zestawieniu grupy instrumentów solowych jako jednostki koncertującej (Concertino) z grupą instrumentów, stanowiących harmoniczne tło czyli akompanjament (Grosso). Formę tę przygotował już Alessandro Stradella (1645—1681, bohater romantycznej przygody, stanowiącej treść opery Fr. Flotowa «Stradella» 1844), sławny kompozytor oratorjów i oper; rozwinął ją Arc. Corelli i współczesny mu Lorenzo Gregori (1742 zm.) i Gius. Torelli (zm. 1708), główny przedstawiciel koncertu skrzypcowego, w którym instrument solowy przeciwstawia się orkiestrze czyli «Tutti».

Koncert skrzypcowy włoski jest formą swobodną o charakterze improwizacyjnym, a nie związany jest ze ścisłą i schematyczną konstrukcją: naprzemian pojawia się temat pomiędzy solo a tutti, ulegając jedynie zmianom modulatoryjnym: formą swoją zbliża się ta część do formy rondo. Całość składa się z trzech kontrastujących ogniw: Allegro, Andante oparte na kantylenie, Allegro o charakterze gigue lub courante. Tę formę koncertu zachowuje muzyka instrumentalna do połowy 18. wieku; jeszcze J. S. Bach stosuje ją w claveciniowym «Koncercie włoskim» F-dur.

Nazwę koncertu, związaną z pojęciem przeciwstawienia dwóch «koncertujących» czyli współzawodniczących czynników, przeniesiono później na sonaty orkiestralnie obsadzone: G. Torelli «Concerti a 4» właściwie suity orkiestralne bez

Corelli

1653

solowej partji i bez grupy solowej w znaczeniu concertina. 1692.

Najwyższe wydoskonalenie nadał formie skrzypcowego koncertu Antoni Vivaldi (1680—1743) żartobliwie zwany „Il prete rosso” (dla swych rudych włosów). „Estro armonico” zawiera 12 koncertów na 4 skrzypiec, 2. wiolę, wiolonczelę i organy. „Le quattro stagioni” również 12 koncertów 4—5 głosowych. Inne koncerty przeznaczone są na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową z continuum. Niektóre koncerty mają charakter programowy; jedne z nich „malują” burzę morską, inne polowanie, a inne cztery pory roku. Prócz muzyki instrumentalnej napisał Vivaldi 38 oper, z tego 22 dla sceny weneckiej. Sześć koncertów Vivaldiego przerobił J. S. Bach jako transkrypcje na clavicembalo; m. i. koncert na cztery fortepiany jest transkrypcją koncertu Vivaldiego na 4 skrzypiec.

Dostojna powaga skrzypcowej muzyki włoskiej jest znamieniem stylu instrumentalnego na przełomie 17. i 18. wieku. Corelli jest najidealniejszym przedstawicielem tego stylu i nadaje charakter całej epoce. Wpływowi jego ulegają najbliżsi uczniowie we Włoszech, a także kompozytorzy poza Włochami. W Niemczech reprezentuje jego styl Evaristo Felice dal'Abaco (1675—1742) nadworny muzyk w Monachjum: Koncerty skrzypcowe z contin., Sonaty kameralne i kościelne, 7 głosowe koncerty.

We Włoszech rozwinęła się również technika gry skrzypcowej; wszyscy wybitni kompozytorzy włoscy, piszący sonaty i koncerty skrzypcowe, byli sami doskonałymi wirtuozami gry skrzypcowej. Po Corellim Francesco Geminiani (1674—1752), który działalnością swoją w Anglii przyczynił się tam do podniesienia techniki, podobnie jak Francesco Maria Veracini (1685—1750) w czasie swego pobytu w Londynie. Geminiani napisał szkołę gry skrzypcowej: „The art of playing on the violin” (1731), 24 sonat skrzypcowych z b. contin., 12 Concerti grossi, nadto dzieła teoretyczne „Guida harmonica” i podręcznik do nauki basu generalnego. F. M. Veracini zarzuca patetyczny ton stylu Corelliego, a wprowadza pewne subiektywne pierwiastki, które jego muzyce nadają odrębne, romantyczne zabarwienie. Kompozycje jego: 12 sonat z b. cont. znamionuje siła i głębia wyrazu; L. Torchi (Riv. mus. ital. 1899) nazwał go dlatego

prześladnie »Beethovenem 18. wieku! Również i Antonio Veracini z Florencji, stąd zwany »Fiorentino« był wybitnym kompozytorem sonat skrzypcowych: op. 1 sonaty we formie tria z cont. (1692), nadto sonaty kameralne i kościelne (1696).

Wirtuozostwo techniki skrzypcowej reprezentuje Pietro Locatelli (1693—1764) w swojej »L'arte del violino«, zawierającej 12 koncertów z 24 Capricci czyli kadencjami na skrzypce solo, orkiestrę smyczkową i b. continuo. W tych kompozycjach tkwią pierwiastki wirtuozowskiego stylu, który później stworzył Nic. Paganini. Mimo zewnętrznej błyskotliwości nie pozbawione są kompozycje Locatelliego powagi i głębszej wartości artystycznej; zwłaszcza sonaty op. 5 i op. 6, nadto Concerti grossi, Concerti a quattro i »Contrasto armonico« zawierające 4-głosowe koncerty.

●drębny typ posiada skrzypcową muzyka niemiecka na przełomie 17. i 18. wieku. Skrzypkowie niemieccy postępują się z upodobaniem »Scordatura«, tj. przetwarzaniem strun skrzypcowych czy to dla pewnych efektów brzmienia, czy dla łatwiejszego wydobywania podwójnych tonów: Johann Fischer (1646—1721) z Augsburga, kompozytor suit; jego »Tafel-Musik« 1702 zawiera polskie tańce; Heinr. Ignaz Biber (1644—1704) używa często scordatury i podwójnych tonów w 7 partitach »Harmonia artificios-ariosa«. Najwyższą wartość mają jego sonaty kameralne i kościelne, a zwłaszcza Sonaty solowe z b. continuo 1681 r. Grę w podwójnych tonach i grę wielogłosową na skrzypcach uprawia przedewszystkiem Thomas Baltzar (zm. 1663), a za jego przykładem Nicol. Adam Strungk (1640—1700), świetny wirtuoz swego instrumentu i Joh. Jak. Walther (1650—1700) »Scherzi di violino solo« z b. cont. i »Hortulus chelicus« (1688), w którym ostatnia »Serenata« wydobywa ze skrzypiec solo efekty całego chóru skrzypiec, naśladuje głos organów »chitarrino, piva (kobza), trombe e timpani, lira tedesca, harpa smorzata«. Walther miał na tem polu naiwnej ilustracji muzycznej poprzednika we włoskim skrzypku Carlo Farina, który w »Capriccio stravagante« 1627 naśladował głosy różnych instrumentów i zwierząt, pisanie koguta, gdakanie kury!

Wielogłosowa gra na skrzypcach, rozwinięta przez tych wirtuozów i kompozytorów, była podłożem dla polifonicznych sonat J. S. Bacha, przeznaczonych na skrzypce solo.

Z francuskich kompozytorów sonat skrzypcowych najważniejsi są: Jean Marie Leclair (1697—1764), reprezentujący w muzyce skrzypcowej styl clavicinowy Couperina; Michel Pignolet de Monteclair (1665—1737), napisał doskonałą szkołę *«Méthode pour apprendre à jouer du violon»* 1720.

Arnold Schering: *Geschichte des Instrumental-Konzerts bis auf die Gegenwart*. 1905.

Gustaw Beckmann. *Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*.

Art. Pougin. *Le Violon les Violonistes et la Musique de Violon du XVI au XVIII siècle* 1921.

Skrzypcową sonatę przeniósł na teren muzyki clavicinowej we Włoszech Bernardo Pasquini (1637—1710), a w Niemczech Johann Kuhnau (1660—1701), poprzednik J. S. Bacha jako kantor w szkole przy kościele św. Tomasa w Lipsku. *«Sonate per gravecembalo»* Pasquiniego zawierają obok suit, tokkat i fug także i sonaty, zbudowane na wzór sonat skrzypcowych, wyposażone ornamentyką w stylu muzyki francuskiej. Sonaty Kuhnaua interesują ze stanowiska historycznego jako jedne z pierwszych prób muzyki programowej w literaturze fortepianowej; tytuł ich: *«Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen»* (1700 r.); *«przedstawiają»* one walkę Dawida z Goliatem, uleczenie Saula, wesele Jakóba, uzdrowienie Hiskiasa, zbawcę Żydów Gideona, śmierć Jakóba i jego pogrzeb. Każda z tych sześciu sonat dzieli się znowu na kilka *«obrazów»*, posługujących się nainwą ilustracją muzyczną.

Inne kompozycje Kuhnaua obejmują: *«Neue Klavierübung»* (2 części 1689 i 1692), *«Frische Klavierfrüchte oder sieben Sonaten von guter Invention»*, nadto liczne kantaty, chorały organowe. Z pism o muzyce najciekawsza jest satyra Kuhnaua, skierowana przeciw muzyce włoskiej: *«Der musikalische Quacksalber»* 1700.

Zwrot w rozwoju sonaty fortepianowej sprowadził Domenico Scarlatti (1685—1757). Z nazwiskiem Scarlattich łączy się rozkwit t. zw. szkoły Neapolitańskiej, zwłaszcza na polu opery. W operze neapolitańskiej zwycięża bezwzględnie muzyka, a raczej kantylena, śpiewna, wirtuozowska, koloraturowa arja; z końcem 17. wieku rozpoczyna się epoka *bel canta*, na pierwszy plan wysuwa się śpiewak, któremu nawet ulega kompozytor; on bowiem pisze dla śpie-

waka, dla jego popisu i z myślą o nim. Ale śpiew jest zarazem w operze neapolitańskiej środkiem wyrazu uczuciowego; stąd ów odrębny charakter muzyki włoskiej, jednoczącej siłę dramatycznego wyrazu z pięknem wokalnem. Wirtuozostwo śpiewu rozwinęli we Włoszech kastraci, których głosy zachowywały sopranowy lub altowy rejestr, a przytem odznaczały się niezwykłą siłą, blaskiem i wytrzymałością oddechu. Najślawniejsi kastraci byli: Vittori, Farinelli, Senesino, Ferri, Cafarelli, Crescentini. Partje sopranowe i altowe wykonywali także i fałsetyści (alti naturali) używani głównie w chórach kościelnych, gdyż kobietom nie wolno było śpiewać w kościele (*»mulier taceat in ecclesia«*). W 18. wieku doszły do znaczenia w operze primadonny; najślawniejsze: Francesco Cuzzoni, Faustina Bordoni, Vittorio Tesi. Działanie swoje zawdzięczała opera neapolitańska nie tylko melodji i walorom muzycznym, lecz w dużej mierze także znakomitym libretom ówczesnych poetów: Silvio Stampiglia, Apostolo Zeno, a zwłaszcza Pietro Metastasio (1698—1782), sławiony jako jeden z największych narodowych poetów włoskich, uważający za niedościgły wzór starogrecką tragedję. Stąd pochodzi patos dramatów Metastasia, opartych niemal wyłącznie na tematach bohaterskich: *»Didone abbandonata«*, *»Semiramide riconosciuta«*, *»Catone in Utica«*, *»La clemenza di Tito«*, *»Il sogno di Scipione«* itd. DIALOG I liry czna scena są głównymi składnikami jego dramatów. Temsamem zyskiwał kompozytor wskazówkę dla wyboru form muzycznych: tok akcji przedstawia recitativo, uczucia wyraża liryczna arja.

Neapolitańczycy rozwinęli dwie formy recitativa; jedno używane w dIALOGACH i służące do uplastycznienia akcji dramatycznej i scenicznego efektu *»recitativo secco«* (to znaczy: suche) zbliżone do akcentu mowy czyli *parlando* na tle akordów *clavicembala*. W momentach o silnem napięciu dramatycznym wprowadzano inną formę recitativa: na tle całej orkiestry, malującej nastrój sytuacji, rozbrzmiewał deklamacyjny śpiew czy *»recitativo accompagnato«*; równoważyły się w niem pierwiastki melodyjne i pierwiastki dramatyczne. Natomiast wyłącznie muzyczną formą, niezależną od akcji, była *»aria da capo«*, trójdzielna forma, zbudowana według schematu A. B. A., odznaczająca się zmysłowo-piękną kantyleną i wirtuozowską koloraturą. Chór znika niemal w ope-

rze Neapolitańskiej; duet lub tercet reprezentuje sceny ensemblove.

Twórcami szkoły Neapolitańskiej są: Francesco Provenzale (prawdopodobnie identyczny z Francesco della Tore, dyrektor konserwatorium w Neapolu od 1669—1704), kompozytor oper, oratorjów, motetów i hymnów; Alessandro Scarlatti, uczeń Provenzala (1659—1725), rozwijający zdumiewającą bogactwem twórczość; napisał bowiem 114 oper, 200 mszy (m. in. 10-głosowe), oratorja (m. in. »San Casimiro re di Polonia«), passję wedł. ewang. Jana, psalmy, motety, 600 kantat z basso contin. i z orkiestrą, nadto tokkaty organowe. Opery poprzedza Scarlatti stale nową formą uwertury czyli sinfonji, inną aniżeli uwertura francuska; i ona składa się wprawdzie z trzech ustępów, lecz zestawia je w innym porządku: na początku Allegro, na drugim miejscu Grave lub Andante, a na końcu znowu Allegro. W tym schemacie tkwią zarodki późniejszej sonaty i symfonji klasycznej, jako formy cyklicznej, złożonej z trzech kontrastujących części. Scarlatti posługuje się głównie orkiestrą smyczkową, a unika użycia instrumentów miedzianych dla ich nieczystego brzmienia i trudnej intonacji; w niektórych operach występuje jednak pełna orkiestra: kwintet smyczkowy, 2 oboje, 2 fagoty i 2 waltornie.

Muzykę Scarlattiego, jak wogóle wszystkich mistrzów Neapolitańskich, znamionuje obok niezwyklej śpiewności świetna budowa kontrapunktyczna. Mistrzem kontrapunktu jest uczeń Scarlattiego, Gaetano Greco (Lamentacje 4-głos., tokkaty, fugi) i Francesco Durante (1684—1755) niemal wyłącznie kościelny kompozytor, pozostający pod wpływem stylu rzymskiego a capella: Msze, Psalmy, Motety, Antyfony, Hymny.

Z olbrzymiej liczby kompozytorów Neapolitańskich do najwybitniejszych należą bezpośredni uczniowie Al. Scarlattiego: Nicolo Porpora (1686—1766), mistrz bel canta, kompozytor 53 oper, 6 oratorjów, mszy, kantat i muzyki instrumentalnej (sonaty kameralne i skrzypcowe z contin.). Nicolo Logroscino (1700—1763), jeden z głównych przedstawicieli opery komicznej, opera buffa o charakterze parodystycznym. Francesco Feo (zm. 1745) pisał opery (»Zenobia«), nadto oratorja, msze. Emanuele Astorga (1680—1757) pozostawił jedyną operę pastoralną »Dafni« i 12 kantat, lecz sławę

zawdzięcza 4-głosowemu »Stabat Mater« z instr. smyczkowemu i b. continuo. Tu występuje ów charakterystyczny ton egzaltacji i afektowanego wyrazu uczuć, właściwy kościelnej muzyce późniejszych Neapolitańczyków. Wszechstronność szkoły Neapolitańskiej reprezentuje Leonardo Leo (1694—1744), kompozytor 70 oper poważnych i komicznych, a nadto mistrz muzyki kościelnej i muzyki instrumentalnej (koncerty skrzypcowe, wiolonczelowe z tow. kwartetu, tokkaty clavecinowe, fugi organowe). Typowe dla stylu Neapolitańczyków jest jego sławne »Miserere« 8-głosowe a capella (1739) i »Dixit Dominus« 10-głos. na 2 chóry z orkiestrą. Pierwszą epokę w rozwoju opery Neapolitańskiej zamyka Leonardo Vinci (1690—1739), mistrz »recitativa accompagnato«, twórca 40 oper o pierwiastkach ludowych w melodji; całość niezawsze odznacza się starannością opracowania.

Edw. J. Dent. Al. Scarlatti his life and works. 1905.

Styl opery Neapolitańskiej reprezentuje w Niemczech uczeń Porpory i Scarlattiego, Johann Adolf Hasse (1699—1782) »il caro Sassone« nazywany we Włoszech, kapelmistrz opery Drezdeńskiej. Hasse inauguruje wraz z Nicola Jomellim nową epokę w rozwoju opery t. zw. drugą szkołą Neapolitańską. Wśród 100 jego patetycznych oper, w których naczelne partje pisał Hasse dla swej żony, sławnej śpiewaczki dramatycznej, Faustyny Borioni, większość utrzymana jest w konwencjonalnym stylu włoskim, lecz w niektórych zaznaczają się wpływy opery francuskiej, zwłaszcza w traktowaniu orkiestry, jako czynnika dramatycznym. Do najwybitniejszych oper należą: »Arminio«, »Didone«, »Sesostrate« i »Solimano«, historycznie ważna jako jedna z pierwszych oper, osnutych na temacie tureckim (»Türkenoper«). Hasse przebywał i w Polsce, dokąd przybył w r. 1731; w Warszawie wystawiano jego opery, m. in. »Euristeo«. Prócz oper pozostały po Hassem: 14 oratorjów, Te deum z orkiestrą, Msze, Kantaty, Koncerty instrumentalne i Solfeggia i Wokalisy (Hasse był znakomitym śpiewakiem). W Berlinie otwarto stałą scenę operową dopiero za Fryderyka II. Podobną rolę jak Hasse w Dreźnie, odgrywał w Berlinie Karl Heinrich Graun (1701—1759), świetny znawca bel canta, kompozytor 33 oper, z których najlepsze są: »Lucio Papirio« i »Ifigenia in Aulide«. Jedyłą trwałą wartość

z dzieł Grauna ma passyjne oratorjum »Der Tod Jesu« (1755).

Na wszystkich scenach niemieckich panowała opera włoska: główną siedzibą jej była opera w Stuttgarcie, którą kierował drugi obok Hassiego przedstawiciel Neapolitańczyków: Nicolo Jomelli (1714—1774); świetna wystawa, wspinały balet, na czele którego stał twórca dramatycznej pantomimy, Jean Georges Noverre (zm. 1810), bogato obsadzona orkiestra, przyczyniły się do rozśławienia opery Stuttgartckiej. Jomelli wyposażył operę neapolitańską we wszystkie środki dramatycznego wyrazu: położył nacisk na recitativo accompagnato, wprowadził znowu zaniedbany przedtem chór, przyznał mu udział w scenicznej akcji, samodzielnie traktuje orkiestrę, wzbogaca harmonję i niezmiernie starannie stosuje się do tekstu libretta. Jednym z efektów jest potężne crescendo orkiestry, tak później nadużywane w operach Rossiniego i jego »szkoły«. Jomelli był zarazem kompozytorem kościelnym: Oratorja, Msze, sławne Requiem, kompozycje dwuchórowe i najślawniejsze »Miserere« na 2 soprany z orkiestrą.

Rywalem Jomelliego i równym mu talentem był Domenico Terradella (1713—1751), uczeń Durante'a, Portugalczyk z pochodzenia; opery jego »Mitridate«, »Bellerofonte«, »Didone«, »Sesostri« odznaczają się siłą dramatycznego wyrazu, połotem melodyjnej inwencji, temperamentem i niezwykłym kolorytem harmonicznym. Ponad Jomelliego stawiano kompozytora hiszpańskiego, Dawida Perez (1711—1778); najwybitniejsza opera »Solimanno« (1757); cenne kompozycje kościelne: »Responsori de morti« 5—8-gł., Msze, Motety. Francesco Ciccio di Majo (1740—1770) napisał mimo krótkiego życia 19 oper, 8 oratorjów, kantaty, msze; muzykę jego znamionuje głęboka uczuciowość i rys melancholji. Epigonem szkoły neapolitańskiej jest Tomaso Traetta (1727—1779), który obok wszystkich cech opery włoskiej podkreśla silnie pierwiastek dramatyczny i deklamacyjny i rolę orkiestry, w czem ulega wpływom opery francuskiej (J. Ph. Rameau) i temsamem przygotowuje reakcję wobec bezwzględ- nego wokalizmu opery neapolitańskiej; Traetta jest łącznikiem między operą dawnego typu a między reformą Glucka.

Obok Neapolu zachowała Wenecja centralne stanowisko na polu opery. Najwybitniejszą osobistością szkoły wene-

kiej w tej epoce jest Antonio Lotti (1667—1740), uczeń Legrenziego. W rzeczywistości wielkość Lottiego polega nie na jego operach, pisanych dla sceny weneckiej, dla Wiednia i Dreżna, lecz przedewszystkiem na jego kompozycjach kościelnych, utrzymanych w stylu a capella. Zwłaszcza jego msze, a wśród nich ustępy »Crucifixus« (6, 8, 10-głosowe) i »Miserere« odznaczają się potęgą dramatycznego wyrazu, patosem tragicznego tonu i uchodzą one za niedościgniony wzór traktowania śpiewu i prowadzenia głosów w polifonicznej kompozycji a capella. Poświęcone cesarzowi Józefowi I. »Duetti, terzetti e madrigali« (1705) zawierają sławny madrygał »In una siepe ombrosa«, który jako swoją kompozycję wydał Giov. Batt. Bononcini w Londynie; odkrycie tego plagiatu pozbawiło Bononciniego jego wpływowego stanowiska w tamtejszej operze (1732). Również i kościelna muzyka innego kompozytora weneckiego Antonio Caldary (1670—1736) posiada trwalszą wartość, aniżeli jego opery (74) i inne liczne jego kompozycje oratorja, serenady, sonaty we formie tria z b. cont. Blask i przepych brzmienia znamionuje muzykę Caldary, który pisał głównie dla celów dworskich jako drugi kapelmistrz na dworze cesarza Karola VI we Wiedniu (pierwszym kapelmistrzem był J. J. Fux). Uczniem Lottiego był Benedetto Marcello (1686—1739), wsławiony kompozycją 50 psalmów, wydanych do słów Giustinianiego w partyturze w Wenecji 1724—1727 w ośmiu tomach »Estro poetico armonico«; przeznaczone są na 1—4 głosów z basem gener. na organy lub cembalo, niektóre z tow. gamby ew. dwojga skrzypiec. (Bas psalmów zrealizował Franciszek Mirecki zm. 1862 w 4-tomowym wydaniu paryskim Carliego). Prócz psalmów napisał Marcello »Concerti a 5 stromenti«, Sonaty wiolonczelowe, fletowe, »Canzoni madrigalesche ed arie per camera a 2—4 voci«, nadto kantaty i oratorja, Satyryczne pismo »Il teatro alla moda« zwraca się przeciw śpiewakom i kompozytorom operowym.

W przeciwieństwie do opery włoskiej, opartej na śpiewnej arji, opera francuska rozwijała się na zupełnie innych podstawach i szła torami, wskazanymi przez Lully'ego. Charakteryzuje ją przewaga pierwiastków deklamacyjnych nad melodyjnymi, retoryka wyrazu patosem swoim przypominająca koturnowe tragedje pseudo-klasyków. Rezydentem tego stylu narodowej opery francuskiej jest

Jean Philippe Rameau (1683—1764), który dopiero w 50 roku życia zwrócił się do sceny; jego pierwsza opera »Hippolyte et Aricie« wywołała wałkę i powódz pamfletów, zarzucających mu odstępstwa od stylu Lully'ego. W rzeczywistości wszystkie opery Rameau'a (28), z których najwybitniejsza jest »Castor et Pollux« (1737), nadto »La princesse de Navarre«, »Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour«, »Pygmalion«, »Les Indes galantes«, nie różnią się zasadniczo od oper Lully'ego, jedynie wprowadzają bogatszą harmonję, śmiałą modulację, traktują indywidualnie głosy, posługując się techniką polifoniczną, a zwłaszcza orkiestrze przyznają pierwszorzędną rolę dramatyczną, wyzyskują jej barwę i zdolność charakterystyki.

Pokrewny operze typ mają kantaty francuskie; w początkowej swej twórczości komponował Rameau wiele kantat; charakteryzuje je przede wszystkim użycie żywych rytmów, m. i. często występuje takt na $\frac{1}{2}$ jako typowa »mesure française par excellence«, właściwa muzyce tanecznej; arja i recitativo na tle instrumentalnem są zasadniczymi składnikami tych kantat. Twórczość Rameau'a jest wszechstronna: prócz oper, kantat i motetów ważne miejsce zajmuje muzyka instrumentalna. W kompozycjach clavecinowych nawiązuje Rameau do stylu Couperina i nadaje mu cechy klasyczne: »Pièces de clavecin« 1706, 1731, »Nouvelles suites de pièces de clavecin«, nadto »Pièces de clavecin en concerts« na clavecin, flet lub skrzypce i wiolę.

Przełomowe znaczenie ma Rameau jako teoretyk; swój genialny system harmonji rozwinął w kilku pismach epokowej wartości: »Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels« 1722, »Génération harmonique«, »Demonstration du principe de l'harmonie«. (Zasady systemu Rameau'a patrz: rozdział: »Harmonja«).

Louis Laloy: J. Ph. Rameau. 1908.

Lionel de la Laurencie: Rameau. 1908.

Zbirowe wydanie dzieł Rameau'a u Duranda et fils.

Do konfliktu między narodową operą francuską a operą włoską doszło w połowie 18 wieku, gdy w Paryżu wystawiono w 1752 r. komiczną operę Pergolesiego »Serva padrona«. Szkoła neapolitańska wykształciła obok opery »seria-

czyli tragedji muzycznej, drugi typ opery, tj. »opera buffa« czyli komedję muzyczną. Pierwotnie wykonywano między aktami poważnej opery komiczne intermezza jako sceny buffo, złożone z dialogu, niewybrednej akcji, arji, recitativa, duetów i niezmiernie żywych finałów; naturalność, prostota była przedewszystkiem cechą opery komicznej. Najwybitniejszym przedstawicielem tej formy opery buffa jest Leonardo Vinci, a po nim Giovanni Battista Pergolese (1710—1736), przedstawiciel szkoły neapolitańskiej, sławny kompozytor niezmiernie melodyjnego »Stabat Mater« na sopran, alt i orkiestrę smyczkową z organami. Z jego kompozycyj instrumentalnych mają szczególną wartość Sonaty na 2 »krzypiec i continuo. Rozpowieczniona pod jego nazwiskiem canzonetta »Tre giorni« jest kompozycją Rinalda da Capua i występuje w jego operze »La Zingara« 1752. Pergolese pisał nadto wiele muzyki i kompozycyj kościelnych z orkiestrą i a capella, kantaty i kilka oper poważnych: »Il prigioniere« »uperbo«, »Olimpiade«, »Flaminio«. Lecz ponad wszystkim góruje znaczeniem swoim jego opera buffa »La serva padrona«, która odegrała historyczną rolę. Gdy bowiem śpiewacy włoscy wykonali ją w Paryżu w r. 1752, wywołała taki entuzjazm, że muzyce włoskiej przyznano pierwszeństwo nad muzyką francuską. Niebawem rozpoczęła się walka między zwolennikami włoskiej opery buffo czyli tzw. buffonistami, a obrońcami narodowej opery francuskiej czyli antibuffonistami; walka przybrała charakter literacki; brali w niej udział najznakomitsi pisarze francuscy m. i filozof J. J. Rousseau, który w »tytułowym skomponował komiozne intermedjum »Le devin du village«. Po dwuletniej walce musieli Włosi ustąpić z Paryża, lecz Francja przyswoiła sobie nową formę opery komicznej i wkrótce prześcignęła na tem polu Włochów: Duni, Philidor, Monsigny, Grétry stali się mistrzami opery buffo we Francji. W ślady Włochów poszedł Antoine d'Auvergne, kompozytor poważnych »Tragédies lyriques«, muzyki kameralnej, a przede-wszystkiem dwóch intermedjów komicznych: »Les troqueurs« i »La coquette trompée« (1753). Również i Michel Blavet naśladował włoskich buffonistów: »Le jaloux corrigé« (1753).

Twórcą francuskiej opery komicznej był Neapolitańczyk z pochodzenia Egidio Romoaldo Duni (1709—1775)

stale mieszkający w Paryżu. Charakterystyczną cechą tej opery jest zastąpienie włoskiej arji romanżą lub chansoną francuską, pełną wdzięku, lekkości i pikanterji rytmu i wyrazu. François André Danican Philidor (1726—1795), pochodzący z rodziny, której członkowie tworzą jakby dynastję muzyczną, jest jednym z głównych reprezentantów opery komicznej we Francji. Pierre Alex. Monsigny (1729—1817) nie miał wprawdzie ściślejszej wiedzy teoretycznej, lecz muzyka jego odznacza się inwencją melodyjną i dramatycznym nervedem. Opery jego: »Rose et Colas«, »Le déserteur«, »Felix l'enfant trouvé« mają nadto doskonałe libretta, głównie z pod pióra Michel Sedaina. Dalszy rozwój opery komicznej we Francji łączy się z twórczością André Grétry'ego (1742—1813), od którego wywodzi się cały zastęp kompozytorów francuskich: Isouard, Boieldieu, Auber, Adam.

Obok Corelliego najwybitniejszą postacią epoki na przełomie 17 i 18 wieku jest Georg Friedrich Händel (1685—1759) z pochodzenia Niemiec, lecz przez Anglików uważany za narodowego kompozytora, gdyż blisko pół wieku spędził w Londynie i uległ wpływowi nowego środowiska. Twórczość Händla jest syntezą wszystkich prądów w ówczesnej muzyce. Styl organistów północno-niemieckich dał mu kontrapunktyczne podstawy jego świetnej polifonji; pobyt w Hamburgu wpłynął na charakter jego pierwszych oper: »Almira«, »Nero«, »Florindo«, »Dafne«; opera Hamburgska stała wówczas u szczytu rozwoju: Reinhard Keiser, Johann Mattheson. Podróż do Włoch (1707—1710) dała Händlowi piękno melodji, mistrzostwo w traktowaniu śpiewu i formy zarówno muzyki instrumentalnej, jak i dramatycznej. Tu powstała kantata »Il Trionfo del Tempo« w stylu oratoryjnym. Mianowany kapelmistrzem nadwornym elektora Hannowerskiego, zerwał kontrakt i przeniósł się na stałe do Anglii: tutaj muzyka francuska, a zwłaszcza narodowa muzyka Henry Purcella były ostatnią fazą w działaniu wpływów, które przyczyniły się do uformowania stylu muzyki Händlowskiej.

Na cześć pokoju w Utrechcie skomponowane »Te deum« 1713 było widomym łącznikiem między stylem Händla a stylem Purcella. Na dworze księcia Chandos powstały a typowo angielskie 12 »Anthems«, tj. motety na chór, sola i orkiestrę w stylu oratoryjnym. Gdy elektor Hannowerski

został królem angielskim jako Jerzy I., oburzony na Händla za zerwanie kontraktu, pojednał się z nim jednak pod wpływem muzyki, którą Händel na powitanie króla skomponował: była to serenada, wykonana na statku, płynącym na spotkanie króla; stąd jej nazwa »Wassermusik«.

Przełom w życiu Händla stanowi otwarcie opery w Londynie »Royal academy of music« 1719. Przez lat 20 bez przerwy toczył Händel wyczerpującą walkę o byt tej opery czyto z konkurencyjną operą, czy intrygami kompozytorów i śpiewaków włoskich w Londynie. Walka ta nie zdołała złamać jego potężnej woli, ale przecież podkopała jego zdrowie mimo, iż Händel odznaczał się atletyczną budową i siłą. Okres od 1720—1740 wypełniają, prócz zabiegów o utrzymanie przedsięwzięcia teatralnego, niemal same opery: »Radamisto«, »Muzio Scevola«, »Flavio«, »Giulio Cesare«, »Rodelinda«, »Scipione«, »Tolomeo«. Po pierwszym bankructwie 1728 zorganizował Händel nową operę i pisze do r. 1741 dla niej nowy cykl (18) utworów dramatycznych: »Lotario«, »Partenope«, »Poro«, »Ezio«, »Sosarme«, »Orlando«, »Arianna«, »Pastor fido«, »Ariodante«, »Alcina«, »Atlantida«, »Arminio«, »Giustino«, »Berenice«, »Faramondo«, »Serse« (sławne »Largo«!), »Imeneo«, »Deidamia«. Wkońca upadła opera i Händel mógł się zwrócić do tej formy muzycznej, która stała się typową dla jego twórczości, tj. do oratorjum.

Händel napisał 32 oratorja, jeśli się wliczy do nich passję wedł. ewang. św. Jana i passję do słów hamburskiego poety Brockesa, nadto »Ode na cześć św. Cecylii«, kantaty »Aci, Galatea e Polifemo« i »Triumph of Time«. Przed r. 1740 stworzone oratorja są: »Esther«, »Debora«, »Alexanderfest«, »Saul« i »Izrael w Egipcie«. Najpotężniejsze oratorjum, tj. »Messias«, napisał Händel w ciągu 24 dni w r. 1742. Inne ważniejsze: »Samson«, »Herakles«, »Judas Maccabaeus«, »Jephtha«. Większość oratorjów opiera się na tematach biblijnych; treścią ich jest bohaterska walka. Rys heroizmu, monumentalnej wzniosłości i patosu znamionuje muzykę Händla. Oratorja jego są nawskróś dramatycznemi kompozycjami. Na pierwszy plan wysuwa się w nich traktowanie chóru, który jest właściwym aktorem dramatu i osi, naokół której grupuje się konstrukcja całości. W przedwienstwie do włoskich oratorjów, złożonych z dwóch części,

dzielią się oratorja Händlowskie na trzy części, odpowiadające trzem etapom dramatycznej akcji. Fuga wokalna, powierzona chórowi, jest jedną z charakterystycznych form Händla.

Melodja muzyki Händlowskiej posiada obok dostojnej powagi pewien pierwiastek melodji ludowej, tj. jej prostotę i plastykę wyrazu; konsonansowo diatoniczny charakter muzyki Händla potęguje jeszcze te cechy. Traktowanie orkiestry posiada w oratorjach pierwszorzędne znaczenie: orkiestra spełnia rolę czynnika malarskiego, przedstawia sceny i obrazy przyrody, maluje sytuacje. Jako kompozytor oratorjów doprowadził Händel styl oratoryjny do takiego wydoskonalenia, że stał się niedoścignionym wzorem dla następców.

Prócz oper, kantat, hymnów i oratorjów pozostawił Händel wiele kompozycji instrumentalnych: 12 sonat na skrzypce i cont., 13 sonat we formie tria na dwoje skrzypiec lub 2 oboje, (ulubiony instrument Händla) i b. cont., 6 Concerti grossi (t. zw. »Oboen Konzerte«), 17 koncertów na orkiestrę (zwłaszcza smyczkową), suitę, fantazje i fugi na clavicin, a nadto potężne kompozycje organowe: 20 koncertów, fugi i fantazje. Ustępów powolne (Largo, Grave, Adagio) odznaczają się najwyższą śpiewnością i uroczystą powagą, podobnie jak Adagia Corelliego.

Przy końcu życia stracił Händel wzrok (1752); ustać musiała praca twórcza, lecz Händel już ociemniały stale wykonywał na organach partję swoich oratorjów i stale budził podziw swojemi improwizacjami. Wykonanie oratorjów jego w Anglii jest dotąd wielką, narodową uroczystością; przy dźwiękach »Halleluja« z »Messjasza« publiczność wstaje z miejsc pod wrażeniem wzniosłej, monumentalnej powagi i imponującej siły, tkwiącej w muzyce Händla.

Pomnikową biografję Händla napisał entuzjastyczny wielbiciel jego sztuki: Friedr. Chrysander, zarazem wydawca wszystkich kompozycji w 100 tomach. W swoim trzecztomowym dziele: »G. F. Händel« (1858—1867) doprowadził Chrysander biografję do r. 1740.

R. A. Streetfield. Händel 1909. London.

Romain Rolland. Händel 1910 (tłum. niem. Das Leben G. F. Händels).

Hugo Leichtentritt. Händel 1924.

Wyjątkowem zjawiskiem w dziejach muzyki jest twórczość Jana Sebastjana Bacha (1685—1750) przez swój

uniwersalizm, bogactwo środków technicznych i siłę uduchowienia. Współczesna mu epoka i druga połowa 18 wieku nie zdawały sobie sprawy z wielkości geniuszu Bacha. Klasykiem epoki był J. A. Hasse, Georg Telemann, K. H. Graun. Ceniono Bacha przede wszystkim jako wirtuoza gry organowej; nie przeczuwano jego znaczenia jako kompozytora. Dopiero od Beethovena rozpoczyna się zwrot w stosunku do Bacha. (Znane powiedzenie Beethovena: „Nicht Bach, Meer sollte er heissen!“) Z początkiem 19 wieku pojawiają się pierwsze prace literacko-krytyczne o Bachu:

Joh. Nic. Forkel, autor historii muzyki, w przecuciu, że nie skończy dzieła, które doprowadził do 16 wieku, wydał luźny tom o Bachu: „Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“ 1802. Praca nacechowana entuzjazmem charakteryzuje Bacha jako mistrza łogi instrumentalnej. Forkel nie znał kantat ani pasyj, bo te kompozycje znajdowały się wówczas jeszcze w rękopisie.

Estetykiem sztuki Bacha stał się Joh. Friedr. Rochlitz. Studja o muzyce Bacha zawarł w 4-tomowej pracy „Für Freunde der Tonkunst“ 1830; jest tam niezrównana analiza pasji św. Jana i kantaty reformacyjnej „Ein feste Burg“. Rochlitz stawia Bacha ponad Handla jako polifonistę, mistrza w prowadzeniu samodzielnych głosów.

Wilhelm Rust zainicjował zbiorowo wydanie dzieł Bacha w roku 1850; pracę obejmującą 46 roczników w 59 tomach ukończono w r. 1900.

Dopełnieniem tego wydania jest monumentalna biografia, którą napisał Filip Spitta; pierwszy tom 1874, drugi tom 1890. Dziełem swoim stworzył podwalną historyczną dla badań nad Bachem; wskrzesił nie tylko osobistość Bacha, ale niezmiernie plastycznie przedstawił całą jego epokę.

Z nowszych prac najważniejsze są: Albert Schweitzer „Jean Seb. Bach, le musicien-poète“ 1905, po niemiecku rozszerzone 1907, André Pirro „J. S. Bach 1906“ i „L'esthétique de J. S. Bach“ 1907.

Bach-Jahrbuch redag. przez Arnolda Scheringa od r. 1904 zawiera analityczne prace o życiu i muzyce Bacha.

Ernst Kurth „Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie“ 1917.

Do odrodzenia muzyki Bachowskiej przyczynił się przede wszystkim Feliks Mendelssohn, gdy w 1829 r. wykonał w Berlińskiej „Singakademie“ pasję św. Matyjasza. We Francji przyczynili się do renesansu Bacha głównie Charles Gounod i Saint-Saëns.

Czem Palestrina dla muzyki 16 wieku, tem jest Bach dla wieku 18. Wszystkie drogi historycznego rozwoju wiodą ku niemu i zbiegają się w jego twórczości; wszystkie formy poprzedniej epoki w muzyce Bacha znalazły swoje najwyższe wydoskonalenie: 1) pieśń kościelna jako chorał, kantata passja, 2) muzyka organowa, tj. preludja i fantazje chorałowe, 3) kantata jako koncert kościelny i 4) fuga instrumentalna.

Muzyka Bacha jest jednak nie tylko historyczną syntezą, lecz zapowiedzią przyszłości. Z jego stylu czerpie pobudki Beethoven, Chopin, Brahms i muzyka dzisiejsza; po wyczerpaniu wszystkich możliwości harmonicznyc, nastąpił dzisiaj zwrot do Bacha. Jeśli według Gustawa Mahlera istnieje w muzyce tylko kontrapunkt, to najwyższą szkołą stylu kontrapunktycznego pozostanie Bach!

J. S. Bach należał do dynastji Bachów, turyńskosaskich organistów, kantorów i miejskich muzyków, rozprzszonych po różnych miastach niemieckich. Najwybitniejszym z jego poprzedników był stryj Joh. Christoph, organista (zm. 1703), kompozytor kantat (m. i. na 20 samodzielnych głosów), mistrz w sztuce improwizowania. J. S. Bach kształcił się w mieście rodzinnem Eisenach pod kierunkiem najstarszego brata. Początkowo zajęty jako dyskancista w chórze, po mutacji objął miejsce skrzypka w Lüneburgu. Odtąd zaczyna się wędrówka jego po Niemczech: w Hamburgu słucha gry organowej Reinkena, poznaje tamtejszą operę, w Celle poznaje muzykę francuską w wykonaniu dworskiej kapeli, złożonej z Francuzów, jako organista w Arnstadt ściąga na siebie zarzuty, że nie dba o chór szkolny i przy akompanjamencie chorału, śpiewanego przez gminę, pozwala sobie na swobody; otrzymawszy urlop 4-tygodniowy udaje się do Lubeki, aby słyszeć Buxtehudego; samowolnie przedłuża urlop i popada w zatarg z konsystorzem. Następnie obejmuje Bach posadę organisty w Mühlhausen; tu odnawia uszkodzone organy i wprowadza ulepszenia w budowie instrumentu; niebawem zmienia to stanowisko na posadę w Weimarze, gdzie jako muzyk nadworny ma kierować orkiestrą, złożoną z lokaj, kuchcików i hajduków. Nieznośne stosunki zmuszają go do nowej zmiany: w Köthen, gdzie był kościół reformowany, nie było muzyki kościelnej; tutaj kierował Bach muzyką dworską, kameralną. Po sześcioletnim

pobycie opuścił Köthen, by po śmierci Johanna Kuhnaua objąć stanowisko kantora w szkole św. Tomasza w Lipsku. Tu jest nakoniec kres jego długoletniej wędrówki: od roku 1722 do śmierci pozostał Bach w Lipsku i twórczością swoją wyniósł stanowisko kantora „Thomas-Schule” na pierwsze i najzaszczytniejsze miejsce w muzycznym życiu Niemiec.

Obowiązki Bacha w Lipsku polegały na tem, by uczyć śpiewu i gry na instrumentach, występować z chórem uczniów na pogrzebach i wszelkich uroczystościach miejskich, nadto uczyć w internacie łaciny, sprawować nadzór nad uczniami. Chór alumnów podzielony na 4 części miał śpiewać w 4 kościołach: co niedziela i święto kantaty, a w Wielki Piątek passję. Prócz tego kierował Bach muzyką studentów w uniwersytecie, gdzie istniało „Collegium musicum”, założone przez G. Ph. Telemanna. Przełożoną władzą Bacha był konsystorz i rada miejska; na tle ich wzajemnej kompetencji były liczne konflikty. Dla podniesienia swej powagi wobec magistratu Lipskiego ubiegał się Bach o tytuł „Hofkompositour” i po trzechletnim wyczekiwaniu otrzymał wkońcu ten tytuł od króla Augusta III. Podróż do Potsdamu na dwór Fryderyka II. była jedynym wydarzeniem w pustelniczem życiu Bacha. Taksamo jak Händel stracił Bach przy końcu życia wzrok. Umarł w r. 1750. Data jego śmierci jest zarazem przełomową datą w dziejach muzyki, w rozwoju form i stylu muzycznego.

Na czele kompozycyj Bacha należy postawić utwory organowe: „Preludja i fugi”, gigantyczne poematy z okresu Weimarskiego i z ostatnich lat twórczości. W początkowych preludjach i fugach występuje wpływ Frescobaldiego i Buxtehudego; przeważa wyraz dramatyczny i rys improwizacji nad jednolitością konstrukcji. Te kompozycje z wczesnej epoki przerabiał Bach później i udoskonalał. Na studiach mistrzów włoskich, jak Legrenzi, Corelli, Vivaldi oparł zdobywcze nowej techniki, przejrzystość i plastykę budowy i piękno formy. Wzorem jest Tokkata *D-moll*; nazwa ta pojawia się nieraz u Bacha zamiast nazwy Preludu lub Fantazji. Niektóre fugi, jak *A-moll* i *G-moll*, są szczególnie popularne dzięki wirtuozowskiemu pierwiastkom: mają świetność barw, polot i patos; są to architektoniczne arcydzieła, istny gotyk muzyczny o potężnych i smukłych łukach melodyjnych.

Późniejsze tugi są mniej popularne; mają rys surowej powagi, wyraz bólu i tragizmu i przypominają ascetyczny styl Palestrinowski, owiane duchem religijnej idei. Wracza w nich dawny pierwiastek dramatyczny, lecz nie narusza w niczem monumentalnej budowy i spoistości. Są to jakby organowe symfonje o żywiołowej potędze, a zarazem jestto mistyka Bachowskiej twórczości.

Praktyczną szkołą gry organowej, zwłaszcza dla użycia pedału, są »Acht kleine Praeludien und Fugen«, napisane w celach pedagogicznych dla dwóch najstarszych synów: Filipa Emanuela i Wilhelma Friedemanna Bacha. Metoda nauki, jaką posługiwał się Bach, była świetna; polegała ona na zdobyciu techniki gry na clavicembalo i organach i na zasadach kompozycji, tj. realizacja basu i polifoniczne opracowanie chorału. Przystępnie uczył Bach unikania równoległych kwint i oktav ruchem przeciwnym: »Es ist eine alte Regel, dass die Hände allezeit gegeneinander gehen müssen«. Zabraniał komponować przy instrumencie; indywidualne traktowanie głosów było celem polifonii: »Jedes Stück ist eine Unterhaltung zwischen den einzelnen Stimmen, die die Personen vorstellen«. Mimo znakomitej metody nie zostawił Bach wielu uczniów; najlepszym z nich — prócz jego synów — był Johann Ludw. Krebs, świetny organista, kompozytor sonat, koncertów, chorałów organowych; (stąd dowcipne zdanie: »In einem Bach ist nur ein Krebs gefangen worden«).

Szczytem polifonicznej konstrukcji i wzorem dla prowadzenia głosów są »Sonaty organowe«, w rzeczywistości przeznaczone nie na organy, lecz na clavicembalo z dwiema klawiaturami i pedałem; są to więc właściwie Tria na 3 głosy obligato. Sonaty te napisał Bach dla syna swego Wilh. Friedemanna, który im właśnie zawdzięczał później wirtuozowską technikę w grze organowej. Na clavicembalo z pedałem lub na organy napisana jest również »Passacaglia« *C-moll*; składa się z 20 ustępów, zbudowanych na stałe powtarzającym się basie (ostinato); każdy ustęp ma inną barwę o delikatnych odcieniach i stopniuje mistrzowsko siłę wrażenia aż do kulminacyjnego punktu, którym jest fuga. Niewątpliwym wzorem była dla Bacha »Passacaglia« Buxtehudego.

Z epoki Weimarskiej pochodzi zbiór chorałów organowych, ujętych w całość p. t. »Orgelbüchlein, worinne einem ansehenden Organisten Anleitung gegeben wird auf allerhand Art einen Choral durchzuführen«. Prelud chorałowy »Choralvorspiel« reprezentuje w muzyce Bacha ideał tej formy. Trzech mistrzów rozwinęło przed Bachem formę chorałowego preludu: Joh. Pachelbel, Dietr. Buxtehude i Georg Böhm. Poza typy, stworzone przez nich Bach się nie posunął, zato ściśle zespolił motyw muzyczny z treścią tekstu chorałowego i tym sposobem wprowadził do preludu chorałowego pierwiastek poetycki.

Drugi zbiór preludjów chorałowych na organy znajduje się w trzeciej części t. zw. »Klavierübung« z r. 1739. Są to »Choralvorspiele« na temat protestanckich pieśni katechizmowych. Poprzedza je majestatyczny wstęp *Es-dur*, a kończy potrójna fuga.

Trzeci zbiór obejmuje 18 organowych chorałów; są to uduchowione fantazje, pełne dramatycznych rysów; reprezentują one świat mistyki Bachowskiej podobnie, jak ostatnie fugi organowe.

Niektóre organowe kompozycje Bacha rozpowszechniły się w transkrypcjach fortepianowych Liszta, Saint-Saënsa, Regera i Busoniego.

Kompozycje fortepianowe Bacha są zasadniczo przeznaczone na clavicembalo i clavichord. Bach znał wprawdzie wynalezione wówczas fortepiany z mechaniką młoteczkową (Bartolomea Cristofori i Gottfrieda Silbermanna), lecz technika i styl jego kompozycyj fortepianowych wiąże się ściśle z mechanizmem dawnych instrumentów clavecinowych. Należą tu »Partity«, zawarte w pierwszej części »Klavierübung«; prócz partit pozostawił Bach jeszcze 15 suit, tj. 6 francuskich bez preludjów, 6 angielskich z preludjami i trzy małe suity, jakby szkice suit francuskich. Tu występuje silny wpływ clavecinistów francuskich na Bacha, zwłaszcza w ornamentyce. W drugiej części »Klavierübung« znajduje się »Koncert włoski« *F-dur* na clavecin bez orkiestry; Bach przeszczepta tutaj formę koncertu skrzypcowego. W czwartej części »Klavierübung« są sławne warjacje zwane »Goldberg-Variationen«, gdyż napisał je Bach dla improwizatora Joh. Goldberga, (clavecinisty posła rosyjskiego Kayserlinga w Dreźnie, a następnie hr. Brühla; kompozycje Goldberga obejmują

m. i. 24 polonezy, sonaty, fugi i koncerty). Tematem warjacji jest sarabanda, która wchodzi w cykl warjacji w basie i nadaje im charakter pasacagli. Kompozycja ta, pochodząca z ostatniej epoki twórczości Bachowskiej doprowadza swobodę polifoniczną i niezależność głosów do bezwzględności; brak piękna w harmonicznym brzmieniu czyni tę kompozycję niedostępną dla ogółu; jakkolwiek napisana na clavicembalo o dwóch klawiaturach, zbliża się stylem do nowoczesnej muzyki fortepianowej (ostatni Beethoven!); a jednak wykonanie jej na fortepianie następcza nieprzezwyciężone trudności z powodu odrębnego mechanizmu w porównaniu z clavicinem.

Pedagogiczny cel mają: »Præludien für Anfänger« arcydzieła formy i nastrój; w tych drobiazgach występuje cała wielkość Bacha; zawarte w tym zbiorze fugety 2 i 3-głosowe są przygotowaniem do polifonicznego stylu Bacha.

Również w celu pedagogicznym napisał Bach »Inwencje, 2-głosowe i »Symfonje, 3-głosowe na clavicord 1723 r. W przedmowie wyjaśnił Bach cel, jaki mają spełnić te kompozycje, zbudowane ściśle kontrapunktycznie: oto mają nauczyć gry 2 i 3 partjami czyli głosami obligato, mają rozwinąć »piękną« prowadzenie głosów (eine cantabile Art im Spielen von erlangen) i obudzić zamilowanie do komponowania i zrozumienie budowy muzycznej (einen starken Vorgehenssinn von der Composition zu überkommen). »Inwencje i Symfonje« są swobodną improwizacją, której zarodkiem jest związany motyw, a nie cała linja melodyjna. Sam Bach podkreśla »piękną« gry we wykonaniu, czem stwierdza, że przeznaczone są na clavicord, umożliwiając modulowanie tonu, a nie na clavicembalo, którego ton nie pozwalał na grę legato, lecz tylko krótkie, urywane staccato.

»Klavierbüchlein«, zbiór złożony z dwóch zeszytów, obejmuje łatwe kompozycje na clavicord, preludja, »duety, chorały, pieśni religijne i świeckie; napisał je Bach dla swej żony, Anny Magdaleny; na końcu umieścił dla niej zasady basu generalnego, »einige höchst nötige Regeln von General-Basso«.

Związek z »ilustracyjną« muzyką clavicinową francuską, jak również z kompozycjami Joh. Kuhnaua (zwłaszcza »Neue Klavierfrüchte«) wykazują młodzieńcze utwory Bacha na clavicembalo. Są to: Sonata *D-dur*, zakończona

fuga, naśladowująca gdańskie kury i głos kukułki: »Thema all' Imitatio Gallina cucca«. Druga »programowa« kompozycja maluje odjazd brata Joh. Jakóba, oboisty w armii »zwezwskiej Karola XII, do Polski; napisał ją Bach w 19 roku życia p. t. »Capriccio sopra la lontananza del mio fratello diletto« *B-dur*. Pierwszy ustęp »Arioso« przedstawia perswazje przyjaciół, wstrzymujących brata od wyjazdu. Drugi ustęp maluje przygody, które go mogą »potkać« (trzeci ustęp »Adagio« jest »ogólnem Lamento przyjaciół«; dalszy ustęp pożegnanie, arja postigliona, a na końcu fuga na temacie trąbki postigliona. Jest tu niewątpliwy wpływ »Biblijnych historyj« J. Kuhnana.

Cykl kompozycyjj fortepianowych obejmuje prócz tego: »Tokkaty« a właściwie »sonaty w stylu wczesnej »sonaty weneckiej bez ściślego schematu formy; »Fantazję« *C-moll* o wirtuozowskim charakterze pianistycznym (przerzucanie rąk!); »Chromatyczną fantazję i fugę«, przenoszącą styl recitativa wokalnego do muzyki instrumentalnej i nadto Transkrypcje dwóch »sonat Adama Reinkena »Hortus musicus« i transkrypcję własnej »sonaty na »skrzypce solo, a raczej »suity (Nr. 2). Lnzno »Preludja i fugi«, zawierają majątyczną fugę *A-moll*, przerobioną później na koncert na flet, »Krzypce, cembalo z orkiestrą, jedno z najgenialniejszych dzieł Bacha; trzy fugi *A-dur*, *F-moll* i *H-moll* opierają się na tematach współczesnego Bachowi kompozytora włoskiego Tommaso Albinoniego (opery, kantaty, koncerty, »sonaty kameralne i kościelne).

Lecz ponad wszystkiemi fortepianowemi kompozycjami Bacha gorąco znaczeniem »wojem »Das Wohltemperierte Klavier oder Praeludia und Fugen durch alle Töne und Semitonien sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend«. Pierwsza część ukończona w r. 1722, druga część w 1744 r.; w 18. wieku rozpowszechnione w rękopiśmach ukazały się obywie części drukiem dopiero w r. 1799 w Anglii. Całość obejmuje 48 preludjów i fug we wszystkich tonacjach durowych i mollowych; 24 w pierwszej części i 24 w drugiej części w porządku chromatycznym. Tytuł wskazuje, że dzieło to przeprowadza praktycznie akustyczną zasadę Andr. Werckmeistra równej temperatury (gleichschwebende Temperatur), umożliwiającą grę we wszystkich tonacjach durowych i mol-

lowych; zarazem jest dzieło Bacha ostatecznym zwycięstwem systemu nowoczesnej tonacji nad systemem tonacji kościelnych.

„Das Wtmp. Klav.“ przeznaczone jest na clavecin lub clavicord; tylko jedna fuga, tj. *A-moll* (cz. I Nr. 20), na clavicembalo pedałowe, gdyż przez pięć taktów wytrzymała nuta *A* w basie może być wzięta tylko pedałem. Preludja i fugi, zawarte w obydwóch częściach „Wtmp. Klav.“ ~~zostaną~~ obok dzieł Palestrinowskich najwyższą szkołą kontrapunktu. Od 2 do 5-głosowej fugi wprowadza Bach wszystkie możliwe formy konstrukcji polifonicznej. Mistrzostwo techniki kontrapunktycznej osiąga tutaj najwyższy szczyt. (Dla studjów cenne jest wydanie w postaci partytury, uwidoczniającej postęp każdej linii melodyjnej: Friedr. Stade wyd. Steingrābera). Obok mistrzostwa formy zdumiewa bogactwo uczuciowego wyrazu, głębokie uduchowanie formy fugi. Naśladowca Bacha Georg Andreas Sorge (1703—1778) napisał również Preludja i Fugi w 24 tonacjach. W 19 wieku poszedł za przykładem Bacha Aug. Alex. Klengel (1783—1852) i opracował doskonałe pod względem technicznym: „Canons et fugues dans tous les tons majeurs et mineurs“ w dwóch częściach po 24 kanony i fugi (wyd. M. Hauptmann 1854).

Poniekąd dopełnieniem zbioru „D. Wtmp. Klav.“ jest kompozycja, zatytułowana „Das musikalische Opfer“, w darze złożona królowi pruskiemu Fryderykowi II. W czasie wizyty w Potsdamie improwizował Bach 6-głosową fugę na temat, dany mu przez króla (sam Fryd. II. był kompozytorem i wirtuozem rozpowszechnionej wówczas gry na flecie). Na tem „Thema regium“ osnuł potem Bach cykl utworów imitacyjnie-fugałnych, ricercari, zawile kanony w różnym układzie: na 3 gł., na 6 gł., jako 2-głosowa fuga canonica in epidiapente, jako sonatowe trio na flet, skrzypce, continuo, jako Canon perpetuus i 10 kanonów zagadkowych. Z akrostychu: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta tworzy się wyraz: Ricercar! Rozwiązanie kanonów podał uczeń Bacha, sławny teoretyk, przebywający czas jakiś w Polsce od r. 1741—1750, Joh. Phil. Kirnberger w „Kunst des reinen Satzes“ 1774. „Das musikal. Opfer“ ma nic z powabu melodyjnego i harmonicznego innych

dział Bachowskich i swojemi szorstkimi brzmieniami należą do typowych kompozycji z ostatniej epoki w twórczości Bacha.

Regis Latua Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.

№ 1. Fuga (Ricerata)
a 3 voci.

J. S. Bach

Śmierć przerwała Bachowi pracę nad ostatniemi dziełami, które miały być praktyczną szkołą fugi: „Die Kunst der Fuge”. Zawiera ono 14 fug i 4 kanony na jeden i ten-

sam temat i wyczerpuje wszystkie możliwe kombinacje kontrastyczne; do nich dodana jest niedokończona 4-głosowa fuga „a tre Soggetti”, tj. zbudowana na trzech tematach; trzeci temat składa się z tonów, tworzących nazwisko Bacha: „B. A. C. H.” (temat, na którym Schumann, Liszt, Reger komponowali fugi).

Na czele kameralnych kompozycji Bacha stoją sonaty skrzypcowe a z nich znowu 3 sonaty i 3 suity na skrzypce solo, pochodzące z okresu w Cöthen, drukiem wydane dopiero w r. 1802, istniejąco także częściowo w transkrypcjach organowych i klawecinowych. Schumann dorobił do wszystkich sześciu partję fortepianową, Mendelssohn opracował dla Chacony partję fortepianową. Brahms przerobił Chaconę na fortep. na lewą rękę, wkońcu F. Busoni dał świetną transkrypcję. Sonaty mają typowo polifoniczną budowę, gdyż zawierają fugi, w suitach występują ustępy akordowe. Bach szedł tu za tradycją niemieckiej szkoły skrzypcowej, lecz śmiałością w polifonicznem traktowaniu instrumentu tak nie nadającego się do gry polifonicznej, jak skrzypce, prześcignął swoich poprzedników; i później nikt nie posunął się poza granice jego techniki (por. M. Regera sonaty na skrzypce solo). Najtrudniejsza jest sonata piąta z fugą *C-dur*; najpopularniejsza suita *E-dur* (ostatnia), zwłaszcza prelud (grywany także na fortepianie w transkrypcji Saint-Saënsa); najgłębsza jest Chacona ze suity *D-moll* (Nr. 4).

Również w czasie pobytu w Cöthen powstało sześć suit na wiolonczelę solo. Pisane są mniej akordowo, aniżeli sonaty skrzypcowe, miejscami występują tylko partje dwugłosowe. Przedostatnia suita wprowadza scordaturę: struna A obniżona do G. Ostatnia suita pisana na wiolę pomposa, opatrzoną pięcioma strunami, tj. prócz zwykłych czterech strun wiolonczelowych jeszcze piątą e. Instrument ten większy od wioli, a więc pośredni między wiolonczelą a wiolą, trzymany na ramieniu, skonstruował według pomysłu Bacha lutnik lipski Joh. Christ. Hoffmann.

Sonaty na skrzypce z fortepianem są dwojakiego typu: jedne traktują partję fortepianową jako obligato, tzn. prowadzą w niej samodzielne głosy; tak jest w suicie *A-dur* i w sześciu sonatach; inno zaś posługują się fortepianem jako basem continuo. Podobnie zbudowane są sonaty na

wiolonczelę (a raczej gambę) z fortepianem, flet z fortepianem i na dwoje skrzypiec z fortepianem.

Orkiestralne kompozycje Bacha obejmują: cztery suity czyli uwertury w stylu francuskim i sześć koncertów. Uroczyste wstępy, pełne ceremonialnej powagi, uzasadniają nazwę »uvertur«. Główny młody Mendelssohn grał przed Goethem uwerturę *D-dur* (w transkrypcji fortepianowej), scharakteryzował ją Goethe słowami:

»Es gehe in Anfang darin so pompös und vornehm zu, dass man ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer grossen Treppe heruntersteigen, vor sich sehe«.

W pierwszej uwerturze *D-dur* znajduje się sławna »Air«, grywana w transkrypcji na skrzypce solo z fortep. Wszystkie suity są najdoskonalszą stylizacją rokokowych tańców.

Koncerty pisał Bach dla orkiestry margrabiego Brandenburskiego i stąd nazwa »Koncertów Brandenburskich«. Utrzymane we formie conc. grosso przeciwstawiają na tle *continua concertino*, czyli grupę waltorni, obojów, fagotów orkiestrze lub grupę smyczkową: 2 wioly, gamby, wiolonczelę albo też kwartet złożony z fletu, oboju, trąbki i skrzypiec. Niewyczerpane bogactwo pomysłów tematycznych ujmuje Bach we formę najściślejszej polifonii.

Koncerty fortepianowe są transkrypcją koncertów Brandenburskich lub koncertów skrzypcowych; podobnie jak i koncerty na 2 fortepiany; dziwną kombinacją są koncerty na trzy fortepiany, niezmiernie skomplikowane w budowie; być może, że napisał je Bach dla gry ze swymi dwoma synami. Koncert na cztery fortepiany jest transkrypcją koncertu A. Vivaldiego na 4 skrzypiec.

Z trzech koncertów skrzypcowych *A-moll*, *E-dur* i *G-dur* z orkiestrą dwa pierwsze należą do najgłębszych kompozycji Bacha; zwłaszcza *Adagio Cis-moll* w koncercie *E-dur* odznacza się siłą uczucia. Koncert *D-moll* przeznaczony jest na dwoje skrzypiec z orkiestrą.

Drugą sferą twórczości Bacha są kompozycje wokalne: Kantaty na chór, Kantaty solowe kościelne i świeckie, *Magnificat*, *Msze* i przede wszystkim *Passje*. W kantatach wcześniejszych, pisanych w Arnstadt, Mühlhausen i Weimar trzyma się Bach starego typu kantat na wzór mistrzów

północno-niemieckich: a więc na pierwszym planie chór wokalny na tle chóru orkiestralnego; tekst dramatyczny deklamuje śpiewne recitativo we formie ariosa. Tu należy »Kantata Wielkanocna«, pełna orkiestralnego blasku i »Ratswechsel Kantate«, tj. napisana na uroczystość wyboru rady miejskiej w Mühlhausen. Najwyżej stanął Bach w kantacie załobnej »Actus tragicus«, którą poprzedza wstęp instrumentalny (2 flety, gamby, continuo i organy); ten słumiony koloryt instrumentalny zachowuje Bach przez całą kantatę i wywołuje nim ponury, dramatyczny nastrój.

W późniejszych kantatach, pochodzących z pobytu w Lipsku, uległ Bach modzie ówczesnej i przejął nową formę operową, tj. zamiast ariosa, wprowadził arję da capo i secco-recitativo; spoistą, dramatyczną formę dawnych kantat zastąpiła luźna konstrukcja arji, duetu itp.; chór zeszedł na drugi plan, jedynie na początku i na końcu służył za obramowanie całości. Ten typ reprezentują również solowe kantaty: na bas z tow. skrzypiec solo, kontrabasu i organu; dwie arje na tenor z fletem, obojem i skrzypcami.

Kantaty, napisane w Lipsku, przeznaczone są na niedzielę i wszystkie uroczystości kościelne; odznaczają się one różnaitością form; do szczególnej popularności doszła kantata »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen«, oparta na chromatycznym basie ostinato (jakby szkic do sławnego »Crucifixus« w Mszy *H-moll*) znana z transkrypcji fortepianowej Liszta. Osobną grupę stanowią kantaty do tekstów H. Picandra; przeważa w nich liryzm, miękkość i wdzięk w przeciwieństwie do monumentalnej wielkości i mistycznej grozy, znamionującej inne dzieła Bacha.

W ostatniej epoce twórczości zwraca się Bach znowu do dramatyczno-choralnej kantaty; skomplikowana polifonia, fugi o zawilej technice (inwerja), samotna rola orkiestry, nująca melodię chorału jako cantus firmus, stanowią cechy tych potężnych kompozytów; typem tego stylu jest kantata »Wär Gott nicht mit uns« parafraza 124 psalmu.

Świeckie kantaty mają charakter okolicznościowy; pisał je Bach na dworskie uroczystości, na urodziny księcia Weimarskiego »Cantata gratulatoria« lub na połowanie: »Tafel Musik«; niektóre przerabiał później na kościelne. »Kaffee-kantate« jest dramatyczną sceną do tekstu Picandra i ma za treść walkę z ówczesnym nadsztywaniem kawy jako narko-

tyku. Również dramatyczny charakter ma kantata »Streit zwischen Phöbus und Pan« z tekstem o satyrycznem podłożu (!). Muzykę do »Dramma per musica: Herkules na rozstajnej drodze« włączył Bach później do »Oratorium Bożego Narodzenia«. Oratorium Wielkanocne »Osteroratorium« nie zawiera akcji biblijnej i właściwie reprezentuje typ kantaty, podobnie jak i oratorium Wniebowstąpienia »Himmelfahrts-Oratorium«, dzieło przepojone mistycznym zarem religijnego zachwycenia.

Także i oratorium Bożego Narodzenia »Weihnachts-Oratorium«, złożone z sześciu ustępów, z których trzy przeznaczone są na trzy dni Bożego Narodzenia, a reszta na Nowy Rok, święto Trzech Króli i następną niedzielę, jest raczej cyklem sześciu uroczystych kantat, aniżeli formą oratoryjną w stylu Händlowskim; brak mu bowiem akcji dramatycznej, a przeważa w niem pierwiastek kontemplacyjno-lyryczny. Na uroczystość Bożego Narodzenia napisano »Magnificat« rozpoczynając się uroczystym wstępem orkiestralnym i chórem; potem śpiewają kolejno dwa soprały, bas na tle *continua*; następuje elegijny duet altu i tenoru i sławny chór »*Dispersit superbos*« z nowoczesną harmonizacją zwiększonych trójdźwięków (*fis-ais-d*). Krótka fuga chóru »*Gloria Patri*« zamyka całość; na końcu zjawiają się jakby refren reminiscencje początkowych motywów (zwyczajem ówczesnej techniki).

Z fragmentów kantat złożył Bach cztery »*Missae breves*«, obejmujące tylko *Kyrie* i *Gloria*: *F-moll*, *A-dur*, *G-moll*, *G-dur*, przeznaczone dla katolickiej liturgji dworu elektorskiego. Ubiegając się o tytuł nadwornego kompozytora, posłał Bach wraz z podaniem Augustowi III. fragment »*Mszy H-moll*«. I to dzieło składa się z ustępów, wziętych z dawnych kompozycji, zwłaszcza z kantat, lecz ustępy te wprowadzają zmiany w rytmie, zależne od tekstu; pozatem posiada to dzieło muzykę odrębną i znaczeniem swoim zajmuje najwyższe stanowisko w twórczości Bacha. Jako natchnione arcydzieło muzyki kościelnej staje *Msza H-moll* w równym rzędzie obok mszy Palestrinowskich: tasama wielkość niezgłębiona i wzniosłość zagadkowa. Tylko styl i środki techniczne są tu zupełnie inne; obok chóru głosy solowe i orkiestra. Intonacje chóru w »*Credo*« i »*Confiteor*« opierają się na motywach gregorjańskich. Kontrasty nastroju:

ekstatyczna radość i ponury ton mistyczny wynikają z traktowania tekstu.

Podobnie jak dla Händla oratorium, tak dla Bacha najbardziej typową formą jest passja. Z pięciu passji zachowały się tylko dwie: jedna według ewangelji św. Jana, druga według św. Mateusza; autorstwo trzeciej według Laskasa jest bardzo wątpliwe; możliwe, że jestto kopja obcej kompozycji. Tekst ewangelji Jana ma charakter bardziej dramatyczny, aniżeli tekst ewang. Mateusza, w którym przeważa liryzm; stądto i charakter muzyki w obydwóch passjach jest różny. W passji św. Jana chóry odznaczają się żywym tempem, bogatą chromatyką i na tle silnej obsady orkiestralnej tętnią dramatycznym życiem; są to owe typowe „*turbae*” przejęte z dawnego oratorium, a reprezentujące fanatyczny tłum. W passji św. Mateusza wysuwa się na pierwszy plan postać Chrystusa; pierwiastek kontemplacyjny znajduje swój wyraz w arjach i chorałach; chóry są krótsze, aniżeli w poprzedniej passji, jedynie w momentach o silnem napięciu dramatycznym występują potężne chóry podwójne. Passja św. Mateusza jest najbardziej jednolitem dziełem Bacha, a obok Mszy *H-moll* najbardziej monumentalnem. Po raz pierwszy wykonał Bach passję św. Mateusza w Wielki Piątek 1729 r. niezmiernie skromnymi siłami, gdyż po dłuższych staraniach złożył chór z 16 śpiewaków i orkiestrę z 20 instrumentalistów. Dopiero po 100 latach wskrzesił to potężne arcydzieło Fel. Mendelssohn i jego przyjaciel aktor Edward Devrient, wykonawszy je w berlińskiej „Singakademie” 11 marca 1829 r. („Ein Komödiant und ein Judenjunge!” jak ironicznie mówiono).

Czem Palestrina dla muzyki Kościoła katolickiego, tem jest Bach dla muzyki Kościoła protestanckiego. Podwaliną muzyki Palestriny jest kantyk gregorjański, muzyki Bacha chorał protestancki. Palestrina opiera się na ścisłej djatonice tonacji kościelnych, Bach posługuje się bogatą chromatyką. Wspólną cechą jest monumentalizm formy i stylu, abstrakcyjność i mistycyzm ich sztuki.

Nie zmysłowe piękno melodji, jak to było w operze włoskiej, lecz niemal ascetyczna, nadzmysłowa prostota formy, pozbawiona wszelkiej afektacji stanowi istotę muzyki Bacha. Stąd pochodzi owa nieprzystępność tej muzyki, stąd wśród ogółu trudność zbliżenia się do niej. Stąd nawet pe-

wne uprzedzenie do Bacha wśród dyletantów, którzy widzą w jego muzyce tylko »suchą formę«, a nie przeczuwają, jakie bogactwo uduchowienia w niej się kryje.

Jedną z cech muzyki Bachowskiej jest jej dyssonansowość, owe niewyczerpane pomysły i kombinacje harmoniczne, wynikłe z prowadzenia samoistnych głosów melodyjnych; zwłaszcza na nutach pedałowych wprowadza Bach jaskrawe dyssonanse przejściowe, by po tym stanie silnego napięcia i niepokoju spotęgować estetyczne działanie konsonansowego rozwiązania. Zazwyczaj w ustępach mollowych zjawia się zakończenie durowe (tierce de Picardie). Gama mollowa występuje często jako gama dorycka z wielką sekstą: wogóle melodia Bachowskiej muzyki wykazuje jeszcze silny związek z tonacjami kościelnymi mimo, że zasadniczo opiera się na systemie *Dur* i *Moll*.

Polifonia Bachowska jest ideałem techniki kontrapunktycznej; niema w niej nic schematycznego, gdyż jej struktura zmienia się zależnie od celu, który ma spełnić. Każda fuga jest odrębną indywidualnością. Poprzez wszystkie głosy krąży nieustanny ruch: w różnych kierunkach płyną fale melodyjne o swobodnym rytmie, niezależne od wszelkiej symetrii ugrupowań i akcentów. Rud. Westphal zauważył trafnie w studjum o fugach z »Wlt. Klav.«, że ci, którzy grając Bacha trzymają się kresek taktowych jako granicy rytmicznych grup, grają go nierytmicznie! Ruch, przerwany w jednym głosie, podejmuje inny głos, jeden motyw przechodzi kolejno do wszystkich głosów i jedynie w momentach silnego stopniowania zwłaszcza dynamicznego, spotykają się głosy w masywnych akordach, albo biegną w równoległych tercjach, sekstach, rzadziej w unisonie, jak np. w sławnym miejscu w 2-głosowej fudze *E-moll* »Wltmp. Klav.« I.

Nawet jednogłosowe kompozycje, niemożliwe do pomyslenia w muzyce, opartej na stylu homofoniczno-harmonicznym, mają charakter polifoniczny; tem się tłumaczy, dlaczego mógł Bach przerabiać sonaty na skrzypce solo jako transkrypcje na fortepian; jest w nich bowiem jakby ukryta polifonia, tj. występują wyraźnie szczyty melodji, naokół niej wije się figuracja drugiego głosu, a nuta najniższa stanowi zazwyczaj harmoniczną podstawę basu. Typem tej techniki jest »Chaconna« *D-moll*.

Epoka stylu homofonicznego rozpoczyna się w połowie 18. wieku i w chwili śmierci Bacha dochodzi do bezwzględnej przewagi w muzyce. Styl homofoniczny jest przeciwstawieniem polifonii, a więc opiera się na jednej melodji, której każdy ton jest składnikiem akordu; jest to zatem styl, oparty na zasadach harmonji; akordy stanowią podłoże harmoniczne czyli akompanjament, a na tem tle snuje się linja melodyjna, wykazująca w swojej budowie zależność od owego podłoża harmonicznego. Źródła stylu homofonicznego tkwią w piśmiennictwie ludowej, tanecznej, zbudowanej symetrycznie. Istotnie w nowej epoce muzyki po Bachu charakter melodji zbliża się do wyznaczonego przez nią punktem do muzyki ludowej. We fugach Bacha płynie melodia jedną nieprzerwaną strugą, w stylu homofonicznym grupuje się ona z drobnych części w symetryczną konstrukcję z wyraźnymi odcinkami poprzednika i następnika. Do wytworzenia stylu homofonicznego przyczyniła się wielce epoka continua, w której bas generalny reprezentował harmoniczną budowę całej kompozycji i pochod wszystkich głosów uzależniał od melodyjnej linii basu. Spelniając swoją rolę historyczną znika bas continuo i muzyka instrumentalna rozpoczyna samodzielną drogę zarówno w muzyce fortepianowej, jak i kameralnej i orkiestralnej. Z zależności od continua wyzwala się muzyka w t. zw. „Divertimento” lub „Serenadzie”, „Cassation”, wykonywanych wieczorami na wolnym powietrzu przez małą orkiestrę, złożoną z instrumentów dętych czy też dętych. W tym procesie tworzenia nowego stylu homofonicznego ma również ważny udział opera neapolitańska zwłaszcza typowa dla niej forma trójdzielnej arji da capo. Tę zasadę konstrukcji przejęła i muzyka instrumentalna, zwłaszcza fortepianowa i ukształtowała tem samą drogą nową formę instrumentalną t. j. sonacie. Epokę homofonii można by z równą słusznością nazwać epoką stylu sonatowego w przeciwieństwie do poprzedniej epoki polifonicznej, w której góruje forma fugi. Styl Bacha, Händla jest stylem „cisłym”, na konstrukcji polifonicznej opartym; nowy styl homofoniczny oznacza się zupełną swobodą, zwłaszcza melodji, która płynie niezależnie od innych głosów; stąd jej lekkość, jej bogactwo ornamentalne, jej wdzięk i świąteczność.

Przedstawicielem sonaty fortepianowej jest Domenico

Scarlatti, syn Alessandro (1685—1757); z 350 kompozycji klavcinowych i organowych ogłosił Scarlatti „Pièces pour le clavecin“, złożone z 32 utworów i „Esercizi per gravicembalo“. Sonaty Scarlattiego mają formę pierwszego Allegra sonatowego lecz bez „przetworzenia“. Technicznie oznaczają znaczny postęp w porównaniu z przeszłością, wyzyskują bowiem efekty pianistyczne; sam Scarlatti był znakomitym wirtuozem.

Do rozwoju formy sonatowej przyczynił się w Niemczech syn Jana Sebast. Bacha, Karol Filip Emanuel Bach (1714—1788) nadworny klavcinista Fryderyka II, przechylający się w muzyce fortepianowej na stronę francuskiego stylu „galant“; śpiewna melodia, wyposażona ornamentyką rokokową, bogactwo barw harmoniczných są głównymi cechami jego kompozycji. W sonatach występuje już ustęp, odpowiadający przetworzeniu, a zatem podwalina, na której późniejsi klasycy wykończyli budowę sonaty. F. E. Bach był również kompozytorem pieśni „olowych“; jako t. zw. „ody“ rozpowszechniają się już one w 18. wieku: Sperontes (J. Scholze) ogłasza zbiór „Singende Muse an der Pleiade“ 1736—1745, J. Fr. Gräfe „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden“ 1737, wśród nich właśnie pieśni F. E. Bacha, różniące się od innych (Quantz, Graun, Krause) bogatszym wyposażeniem partii fortepianowej. Jako pedagog zasłużył się F. E. Bach wydaniem dzieła „Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen“ 1753—1762 w 2. częściach, obok fortepianowej szkoły Couperina podstawowa praca dla poznania stylu fortep. w 18 w. Podobne znaczenie ma „szkoła gry na flecie, którą napisał Joh. Joach. Quantz (1689—1773) oboista kapeli ceskiej w Warszawie (1718), potem nadworny kompozytor Fryderyka II: „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“ 1752.

Najstarszy syn J. S. Bacha, Wilhelm Friedemann Bach (z Halli, gdzie przez 20 lat był organistą; po opuszczeniu tego miasta walczył się po Niemczech i zginął jako ofiara alkoholu i rozwiazłego życia 1784) geniuszem dorównał ojcu. Styl jego kompozycji (koncerty, sonaty, fantazje, suite, fugi) jest nawskróś indywidualny, owiany romantycznym duchem; przytem znamienuje go mistrzostwo techniki polifonicznej. Przypisywany mu koncert organowy *D-moll*

(transkryp. fortep. Aug. Stradala) jest transkrypcją koncertu grosso A. Vivaldiego, opracowaną przez J. S. Bacha.

Obok Filipa Eman. Bacha do rozwoju formy sonatowej przyczynił się jeszcze inny syn J. S. Bacha, Johann Christian Bach 1735—1782. (»Der Londoner B.«, wykształcony w Medjolanie pod kierunkiem Padre Martiniego w kontrapunkcie); swego czasu znany jako kompozytor operowy, wpłynął swemi utworami fortepianowymi na styl sonat Mozartowskich przez wprowadzenie śpiewnych pierwiastków do tematu sonatowego.

Od Dom. Scarlattiego i Fil. Em. Bacha zyskuje muzyka fortepianowa szczególne znaczenie. Podobnie jak w 16. wieku muzyka lutniowa, tak teraz muzyka fortepianowa staje się główną przedstawicielką form instrumentalnych i miarą muzycznej kultury. Przyczynił się do tego ulepszony mechanizm fortepianów (Cristofori, Silbermann), polegający na wprowadzeniu młotków, które pozwalały na dynamiczne odcienie, zależne od uderzenia i na grę legato. Rozwija się nowa technika gry, dostosowana do mechanizmu fortepianowego, do nowych zasad konstrukcji formalnej i do zmienionych warunków epoki. Typowymi reprezentantami nowego stylu fortepianowego, przygotowującymi styl Mozarta i Clementiego są: Joh. Gotfr. Eckardt (1735—1809) ceniony w Paryżu jako pianista i kompozytor sonat, Johann Schobert ze Śląska (zm. w Paryżu 1767), którego sonaty wywarły silny wpływ na młodego Mozarta i Joh. Wilh. Hässler (1747—1822), którego *Andante* sonatowe odznacza się uczuciem, a *ronda* finału żywą rytmiką.

Nową formę sonatową do muzyki orkiestralnej i kameralnej przejęli kompozytorzy, których oznacza się nazwą »szkoły Mannheimskiej«; obok nich równocześnie przedstawiciele symfonicznego stylu w »szkole Wiedeńskiej«. Orkiestra Mannheimska zdobyła szeroki rozgłos umiejętnością cieniowania dynamicznych; szczególnym efektem było *crescendo* i *decrescendo*. Na czele tej orkiestry stał Johann Stamitz, pochodzący z Czech (1717—1757); kompozycje jego, obejmujące 10 orkiestralnych trio op. 1, nadto sonaty, koncerty skrzypcowe i 50 symfonij, odznaczają się śmiałością koncepcji i wzorową techniką w opracowaniu formy sonatowej. Symfonje jego, przeznaczone są już na orkiestrę w nowoczesnym znaczeniu t. j. indywidualizują instrumenty,

a nie traktują ich na wzór rejestrów głosowych w chórze. Obok Stamitza do szkoły Mannheimskiej należą Franz Xaver Richter (1709—1789), Anton Filtz (1730—1760) i Ignaz Holzbauer (1711—1783) obok długiego zastępu innych kompozytorów. Styl Mannheimczyków rozpowszechnił się niebawem w Europie. Przejeli go zwłaszcza we Francji: Franc. Jos. Gossec (1734—1829) w symfoniach, kwartetach i sonatach, wybitny przedstawiciel opery francuskiej, a w okresie wielkiej rewolucji »oficjalny« kompozytor republiki: »La triomphe de la République« i inne dramatyczne kompozycje na uroczystości republikańskie. Kompozytorami hymnów patriotycznych w okresie rewolucji byli prócz Gosseca: Rouget de l' Isle 1760—1836 twórca »Marsylianki«, nadto Jean Franc. Lesueur i Etienne Méhul. Luigi Boccherini (1743—1803) wirtuoz gry wiolonczelowej napisał 6 kwartetów na wiolonczelę, (w których wyzyskał najwyższe rejestry instrumentu i nową aplikaturę, wprowadzoną przez Jean Louis Duporta we Francji w podstawowym dziele gry wiolonczelowej »Essai sur le doigtier du violoncelle et la conduite de l'archet« 1770), muzykę kameralną i symfonje oparł niewątpliwie na wzorach Mannheimskich, jakkolwiek nie bez wpływu pozostały kompozycje Giov. Batt. Sammartiniego (nauczyciela Glucka) z Medjolanu i kameralne kompozycje Giuseppe Tartiniego. Do szkoły Mannheimskiej należą nadto: Christian Cannabich (1731—1798), który w swoich symfoniach wzbogacił aparat orkiestralny i Carlo Giuseppe Toeschi (1724—1788).

Pokrewną Mannheimczykom szkołę wiedeńską reprezentują: Georg Matthias Monn (1717—1750), kompozytor sonat i symfoni, Georg Reutter i jego syn J. Adam Reutter, Josef Starzer (1726—1787) kompozytor baletów (wedł. pomysłów Noverre'a), oratorjum, symfoni i divertimenti, Georg Christ. Wagenseil (1715—1777), którego kompozycje fortepianowe utrzymywane są we formie sonatowej i Franz Asplmayr (zm. 1786); wszyscy ci kompozytorzy wpłynęli na styl muzyki »klasycznej« a przedewszystkiem bezpośrednio na Haydna, jako pierwszego z klasyków. Łącznem ogniwem pomiędzy tymi wczesnymi przedstawicielami stylu sonatowego a Haydnem jest twórczość Karola Dittersdorfa (1739—1799), którego świetne kwartety smyczkowe, divertimenta, cassationes odznaczają się ścisłą konstrukcją, a z pośród

oper, należących do typu niemieckiego »Singspiel« opera komiczna »Doktor und Apotheker« posiada humor, melodyjność i warunki żywotności na scenie. Twórcą »Singspielu« jest Joh. Adam Hiller (1728—1804), który zjednoczył pierwiastki opery buffa i francuskiej opery komicznej: prosta piosenka ludowa i arja włoska są głównymi czynnikami formalnymi jego Singspielów (»Der Teufel ist los« najslawniejsza jego operetka). Hiller zasłużył się zarazem jako jeden z pierwszych wydawców czasopisma muzycznego i doskonały nauczyciel śpiewu.

Obok muzyki fortepianowej i orkiestralnej, które przejęły nową formę sonatową, do szczególnego znaczenia dochodzi muzyka kameralna, która również uwolniła się w drugiej połowie 18 wieku od zależności *continua*. Taką formę mają kwartety Giuseppe Tartiniego (1692—1770), po Corellim największego mistrza gry skrzypcowej we Włoszech. Jego sonaty skrzypcowe (slawna »Trille du diable«) i koncerty, oparte na trudnej wirtuozowskiej, lecz głęboko uduchowionej technice, są przygotowaniem stylu sonatowego w muzyce »klasycznej«. Tartini zasłynął jako wybitny pedagog i teoretyk gry skrzypcowej: przełomowe dzieło »L'arte dell' arco«; zarazem akustyka zawdzięcza mu odkrycie t. zw. »tonów kombinacyjnych«. Uczniem Tartiniego był Gaetano Pugnani (1731—1798), kompozytor koncertów, sonat i kwartetów: styl swego mistrza przeniósł on na ucznia Giov. Batt. Viottiego, (1753—1824), który stał się twórcą nowego stylu w grze skrzypcowej; zwłaszcza jego koncerty skrzypcowe z orkiestrą (29 z nich najslawniejszy *A-moll*) są wzorem formy sonatowej i odznaczają się szlachetnością kantyleny. Wraz z Pierrem Rodem (1774—1830) i Rudolfem Kreutzerem (1766—1831) jest Viotti przedstawicielem »klasycznej« gry skrzypcowej, kładącej nacisk na wielki ton. W Niemczech doprowadził później do ideału ten kierunek gry Ludwik Spohr (1784—1859): typowy koncert »Gesangs-Scene« *A-moll*.

Na takim podłożu formalnych i technicznych czynników rozwinęła się muzyka epoki klasycznej; rozumie się przez nią okres od r. 1750 do ostatnich dzieł Beethovena, stworzonych po r. 1820. Przedstawicielami muzyki klasycznej są: Haydn, Mozart i Beethoven, którzy wykończyli formy, przygotowane przez epokę poprzednią i nadali im najwyż-

sze wydoskonalenie. Oni utrwalili hegemonję Niemców w muzyce europejskiej.

Józef Haydn (1732—1809) rozpoczyna szereg potężnych indywidualności w muzyce nowoczesnej. Od osmego roku życia za mieszkał aż do śmierci w Wiedniu, sprowadzony tam przez A. J.G. Renttera, kapelmistrza kościoła św. Szczepała i nadwornego kompozytora, jako sopranista do chóru kościelnego. Przez czas jakiś był akompanjatorem na lekcjach śpiewu Nic. Porpory, sławnego kompozytora operowego, przebywającego od r. 1745 we Wiedniu. W Lukavec koło Pilzna kierował później dworską kapelą hr. Morzina, a następnie pozostawał w służbie ks. Esterhazy'ego w Eisenstadt na Węgrzech. Po rozwiązaniu kapeli przeniósł się do Wiednia; z wyjątkiem dwóch podróży odbytych do Anglii 1790—2 i 1794—5 z koncertami, urządzeniami przez impresarja, skrzypka Joh. Pet. Salomona, nie opuszczał Wiednia. Z dynastycznego przywiązania do Habsburgów powstał austriacki »Hymn cesarski« 1797. »Gott erhalte Franz den Kaiser«¹⁾. Twórczość Haydna wiąże się też nierozdzielnie z Wiedniem; charakter jego muzyki ma ścisłą łączność z charakterem Wiednia, jego żywiością temperamentu, pogodą, naiwną prostotą i szczerością uczucia. Ale są także i w melodji muzyki Haydnowskiej pierwiastki słowiańskie; Haydn urodzony w Rohrau nad Litawą, pochodził zatem z pogranicza dwóch narodowości: niemieckiej i chorwackiej. (W literaturze krytycznej były nawet próby uznania Haydna nie za Niemca, lecz Chorwata: por. Franc. Xaver Kuhač »Josip Haydn i Hrvatske Narodne popevke« 1890). Ogólny ton muzyki Haydnowskiej jest pogodny; Wiedniacy określili to, nazywając go »Papa Haydn«; nie brak jednak i głębszych akcentów powagi a nawet tragicznego patosu, zbliżających Haydna do Beethovena.

¹⁾ Najstarszym hymnem ludowym jest holenderski hymn »Wilhelmus von Nassouwe« 1570; we Francji przed »Marsylianką« hymn »Mabrouc s'en va-t-en guerre«. Angielski hymn »Rule Britannia« skomponował Th. A. Arne 1740, zaś »God save the king« H. Carey 1743 (w Niemczech śpiewany ze słowami: »Heil Dir im Siegeskranz«). Za kompozytora »Mazurka Dąbrowskiego« uchodzi według tradycji ks. Michał Kleofas Ogiński. Melodja hymnu »Boże coś Polskę« do słów Al. Felickiego jest melodją pieśni kościelnej »Bądź pozdrowiona Panienko Marja«, melodję chóralu »Z dymem pożarów« napisał Józef Nikorowicz 1846.

W twórczości Haydna zdumiewa stopniowy rozwój jego geniuszu. Od pierwszych naiwnych prób, rozpoczętych bez należytych podstaw muzycznego wykształcenia, a więc rzeczy wprost dyletanckich, aż do mistrzostwa techniki wiedzy u Haydna długa i mozolna droga; dzieła, stworzone zwłaszcza po wystąpieniu Mozarta, potęgą konstrukcji i wyrazu przyćmiły wszystko to, co dali poprzednicy klasyków zarówno w szkole Mannheimskiej, jak i Wiedeńskiej. A jednak na ich zdobyczach w muzyce kameralnej i symfonicznej i na stylu F. E. Bacha w muzyce fortepianowej opierał się Haydn. Liczba kompozycji jego jest bardzo wielka: 104 symfonii, 77 kwartetów smyczkowych, 70 triów na różne kombinacje instrumentalne, mnóstwo utworów na baryton czyli wiela di bordone, ulubiony instrument ks. Esterhazy'ego, koncerty fortepianowe skrzypcowe, wiolonczalowe, 33 sonat fortepianowych, dwa oratoria »Die Schöpfung« i »Jahreszeiten«, 14 Mszy, 24 operetek, z pośród których jedną p. t. »Der Apotheker« starano się wskrzesić; wkońcu pieśni i kanony do śpiewu: »Die 10. Gebote der Kunst«. Wiele z tych kompozycji ma charakter przygodny, okośmieszny, ~~nie~~ wartość mają symfonie i kwartety smyczkowe, w których Haydn staje przed nami jako mistrz formy sonatowej.

Pierwsze kompozycje orkiestralne i kameralne mają formę divertimenta, cassationes i serenad, a więc zbizają się do dawniejszej suity. Pozostałością suity jest zresztą menuet, który w symfonii klasycznej, w sonacie i kwartecie smyczkowym występuje stale u Haydna i Mozarta, a początkowo i u Beethovena.

Z wydoskonaleniem formy wzbogaca Haydn instrumentację orkiestry symfonicznej: początkowo posługuje się tylko kwintetem smyczkowym, obok którego wprowadza dwa oboje i dwie waltornie; później zwłaszcza w wielkich symfoniach »Londyńskich« jest orkiestra zwiększona; tu dodaje Haydn: flet, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 trąbki i perkusję. Do sławniejszych symfonij należą: symfonia »mit dem Paukenschlag« i »mit dem Paukenwirbel«, »Abschieds-Symphonie«, »Oxford-Symphonie« wykonana w 1791 w czasie uroczystej promocji Haydna na doktora w Oxfordzie. W symfoniach, jak i w kwartetach smyczkowych nie brak niezależnie humoru zwłaszcza w epizodach utrzymanych we formie ka-

nonu; zato w Adagiach odzywa się ton głębokiego uczucia i nastrojowej powagi. W początkowych kompozycjach posiada nieraz melodia charakter ludowy a nawet trywjalny; dopiero pod wpływem Mozartowskich kwartetów smyczkowych uszlachetnił Haydn melodię swojej muzyki i nadał jej te cechy, które odtąd stały się typowe dla muzyki klasycznej; a więc prostotę budowy i wyrazu, śpiewność, plastykę i szlachetność.

Pobyty w Anglii i rozwinięty tam kult Händla wpłynął na to, że Haydn przystąpił do skomponowania oratorjów: »Die Schöpfung« 1798 i »Jahreszeiten« do tekstu, przełożonego z angielskiego przez Gottfr. van Swieten a »Il ritorno di Tobia«. Dzieła te stoją na czele licznych jego kompozycji wokalnych. »Siedm słów Chrystusa na krzyżu« pierwotnie napisane 1785 dla Kadyxu jako symfonia i kwartet smyczkowy, przerobił brat Haydna, Michael, na oratorium. Zasadnicza różnica między oratorjami Händla a Haydna polega na tem, że u Haydna przeważa pogodny, niemal ludowy ton w przeciwieństwie do Händlowskiego patosu, nadto że Haydn zużytkowuje bogactwo barw orkiestralnych i zdobył styl symfonicznego stylu w orkiestrze, gdy tymczasem u Händla przeważa chór. Lecz i Haydn wprowadza obok arji i recitativa także potężne fugi, przeznaczone na chór.

Brat Haydna, Michael (1737—1806) w Salzburgu zasłynął przedewszystkiem jako kompozytor kościelny: Msze, Gradualia, Offertoria; zostawił również wiele dzieł instrumentalnych, 30 symfonij, kwartety, preludja organowe.

Karl Ferd. Pohl. Joseph Haydn. 1875. 1882. (biografia niedokończona).

Leopold Schmidt. J. Haydn. 1907.

Michel Brenet. Haydn. 1909.

A. M. Klafsky. Mich. Haydn als Kirchenkomponist (w »Studien zur Musikwissenschaft«. 1915).

Wyjątkowem zjawiskiem w muzyce jest twórczość Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756—1791). Drugiego takiego przykładu przedwczesnej dojrzałości duchowej nie zna historia. Cudowne dziecko jako wykonawca i jako kompozytor wychował się pod kierunkiem ojca, Leopolda Mozarta, który był doskonałym skrzypkiem, rozumnym pedagogiem i wybitnym kompozytorem. Leopold Mozart wslawił się wydaniem pierwszej metodycznej szkoły gry skrzypco-

wej: »Versuch einer gründlichen Violinschule« 1756, nadto skomponował serenady, symfonje, sonaty fortepianowe i inne. W chwili, gdy genialny syn jego wystąpił z pierwszymi kompozycjami, Leopold M. zarzucił pracę twórczą, a oddał się wyłącznie pieczołowitej opiece nad rozwojem talentu swego syna, wykształcał go w technice kompozytorskiej, dał mu ściśle podstawy kontrapunktu. Pierwsze kompozycje małego Mozarta, pochodzące już z 6 roku życia, on poprawiał zapomocą odpowiednich retuszów i wydawał drukiem.

W Salzburgu upłynęła młodość Wolfganga Mozarta. Grał na 4 ręce ze swą starszą siostrzyczką Marją Anną »Nannerl« i improwizacjami budził powszechny podziw w koncertach, urządzonych zagranicą: w Monachjum, Wiedniu, w Paryżu (w r. 1763), w Londynie, gdzie poznał Jana Chr. Bacha i gdzie wykonywano symfonje 1-letniego dziecka! Po 3-letniej podróży wrócił do Salzburga. W 11 roku życia skomponował opery: »La finta semplice« i pastorałe »Bastien et Bastienne« (do tego samego tekstu, co Rousseau'a »Le devin du village«). W 1769 udał się do Włoch; tu rozpoczął się istny pochód triumfalny; akademja Bolońska pod kierunkiem Padre Martiniego mianowała go po najściślejszym egzaminie swoim członkiem; Medjolan zamówił u niego operę »Mitridate re di Ponto« i wystawił ją 20 razy. Po powrocie do Salzburga pisze Mozart kilka oper dla różnych scen; m. i. »Ascanio in Alba« dla Medjolanu, »Il sogno di Scipione« na instalację arcybiskupa Salzburskiego, Hieronima Colloredo, i znowu dla Medjolanu »Lucio Silla«, dla Monachjum »La finta giardiniera« (1775), dla Salzburga »Il re pastore«. Jako organista nadworny i koncertmistrz w kapeli arcybiskupa był Mozart niezmiernie skrupowany w twórczości; to doprowadziło do konfliktu z arcybiskupem, który czynnie znieważył Mozarta. Wkońcu zerwał Mozart ten upokarzający stosunek i przeniósł się do Wiednia 1780 r. i tu został do śmierci bez należytego stanowiska materialnego, walcząc nawet z niedostatkiem. Hańbą dla Wiednia jest pogrzeb Mozarta: nikt nie szedł za ubogą trumną (z powodu burzy!), zwłoki jego rzucono do masowego grobu dla najbiedniejszych! Nieznane jest miejsce, gdzie został pochowany!

Pod względem harmonji formy i wyrazu przedstawia twórczość Mozarta niedosięgnięty ideał. Niema kompozy-

torą, któryby mu pod tym względem dorównał. Jego humor nie posiada tej bezpośredniej żywiołowości, jak humor Haydna, brak mu również wstrząsającego tragizmu i patosu muzyki Beethovenowskiej, ale zato jest najwyższa kultura, arystokratyczny wdzięk, lekkość, niezrównana szlachetność kantyleny, nieskazitelność formy i wszechstronność wyrazu muzycznego.

Zdumiewające jest bogactwo twórczości Mozarta, olbrzymia liczba kompozycji, stworzonych z niezwykłą łatwością mimo krótkiego życia i różnorodność form. Nigdzie żadnego wysiłku, prostota i naturalność znamionuje każde dzieło Mozarta!

Styl pierwszych kompozycji instrumentalnych pozostaje pod wpływem ówczesnych reprezentantów szkoły Mannheimskiej i Wiedeńskiej: dowodem tego skopjowana przez Mozarta symfonia z klarnetami K. Fr. Abla, która do niedawna uchodziła za kompozycję Mozarta; taksamo symfonia Mich. Haydna lub cztery koncerty fortepianowe (Nr. 37, 39, 40, 41 wedł. katalogu Köchela) są studjami, opartymi na stylu Joh. Schoberta. Niemniejszy wpływ wywarli na niego Stamitz, Richter i Joh. Chr. Bach. Na tle tych wpływów skryształizował się odrębny styl Mozartowski. Divertimenta, Serenady, Cassationes (sławna „Eine kleine Nachtmusik“) zaznaczają jeszcze ścisłą łączność z poprzednikami; symfonje, których jest 40, stwierdzają odrębność indywidualności Mozarta; zwłaszcza trzy potężne symfonje *Es-dur*, zwana „Schwanengesang“, *G-moll*, o ponurym nastroju i *C-dur*, zwana „Jupiter-Symphonie“ dla swej imponującej, majestatycznej fugi finału, napisanej pod niewątpliwym wpływem symfonji Mich. Haydna.

Do symfonicznych dzieł Mozarta należą koncerty skrzypcowe (6) i fortepianowe (25) z orkiestrą, odznaczające się idealnem szarmonizowaniem obydwóch partyj tj. solo i tutti. Sonaty fortepianowe czyto na 4 ręce czy na 2 ręce, fantazje warjacje niezwykle melodyjne, o śpiewnych tematach, przygotowały nowoczesny styl pianistycznej techniki, którą następcy Mozarta rozwinęli jako typowy styl szkoły wiedeńskiej. Do nich należy Joh. Nepomuk Hummel (1778—1837) świetny wirtuoz, kompozytor koncertów fortepianowych i autor znakomitej „Szkoły“ 1828; Muzio Clementi (1752—1832); znaczenie epokowe ma „Gradus ad Parnassum“,

podstawa pedagogii fortepianowej, nadto sonaty, a przede-
wszystkiem sonatiny. Uczniami Clementiego byli Johann
Baptist Cramer (1771—1858); »Studja« z 5 części jego
»Szkoly« mają wysoką wartość; John Field (1782—1835)
twórca »Nokturnów«, które niewątpliwy wpływ wywarły na
Chopina. Obok blasku i wirtuozostwa śpiewność tonu jest
cechą tej całej szkoły pianistów. Jednym z pierwszych, któ-
rzy w grze fortepianowej kładą nacisk na kantylenę, był
Johann Dussek (1760—1812) czas jakiś zajęty u ks. Radzi-
wiłła na Litwie.

Wyjątkowe stanowisko zajmują kwartety smyczkowe
(26) Mozarta; początkowo wzorowane na kwartetach Haydna,
później zwłaszcza w sześciu poświęconych Haydnowi, wy-
biegają poza zdobywcze poprzedników; one to wpłynęły swoją
śpiewnością na modyfikację stylu Haydnowskiego. Charak-
terystyczną formą, którą Mozart uprawiał z upodobaniem,
jest nadto kwartet fortepianowy i kwintet smyczkowy.

Arcydziełem muzyki kościelnej jest »Requiem« Mozar-
towskie; pracę nad tą kompozycją przerwała śmierć; uczeń
Mozarta Franz Xaw. Süssmayer (zm. 1803) dokończył »Re-
quiem« począwszy od ustępu »Sanctus« według szkiców,
zostawionych po Mozarcie.

Jeśli Mozartowska muzyka instrumentalna posiada nie-
dość ciężłe mistrzostwo formy i wyraża, to muzyka operowa
Mozarta ~~pozostaje najczystszy wzorem stylu dramatycz-
nego.~~ Jego »klasyczne« opery: »Idomeneo« (1780), »Upro-
wadzenie z Seraju« czyli »Belmonte i Konstancja« (1781),
»Wesele Figara« (1785), »Don Juan« (1787), »Cosi fan tutte«
(1790), »Clemenza di Tito« (1791) i »Flet zaczarowany«
(1791) były ideałem opery dla Rossiniego, Spohra, Wa-
gnera i pozostałą nim mimo nieustannych zmian w ewolu-
cji stylu dramatycznego.

Opery Mozarta reprezentują różnorodne typy: operę
komiczną w stylu niemieckiego Singspielu jak »Upro-
wadzenie z Seraju« i operę buffa jak »Figaro« i operę seria
jak »Tytus« i jednoczą pierwiastki opery komicznej z pier-
wiastkami dramatycznymi opery poważnej jak »Don Juan«
lub w końcu wnoszą nowy charakter opery fantastyczno-
romantycznej, jak »Zauberflöte«. Są one zarazem syntezą
stylu wytworzonego przez tradycyjną operę włoską i re-

formę wielkiego poprzednika Mozartowskiego t. j. Christopha Willibalda Glucka (1714—1787).

Uczeń Bogusława Černohorskiego (Padre Boemo 1684—1740 znakomity kompozytor kościelny, wykształcał wielu uczniów, czas jakiś w Padwie i Assyżu, gdzie Tartini był jego uczniem) i G. B. Sammartiniego w Medjolanie, Gluck komponował początkowo według wzorów Galupiego, Jomelliego: w czasie pobytu w Londynie poznał muzykę Händla, w Paryżu muzykę Jana Fil. Rameau i pod głębokim wrażeniem ich kompozycji starał się pogłębić dramatyczny wyraz swoich oper. Intencje jego zrozumiał poeta Raniero de Calzabigi, odtąd stały jego librecista. Zamiast martwych alegoryj i czczych, konturnowych sentencji włął w akcje swych dramatów życie, przedstawił walkę silnych namiętności. Sytuacja dramatyczna o wysokim napięciu uczuciowem, treść poetyckiego słowa musiały — według Glucka — wystąpić w operze plastycznie. Nie muzyka jest celem opery, lecz dramat; dźwięk ma się poddać w służbę wyrazu — oto hasło Glucka! Realizacją tych zasad były opery, napisane dla Wiednia: »Orfeo ed Euridice« 1762, »Alkestis« 1767 i »Paride ed Helena« 1770. Teoretycznie sformułował Gluck swoje zasady w przedmowach do »Alkestis« i »Parysa i Heleny«.

W 60 roku życia udał się Gluck do Paryża, by za sprawą swojej uczennicy Marji Antoniny wystawić na scenie »Wielkiej opery« nowe dzieło do libretta Le Blanc du Rouillet według Racinea »Iphigénie en Aulide«. Rozgorzała nowa walka w Paryżu, podobna do walki buffonistów i antibuffonistów. Wielbicieli Lully'ego i Rameau'a widzieli w Glucku przedstawiciela francuskiej »tragedji lirycznej«, przeciwnicy stanęli po stronie Nicola Picciniego, przedstawiciela melodyjnej opery włoskiej, którą wzbogacił wprowadzeniem żywego finału, złożonego z kilku scen i rozszerzeniem formy duetu. Rozpoczęła się polemika literacka Gluckistów: Abbé Arnaud, Jean Bapt. Suard i Piccinistów: La Harpe, Jean Marmontel (librecista Picciniego), Jean d'Alambert i Pierre Ginguené, aż ostatecznie Gluck odniósł zwycięstwo nad przeciwnikiem. Po opuszczeniu Paryża napisał jeszcze opery: »Armide« 1777 i »Echo et Narcisse« 1779.

Wpływ Glucka, zwłaszcza w traktowaniu dramatyc-

nych chórów, przebija się w Mozartowskich operach: *Idomeneo* i *Tytus*. Poza tem wysnwa Mozart w przeciwieństwie do Glucka pierwiastek muzyczny na pierwszy plan: przeważa więc arja i inne formy, przejęte z opery włoskiej, płynie śpiewna kantylena, lecz w duchu Gluckowskim dramatycznie ożywiona.

Patetyczny styl Glucka przejął jego uczeń Antonio Salieri (1750—1825, intrygujący przeciw Mozartowi; na łożu śmierci miał się przyznać do otrucia Mozarta!); z 40 oper najslawniejsza *Les Danaïdes*; Etienne Nicolas Méhul (1763—1817), którego opera *Józef w Egipcie* 1807 zachowała do dziś swoją żywotność; Luigi Cherubini (1760—1842) mistrz kontrapunktu, kompozytor wspaniałych Mszy, w operach: *Démophon* (1788), *Lodoiska*, *Medée*, *Les deux journées* (po niem. *Der Wasserträger*) idzie torami Glucka; ostatnim reprezentantem stylu Gluckowskiego jest Gasparo Spontini (1774—1851): *La Vestale* 1807 i *Ferdinand Cortez* 1809, były jego największym triumfem, a zarazem triumfem wielkiej heroicznej, koturnowej opery.

Ze współczesnych Mozartowi kompozytorów najwybitniejsi byli: Domenico Cimarosa (1749—1801), którego opera *Il matrimonio segreto* 1792 zdobyła szczególną popularność; Giuseppe Sarti (1729—1802) świetny nauczyciel kontrapunktu, kapelmistrz na dworze Katarzyny II, kompozytor oper poważnych i komicznych *Fra due litiganti*; Ferdynand Paër (1771—1839) napisał m. i. operę *Leonora* o tym samym temacie opartą, jak Beethovena *Fidelio*; Vincenzo Righini: *Enea* 1793; w Wiedniu Josef Weigl (1766—1846): swego czasu sławny Singspiel *Schweizerfamilie* 1809. Odrębną formę dramatyczną reprezentuje melodramat t. j. połączenie recytowanego dialogu i muzyki; twórcą tej formy jest we Francji filozof J. J. Rousseau (*Pygmalion*), w Niemczech Georg Benda (1722—1795): jego *Ariadne auf Naxos* i *Medea*, były ulubionymi melodramatami Mozarta. Syn Mozarta, również Wolfgang Amadeus (zm. 1844) był przez kilkanaście lat nauczycielem muzyki i dyrygentem towarzystwa św. Cecylii we Lwowie.

Klasyczną biografję Mozarta, mającą takie znaczenie jak monografje Chryśandra o Händla, Spitty o Bachu, napisał Otto Jah n w 4-ech tomach 1856—1859. Gruntownie przerobioną z uwzględnieniem ostatnich badań wydał monografję Jahna jako 5 wydanie Hermann Albert w 2 tomach 1919—1921.

Epokową pracą o stylu muzyki Mozartowskiej jest 2 tomowe dzieło, które wydali Theodor de Wyzewa i G. de Saint-Foix w r. 1911: «W. A. Mozart, sa vie et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité, 1756—1777».

Pod względem formalnym nie wiele różnią się kompozycje Haydna i Mozarta od wczesnych kompozycji trzeciego z klasyków t. j. Beethovena. Dowodem tego stylu, wspólnego epoce klasycznej jest odszukana w Jenie przez Fr. Steina symfonia, zwana odtąd «Jenaer-Symphonie»; autorstwo jej nieznanne; jedni uważają ją za kompozycję młodego Beethovena, drudzy dowodzą, że z równą słusnością może ona uchodzić za dzieło Haydna, Mozarta albo też innego z ówczesnych symfoników. Dopiero w późniejszych dziełach wytwarza Beethoven odrębny styl.

Ludwik van Beethoven (1770—1827) pochodził, podobnie, jak Bach, z dynastji muzycznej; jego dziadek Ludwik i ojciec Johann byli zawodowymi muzykami na dworze elektorskim w Bonn. Tu wzrósł młody Beethoven, ucząc się początkowo pod kierunkiem ojca, który okazał się fatalnym pedagogiem i chciał wyzyskać jedynie talent «cudownego dziecka»; właściwym nauczycielem Beethovena był Chr. Gottl. Neefe, organista nadworny, który go zaznajomił z «Wohltemp-Klav.» Bacha (naturalnie w rękopisie). Za sprawą hr. Waldsteina udał się Beethoven do Wiednia na naukę do Haydna (1791) a potem znakomitego kontrapunkcisty Albrechtsbergera. We Wiedniu został już Beethoven do śmierci. Przez stały pobyt wszystkich trzech klasyków we Wiedniu, cały okres muzyki klasycznej (1750—1820) nosi nazwę «instrumentalnej muzyki wiedeńskiej». O kierunku i charakterze życia Beethovenowskiego zadecydowało cierpienie, które stało się źródłem tragicznej walki i osamotnienia; w 30 roku życia stracił Beethoven słuch; wyrazem rozpaczny jego jest testament spisany w Heiligenstadt 1802 r. Z początku starał się B. zataić głuchotę, lecz gdy ostatecznie nic nie słyszał, co do niego mówiono, musiał porozumiewać się pisemnie; pozostałe zeszyty konwersacyjne są ważnym źródłem biograficznym. Cierpieniem jego tłumaczy się szorstkość jego obejścia, dziwactwa i mizantropja, a zarazem zawody życiowe. Obraz tej życiowej walki, tęsknot i nadziei, szamotań się z losem, bohaterskiego zwyciężenia wszystkich ciosów — odzwierciedlają kompozycje

zycje Beethovena. Jest w nich nowy ton, nieznany muzyce Haydna i Mozarta; jest tragizm, jest patetyczny wyraz heroizmu, jest płomień namiętności, a wkońcu nadzmysłowy pierwiastek religijnej mistyki.

Dla oddania tych nowych, głębokich nastrojów stworzyła muzyka Beethovenowska nową technikę i nowe środki muzycznego wyrazu. Najbardziej typową formą Beethovena jest symfonia, kwartet smyczkowy i sonata. Dwie pierwsze symfonie: *C-dur* op. 21 i *D-dur* op. 36. trzymają się jeszcze wzorów tradycji Haydna i Mozarta. Trzecia symfonia *Es-dur* op. 55, zwana »Eroiką«, napisana w 1804, pierwotnie na cześć Napoleona, którego Beeth. uwielbiał jako symbol republiki. Gdy Napoleon ogłosił się cesarzem, zniszczył Beethoven ~~te~~ i uczynił symfonię *Es-dur* apoteozą heroizmu ~~w~~ ~~o~~ ~~g~~ ~~o~~ ~~l~~ ~~e~~. Eroika rozpoczyna cykl potężnych i monumentalnych arcydzieł Beethovenowskich. Czwarta symfonia *B-dur* op. 60 posiada charakter romantyczny. Piąta *C-moll* op. 67, w r. 1808 napisana, jest szczytem zwycięskiej konstrukcji; jej patetyczny wyraz duchowy jest typowym wykładnikiem Beethovenowskiej indywidualności. Szósta symfonia *F-dur* op. 68 nazywa się »pastoralną« i jest jakby muzycznym krajobrazem, a zarazem odzwierciedleniem stosunku Beethovena do przyrody, którą uwielbiał i która była dla niego jakby świątynią. Symfonia siódma *A-dur* op. 92 i równocześnie powstała symfonia ósma *F-dur* op. 93 tchną pogodą i zdrowiem; pochodzą bowiem z epoki, gdy Beethoven stał u szczytu zewnętrznego powodzenia. Symfonia ósma jest jakby stylizacją symfonii Haydnowskiej. Tu wprowadza Beethoven znowu menuet, który w poprzednich symfoniach zastąpił Scherzem. Odrębne stanowisko zajmuje IX symfonia *D-moll* op. 125 z r. 1823. Tradycyjny schemat symfoniczny rozszerza tu Beethoven przez dodanie finału wokalnego: chór, wprowadzony zapomocą »recitativów instrumentalnych« intonuje pieśń do ody Fr. Schillera »An die Freude«.

Do symfonicznych kompozycji Beethovena należą: fantazja »Schlacht bei Vittoria« (1813) op. 91, dramatyczna muzyka do baletu »Die Geschöpfe des Prometheus«, do »Egmonta« Goethego, do Kotzebuego »Ruiny Aten« i »Król Stefan«; uwertury »koncertowe« »Korjolan« op. 62, »Zur Namensfeier« op. 115 i »Zur Weihe des Hauses« op. 124,

jak również pięć koncertów fortepianowych, z których najbardziej «symfoniczny» jest *Es-dur* op. 73; nadto koncert skrzypcowy (właściwie symfonia ze skrzypcami solo) op. 61. *D-dur*, koncert «potrójny» na skrzypce, wiolonczelę, fortepian i orkiestrę op. 56 i «Fantazja» na chór z fortepianem i orkiestrą op. 80 (jakby szkic do IX symfonji). Z orkiestrą pisane są również dwie «Cesarzkie» kantaty na chór: na śmierć Józefa II i na intronizację Leopolda II; kantata na kongres wiedeński «Der glorreiche Augenblick»; na chór mieszanym z ork. «Meeresstille und glückliche Fahrt». Bogatsza instrumentacja, zwłaszcza późniejszych symfonji, charakteryzuje pod względem technicznym symfonię Beethovena w porównaniu z Haydnem i Mozartem.

«Symfoniczno-orkestralny» styl posiadają także i «kwartety smyczkowe» Beethovena; są one szczytem tej formy: zwłaszcza 3 kwartety op. 59 poświęcone hr. Razumowskiemu, osnute na motywach rosyjskich i kwartety, pochodzące z ostatniej epoki twórczości Beethovenowskiej (op. 127, 130, 131, 132, 135). Prócz Haydna i Mozarta wzorem dla Beethovena był Emanuel Aloys Förster (1748—1823) mistrz kwartetu smyczkowego. Także i w 38 sonatach fortepianowych pisuwa się Beethoven poza technikę stylu Mozartowskiego i dąży do wydobycia orkiestralnej pełni brzmienia z fortepianu. «Ostatnie» sonaty charakteryzuje zwrot Beethovena do formy fugi; we wszystkich kompozycjach odgrywa również ważną rolę forma wariacji. (Wariacje na temat walcu Diabelliego *C-dur* op. 120 są obok Bacha wariacji Goldbergońskich i «Kunst der Fuge» unikatem w literaturze.

Muzyka kameralna Beethovena obejmuje prócz kwartetów smyczkowych tria fortepianowe, z nich największe *B-dur* op. 97, kwartet smyczkowy *C-dur* op. 29, septet *Es-dur* op. 20 (jakby mała symfonia) i 10 sonat na skrzypce i fortepian, z nich najpopularniejsza *A-moll* op. 47 zwana «Kreutzerowską», bo poświęcona skrzypkowi Rud. Kreutzerowi; najbardziej jednolita jest sonata *C-moll* op. 30, a ostatnia *G-dur* op. 96 pełna poezji.

Beethoven napisał tylko jedną operę «Fidelio» (per. Paëra «Leonore»), 1806, trzykrotnie przerabianą; za każdym razem powstała nowa uwertura; jest ich cztery, z nich trzecia zwana wielką «Leonoren-Ouverture» ma charakter uwertury koncertowej. Muzyce kościelnej dał Beethoven dwie

msze: jedna *C-dur* op. 86 i druga, potężna *Missa solemnis-D-dur* op. 123, ukończona w r. 1824, przeznaczona pierwotnie na intronizację arcyb. Rudolfa (ucznia Beethov.) na arcybiskupstwo ołomuńskie. Obok IX symfonji należy ta msza, przekraczająca ramy liturgiczne, do najpotężniejszych natchnień Beethovena i reprezentuje styl jego *ostatnich* dzieł, odbiegających od tradycyjnych form i tradycyjnej techniki *klasycznej*. Toteż dzieła, pochodzące z ostatniej epoki twórczości, nawskróś subiektywne są już zapowiedzią nowego stylu w rozwoju muzyki t. j. epoki romantycznej.

Wyczerpującą biografię Beethovena stanowi 5-tomowe dzieło, które napisał Amerykanin A. W. Thayer, a przetłumaczył H. Deiters na jeż. niem.: *„Ludwig van Beethovens Leben“* (nowe wyd. H. Riemsdn. 1901. 1911.

V. d'Indy. Beethoven 1911.

Rom. Rolland. Beethoven 1903.

Jean Chantavoine. Beethoven 1906.

G. Grove. Beethoven and his 9 symphonies 1896 (tłom. niem.)

Muzyka doby romantycznej odznacza się w przeciwieństwie do monumentalizmu epoki klasycznej charakterem bardziej zacisznym, liryzmem, przewagą impulsywności nad refleksyjnością, bogactwem barw instrumentalnych, pielegnowaniem mniejszych form, zwłaszcza minjatury fortepianowej i pieśni. Dawna forma sonatowa, właściwa muzyce klasycznej, nie zanika w muzyce romantycznej, lecz ulega pewnym modyfikacjom, odpowiadającym zmienionej epoce. Duchem romantyzmu *świane* są wszystkie formy muzyki w pierwszej połowie 19. wieku. Operę romantyczną reprezentuje Karol Maria Weber (1786—1826). Po pierwszych operach, utrzymanych w tradycyjnym stylu opery włoskiej: *„Silvana“*, *„Abu Hassan“* skomponował Weber operę *„Freischütz“* 1821, która stała się podwaliną nowego stylu romantycznego. Temat fantastyczny, melodie ludowe, nowa instrumentacja, pełna kolorytu, dostosowanego do treści dramatu — oto jej cechy. *„Freischütz“* zdobył niebywałą popularność. Nie dorównały mu pod tym względem dalsze opery: *„Preciosa“*, *„Die drei Pintos“* i *„Euryanthe“* 1823, której wpływ przebija się w *„Lohengrinie“* Wagnera. Drugą operą Webers, reprezentującą typ opery romantycznej, jest

Weber

•Oberon•; poezja legendarnego Wschodu, przepych barw znajduje w muzyce Webera mistrzowski wyraz.

Obok opery ma także i muzyka fortepianowa Webera wybitne znaczenie, zwłaszcza ważne są jego 4 wielkie sonaty o dramatycznym, a zarazem wirtuozowskim charakterze, raczej fantazje aniżeli ściśle zbudowane sonaty. Forma poloneza (op. 21 i op. 72) i rytmy poloneza występują u Webera, jak wogóle u romantyków bardzo często. Nowa technika passażowa, żywy rytm, blask barw i interesująca harmonja znamionują jego muzykę.

Rozwinięte w Niemczech chóry męskie •Liedertafel• poniekąd Weberowi zawdzięczają swoje powstanie, gdyż jego pieśni na chór męski do słów Körnera •Leier und Schwert• zdobyły nadzwyczajną popularność. Weber był zarazem świetnym literatem, piszącym krytycznie o muzyce.

Najbardziej wpływową osobistością na polu krytyki muzycznej był E. T. A. Hoffmann (1776—1822), sławny poeta, zarazem malarz i muzyk; jako urzędnik pruski przebywał w czasie okupacji w Polsce, najpierw Poznaniu, potem w Płocku, a od 1803—6 w Warszawie. Entuzjazm dla Bacha i Beethovena charakteryzuje jego pisma krytyczne o muzyce i fantastyczne nowele, osnute na tematach muzycznych (m. i. •Fantasiestücke in Callots Manier•, •Kater Murr•, •Kapellmeister Johannes Kreisler• autoportret Hoffmanna; Schumann zaczerpnął stąd tytułu do swoich •Kreisleriana• op. 16). Hoffmann jest także kompozytorem opery romantycznej •Undine• (Rusalka) do libretta Fouquégo, wysoko cenionej przez K. M. Webera.

Obok Webera największym talentem na polu opery romantycznej jest Heinrich Marschner (1795—1861); już pierwsze opery •Der Vampyr• (1828) i •Der Templer und die Jüdin• (1829) zdobyły rozgłos. Najwybitniejszą dziełem jest dopiero •Hans Heiling• (1833), łączący pierwiastek ludowy z pierwiastkiem dramatycznym w mistrzowski sposób. Marschner wywarł silny wpływ na opery Wagnera i jest jakby ogniwem łącznym pomiędzy romantyczną operą Webera a Wagnerowskim dramatem muzycznym. Podobną rolę spełniły dzisiaj zapomniane opery Ludwika Spohra (1784—1859), sławnego skrzypka i kompozytora wielkich oratorjów; popularne były zwłaszcza •Faust• (1816) i •Jes-sonda• (1823).

Takie stanowisko, jak Weber w operze niemieckiej, zajęł w operze włoskiej Vincenzo Bellini (1801—1835); znamionuje go miękki liryzm, ludowy ton kantyleny, który podkreslają równolegle prowadzone tarcje i seksty i trywialne efekty, zwłaszcza w orkiestrze, która naśladowuje głos gitary; główne opery; »La sonnambula« 1831 i »Norma«, która dzięki sławnej primadonnie Marji Malibran-Garcia święciła niezwykle triumfy. Tensam kierunek, co Bellini, reprezentuje Gaetano Donizetti (1797—1848); najlepsze opery: »Lucia di Lammermoor« (1835) i »La fille du regiment«; z innych oper jak »La favorite« lub »Linda di Chamounix« utrzymały się tylko niektóre arje Nauczycielem jego był Joh. Simon Mayr 1763—1845., kompozytor psalmów, oratorjów i 70 oper, odznaczających się blaskiem instrumentacji.

Bezwzględne mistrzostwo w operze komicznej reprezentuje jeden z największych melodystów, Gioacchino Rossini (1792—1868) w »Cyruliku Sewilskim« (1816), lecz i w opera seria zdobywa się on na głębokie akcenty tragiczne; dowodem tego »Otello« (1816), »Wilhelm Tell« (1829). Tęsamą zdolność kojarzenia pierwiastków opery buffa i opery posiada Daniel Auber (1782—1871), który w operach komicznych rozwija właściwą francuskiej muzyce lekkość i grację, a w »wielkiej« operze »La muette de Portici« dramatyczny polot i grę silnych namiętności. W komicznej operze dorównywa mu talentem François Boieldieu (1775—1824) w arcydziele »La dame blanche« Louis Hérold (1791—1833) pod silnym wpływem Rossiniego: najlepsze są jego dwie opery komiczne »Marie« i »Zampa« 1831. Fryd. Flotow (1812—1883): opery »Alessandro Stradella« i zwłaszcza najpopularniejsza »Martha« 1847 odznaczają się finezyjną rytmiką i wielką śpiewnością. Gustaw Albert Lortzing (1801—1851) mistrz humoru w operach komicznych: »Zar und Zimmermann« (1837), »Wildschütz« najoryginalniejsze dzieło, »Undine«. Arcydziełem opery komicznej jest opera »Otte Nicolai'ego (1810—1849) »Die lustigen Weiber von Windsor« (1849). Adolf Adam (1803—1856) zdobył sławę komiczną operą »Postillon de Lonjumeau«.

Koroną opery romantycznej jest opera Giacomo Meyerbeera (1791—1864), który śpiewność muzyki włoskiej połączył z finezyjną rytmiką francuskiej; użył także zdobyte harmoniczne, rozwinięte w muzyce klasyków i romantyków

niemieckich; niezmiernie pomysłowa instrumentacja, wzbogacająca koloryt orkiestralny, jaskrawe kontrasty dynamiczne są cechą jego oper, odznaczających się wprowadzić nerwem dramatycznym, lecz i sztucznym, koturnowym patosem; głównym celem jednak jest efekt za wszelką cenę. Sławę Meyerbeera utrwaliła jego pierwsza opera francuska *•Robert le Diable•* 1831, typ *•wielkiej opery•* i następnie *•Les Huguenotes•* (1836) i *•Afrykanka•* (*•Vasco de Gama•*) 1862. Wpływ Meyerbeera na operę Wagnerowską jest niewątpliwy mimo, że Wagner zwalczał gwałtownie kierunek, który reprezentowała opera Meyerbeerowska.

Schubert
Lirykiem epoki romantycznej w muzyce jest Franciszek Schubert (1797—1828), dopełniający twórczością swoją troję klasyków wiedeńskich. Czem dla Bacha fuga, a dla Beethovena sonata, tem jest dla Schuberta pieśń solowa z tow. fortepianu. Jestto dla niego najbardziej typowa forma, w której zdobył dotąd nieprześcignione mistrzostwo. Tu występuje w całej pełni właściwy jego muzyce liryzm. Zapowiedzią nieśmiertelnych jego pieśni była ballada *•Der Erlkönig•* op. 1 do słów Goethego, skomponowana w 17 r. życia i *•Gretchen am Spinnrade•*, zdumiewająca dojrzałością koncepcji i mistrzostwem w traktowaniu poetyckiego tekstu. Pieśń solowa przed Schubertem jest dość uboga. Obok t. zw. ód niemieckich występuje forma pieśni zwrotkowej (*•Das Veilchen•* Mozarta) i pieśni deklamacyjnej: Joh. Friedr. Reichardt (1752—1814), Karl Friedr. Zelter (1758—1832) przyjaciel Goethego i Joh. Rud. Zumsteg (1760—1802), kompozytor ballad. Bezpośrednim wzorem pieśni Schuberta były niewątpliwie pieśni Beethovena, zwłaszcza 6 religijnych pieśni do słów Gellerta i cykl pieśni *•An die ferne Geliebte•*.

Arcydzieła liryki wokalne stworzył Schubert w pieśniach do słów Goethego, Schillera, Heinego. Tematu pieśni *•Der Tod und das Mädchen•* (do słów M. Claudiusa) użył do cyklu warjacyj w kwartecie smyczkowym *D-moll*. Dwa cykle pieśni do słów Wilhelma Müllera, nastrojone na ton ludowy: *•Die schöne Müllerin•* op. 52 i *•Die Winterreise•* oznaczają szczyt liryki Schubertowskiej. Znamionuje ją nowa architektonika pieśni, zależna od rytmicznej budowy, charakteru i nastroju tekstu; głęboka uczuciowość o niezmiernie bogatej skali, niezwykle bogactwo melodji;

łatwość koncepcji melodyjnej jest u Schuberta zdumiewająca i staje godnie obok tejsamej właściwości Mozartowskiej. Istnym odkrywcą jest Schubert w dziedzinie harmonji; cała nowoczesna, zalterowana chromatyczna i enharmoniczna harmonja ma tutaj swoje źródło. Na wielką skalę wyzyskuje Schubert pokrewieństwo tercji.

Typ pieśni, stworzonej przez Schuberta „Das Lied”, jest odrębną formą muzyki niemieckiej, inną, aniżeli pieśń francuska „Chanson”; toteż Francuzi zachowali na oznaczenie pieśni niemieckiej nazwę „Le Lied”. Godnym następcą Schuberta jako kompozytor ballad był Karol Loewe (1796—1869); jego ballady z tow. fortepianu (Edward, Erköning, Archibald Douglas, nadto ballady do słów Mickiewicza m. i. „Czaty”) są wzorem tej formy; Loewe wprowadza jeden zasadniczy motyw i rozwija go z epiczną plastyką.

Tesame cechy, co pieśni posiadają fortepianowe miniatury Schuberta: „Impromptus” i „Moments musicaux”, nawiązujące do tego typu muzyki fortepianowej, który stworzył Beethoven w 3 zeszytach „Bagatellen”. Na minjaturach Schuberta oparł się Mendelssohn w „Lieder ohne Worte”, Chopin w „Impromptus” i „Preludjach” i Schumann w swoich cyklach. Ważne są również drobne walce, Valses nobles, Valses sentimentales, Ländler i biedermayerowskie Écossaises. Kompozycje Schuberta, utrzymane w formie sonatowej, mają również charakter liryczny; jest w nich niewyczerpane bogactwo melodji, ale brak im tej logiki konstrukcji, jaka znamionuje sonatową formę Haydna, a przede wszystkim Beethovena; są to raczej fantazje, nieraz rozwlekłe, lecz o nieprzepartym uroku pęzji i muzycznego piękna („Himmliche Längen” nazywa to Schumann!). Należy tu: 10 sonat fortepianowych (*A moll*, *B-dur*), Fantazja *F-moll* na 4 ręce op. 103, Triad fortepianowe *B-dur*, *Es-dur*, kwartety smyczkowe op. 163, kwintet smyczkowy *C-dur*, kwintet fortepianowy z kontrabasem: w Andante z tematem pieśni „Die Forelle”. Z pośród 9 symfonij najwybitniejsza jest *C-dur* i „niedokończona” *H-moll*. Z kilku oper Schuberta i muzyki dramatycznej nic nie zachowało trwalszej wartości poza muzyką do „Rosamunde” (1823). Podobnie jak Mozart pisał Schubert wiele na fortepian na 4 ręce: „Divertissement à l’Hongroise” op. 54. warjacje, polonezy i rondo.

L. A. Bourgault-Ducoudray. Fr. Schubert 1908.
Walter Bahms. Schubert 1912.
Th. Gérold. Schubert 1923.

Niewątpliwe pokrewieństwo z muzyką Mozarta i Schuberta posiada twórczość Feliksa Mendelssohna-Bartholdy (1809—1847), zdumiewającego również przedwczesną dojrzałością cudownego dziecka. W 17-tym roku życia napisał uwerturę do »Snu nocy letniej« ma takiesamo mistrzostwo formy i genialność koncepcji, jak wszystkie późniejsze kompozycje Mendelssohna; dalsze części muzyki dramatycznej do »Snu nocy letniej« op. 61 napisał Mendelssohn w 15 lat później. Jako dyrygent koncertów w Gewandhausie w Lipsku, stworzył tu Mendelssohn ognisko najwyższej kultury muzycznej w ówczesnej Europie. W r. 1843 założył konserwatorium w Lipsku i powołał pierwszorzędną siłę nauczycielską, m. i. Moritz Hauptmann znakomity teoretyk i Ferd. David świetny skrzypek.

Idealem Mendelssohna byli klasycy wiedeńscy, uadto Händel i Bach. W stylu klasyków utrzymać się symfonie; z »tęci« symfonii najbardziej są »włoska« *Adur* i »szkoc-ka« *Adur*. Koncert skrzypcowy op. 64 *E-moll* jest obk koncertu Beethovenowskiego perłą literatury muzycznej. Od Beethovena przejął Mendelssohn formę uwertury koncertowej: »Hebriden« (Grota Fingala« op. 26, »Meeresstille und glückliche Fahrt«, »Das Märchen von der schönen Melusine« i »Ruy Blas« odznaczają się kolorystyką instrumentacji. Bogata muzyka kameralna, muzyka dramatyczna (m. i. do »Antyfony« i »Króla Edypa w Kolonos«) kantaty, chóry męskie, mieszanie, psalmy, motety a capella są zaledwo częścią Mendelssohnowskiej twórczości. Znaczeniem swoim górują ponad innymi kompozycjami dwa oratoria »Paulus« (1836) i »Elias«, jednoczące w sobie dramatyczny monumentalizm stylu Händla i barwność oratorjów Haydna. Z kompozycyji fortepianowych na pierwszy plan wysuwają się »Lieder ohne Worte« wydane w 8 zeszytach, minjatury liryczne, przenoszące formę pieśni wokalne do muzyki fortepianowej, wzorowane na minjaturach Schuberta. Wpływ »Pieśni bez słów« był olbrzymi; one stały się początkiem owej literatury salonowej (Salonstück!), która u epigonów Mendelssohna przybrała cechy sentymentalizmu i odznaczała się banalnymi pomysłami melodyjnymi i płytkim wir-

tuozostwem. Pierwiastek chochlikowej lekkości charakteryzuje Mendelsohnowskie »Scherza« i fantastyczne »Capriccio« (por. »Rondo capriccioso« op. 14). Najgłębszą kompozycją fortepianową są »Variation« sérieuse« *D-moll* op. 54, Preludja i fugi fortepianowe op. 35 są dowodem mistrzowskiego opanowania form polifonicznych. Sześć sonat organowych miało przyczynić się do odrodzenia sztuki organowej zaniedbanej w muzyce niemieckiej po śmierci Bacha.

Seb. Hensel. Die Familie Mendelssohn 1911.

Camille Bellaigue. Mendelssohn 1907, (w »Maitres de la musique«).

Walter Dahms. Mendelssohn 1922.

Poezja i muzyka przenikają się wzajemnie w epoce romantycznej. Syntezą obydwóch sfer jest twórczość Roberta Schumanna (1810—1856); obdarzony talentem poetyckim, natura fantastyczna, zamierzał zostać pianistą. Po paraliżu palca prawej ręki musiał zarzucić grę fortepianową i mógł poświęcić się wyłącznie kompozycji. Pierwsza epoka twórczości obejmuje niemal wyłącznie kompozycje fortepianowe: podobnie jak u Mendelssohna, tak i u Schumanna spotykamy się odrazu z rzeczami, skończonemi pod każdym względem, a nawet utwory z pierwszej epoki noszą na sobie znamiona »genjalności« w porównaniu z późniejszymi, które już były tylko owocem »talentu«: jest w nich młodzińczy polot, płomienny temperament, uczucie, zwięzłość i koncentracja wyrazu, a zarazem mistrzostwo techniki i formy; treściwe motywy, nie nadające się do snucia, zamknięte w ramach minjatury. Charakterystyczne tytuły fortepianowych minjatur, nadane już po skomponowaniu przez Schumanna, streszczają zasadniczy nastrój utworów. Od Soluberta przejął Schumann formę stylizowanego walca i na nim osnuł niektóre cykle minjatur (najgenjalniejszy: »Carneval« op. 9). Silny wpływ wywarł na niego Nicola Paganini, ów demoniczny wirtuoz-skrzypek, który stworzył nową technikę skrzypcową (»Caprices« op. 1, Warjacje, koncerty) i występami swojemi wywołał wszędzie entuzjastyczny podziw. Jego »Caprices« opracował Schumann jako »Studien« na fortepian, starając się z nich wydobyć właściwy im pierwiastek fantastyczny i poetycki. »Études symphoniques« op. 13 mają formę warjacji i zgodnie z tytułem wprowa-

dzają efekty orkiestralno-symfoniczne do muzyki fortepianowej. Sonata *Fis-moll* op. 11. Fantazja *C-dur* op. 17, »Kreisleriana«, »Phantasiestücke«, »Kinderscenen« należą do typowych kompozycji romantycznych.

U Schumanna, jak u wszystkich romantyków, jest głęboki kult Bacha; stwierdza to m. i. sześć fug organowych na temat *B-A-C-H*. Muzyka kameralna: kwartety smyczkowe nawiązują do »tyłu« Beethovena. Kwintet fortepianowy *Es-dur* op. 44. i koncert fortepianowy *A-moll* op. 54 należą do najbarwniejszych dzieł Schumanna. W późniejszej epoce twórczości zwraca się Schumann do wielkich form: 4 symfonie, kompozycje na chór z orkiestrą »Paradies und Peri«, »Der Rose Pilgerfahrt«, opera »Genowefa«, ballady chóralskie, muzyka dramatyczna do »Manfreda« Byrona, potężne sceny z »Fausta« Goethego i mnóstwo innych kompozycji dopełnia bogatą twórczość Schumanna.

Odrębne stanowisko zajmują wśród jego dzieł: pieśni, powstałe głównie w r. 1840 z miłości do Klary Wieck, ujęte podobnie jak u Schuberta w cykl, są natchnionym wyrazem liryki romantycznej (do słów Heinego, Eichendorfa, Rückerta). Mimo niezwyklej »piewności« odgrywa w nich główną rolę nie pierwiastek melodyjny w partji wokalne, lecz pierwiastek deklamacyjny i partja fortepianowa, przeobrażająca się w poemat, który podmalowuje nastrojowe tło poetyckiego tekstu. Jest to odrębny typ w porównaniu z pieśnią Schubertowską, w której jednak najważniejszą częścią jest partja wokalna. W pieśni Schumanna tkwią zarodki nowocześniejszej pieśni deklamacyjnej, której najdoskonalszą formę nadał Hugo Wolf. Jako pieśniarz staje godnie obok Schumanna kompozytor niemiecki Robert Franz (1815—1892), zasłużony nadto jako wydawca dzieł Bacha i Handla i krzewiciel kultu dla ich sztuki. Subtelny liryzm i poezja znamionuje pieśni Adolfa Jensena (1837—1879).

Epokowe znaczenie zdobył Schumann jako krytyk; hasłem jego była walka z »węzłką płytkością i ze złym smakiem w muzyce. Artyści, stając wraz z nim do tej walki, mieli tworzyć idealny związek pod patronatem króla Dawida, pogromcy Filistynów czyli t. zw. »Dawidbund«. Organem tego związku (nie istniejącego w rzeczywistości, lecz reprezentującego jakby bractwo wszystkich artystów) było czasopiśmo, założone wspólnie z Knorrem, Schunkiem i nau-

czycielem Schumanna Fryderykiem Wieck: „Neue Zeitschrift für Musik“ 1834. Tu umieszczal Schumann „swoje poetyckie a pełne rzeczowego krytycyzmu recenzje, tu w słowach największego entuzjazmu głosił Niemcom wielkość geniuszu Chopina, tu szerzył zrozumienie dla muzyki Berlioza, tu zwalczał dyletantyzm i gromił Meyerbeera, tu w końcu już u schyłku życia i bezpośrednio przed katastrofą obłędu wskazał na „nowe tory“, któremi muzykę miał poprowadzić geniusz Brahmsa. Postacie, występujące w „Karnawale“, są symbolami „Davidbündlerów“: postaci marzycielskiego Eusebiusa i gwałtownego Florestana odzwierciedlają dwoistą naturę samego Schumanna.

Do muzyki Schumanna zbliża się charakterem muzyka Fr. Roberta Volkmana (1815—1883); liczne kompozycje instrumentalne obejmują symfonje, trzy serenady, kwartety, tria (zwałażcza *B-moll* op. 5) i minjatury fortepianowa. Friedr. Kiel (1821—1885) napisał prócz kompozycyji fortepianowych w stylu Schumanna sławne „Requiem“, msze i oratorium „Christus“; Kiel był mistrzem kontrapunktu (kanony, fugi) i wykształcił wielu uczniów.

H. Abert. R. Schumann 1903.

L. Schneider—M. Maréchal. Schumann, sa vie et ses oeuvres. 1905.

W. Dahms. R. Schumann. 1916.

Drugim po Mozarcie fenomenem w muzyce jest Fryderyk Chopin (1810—1849). Twórczość jego łączy się wprawdzie organicznie z muzyką romantyczną, lecz w rzeczywistości wybiega poza jej ramy i zwiastuje nową epokę. W tym wpływie, który Chopin wywarł na następców, tkwi jego historyczne i wyjątkowe znaczenie. Muzyka Chopina jest wyłącznie muzyką fortepianową, nie zna tej różnorodności form, którą ma muzyka Schuberta, czy Mendelssohna czy Schumanna, a jednak oddziałała ona wszechstronnie na modyfikację stylu, na ewolucję nowej techniki i nowych środków muzycznych.

Na podłożu zdobyczy harmoniczných, wniesionych do muzyki przez Mozarta, Schuberta i Spohra, stworzył Chopin nowy system skojarzeń harmoniczných; jego chromatyka i enharmonja doprowadza muzykę już do granic, które przekroczyła dopiero muzyka ostatniej doby: posunięcie się poza *Dur* i *Moll* aż do atonalności.

Właściwą szkołą Chopina było »Das Wohltemp Klavier« J. S. Bacha. Poznał je pod kierunkiem Józefa Elsnera, dyrektora konserwatorium warszawskiego. Niewątpliwie niektóre pomysły harmoniczne Chopina mają źródło swoje w dyssonansie muzyki Bacha, a przede wszystkim samodzielne głosy »środkowe« w kompozycjach Chopina i epizody dwugłosowe powstały pod wpływem polifonii Bachowskiej.

W początkowych kompozycjach posługuje się Chopin akompanjamentem orkiestry; idzie w tem za ówczesną modą; najblahsze nawet rzeczy wykonywano stale na koncertach z towarzyszeniem orkiestry. Chopin traktuje partję orkiestralną jako coś drugorzędnego; występuje ona we »Fantazji z Don Juana« op. 2 (tak entuzjastycznie powitanej przez Schumanna: »Hut ab meine Herren, ein Genie!«), w »Fantazji na tematy polskie« op. 13, w »Krakowiaku« op. 14, w obydwóch »Koncertach« *E-moll* op. 11 i *F²-moll* op. 21, i w »Poloniezie« *Es-dur* op. 22 ze wstępem *Andante* spianato. Później dokonano retuszów w instrumentacji orkiestry w obydwóch koncertach: K. Tausig, M. Bałakirew, Ad. Meinheimer i Rich. Burmeister. Również i te kompozycje, które łączą fortepian z innym instrumentem, jak Trio *G-moll* op. 8 na fortepian, skrzypce i wiolonczelę lub Polonez wiolonczelowy op. 3, albo Sonata na wiolonczelę i fortepian, nie wyzyskują techniki ani barwy tych instrumentów. W późniejszych kompozycjach zarzuca Chopin zupełnie orkiestrę i pisze wyłącznie na fortepian.

Gdy Chopin w 20. roku życia opuszczał Warszawę i udał się na emigrację do Paryża 1830, był już dojrzałym artystą; kompozycje, które wywiózł z kraju, nie różnią się stopniem doskonałości od późniejszych, powstałych w Paryżu. Na technikę i formę jego kompozycyj wywarł początkowo pewien wpływ Hummel, występujący w Warszawie i Paganini, którego efekty starał się Chopin przednieść na teren muzyki fortepianowej. Nie ulega wątpliwości, że w niektórych »Etudach« jest wpływ Paganiniego.

Ulubioną formą Chopina w młodzieńczych kompozycjach jest forma Ronda (op. 1, 5, 16 i rondo *C-dur* na 2 fortepiany op. 73); z klasycznych form przejmuje koncert i sonatę; trzy sonaty: wczesna *C-moll* op. 4 z okresu warszawskiego, sonata *B-moll* op. 35 z marszem pogrzebowym i sław-

nym finałem unisonowym i sonata *H-moll* op. 58. Poza tem występują u Chopina improwizowane formy liryczne i tańce. Źródłem nowej techniki pianistycznej stały się Etudy (dwa zbiory op. 10 i op. 25); do ich stylu nawiązał Liszt i nie tylko nie posunął się dalej, lecz nie osiągnął wyżyn muzyki Chopinowskiej. Poza celem dydaktycznym mają Etudy niezrównaną wartość muzyczną; są to poematy, niejednokrotnie na tle osobistych przeżyć Chopina powstałe.

Najgenialniejszym dziełem Chopina są *Preludja* op. 28 ułożone na wzór *Wltmp. Klav. Bacha* we wszystkich 24 tonacjach (*Dur* i *Moll*); większa koncentracja wyrazu, zamknięta w małej formie jest nie do pomysłenia. W ich harmonicznnej strukturze tkwią zarodki nowoczesnego stylu (m. i. harmonja Wagnerowska: „Tristan“). Niektóre z nich są refleksm chwilowych nastrojów Chopina i jego stosunków życiowych (pobyt na Majorce, stosunek do pani George Sand).

Formę nokturnu przejął Chopin od J. Fielda i nadał jej typowe cechy: śpiewność melodji, ornamentykę o eterycznej subtelności, bogactwo barw, czar poezji i marzycielski wyraz. W 17 nokturnach znajdują się niektóre o pomurnym charakterze z chorałem w pośrodku; są to jakby patetyczne rapsody, w które Chopin przelał ból i tęsknotę za ojczyzną. Ten sam ton występuje w Scherzach; zwłaszcza *Scherzo H-moll* z melodją kolendy „Lulajże Jezuniu“ op. 20 — jest jednym z najtragiczniejszych utworów Chopina. Trzy inne *Scherza B-moll* op. 31, *Cis-moll* op. 39 i *E-dur* op. 54 łączą poezję i fantastyczny pierwiastek z wirtuozowską techniką. Cztery *Ballady: G-moll* op. 23, *F-dur* op. 38, *As-dur* op. 47 i *F-moll* op. 52, stworzyły nową formę instrumentalną, opartą na Schubertowskiej balladzie wokalne; charakteryzuje je dramatyczny ton, narodowa nuta i głębia koncepcji. Rapsodyczną formą i nastrojem zbliża się do nich *Fantazja F-moll* op. 49. Formę „Impromptu“, stworzoną przez Schuberta, rozszerzył Chopin w czterech „Impromptus“ (*As, Fis, Ges* i *Cis*), z których zwłaszcza *Fis-dur* op. 36 o balladowym charakterze zwane „Impromptu z dzwonami“ jest najczystszy wyrazem improwizacji; pokrewne im są *Berceuse* op. 57 i *Barkarola* op. 60.

Formie tańca nadał Chopin wyraz najgłębszej i najsubtelniejszej poezji. „Walce“, których jest 15, mają czar

liryzmu i wykwintny wdzięk i najwyższy powab melodyjny. •Mazurki• są ideałem stylizacji ludowych melodyj; są one najdoskonalszą krystalizacją geniuszu Chopinowskiego: pomiędzy 56 mazurkami niema dwóch jednakich; każdy jest indywidualnością; niewiadomo, co więcej podziwiać, czy piękno melodji i jej poetyckość czy mistrzostwo formy, która w minjaturze tanecznej może pomieścić tyle głębokiego wyrazu i takie bogactwo uczucia, czy niewyczerpaność pomysłów harmoniczných. Obok Etud i Preludjów wywarły Mazurki przełomowy wpływ na dalszy rozwój muzyki. Trzecią formę taneczną t. j. Polonez rozwinął Chopin w 12 kompozycjach, z których każda jest poematem o rytmie poloneza. W XVIII wieku był polonez najbardziej rozpowszechnioną formą nie tylko w muzyce polskiej (Michał Kleofas Ogiński 1765—1833, Jan Stefani 1746—1829, Józef Kozłowski zm. 1831), ale i w muzyce niemieckiej (Friedemann Bach, Joh. Schobert); Weber nadaje polonezowi koncertowo-wirtuozowski charakter, Beethoven skomponował poloneza, w operach L. Spohra odgrywa rytm polonezowy główną rolę. U Chopina zyskuje ta forma taneczna inne znaczenie: polonez Chopinowski jest apoteozą rycerskiej chwały i narodowej przeszłości Polski; por. polonez *A-dur* op. 40, polonez *As-dur* op. 53 z basem ostinato w Trio, polonez *Fis-moll* op. 44 z mazurkiem w części środkowej.

Ferdynand Hoesiek. Chopin 3 tomy, 1912 biografia.
Hugo Leichtentritt. Fr. Chopin. 1913.
Opieński Henryk. Chopin 1910.

Pod bezpośrednim wpływem Chopina pozostawał Franciszek Liszt (1811—1886). Jest on typem wirtuoza, fascynującego tłumy swoją grą. Wirtuozostwo doszło wówczas do rozkwitu, W śpiewie słynęły primadonny koloraturowe: Angelica Catalani (zm. 1849), Giudita Pasta (zm. 1865), tenor Giov. Batt. Rubini, Marie Malibran Garcia, Paulina Viardot Garcia (ich brat Manuel Garcia wynalazca laryngoskopu świetny nauczyciel śpiewu); ich arje brawurowe wytworzyły istny kult wirtuozostwa, dochodzący do cherobliwych objawów; wirtuozostwo instrumentalne święciło triumfy w skrzypcowej grze Nicola Paganiniego; równocześnie z nim Karol Lipiński (1790—1861) później Henryk Wieniawski (1835—1880), Henri Vieuxtemps (1820—1881); wśród pian-

stów zdobył pierwszeństwo Fr. Liszt. Przed Lisztem wirtuożostwo gry fortepianowej reprezentuje Francesco Pollini (1763—1840), który w „32 Esercizi in forma di toccate” wprowadza w obydwóch rękach bogatą figurację passażową, oplatającą głos środkowy. Pollini pierwszy notował kompozycje na trzech systemach liniowych. Do sławniejszych wirtuożów-pianistów należeli Fr. Wil. Kalkbrenner (1788—1849), Ignacy Moscheles (1794—1870), zarazem wybitny kompozytor fortepianowych koncertów (szczególnie znane: *G-moll* i „Pathétique”) i cennych 24 studjów technicznych op. 70; nadto Zygmunt Thalberg (1812—1871), posługujący się głównie efektem, którego twórcą był Pollini i sławny harfista Parish-Alvars (zm. 1849) t. j. prowadzeniem melodji w środku między akordowymi passażami, podzielonemi między obydwie ręce; Adolf Henselt (1814—1889) opierał grę przede wszystkim na najściślejszem „legato” i największej rozciągliwości ręki: Koncert *F-moll* i Etudy koncertowe. Charles Alkan (1813—1888) był kompozytorem brawurowych etud, koncertów i preludjów.

Występy Liszta na estradzie koncertowej były nieprzerwanym pochodem triumfalnym po Europie; trwały one do r. 1849. Z tej opoki wirtuożowskiej pochodzą kompozycje fortepianowe, na których dotąd opiera się popularność Liszta: są to koncerty, parafrazy i fantazje na tematy aryj operowych, transkrypcje „Kaprysów” Paganiniego i jego rondo z Koncerta *H-moll* znanego jako „Campanella”, transkrypcje pieśni Schuberta, (które przyczyniły się dopiero do popularności Schuberta, jako kompozytora pieśni!), wielkie etudy koncertowe, fantazja węgierska, a zwłaszcza Rapsodje węgierskie i Rapsodie espagnole, dwa koncerty *Es-dur* i *A-dur*.

Po osiedleniu się Liszta w Weimarze (stosunek do pani Karoliny Sayn-Wittgensteinowej) twórczość jego przybrała inny kierunek: kuft Liszta dla muzyki Bacha dał muzyce szereg cennych dzieł: fantazje i fugę na temat *B-A-C-H*, transkrypcje preludjów i fug organowych, warjacje na temat z mszy *H-moll* Bacha. Dzięki Lisztowi i licznym uczniom jego (Raff Józef, Bülow Hans, Tausig Karol, Cornelius Peter, Alexander Ritter) stał się Weimar ogniskiem nowego ruchu w muzyce: kierunku ten nosi nazwę szkoły „młodoniemieckiej” (neu-deutsche Schule). Hasłem jej było zerwanie ze schematem konstrukcji zwłaszcza w muzyce symfo-

nicznej. Miejsce symfonji, zbudowanej według formy sonatowej, zajął »poemat symfoniczny« (Symphonie et Dichtung), forma symfoniczna, zbudowana według schematu, którego treść ma wyrazić. Dlatego poemat symfoniczny łączy się z pojęciem »muzyki programowej«, którą założył reprezentując twórczo kompozytorem francuskiego Hectora Berlioz (1803—1869).

Zasadę muzyki programowej, polegającej na przekonaniu, że muzyka ma wyrażać pewną myśl poetycką, może malować pewne sceny i obrazy, przeprowadził praktycznie już przed Berliozem Jean François Lesueur (zm. 1837) w Paryżu. Zasadę tę przeniósł do muzyki symfonicznej Berlioz: jego Symfonia fantastyczna »Episode de la vie d'un artiste« zachowywała wprawdzie zewnętrzny schemat symfonji Beethovenowskiej, lecz w ramach klasycznej formy starała się odmalować z realistyczną wiernością treść »programu«, zawartego w tytule. Dla spełnienia tego zadania posłużył się Berlioz nowymi środkami orkiestralnymi, powiększył aparat instrumentalny, wprowadził nowe barwy; władając wirtuozowsko środkami orkiestralnymi, stał się twórcą nowoczesnej instrumentacji. Wyniki swojej reformy złożył w teoretycznej pracy »Traité de l'instrumentation« 1839 (rozszerzone wydanie 1905 przez Ryż. Straussa i dodatek Ch. M. Widora o technice nowoczesnej orkiestry). Dopelnieniem »Symfonji fantastycznej« jest poemat »Lelio ou le retour à la vie«: najpotężniejszem dziełem Berlioz, operującym olbrzymimi środkami orkiestralnymi jest »Requiem« (zwłaszcza w scenie sądu ostatecznego), »Te Deum« na 3 chóry z ork. i organami, nadto dramatyczna legenda »Potępienie Fausta«, biblijna trylogja »L'enfance du Christ«: symfonje »Romeo i Julia«, »Harold w Italji«, uwertury »Król Lear«, »Karnawał rzymski«, »Korsarz«. Berlioz był, podobnie jak Schumann, zarazem świetnym krytykiem muzycznym. Obok Berlioz reprezentuje symfonię programową w muzyce francuskiej Félicien David (1810—1876); jego symfonia-oda »Le désert«, odzwierciedlająca wrażenia z podróży na Wschód, wniosła do muzyki symfonicznej egzotyczne pierwiastki orientalne.

Liżt rozwinął ideę programową Berlioz w cyklu 12 poematów symfonicznych i zależnie od »programu« posłużył się skomplikowanym aparatem orkiestralnym: »Ce qu'on

entend sur la montagne» (według V. Hugo), »Les Préludes« (według Lamartine'a), »Tasso«, »Mazepa«, »Hamlet«, »Hunnenschlacht« (według obrazu Kaulbacha), »Dante« (symfonia z chórem), »Eine Faustsymphonie« (w 3 obrazach) i in.

Formę improwizowanego poematu instrumentalnego nadał Liszt także i sonacie; wzorem jest jego Sonata *H-moll*, jednoczęściowa, a w rzeczywistości spojona z kilku części, odpowiadających konstrukcji sonatowej.

Odrębny typ reprezentują cykle kompozycji fortepianowych, powstałych w okresie, gdyż Liszt począł się skłaniać ku mistycyzmowi; przy końcu życia przyjął święcenia kapłańskie. Obydwie »Legends o św. Franciszku«, niektóre »Krajobrazy« muzyczne z »Années de pèlerinage« (zwłaszcza wędrowka po Szwajcarii) są wzorem muzyki programowej. W kompozycjach zawartych w trzecim zeszytzie »Années« posuwa się nieraz Liszt poza *Dur* i *Moll*. Cechą jego harmonji jest to, że często posługuje się »trójdźwiękami Palestrinowskiemi«. Pieśni Liszta są pośredniem ogniwem między pieśniami Schumanna a nowoczesną pieśnią deklamacyjną Hugona Wolfa.

W ostatniej epoce twórczości zwraca się Liszt do muzyki kościelnej; największe dzieła kościelne są: »Graner Festmesse« (na uroczystość poświęcenia kościoła w Gran), »Ungarische Krönungsmesse«, oratorja »Chrystus«, »Św. Stanisław« tekst Siemieńskiego (nieskończone) i »Legenda o św. Elżbiecie«. Propagandą nowych idei zajął się Liszt w licznych pismach; zwłaszcza dla sztuki Wagnera bardzo się zaangażował; zawdzięczamy mu nadto pierwszą książkę o Chopinie (po francusku 1852).

Lina Ramann. Franz Liszt. 3 tomy 1880—1894. Biografia.

Jul. Kapp. Fr. Liszt 1909.

J. Chantavoine. Fr. Liszt, 1910.

M. Calvocoressi. Liszt. (w »Musiciens célèbres«).

Najsilniejszy ferment w muzyce XIX wieku wywołała twórczość Ryszarda Wagnera (1813—1883). Wiąże się ona organicznie ze zdobycami, które do muzyki wnieśli Beethoven, Chopin, Berlioz i Liszt. Najwięcej podnień twórczych dał Wagnerowi Beethoven, zwłaszcza IX symfonia, jej styl muzyczny i jej głębia duchowego wyrazu. Wagner sporządził pierwszy wyciąg fortepianowy IX tej symfonji i pierwszy napisał poetycką parafrazę jej treści. Obdarzony

talentem poetyckim szukał nowego ideału artystycznego w zespoleniu poezji i muzyki. Sztuka syntetyczna była celem jego twórczości; zewnętrzną realizacją tej sztuki miał być dramat muzyczny. Wysubtelnione środki techniczne muzyki (w symfoniach Beethovena, w harmonji Chopina, w instrumentacji Berlioza) i idea programowa służyć miały za podstawę do praktycznego przeprowadzenia Wagnerowskich zasad. Dramat muzyczny miał być reakcją przeciw operze, a raczej przeciw jednostronnemu traktowaniu w niej muzyki, przeciw kultowi wirtuozostwa wokalnego i tym wszystkim naleciałościom tradycji, z którymi już przedtem walczył Gluck; wady opery włoskiej wytknął i usunięcia ich domagał się przed Wagnerem Jezuita Stefano Arteaga w dziele »Le rivoluzioni del teatro musicale italiano« 1785.

Początkowo szedł Wagner jako kompozytor operowy torami tradycji: »Die Hochzeit« (1833), »Die Feen« (tekst Gozziego 1834), »Das Liebesverbot« (wedł. Shakespeare'a 1836) powstałe obok kilku kompozycyj symfonicznych m. i. uwertury »Polonia«, »Columbus« i »Rule Britannia«, są tylko przygotowaniem do wielkich dzieł następnej epoki. Twórczość Wagnera przeszła bowiem proces rozwojowy, w którym rozróżnić można poszczególne etapy stopniowego dokształcania się. Epokę poszukiwań i naśladownictwa zamyka »Rienzi« (wedł. Bülowera) w stylu wielkiej, bohaterkiej, romantycznej opery. Walkę o byt wśród trudnych warunków życiowych w Paryżu odzwierciedla uwertura koncertowa »Faust« (1840).

Właśny oryginalny styl stworzył Wagner w cyklu oper: »Der fliegende Holländer« (Hollender tułacz 1843) jednolity w budowie, oparty już na charakterystycznym dla Wagnera »Leitmotywie« (idea Grétry'ego, rozwinięta przez Berlioza jako »idée fixe« w symf. fantastycznej), niezwykły w użyciu bogatej chromatyki, a nadto przyznający orkiestrze ważny udział w akcji; »Tannhäuser oder der Sängerkrieg auf der Wartburg« (1845) i pokrewny mu »Lohengrin« (1847) były już przez dramatyczne traktowanie orkiestry i śpiewu rewolucyjnym czynem Wagnera wobec tradycyjnej opery, rozpadającej się na szereg luźnych numerów muzycznych. Związek z »arją« operową jest jednak w tych operach Wagnerowskich jeszcze widoczny; obok dramatycznego recitativa występuje jeszcze kantylena jako »zamknięta«

forma. Największą zaletą jest tu czysto »muzyczne« piękno i bezpośredniość wyrazu, wolna od wszelkiej refleksji i doktryny.

Cztery lata przerwy w kompozycji poświęcił Wagner teoretycznemu sformułowaniu zasad, na których miał oprzeć reformę opery i stworzyć dramat muzyczny. Najważniejsze pisma są: *Oper und Drama*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Mitteilung an meine Freunde*, ujmujące systematycznie doktrynę Wagnerowską. Konsekwentną realizacją tej doktryny jest tetralogja »Der Ring des Nibelungen«, złożona z dramatów »Rheingold«, »Walküre«, »Siegfried«, »Götterdämmerung«. Dla wystawienia tych dzieł, odzwierciedlających świat starogermański, zbudował Wagner po wielu zabiegach teatr wzorowy w Bayreuth, jakby narodową świątynię sztuki, »Festspielhaus« 1876. »Pierścień Nibelunga« zawiera wszystkie charakterystyczne cechy Wagnerowskiego stylu: najściślejszą łączność poezji z muzyką. Wagner sam pisał libretta swoich dramatów; melodia (w tradycyjnym znaczeniu kantyleny) ustępuje miejsca deklamacji muzycznej, recitativo; wyrafinowane środki harmoniczne, skomplikowana rytmika, mistrzostwo polifonii, instrumentacja niezmiernie bogata i zastosowana do dramatycznego wyrazu. Apoteozą ducha germańskiego jest dramat »Die Meistersinger von Nürnberg« 1868 z poetą Hansem Sachsem jako bohaterem akcji; najgłębszem dziełem Wagnera, wolnem od refleksyjności doktryny (co występuje wyraźnie w Nibelungach), jest »Trystan i Izolda« 1859, dramat napisany pod wpływem osobistych przeżyć Wagnera: nieszczęśliwej miłości do Matyldy Wesendonck; jakby szkicem »Trystana« są pieśni do słów Matyldy W. Bogata chromatyka stanowi znamioną cechę »Trystana«.

Ostatniem dziełem Wagnera jest »Parsifal« jakby misterjum dramatyczne »Bäumenweihfestspiel« pierwotnie wyłącznie przeznaczone dla Bayreuthu.

Karl Fried. Glasenapp. *Das Leben R. Wagners*, (biografia w 6 częściach, 1876—1911).

Eduard Schuré. *Le drame musical*, 1903.

Henri Lichtenberger. *R. Wagner poète et penseur*, 1901.

Guido Adler. *R. Wagner*, 1905.

Zdz. Jachimecki. *R. Wagner. Życie i twórczość*, 1922.

Z sugestywną siłą oddziałał Wagner na współczesną sobie epokę: niemal nikt nie mógł oprzeć się urokowi jego potężnej indywidualności: muzyka niemiecka, francuska, rosyjska była do końca XIX wieku pod bezpośrednim wpływem Wagnera. Lecz epigoni nie stworzyli i nie mogli już stworzyć w dziedzinie dramatu muzycznego nic trwałego.

Karol Goldmark (1832—1915): w operze »Königin von Saba« świetnie uchwycił koloryt oryentalny, »Merlin«, »Götz von Berlichingen«; z innych dzieł najlepsze: suita orkiestralna »Ländliche Hochzeit« i koncert skrzypcowy. Ignaz Brüll (1846—1907): opera komiczna w stylu Lortzinga »Das goldene Kreuz«, Edmund Kretschmer (1830—1908): wielka opera bohatera »Die Folkunger« w stylu »Lohengrina«, Peter Cornelius (1824—1874): opera komiczna »Der Barber von Bagdad« (1858) i dramat muzyczny »Der Cid«; Cornelius jest największym talentem szkoły Weimarskiej, poeta-muzyk, subtelny liryk w cyklu pieśni zwłaszcza »Brautlieder« i »Weihnachtslieder«. Hermann Götz (1840—1876): opera komiczna »Der Widerspenstigen Zähmung«, August Bungert: wielka tetralogja w stylu Wagnerowskim »Homerische Welt« przeznaczona na uroczyste przedstawienia na wzór Bayreuthu. Alexander Ritter: »Der faule Hans« 1885. Reakcją wobec patetycznego dramatu Wagnera była opera »Der Evangelimann« 1895, którą napisał Wilh. Kienzl, nie bez sentymentalizmu, lecz działająca świeżością ludowej melodji i baśń dramatyczna (Märchenoper) »Hänsel und Gretel« 1893, owiana poezją i nie zmiernie barwna, którą napisał Engelbert Humperdinck. Za jego przykładem poszedł Heinrich Zöllner w baśni »Die versunkene Glocke« (wedł. Hauptmanna). Eugen d'Albert (ur. 1864) jest eklektykiem stylu Wagnerowskiego i weryzmu: »Tiefeland« 1903, »Die Abreise« (jednoaktówka pełna humoru), »Die toten Augen« 1916, w instrumentacji wpływ R. Straussa i Młodej Francji. Ludw. Thuille (1861—1907) satyryczna baśń »Lobetanz«. Max Schillings (ur. 1868): opera »Der Pfeifertag« w stylu »Meistersingerów«. Najwybitniejszym talentem dramatycznym po Wagnerze a zarazem jeszcze typowym romantykiem jest Hans Pfitzner (ur. 1869), którego opery działają siłą nastroju: »Der arme Heinrich«, »Die Rose vom Liebesgarten« i legenda dramatyczna »Palestrina« (1917). Styl opery niemieckiej i werystycznej łączą

Ermanno Wolf-Ferrari (ur. 1876) w operach komicznych »Le donne curiose«, »Die vier Grobiane« i »Tajemnica Zuzanny«. Jean Louis Nicodé (1853—1919), kompozytor poematów symfonicznych, sonat fortepianowej i wiolonczelowej, E. N. Reznicek (ur. 1861), opery »Donna Diana«, »Ritter Blaubart«, chór z orkiestrą »In memoriam«.

Rzecz znamienna, że dramat Wagnerowski, występujący do walki z operą, nie mógł jej jednak zwalczyć. Tradycyjna opera z arją, duetami, baletem, przewagą melodji, nieorganicznie powiązanemi scenami i t. d. utrzymała się nadal, a nawet okazała zdumiewającą żywotność: we Francji Jacques Fromental Halévy: »Żydówka« 1835, Charles Gounod »Faust« (Marguerite 1859), »Roméo et Juliette« 1867, jako liryk jedna z najwybitniejszych indywidualności Ambroise Thomas »Mignon« 1866. Leo Delibes (1836—1891): urocze i finezyjnie instrumentowane opery »Le roi l'a dit« (1873) i »Lakmé« (1883), balet »Coppelia«; Hervé Florimond, typowy przedstawiciel paryskiej »musiquette« w operetkach (»Mamsell Nitouche« 1883), Jules Massenet: »Herodias« 1881, »Manon« 1884, »Thais« 1894, »Werther«, Jacques Offenbach niezrównany kompozytor operetek, (karykatury świata klasycznego) i fantastycznej opery »Opowieści Hoffmanna« 1889.

Lecz głównym przedstawicielem antiwagnerowskiej tradycyjnej opery włoskiej jest Giuseppe Verdi (1813—1901), po Monteverdim i Rossinim największy geniusz dramatyczny Włoch zarówno w operze seria, jak i buffa. Triumfy Verdiego zaczęły się z operą »Rigoletto« 1851 i potęgowały się z każdą następną: »Il Trovatore« 1853, »La Traviata« (Violetta), »Ballo in maschera« 1858. Szczytem twórczości Verdiego jest »Aida«, napisana na uroczystość otwarcia kanału Suezkiego 1871. Niezrównana śpiewność, ideał bel canta, silne efekty dramatyczne, bogactwo instrumentacji, kolorystyka dyssonansowej harmonji stawiają »Aidę« na czele wszystkich oper owej epoki. Ostatnie opery, u schyłku życia napisane, są »Otello« 1887, z przewagą pierwiastków deklamacyjnych i »Falstaff« 1892 wzór opery buffa. Z kościelnych kompozycyji Verdiego najwyższą wartość ma »Requiem« na śmierć poety Alessandra Manzoniiego 1873. Amilkare Ponchielli 1834—1886 zasłynął z opery »Gioconda« i hymnu na cześć Garibaldiiego. Wpływ Wagnera przebija się w operach poety i kompozytora Arriga Boito (1842—1918, matka Polka Józefina Ra-

dolińska): »Mefistofele« 1868 i »Nerone«. Umberto Giordano, (1867), opery »Fedora«, »Siberia«.

Drugorzędne znaczenie ma opera w twórczości Enrica Bossi (ur. 1861) kompozytora kościelnego i świetnego organisty: Requiem, Canticum canticorum i inne w stylu Palestrinowskim. Symfoniczno-dramatyczny styl Wagnera z muzyką kościelną starał się połączyć Lorenzo Perosi (ur. 1872) w oratorjum »Wskrzeszenie Łazarza« 1897, »Mojżesz«. Giovanni Sgambati (1843—1914): symfonje, muzyka kameralna.

Pod wpływem tradycyjnej opery włoskiej i romantycznej opery niemieckiej pozostaje twórczość Stanisława Moniuszki (1819—1872) Wykształcony pod kierunkiem organisty Freyera w Warszawie i Rungenhagena w Berlinie, osiadł Moniuszko najpierw w Wilnie jako organista a potem w Warszawie jako dyrygent opery. W Wilnie powstała »Halka« 1847 do libretta Włodz. Wolskiego najpierw w 2-ch aktach, potem dla Warszawy przerobiona w dzisiejszej postaci w 4-ch aktach, wystawiona poraz pierwszy 1858. Dalsze opery: »Flis«, »Hrabina«, a przede wszystkim »Straszny dwór« 1865 (do libretta J. Chęcińskiego) i »Verbum nobile« są podwaliną opery polskiej i do dnia dzisiejszego nieprześcignione mimo późniejszych oper Wład. Zeleńskiego reprezentują naszą narodową operę. Równie znaczenie posiada dla nas Moniuszko jako pieśniarz: w 12 zeszytach »Śpiewników domowych« stał się twórcą artystycznej pieśni polskiej. Typ pieśni Moniuszkowskiej przejęli później Władysław Zeleniński (1837—1921), Jan Gall (1856—1912), Stanisław Niewiadomski i Piotr Maszyński. Z licznych kompozycji kościelnych Moniuszki najważniejsze są »Litanje Ostrobramskie« i Msze, »Sonety krymskie«, »Widma« przeznaczone są na chór z orkiestrą. Uczuciowość, liryzm i niezwykła melodyjność znamionują muzykę Moniuszki. Pierwszą krytyczną pracę o Moniuszce napisał Zdz. Jachimecki 1921.

Kompozytorzy polscy współcześni Moniuszce: Józef Elsner 1769—1854 opery »Leszek Biały«, »Król Łokietek«, »Jagiełło w Tenczynie«, Karol Kurpiński 1785—1857 opery »Jadwiga«, »Zamek na Czarsztynie«, Ignacy Fel. Dobrzyński 1807—1867 opera »Monbar czyli Flibustierowie«, kompozycje kameralne i symfoniczne, Józef Damse 1788—1852 operetki, balety, Antoni Orłowski 1811—1861, kompozycje fortepianowe, pieśni, Józef Nowakowski (1800—1865, sym-

Moniuszko

fonje, kwartety, zespoła na fortepian, Józef i Kazimierz Kratzer, Igu. Marc. Komorowski, Tomasz Nidecki, Franciszek Mirecki 1791—1862. Józef Krogulski, Ign. Krzyżanowski, Emanuel Kaasia, Apolinary i Antoni Kątki, Józef Brzowski.

Patetyczny dramat Wagnerowski wywołał reakcję: opera czerpać począła tematy z życia realnego; powstała opera werystyczna, czyli realistyczna. Zwianem weryzmu w muzyce jest George Bizet (1838—1875) w swoim najdoskonalszym dziele »Carmen« 1875 (według noweli Merimégo); inne opery: »Djamileh«, »l'Arlesienne«, której muzykę wydał Bizet jako »uitę orkiestralną. Twórcami weryzmu są Włosi: Pietro Mascagni, którego jednoaktowa »Cavalleria rusticana« 1890 mimo naturalistycznego traktowania techniki muzycznej, banalnej melodji, zdobyła niezwykłe powodzenie żywiolową bezpośredniością wyrazu i Rugiero Leoncavallo (1858—1919), którego 2 aktowa opera »Pagliacci« odznacza się »tarannem opracowaniem technicznym 1892. Ten sam kierunek reprezentuje opera Giacomo Pucciniego (ur. 1858): subtelne początkowo opery »Manon Lescaut« i »Bohème« ustąpiły miejsca brutalnej »Tosce« 1900, gdzie weryzm osiągnął swój szczyt. »Madama Butterfly« 1904 wprowadziła egzotyzm przez użycie charakterystycznych motywów całotonowych i opartej na nich harmonji trójdźwięków związkowanych. Opera »Dziewczę złotego Zachodu« (La fanciulla del West) jest ponownym zwrotem do brutalnego weryzmu; do ostatnich dzieł Pucciniego należą trzy jednoaktówki »Tabarro«, »Suor Angelica« i »Gianni Schicchi« (opera buffa).

Muzyka Liszta i Wagnera zastrzyła stosunek między przedstawicielami tradycyjnej, »czystej« muzyki absolutnej a zwolennikami muzyki programowej. Estetykę obozu formalistycznego zawiera piśmo Edw. Hanslicka »Vom Musikalisch Schönen« 1854; zasady przeciwnego obozu sformułował Friedr. Hausegger w piśmie »Die Musik als Ausdruck« 1885. W bezkrytycznym podziwie reformy Liszta i Wagnera doprowadzili ich naśladowcy kierunek programowy do zasady a nawet do absurdu. Do przejawienia programowości dochodzi Ryszard Strauss (ur. 1864) początkowo naśladowca Brahmsa, później zaś fanatyczny przedstawiciel muzyki programowej; w swoich poematach symfonicznych chce Strauss zapomocą muzyki przedstawić każdą sytuację i wyrazić

Bizet

Puccini

każdą myśl, niepomny tego, że sfera pojęciowa leży poza obrębem muzyki. Poematy jego »Ann Italien«, »Don Juan« op. 20, »Tod und Verklärung« op. 23, »Macbeth«, »Til Eulenspiegels lustige Streiche«, »Also sprach Zarathustra«, »Don Quixote« (we formie warjacji), »Ein Heldenleben« op. 40 odznaczają się niezwykłym mistrzostwem instrumentacji. Strauss nie zarzuca formy symfonji: zachowuje ją w symfonji *F-moll* op. 12, w »Sinfonia domestica« z przejąskrawioną treścią programową op. 53 i »Alpensinfonie« op. 64. Nazwano Straussa »nowoczesnym Meyerbeerem«; nie bez słuszności: i u niego jest bowiem gonitwa za efektem i sensacją; dowodem tego jego opusy. Początkowo naśladuje niewolniczo Wagnera (opera »Guntram«, do której sam pisze libretto, »Feuersnot« 1901); późniejsze opery, napisane po wielkich poematach symfonicznych, w których wirtuozowsko opanował technikę orkiestralną, są wyrazem dekadencji epoki, w której powstały: »Salome« do dramatu Wilde'a 1909, »Elektra« (do libretta Hofmansthal'a) stosują do perwersji ponurego tematu perwersję »rodków muzycznych. Reakcją jest pełen humor »Rosenkavalier« 1911, »Ariadne auf Naxos« interludium do Molièra »Bourgeois gentilhomme«; balet »Josefslegende«, opera »Frau ohne Schatten« i pantomima »Schlagobers« (!) dopełniają bogatej twórczości Straussa; ważną rolę odgrywają w nowoczesnej liryce jego pieśni z tow. fortepianu lub orkiestry.

Po Schubercie największym mistrzem pieśni niemieckiej jest Hugo Wolf (1860—1903); jego pieśni do słów Edw. Mörikego, Eichendorffa, Goethego, a przede wszystkim cykl »Spanische Liederbuch« z genialnymi pieśniami religijnymi, »Italienisches Liederbuch« zużytkowały w liryce wokalne Wagnerowską zasadę motywu przewodniego; partja fortepianowa jest poematem, odzwierciedlającym nastrój pieśni, głośnie deklamuje słowa poezji; prawda psychologicznego wyrazu jest cechą i istotą piękną w pieśniach Wolfa. Opera komiczna »Corregidor«, hymn »Christnacht«, dramatyczna muzyka do Ibsena »Fest auf Solhaug«, symfoniczny poemat »Penthesilea«, kwartet smyczkowy *D-moll* nie zdobyły już takiego znaczenia jak pieśni.

Zo Strauss'em upadł poemat symfoniczny; nastąpił zwrot do ściśle »muzycznych« form, do konstrukcji »sonatowej w muzyce kameralnej i symfonicznej. Do odrodzenia

formy sonatowej i «czystej» muzyki przyczyniła się przede wszystkim twórczość Jana Brahmsa (1833—1897). Przećnił jego wielkość Schumann, gdy w artykule «Neue Bahnen» wróżył, że Brahms sprowadzi muzykę niemiecką na nowe tory. Zwalczany przez obóz nowo-niemiecki (weimarski) unikał Brahms wszystkiego, czem posługiwała się szkoła Liszta i Wagnera, a trzymał się uparcie form klasycznych. Idealem jego był styl Beethovena (zwłaszcza ostatni), Bach, Händel, Schubert, Chopin i wielcy polifonicy niderlandzcy XVI-go wieku. Brahms pochodził z Hamburga; niektóre kompozycje mają ponury koloryt potnocy: Rapsodje, Ballady, Intermezzi. Uczuciowość, głębia uduchowania, surowa powaga, siła nastroju i zwieźłość konstrukcji jest cechą wszystkich kompozycj. Po przeniesieniu się do Wiednia, gdzie osiadł na stałe (1862), przejął się pogodnym tonem muzyki wiedeńskiej (por. Walce op. 39 w stylu Schubertowskim, »Liebesliederwäizer« na chór z fortepianem). Niezwykła jest harmonja Brahmsowska, początkowo na chromatyce i enharmonji oparta, później przybiera charakter diatoniczny (związek z tonacjami kościelnymi i pieśnią ludową), znamionuje ją jędrność, masywność akordów, zwłaszcza w niskich rejestrach i podwajanie tercji. Rytmika skomplikowana, znamienna przez to, że uporzeczywie zachowuje pewną stałą figurę rytmiczną i nadaje jej różnorodne modyfikacje; stanowi to podstawę mistrzowskiej pracy tematycznej. Brahmsowska synkopa stała się przysłowiowa. Z dzieł orkiestralnych typowe dla Brahmsa są serenady, symfonje i uwertury; z choralnych: »Ein deutsches Requiem« z orkiestrą op. 45, arcydzieło muzyki kościelnej, »Triumphlied« i »Schicksalslied«. Koncert skrzypcowy *D-dur* op. 77 jest właściwie symfonią ze skrzypcami solo, podobnie jak Beethovenowski. W muzyce kameralnej jest Brahms największym kompozytorem po Beethovencie: sekstety, kwartety smyczkowe, trzy sonaty skrzypcowe, sonaty na klarnet z fortepianem. Muzyka fortepianowa Brahmsa zdobyła najpierw popularność; trzy sonaty, ballady, rapsodje, capriccia, intermezza, warjacje na temat Schumanna, Händla, Paganinięgo, dwa koncerty z ork. *D-moll* i *B-dur*. Pieśni Brahmsa nawiązują do pieśni Schubertowskiej, kładą nacisk na melodję w przeciwieństwie do bardziej deklamacyjnej pieśni Schumanna i zużytkowują pierwiastki ludowe.

Pokrewny Brahmsowi styl reprezentuje Max Bruch (ur. 1838) głównie w wielkich kompozycjach choralnych z orkiestrą „Frithjof” op. 23 „Odyseus”, „Das Lied von der Glocke”. Najpopularniejszy jest jego koncert „krzypcowy G-moll” op. 26. Kompozycje kościelne, oparte na technice świątego kontrapunktu, znamionują twórczość Heinr. Herzogenberga (1843—1900). Na podstawie kontrapunktycznej opierają się również wielkie utwory instrumentalne i choralne Joa. Rheinbergera (1839—1901). Sensacją wywołał swego czasu Pater Hartmann, Francuskanin (1863—1914) swojemi oratorjami „Petrus”, „Franciskus”, „Die 7. Worte”.

Przeciwnicy Brahmsa wysuwali przeciwko niemu we Wiedniu Antoniego Brucknera (1824—1896). Formalnie trzyma się Bruckner tradycji i pisze symfonje w konstrukcji „klasycznej”, lecz „rodki techniczne są nawkrót nowoczesne: harmonja i instrumentacja pod silnym wpływem Wagnera, który był dla Brucknera niedościgłym ideałem. Potężny aparat orkiestralny, monumentalizm charakteryzuje symfonje Brucknera; jest ich dziewięć, ostatnia D-moll niekończona; takie same monumentalne cechy mają jego kościelne kompozycje: 3 msze, potężne Te deum, Psalm 150. Adagia symfonij Brucknerowskich należą do najbardziej natchnionych ustępów jego dzieł i swoim mistycznym nastrojem odzwierciedlają jego głęboką religijność. Gigantycznymi rozmiarami zbliżają się do symfonji Brucknera orkiestralne dzieła Gustawa Mahlera (1860—1911), świetnego dyrygenta opery wiedeńskiej. W swoich dziewięciu symfoniach starał się Mahler zamknąć głębokie idee poetyckie i poza orkiestrą wprowadził głosy „ołowe i chór; typowa VIII-ma „symfonia Es-dur w 2 częściach, złożona z hymnu „Veni Creator Spiritus” i końcowej sceny „Fausta” Goethego. Poemat „Das Lied von der Erde” składa się z 6 pieśni z orkiestrą.

Torami Brahmsa poszedł Maks Reger (1873—1916), jeden z największych polifonistów ostatnich czasów; dyssonansową harmonję i swobodę modulacji doprowadził Reger do najdalszych granic. Przeładowanie wyrafinowanemi „rodkami technicznymi, unikanie naturalnej prostoty zwłaszcza w drobnych utworach, nadaje twórczości Regera cechy barokowe. Wzorem Regera jest Bach. Te same formy muzyki organowej odgrywają zasadniczą rolę u niego, jak u Bacha: warjacja, fuga, chorał i fantazja (m. i. fantazja i fuga na

temat *B-A-C-B* op. 46). Kompozycje fortepianowe obejmują cykle minjatur, m. i. »Aus meinem Tagebuch« op. 82 i większe formy, jak warjacje i fuga na temat Beethovena op. 86 na 4 ręce, zaś na dwie ręce warjacje i fuga na temat Bacha op. 81. warjacje na temat Telemanna op. 134. Podobnie jak u Brahmsa, taksamo u Regera zajmuje muzyka kameralna ważne miejsce: serenady, kwartety, sonaty skrzypcowe. Bacha starał się Reger naśladować w preludjach, fugach i sonatach na skrzypce solo. Orkiestralne kompozycje: Sinfonia op. 90, Serenada *G-dur*, warjacje na temat J. Ad. Hillera, 4 poematy według Böcklina, warjacje na temat Mozartowski (ze sonaty *A-dur*) piętrzą olbrzymie trudności i osiągają — jak zwykle u Regera — punkt kulminacyjny w majestatycznej fudze.

Wpływ Regera na muzykę dzisiejszą w Niemczech jest decydujący, lubo brak talentów, któreby dorównały mu przedewszystkiem mistrzostwem techniki.

Ze śmiercią Wagnera straciła muzyka niemiecka swą hegemonję, którą dzierżyła od Händla i Bacha. Rozwinęły się kierunki narodowe w muzyce europejskiej pod niewątpliwym wpływem muzyki Chopinowskiej. U schyłku XIX wieku poczyna odgrywać wybitną rolę muzyka skandynawska. Początkowo pozostawała ona pod wpływem muzyki niemieckiej, zwłaszcza Mendelssohna: Niels Gade (1817—1890) pierwszy wprowadził koloryt ludowy do muzyki skandynawskiej w uwerturze »Nachklänge aus Ossian« op. 1, lecz później wszedł na tory niemieckiej muzyki romantycznej. Równocześnie z nim A. P. Bergreen 1801—1880 i Joh. Peter Emil Hartmann (1805—1900) stają się w operze przedstawicielami narodowego kierunku. Dopiero Richard Nordraak, zmarły w 24 roku życia (1866), zainaugurował rozwój samostnej muzyki skandynawskiej i zwrot do pieśni ludowej; pod jego wpływem zerwał Edward Hagerup Grieg (1843—1907) z »Mendelssohnowsko-Gade'owskim skandynawizmem« (własne słowa Griega!) i stworzył narodową muzykę »północną«. Cechą muzyki Griega jest liryzm i poezja (zblizająca go do Schumanna), subtelny koloryt harmonji dyssonansowej (wpływ Chopina, Wagnera i odrębnej harmonji północnej) i wyzyskanie właściwości rytmicznych muzyki norweskiej. Sława Griega opiera się przedewszystkiem na fortepianowych minjaturach »Lyrische Stücke« (10 zeszytów). Koloryt norweski

charakteryzuje wszystkie utwory jego: 3 sonaty skrzypcowe, kwartet myczkowy *G-moll*, pieśni, koncert fortepianowy *A-moll* i popularne dwie suity orkiestralne *Peer Gynt*. Po śmierci Griega ustął wpływ muzyki skandynawskiej. Lubi nie brakło jej wybitnych talentów: Emil Sjögren (1853—1918): sonaty fortep., skrzypcowe, warjacje; Jan Svendsen (1840—1911): kompozycje kameralne, symfonje, uwertury, sławny *Roman* skrzypcowy *G-dur* z orkiestrą op. 26; Szwedzi: Ad. Fr. Lindblad 1801—1878: sonaty, symfonje, pieśni ludowe, Aug. Joh. Södermann 1832—1876: *Pochód weselny Brölöpp* na 4 głosy żeńskie, ballady, Christian Sinding (ur. 1856): muzyka kameralna, symfoniczna, kompozycje fortepianowe; Johan Selmer (1844—1910) *ześł* torami Berlioza w kompozycjach orkiestr. Johan Halvorsen (1865, ur.): koncert skrzypcowy, suity na skrzypce z fortep. i muzyka do dramatów, warjacje. Pokrewną muzykę finlandzką reprezentuje Martin Wegelius 1846—1906: pieśni, kantaty do jego uczniów należą: Armas Järnefelt: suity i poematy symfoniczne, Erki Melartin, Selim Palmgren i Jan Sibelius (ur. 1865): poematy symfoniczne, suity orkiestralne, kompozycje symfoniczne.

Wpływ Wagnera zaciążył i na muzyce francuskiej jej naczelną postacią jest w drugiej połowie XIX w. Charles Camille Saint-Saëns (ur. 1835—1923): poematy symfoniczne, jak *Phaëton* op. 37, a zwłaszcza *Dan e macabre* op. 40 postawiły go początkowo w rzędzie radykalnych nowatorów; później zwrócił się S. Saëns do form klasycznych, ale z użyciem nowoczesnych środków dysonansowej harmonii i wyrafinowanej instrumentacji: symfonje, suity, koncerty, muzyka kameralna; prócz tego kantaty, kompozycje organowe. Z licznych oper zdobyła największą popularność opera *Samson et Dalila* 1877. Typowym romantykiem, ulegającym wpływowi muzyki niemieckiej, jest Benjamin Godard (1849—1895) kompozytor sławnego *Concerto romantique* na skrzypce; Louis Lacombe (1818—1884) świetny kolorysta instrumentalny; najbardziej znanym dziełem jest jego melodramat *Sapho* 1878. Typowym Wagnerjaninem jest Emanuel Chabrier (1841—1894) w operze *Gwendoline* 1886, Ernest Reyser (1823—1909): opery *La statue*, *Sigurd*, *Salambo*, muzyka kościelna i Edward Lalo (1823—1892) w operze *Le roi d'Y*; cenne są jego koncerty skrzypcowe.

zwłaszcza »Symphonie espagnole« op. 21. Indywidualną nutę posiada Ernest Chausson (1855—1899): sławny koncert skrzypcowy *Es-dur* op. 25 »Poème«. Realistyczną operę francuską reprezentują Alfred Bruneau (ur. 1857) w operach, osnutych na powieściach Zoli: »Messidor« 1897, »La faute de l'abbé Mouret« 1907 i Gustave Charpentier (ur. 1860) w operze »Louise« (roman musicale) 1900 a środkami technicznymi zbliża się do kierunku impresjonizmu muzycznego, którego klasycznym przedstawicielem stał się Claude Debussy (1862—1918) rzecznik narodowej muzyki francuskiej t. zw. Młodej Francji. Hasłem jej było wyzwolenie się z pod wpływu Wagnera. Muzyki niemieckiej i jej hegemonji nie odrzucano bezwzględnie: Bach pozostał dla Francuzów nadal niedościgłym wzorem jako polifonista, Mozart jako melodysta i geniusz dramatyczny. Z muzyki Bacha zaczerpnął najwięcej twórczych pobudek Cezar Franck (1822—1890) organista w Paryżu (St. Clotilde), kompozytor o epokowym znaczeniu dla muzyki francuskiej, twórca nowego stylu instrumentalnego; obok Bacha oddziałał na niego silnie »ostatni« Beethoven i »Trystan« Wagnera. Potężne kompozycje organowe (fuga, chorały, fantazje), fortepianowe (popularny prelud, chorał i fuga), kwartet smyczkowy, sonata skrzypcowa, na jednym temacie we wszystkich 4-rech częściach oparta, stały się źródłem nowej techniki w muzyce francuskiej (w harmonji często użyty akord nonowy). Symfonia *D-dur*, Warjacje symfoniczne, poematy orkiestralne: »Les Eolides«, »Les Djinns«, »Psyche«, »Le chasseur maudit«, a przedewszystkiem oratoria »Redemption« i zwłaszcza »Béatitudes« 1880 odzwierciedlają indywidualność Francka, jego głęboką uczuciowość, szlachetność i prostotę wyrazu obok niezrównanego mistrzostwa formy.

Od Francka wywodzi się narodowa szkoła francuska; ogniskiem jej stała się założona przez Wincentego d'Indy (ur. 1851), Charles Bordes'a i Alex. Guilmant'a (1837—1911 znakomitego organistę, kompozytora i wydawcę »Archives des Maitres de l'orgue«) Schola cantorum w Paryżu, z której wyszło mnóstwo talentów francuskich. Sam d'Indy świetny pedagog (Cours de composition musicale 2 tomy); w kompozycjach przeważa pewna refleksyjność nad szczerością twórczą: symfoniczna trylogja »Wallenstein«, dwie symfonie i in. Gabriel Fauré (ur. 1845): pieśni, sonata skrzyp-

Debussy

Franck

cowa, muzyka kameralna, suity orkiestralne, opery. Pierre de Bréville (1861): baśń dramatyczna »Eros vainqueur«, misterjum »Sts. Rose de Lima« na chór, solo i ork.; J. Guy Ropartz (ur. 1864): opery, muz. kameralna, pieśni.

Ultra-narodowy kierunek francuski reprezentuje Claude Debussy, radykalny przedstawiciel impresjonizmu: akord użyty jako barwa wyzwala się z pod scholastycznych reguł harmonji. Trójdźwięki zwiększone, skala całotonowa, akordy nonowe, undecymowe i terdecymowe stanowią główny aparat techniczny muzyki Debussy'ego. Typowo impresjonistycznie traktowane minjatury fortepianowe (genjalne »Préludes«), »nastroje orkiestralne («Popołudnie Fauna» 3 Nokturny z chórem«), kwartet smyczkowy *G-moll* op. 10, dramat »Pelléas et Mélisande« 1902 do słów Maeterlincka na deklamacji muzycznej oparty, 5-aktowe misterjum »Le martyre de St. Sébastien« 1911 posiadają owe odrębne cechy muzyki Debussy'ego, które jego naśladowcy przejęli jako manierę: charakterystyczny koloryt harmonji, technikę »plan« dźwiękowych zamiast linii melodyjnej; niedoścignął jest jednak Debussy jako poeta o przeczulonej wrażliwości nerwów; eteryczna powiewność i czar nastroju są główną cechą jego muzyki.

Do »szkoły młodofrancuskiej« należą: Henri Duparc (ur. 1848): poemat symfoniczny »Lenore« i subtelne, indywidualnie zabarwione pieśni. Paul Dukas (ur. 1865): poemat symfoniczny »L'aprenti sorcier«, opera »Ariane et Barbebleu«. Camille Erlanger (1863—1910): Requiem, dramatyczna legenda »St. Julien l'Hospitalier«, opery »Le juif polonais«, »Aphrodite«. Gabriel Pierné (ur. 1863): efektowny »La Croisade des enfants«, poemat oparty głównie na chórach dziecięcych. Albéric Magnard (1865—1914): symfonje, suita orkiestr., opery: »Yolande«, »Berenice«, pieśni i komp. fortepianowe. Paul Dupin (ur. 1865) wybitna indywidualność: »Symphonie populaire à la gloire de la Belgique« 1914, Sonaty, 300 Canona a capella, oratorjum »Les Suppliants«. Maurice Ravel (1857), pokrewny Debussy'emu w kompozycjach fortepianowych: Jeux d'eaux, Miroirs, Gaspard de la nuit i w orkiestralnych »Daphne et Chloe«; pieśni »Histoires naturelles«, balet »La mère l'Oye«. Florent Schmitt (ur. 1870): kwintet fortepianowy op. 51, liczne kompozycje fortepianowe i orkiestralne, balety. Henri Rabaud (ur. 1873): opery, oratorjum »Job«, sym-

fonje Roger Ducasse (ur. 1873): kwartet smyczkowy, warjacje na harfę i orkiestrę. Albert Roussel (ur. 1869): muzyka kameralna, symfonia »Poème de la forêt« i z chórem »Les evocations«.

Octave Seré. Musiciens français d'aujourd'hui, 1911.

Romain Rolland. Musiciens d'aujourd'hui, 1908 (w tem studjum o »Pelleasie i Melisanazie. Debussy'ego«).

V. d'Indy. O. Franck, 1906.

Decydujący wpływ na rozwój nowoczesnej muzyki wywarła muzyka rosyjska. Od czasów Piotra Wielkiego zaczęła się i muzyka w Rosji »europelizować«. Na dworze carskim zapanowała opera włoska, przybyli kompozytorzy i dyrygenci włoscy: Francesco Araja, Tommaso Traetta, Vincenzo Manfredini, Baldassare Galuppi, Domenico Cimarosa, Giovanni Paesello, Giuseppe Sarti. Największy kompozytor rosyjski XVIII-go wieku Dymitr Bortniański (1751—1825) kształcił się pod kierunkiem Galuppiego w Wenecji; znaczenie Bortniańskiego polega na jego wspaniałych kompozycjach liturgicznych, dwóchórowych »Koncertach« i hymnach. Odrębność narodowej pieśni miała tylko »romanca rosyjska«; kompozytorzy: Alabjew (popularna romanca »Słowik«), Alexander Warlamow (»Czerwony sarafan«), Mikołaj Tytow, Gurilew, Genisza, książę Galicyń, hr. Wielhorski, Aleksy Lwow kompozytor hymnu rosyjskiego 1833 r.

W tych melodjach ludowych tkwi źródło odrodzenia narodowej muzyki rosyjskiej. Jej twórcą jest Michał Glinka (1804—1857). Drogę dla jego reformy uutorował Aleksy Werstowski w operach: »Pau Twardowski«, »Grób Askolda«. Wspólną cechą kompozytorów rosyjskich jest traktowanie muzyki jako ubocznego zajęcia obok głównego zawodu, albo jako rozrywki, jeśli należeli do arystokracji. Tak jest i u Glinki. Głównem dziełem jego jest pierwsza narodowa opera rosyjska (we formie włoska!) »Życie za cara« 1836; nie mniejszą wartość posiada »Ruslan i Ludmiła«. Przywódca »Melodji Rosji« był Aleksander Dargomyżski (1813—1869): opery »Rusalka« i »Kamienny gość«, stanowiący jakby testament Szkoły noworosyjskiej; brak w nim tradycyjnych aryj, a przeważa recitativo, nadto występuje skala całkowita. Apostołem muzyki Wagnerowskiej w Rosji był Alexander Serow (1820—1871), a jednak opery jego »Judyta«, »Rogueda« utrzymane są w stylu — Meyerbeera!

Poza obrębem Rosji doszli do znaczenia dopiero »nowatorzy«, sławna »piątka«, która przeciwstawiła twórczość swoją konwenansowi i wpływowi niemieckim. Rzecznikiem muzyki niemieckiej był dla nich Antoni Rubinstein (1829—1894) sławny wirtuoz-pianista, kompozytor efektownych utworów fortepianowych w stylu Schumanna i oratorów (»oper biblijne«); z oper najcenniejsza »Demon« 1875. Również i Piotr Czajkowski (1840—1893) uchodził za typ kosmopolityczny mimo niewątpliwie narodowej nuty, przenikającej jego muzykę. U Czajkowskiego dominuje wpływ Wagnera i Liszta. Liryzm, śpiewność melodji (nie wolnej nieraz od pewnej trywialności), subtelny koloryt harmoniczny, mistrzostwo instrumentacji znamionują jego muzykę. Minjatury fortepianowe w stylu Schumanna, poematy symfoniczne, uwertury, symfonje (najslawniejsza VI-ta *H-moll* »patetyczna«), koncert fortepianowy *B-moll* i skrzypcowy *D-dur*, suity orkiestralne i opery »Eugen Onegin« 1879, »Dama pikowa«, »Jolanta«. Do tegosamego kierunku, co Czajkowski, należą Wasyl Kalinikow (1866—1901 kompozycje symfoniczne), Antoni Arenski (1861—1906), Sergej Taniejew (1856—1915), Mikołaj Sołowjew, Reinhold Glier, Włodzim. Rebikow (harmonja na skali całotonowej!), Aleksander Głazunow (ur. 1865), Sergej Liapunow, Anatol Ljadow (1855—1914), Aleks. Greczaninow (1864), Sergj. Bortkiewicz (1877) i poniekąd jeszcze Sergej Rachmaninow (ur. 1873), Mikołaj Medtner, Niemiec z pochodzenia (ur. 1879).

Na podwalinie rdzennie narodowej oparli muzykę rosyjską t. zw. »nowatorzy«: Aleksander Borodin (z zawodu lekarz-chemik 1834—1887, symfonje, poemat »Stepy środkowej Azji«, dwa kwartety, z tych jeden z flageoletami, opera »Książ Igor«, Cezar Cui (1835—1910, uczeń Mo-niuszki w Wilnie, najmniej z nowatorów »narodowy«, ważny jako pisarz; pieśni, opery i muzyka »słonowa«, Miliusz Balakirew (1837—1910, uwertury, symfonje, poemat symfon. »Tamara«, koncert fortepianowy, suita orkiestralna z kompozycyji Chopina), Modest Mussorgski (1839—1881) i Mikołaj Rimsky-Korsakow (1844—1908). Głównemi formami ich muzyki są: opera i symfonia; wzorem instrumentacji jest dla nich Hektor Berlioz; pozatem charakteryzuje ich zupełna odrębność zwłaszcza w użyciu melodji ludowych i w kolorycie harmonicznym. Genialną indywidualnością jest wśród nich M u s-

Rubinstein

Czajkowski

1. Borodin

2. Cui

3. Balakirew

4. Mussorgski

5. Rimsky

-Korsakow

organi, niemal dyletant-amouk, a jednak dzięki intuicji twórczej oryginalny odkrywca nowych środków wyrazu (harmonija, barwy orkiestralne, recitativo dramatyczne) Opera Borys Godunow 1874 wywarła silny wpływ na muzykę Młodej Francji; inne kompozycje: pieśni (zwłaszcza Tanciec śmierci, Lzba dziecięca), opera Chowańszczyzna, poemat symfon. Noc na Łysej górze. Mistrzem techniki jest Rimsky-Korwakow (z zawodu oficer marynarki) świetny pedagog (podręcznik harmonji i Zasady instrumentacji), mistrz polifonii: opery Pokowiczanka, Śnieżyczka, Sadko, Baśń o czarze Soltanie; orkiestr. Sheherazada op. 35, Koncert fortepianowy Cis-moll, Warjacje na temat B-A-C-H, fugi fortep. Korwakow odegrał w Rosji taką rolę, jak Cez. Franck we Francji.

Radykalny odłam w muzyce rosyjskiej reprezentuje Aleksander Skrijabin (1872—1915), kojarzący wpływy Chopina, Debussy'ego, nowatorów i Rysz. Straussa. Fortepianowe Etydy, sonaty, Koncert Fis-moll, fantazja, Impromptus, orkiestralne poematy: Prometeus (le poème du feu na chór, orkiestrę, fortepian, organy i clavier à lumière: synteza muzyki i barw), Poème de l'Extase, trzy symfonje z tych pierwsza E-dur z chórem — wszystkie te kompozycje zawierają cechy muzyki Skrijabinowskiej, która wywarła przełomowy wpływ na muzykę dzisiejszą. Są to: jakrawy dysonans, wyzwolony z tradycyjnych zasad harmonji, przewaga dysonansu nad konsonansem, atonalność i prowadzenie równoczesne dwóch tonacji, rozbicie wszelkiej architekttoniki formy i skomplikowanie rytmu, niezależnego od jakiegokolwiek schematu (arytmia). Do najdalejzych konsekwencji w negacji wszytkiego, co nakazuje szkoła, dochodzi Igor Strawinski (ur. 1882); balety: L'oiseau de feu, Petruszka, Le sacre du printemps; baśń dramatyczna Le rossignol, fantastyczny poemat orkiestralny Feu d'artifice i inne; namionuje je bogactwo barw, fantastyka rytmu i orientalny koloryt w harmonji i instrumentacji. Podobne cechy posiada muzyka Sergiusza Prokofjewa (ur. 1891): Koncerty fortepianowe, koncert skrzypcowy, opery, sonaty, drobne utwory fortepianowe (Sarkasmy!). Inni kompozytorzy: N. Rostowcew, W. Szyringkij, S. Ewseyef, J. Dobrowen, Miakowki.

Skrijabin

F

Strawinski

Prokofiew

Nikol Findeisen. Werstowski. Glinka. Rimsky-Korsakow.
César Cui. La musique en Russie. 1880.
W. Stassow. M. J. Glinka. Mussorgski. Borodin.
Osk. Riesemann. Monographien zur russischen Musik 1923.
M. D. Calvocoressi. Glinka. Mussorgski.

Radykalizm i rewolucyjne zerwanie z tradycją charakteryzuje nie tylko muzykę rosyjską, lecz występuje wszędzie w muzyce współczesnej, niezawsze w zawisłości od Rosjan. Do tych samych rezultatów doszli bowiem niemal równocześnie Francuzi po Debussym: Erik Satie i »szóstka«: Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc i Taillefer, A. Caplet. Włosi: Riccardo Zandonai, Alfredo Casella, Francesco Malipiero, Ottorino Respighi, Vittorio Rieti, na Węgrzech Bela Bartok, u nas Karol Szymanowski, w Niemczech Ferruccio Busoni, Franz Schreker, Jos. Marx, Erich Wolffg. Korngold, Paul Hindemith i przede wszystkim Arnold Schönberg ze swoją »szkołą«, Egon Wellesz, Ant. Webern, Felix Petyrek, Wilh. Grosz, Egon Lustgarten, Alban Berg, Karl Horwitz, Egon Kornauth, Alexander Zemlinsky, Karl Weigl, Jos. Wöss, Walter Braunfels, Ernst Kanitz, Franz Salmhofer, Jul. Bittner, skupieni około pisma »Musikblätter des Anbruch«; w Hiszpanji Don Izaac Albeniz (1860—1909) suity fortepianowe »Iberia«, »Catalonia«, Manuel de Falla (ur. 1876. Nokturny na fortep. i ork., kompozycje sceniczne) Enriquez Granados (1867—1917) poemat symfoniczny »La nit del mort«, kompoz. fortep. »Danzas españolas«. Angielską muzykę reprezentują: starsi Edw. Elgar, Charles Stanford, Frederick Delius, Cyril Scott, młodszy Ethel Smyth, Arnold Bax, Art. Bliss, Gustaw Holst. Z amerykańskich kompozytorów najpopularniejszy jest Edw. Mac Dowell 1861—1908, zbliżony charakterem muzyki do Griega; inni: Ernest Bloch, P. A. Grainger, Ch. M. Loeffler, John Powell, Rubin Goldmark.

Prócz Rosjan wybitną rolę odegrali w muzyce XIX-go wieku Czesi: Franc. Skroup (1801—1862) opery »Udalrich i Bożena«, »Wesele Libuszy«, Karol Bendl (1838—1897) opera »Cernohorci«. Bedřich Smetana (1824—1884) pod silnym wpływem Liszta; opery »Dalibor«, »Libusza«, »Brandenburezy w Czechach«, a zwłaszcza »Sprzedana narzeczona« stworzyły narodową operę czeską; liczne poematy symf., z nich najważniejszy cykl »Ma Vlast«. Antoni Dwořak (1841—1904) uległ również wpływowi kierunku nowo-niemieckiego, zwłaszcza

Smetana

Dwořak

cza w poematach symfonicznych; początkowo szedł torami Brahmsa i trzymał się form klasycznych; charakteryzuje go świeżość inwencji, żywiołowa bezpośredniość i silne zaakcentowanie pierwiastków narodowych. Do wybitnych kompozytorów czeskich należą nadto: Zdenko Fibich (1850—1900), Edward Naprawnik (później w czasie pobytu w Rosji przejął się zupełnie narodową muzyką rosyjską), Mirosław Weber (1824—1906), Józef Suk (ur. 1874), Karol Weis (opera »Der polnische Jude« 1901), Józef Bohuslav Förster (ur. 1859), a przedewszystkiem Viteslav Novak (ur. 1870) największy talent we współczesnej muzyce czeskiej: kompozycje kameralne, fortepianowe: »Pan«, »Exotica«, Suita, Sonata eroica, symfon. poematy (»W Tatrach«, »O wiekuiestej tęsknocie«), Rudolf Karel (ur. 1880, symfoniczny poemat »Demon«), Jarosław Jeremiaś (1889—1919, opera »Stary król«, oratorjum »Jan Hus«), Karel Kovařovic (1862—1920, opery »Psohlavci« i »Na starém Belidle«), Otokar Ostrčil, Jarosław Křička, Władysław Vycpalek, Waclaw Stepan, K. B. Jirak, Zoltan Kodály, Alois Hába (ówiercónowa muzyka), Otokar Zich. Morawską muzykę reprezentuje Leoš Janaček (ur. 1854), typ zbliżony do Mussorgskiego, wybitna indywidualność w operze »Jej pasierbica«, przypominającej w konstrukcji »Pelleasa« Debussy'ego, »Katja Kabanova« i poemacie symfonicznym »Taras Bulba«.

Muzykę w Szwajcarii reprezentują: Friedr. Hegar (1841): oratorja i chóry męskie z wyrafinowanemi efektami ilustracyjnymi, Hans Huber (1852—1921) zbliżony do Schumanna i Brahmsa, Friedr. Klose (1862): poemat symfoniczny z chórem »Das Leben ein Traum«, Msza D-moll.

Żywy ruch w muzyce zachodnio-europejskiej wywołał wkóńcu ferment i w muzyce polskiej przy końcu 19 wieku. Większość kompozytorów (po Moniuszce) ograniczała się do małych form: pieśń i minjatura fortepianowa. Dopiero Żeleński i Zygmunt Noskowski (1846—1909) zwrócili się do muzyki symfonicznej; Żeleński napisał dwie symfonje i uwertury »W Tatrach« i »Echa leśne«, Noskowski trzy symfonje (m. in. »Od wiosny do wiosny« i poemat symfoniczny, a raczej uwerturę koncertową »Step«, świetnie instrumentowaną. Uczeń Liszta (w Rzymie) Juliusz Zarębski (1854—1885) przejął styl mistrza w kompozycjach fortepianowych, interesujących harmonją. Ignacy Paderewski (ur. 1860) świetny

polifonista i mistrz interpretacji: Warjacje, Sonata *Es-moll*, symfonia, koncert *a-moll*, pieśni, opera »Mauru«. Zygmunt Stojowski (1869) koncert fortep., sonata, symfonia *D-moll*. Ludwik Grosman (1835 opery) Adam Münchheimer (1830—1904 »Mazepa«) Adolf Guzewski (opera »Dziewica lodowców«, symfonia, koncert fortepianowy), Henryk Melcer (1869) koncerty fortep., wirtuozowskie transkrypcje, opera »Marja«, Roman Statkowski (ur. 1860 fantazja orkiestralna, opery »Filenis« i »Marja«), Felicjan Szopski (1865 »Lilje« baśń dramatyczna, pieśni) Henryk Opieński (1870 poematy symfon. »Lilla Weneda«, »Zygmunt August i Barbara«, opery »Marja«, »Książę niezłomny«), Emil Młynarski (1870) Koncert skrzypcowy, symfonia, opera »Noc lotnia«, Aleksander Michałowski (ur. 1851 miniatury fortepianowe w stylu Chopina), Eugenjusz Pankiewicz (zm. 1898, pieśni), Aleksander Zarzycki (1834—1895 koncert fortep., sławny Mazurek skrzypcowy, pieśni), Mieczysław Soltys (ur. 1863 oratorjum »Śluby Jana Kazimierza«, opery »Panie Kochanku«, »Marja«); Mieczysław Surzyński (kompozycje organowe) Henryk Jarecki (1846—1918 opery, pieśni) Jan Gall (1856—1912 pieśni i chóry), Stanisław Niewiadomski (1859, cykle pieśni: »Jąskowa dola«, »Z wiosennych tolnień«, »Maki«), Piotr Mączyński (pieśni, chóry męskie) Henryk Pachulski, Wojciech Gawroński.

Otwarcie Filharmonji Warszawskiej ożywiło twórczość polską; powstała »Młoda Polska w muzyce«. Mieczysław Karłowicz (1876—1909) tragiczną śmiercią zmarły w Tatrach; główna forma jego muzyki jest poemat symfoniczny: »Powracające fale«, »Trzy odwieczne pieśni«, »Rapsodia litewska«, »Smutna opowieść«, »Stanisław i Anna Oświęcimowie«; nastrój jest cechą Karłowiczowskiej muzyki i jej »programem«, a nie naiwny naturalizm. Technikę orkiestralną opanował Karłowicz wprawdzie na wzorach Wagnera i Frysz. Straussa, lecz wniósł wiele indywidualnych rysów i okazał się mistrzem instrumentacji Ludomir Różycki (1883) rozpoczął od poematów symfonicznych (»Stanczyk, Pan Twardowski, Bolesław Śmiały«), a potem zwrócił się do opery: (»Bolesław Śmiały, Meduza, Eros i Psyche, Casanova«, balet »Pan Twardowski«): muzyka Różyckiego odznacza się świetnym kolorytem orkiestralnym: Grzegorz Fitelberg (1879 poemat symfoniczny »Pieśń o sokole«, »Rapsodia polska«); Fran-

ciszek Brzeziński (1867 »Suita polska«, »Tryptyk« fortep.); Juliusz Wertheim (1881 komp. fortep. pieśni); Zdzisław Jaclimecki (1882 pieśni); Apolinary Szeluta (1884 minjatury fortep., pieśni), Ludwik Marczewski, Jadwiga Sarnecka, Michał Świerzyński, Konstanty Gorski (1859—1894), Stanisław Lipski, Bolesław Walewski, Ignacy Friedmann, Feliks Nowowiejski, Józef Rosenstock, Stanisław Malinowski, Łucjan Kamiński, Czesław Marek, L. M. Rogowski, Tadeusz Jarecki (kwartet smyczkowy).

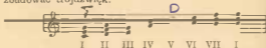
Talentem i mistrzostwem techniki góruje nad wszystkimi kompozytorami polskimi Karol Szymanowski (ur. 1882), potężna indywidualność mimo zewnętrznej zależności od chwilowych wpływów: fortepianowe Preludja, Etudy, Wariacje, Trzy Sonaty, impresyjne »Métopes« i »Maski«; skrzypcowe »Mythes«, Romanca *D-moll*, Kwartet smyczkowy C-dur, Koncert op. 35; Trzy symfonje, Uwertura koncertowa; opera »Hagit« i »Król Roger«; pieśni (m. i. op. 17, pieśni Hafisa, pieśni Muezina Szalonego, Słopiewnie op. 46) swoim liryzmem i poezją odzwierciedlające bezpośrednio indywidualność Szymanowskiego.

HARMONJA. KONTRAPUNKT.

Zgodnie ze swem znaczeniem łączy harmonja (od wyrazu greckiego harmódzo = spajam) tony w akordy. Akord buduje się w ten sposób, że na nucie podstawowej czyli na basie ustawia się jakby na fundamencie kilka tercji, jedna na drugiej od dołu ku górze, a więc w kierunku pionowym. Powstaje zatem jakby słup akordowy.

Akord złożony z dwóch tercji, jednej wielkiej, drugiej małej, nazywa się trójdźwiękiem konsonansowym. W tonacji durowej np. na tonie *C* trójdźwięk składa się z tonów *C-E-G* i zawiera wielką tercję *C-E* i małą tercję *E-G*, nadto między nutą podstawową *C*, a nutą najwyższą *G*, jest interwał czystej kwinty, czyli interwale konsonansowe, które trójdźwiękowi nadają właściwy mu charakter. W tonacji molowej np. *A-moll* trójdźwięk zbudowany na tonie *A* składa się z małej tercji *A-C* i z wielkiej tercji *C-E*, zaś między nutą podstawową *A* i nutą najwyższą *E* jest znowu czysta kwinta.

Na każdym stopniu gamy durowej i molowej można zbudować trójdźwięk:



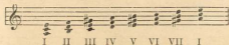
Na wszystkich stopniach znajdują się trójdźwięki konsonansowe z czystą kwintą z wyjątkiem stopnia VII. tj. trójdźwięku zbudowanego na nucie charakterystycznej; trójdźwięk *h-d-f* ma kwintę zmniejszoną *h-f* czyli interwał dysonansowy i nazywa się dysonansowym trójdźwiękiem zmniejszonym.

W obrębie tonacji nie wszystkie trójdźwięki mają jednako-
we znaczenie. Akordy bowiem pozostają we wzajemnym
stosunku do siebie; podobnie jak w konstrukcji zdania części
zdania są od siebie zależne, tak i składnia harmoniczna (syn-
taxis) posiada swoją logikę i prawa, oparte na wzajemnej
zależności. Punktem wyjścia, a zarazem celem, do którego
postęp akordów zmierza, jest trójdźwięk zbudowany na pierw-
szym stopniu czyli tonika; oznacza się ją albo literą *T*
albo rzymską *I*. Jestto jakby ognisko, w którym zbiegają
się wszystkie inne akordy. W *C-dur* *C-E-G*, w *A-moll*
A-C-E.

Z budowy gamy wynika, że akord zawierający nutę
charakterystyczną, będzie tym akordem, który pozostaje w naj-
ściślejszej łączności z toniką. Nutą charakterystyczną »prowa-
dzi» do toniki, dźwięk *H* w gamie *C-dur* »przelewa się» nie-
jako w dźwięk *C*. To też trójdźwięk, zbudowany na V. sto-
pniu: w *C-dur* *G-H-D* z nutą charakterystyczną jako swoją
tercją, zwany dominantą jest największym kontrastem
toniki, zmierza ku niej jako akord od niej zawisły. Postęp
V-I wprowadza nas w tonację, odwrotny postęp *I-V* od-
dala nas od tonacji. W obydwóch rzeczach
stanowi on najmniejszą jednostkę składni
harmonicznej (jakby podmiot i orzeczenie
w zdaniu) i nazywa się ka d e n c j ą. Pio-
senki ludowe lub melodie zbliżone do nich prostotą budowy
opierają się nieraz tylko na tonice i dominancie. Dominantę
oznacza się literą *D* lub rzymską *V*.



Trójdźwięki, zbudowane na stopniach gamy mollo-
wej przedstawiają zagadnienie bardziej skomplikowane ze
względu na różnorodną formę gamy mollowej. Jeśli za pod-
stawę weźmiemy t. zw. gamę naturalną mollową bez pod-
wyższeń czyli gamę eolską: *a-h-c-d-e-f g-a*, otrzy-
mamy takiesame trójdźwięki jak w równoległej gamie duro-
wej tj. w *C-dur*. Jeśli zaś za podstawę weźmiemy gamę har-
moniczną mollową, to zmieni się konstrukcja trójdźwięków,
zawierających nutę charakterystyczną (*gis*) tj. trójdźwięk
III stopnia, V i VII stopnia:



Dominanta w tonacji mollowej może więc mieć dwie formy: albo być trójdźwiękiem z dużą tercją: w *A-moll* *E-Gis-H*, albo trójdźwiękiem z małą tercją: *E-G-H*. Również i VII. stopień może być identyczny z VII. stopniem w *Dur* jako dyssonansowy trójdźwięk zmniejszony, albo też może być konsonansem, jeśli opiera się na naturalnej gamie eolskiej; w *A-moll* *G-H-D* (zamiast *Gis-H-D*). Taksamo III. stopień może być dyssonansowym trójdźwiękiem zwiększonym w *A-moll* *C-E-Gis* ze względu na kwintę zwiększoną *C-Gis* albo konsonansem *C-E-G*.

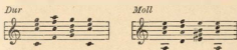
Obok toniki i dominanty jeszcze inny trójdźwięk odgrywa decydującą rolę w składni harmonicznej: jest to trójdźwięk IV. stopnia czyli subdominanta; oznaczać ją można albo rzymską IV. albo literą *S*. W *C-dur* *F-A-C*, w *A-moll* *D-F-A*; w obydwóch wypadkach jest subdominanta trójdźwiękiem konsonansowym. Tercję subdominanty durowej można obniżyć, a więc w *C-dur* zamiast *F-A-C* wziąć *F-As-C*; przez tę zmianę nie naruszy się jednak durowego charakteru subdominanty. Z samej nazwy wynika znaczenie subdominanty; i ona prowadzi do toniki i tworzy z nią kadencję IV, I (lub *S. T.*). Kadencja ta nie ma owej energii i zdecydowanego charakteru, jak kadencja *D. T.* (*V. I.*), gdyż brak jej nuty prowadzącej; sztucznie można wprowadzić opadającą nutę charakterystyczną przez wspomniane wyżej obniżenie tercji w subdominancie durowej (w *C-dur* *A* obniżyć na *As*); wówczas to obniżona nuta, stanowiąca sekstę gamy, opadnie do najbliższego półtonu, tj. do kwinty (w *C-dur* do *G*). Kadencja *S. T.* otrzymała nazwę kadencji plagalnej lub kościelnej dla swego uroczystego brzmienia.

Obydwie dominanty reprezentują jakby dwa prądy, płynące z dwóch przeciwnych kierunków, lecz zmierzające ku jednemu celowi tj. do toniki:

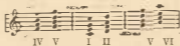
$$\begin{aligned} \text{w } \textit{Dur}: & \quad F(A-C) \rightarrow C(E-G) \leftarrow G(H-D) \\ \text{w } \textit{Moll}: & \quad D(F-A) \rightarrow A(C-E) \leftarrow E(Gis-H) \end{aligned}$$

Te trzy akordy *T. S. D.* czyli tryjada zawiera wszystkie tony gamy i tem samem określa jasno tonację. W nich więc wyczerpują się wszystkie kombinacje harmoniczne; one

są podstawą harmonizacji; wszystkie inne akordy czyto zbudowane na innych stopniach II. III. VI. VII. czyteż chromatycznie zmienione nie są niczem innym, jak tylko modyfikacją tych trzech zasadniczych trójdźwięków. Ujęte w całość a raczej w postępowanie *S. D. T.* (IV. V. I.) tworzą te trzy akordy rozszerzoną, bogatą kadencję. Wszelka konstrukcja harmoniczna jest zatem tylko kadencją i nawet dłuższa kompozycja w stylu harmonicznym (homofonicznym) da się w swojej budowie sprowadzić do zasadniczego typu kadencji *T. S. D. T.*



Przy połączeniu subdominanty i dominanty, a więc dwóch sąsiednich stopni IV. V, powstają równoległe kwinty, które niezawsze brzmią dobrze, gdyż brak im tonu wspólnego, któryby dla naszego słuchu był łącznikiem tych dwóch różnych akordów, reprezentujących odrębną tonację; bo np. w *C-dur* subdominanta *F-A-C* jest jakby samoistnym trójdźwiękiem w *F-dur*, zaś dominanta *G-B-D* trójdźwiękiem, należącym do tonacji *G-dur*, a więc ucho słyszy tutaj dwie różne tonacje i nie może znaleźć ich związku z tonacją zasadniczą tj. *C-dur*. Ten błędny postępowanie dwóch równoległych kwint wystąpi zawsze tam, gdzie zestawia się obok siebie dwa trójdźwięki sąsiednich stopni (I. II. lub V. VI).



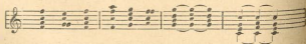
Prócz kwint równoległych powstaje wówczas jeszcze inny błąd, tj. oktawy równoległe, jeśli w każdym z trójdźwięków podwoi się jedną z nut; trójdźwięk bowiem zostaje trójdźwiękiem, chociaż wprowadzi się prócz trzech tonów jeszcze jeden ton, który nie jest nowym tonem, lecz podwojeniem w uni-

sonie albo oktawie jednego z tonów, zawartych w trójdźwięku. Najczęściej podwaja się nutę zasadniczą czyli bas; można również zdwoić kwintę trójdźwięku, rzadziej zaś tercję, a więc np. w *Dur*: $C-E-G-c$ lub $C-E-G-g$; w *Moll*: $A-C-E-a$ lub $A-C-E-e$; unika się zwłaszcza zdwojenia nuty charakterystycznej.

Znaczenie akordu i jego rola w składni harmonicznej nie zmieni się, chociaż przestawi się w nim ugrupowanie tonów t. zn. zmieni się nutę podstawową czyli bas. Jeśli więc w trójdźwięku $C-E-G$ przeniesie się do basu tercję E zamiast pierwotnej podstawy C , wówczas powstanie akord $E-G-C$, a więc złożony wprawdzie z tychsamych tonów, co trójdźwięk, lecz pozostających wobec siebie w innym stosunku, niż przedtem; zamiast stosunku: tercja — kwinta mamy stosunek tercja $E-G$ i sexta $E-C$; jestto akord sekstowy. Każdy trójdźwięk można zmienić zapomocą »przewrotu« w sekstowy akord; oznacza się to przez dodanie cyfry 6 do znaku trójdźwięku: I^6 , IV^6 , V^6 . Łańcuch równoległych akordów sekstowych na przyległych stopniach diatonicznych lub chromatycznych jest częstym zjawiskiem w harmonji.



Drugi przewrót trójdźwięku powstaje, gdy basem czyli nutą podstawową staje się pierwotna kwinta trójdźwięku, więc zamiast $C-E-G$ buduje się akord $G-C-E$ czyli akord kwart-sekstowy \sharp ; zazwyczaj podwaja się nutę podstawową (w tym wypadku G). W przeciwieństwie do trójdźwięków i akordów sekstowych, których się używa z zupełną swobodą, użycie akordu kwart-sekstowego ulega pewnym zastrzeżeniom. Kwarta utworzona między basem a głosem najbliższym ($G-E$) nie brzmi jak konsonans, lecz wywiera wrażenie dyssonansu t. zn. wymaga dalszego postępu jakby »rozwiązania«. Akord kwartsekstowy można więc wprowadzić pomiędzy dwa akordy konsonansowe w przejściu na słabej części taktu:



S T \sharp S S T \sharp S \sharp D T \sharp D T S \sharp T

albo (i to jest najczęstszy wypadek) na mocnej części taktu z tem, że po akordzie kwartsektowym nastąpi trójdźwięk, zbudowany na tej samej nucie basowej: Widoczne z tego przykładu, że akord kwartsektowy nie jest tutaj akordem samoistnym, lecz tylko częścią dominanty, w której interwale trójdźwięku tj. tereję i kwintę zastąpiły dwa przyległe interwale t. j. kwarta i seksta »rozwiązujące się» w tony trójdźwięku dominantowego.



Obok tryjady inne trójdźwięki, zbudowane na II. III. VI. i VII. stopniu mają tylko znaczenie zastępcze t. zn. mogą być użyte albo jako tonika, albo subdominanta lub dominanta. Zależy to od pokrewieństwa, w jakim znajdują się wobec trójdźwięków tryjady. Trójdźwięk VI. stopnia (w *C-dur*: *A—C—E*) reprezentuje trójdźwięk mollowy, *A-moll*, czyli odpowiednią tonację do *C-dur*. Pokrewieństwo zatem niezmiernie bliskie, zacieśnione dwoma wspólnymi tonami tak, że trójdźwięk VI. stopnia może być użyty zamiast toniki, a nawet równocześnie z nią, albowiem do tonów trójdźwięku *C—E—G* dodać można tylko jeden nowy ton *A*, czyli sekstę tonu podstawowego:



Między dwoma najwyższymi tonami utworzył się dyssonans sekundy, który jednak nie narusza konsonansowego charakteru toniki *C—E—G*.

W nowszej muzyce, zwłaszcza u Debussy'ego, tonika zjawia się w tej dyssonansowej postaci z dodaną sekstą. Postęp V—VI słyszymy jako postęp dominanty do toniki.

Analogicznie trójdźwięk II stopnia (w *C-dur* *D—F—A*) odgrywa rolę subdominanty, gdyż jako trójdźwięk mollowy jest odpowiednim do IV. stopnia (*F—A—C*); jego nuta podstawowa *D* dodana do tonów trójdźwięku subdominanty nie zmieni w akordzie znaczenia subdominantowego: lecz będzie tylko dodaną sekstą; J. Ph. Rameau nazywa ją *sixte ajoutée*.



Trójdźwięk III stopnia (w *C-dur*: *E—G—H*) zwany dawniej »mediantą«, może ze względu na dwa tony wspólne z toniką (*C—E—G*) i z dominantą (*G—H—D*) mieć zastępcze znaczenie albo toniki: albo do-



minanty:

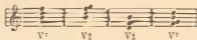


W trójdźwięku VII stopnia występuje nuta charakterystyczna (w *C-dur*: *H—B—F*) która nadaje mu znaczenie dominantowe: tutaj podstawowy ton dominanty wprowadzony jako seksta dodana do trójdźwięku VII. stopnia. Bez tej seksty dodanej używa się go głównie w przewrocie sekstowym z podwojnem nuty basowej czyli pierwotnej tercji: Rzecz jasna, że tensam stosunek trójdźwięków zastępczych do tryjady występuje w tonacji mollowej.



VII⁶ = D

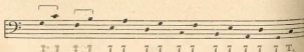
Z połączenia trójdźwięku dominantowego z akordem VII. stopnia powstaje akord dominant-septymowy: *D*⁷ lub *V*⁷ ze swemi przewrotami: 1) akord kwint-sekstowy, 2) akord terckwartowy, 3) sekundowy:



Są to wszystko akordy dyssonansowe, wymagające rozwiązania do toniki. Akord sekundowy rozwiązuje się zasadniczo na akord sekstowy toniczny, akord terckwartowy albo na trójdźwięk toniczny albo na sekstowy. Zamiast toniki może zjawić się jako rozwiązanie akordu septymowego trójdźwięk VI. stopnia ze zdwojoną tercją, odgrywającą rolę toniki:



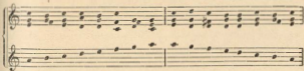
Podobnie jak na dominancie, tak i na każdym stopniu gamy można zbudować akord septymowy. Tak powstałe akordy septymowe można łączyć bezpośrednio ze sobą, nie rozwiązując ich w konsonans. Jeśli postęp harmoniczny akordów opiera się na stale powtarzających się interwałach basu, wówczas powstaje t. zw. progresja, tworząca łańcuch akor-



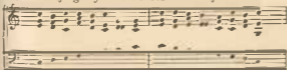
dów septymowych, opartych na interwale wznoszącej się kwarty w basie.

Akord septymowy, zbudowany na VII. stopniu w *Moll*, zwany akordem zmniejszonym septymowym, ma szczególne znaczenie dla konstrukcji harmonicznej dzięki temu, że przez enharmoniczną zmianę może należeć do kilku tonacji; a więc *Gis—H—D—F* w *A-moll* należy jako *As—H—D—F* do *C-moll*, jako *Gis—H—D—Eis* do *Fis-moll* i jako *As—Ces—D—F* do *Es-moll*. Taksamo zmienić można enharmonicznie akordy *Fis—A—C—Es* i *Cis—E—G—B*. Istnieją więc tylko trzy akordy septymowe zmniejszone, przynależne do 12 tonacji dzięki czterem zamianom enharmonicznym w obrębie każdego akordu.

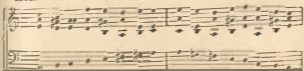
Akordy odgrywają ważną rolę jako środki modulacji. Przez modulację rozumie się przejście z jednej tonacji do innej. Chwilowe przejście do innej tonacji z zachowaniem tonacji zasadniczej jest tylko zboczaniem modulacyjnym; przykład stanowi może harmonizacja gamy (znana jako *Règle de l'octave formule harmonique publiée par Belaire en 1700; Rousseau «Dictionnaire de Musique» II 156, niewłaściwie przypisywana F. Fenaroliemu 1775 jako t. zw. bas Fenaroliego*):



Harmonizacja gamy w basie bez modulacji w *Dur*:



w *Moll*:



Środkiem modulacyjnym może być każdy akord ze względu na różnorodne stanowisko w obrębie tonacji; np. trójdźwięk *C-E-G* może być toniką w *C-dur*, dominantą w *F-dur*, subdominantą w *G-dur*, mediantą w *A-moll* i t. p., a więc przez swą przynależność do różnych tonacji, może przygotowywać przejście do nich czyli modulację. Najprostszym środkiem modulacji jest akord dominant-septymowy tej tonacji, do której zmierzamy. Im bliższe tonacje i bardziej pokrewne (według pokrewieństwa kwinty czy tercji), tem łatwiejsza i naturalniejsza jest modulacja; więc np. z *C-dur* do *G-dur* lub *F-dur*, albo do *A-moll* i *E-moll* lub do *As-dur* będzie modulacja niezmiernie prosta. Przy modulacji trzeba szukać wspólnego akordu między tonacją, z której się moduluje a tonacją, do której się dąży. Np. w modulacji *F-dur* do *E-moll* wspólnym akordem jest trójdźwięk *A-moll* (stanowiący mediantę w *F-dur*, a subdominantą w *E-moll*). Można go wprowadzić albo bezpośrednio po *F-dur*, albo jeszcze wstawić łączny akord pokrewny *D-moll*:

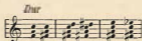


Natomiast im dalszy jest stopień pokrewieństwa między tonacjami, tem dłuższa jest droga modulacyjna t. zn. trzeba wprowadzać pośrednie ogniwa, które przygotowują pojawienie się nowej tonacji; więc np. z *C-dur* do *Fis-dur* musi modulacja szukać łącznych przejść, gdyż w przeciwnym razie będzie nagła i bez należytego uzasadnienia, a więc słuchowo nie zadowolą. Modulacja do dalszych tonacji zapomocą trójdźwięków, właściwych danej tonacji czyli modulacja diatoniczna wymaga niejednokrotnie całego łańcucha ogniw pośrednich, ażeby mogła być naturalna i brzmieć dobrze. Toteż przy modulowaniu do odległych tonacji cenne usługi oddaje chromatyka, która skracając drogę modulacyjną, a nieraz nawet wprost i bezpośrednio ułatwia przejście do dalekiej tonacji.

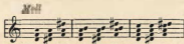
Chromatyczna zmiana akordu nazywa się alteracją. Akord alterowany, to znaczy zmieniony przez chromatyczne obniżenie lub podwyższenie, zachowuje swoje stanowisko, ja-

kie miał w gamie diatonicznej, zyskuje tylko nową barwę; a więc dominanta w *C-dur* *G—H—D* przez alterację kwinty *D* na *Dis*, staje się trójdźwiękiem zwiększonym *G—H—Dis*, lecz mimo tonu *Dis*, nie występującego w *C-dur*, nie zmienia swego znaczenia jako dominanta. Wszystkie trójdźwięki tryjady w *Dur* można zalterować przez podwyższenie kwinty w trójdźwięki z zwiększone: *C—E—Gis*, *F—A—Cis*, *G—H—Dis*. Nowsza muzyka, zwłaszcza Debussy, Puccini, wyzyskuje na wielką skalę charakterystyczną barwę alterowanych trójdźwięków zwiększonych, ich przewrotów i zmian enharmonicznych. Genezę tych trójdźwięków można oprzeć na gamie całotonowej, *C—D—E—Fis—Gis—Ais—Cis—Dis—F—G*.

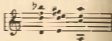
Najczęstszem zjawiskiem w harmonii dyssonansowej jest alteracja subdominanty, przybierająca rozmaite formy. Alteruje się nutę podstawową subdominanty, a więc w *C-dur* w trójdźwięku *F—A—C* lub w akordzie *F—A—C—D* czyli w subdominancie z dodaną sekstą podwyższa się nutę basową *F* na *Fis*; wytwarza to złudzenie modulacji do *G-dur*, gdy tymczasem akord *Fis—A—C* lub *Fis—A—C—D* pozostaje nadal subdominantą w *C-dur*. Analogicznie w *A-moll* subdominantą *D—F—A* lub *D—F—A—H* można zalterować w akord *Dis—F—A* lub *Dis—F—A—H*. Ze względu na powstałą tercję zmniejszoną *Dis—F* używa się przewrotu tego akordu, w którym tercja zmniejszona zamienia się na sekstę zwiększoną: *F—Dis*. Za podstawę alteracji można przyjąć subdominantę we formie septymowej: w *C-dur* *F—A—C—E*, w *A-moll* *D—F—A—C* i zalterować nutę podstawową (a nawet i obniżyć septymę w *Dur*):



Akordy subdominanty zalterowane w *Moll* nazywają się akordami zwiększonymi sekstowymi:



Alteracja subdominanty w *Moll* występuje często w innej postaci: oto np. w *A-moll* w subdominancie *D—F—A* lub *D—F—H* zastępuje się kwintę *A* lub sekstę *H* obcą nutą *B*; powstaje stąd akord sekstowy *D—F—B*, wywierający wrażenie akordu, wziętego z innej tonacji, a w rzeczywistości zastępującego akord subdominanty; stanowisko jego w układni harmonicznej wystąpi wyraźnie, gdy bezpośrednio po nim wprowadzi się dominantę; kadencja z użyciem tego akordu otrzyma następującą formę:



Krok zmniejszonej tercji *b—gis* jest charakterystyczny dla kadencji. Tak zaalterowany akord subdominantowy nazywa się akordem neapolitańskim, gdyż występuje bardzo często u kompozytorów szkoły neapolitańskiej (Scarlatti); posługuje się nim również Chopin, a z nowszych kompozytorów Maks Reger nie tylko w *Moll*, lecz i w *Dur* i używa go jako środka modulacji zwłaszcza, jeśli idzie o przejście do odległej tonacji; z *C-dur* do *Fis-dur* (akord neapolitański: *b—d—g*):



Muzyka nowoczesna odznacza się przewagą dysonansowej harmonii nad konsonansową. Wśród dysonansowych akordów szczególne znaczenie zyskały akordy nonowe, undecymowe i terdecymowe. Konstrukcja akordów zapomocą tercji piętrowych na sobie tutaj doprowadzona została do ostatnich konsekwencji. Muzyka klasyczna posługuje się często akordem nonowym, zbudowanym na dominancie, w *C-dur* *G—H—D—F—A*; w *A-moll* *E—Gis—H—D—F* i zasadniczo umieszcza nonę w głosie najwyższym; również używa dawniejsza muzyka przewrotów akordu nonowego na wszystkich jego interwałach z wyjątkiem na nonie, gdyż wtedy znika charakterystyczny stosunek nony do tonu podstawowego *G—A*, a powstaje między nimi stosunek septymy.

Nowsza muzyka nie przestrzega tego zakazu i wprowadza przewrót na nonie. Jeden z przewrotów akordu nonowego otrzymał odrębną nazwę: jest to akord sekund-decymowy,

zbudowany na septymie (*F*) akordu (*G—H—D—F—A*), roz-
wiązujący się na akord sekstowy toniczny. Nietylko na domi-
nancie, lecz na wszystkich stopniach gamy można budować
akordy nonowe.

Dodając do akordu nonowego dalsze tercje, otrzymuje się
akordy undecymowe i terdecymowe:

Tony tych akordów przedstawiają się
jako kombinacje dwóch akordów t. j.

w akordzie undecymowym toniki *C—*
—E—G i dominantseptymy *G—H—*

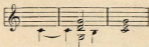
—D—F, zaś w akordzie terdecymowym toniki *C—E—G*
i akordu nonowego *G—H—D—F—A*. W muzyce Ryszarda
Straussa, Skrjabina i Debussy'ego odgrywają te kombinacje
harmoniczne decydującą rolę.

Wszystkie zjawiska dyssonansowe w harmonji dadzą
się wytłumaczyć jeszcze na podstawie innej zasady, a mia-
nowicie jako przypadkowe akordy, powstałe przez wprowa-
dzenie do akordu konsonansowego nut »nieharmonicznych«.
Do takich nut należą: opóźnienia dwojakiego rodzaju:
a) przygotowane, *b)* swobodne czyli »*appoggiatury*«.

Opóźnienie przygotowane polega na tem, że zamiast
jednej lub dwóch nut akordu konsonansowego zjawia się na
mocnej części taktu dyssonans, występujący poprzednio czyli
»przygotowany« w poprzednim akordzie jako konsonans.
Dyssonans ten rozwiązuje się, opadając do sąsiedniej sekundy,
która akordowi przywraca charakter konsonansowy:

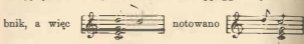


lub w głosie środkowym:

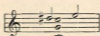


Opóźnienie swobodne występuje wprost bez przygoto-
wania poprzedniego jako dyssonans na mocnej części taktu;

dawniejsza muzyka (jeszcze w 18. wieku), traktująca harmonję dyssonansową ostrożnie, uważała appoggiaturę za ozdobnik, a więc



Appoggiatura może być tonem chromatycznym, co jeszcze silniej podkreśla dyssonansowy charakter akordu.

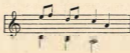


Zwykłą kadencję *T. S. D.* można swobodnie zabarwić dyssonansami zapomocą appoggiatur. Appoggiatury chromatyczne mają znaczenie nuty charakterystycznej i dlatego w przeciwieństwie do appoggiatur diatonicznych rozwiązują się w górę na najbliższy półton. Opóźnienia wyjaśniają genezę samoistnych akordów dyssonansowych; a więc np. akord nonowy można pojąć jako akord dominantowy, w którym zamiast oktawy występuje appoggiatura, tworząca z nutą podstawową interwał nowy; akord neapolitański można pojąć jako trójdźwięk, w którym kwintę zastąpiono appoggiaturą malej seksty i t. p.

Drugi rodzaj nut nieharmonicznych stanowią nuty przejściowe. Są to nuty dyssonansowe, niezależne do jakiegoś akordu, a postępujące jakby w przejściu z jednego konsonansu w drugi na tej samej harmonji; mogą się składać albo z diatonicznego albo chromatycznego postępu. W przeciwieństwie do opóźnień występują one na słabej części taktu:



Wkońcu nuta dyssonansowa, którą traktuje się swobodnie jak konsonans, t. zn. bez konieczności rozwiązania a więc w zastępstwie nuty konsonansowej, nazywa się nutą zastępczą:



Wszystkie te nuty nieharmoniczne są środkiem harmonicznego figuracji i pozwalają na tle jednego akordu oprzeć kilka a nawet kilkanaście nut; zamiast więc każdy ton melodji zaopatrywać osobnym akordem (co w szybkim tempie byłoby zbyt ciężkie), postępuje się przy pomocy nut nieharmonicznych o wiele ekonomiczniej, opierając całą figurę melodyjną na jednym akordzie. Harmonizacja zyskuje przez to na lekkości i przejrzystości budowy. Figuracja harmoniczna posługuje się linią melodyjną na tle harmonji i może wytworzyć złudzenie samodzielnego prowadzenia melodji w sposób wielogłosowy czyli techniki kontrapunktycznej. W rzeczywistości tak nie jest; kontrapunkt nie jest figuracją akordową, lecz opiera się na zupełnie innej zasadzie.

Jeśli bas stanowi harmoniczną podstawę dla łańcucha akordów przejściowych, wówczas powstaje t. zw. *nut a pedałowa*, najczęściej używana w muzyce organowej, brana na pedale; stąd jej nazwa. Rolę nuty pedałowej spełnia tonika lub dominanta; przykłady: kompozycje organowe Bacha; Wagnera »Siegfried Idyll«, Chopina »Prelud. *As-dur* zakończenie.

Nowsza muzyka wzbogaciła paletę barw harmoniczych. W poszukiwaniu nowych środków harmonji starano się budowę akordów oprzeć na innej podstawie, aniżeli to czyniła dawna muzyka klasyków i romantyków. Zamiast tercji miała kwarta służyć za podwalinę budowy. Jednym z pierwszych, który użył akordów dyssonansowych, złożonych z kwart, był Fr. Liszt w poemacie symfonicznym »Prometeus«: *F—H—E—A*. Za nim poszedł Ryszard Strauss (»Salome«), Gust. Mahler, a na wielką skalę wyzyskali tę nową konstrukcję akordów kwartowych impressioniści: Debussy, Dukas. Sposób ich użycia i kombinacje kwart we formie trójdźwięków i akordów 4. 5. i 6. tonowych podał Arnold Schönberg w swojej »Harmonielehre«.

System harmonji opracował teoretycznie Jean Phil. Rameau w *Traité de l'harmonie* 1722. Od tego czasu przyjęły się różnorodne metody nauczania harmonji. Rameau oparł konstrukcję harmoniczną na zasadzie trjady czyli kadencji; wszystkie inne akordy poza trjadą są tylko jej modyfikacją; zdobyczą systemu Rameau'a jest nauka o przewrotach akordów, nadto zasada, że melodia powstaje na tle harmonji, że między melodią i harmonją jest wzajemna za-

leżność. Ta zasada tłumaczy istotę stylu homofonicznego, rozwiniętego przez klasyków i romantyków; w niej tkwi podstawowa różnica między stylem kontrapunktycznym a harmonicznym.

Bezpośredni następcy J. Ph. Rameau przejęli z jego systemu tylko zewnętrzną zasadę budowy akordów zapomocą tercji bez uchwycenia wzajemnego związku między akordami i ich stanowiska w składni harmoniczej.

Wytworzyła się więc mechaniczna metoda basu generalnego lub cyfrowanego, która polegała na realizacji cyfr umieszczonych nad basem. Dopiero w drugiej połowie 19 wieku przyjęto za podstawę metody harmonizowanie danej melodji; ta metoda przyczyniła się do rozwoju zmysła harmonicznego i do szukania logicznego związku między akordami.

Zmianę w systemie harmonji sprowadził Hugo Riemann w *Handbuch der Harmonielehre* 1887. Za przykładem J. Ph. Rameau uważa on trjadę czyli kadencję za formułę, w której wyczerpują się wszystkie najbardziej skomplikowane kombinacje akordów; dyssonans jest tylko modyfikacją konsonansu (pogląd Fr. J. Fétisa: *Traité de l'harmonie* 1844). Nowością w systemie Riemanna jest zasada dualizmu harmonicznego. Rameau wysnuwa budowę akordów ze zjawiska »tonów harmoniczych«¹⁾. Zasada ta da się zastosować tylko do akordów durowych, dlatego z konieczności uważano akord mollowy za identyczny z akordem durowym i za jedyną różnicę przyjęto interwał tercji; a więc przez obniżenie tercji w trójdźwięku durowym otrzymuje się trójdźwięk mollowy; jestto zasada »harmonicznego monizmu«.

Riemann posłużył się zasadą dualizmu, wysnuwając konsekwencje z pracy Helmholtza *Die Lehre von d. Tonempfindungen* 1863, który wskazał na to, że genera trójdźwięku mollowego nie ma uzasadnienia w tonach harmoniczych. Riemann przyjmuje więc dwa trójdźwięki zasadniczo różne pod względem konstrukcji: akord durowy, zbudowany z górnych tonów harmoniczych i mollowy, jakby odbicie durowego w zwierciadle, zbudowany z dolnych tonów harmoniczych: *Oberklang* i *Unterklang*; a więc trójdźwiękowi durowemu C—E—G odpowiada mollowy również na C zbu-

¹⁾ P. rozdział »Teorja muzyki na podstawie akustycznej«.

dowany, lecz w odwrotnym kierunku (w dół): akord durowy składa się z wielkiej tercji i czystej kwinty; analogicznie mollowy również z wielkiej tercji i czystej kwinty ale w dół; *C—As—F* czyli akord *F—As—C* nie jest trójdźwiękiem (mollowym) w *F-moll* lecz w *C-moll*, bo „toniką” jego jest ton *C*. Z takiego założenia wynika nowa terminologia systemu Riemannowskiego wraz z niezmiernie komplikowanym aparatem nowych znaków. System Riemanna jako teoretyczna konstrukcja jest jasny, lecz w zastosowaniu praktycznym przedstawia trudności ze względu na sprzeczność z utartym powszechnie poglądem na *Moll*; toteż metoda Riemanna nie przyjęła się nawet w Niemczech; zachowano tradycyjny system nauki, opartej na harmonicznym monizmie. Najbardziej konserwatywni są pod tym względem Włosi, którzy mają bogatą literaturę dydaktyczną, ale o charakterze wyłącznie praktycznym, opartą o bas cyfrowany.

Ant. Reicha, *Traité de haute composition musicale*, 2 tomy, 1824—1826.

Karol Kurpiński, *Zasady harmonji tonów z dołączeniem jeneral-basu praktycznego*, 1821.

August Freyer, *Głównie zasady harmonji*, 1861.

Stanisław Moniuszko, *Pamiętnik do nauki harmonji*, 1871.

Nap. Henr. Reber, *Traité d'harmonie*, 1862.

Stanislao Mattei, *Bassi per lo studio dell'Armonia*.

Augustin Savard, *Manuel d'Harmonie*.

Ferdinand Hiller, *Übungen zum Studium der Harmonie*.

Piotr Czajkowski, *Nauka harmonji* (po rosyjsku i po niemiecku).

Ludw. Busler, *Praktische Harmonielehre*.

Wernh. Ziehn, *Harmonie und Modulationslehre*.

E. F. Richter, *Lehrbuch der Harmonie* (tłum. pol. J. Karłowicz).

S. Jadassohn, *Harmonielehre*, 1883.

K. J. Bischoff, *Harmonielehre*, 1890.

Arnold Schönberg, *Harmonielehre*.

Giusto Dacci, *Trattato teorico — pratico 1mo libro dell'*

Armonia.

Andreoli Codazzi, *Manuale di Armonia*.

Władysław Żeleński i Gustaw Roguski, *Nauka harmonji*.

Zygmunt Noskowski i Marek Zawirski, *Wykład praktyczny harmonji*, 1904.

N. Rimsky-Korsakow, *Praktycz. uczebnik harmonij*.

L. Louis-L. Thuille, *Harmonielehre*.

Kontrapunkt. (*punctus contra punctum*, nuta przeciwnucie) polega na połączeniu dwóch lub więcej głosów, z których każdy wyposażony jest samodzielną melodią, a łą-

czy się z innym głosem w harmoniczną całość. Jestto więc typowa forma polifoniczna. Istotnym czynnikiem jest tu melodia; harmonja zaś (wrażenie akordu) wynika dopiero z połączenia głosów, jest tu czynnikiem wtórnym.

Rozróżnia się kontrapunkt ścisły (*der strenge Satz*) i kontrapunkt swobodny (*der freie Satz*). Najlepsze określenie obydwóch stylów podał Joh. Georg Albrechtsberger (nauczyciel Beethovena) w swoim znakomitym podręczniku kontrapunktu *Gründliche Anweisung zur Komposition* 1790. Przez ścisły kontrapunkt należy rozumieć styl *a capella*, przez swobodny zaś styl instrumentalny; pisząc na głosy ludzkie bez towarzyszenia instrumentów, trzeba przestrzegać różnych reguł i zakazów, które nie obowiązują, gdy się pisze na instrumenty; z powodu trudności intonacyjnej musi się przygotować dyssonans zapomocą konsonansu, musi się unikać chrómatyki i enharmonji. Kontrapunkt ścisły jest zatem stylem Palestrinowskim, którego zasady sformułował Joh. Jos. Fux w swoim sławnym dziele teoretycznym *Gradus ad Parnassum* 1725 (tłumaczeniem na jęz. niemiecki, włoski, francuski, angielski); zdanie, jakoby podręcznik Fuxa był już w chwili pojawienia się przestarzały, nie ma rzeczowego uzasadnienia. Fux dał teoretyczne podstawy kontrapunktu ścisłego, oparte na tonacjach kościelnych i obowiązujące do dnia dzisiejszego. Kontrapunkt swobodny czyli instrumentalny, zezwalający na użycie dyssonansów bez przygotowania, rozwinęła epoka muzyki od Monteverdiego do J. S. Bacha. Mylna jest definicja niektórych teoretyków, jakoby polifoniczny styl od Bacha począwszy różnił się zasadniczo od dawnego kontrapunktu swoją zależnością od harmonji. Zarówno w ścisłym, jak i w swobodnym kontrapunkcie obowiązują te same zasady polifonii, a różnica polega jedynie na środkach technicznych, zapomocą których uzewnętrznia się konstrukcja polifoniczna: a więc kontrapunkt wokalny i instrumentalny. Dlatego wszystkie dawniejsze podręczniki kontrapunktu: Nic. Vicentina (1555), Gius. Zarlina (1558), J. J. Fuxa, Fr. W. Marpurga (1753), Padre Martiniego *Saggio di contrappunto* (1774), J. G. Albrechtsbergera, L. Cherubiniego *Cours de contrepoint* (1830), i Sim. Sechtera (1853), zachowały swoją wysoką wartość i muszą być podwaliną nauki kontrapunktu, gdy natomiast nowsze podręczniki, uczące kontrapunktu na podstawie harmonicznego wprowadzają zamęt do

nauki stylu polifonicznego. Najlepszą szkołą kontrapunktu jest kontrapunkt dwugłosowy; od tego zaczynali naukę dawniejsi (m. i. Bach); kto zdoła dwie samodzielne linje melodyjne w należyty sposób ze sobą połączyć i wyzyskać w tej kombinacji całe bogactwo pomysłów i środków technicznych, ten zdobył pozytywną podwalinę do opanowania wszystkich tajników kontrapunktu. Toteż mylna jest metoda, zaczynająca naukę kontrapunktu od operowania czterema głosami: uczeń będzie zawsze »harmonizował«, a nie nabędzie wprawy w prowadzeniu głosów. Klasyczną szkołą kontrapunktu wokalnego zostanie Palestrina, kontrapunktu instrumentalnego Bach!

Nauka kontrapunktu obejmuje trzy działy, jakby trzy ogniwa organicznie spójne: 1) kontrapunkt pojedynczy wraz z imitacją, 2) kontrapunkt podwójny w oktawie, decymie i duodecymie, 3) naukę o fudze.

Kontrapunkt w o k a l n y pojedynczy rozróżnia pięć gatunków: a) nuta przeciw nucie, b) dwie nuty przeciw jednej, c) trzy nuty przeciw jednej, d) synkopy, e) kontrapunkt ozdobny. Prowadzenie głosów, oparte na tych 5 gatunkach jest niezmiernie ściśle, poddane różnym przepisom; z początku krępuje i utrudnia kontrapunktowanie, lecz jest znakomitą szkołą w opanowaniu techniki kontrapunktycznej i nadaje tem większą swobodę we władaniu jej środkami.

Dwugłosowy kontrapunkt *nota contra notam*, stawia zasadę, żeby zaczynać i kończyć konsonansem doskonałym (kwinta lub oktawa). Zdawaćby się mogło, że początek lub koniec zapomocą kwinty brzmi pusto; tymczasem tak nie jest; czysto zaintonowana kwinta brzmi dzięki pierwszym alikwotom jak pełny akord.

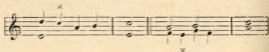
Bezwzględnie zakazany jest postęp dwóch równoległych kwint, unisonów i oktaw; równoległe oktawy i unisony byłyby zaprzeczeniem polifonii, gdyż zamiast dwóch głosów samodzielnych czyli realnych powstałaby jednogłosowość. Równoległe tercje lub seksty są wprawdzie dozwolone, lecz brzmią trywialnie i naiwnie.

Dla praktycznego przeprowadzenia tych zasad posługuje się metoda nauki kontrapunktu gotową melodją jako *cantus firmus* i każe do niej prowadzić drugą melodję raz w górnym głosie, to znowu w dolnym i to w granicach diatoniki bez użycia kroków chromatycznych.

Więcej urozmaicenia zyskuje linja melodyjna, gdy je-

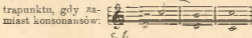
dnej nucie w *cantus firmus* przeciwstawi dwie nuty kontrapunktu. Dysonans może zjawić się tylko w przejściu czyli na słabszej części taktu. W dwugłosowym kontrapunkcie ścisłym kwarta czysta uchodzi za dysonans. Głos kontrapunktujący wstępuje zazwyczaj dopiero na drugą część taktu po pauzie półnutowej w oktawie lub unisonie.

Cztery nuty przeciw jednej nadają kontrapunktowi potoczność zwłaszcza, jeśli postęp melodji kroczy diatonicznie stopień po stopniu; modulacyjne zboczenia, a więc wprowadzenie chromatycznych podwyższeń lub obniżen jest tu nieuniknione. Zasadą tego gatunku kontrapunktu jest, ażeby na mocną część taktu przypadał zawsze konsonans; dysonans ma się rozwiązać w przyległą sekunde; jedynie jako t. zw. *cambiata* może dysonansowa nuta melodji skoczyć do konsonansu zapomocą górnej lub dolnej tercji:

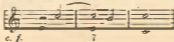


Diatonicznie postępujące cztery nuty przeciw jednej nadają kontrapunktowi majestatyczny spokój, odpowiadający zwłaszcza powadzewokalnej muzyki kościelnej; takie pochody diatoniczne są też cechą muzyki Händla i chórów *a capella* w muzyce rosyjskiej (Bortniański, niektóre ustępy w operze Glinki *Życie za cara*).

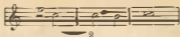
Synkopy pozwalają na użycie dysonansów na mocnej części taktu: występujący tu dysonans jest bowiem przygotowany przez tę samą nutę, która poprzednio tworzyła konsonans; sekundy i septymy muzyki Palestrinowskiej *P* wstają wyłącznie jako synkopy. Wzorem takiego traktowania dysonansu może być kadencja końcowa dwugłosowego kon-



wprowadzi się synkopę w górnym głosie:

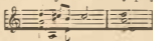


albo w dolnym głosie:



Wszystkie gatunki kontrapunktu, skombinowane ze sobą, nadają linii melodyjnej rytmiczne urozmaicenie i śpiewność; stąd nazwa kontrapunktu ozdobnego, *contrapunctus floridus* (kwiecisty); typową formą jego jest kadencja stylu Palestrinowskiego, która w muzyce kościelnej przybrała stereoty-

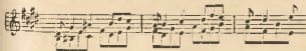
powe cechy:



Kontrapunkt instrumentalny pozwala na większą swobodę w użyciu dyssonansów i nut chromatycznych:



lub w Nokturnie Chopina *H-dur* op. 62:

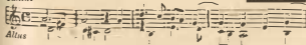


gdzie septyma wstępująca bez przygotowania rozwiązuje się na kwartę, traktowaną konsonansowo.

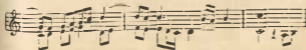
Główną formą polifonicznej konstrukcji jest imitacja, na której opierają się kanon i fuga.

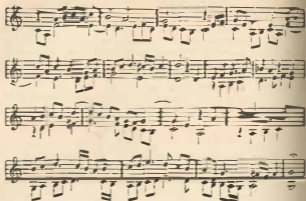
Cantus

Orlando Lasso



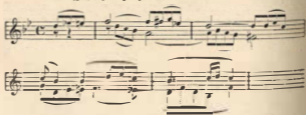
Allus





Melodyjna linja jednego głosu może posługiwać się analogicznym motywem drugiego głosu, lecz nie będzie jeszcze ścisłą imitacją kontrapunktyczną.

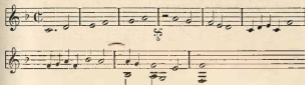
W następującym przykładzie z duetu Mozarta:



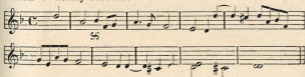
plyną obydwa głosy, zbudowane z podobnych motywów, zmieniając kolejno stosunek rytmiczny: ruch kilku krótszych nut wobec jednej dłuższej. Natomiast imitacja ścisła czyli kanon polega na mechanicznem powtórzeniu melodji jednego głosu w drugim głosie. Temat, odzywający się w jednym głosie nazywa się poprzednikiem, »proposta«, zaś podjęty przez drugi głos w dowolnym interwale po pewnej przerwie, nazywa się następnikiem, »risposta«. Ponieważ

imitacja jest dosłowna, dlatego nie wypisuje się drugiego głosu, tylko w temacie proposty zaznacza się zapomocą 55 miejsce, w którym ma wstąpić risposta w unisonie; jeśli zaś w innym interwale, wówczas umieszcza się jeszcze cyfrę, oznaczającą właściwy interwał (2 = sekunda, 5 = kwinta, 8 = oktawa i t. p.). Risposta nie musi imitować całego tematu; można w dowolnym miejscu zakończyć kanon zapomocą kody czyli kadencji.

Josquin de Près: *Benedictus* ze Mszy *L'omme armé*;
Kanon w dolnej kwincie:



Nicola Sala: *Regole del contrappunto pratico* 1794.
Kanon w dolnej oktawie:



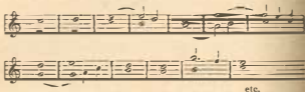
Imitacja dosłowna z zachowaniem tychsamych interwali, które zawiera proposta, możliwa jest tylko, jeśli risposta występuje w unisonie lub oktawie; również i kanon na kwarcie lub kwincie może ściśle imitować interwale proposty, jeśli temat nie przekracza hexachordu, czyli hexachordowi $c-a$ odpowie hexachord $g-e$ lub $f-d$. Kanon na sekundzie, tercji, sekście i septymie nie może być dosłowny t. zn. zamiast wielkiej sekundy wprowadza małą, zamiast małej tercji wielką i t. p. chyba, że zapomocą znaków chromatycznych stworzy się ten sam stosunek interwali w odpowiedzi, jaki był w temacie proposty.

Drugi rodzaj imitacji stanowi kanon w ruchu przeciwnym czyli w inwersji; risposta odpowiada w ten sposób,

że każdy interwał wznoszący zamienia na opadający i odwrotnie. Dla poprawnego wykonania tej formy kanonu przeciwstawia się gamę wznoszącą gamie opadającej, zaczynając od tej samej toniki:

$$\begin{array}{cccccccc} c_1 & d_1 & e_1 & f_1 & g_1 & a_1 & b_1 & c_2 \\ c_2 & b_1 & a_1 & g_1 & f_1 & e_1 & d_1 & c_1 \end{array}$$

z czego widać, że imitacja nie zachowa ściśle stosunku interwali, gdyż n. p. małej sekundzie w temacie odpowie wielka sekunda w odpowiedzi i t. p.:



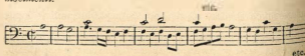
Tak samo postępuje się w *Moll*; zamiast w oktawie można wprowadzić odpowiedź na kwincie:



Chcąc uzyskać dosłowną odpowiedź z zachowaniem tych samych interwali, a raczej stosunku całych i półtonów, trzeba w *Dur* dwie gamy przeciwstawić w tercji:

$$\begin{array}{cccccccc} c_1 & d_1 & e_1 & f_1 & g_1 & a_1 & b_1 & c_2 \\ e_2 & d_2 & c_2 & b_1 & a_1 & g_1 & f_1 & e_1 \end{array} \quad \begin{array}{l} \text{a w } \textit{Moll} \text{ wodle-} \\ \text{głości sekundy:} \end{array} \quad \begin{array}{cccccccc} a & b & c_1 & d_1 & e_1 & f_1 & g_1 & a_2 \\ g_1 & f_1 & e_1 & d_1 & c & b & a & g \end{array}$$

Gius. Zarlino. *Consequenza (=kanon) per contrarii movimenti.*



Trzecią formą imitacji jest kanon wsteczny *Canon cancricans*, w którym albo cały temat albo tylko jego motyw powtarza imitacja, czytając wszystkie interwale wstecz od końca w ruchu przeciwnym.

Inne formy kanonu powstają przez augmentację t. j. zwiększenie wartości nut, przez diminucję t. j. zmniejszenie i przez rytmiczne komplikacje, jako t. zw. kanon przerywany przez wstawianie pauz pomiędzy nuty tematu: *imitatio interrupta*. Kanon nie zaopatrzony kodą, a więc wracający do punktu wyjścia jest imitacją bez końca *Canon perpetuus* (*Zirkelkanon*), dlatego często notują go we formie koła. Muzio Clementi umieszcza w „*Gradus ad Parnassum*” jako 10. Etudę fortepianową: *Canone infinito per moto contrario e per giusti intervalli*. Kanon był ulubioną formą muzyki towarzyskiej zwłaszcza w 18 wieku i z początkiem 19 w. Haydn, Mozart pisali te t. zw. *Gesellschafts-Kanone*. K. Fr. Weitzmann wydał Kanony p. t. *Rätsel* na fortep. na 4 ręce, i 4 zeszyty p. t. *Kontrapunktstudien*, m. i. umieszcza Weitzmann pomysłowy kanon p. t. *Canon für alle Violinisten der Welt*; jestto jakby zabawka muzyczna, polegająca na tem, że pierwszy skrzypek zaczyna możliwie najwolniej, drugi wstępujący przy 17 nucie (g^1) gra dwa razy prędzej, trzeci, czwarty, ...setny... tysięczny znowu dwa razy prędzej od swego poprzednika:

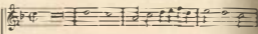


Kontrapunkt wokalny trójgłosowy nie przestrzega tak ściśle tych reguł, którym podlega kontrapunkt dwugłosowy. I tutaj zaczyna się od nuty przeciw nucie, a potem wprowadza się dalsze gatunki. Początek i zakończenie zawiera zwykle pustą kwintę bez tereji; w toku kontrapunktu należy dbać o pełne brzmienie; zwłaszcza kadencja musi mieć w takcie przedostatnim nutę charakterystyczną. Zakazana jest kwarta między głosem dolnym a jednym z górnych głosów (a więc to, co w harmonji stanowi akord kwart-

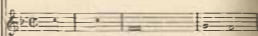
Benedictus.

Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Soprano

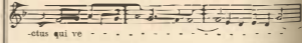
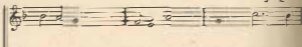
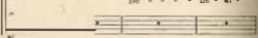


Alto

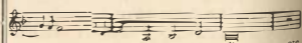
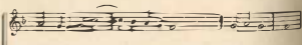
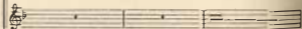


Be - - - - né - di -

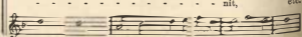
Tenore



-ctus qui ve - - - - -



nit, etc.



sektowy). Przy kontrapunkcie dwóch lub czterech nut przeciw jednej wprowadza się zazwyczaj kontrapunkt po pauzie półnutowej lub ćwierciowej wobec melodji w *cantus firmus*.

Więcej swobody ma jeszcze kontrapunkt czterogłosowy; ćwiczy się go również we wszystkich 5 gatunkach. W kontrapunkcie więcej głosowym n. p. na 7 lub 8 głosów „realnych” t. j. wyposażonych samodzielną melodją, dozwolone są nawet postępy konsonansów doskonałych między dwoma najniższemi głosami, lecz ruchem przeciwnym, a więc z unisona do oktawy.

Kontrapunkt 3, 4 i więcej głosowy zyskuje na bogactwie form przez użycie imitacji swobodnej i kanonu.

Jednym ze środków techniki kontrapunktycznej jest kontrapunkt podwójny w oktawie, decymie i duodecymie; polega on na tem, że można głosy dowolnie przedstawiać, nie zmieniając ich rysunku melodyjnego; cała trudność tkwi w tem, ażeby przez to odwrócenie ich wzajemnego stosunku nie powstały błędy w prowadzeniu głosów. Prócz przewrotów w oktawie, decymie i duodecymie możliwe są nadto przewroty w nonie, undecymie, tercdecymie i kwartdecymie, w praktyce niezmiernie rzadko stosowane.

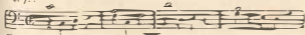
1. Kontrapunkt podwójny w oktawie powstaje, gdy górny lub dolny głos przeniesie się o dolną lub górną oktawę ponad temat (*c. f.*) lub pod temat.

Z powodu tego przewrotu ułożą się interwale obydwóch głosów w następujący stosunek:

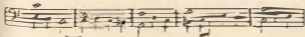
1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

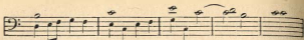
a więc prima zmieni się w oktawę, sekunda w septymę i t. p. Głosy nie mogą oddalić się więcej aniżeli o oktawę, gdyż w przewrocie zostałyby te same interwale, a więc sekunda zostałaby sekundą, tercja tercją i t. d.

c. f.



Ktp.





W przykładzie tym można kontrapunkt przenieść o oktawę w górę, a *cantus firmus* zostawić na miejscu, wskutek czego obydwa głosy zejżą się w unisonie.

2. Podwójny kontrapunkt w decymie można przedstawić zapomocą dwóch rzędów cyfr, reprezentujących stosunek interwali w obydwóch głosach:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Przewrót możliwy jest, gdy się przeniesie kontrapunkt o decymę w dół, a *cantus firmus* pozostanie na miejscu albo *cantus firmus* przeniesie się w górę o tercję, a kontrapunkt w dolną oktawę, albo odwrotnie kontrapunkt do górnej tereji, a *cantus firmus* niżej o oktawę.

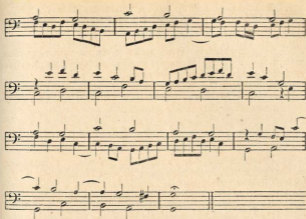
Użycie podwójnego kontrapunktu w decymie przedstawia znacznie większe trudności aniżeli w oktawie; jak widać z ugrupowania interwali w schemacie cyfr, melodia która ulega przewrotowi, zmienia swój charakter, trzeba ją zatem transponować do innej tonacji; nadto ze stosunku interwali w obydwóch głosach wynika, że tercje zmieniają się w przewrocie w oktawy, a seksty w kwinty; jeśli więc w postępie linji melodyjnej znajdują się równoległe tercje i seksty, wówczas przy przewrocie w kontrapunkt decymy spowodowałyby one równoległe kwinty i oktawy. Przykład: J. S. Bach *Die Kunst der Fuge*, *Cantone III* alla Decima.

3. Podobnych trudności następuje kontrapunkt podwójny w duodecymie (kwincie), oparty na schemacie:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Orlando Lasso: *Magnum opus musicum I.*





Ostrożnie należy tu traktować interwał seksty, który w przewrocie staje się septymą. Przykład J. S. Bach. *Kunst der Fuge. Canone IV* alla Duodecima.

Kontrapunkt podwójny posługuje się — jak sama nazwa mówi — dwoma głosami. Wprawdzie i w kompozycji więcej głosowej czyto na 3 lub 4 głosy może wystąpić kontrapunkt podwójny, ale wyłącznie tylko między dwoma głosami, natomiast pozostałe głosy nie będą brały udziału w przewrocie i będą spełniały rolę głosów dopełniających czyli towarzyszących tamtym dwóm głosom. Jeśli zaś trzy lub cztery głosy poddaje się przewrotom t. j. zmienia się ich wzajemny stosunek przez przeniesienie do wyższej lub niższej oktawy, wówczas powstaje kontrapunkt potrójny lub poczwórny. W rzeczywistości istnieje tylko potrójny i poczwórny kontrapunkt w oktawie. Potrójny kontrapunkt zezwala na następujące kombinacje trzech głosów: *a* = cantus firmus, *b* = kontrapunkt pierwszy, *c* = kontrapunkt drugi:

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>
<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>
<i>c</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>

W kontrapunkcie poczwórnym można cztery melodie przestawić tak, że powstaje 24 kombinacyj; *a* (*cantus firmus*), *b*, *c*, *d* (trzy kontrapunkty):



<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i>
<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i>
<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>c</i>
<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i>
<i>d</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>



Zastosowaniem tych wszystkich form kontrapunktu jest fuga. Rozróżnia się dwojaką fugą: tonalną i realną. Starszą formą jest fuga realna, odpowiadająca istotą swoją kanonowi w interwale kwinty; natomiast wytworem nowszej muzyki, opartej na systemie tonacji *Dur* i *Moll*, jest fuga tonalna; wszelako dla należytego zrozumienia tej różnicy konieczne jest zaznajomienie się z konstrukcją fugi. W skład fugi wchodzi: temat z odpowiedzią, kontrtemat, łącznik czyli *divertimento*, epizody i *stretta* (*Restrictio*, *Ristretto*).

Temat fugi, zwany »Dux« tj. przewodnik lub »Subjekt« musi być zwięzły i mimo niewielkich rozmiarów mieścić w sobie materiał, z którego zbudowana jest cała fuga. Bezpośrednio po temacie odzywa się odpowiedź czyli transpozycja tematu, zwana »Comes« tj. towarzysz. Nową melodją, przeciwstawioną tematowi lub jego odpowiedzi nazywa się kontrtematem lub »kontrasubiektem«; ze względu na to, że kontrasubjekt towarzyszy tematowi raz w dolnym głosie, a raz w górnym, stosuje się do niego technikę kontrapunktu podwójnego; nieraz zmienia się linję melodyjną kontrasubjektu, ale tylko w drobnych szczegółach. »Comes« zjawia się zasadniczo dopiero po ostatniej nucie tematu; jeśli odpowiedź wystąpi przed ukończeniem tematu, a więc niemal bezpośrednio po intonacji pierwszej nuty tematu, wówczas powstaje t. zw. *Stretta* czyli skupione prowadzenie głosów; ten środek kontrapunktyczny, pozwalający na różnorodne kombinacje, stosuje się zazwyczaj przy końcu fugi jako punkt kulminacyjny całości.



Zasadą konstrukcji fugi jest, by odpowiedź tematu zjawiała się w tonacji dominantnej.

Odpowiedź nie zawsze jest dosłowna; jeśli zostaje niezmieniona w transpozycji, wówczas fuga nazywa się realna, jeśli zaś według pewnych reguł ulega zmianom, fuga nazywa się tonalna. Zasady fugi tonalnej ustalili dopiero J. S. Bach swojemi arcydziełami, które są niedościgłym wzorem tej formy. Tonice odpowiada stale dominanta:


Temat		Comes	
-------	---	-------	---

lub: Temat		Comes	
------------	---	-------	---

a dominancie odpowiada tonika:

Temat		Comes	
-------	---	-------	---

stąd następują zmiany w odpowiedzi np.:

	Comes	
--	-------	---

a więc krok tercji zjawia się w odpowiedzi jako krok sekundy.

Nieraz dodaje się do melodji tematu jeszcze krótką frazę jako łącznik, przygotowujący odpowiedź i kontrasubjekt; zwłaszcza w dalszym toku fugi, gdy odpowiedź odzywa się poraz trzeci lub czwarty, występuje łącznik jako ważny czynnik estetyczny. Kontrasubjekt musi mieć samoistną melodję i stanowić silny kontrast wobec melodji tematu, zwłaszcza pod względem rytmicznym, a jednak ma być naturalną konsekwencją tematu: spokojnej linii tematu przeciwstawia kontrasubjekt żywszy ruch i odwrotnie. Część fugi zawierająca

temat i odpowiedź z kontrasubiektem nazywa się ekspozycją; rozmiary jej zależą od liczby głosów: a więc w dwugłosowej fudze ekspozycja będzie krótka; w trzechgłosowej lub czterogłosowej potrwa tak długo, póki temat nie przejdzie przez wszystkie głosy zwykle w następującym porządku:

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| I. głos: <i>dux</i> na tonice | } I. część fugi:
Ekspozycja. |
| II. głos: <i>comes</i> na kwincie | |
| III. głos: <i>dux</i> na tonice | |
| IV. głos: <i>comes</i> na kwincie | |

Drugą część fugi stanowią epizody modulacyjne (*divertimenti, andamenti*); są to wprawdzie samodzielne ustepy, lecz pod względem melodyjnym nie wprowadzają nic nowego, albowiem operują w sposób imitacyjny motywami tematu fugi lub motywami kontrasubjektu; poszczególne części epizodu oddzielone są zazwyczaj kadencjami. Ugrupowanie modulacyjne jest różnorodne; ale zawsze głosy następują po sobie w stosunku toniki do dominanty tej nowej tonacji, w jakiej utrzymany jest cały epizod. Zasadniczo plan modulacyjny epizodu opiera się albo na pokrewieństwie kwinty albo tercji. A więc fuga np. w *C-dur* może mieć następujące ugrupowanie:

- Ekspozycja: *C-dur, G-dur.*
 Epizod: *A-moll, E-moll* lub *D-moll, A-moll* lub *F-dur, C-dur* i t. p.

Analogicznie w fudze, utrzymanej w tonacji mollowej. Ostatnią tj. trzecią częścią fugi jest *stretta* tj. kanoniczna imitacja, w której często trzeba z konieczności zmieniać temat ze względu na podwójny kontrapunkt i na skupione prowadzenie tematu z odpowiedzią. Nie każda fuga przestrzega w praktyce tego schematu konstrukcyjnego; nieraz brak *strety* wogóle, nieraz występuje ona już w drugiej części, nieraz inny jest układ modulacyjny, inne następstwo głosów i t. p.

Analiza dwugłosowej fugi wokalnejszy na Sopran i Alt Joh. Georg. Albrechtsbergera. 1790:

Fuga a duo. F-dur.

- I. { T. 1—4 temat w alcie *F-dur*
 > 4—7 comes w sopranie na dominancie, zaś w alcie
 kontrasubjekt.
 > 7—12 modulacja imitacyjna, zakończona kadencją
 C-dur T. 11—12.
- II. { T. 12—15 łącznik modulacyjny w alcie.
 > 14—16 temat w sopranie.
 > 16—19 odpowiedź w alcie.
 > 19—24 krótka imitacja modulacyjna, zamknięta ka-
 dencją w *A-moll*.

- III. { T. 25—28 stretta.
 } > 29—39 trzy imitacje, służące tylko do zaokrąglenia
 całości.

Na stylu fugi opiera się fugato; nie jest to jednak jakaś odrębna, ściśle określona forma, lecz zazwyczaj epizod jakiejś kompozycji, posługujący się techniką imitacyjną.

Fuga z dwoma tematami, występującymi zazwyczaj równocześnie, nazywa się fugą podwójną bez względu na liczbę głosów, którymi operuje (3, 4 i więcejgłosowa). Technika fugi podwójnej opiera się na podwójnym kontrapunkcie w oktawie. Fuga podwójna może mieć dwojaką formę: a) za drugi temat służy kontrasybjekt, a więc płyną obok siebie dwa różne rytmicznie tematy; zwykle wprowadza się drugi temat po pewnej przerwie, ażeby tem plastycznie od siebie się odrzynały; połączone ze sobą stale odtąd nierozdzielnie występują w ciągu fugi; b) inną formę reprezentuje podwójna fuga, w której najpierw pierwszy temat przewinie się przez wszystkie głosy, poczem zjawia się drugi temat również przeprowadzony prawidłowo jak pierwszy, a dopiero na końcu łączą się obydwie tematy i jako fuga podwójna doprowadzają stopniowanie konstrukcyjnego pierwiastka do kulminacyjnego punktu. Przykład: J. S. Bach *Kunst der Fuge*, 15-fuga 4-głosowa, w której na końcu pojawia się trzeci temat *B—A—C—H* (*fuga a tre soggetti*) i w ten sposób fuga ta przeobraża się najpierw z fugi pojedynczej w podwójną, a potem z podwójnej w fugę potrójną. Ta forma fugi polega na równoczesnym wprowadzeniu tematu z dwoma samodzielnymi kontrasybjektami. Wzór: Bacha Fuga *Cis-moll* z *Wltmp.* Klav. I i organowa fuga *Es-dur.* Fuga początkowa operuje czterema samodzielnymi tematami; szczytem skomplikowania polifonicznego są fugi, w których występuje jeszcze większa liczba tematów; por. fugę końcową w II. symfonji K. Szymanowskiego.

Fuga posługuje się nieraz wszystkimi, skomplikowanymi środkami techniki kontrapunktycznej, jak inwersja, diminucja, augmentacja. Przewrót tematu, wykonanego w ruchu przeciwnym, we fudze, stworzył osobną formę fugi *contraria*; po temacie wprowadza *comes* odpowiedź w ruchu przeciwnym; podobną formą jest fuga *inversa*, której przykład daje Bach w *Kunst der Fuge* Nr 13; polega

ona na tem, że temat w inwersji pojawia się jako *Dux*, a także i epizody prowadzi Bach ruchem przeciwnym.

Swobody w budowie fugi wprowadził Beethoven (sonaty: op. 101 *A-dur*, op. 106 *Hammerklavier B-dur* i op. 110 *As-dur*, a zwłaszcza fuga kwartetu op. 133): przedewszystkiem śmiałe modulacje do najodleglejszych tonacji, dowolne zwiększenie liczby głosów, podwajanie oktaw głównie we forte, nagle przerwy zapomocą epizodów i zmiany w melodyjnym rysunku tematu.

Podstawą nauki zostaną na zawsze fugi Bacha; pożyteczne jest wydanie we formie partytury fug, zawartych w „Wltmp. Klavier“ (Dr F. Stade), jak również wydanie z komentarzem analitycznym F. Busoniego.

Z bogatej literatury teoretycznej o kontrapunkcie i fudze wymienić należy:

- Joh. Jos. Fux, *Gradus ad Parnassum*, 1725.
Fr. W. Marburg, *Abhandlung von der Fuge*, 1753.
J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, 1774.
J. G. Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Komposition*, 1790.
Francesco Azzopardi, *Il musico pratico*, 1760 (tłum. franc. A. Choron, 1816).
Paolucci Giuseppe, *Arte pratica di contrappunto*, 3 tomy, 1765—1772.
L. A. Sabbatini, *Gli elementi teorici della musica*, 1789. Kanony wydał osobno A. Choron.
Giambattista Padre Martini, *Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, 1774.
Hon. Fr. Langlé, *Traité de la fugue*, 1805.
L. A. Sabbatini, *Trattato sopra le fughe musicali*, 1805.
Fr. J. Fétis, *Traité de la fugue et du contrepoint*, 1825—1846.
Simon Sechter, *Grundsätze der musikal. Komposition*, 1853.
Heinr. Bellermann, *Kontrapunkt*, 1901.
Siegf. Dehn, *Lehre vom Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge*, 1883.
Cesare de Sanctis, *Contrappunto e fuga*, 1895.
C. Dobičić, *Bassi fugati*.
Pietro Raimondi, *Bassi imitati e fugati*.
Zygmunt Noskowski, *Kontrapunkt, kanony i fuga*.
Sergiusz Taniejew, *Kontrapunkt imitacyjny w ścisłym stylu*, 2 tomy (po rosyjsku i niemiecku).
André Gédalge, *Traité de la fugue* (1 tom w tłum. niemieckim, 1907).
Iwan Knorr, *Lehrbuch der Fugenkomposition*, 1911.

III

FORMY. INSTRUMENTY.

Nauka form określa zasady, na których opiera się budowa utworu muzycznego. Czem wyraz w mowie, tem w muzyce motyw; składa się on co najmniej z dwóch tonów tejsamej lub różnej wysokości; zasadniczo zaczyna się motyw na słabej części taktu, jakby odbitka arsis \sim , a kończy się na mocnej części, thesis \cdot . Ten stosunek jest podstawą poprawnego frazowania, lubo są i motywy, które zaczynają się na mocnej części taktu, a kończą na słabej. Zgodnie ze znaczeniem wyrazu »motyw« (motus = ruch) głównym czynnikiem, który decyduje o istocie motywu, jest rytm; melodia odgrywa w strukturze motywu mniejszą rolę.

Motyw jest jakby zarodkową komórką, z której buduje się organizm muzyczny. Rysunek motywu może ulegać zmianom melodyjnym, rytmicznym i harmonicznym. Na tej modyfikacji motywu polega t. zw. »praca tematyczna«, umiająca wydobyć różnorodność nowych form z zachowaniem zasadniczego typu motywu. Augmentacja czyli zwiększenie wartości rytmicznej, diminucja czyli zmniejszenie i inwersja czyli przewrót interwali, zawartych w motywie są głównymi formami, wynikłymi z przekształcania motywu. Motyw, snujący się przez całą kompozycję jako podwalina jej konstrukcji, nazywa się »motywem przewodnim«. Leitmotiv (Berlioz, Wagner, Cez. Franck). Zależnie od rozmiarów może być motyw jedno lub dwutaktowy.

Motywy łączą się we frazy zazwyczaj dwutaktowe; rzadsze są frazy trzechtaktowe; Beethoven zaznacza je w Scherzu IX. symfonji jako »ritmo a tre battute«. Fraza,

stanowiąca grupę złożoną z czterech taktów, tworzy z danie muzyczne o różnorodnej budowie, zależnej od motywów, które w zdaniu występują. Dwa zdania obok siebie zestawione, dopełniają się wzajemnie i pozostają wobec siebie w stosunku poprzednika i następnika; całość nazywa się okresem ośmiotaktowym. Jestto normalna, najczęściej występująca konstrukcja; cechą jej jest symetria budowy; zazwyczaj 4-taktowy poprzednik kończy się (jakby średnikiem) na dominancie, zaś 4-taktowy następnik na tonice; są jednak odstępstwa od tej zasady; nieraz i poprzednik i następnik występują na tonice. Niesymetryczną formę przybiera okres, gdy poprzednik lub następnik mają mniej albo więcej taktów aniżeli po cztery; mogą więc być okresy 9. 10. 11-taktowe. Nieraz okres rozpada się na trzy części po 4 takty, kontrastujące pod względem melodji i harmonji; jestto okres 12-taktowy, dość rzadki w muzyce. Natomiast częstą konstrukcją jest rozszerzony, wielki okres 16-taktowy; rolę poprzednika spełnia w nim pierwszy okres 8-taktowy, a następnika drugi okres również 8-taktowy.

Symetria budowy, charakterystyczna dla okresu, posłużyła za podstawę dla formy pieśni. Zwłaszcza pieśń ludowa, a więc przystępna i pełna prostoty posiada symetryczną budowę okresową; taksamo arje operowe i kantylena muzyki klasycznej. Natomiast tam, gdzie melodia nie da się ująć w schemat symetrii okresowej, powstaje »rapsodyczna« kantylena, płynąca swobodnie i niezależnie od podziału na poprzednik i następnik. Typ takiej melodji reprezentują ostatnie kompozycje Beethovena i melodia Wagnerowskich dramatów, którą Wagner określił jako »unendliche Melodie«, a więc melodia, nie dająca się zamknąć w ramach okresu.

Okresowa forma pieśni obejmuje pieśni, przeznaczone do śpiewu czyli wokalne i utwory instrumentalne, zbudowane według zasad konstrukcji okresowej; Mendelssohn nazwał trafnie tę formę »Lieder ohne Worte«. Piosenki ludowe mają zazwyczaj tylko jeden okres 8. lub więcej taktowy; są to więc pieśni jednoczęściowe. Tasama melodia powtarza się przy każdej nowej zwrotce poetyckiego tekstu; tak zbudowana piosenka nazywa się pieśnią z wrotkową.

Dwa okresy, obok siebie zestawione, a kontrastujące charakterem melodji, rytmu, harmonji, tworzą pieśń dwuczęściową. Typ ten mają również pieśni ludowe (por. Mo-

niużki »Tam na górze jawor »toi«); częste zastosowanie występuje w muzyce instrumentalnej, zwłaszcza u klawyków, zazwyczaj jako temat warjacji. Muzyka francuska (suits i opera 17 i 18 w.) zna tę formę pod nazwą »Air«, lecz w zwiększonych rozmiarach jako wielką formę dwuczęściową, w której zamiast okresów 8-taktowych występują okresy 16-taktowe.

Najbogatszą konstrukcję wykazuje pieśń, gdy trzy okresy łączą się w całość, zwaną pieśnią trójdzielną. Schemat jej da się wyrazić zapomocą wzoru A (pierwszy okres) B (drugi okres) A (powrót pierwszego okresu). Trzecia część jest powtórzeniem pierwszej części czyli t. zw. »da capo«; dlatego formę pieśni trójdzielnej nazwano formą lub arją da capo. Część środkowa kontrastuje z dwiema skrajnymi głównie zapomocą tonacji tj. oddala się od głównej tonacji do subdominantowej lub odpowiedniej i zapomocą modulacji przygotowuje powrót tonacji zasadniczej. Zazwyczaj zbudowane są tak powolne utępy sonat i symfonji, niektóre »Pieśni bez słów« Mendelssohna, nokturny i preludja Chopina. Formy instrumentalne, oparte na formie pieśni trójdzielnej, wypisują każdą z części z drobniejsze ogniwa, tak, że jedno z ogniw jest już samo dla siebie formą, złożoną z dwóch lub trzech okresów, a więc np. część A rozpada się na ogniwa $a + b$, lub $a + b + a$ itp. Dla zaokrąglenia całości występuje w zakończeniu koda, osnuta na motywie pieśni lub na motywie samodzielnym, który wówczas nazywa się motywem kodalnym.

Nowoczesna liryka wokalna wprowadziła obok pieśni zwrotkowej pieśń o »wobodnie płynącej melodji, która »starannie deklamuje zgłoski tekstu. Każdy wiersz tekstu posiada więc inną melodję, której budowa zawięła przedewszystkiem od metrycznej konstrukcji tekstu, a jej charakter od treści i nastroju słów poetyckich. Jest to tzw. pieśń deklamacyjna. (przykłady: Schuberta »Doppelgänger«, Chopina »Z gór »kąd dźwigali«, większość pieśni Hug. Wolfa). Różnica między pieśnią zwrotkową a deklamacyjną polega na tem, że akompanjament fortepianowy pieśni zwrotkowej składa się z akordów, które tylko »podpierają« melodję i podkreślają jej konstrukcję harmoniczną (stopunek dominanty do toniki), gdy tymczasem w pieśni deklamacyjnej akompanjament staje się samodzielną partją fortepianową, która za-

myka w sobie nastrojową treść pieśni, a nieraz jest właściwą pieśnią, w której głos ogranicza się wyłącznie do muzycznej deklamacji tekstu (por. pieśni K. Szymanowskiego).

Symetryczną budowę okresu stosuje się przedewszystkiem w t a ń c a c h; forma tańca jest więc niczem innym, jak formą pieśni dwuczęściowej lub trójdzielnej zgodnie z historycznym rozwojem tańca, który pierwotnie był piosenką taneczną t. zn. śpiewano ją z odpowiedniami ruchami tanecznymi. W tańcach przeważa forma pieśni trójdzielnej według schematu *A. B. A.* Część środkową *B.* nazywano w dawnej muzyce »alternativo«, później zaś instrumentalnem »trio« tj. partją przeznaczoną na trzy instrumenty według tradycji, przyjętej w starofrancuskim balecie: tam bowiem pełna orkiestra grała część pierwszą i ostatnią, a część środkową dla silniejszego kontrastu wykonywały tylko trzy instrumenty solowe tj. dwa oboje i fagot. W tańcach durowych trio utrzymane jest zazwyczaj w tonacji subdominaty, a w tańcach molowych w tonacji równoległej. Tańce Chopinowskie unikają tego szablonowego zestawienia i w najśmielszy sposób grupują część główną i trio, wyzyskując pokrewieństwo tercji i zamianę enharmoniczną; typowym przykładem jest polonez *As-dur* op. 53, w którym trio utrzymane jest w tak napozór odległej tonacji jak *E-dur*; tymczasem jest to tylko enharmoniczna zamiana *Fes-dur*.

Dawne dworskie tańce ujęto w 17 i 18 wieku w suitę (p. rozdział I »Historja muzyki«) jako w formę cykliczną. Na wzorach suity oparto również cykliczną formę serenady i rozwiniętej z niej sonaty. Miejsce dawnych tańców dworskich zajęły tańce ludowe i narodowe: dostojny polonez z charakterystyczną frazą końcową, przybierającą różne modyfikacje. Rytmem zbliża się do poloneza hiszpańskie bolero, wykonywane z towarzyszeniem kastanietów; przy akompaniamencie gitary otrzymuje bolero nazwę *segnidilli*; ludowy mazurek z nieuchwytną różnicą pokrewnych form: kujawiaka i oberka; żywiołowy mazur (klasyczny przykład mazur z »Halki«); niemiecki walc z odmianami »Ländlera« i walca wiedeńskiego i krótszego, sentymentalnego walca paryskiego. Ze stylizacji menueta i walca powstało Scherzo, w sonatach i symfonjach Beethovena utrzymane we formie pieśni trójdzielnej o bardzo żywym tempie; u Schuberta na Scherzo charakter walca z właściwą mu pogodą żartobliwą

i lekkością. U późniejszych romantyków staje się Scherzo samoistnym utworem, niezależnym od sonaty: finezja rytmu, chochlikowa fantastyczność jest cechą Scherza u Mendelssohna; tesame cechy posiada Capriccio. Scherzo Chopinowskie ma charakter posepny i szyderczy; sławne określenie Schumannna o Scherzu *H-moll* z kolendą: »Wie soll sich der Ernst kleiden, wenn schon der Scherz in dunklen Schleiern geht«. (Jak ma się stroić powaga, jeśli już żart osłonięty jest kirem żaloby). Zbliżona do Scherza jest Burleska, odznaczająca się bardziej rubasznym tonem (por. Rysz. Strauss, J. L. Nicodé op. 27).

Ze suity pozostały dwie formy: menuet jako ogniwo sonaty i rondo, dawny taniec śpiewany naprzemian przez solistę i chór, który podejmował i powtarzał intonowaną melodję. Rondo jak samodzielna forma instrumentalna opiera się zasadniczo na formie pieśni; kilka okresów wyposażonych odrębną melodją, zestawia się obok siebie w ten sposób, że okres, zawierający temat główny, pojawia się kilkakrotnie, przeplatany innym tematem czyli epizodem lub jak dawniej nazywano kupлетem. A więc temat główny krąży w koło i stąd nazwa: rondeau; schemat ronda można wyrazić jako *A* (temat główny), *B* (epizod) znowu *A*, potem *C* (nowy epizod), znowu *A*, nieraz nawet *D* (jeszcze jeden epizod). Elementarna forma ronda wprowadza trzykrotnie temat główny i dwa przeplatające go epizody. Ogniwa ronda są wyraźnie odgraniczone, gdyż temat główny kończy się zwykle całkowitą kadencją (dominanta-tonika). Epizod ma zazwyczaj charakter passażowy, jest więc łącznikiem między tematem głównym i jego powrotem i przygotowuje ten powrót zapomocą modulacji dominantowej. (Główne typy ronda u Mozarta). Niezmiernie bogato budują rondo Beethoven i Chopin; wprowadzają bowiem zamiast jednego tematu kilka grup tematycznych, przekształcają melodję tematu, transponują ją do innej tonacji, spajają epizod z głównym tematem zapomocą łączników i zaokrąglają całość kodą.

Formę ronda mają nie tylko kompozycje zaopatrzone tytułem ronda, lecz różne inne formy instrumentalne; powolne ustępy sonaty lub symfonji mogą mieć formę rondową; dowodem tego Andante z V. symfonji Beethovena; nawet i tańce mogą mieć budowę ronda; por. Chopina Rondeau à la

Mazur op. 5. lub fantastyczne Capriccio Beethovena »Die Wut über den verlorenen Groschen« op. 129.

Na ścisłym schemacie architektonicznym opiera się forma sonatowa, rozwinięta przez klasyków, dlatego zwana także formą »klasyczną«. Zasada jej konstrukcji polega na przeciwstawieniu dwóch tematów czyli na dualizmie tematycznym w przeciwieństwie do fugi, która zasadniczo jest jednotematowa i poniekąd mechanicznie przeprowadza swój temat przez wszystkie głosy. Forma sonatowa jest niezależna od kontrapunktu czyli od prowadzenia głosów, lecz należy do stylu homofonicznego, a więc operuje melodją, opartą na harmonji.

Schemat formy sonatowej jest w rzeczywistości rozszerzonym schematem formy trójdzielnej pieśni *A. B. A.*, gdyż rozpada się także na trzy ogniwa, z których dwa skrajne są niemal identyczne, a środkowe jest ich kontrastem. Rolę ogniwa *A.* spełnia ekspozycja, zamknięta zazwyczaj znakiem repetycji; środkowe ogniwo *B.* tworzy przetworzenie czyli praca tematyczna, a ostatnie ogniwo *C.* jest reprzyzą czyli powrotem pierwszego ogniwa. W konstrukcji formy sonatowej tkwi pierwiastek dramatyczny zarówno w architektonice, jak i w zasadzie, polegającej na rozwoju akcji. Analogja budowy występuje w podziale na ekspozycję, konflikt, stanowiący punkt kulminacyjny dramatu i rozwiązanie węzła dramatycznego. Rozwojowi akcji dramatycznej odpowiada we formie sonatowej rozwój obydwóch tematów, ścierających się ze sobą jakby dwie osoby działające w dramacie.

Ekspozycja bowiem wprowadza dwa kontrastujące tematy: jeden na tonice, o charakterze rytmicznym; drugi na dominancie o charakterze melodyjnym (od Mozarta nazywają go Niemcy »Gesangs-Thema«). W durowej sonacie I. temat np. *C-dur*, II temat w *G-dur* (lub wyjątkowo w *G-moll*); w molłowej sonacie I. temat np. w *A-moll*, drugi temat w tonacji odpowiedniej, a więc *C-dur*. Obydwa tematy, przeciwstawione sobie pod względem melodji, harmonji i rytmu, spaja ze sobą ogniwo przejściowe, łącznik, przygotowujący modulację drugiego tematu.

Po ekspozycji następuje przetworzenie czyli opracowanie tematów, zawartych w ekspozycji; zasadniczo nie przybiera zatem nowego pod względem melodji, natomiast praca tematyczna polega na przekształceniu rytmicznym i harmonicznym motywów, z których składają się obydwie

tematy. Nie zawsze obydwaj tematy stanowią materiał przetworzenia; spowodowałyby to zbytnią rozwlekłość całości; dlatego ze względów ekonomii konstrukcyjnej kompozytor operuje tylko jednym tematem i im więcej zdoła stworzyć nowych pomysłów z niego, tem wyższą wartość posiada praca tematyczna. Nie da się ona wtłoczyć w żaden schemat, lecz ma zupełną swobodę konstrukcji i charakter fantazji czy improwizacji (por. Sonatę Chopina *B-moll* op. 35). Do wyjątków należy wprowadzenie nowego tematu do przetworzenia i sprzeciwia się poniekąd zasadzie przetworzenia, które opracowuje i wyzyskuje materiał ekspozycji; klasycznym przykładem nowego tematu w przetworzeniu jest »Eroika« Beethovena, w której zjawia się temat 8-taktowy *E-moll*.

Trzecie ogniwo formy sonatowej stanowi powrót czyli repryza tematów ekspozycji; jedyna różnica polega na tem, że drugi temat zjawia się nie na dominancie, lecz taksamo, jak pierwszy temat, na tonice; w ten sposób następuje pojednanie obydwóch pierwiastków, zawartych w ekspozycji, jakby rozwiązanie dramatycznego węzła. Wszystkie trzy ogniwa stanowią całość, zwaną sonatowem *Allegro*; budowa *Allegra* decyduje o konstrukcji formy sonatowej. Jeśli *Allegro* posiada małe wymiary i zaledwo szkicuje linje konstrukcji sonatowej, wówczas tworzy *Sonatinę* czyli małą sonatę; jeśli zaś poszczególne ogniwa są bogato rozwinięte, wtedy powstaje *Sonata*. Ten typ reprezentują sonaty fortepianowe Beethovena. Prócz dwóch zasadniczych tematów wprowadzają one do ekspozycji jeszcze trzeci temat, zamykający pierwszą część sonatowego *Allegra* jako koda, stąd nazwa tematu kodalnego; zewnętrznie zaznacza kompozytor wprowadzenie tego tematu zapomocą akordu kwartsektowego. Różnica między sonatiną a sonatą występuje w budowie i charakterze obydwóch tematów: Tematy sonatiny są pogodne i pełne prostoty, zbudowane symetrycznie jako okresy; tematy sonatowe unikają symetrii, zakreślają śmiało łuki melodyjne, i opierają się na motywach o ostrych konturach rytmicznych.

Sonata jest, podobnie jak suita, formą cykliczną, a więc składa się prócz *Allegra* z kilku innych ogniw. Suita zestawia poszczególne części luźnie, zaś sonata stara się połączyć je ze sobą w jednolitą całość; niejednokrotnie nawet bezpośrednio bez przerwy łączy się jeden ustęp z drugim zapomocą »attacca«. Liczba i następstwo części, składających so-

placyjny, poufny i zaciszny zgodnie z przeznaczeniem jako muzyka kameralna, gdy natomiast koncert jako forma symfoniczna, oznaczająca »współzawodnictwo« (con-certare) między instrumentem solowym a orkiestrą, ma charakter wirtuozowski i działa błyskotliwością efektu (o ile nie staje się »symfonią z instrumentem solowym« jak to jest u Beethovena i Brahmsa). Przed repryzą występuje w koncercie (zwykle na akordzie i opatrzonym fermatą) dłuższa wirtuozowska kadencja, jakby improwizacja solisty. Dawniej jej nie wypisywano, lecz zostawiano ją do woli wykonawcy: »cadenza ad libitum«; nowsi kompozytorzy umieszczają w koncertach własne kadencje.

Pierwotnie »sonata« oznaczała wszelką kompozycję instrumentalną w przeciwieństwie do kompozycji wokalnejszy czyli kantaty. Ten typ »sonaty«, nie opartej na konstrukcji sonatowej, mają nieraz kompozycje bez Allegra sonatowego; należy tu m. i. Sonata Mozarta *A-dur*, złożona z warjacji, menueta i marsza tureckiego; również i sonata Beethovena *As-dur* op. 26. zaczynająca się warjacjami; dalsze ustępy obejmują Scherzo, marsz pogrzebowy i rondo. Kompozycje te nie mają poza nazwą nic wspólnego ze sonatą.

●drebny typ sonaty reprezentuje sonata fantazja (por. Beethoven op. 27), łącząca schemat sonatowy ze swobodną improwizowaną formą fantazji. Mimo całej swobody musi jednak fantazja zachować jasność konstrukcji; nieraz posługuje się fantazja jakąś inną formą, np. formą rondo jak Fantazja Chopina *F-moll* op. 49. Nazwy fantazji nadużywano w muzyce; w okresie wirtuozostwa (epoka Thalberg-Liszt) nazywano parafrazy popularnych melodyj i aryj operowych, pełne błyskotliwego i pustego wirtuozostwa passażowego, »fantazjami«. Poza nawiasem muzyki stoi tzw. »potpourri«, bezwartościowy zlepek różnych melodyj.

Sonata lub symfonia, łącząca bez przerwy wszystkie trzy lub cztery części w jednolitą, organicznie spójną całość, uitorowała drogę poematowi muzycznemu; w muzyce fortepianowej należy tu jednoczęściowa sonata (np. *H-moll* Fr. Liszta), w muzyce orkiestralnej: poemat symfoniczny.

Forma poematu symfonicznego łączy się najściślej z »muzyką programową«. Niema tu ustalonego schematu konstrukcji, jak w symfonji, lecz budowa zawisła przedewszystkiem od »idei«, zawartej w programie. Głównym czynnikiem, który

natę są dowolne. Zwykle składa się sonata z trzech części: Allegro, Andante i Allegro finału, albo też z czterech części tj. prócz wymienionych jest jeszcze menuet lub scherzo. Haydn, Mozart wprowadzają menuet, u Beethovena jest zwyczaj scherzo. Jako finał znajduje się zwykle rondo.

Forma sonatowa ma różnorodne zastosowanie albo jako sonata fortepianowa, albo jako forma muzyki kameralnej tj. sonata na skrzypce i fortepian, ewentualnie inny instrument z fortepianem, jak wiolonczela lub flet lub waltornia; jestto tzw. »duo instrumentalne« (nie »duet«! bo to jest forma wokalna). Sonata na trzy instrumenty tworzy »trio« albo smyczkowe (skrzypce, wiola, wiolonczela) albo fortepianowe (skrzypce, wiolonczela i fortepian); sonata na cztery instrumenty tworzy »kwartet« o rozmaitym składzie; np. kwartet fortepianowy obejmuje skrzypce, wiolę, wiolonczelę i fortepian. Najczęściej używaną i najszlachetniejszą formą muzyki kameralnej jest kwartet smyczkowy tj. dwoje skrzypiec, wiola, wiolonczela. U Haydna górują jeszcze pierwsze skrzypce nad resztą zespołu; u Mozarta i Beethovena każdy z instrumentów kwartetu ma równorzędne stanowisko.

Sonata przeznaczona na orkiestrę staje się symfonią; zasadniczo składa się symfonia z 4 części: Allegro, Andante, Scherzo, Finale. Tu właśnie Allegro sonatowe jest bogato rozwinięte zwłaszcza w przetworzeniu; albowiem w porównaniu czy z sonatą fortepianową czy z kwartetem smyczkowym przybywa tutaj prócz melodji, rytmu i harmonji jeszcze nowy czynnik tj. barwa instrumentów orkiestralnych, którą kompozytor może w przetworzeniu wyzyskać. Symfonię poprzedza nieraz patetyczny wstęp.

Samo Allegro sonatowe, przeznaczone na orkiestrę, nazywa się uwerturą koncertową; w odróżnieniu od sonaty lub symfonji nie powtarza się ekspozycji w uwerturze koncertowej. Na formie sonatowej opiera się wkońcu koncert klasyczny tj. sonata na instrument solowy (fortepian, skrzypce lub wiolonczela) i na orkiestrę czyli »tutti«. Do rzadkości należą dwa instrumenty solowe na tle orkiestry (por. Brahmsa »Doppelkonzert« na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę); w dawniejszej muzyce, przedklasycznej, nazywała się ta forma »concerto grosso« lecz bez łączności z konstrukcją sonatową. Zasadnicza, różnica między sonatą a koncertem polega na tem, że sonata ma charakter kontem-

całości nadaje spójną jednolitość, jest technika »przewodnich motywów«; każdy z tych motywów coś wyraża lub ilustruje i w ten sposób uplastycznia treść poematu. Charakterystyczna barwa instrumentów orkiestralnych odgrywa tutaj ważną rolę.

Forma wyzwolona z wszelkiego schematu konstrukcyjnego jest w niej; istotą jej jest opracowanie tematyczne zasadniczego pomysłu, który kompozytor stawia na czele jakby »motto« całości. Jest to »temat« warjacji; najczęściej posługuje się kompozytor obcym tematem; w 18 wieku i z początkiem 19 w. ulubionym tematem warjacji były arje operowe lub zbliżone do nich proste melodie piosenki ludowe. Temat warjacji musi bowiem być jak najprostszy i przystępny, a zarazem nadawać się do stopniowania w cyklu następujących po nim warjacji. W epoce wirtuozostwa (Paganini-Liszt) warjacje były efektowną, błyskotliwą kompozycją, służącą wykonawcy do popisów technicznego. Niezależnie od tego typu bez większej wartości (popularne »Airs variés«!) rozwija się warjacja, jako jedna z najtrudniejszych form kompozycji, wyposażona we wszystkie środki harmoniczne i kontrapunkcyjne. Liczba warjacji, osnutych na temacie wstępnym, nie jest ograniczona; nieraz jest ich zaledwo kilka, nieraz znowu kilkadziesiąt. Od zmysłu konstrukcyjnego zależy budowa i wartość warjacji, bogactwo pomysłów i cięłość architektони. Mimo zupełnej swobody w budowie warjacji można jednak rozróżnić dwa zasadnicze typy warjacyjne: jeden to typ warjacji ornamentальной, zachowujący kontury melodyjne tematu; z zachowaniem tej samej podstawy harmonicznej opłata kompozytor linje melodji girlandą ozdób; wstępy pasażowe przeplata ustępnymi akordowymi i opiera całość na zasadzie kontrastu. Drugi typ stanowi warjacja charakterystyczna; melodia, rytm i tonacja ulegają tutaj zmianie; pod względem technicznym odgrywa we warjacjach ważną rolę pierwiastek polifoniczny: kanon, fuga (por. Bach, Beethoven, Brahms, Reger).

Instrumenty są tem doskonałsze, im bardziej zbliżają się barwą dźwięku do głosu ludzkiego. Pewność głosu ludzkiego, właściwa mu ciągłość tonu, jego zdolność modulacyjna w stopniowaniu siły, nabrzmiewanie od pp do ff, a przede wszystkim owa niezrównana, a tak różnorodna barwa

»timbre« i vibracja głosu — oto zalety, które dźwięk głosu ludzkiego uczyniły niedościgłym ideałem dla każdego budowniczego instrumentów: śpiewność tonu jest głównym celem budowniczych »krzypiec; wydobyć śpiewnego, ciągłego tonu jest przedmiotem nieustannych eksperymentów przy udokonaleniu mechaniki fortepianowej, a »vox humana« w organach zwana też »vox coelestis« jest najwyższą dumą konstruktorów, jeśli zdolają naśladować vibrację głosu ludzkiego.

Mimo podobieństwa z niektórymi instrumentami posiada organ głosu ludzkiego tak odrębną budowę, że ściślej analogji z innymi instrumentami nie można przeprowadzić. Wprawdzie trzy główne części składowe organu głosowego tj. płuca, tchawica z krtanią, jama ustna i nosowa odpowiadają swem fizjologicznem znaczeniem działaniu głównych części składowych w organach, lecz poza tem zewnętrznem podobieństwem konstrukcja narządu głosowego zajmuje zupełnie odrębne stanowisko. Sławny anatom J. Hyrtl nazwał krtanią piśczalką stroikową (języczkową, »Zungenpfeife«). Stroikiem, języczkiem lub piórkiem nazywa się ciało »prężyste (z trzciny, blaszki stalowej itp.), umieszczone przy ujściu otworu, przewodzącego prąd powietrza: przez swe drgania stroik naprzemian otwiera i zamyka ujście przewodu. Ciągły prąd powietrza zmienia się więc w kutek działania stroika na prąd przerywany perjodycznie i staje się przez to źródłem dźwięku. W organie głosu ludzkiego tym stroikiem są »struny głosowe« czyli więzadła, umieszczone w krtani na szczycie tchawicy; są to napięte, muskularne błony, które mogą zmieniać zarówno swoje położenie, jak i stopień napięcia. Od ich budowy, długości, grubości i »prężystości« zależy wysokość i jakość dźwięku; długie i grube więzadła wydają dźwięk niski, cienkie i krótkie dźwięk wysoki.

Według pomiarów anatoma Joh. Müllera (1859) długość więzadeł u mężczyzn wynosi 18 mm., u kobiet 12 mm. Różnice indywidualne są tu znaczne. W okresie »mutacji« ze wzrostem więzadeł głosu chłopięcy przybiera barwę głosu męskiego. Objętość głosu w każdym rejestrze sięga do dwóch oktaw:

bas	mniej więcej od F	do c_1
tenor	»	» c » a_1 (i wyżej)
alt	»	» f » a_2
sopran	»	» c » a_2 (i wyżej).

Więzadła tworzą trójkątną szparę »glottis«, której wielkość wpływa na charakter dźwięku; »ściśnięta glottis« powoduje jasny gardlany ton, luźnie otwarta ton miękki, jakby na przydechu (*spiritu lenis*).

Bezpośrednio nad strunami głosowymi znajdują się t. zw. fałszywe więzadła, zamykające małą przestrzeń lejkowatą (*ventriculus Morgagni*): rola ich nie jest dotąd należyście wyjaśniona; przypuszczają się, że mają ona dla głosu takie znaczenie, jak ustnik miedziany w instrumentach dętych, a więc nadają one barwę dźwiękowi. Przestrzeń między krtańnią, wargami i nozdrzami czyli jama ustna służy jako »rezonator«, który zależnie od wielkości i kształtu wzmacnia dźwięk, wydobyty ze strun głosowych i nadaje mu blask i charakterystyczny koloryt tak samo, jak lejkowate otwory czyli tuby, umieszczone na szczycie piszczałek stroikowych w organach.

Genialne badania H. Helmholtza nad analizą dźwięków (*Lehre von den Tonempfindungen* str. 168—193 w ustępie »Klänge der Vokale«), opierające się na tem, że w śpiewie każdemu dźwiękowi towarzyszy samogłoska, udowodniły, że różnice dźwięku w różnych samogłoskach A E I U polegają na obecności różnych alikwotów czyli tonów harmonicznych. Alikwoty te powstają przez rozmaity układ warg i jamy ustnej, która działa jak rezonator, wzmacniający pewne tony. Jeśli np. wymawiamy samogłoskę U, to wówczas tworzymy z ust rezonator nastrojony na ton f : charakterystyczna rezonancja ust dla samogłoski O odpowiada tonowi b_1 , dla samogłoski A tonowi b_2 ; najwyższą rezonancję powoduje samogłoska I, przy której wargi najbardziej się cofają i zaciągają: rezonancja odpowiada czterokrotnemu d_1 , połączonemu z tonem f (małym), odbywającym się w głębi jamy ustnej; uzmysłowić to następujący szereg nut:



Wyokością dźwięków, właściwych samogłoskom, tłumaczy się charakterystyczna barwa niektórych samogłosek;

a więc U jest głuche, poure, stłumione w przeciwieństwie do jasnego A; najlepiej brzmią one wtedy, gdy intonuje się je na odpowiadających im tonach, natomiast gorzej brzmią na obcych sobie tonach; np. niskie U będzie trudne do intonacji już w średnicy, a wprost niemożliwe w rejestrach wysokich. Odwrotnie I będzie trudne dla niskiego rejestru. Zasadniczo jednak dykcja głosew męskich i altów jest wyraźniejsza aniżeli sopranów, gdyż niskim dźwiękom towarzyszy więcej alikwotów, aniżeli wysokim i dlatego głos męski, intonując nawet samogłoski z wysoką rezonancją, może je oprzeć na alikwotach tonu zasadniczego.

Tworzenie półgłosek polega na wywołaniu różnych szmerów i szelestów zapomocą warg, języka i zębów: półgłoski utrudniają intonację, bo zmieniają układ i kształt jamy ustnej, a temsamem właściwy jej ton rezonancji. Tem się tłumaczy, dlaczego język włoski, w którym występują tylko czyste samogłoski (bez dyftongów) nadaje się najlepiej do śpiewu; dlaczego za podstawę solfeżu służą zgłoski solmizacyjne Gnidona z Arezzo, dlaczego nasz język, przeładowany półgłoskami jest w śpiewie taki oporny, wkońcu dlaczego niejednokrotnie pieśń z tłumaczonym tekstem w obcym języku traci wiele ze swego muzycznego piękna.

Przez sztuczną kombinację alikwotów, właściwych pewnej samogłosce, można jej dźwięk naśladować. Jeśli np. wymówimy głośno A lub O nad strunami fortepianu przy podniesionym pedale, wówczas struny odezwą się tym samym dźwiękiem A lub O; każdy z alikwotów porusza bowiem wskutek rezonancji strunę odpowiedniej wysokości.

Zasadnicze znaczenie dla śpiewu posiada o d d e c h; jako proces fizjologiczny polega oddechanie na odruchach, które automatycznie dostarczają organizmowi powietrza, potrzebnego do przemiany materji we krwi i tkankach. W śpiewie zaś oddechem kieruje świadoma wola: zadanie oddechu polega na tem, by powietrze z płuc (jakby z miecha) dostało się do tchawicy (jakby do przewodów i wiatrownic organowych) a następnie wprawiło w ruch krtani i jej struny głosowe (jakby piszczałki organowe). Od prawidłowego „naturalnego” oddechu, opierającego się tylko na pracy tych mięśni, które są motorem procesu oddechowego, zależy prawidłowa impostacja głosu; błędnem jest oparcie oddechu jednostronnie i wyłącznie na pewnej grupie mięśni np. tylko na prze-

ponie brzusznej z pominięciem innych czynników, ważnych przy oddechaniu. Prawdłowy oddech jest przedewszystkiem podstawą higieny głosu.

Nauka śpiewu wymaga długiej i mozolnej pracy. Głos już z natury dobrze impostowane należą do wyjątków. Zazwyczaj musi dopiero nauka głosu formować z tego surowego materiału, jakim są zdrowe płuca, silne i elastyczne mięśnie krtani i prawidłowe jamy rezonansowe. Tak wyjątkowo przez przyrodę wyposażeni Włosi poświęcają pracy nad kulturą głosu bardzo wiele czasu; opowiadają, że sławny kastrata Caffarelli, wirtuoz koloratury, musiał sześć lat z rzędu uczyć się pod kierunkiem Nic. Porpory: że tenor Giov. Bat. Rubini (zm. 1854) pracował przez siedm lat, zanim zdobył ową elastyczność organu głosowego, która uczyniła go najslawniejszym śpiewakiem 19 wieku.

W nauce śpiewu przeciwstawia się metodzie włoskiej metodę niemiecką. Na czem polega różnica? Zasadniczej różnicy niema. W określeniu »bel canto« streszcza się istota włoskiej metody; piękno wokalne, doprowadzenie głosu do wirtuozostwa niemal instrumentalnego, szlachetność kantyleny, fraza melodyjna, traktowanie śpiewu jakby czynnika dekoratywnego — oto cel włoskiej metody, opartej na podstawach prawidłowej emisji. I niemiecka szkoła dąży do piękna wokального, gdyż tam gdzie braknie tego piękna, tam niema śpiewu. Ale głównym środkiem, zmierzającym do tego celu, jest oparcie śpiewu na mowie. Przez jednostronne pielęgnowanie pierwiastka deklamacyjnego szkoła niemiecka doprowadziła jednak do karykatury śpiewu, gdyż zaniedbała to, co stanowi o pięknie śpiewu tj. kulturę dźwięku i zmysłowe piękno brzmienia. Dopiero nowsze metody szkoły niemieckiej starają się o przywrócenie równowagi między dźwiękiem a słowem: bel canto i deklamacja traktowane równorzędnie; domagał się już tego R. Wagner »Der Gesangswohlklang der italienischen Schule in der Bildung des deutschen Sängers soll nicht aufgeopfert werden. Man solle den Gesang mit der Eigentümlichkeit der deutschen Sprache in das richtige Verhältnis setzen.«

W rzeczywistości więc niema odrębnych metod; jest tylko jedna jedyna metoda tj. włoska, jeśli przez nią rozumie się piękno wokalne, śpiew oparty na zasadach sztuki, a więc śpiew jako wyraz. Różnice metod mogą tylko zależeć od wymagań, jakie stawiają narodowe różnice mowy.

Idealnem oparciem dla śpiewu pozostanie zawsze język włoski; natomiast język niemiecki przedstawia dla śpiewu znaczne trudności wskutek zbiegu spółgłosek, odrębnych odcieni samogłosek i dwugłosek *i, ü, e, ei, eu, oe, ae, au, äu*. O tyle więc byłaby uzasadniona metoda niemiecka, która uwzględnić musi odrębność artykulacji i fonetyki. Ale na tej podstawie można z równą słusznością mówić o metodzie polskiej, francuskiej, angielskiej i t. p.

Wynalezione przez M. Garcję (1855) zwierciadło do badania krtani »laryngoskop« (Kehlkopfspiegel) pozwala na poznanie fizjologii śpiewu, gdyż śpiewający może widzieć i kontrolować ruchy krtani, zależne od formowania dźwięku. Zwierciadło Garcji, nieocenione w medycynie dla laryngoskopji, posiada mniejsze znaczenie dla nauki śpiewu. Nawet najbardziej drobiazgową znajomość teorii i fizjologii głosu nie zastąpi tego, co daje praktyka; przy prawidłowej impostacji głosu odgrywa pierwszorzędą rolę kontrola słuchu.

Formowanie dźwięku zależy od trzech czynników: *a)* od oddechu, *b)* od pracy mięśni w krtani, *c)* od rezonansu piersi i głowy. Najbardziej ekonomiczna zasada w śpiewie polega na tem, by możliwie najmniej zużywać siły oddechu, a temsamem jak najbardziej oszczędzać pracy mięśni w krtani, a jednak z tego motoru powietrza rozwinąć jak najpełniejszy rezonans piersi i głowy.

Oddech musi być długi i równy; na kolumnie oddechowej ma się znajdować aparat głosu. »Canta sopra il fiato« śpiewaj na oddechu! oto zasada prawidłowej metody włoskiej. Oddechanie na przeponie brzusznej (diafragma) i na najniższych żebrach klatki piersiowej a nie w okolicy mostka i obojczyka daje podstawę dla poprawnej emisji. Kolumna powietrza musi swobodnie bez przeszkody płynąć przez krtani, której struny głosowe mają być luźne i mięśnie nienapięte kurczowo, lecz jakby w stanie zupełnej bierności. Jeśli ton jest pełny i okrągły, ma się wówczas wrażenie, jakoby płynął z piersi (zwłaszcza w niższych pozycjach głosu); jestto tylko złudzenie: ton nie pochodzi z piersi, lecz z krtani i znajduje w rezonansie piersi należyłą podstawę i oparcie (włoskie »appoggio«). Rezonans głowy wzmacnia i uszlachetnia brzmienie dźwięku; wgłębienie w miękkim podniebieniu stanowi ostatnią fazę we formowaniu dźwięku. Francuzi nazywają to miejsce miękkiego podniebienia »maską«; idący stąd rezo-

nan brzmi najlepiej w okolicy twardego podniebienia. Ważną rolę spełnia także rezonan jamy nosowej: nieprawidłowe użycie tego rezonanu powoduje niemiły głos nosowy, spowodowany rozplaszczaniem jamy ustnej, a zaciśnięciem jamy nosowej.

Rozróżnia się sześć rodzajów głosu: sopran, mezzosopran i alt jako głosy kobiece i tenor, baryton, bas jako głosy męskie. Rozmiary, objętość i barwa każdego z tych głosów zależy od konstrukcji i wielkości więzadeł. Zależnie od charakteru głosu rozróżnia się sopranu liryczne, dramatyczne i koloraturowe, alty dzielą się na wysokie i niskie, tenory na liryczne i bohaterские, basy na *«basso profundo»* i *«basso buffo»*, basy o zabarwieniu barytonowem *«basso cantante»*.

Zależnie od rezonanu dzieli się głosy na rejestry; jest to pojęcie przeniesione z rejestrów organowych, oznaczające charakter i barwę dźwięku. Głosy kobiece mają trzy rejestry: piersiowy, medjum od f_1 do f_2 i rejestr głowy; ściślejszych granic między temi rejestrami niepodobna ustalić. Głosy męskie mają tylko dwa rejestry: piersiowy i głowy. Zamęt w ten podział wprowadzają bezkrytycznie używane pojęcia, jak *«fistula»*, *«falset»*. *«Voix mixte»* jest rejestrzem głosów tenorowych w najwyższych tonach skali i wymaga najdokonalszej techniki wokalnej.

Literatura poświęcona temu zagadnieniu obfituje w liczne prace:

- Adolf Barth (sławny laryngolog): *Über die Bildung der menschlichen Stimme* 1904
Morel Mackenzie. *The hygiene of vocal organs* 1901.
P. Bonnier. *La voix, sa culture physiologique* 1906
Gutzmann Herm. *Physiologie der Stimme und Sprache*. 1909.
Iffert Aug. *Allgemeine Gesangsschule*. I cz. teoretyczna. 1906.
Witold Aleksandrowicz. *Głos i jego kształcenie*. 1893.
W. Rzepko. *Zasady nauki śpiewa oparte na podstawie fizjologii*.
A. Sequard-Różański. *Niezbędne wskazówki dla kształcących się w śpiewie*. 1922.

Ustalił się podział instrumentów na instrumenty a) opatrzone strunami, które znowu dzielą się na instrumenty w rodzaju harf, do których należy właściwa harfa i fortepian; instrumenty b) dęte tj. drewniane i miedziane c) instrumenty perkusyjne. Połączeniem instrumentów dętych różnego rodzaju są organy. Instrumenty łączy się więc w pewne grupy czyli rodziny. Połączenie instrumentów w całość

wypełniająca wszystkie rejestry głosowe, tworzy orkiestrę. Jeśli w skład orkiestry wchodzi skrzypce, wiola, wiolonczela, kontrabasy, wówczas ta orkiestra nazywa się smyczkową; orkiestra złożona z samych instrumentów dętych, tworzy t. zw. harmonję (franc. »fanfare«); orkiestra wojskowa (a więc bez wyższych celów artystycznych, jedynie dla pochodów używana) nazywa się orkiestrą turecką lub janczarską. Pełna orkiestra, łącząca instrumenty smyczkowe i dęte, nazywa się orkiestrą symfoniczną; jeśli jej skład obejmuje:

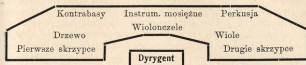
kwintet smyczkowy, dwa flety, dwa oboje, dwa klarnety, dwa fagoty, dwie waltornie, dwie trąbki i dwa bębny, (których jednak nieraz brak), wówczas nazywa się małą orkiestrą symfoniczną.

Jeśli do małej orkiestry symfonicznej doda się jeszcze dwie waltornie, dwa lub trzy puzony, nieraz i mały flet czyli piccolo, wówczas powstaje właściwa czyli duża orkiestra symfoniczna. Nowsza muzyka symfoniczna, starając się o wydobycie charakterystycznego wyrazu i efektu czyto w operze czy w muzyce programowej (Berlioz, Meyerbeer, Liszt, Wagner, Rysz. Strauss, Bruckner, Gust. Mahler) wzbogaciła orkiestrę nowymi barwami instrumentalnymi; prócz dawnych instrumentów, stanowiących skład dużej orkiestry symfonicznej, wprowadzono: rożek angielski, bas-klarinet, kontrafagot, tubę, harfę, bogatą perkusję (ostatnio celestę), ofiklejdę i to wszystko w bardzo licznej obsadzie. W »Requiem« Berlioza występuje potężna obsada:

4 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 8 fagotów, 12 waltorni w różnych strojach, 4 Cornets à piston, 12 trąbek rozmaicie strojonych, 16 puzonów, 4 ofiklejdy, 8 kotłów, bębny i niezmiernie silnie obsadzona orkiestra smyczkowa, złożona z 50 skrzypiec, 20 wioli, 20 wiolonczel i 18 kontrabasów.

Orkiestrę ustawia się rozmaicie, zależnie od celu, który mają spełnić poszczególne grupy instrumentów; o ustawieniu decyduje zresztą jedna zasada tj. by wszystkie instrumenty zlewały się w jednolitą całość jakby w jeden potężny instrument, organicznie zespolony z poszczególnych części. Toteż dyrygent jest jakby wykonawcą, grającym na ołbrzymiej klawiaturze wraz z bogatą skalą rejestrów dźwiękowych! Ważnym momentem, decydującym o ustawieniu orkiestry jest również wzgląd na to, by dyrygent mógł pewnym

grupom instrumentów dawać odrazu wspólne znaki. Po-
wszechnie obowiązuje w orkiestrze symfonicznej takie roz-
mieszczenie:



Zasadnicza różnica między nowoczesną orkiestrą symfo-
niczną (od czasów Haydna, Mozarta, Beethovena) a dawniej-
szą orkiestrą (epoką Monteverdiego, Gabrieliiego, Lully'ego,
Scarlattiego, Bacha i Händla) polega na tem, że instrument
orkiestralny był dawniej tylko częścią »chóru instrumental-
nego«, a więc nie traktowano go indywidualnie; orkiestra
Bacha i Händla ma np. silną obsadę obojów i fagotów, idą-
cych unisono z instrumentami smyczkowymi. Pewne grupy
instrumentalne spełniają jakby rolę rejestrów organowych.
W orkiestrze Monteverdiego np. grupę smyczkową wzmac-
niano, dodając małe organki z piszczałkami fletowymi, nadto
flety, lutnie, harfy i cembalo a grupę instrumentów dętych
tj. cornetti i puzony wzmacniano regałami (podobne do dzi-
siejszego harmonjum).

Wszystkie głosy orkiestry grupuje się w partyturę;
u spodu instrumenty smyczkowe, w środku blacha i perkusja,
na górze drzewo. Czytanie partytury jest trudne z powodu
kluczy transponujących (klarnety, waltornie); pojawiły się
próby reformy, zmierzającej do »jednolitej« partytury t. zn.
do notowania jej w jednym kluczu (tylko wiolinowy) lub co
najwyżej w dwóch kluczach: w Niemczech Herman Stephani
1905. Franz Dubitzky, we Włoszech kompozytor Umberto
Giordano.

J. F. Fétis. *Traité de l'accompagnement de la par-
tition* 1825.

Hector Berlioz. *Traité de l'instrumentation* 1839
nowe wydanie R. Strauss 1905. Supplement: Charles Marie
Widor 1905.

Fr. A. Gevaert. *Nouveau traité d'instrumentation* 1885.

Ebenezer Prout. *Elementarbuch der instrumen-
tation* 1904. tłum. niem.

Pierwsze miejsce zajmują w orkiestrze skrzypce (violino); jestto bowiem najdoskonalszy i najbardziej uduchowiony instrument; śpiewnością zbliżony najbardziej do głosu ludzkiego; podatny do prowadzenia kantyleny, do szybkiej figuracji passażowej, do gry akordowej i polifonicznej; nadto rozporządzający rozległą skalą barw dźwiękowych i odcieni dynamicznych; przez użycie »flageoletów« rozszerzający granice rejestru, bo o dwie oktawy w górę. Cztery struny strojone są w kwintach: $g-d_1-a-e_2$. Struna e_2 dla swej śpiewności nazywa się we Francji »chanterelle«; dawniej nazywano ją »kwintą« prawdopodobnie dlatego, że na lutni była ona jako piąta struna struną najwyższą i służyła do prowadzenia melodji.

Charakterystyczna barwa dźwięku wysokich tonów skrzypcowych nadała rejestrowi sopranowemu nazwę »wiolinu«; również i klucz G , w jakim notowano partje skrzypcowe, nazwano kluczem wiolinowym. W epoce Lullyego klucz G umieszczano na pierwszej linii, stąd jego nazwa: »klucz francuski«.

Jakość skrzypiec zależy od jakości drzewa i harmonijnego stosunku poszczególnych części składowych. Konstrukcja skrzypiec opiera się na prawach akustyki; budowa ich wymaga ręki artysty-snycerza. Toteż fabryczny instrument nie dorówna nigdy arcydziełom, które stworzyli mistrze kremonscy lub inni lutnicy włoscy, niemieccy, polscy i francuscy.

Pudło rezonansowe skrzypiec składa się z dwóch płyt, połączonych bocznymi ścianami; górna płyta z drzewa świerkowego, spód z drzewa jaworowego. Na obwodzie górnej płyty znajduje się wklejona żyłka, chroniąca przed pęknięciem. Otwory rezonansowe w kształcie litery f potęgają sprężystość wierzchu i przewodzą fale głosowe z wnętrza skrzypiec na zewnątrz. W skrzypcach nastrojonych według normalnego kamertonu, struny mają następujące napięcie:

Struna E — 8.96 kilogram., struna A — 6.87 kg.

« D — 6.32 « « G — 6.25 «

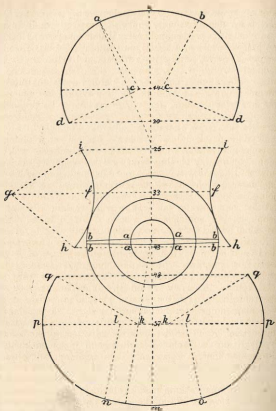
Barwa głosu zależy m. i. od »duszy«, sporządzonej z drzewa świerkowego; zadanie jej polega na przenoszeniu drgań z płyty górnej na dolną. Również i podstawa ma niewątpliwie wpływ na jakość i barwę tonu. Jeśli zatamuje się drgania podstawki przez nasadzenie tłumika (sordino), to osłabia się siłę tonu i nadaje się mu inną barwę (nosową).

Lak służy do ochrony drzewa; czy ma decydująco wpływać na jakość tonu, nie jest rzeczą należyście wyjaśnioną. Do wydobycia tonu ze skrzypiec służy smyczek; dawniej kabłąkowato zgięty nieelastyczny, otrzymał dzisiejszą formę i śrubkę, napinającą włosień, dopiero w drugiej połowie 18 wieku; François Tourtes 1747—1835 w Paryżu był mistrzem w fabrykacji smyczków.

Zasady konstrukcji skrzypiec sformułował najpierw budowniczny włoski Antonio Bagatella w r. 1782 w dziele: »Regole per la costruzione dei violini e violoncelli« (kilka tłum. niem.)

Na tychsamych zasadach konstrukcji, co skrzypce, opiera się wiola czyli altówka (viola da braccio, stąd niemieckie Bratsche tj. wiola ramienna w przeciwieństwie do wioli, trzymanej kolanami, viola da gamba). Dla wioli używa się klucza altowego; jedynie w wyższych pozycjach klucza wiolinowego. Cztery struny, również w kwintach strojone jak w skrzypcach, *c-g-d₁-a₁*, mają ciemniejszą barwę dźwięku; rozmiary pudła rezonansowego są w altówce za małe w stosunku do głębokości jej tonów; stądto pochodzi ów charakterystyczny nosowy dźwięk, zbliżony do dźwięku oboju. Hermann Ritter wprowadził altówki z większym pudłem rezonansowym tzw. wiola alta i uzyskał istotnie pełniejszy ton, a pozbawiony owego nosowego zabarwienia (por. jego pracę »Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues« 1877).

Rejestr tenorowy wśród instrumentów smyczkowych reprezentuje wiolonczela (violoncello tj. mały violone czyli mały kontrabas; niedorzeczna jest nazwa »cello«, gdyż to jest zdrobniała końcówka wyrazu »violon«). Wielkość dzisiejszej wiolonczeli ustalił dopiero Stradivarius; dopiero w ciągu 18 wieku doszła wiolonczela do swego obecnego znaczenia jako instrument solowy; przedtem miejsce jej zajmowała gamba o sześciu strunach *D-G-c-e-a-d₁*, zarazem niezmiernie rozległa pod względem rejestrów; nazywano ją też »viola bastarda«, ponieważ nie miała jednego zdecydowanego charakteru głosowego. Płaska podstawka i struny położone blisko siebie ułatwiały grę akordową. Wiolonczela ma analogicznie do wioli cztery struny w kwintach strojone *C-G-d-a*, a zatem o oktawę niższe aniżeli w altówce. Niższe pozycje notuje się w kluczu basowym, wyższe zaś w kluczu tenorowym, najwyższe w wiolinowym. Aplikatura w wyższych pozycjach



Wzór
konstrukcji według systemu A. Bagatelli.

wymaga innego oparcia ręki aniżeli w niższych pozycjach, w których ręka obejmuje szyjkę instrumentu; w wyższych zaś wielki palec spoczywa na strunach i służy za punkt oparcia dla innych palców (*démancement*, *Daumenaufsatz*) J. L. Duport). Flageolety na wiolonczeli brzmią jeszcze lepiej, aniżeli na skrzypcach, gdyż struny są grubsze; ale tylko na *D* i *A*, natomiast struny *C* i *G*, stawiają opór flageoletom, bo są owinięte drucikiem. *Pizzicato* jest pełne i soczyste. Jako instrument solowy ma wiolonczela pierwszorzędne znaczenie obok skrzypiec i nadaje się przedewszystkiem do prowadzenia kantyleny; natomiast wszelkie *passażowo* wirtuozostwo sprzeczne jest z jej charakterem.

Podobnie jak gamba przekształciła się w wiolonczelę, tak dawniejsza wielka wiola »violone« zamieniła się w kontrabas, budowany według typu skrzypcowego o 4 strunach; zewnętrznie jednak zachował kontrabas w ogólnym zarysie formę dawnej wioli basowej tj. znacznie zwęża się ku górze, a dolna część jest niezmiernie szeroka, nadto dno nie jest wypukłe, lecz płaskie, jak w dawnych wiolach. Pierwotnie strojono go jak wiolonczelę, a więc *C-G-D-A* tylko oktawę niżej albo włoski strój: trzy górne struny *G D A*, najniższa *F* lub *E* albo angielski strój *A D G*, zaś czwartej nie było. Dzisiaj strojony jest kontrabas w kwartach *E A D G* i notuje się o oktawę wyżej aniżeli brzmi. W kompozycjach klasyków występują nieraz w partji kontrabasowej tony niższe od kontra *E* (np. w Schuberta »Forellenquintett«, wariacje kontrabasu mają *D*), wówczas trzeba albo obniżyć strunę, albo posługiwać się mechanizmem, służącym do wzdłużania struny (wynałazek Pittricha w Dreźnie) albo nawet napinać piątą strunę. W 17 wieku konstruowano »brzymie kontrabasy, dwa razy większe od dzisiejszych; w 19 wieku J. B. Vuillaume w Paryżu zbudował taki instrument »oktobase«.

W dawnej orkiestrze 17 wieku miejsce kontrabasu zajmowała »Archiviola da Lira«, zbliżoną konstrukcją do typu skrzypiec; w muzyce kameralnej fundamentem basowym była wiolonczela i nawet w muzyce orkiestralnej posługiwano się nią jako najniższym instrumentem. Dopiero w połowie 18 wieku kontrabas zdobył dzisiejsze stanowisko tj. jako podstawa harmonji w orkiestrze i jako środek charakterystyki: burza, nastrój demoniczny, groteska (*Scherzo V. symfonji Beethovena*).

Zestawienie czterech głównych instrumentów smyczkowych w muzyce kameralnej tworzy kwartet smyczkowy: I i II skrzypce, wiola i wiolonczela, obejmujący wszystkie rejestry głosowe i bogatą skalę barw dźwiękowych: śpiewność wysokich pozycji I. skrzypiec »metalowa« średnicę II. skrzypiec, altowe zabarwienie wioli i miękkość wiolonczeli, a zarazem jej rolę jako fundamentu harmonicznego całości.

Kwartet smyczkowy wraz z kontrabasem stanowi kwintet smyczkowy; jest on jakby kręgosłupem orkiestry, wokół którego grupują się inne instrumenty czy jako głosy samodzielne czy dla dopełnienia harmonji czy w końcu jako charakterystyczne barwy orkiestralne.

Grupa dętych instrumentów drewnianych, nazywa się w orkiestrze »drzewem«. Należy tu: flet (flauto), dawniej zwłaszcza w 18 wieku ulubiony instrument solowy, miękkością i słodyczą dykretnegotonu odpowiadający upodobaniom »epok galant«; znany w dwóch formach a) flet podłużny, prosty trzymany (jak klarnet) opatrzony ułtukiem (»Schnabel«, »tąd nazwa Schnabelflöte, Flüte à bec): rozpowszechniony był w Anglii jako »Flüte anglaise« i we Francji pod nazwą »Flageolet«. b) drugą formą jest obecnie używany flet, trzymany poprzecznie do prądu zadęcia »Flüte traversière« (Querflöte), w którym bezpośrednio (a więc bez ułtuka) dostaje się prąd powietrza przez zadęcie w okrągły otwór i wprawia w drganie słup powietrza, zawarty we wnętrzu instrumentu. Konstrukcję fletu udoskonalono od 18 wieku począwszy (J. J. Quantz, J. G. Tromlitz (1726—1805), K. A. Grenser 1720—1800), aż Theobald Böhm (1794—1881) ustalił system jego budowy na zasadach akustycznych. Dawniej kierowano się przy rozmieszczeniu otworów na flecie względami, by aplikatura była najwygodniejsza, natomiast nowsza konstrukcja umiezcza je tak, by rezonans był jak najlepszy: istotnie 14 otworów, zamykanych klapami w nowoczesnych fletach przyczynia się do pełnego »okrągłego« i donośnego tonu. Najniższym tonem na fletach nowej konstrukcji jest male *a*, zaś w dawnych fletach *a*₁ (jednokresłne): odzywają się one, gdy drga cały słup powietrza, zawarty w zagłębieniu fletu. Przez ostre zadęcie otrzymuje się najbliższe alikwoty: oktawa, duodecyma i kwintdecyma czyli druga oktawa; inne tony powstają przy użyciu otworów, zamykanych palcami albo

klapami. Gdy się otworzy otwór, działa to tak, jakby flet w tem miejscu przecięto, bo tworzy się tutaj węzeł, a słup powietrza drga między otworem zadęcia a tym właśnie węzłem. W ten sposób można wydobyć chromatyczną skalę aż do C_4 . Ton pozwala na modulację dynamiki (*cresc. decresc.*), lecz przytem nierównomierny przyływ powietrza może łatwo zmącić czystość tonu: przy silnem *crescendo* ton idzie za wysoko, czemu flecista musi zapobiec przez odpowiedni układ warg. W niskich rejestrach jest ton fletu głuchy, w średnicy łagodny i miękki. O oktawę wyżej brzmi mały flet *flauto piccolo* o niezmiernie przenikliwym i ostrym tonie. W orkiestrze symfonicznej używa się fletów strojowych w C , w orkiestrze tureckiej strojonych o półtonu wyżej, a więc w Des . W dawnej epoce posługiwano się fletami jeszcze o innym stroju: w Es , F i niskim fletem w A zwanym »Flûte d'amour«.

Do wysokich instrumentów drewnianych należy obój (Oboe, Hautbois), w niektórych rejestrach najbardziej zbliżony do głosu ludzkiego; obój siega od małego b do f_2 (trzechkresłne); tony od *cis*, w górę otrzymuje się przez silniejsze zadęcie jako alikwoty (oktawa, duodecyma). Otwory i kłapy służą do wydobywania tonów, leżących poza skalą »tonów naturalnych«. Jako instrument orkiestralny istnieje obój około 300 lat; prototypem jego była piszczałka pasterska, starożytny »aulos«, łaciński »calamus«, skąd nazwa »chalumeau«, szalamaja, włoskie »Piffero«. Dźwięk wytwarza się przez zadęcie w ustnik, polegający na kombinacji dwóch »piórek« czyli stroików trzciniowych; od jakości piórka zależy ton oboju; miękkie piórka ułatwiają wydobywanie niskich tonów; twarde, stawiające silniejszy opór zadęciu, nadają się do wysokich tonów. Dźwięk oboju ma nieco nosowe zabarwienie, lecz bardziej soczyste aniżeli dźwięki fletu, a jednak jest miękki, łagodny, »sielankowy«; tę charakterystyczną barwę brzmienia i śpiewność oboju wyzyskała muzyka symfoniczna i operowa (»dźwięk niewinności«!). Melancholijną barwą brzmienia odznacza się obój altowy, zwany różkiem angielskim (*cor anglais*), sięgający od małego e do trzechkresłnego C_3 , o kwintę niżej strojony aniżeli obój; jestto instrument transpozycyjny t. zn. trzeba notować o kwintę wyżej, aniżeli brzmi. W 17 i 18 wieku nazywano różek angielski »Oboe da caccia«. W nowszej muzyce użył Wagner różka angielskiego jako instrumentu solowego w sławnym ustępie

•Trystana i Izoldy• (akt III), malując nim posepny i pełen tęsknoty nastrój dramatycznej sytuacji.

W 18 wieku używano oboju, strojonego o tercję niżej od zwykłego oboju, a więc w *A* i zwanego •Boë d'amore•. W dawnej muzyce kameralnej odgrywał obój taką rolę, jak dzisiaj •krzypce (por. Sonaty Händla); w orkiestrze prowadzono obój unisono ze •krzypcami i na wzór •krzypiec dzielono na dwie partje I i II obój; w suitach drugą część tańca wykonywało trio •olowe, złożone z dwóch oboji i fagotu.

Najniższym instrumentem drewnianym jest fagot (Basson); wywodzi się z instrumentu olbrzymich rozmiarów, używanego w 16 wieku, zwanego •Bombarde• (niemieckie Bomhart, Pommer lub Sztort). Podobnie jak obój, posiada i fagot podwójne •piórko•, służące do zadęcia, umieszczone na końcu rurki metalowej •owa•o zgiętej. Tony fagotu sięgają od kontra *B* aż do dwukrotnego *c*, a nawet do *c*, lub *f*. Ze względu na długość fagotu (•bydwie zgięte części mają razem 2-8 metra długości), a ze względu na •stosunkowo wąską menzurę (średnica wynosi bowiem 2 cm.), można przez silne zadęcie dość łatwo wydobyć górne alikwoty; otwory i kłapy umożliwiają wydobycie całej •kali chromatycznej. Przez odpowiedni układ warg, może fagocista (jak zresztą każdy, grający na dętym instrumentcie drewnianym) regulować wysokość tonu, podwyższać go lub obniżyć w ten •pół, że płytko lub głęboko trzyma w ustach •piórko•; lecz nieraz wysokość tonu nie jest zależna od wykonawcy, gdyż zmienia się ze zmianą temperatury. Ponieważ technika gry na fagocie zawiśla również od •właściwości •piórka• (miękkie, czy twarde), a więc z jednych łatwo wydobyć wysokie tony, z innych ni•kie, dlatego pi•ze się zwykle w orkiestrze na dwa fagoty.

Kontrafagot brzmi o pełną oktawę niżej aniżeli fagot. Pośrednie •tanowi•ko pomiędzy różkiem angielskim a fagotem zajmuje obój barytonowy, •konstruowany przez W. Heckla w r. 1905 i dlatego zwany •Heckelphon•, o oktawę niższy aniżeli obój, a więc sięgający od *B-b*: do orkiestry wprowadził ten instrument poraz pierwszy Ryszard Strauss w partyturze •Salome•.

Najpóźniej z drewnianych instrumentów dętych przyjął się w orkiestrze symfonicznej klarnet. Pierwsze symfonie Haydna i Mozarta nie mają jeszcze klarnetów; wprowadzili

je kompozytorzy Mannheimscy (Cannabich, Karol Stamitz, syn Jana Stamitz, Holzbauer), Francuzi (Gossec) i Joh. Christ. Bach. Ton wydobywa się przez drganie pojedynczego stroika, (języczka) przymocowanego do ustnika. Podobnie jak niektóre piszczałki organowe, tak i klarnet należy do instrumentów dętych, w których jako alikwot odzywa się nie oktawa, lecz trzeci ton harmoniczny duodecyma czyli kwinta (quintam tenens, »Quintaton«); przez silne zadęcie wydobyć można tylko nieparzyste alikwoty 1 3 5 7. Wszystkie inne tony otrzymuje się zapomocą 18 otworów i klap. Skala klarnetu obejmuje przeszło trzy oktawy i sięga od małego *e* do trzechkreślnego *g*₃; można wprawdzie wydobyć i wyższe tony aż do *c*₁, lecz są one krzykliwe i łatwo zmiemają się w ostry głos, przypominający wrzask gęsi. Klarnet należy do instrumentów transpozycyjnych, a więc notuje się w *C-dur* a brzmi wyżej lub niżej zależnie od stroju. Prócz klarnetów w *C* buduje się klarnety w *B*, *A*, i t. zw. małe klarnety w *D*, *Es* i *As*. Najlepiej i najpiękniej brzmią niskie klarnety, mają ton pełny, »czysty, świetnie nadający się do kantylemy; w symfonicznej orkiestrze używa się powszechnie klarnetu w *B* ze szkoda klarnetu w *A*, który odznacza się miękkim, łagodnym tonem. Krótkie czyli wysokie klarnety służą wyłącznie do użytku w orkiestrze tureckiej, w której krzykliwy *Es*-klarnet prowadzi melodję; w symfonicznej orkiestrze występuje tylko tam, gdzie kompozytorowi idzie o wydobycie specjalnego efektu (por. symfonje G. Mahlera). Ten klarnet zastąpił w orkiestrze dawne miejsce trąbki »clarino« i stąd poszła jego zdrobniała nazwa »clarinetto«.

Jako klarnet altowy rozpowszechniony był instrument zwany *C* or *de* *bas* »set (niem. Bassethorn) w *F* a więc kwintę niższy od *C*-klarnetu, o ponurej barwie dźwięku. Mozart posłużył się nim w »Tytusie« i w »Requiem«. O oktawę niżej, niż klarnet brzmi klarnet basowy zwykle strojony w *B*, »konstruowany w 1793 r.; jego głębokie rejestry odznaczają się pełnią i miękkością brzmienia. Wilhelm Heckel konstruował kontrabasowy klarnet, jeszcze o oktawę niższy od basowego.

Na pograniczu dętych instrumentów drewnianych a miedzianych stoją Saxofony, wynalezione przez Adolfa Saxa w Paryżu 1840 r., a zbudowane wprawdzie z blachy miedzianej, lecz opatrzone ustnikiem i »piórkim«, tak samo jak

klarnety. Z powodu swej budowy lejkowato-stożkowej mają one alikwoty oktawowo (jak flet, obój, a nie kwintowane jak klarnet). Saxofony istnieją w 7 wielkościach, odpowiadających wszystkim rejestrom od kontrabaasu do piccolo. Podobne do nich są Sarrusofony (wynalazca kapelmistrz francuski Sarrus 1863) mające podwójne piórka, jak obój i fagot; odznaczają się czystością intonacji. Sarrusofony buduje się we wszystkich rejestrach od sopranowego do kontrabaasowego.

Instrumenty miedźne opatrzone są lejkowatym ustnikiem metalowym; wysokość tonu zależy od ułożenia warg przy zadęciu (embouchure, Ansatz); przy wysokich tonach konieczne jest większe napięcie warg, aniżeli przy niskich, gdyż szczelina ust, którą płynie prąd powietrza, musi być węższa. Z instrumentów miedźnych wydobywa się niemal tylko alikwoty z powodu wąskiej mensury; tonu zasadniczego czyli pierwszego ogniwa tonów harmoniczných niemal brak; jedynie tylko tuby mają z powodu zerokiej mensury także ton zasadniczy. Niemcy nazwali te instrumenty miedźne, które umożliwiają wydobyć najgłębszego tonu zasadniczego, instrumentami pełnymi „Ganzinstrumente”. W przeciwieństwie do wąsko mensurowanych „Halbinstrumente”; podział ten wprowadził akustyk K. F. Schafhäutl w pracy o instrumentach muzycznych 1854. Znaczna długość instrumentów miedźnych, którym nadaje się zapomocą skrętów zgrabną formę, i wąska mensura ułatwia wydobyć alikwotów. Miękkością brzmienia góruje nad innymi instrumentami miedźnymi waltornia czyli róg (włoskie Corno, niem. Horn); pierwotnie służył ten instrument jako instrument „naturalny”, tj.: bez mechanizmu wentylowego dla intonacji fanfar i hałas w czasie polowań; stąd nazwa „Trompe de chasse”, róg myśliwski. Do orkiestry wprowadzili go Francuzi (J. B. Lully), a do muzyki symfonicznej Mannheimczycy. Wirtuozami gry na waltorni byli Czesi. Przez zakładanie luków trojkowych „Stimmbogen” różnej wielkości można było obniżać strój i zależnie od zasadniczego stroju otrzymać waltornie w *C D Es E F* itd. W 18 wieku orkiestry waltornistów były szczególnie rozpowszechnione w Rosji. Wprowadził je tam Czech Marek, kapelmistrz na dworze carowej Elżbiety w 1748. Dla wykonywania powitalnych fanfar zorganizował on z pańszczyźnianych chłopów orkiestrę trębaczy („Jęgrów”) w ten sposób, że każdy z nich miał na swojej trąbce grać tylko jeden ton podstawnej

wyokości. Z 91 trąb utworzył gamę, liczącą 4 oktawy i mógł zapomocą tego zbiorowego instrumentu, złożonego jakby organy z żywych piśczalek, wykonywać nawet wirtuozowskie kompozycje. Dźwięk całości był bardzo piękny, miał czystą barwę i był tak donośny, że słyszano go z odległości kilku kilometrów. Po wprowadzeniu wentylów do instrumentów męskich upadły orkiestry „jęgrów“.

Waltornie naturalne odznaczają się pełnią i blaskiem dźwięku; ciemniejszą barwę dźwięku mają tony, wydobyte sztucznie przez zatkanie szerokiego otworu waltorni dłonią mniej lub więcej wkłętą (niem. „Stopfen“); dźwięk staje się nieco matowy, głuchy, ale zato można wydobyć wszystkie pozostałe tony poza skalą alikwotów. Zatykaniem posługują się waltorniści nawet przy waltorniach wentylowych, jeśli idzie o wydobyć ponurą barwę i na stroju tajemniczego: efektem tym posłużył się Weber w operze „Freischütz“. Waltornie wentylowe wprowadzili dwaj Ślązacy Blümel i Stölzl 1814 r.; trzy wentyle, któremi waltornia jest zaopatrzona umożliwiają zagranie chromatycznej gamy; lecz nie wszystkie tony brzmią czysto, zwłaszcza jeśli musi się wydobyć je przez równoczesne użycie dwóch lub trzech wentylów. Dziś używa się niemal wyłącznie waltorni wentylowej w F; brzmi ona o kwintę niżej, aniżeli się notuje. W orkiestrze rozróżnia się I i II waltornię, a we większej orkiestrze wprowadza się 4 waltornie grupami: 1 i 3 jako wyższa partja, 2 i 4 jako niższa. Waltornia nadaje orkiestrze „akomit“ brzmienia i spełnia tu taką rolę, jak pedał we fortepianie. Również jako instrument solowy zajmuje waltornia ważne stanowisko: istnieją w literaturze klasycznej sonaty i koncerty, pisane na waltornię: Mozart, Beethoven op. 17, Schumann op. 86, Brahms Trio op. 40, Ryszard Strauss op. 11, (którego ojciec był świetnym waltornistą).

Skręty waltorni mają kształt okrągły, natomiast bardziej wydłużoną formę ma trąbka (Tromba, w dawniejszej muzyce zwana „Clarino“). Przedtem używano naturalnej trąbki, z wysuwalnym strojnikiem (podobnie jak w puzonach), przez co obniżano dowolnie strój. Dopiero wynalazek wentylów uśunał naturalną trąbkę, a wprowadził wyłącznie użycie trąbki z trzema wentylami. Wązka menzura nie pozwala na wydobyć tonu zasadniczego, a nawet najbliższy alikwot brzmi źle, zwłaszcza w trąbkach o niskim stroju. W orkiestrze sym-

fonicznej używa się głównie trąbki w F., w orkiestrze tureckiej w Es. Notuje się, jak na waltornię, a więc transpozycyjnie: tylko trąbka brzmi o oktawę wyżej od waltorni. Głos przenikliwy, jaśny, w orkiestrze brzmi majestatycznie, nadaje barwie orkiestralnej blask. Klasycy posługują się zwykle dwiema trąbkami; Wagner wprowadza trzy trąbki dla uzyskania pełnego akordu. Prócz trąbki dyskantowej konstruuje się inne według rejestrów głosowych (altowe, tenorowe); trąbka basowa brzmi o oktawę niżej od dyskantowej.

W orkiestrze tureckiej rolę sopranowego instrumentu, prowadzącego melodię, odgrywa Kornet najczęściej w stroju B, a z pomocą dłuższego ustnika zniżony do A; również konstruuje się kornety w E; brzmienie kornetu pozbawione tej szlachetności (którą ma n. p. waltornia) i dlatego w symfonicznej orkiestrze nie używa się tego instrumentu, chyba że kompozytor posłuży się nim dla celów charakterystyki (podobnie jak Es klarnetem).

Jednym z najstarszych instrumentów dętych jest puzon (Trombon tj. wielka trąba) którego prototypem była starożytna „buccina” i starogermańska, z brązu wyrobiona „Lure”. W muzyce 16-go wieku był puzon rozpowszechnionym instrumentem w zestawieniu z innym instrumentem dętym, zwanym w Niemczech Zink lub Zinken (łaciński „Litum”); był to instrument drewniany z otworami, lecz z ustnikiem lejkowatym, jak w trąbkach: nisko strojony „cynk” zakrzywiony esowato nazywano „Serpentem”. Charakterystyczną cechą puzonów naturalnych czyli bezwentylowych są przesuwalne wyciągane strojniki w kształcie litery U, służące do obniżenia stroju.

Zesunięty puzon („zamknięty”) n. p. strojony w E (altowy puzon) daje jako swój najniższy ton małe es czyli drugi alikwot zasadniczego tonu; dalsze alikwoty są: małe b, jednokreślne es i na niem zbudowane tony akordu septymowego, w końcu es. Zapomocą przesunięcia pierwszego obniża się ten naturalny strój o półton, zapomocą drugiego o cały ton i t. d. Wszystkie przesunięcia jest sześć czyli można zejść w dół o sześć półtonów, a więc o zmniejszoną kwintę: w puzonie Es do tonu A. Prócz altowych puzonów, konstruowano puzony tenorowe i basowe; dzisiaj używa się niemal tylko puzonów tenorowych i to z wentylami; lecz jeśli idzie o czystość intonacji, to lepiej brzmią puzony naturalne, gdyż intonacja nut, wy-

dobytych przez kombinację dwóch lub trzech wentylów jest za wysoka; nadto puzony z naturalnym strojem brzmią pełniej, dźwięk ich jest bardziej soczysty i majestatyczny. Puzony tenorowe strojone są w B i mają skalę, sięgającą od kontra B aż do dwukreślnego c₂. Notuje się bez transpozycji i dla niższych nut używa się klucza basowego, dla wyższych tenorowego (jak na wiolonczeli). Orkiestra symfoniczna ma zwykle trzy puzony tenorowe; z tych puzon dla partji basowej ma większą mensurę.

Dla najgłębszych rejestrów używa się tuby basowej, opatrzonej 4 wentylami; najwyżej strojona jest tuba w B, w orkiestrze tureckiej zwana »Eufonium«, o kwintę niżej skonstruowany jest »Bombardon« w Es, także w F. i najgłębsza tuba kontrabasowa w B. lub w C. zwana »Helikon« lub »Kornon« (konstrukcja fabryki instrumentów dętych w Czechach V. F. Červený 1876). W »Nibelungach« posłużył się Wagner tubami dwóch rodzajów: tenorową w B i basową w F.

Do basowych instrumentów dętych należy wkońcu ofiklejda (dziwaczna nazwa od *εφεξ* — wąż, *κλειδίον* — zamek, wentyl) w rodzaju mosiężnych instrumentów (Bugle à clefs), opatrzonych otworami i klapami (jak instrumenty drewniane), instrument używany jeszcze na początku 19. wieku, dzisiaj już zapomniany; konstruowano ją w trzech formach, jako ofiklejdę altową w F lub Es, basową w C. B. i As i kontrabasową (o oktawę niższą od altowej).

Podobnie jak w instrumentach smyczkowych, tak i w mosiężnych instrumentach dętych, można zmienić barwę dźwięku zapomocą tłumika (sordino); jest to drewniany walec przewiercony, który wsuwa się w szerszy otwór trąby; hamuje on molekularne drgania blachy i temsamem wpływa na zmianę barwy tonu, ale zarazem przyczynia się do jego obniżenia o małą sekundę.

Trzecią grupę instrumentów orkiestralnych stanowi perkusja, dzieląca się: a) na instrumenty, służące tylko do wybijania rytmu t. j. bębny, zełe czyli talerza, triangle, kastaniety i b) na instrumenty nastrojone według skali t. j. kotły, dzwonki »carillons«, ksylofon, »lira« z pretów metalowych i celesta.

Różnego rodzaju bębny są: wielki bęben (Gran cassa) zazwyczaj połączony z talerzami; na tylnej blonie napięta

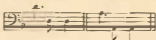
jest struna jelitowa, która przedłuża w półdrżanie tej błony po uderzeniu w błonę wierzchnią; bez struny byłby ton krótki i głuchy. Mały bębenek (Tambour militaire) o jasnym, przenikliwym dźwięku, niemal wyłącznie w orkiestrze tureckiej używany. Talerze (Piatti lub Cinelli), pozostałość dawnej wojennej, janczarzkiej kapeli, wprowadzone i do muzyki operowej i do symfonicznej, o tonie nieokreślonym pod względem wysokości. Źródłem dźwięku są tylko płaskie brzegi, a wklęsły środek przewiercony nie ma udziału w wytworzeniu tonu. Jednego talerza, w który uderza się młotkiem, obłożonym skórą, używa się w orkiestrze symfonicznej zamiast instrumentu niezmiernie drogiego, jakim jest gong albo tamtam, wprowadzony z Chin. Jest to płyta metalowa, sporządzona częściowo ze złachetnych kruszców, w środku wypukła; tu właśnie uderza się, bo tu jest ognisko drgań odwrotnie, niż w talerzach. Ton, wydobyty z uderzenia gongu, brzmi bardzo długo, przeciągle i zarówno w piano, jak i forte służy za środek do wywołania nastroju grozy, patosu, melancholji i smutku. Rzecz znamienna, że instrument ten wprowadzono ze Wschodu (Chiny, Indje, Jawa) do orkiestry francuskiej w okresie wielkiej rewolucji.

Narodowym instrumentem hiszpańskim, używanym przy tańcach (Bolero, Fandango) są kastaniety z twardego drzewa, służące do zaakcentowania ogniwego rytmu, rozpowszechnione także w Sycylii i w póln. Włoszech. Stalowa sztaba zgięta w trójkąt nazywa się trian-glem; zapomocą pręta metalowego wydobywa się jasny dźwięk, w którym odzywa się tyle alikwotów, że nie można pochwycić tonu zasadniczego: instrument ten przeniesiono z muzyki janczarzkiej do orkiestry europejskiej w 18. wieku dla charakterystyki egzotycznych scen. Również ze Wschodu wprowadzono do muzyki symfonicznej ksylofon, złożony z 36 płyt drewnianych, strojonych według skali i ustawionych w czterech rzędach. Uderza się w nie dwoma małymi młotkami: ton suchy, ostry, drewniany. Saint-Saëns użył ksylofonu w poemacie „Danse macabre”, aby naśladować kłapanie kości szkieletów. W pierwszej połowie 19. wieku stał jako wirtuoz na ksylofonie cymbalista Mich. Józef Guzikow z Mohilewa.

Instrument, w którym płytki drewniane zastąpiono metalowymi, nazywa się lira, gdyż te płytki umieszczone są na ramie metalowej, mającej kształt liry: jeśli natomiast ton

wydobywa się zapomocą klawiatury, wówczas instrument ten nazywa się harmoniką dzwonkową, którą należy odróżnić od dzwonów, nastrojonych według skali czyli t. zw. »carillon«, rozpowszechnionych we Flandrji, Holandji. W ostatnich czasach wprowadzono do orkiestry klawiszową harmonikę, zwaną celesta, mającą dzięki starannie wykonanym rezonatorom miękką, niemal harfowy głos. Celestę skonstruował Auguste Mustel 1886; kompozytorzy francuscy (Charpentier), rosyjscy i niemieccy (Strauss w »Rosenkavalier«) zużytkowali jej srebrzysty dźwięk dla efektów kolorystycznych.

Do instrumentów perkusyjnych z napiętą błoną należą kotły, różniące się od bębnow tem, że są nastrojone na ton określonej wysokości. Kocioł sporządzony jest albo z miedzi, albo z mosiądzu i spełnia rolę pudła rezonansowego; ośm śrub służy do napinania błony; pałki mają główki drewniane, skórzane lub nawet zaopatrzone gąbką dla wydobywania miękkiego tonu. Zapomocą odpowiedniego mechanizmu, wynalezione go przez Gerh. Cramera w Monachjum 1812 r. i ulepszonego przez E. G. Pfundta w Lipsku 1835 r., można równocześnie zacisnąć wszystkie śruby i szybko zmieniać potrzebny strój. Kotły pedałowe umożliwiają zapomocą pedału natychmiastową zmianę stroju bez przerwy w grze tak, że można na nich wygrać melodię w obrębie oktawy. Od czasów Beethovena należą kotły do instrumentów traktowanych w orkiestrze jako instrument samodzielny, solowy; por. motyw koncertu skrzypcowego D-dur lub finał VIII symfonji, a przede wszystkim motyw Scherza w IX symfonji:



Romantycy, a zwłaszcza nowoczesna muzyka, od Berlioza począwszy, wyzyskuje na wielką skalę barwę dźwięku kotłów; stale używają kompozytorzy obok siebie dwóch kotłów (dawniej strojonych tylko na tonice i dominancie), dzisiaj wprowadza się trzy a nawet cztery kotły (R. Strauss).

Osobną grupę stanowią instrumenty, opatrzone strunami, z których wydobywa się ton nie zapomocą smyczka, lecz przez szarpnięcie lub uderzenie struny młoteczką. Należą

tu: cytra, cymbały, gitara, mandolina, harfa i instrumenty z klawiaturą fortepianową. Cytra, gitara, mandolina nie mają znaczenia ani wyższej wartości dla muzyki artystycznej; są to instrumenty rozpowszechnione wśród dyletantów; zwłaszcza dźwięk cytry swoim zabarwieniem sentymentalnym nie może odpowiedzieć wymaganiom wyższej kultury muzycznej. Jedynie tylko harfa zdobyła w orkiestrze nowoczesnej ważne stanowisko. Jeszcze w początkach 18. wieku trudno było grać na harfie w innej tonacji, aniżeli tej, w jakiej harfa była nastrojona, gdyż strojono ją diatonicznie, a nie chromatycznie; półtony chromatyczne trzeba było wydobywać sztucznie za pomocą haczyka, skracającego strunę. Dopiero nowsza muzyka ze swą bogatą chromatyką przyczyniła się do wprowadzenia harfy chromatycznej, w której każdy półton miał osobną strunę (1804 r.); lecz z powodu zbyt wielkiej ilości strun okazała się ta konstrukcja niepraktyczną. Dlatego do wydobywania półtonów wprowadzono mechanizm pedałow, umożliwiający chromatyczne przestrojenie wszystkich jednoimiennych tonów w oktawach; wynalazcą pedału był Hochbrucker z Augsburga w r. 1720 i niezależnie od niego Michał Kazimierz Ogiński (1731—1803). Dzisiejszy udoskonalony mechanizm podwójnego pedału wprowadził Sébast. Erard w r. 1820: »à double mouvement«; każdy z siedmiu pedałów pozwala na podwójną zmianę stroju; harfa Erardowska strojona jest diatonicznie w *Ces dur*; pierwsze pociśnięcie pedału do połowy podwyższa we wszystkich oktawach struny o pół tonu, a więc zmienia strój na *C-dur*; drugie pociśnięcie całego pedału podwyższa naturalny strój harfy o cały ton a więc zmienia go na *Cis-dur*. Harfa Erardowska jest zatem instrumentem enharmonicznym, bo ma podwójne półtony t. j. i krzyżkowe i bemolowe. Lekkość akordów rozłożonych (stąd nazwa *arpeggio*) i *glissando*, eteryczna powiewność pasażów sprawiły, że kompozytorzy posługują się stale harfą dla wydobywania najsubtelniejszych barw z kolorytu orkiestralnego.

Zapomocą drążków wydobywa się dźwięk ze strun cymbałów¹, charakterystycznego instrumentu cygańskich

¹ Dawniej zwane »Dulce melos«, angielskie Dulcimer. Paulirinus z Pragi podaje w swojej Encyklopedji taką definicję:

Dulce melos est instrumentum oblongum, uno tantum foramine cavatum, in cuius superficie perambulant cordae metallinae; dans voces

kapeli; płaskie pudło rezonansowe we formie trapezu i napięte na niem struny stalowe są jakby szkieletem fortepianu. Udoskonalone cymbały jako t. zw. pantaleon, wynalazek Pantaleona Hebenstreita na dworze Ludwika XIV. (1690), stały się pobudką do konstrukcji fortepianów młoteczkowych.

Miejsce klawikordów i klawicembala zajął w 18. wieku fortepian (wynalazcy: Bartolomeo Cristofori 1711, Jean Marius, który w r. 1716 przedłożył Akademji francuskiej cztery modele mechanizmu młotkowego »clavecin à maillets«, Christ. Gottl. Schröter, który przypisuje sobie pierwszeństwo wynalazku 1717 i Gottfried Silbermann), początkowo zwany »piano e forte«; ta nazwa streszcza cechy tego instrumentu w porównaniu z klawikordem i klawicembalem. Młoteczki umożliwiają bowiem cieniowanie dynamiczne. Mechanizm młoteczkowy stanowi też zasadniczą cechę konstrukcji fortepianowej.

Bezpośrednio po wynalezieniu mechanizmu młoteczkowego występują dwa typy w konstrukcji fortepianów: mechanika angielska i mechanika wiedeńska. Instrumenty Cristoforiego i Silbermanna zbudowane są na zasadach dzisiejszej mechaniki angielskiej; natomiast budowniczy południowo-niemieccy, a mianowicie Joh. Andr. Stein z Augsburga, uczeń Silbermanna i jego zięć Andr. Streicher we Wiedniu wynaleźli mechanikę wiedeńską, doskonale nadającą się do lekkiej, wirtuozowsko-błyskotliwej techniki ówczesnej epoki, do perlistych passaży i miękkiej kantyleny. Gdy jednak trzeba było wydobyć siłę, pełnię tonu, jedrność masywnych akordów, staccato na tym samym tonie (na wzór skrzypcowego), wtedy instrumenty wiedeńskie zawodziły; tym wymaganiom lepiej mogły odpowiedzieć fortepiany angielskie. Stąd to narzekał Beethoven na niedoskonałość mechaniki wiedeńskiej, bo była dla jego gry i stylu jego kompozycyij za słaba; dlatego wolał instrumenty angielskie, które wówczas udoskonalili John Broadwood w Londynie (1732—1812), założyciel olbrzymiej firmy.

Zasadnicza różnica między mechaniką wiedeńską a angielską polega na położeniu klawiatury i osadzeniu młoteczków. We wiedeńskich fortepianach znajduje

et sonos mirae suavitatis dum, tum ligniculo percutitur aut penna indurata aliquantum modicum indurata. Dulce melos dicibile, quod dulcissimum facit harmoniam suo tonitu.

się klawiatura pod dnem rezonansowem, umieszczonem na trzech częściach szkieletu fortepianowego. W następstwie tego dźwięk instrumentów wiedeńskich pozbawiony jest jedności i siły, nie jest donośny, lecz huczy i dudni beczkowo. Tymczasem w angielskich fortepianach klawiatura leży przed dnem rezonansowem, które jest rozpięte na całym szkielecie i działa jak mocno napięta błona na bębnie: dźwięk ma przężystość, siłę, blask i nieśie daleko. Oto przyczyna, dla której dzisiaj instrumenty wiedeńskie niemożliwe są na estradzie koncertowej, wymagającej donośnego dźwięku. (Dno rezonansowe porządzone jest ze starego, suchego drzewa świerkowego o prostem żyłkowaniu i składa się ze klejonych, klinowato ustawionych kawałków). Druga różnica polega na osadzeniu młoteczków:

W angielskiej mechanice młoteczki uderzają z wnętrza na zewnątrz; we wiedeńskiej ustawione są odwrotnie, a więc uderzają do wnętrza. Uderzenie młoteczka reguluje wymyk¹ (Auslösung) zapomocą sprężynki, która sprawia, że młoteczek odskakuje po uderzeniu; ponieważ jednak opadając, wykonałby niepotrzebne drgania, które przekadzałyby następstwu uderzeniu, dlatego na końcu klawisza umieszczony jest chwytник (Fänger), obciążony skórka; głowa młoteczka wraca do poczynku, ześlizgując się wzdłuż chwytnika. Dzięki chwytnikowi można zarazem wydobyć nowy dźwięk, me spuszczać całkiem klawisza; chwytник bowiem jest właściwym przyrządem repetycji. Wynalazcą mechaniki repetycyjnej był Sebastian Erard w r. 1823, wprowadziwszy ulepszenie t. zw. »double échappement«, które sprawia, że młoteczek wykonywa mechanicznie dalszy ruch, jakkolwiek klawisz w całości nie opadł; i tu właśnie chwytник odgrywa ważną rolę; gdyby nie chwytnik, klawisz nie mógłby rozpocząć nowego ruchu, chyba dopiero wtedy, gdyby poprzedni ruch zupełnie ustał. A więc repetycja umożliwia grę legato t. j. przelewanie jednego dźwięku w drugi, a nadto wykonanie staccato na jednym klawiszu przy użyciu małej siły uderzenia, gdyż wystarczy lekko poruszać raz uderzonym klawiszem i zniżać go tylko do połowy, a dzięki chwytnikowi młoteczek będzie

¹ Wyrażenia techniczne ustalone przez wydawnictwo Muzeum przemysłowego w Krakowie; Inż. K. Stadtmüller »Słownictwo rzemieślnicze« IX. dział instrumentalny. Budowa fortepianów i organów Kraków 1923.

uderzał w strunę kilkakrotnie czyli będzie ton „repetował”; we wiedeńskich instrumentach wykonanie takiego „taccata” jest bardzo trudne i wymaga wielkiej energii uderzenia, a nie dorówna jednością i perlistością dźwięku mechanice angielskiej.

Jedną z najważniejszych części mechaniki fortepianowej jest pedał; umiejętne użycie pedału decyduje wprost o grze; kto źle pedalizuje, temu brak muzykalności nawet mimo wielkiej biegłości technicznej, którą zdobyć można drogą mechaniczną; natomiast poprawnej i celowo użytej pedalizacji nie nauczy się ten, komu brak poczucia muzycznego, chociażby nawet dokładnie znał teoretyczne zasady pedalizowania!

Rozróżniamy pedał prawy i lewy. Pedał służy do podniesienia tłumika ze strun; tłumik (étouffoir) składa się z drobnych klinów, krytych filcem i poczywających na strunach; po uderzeniu klawisza tłumik podnosi się, by nie hamować drgania struny, ale natychmiast ją kryje i tłum, skoro tylko ręka puści klawisz. Zadanie tłumika polega więc na tem, by wstrzymać równoczesne brzmienie kilku strun zwłaszcza wtedy, gdy dźwięki ich nie zlewają się w konsonans; gdyby brakło tłumika, wówczas niemożliwe byłoby prowadzenie melodji, bo kontury jej zacierałyby się, przygluszone innymi tonami; byłby więc możliwy tylko bezładny szum dźwięków podobnie, jak to poniekąd dzieje się w grze na cymbałach cygańskich. Jeśli natomiast chce się podnieść tłumik na dłuższy czas, ażeby struna dźwięczała wobodnie, wówczas używa się do tego celu pedału prawego, a więc dla wiązania tonów, dla gry „legato”; ton wydobyty ze strun przy użyciu pedału, ma miękkość, jest pełny i okrągły; opiera się to na zjawisku akustycznym „współbrzmienia”, polegającym na tem, że uderzonemu dźwiękowi towarzyszą jego tony harmoniczne, potęgujące właśnie wolumen jego głosu. W powolnej kantylenie można każdy ton z osobna brać na pedale, ale trzeba go natychmiast tłumić, chyba, że postępujące po sobie tony należą do tego samego akordu. Bez pedału gra się, chcąc wydobyć krótki, urywany, „suchy” dźwięk, zwłaszcza efekty, zbliżone do dźwięku clavicembala.

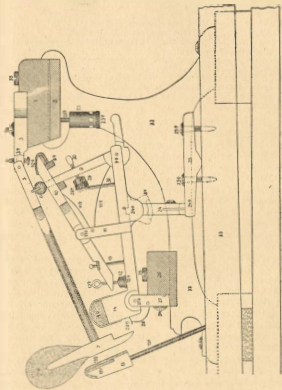
Lewy pedał przeuwa klawiaturę nieco na prawo tak, że młoteczki uderzają tylko w jedną strunę (una corda) albo w dwie struny (due corde) zamiast we wszystkie trzy (tutte

le corde), wskutek czego dźwięk słabnie i przybiera charakter dźwięku tłumionego o brzmieniu harfy.

Wszystkie udogonalenia konstrukcji nie zmieniły zasadniczej formy w mechanice fortepianów, lecz tylko wprowadziły nieznaczne modyfikacje, zastosowane do wymagań nowoczesnych tj. zmierzające do wydobycia jak największego tonu. Należą tu: krzyżowy układ strun, pozwalający na użycie długich strun nawet we fortepianach o małych rozmiarach (wynalazca H. Steinway-Steinweg w New Yorku 1855); dawniejszą ramę drewnianą, za słabą wobec nacisku strun i ciężaru ich napięcia, co wpływało ujemnie na trwałość stroju, zastąpiono ramą żelaznej konstrukcji (Alpheus Bacon 1825); zmieniono skórkowanie młoteczków; zamiast korki wprowadzono filc. Prócz dwóch pedałów konstruktuowano nowy mechanizm pedałowy (Prolongement Alex. Debain), pozwalający na przetrzymanie jednego tonu lub akordu, a przytłumienie innych tonów (ulepszenia: Steinway, Ed. Zacharia Kunstpedal). Wkońcu dla ułatwienia techniki pianistycznej, zwłaszcza dla zmniejszenia dalekich chwytów, wynaleziono klawiaturę ustawioną nie w linii prostej, lecz wklęsło i promieniście, a nadto w sześciu terasach (Paul Janko Strahlenklavier 1886); niektóre efekty np. gliando brzmią świetnie na tej klawiaturze; podobną konstrukcję wprowadził Ed. Mangeot 1878. Piano à deux claviers renversé: Juljusz Zarebki i Antoni Kątski koncertowali na tym instrumencie. Wynalazek Pawła Janko udogonalili Australczyk Fr. Clutnam.

Ogniskami budowy fortepianów są Paryż, Londyn, Berlin i New York; do najważniejszych firm należą: dawniej: Camille Pleyel, Debain, Chickering, Bösendorfer, Blüthner, Bechstein, Steinway, Knabe. W Polsce: Kerntopf (Warszawa), Drozdowski, Gabrielka, Witek (Kraków), Marecki (Lwów), Woroniecki (Przemyśl), Fiebiger (Kalisz).

Ponieważ od sposobu uderzenia w klawisze zależy jasność tonu, dlatego metoda gry fortepianowej oparła swój system dydaktyczny na zasadach techniki uderzenia. Rola palców, trzymanie ręki (płaskie, horyzontalne, czy wypukłe czy wklęsłe) przegub, rola przedramienia a zwłaszcza ramienia — oto jedne ze zagadnień, które zajmują się bogata literatura teoretyczna. Podstawową pracą jest Klawera Scharwenki Methodik des Klavierpiel. i Rudolfa Breithaupta



Mechanizm młoteczkowy według systemu Erarda.

«Die natürliche Klaviertechnik» oparta na ścisłej podstawie fizjologicznej (Handgewicht!).

Popularne książki o fortepianie:

Walter Nie man n Das Klavierbuch 1918.

Oskar Wie Das Klavier und seine Meister 1898.

A dolf Kullak Aesthetik des Klavierspiels 1861, nowe wyd. 1916.

O konstrukcji fortepianu:

Pierre Erard Perfectons apportées dans le mécanisme du piano par les Erard 1834.

K. F. Weitzmann-Max Seiffert Geschichte des Klavierspiels 1899 z dodatkiem: Gesch. des Klaviers.

J. F. Blüthner-Gretschel Lehrbuch des Pianofortebauens 1909.

Najbardziej skomplikowaną budowę posiadają ze wszystkich instrumentów organy. W przeciwieństwie do głosu ludzkiego i instrumentów smyczkowych i dętych, na których można tensam ton modulować dynamicznie od *pp* do *ff* i odwrotnie zapomocą *crescenda* lub *decrescenda*, organy pozbawione są tej właściwości. Lecz w tem tkwi właśnie charakterystyczna cecha tonu organowego, jego jednolite brzmienie, majestat, uroczysty spokój, pozbawiony wszelkiej afektacji; ten ton odpowiada przeznaczeniu organów jako typowego instrumentu muzyki kościelnej.

Konstrukcja organów zdumiewa zarówno ogromem rozmiarów, jak i bogactwem dźwięku. Wszakże jestto jakby potężna orkiestra, złożona ze wszystkich instrumentów dętych od najniższych do najwyższych rejestrów, w swym składzie tem cudowniejsza, że jej mechanizm opanować może — jeden człowiek! Do tego celu służą przedewszystkiem trzy klawiatury tj. dwie górne przeznaczone do gry palcami ręki, ułożone jedna nad drugą t. zw. «manualy» i klawiatura nożna czyli «pedał». (We wielkich organach jest pięć manualów i dwa pedały). Rozmiary klawiatur są napozór małe zwłaszcza w porównaniu z długą klawiaturą fortepianową, bo obejmują tylko $4\frac{1}{2}$ oktawy od *C* do *f*, a w pedale dwie oktawy *C—d*; w rzeczywistości każda klawiatura pozwala na wydobyć olbrzymiej skali zarówno w dół, jak w górę zapomocą oktaw: od subkontra *C*, do ósmej oktawy sześciokreślonego najwyższego *C*. Nadto osobny mechanizm «copula» (łącznik) umożliwia równoczesną grę na dwóch lub trzech manualach bez osobnego przyciskania ich klawiszy; również i łącznik pedałowy może wprawić

w ruch klawisze manualów; a więc przy użyciu łącznika odzywają się nie tylko piszczałki klawiszów przyciśniętych, lecz także drogą mechaniczną piszczałki, należące do innego manualu. Każdy manual ma oddzielną wiatrownicę, oddzielne piszczałki i stanowi jakby samodzielne organy tak, że cały instrument jest połączeniem co najmniej trzech organów.

Schemat konstrukcji organowej opiera się na trzech zasadniczych częściach. Są to: a) motor powietrza, b) mechanizm gry, c) piszczałki.

Motor powietrza obejmuje miechy (jednofałdowe czyli klinowe, wielofałdowe, horyzontalne, zbiornikowy pojedynczy, podwójny). Czemu są płuca dla organizmu, tem miechy dla organów. Zadanie miechów polega na tem, by pewien zapas powietrza należycie zgęścić. Jeden miech dostarcza przewodom dopływu powietrza, drugi równocześnie napenia się nanowo; pośrednikiem w tym procesie są kanały wiatrowe tj. rury czworokątne, sporządzone z desek, odgrywające ważną rolę w tworzeniu się dźwięku piszczałek; od wielkości kanałów zależy blask i czystość dźwięku; z kanału głównego płynie prąd powietrza do bocznych kanałów, które rozprowadzają go do wiatrownic, spoczywających u zbiornikach wiatrowych, z którymi je łączą wentyle. Czemu serce i krew dla organizmu, tem dla organów wiatrownica i dostarczany przez nią prąd powietrza. Zadaniem wiatrownic jest zaopatrywanie piszczałek w potrzebny im zapas powietrza. Konstrukcja wiatrownic jest różnorodna; istnieją wiatrownice z zasuwami (Schleifladen), stożkowe (Kegelladen) i najstarsze odskoczne (Springladen); w ostatnich czasach wprowadzono »pneumatyczne« wiatrownice (pneumatische Röhrenlade, pneumatische Kegellade).

Mechanizm gry czyli traktura rozdziela według woli grającego zapas powietrza do piszczałek przez otwarcie wentyli; mechanizm ten obejmuje: wszystkie klawiatury, rejestry i wentyle; w organach dawnej konstrukcji traktura jest mechaniczna, złożona z abstraktów tj. z listewek łączących klawisze z wentylami; w nowszych organach stosuje się trakturę pneumatyczną i elektro-pneumatyczną. Rejestry zamykają i otwierają dostęp powietrza do piszczałek.

Piszczałki umieszczone na wiatrownicy dzielą się na pewne grupy czyli głosy; każdy rejestr łączy głosy o jed-

nakiej barwie. Piszczałki należące do jednego głosu czyli rejestru ustawione są tak, że można je równocześnie zamknąć lub otworzyć zapomocą rączek w dawnych organach, lub przez pociśnięcie guziczków w organach pneumatycznych.

●Ibrzymie rozmiary organów wymagały coraz to bardziej skomplikowanej konstrukcji, utrudniającej technikę gry; temu niedostatkowi zapobiega mechanizm pneumatyczny czyli dźwignia pneumatyczna (wynalazek Charlesa Barkera, angielskiego budowniczego w r. 1832) ułatwiająca grę, gdyż klawisze wraz z swym mechanizmem abstraktów nie otwierają bezpośrednio wentyli, lecz wentyle małych miechów pośrednich, które dopiero otwierają główne wentyle. Bez pośrednictwa miechów, tylko wprost po naciśnięciu klawisza wysłał mały zbiornik wiatrowy przez rurkę zapas powietrza do otwarcia wentyli w mechanizmie, zwanym Röhrenpneumatik (wynalazcy Fr. Sander z Lignicy i H. Willis z Londynu 1871). Charles Barker był pierwszym budowniczym, który wentyle pneumatycznego mechanizmu połączył z elektromagnesami 1867; wynalazek jego znacznie ulepszone (K. G. Weigle w Stuttgarcie).

Liczne udoskonalenia w mechanizmie organów wprowadził budowniczy francuski Aristide Cavallé-Coll (1811—1899): osobne wiatrownice o różnej sile wiatru nie tylko dla pedału i manualów, ale dla wszystkich partij tejsamej klawiatury; mechanizm zwany „prolongement harmonique“, zapomocą którego można pewne tony lub rejestry zatrzymywać bez przeszkody dla swobodnego ruchu innych tonów: „flûtes octaviantes“ umożliwiające z pryncypalnego głosu wydobyć oktawy tonu zasadniczego. Cavallé-Coll wystawił najslawniejsze organy w Paryżu w kościołach St. Sulpice, Ste Madelaine.

Zależnie od sposobu, jak w piszczałce tworzy się fala dźwięku, rozróżnia się piszczałki wargowe czyli labjalne, zaopatrzone dwiema krawędziami, dolną i górną wargą, sporządzone z cyny, z cynku i z drzewa; mogą one być otwarte lub zamknięte (szpuntowe) czyli kryte, dające przy tejsamej długości, co piszczałki otwarte ton o oktawę niższy, bo fala głosowa odbija się o wieko (szpunt), wraca i tworzy słup powietrza dwa razy dłuższy od wielkości piszczałki. Drugi rodzaj stanowią piszczałki stroikowe lub języczkowe, opatrzone drgającym języczkiem metalowym; jego drgania

wzmocnia lejkowata tuba, umieszczona nad ujściem przewodu piszczałki; trzykrotnie zgięty drucik moieżny, oparty o języczek, może go dowolnie kracać lub wydłużać, a więc podwyżać lub obniżyć ton.

Organy, mające tylko głosy labjalne i bez pedału, nazywano pozytywem, zaś organki z samemi głosami języczkowemi zwane były dawniej regalem; dzisiaj jego miejsce zajęło harmonium (fiharmonja).

Piszczałki jednakiej menury, konstrukcji i barwy dźwięku stanowią głosy czyli rejestry. Wyokość tonu zależy od długości piszczałki: piszczałka, mająca 32 stóp długości, daje subkontra C, 16-stopowa wyższą oktawę tj. kontra C, 8-stopowa dalszą oktawę i t. d. Piszczałki, umieszczone na przedzie organów są głosami zasadniczymi (pryncypalnemi), gdyż za pocięciem klawisza i przy użyciu odpowiedniego rejestru, dają ton zasadniczy dźwięku tak, że tylko niezmiernie słabo odzywają się trzy najbliższe tony harmoniczne; tej przewodze podstawowego tonu i współbrzmieniu trzech pierwszych alikwotów zawdzięczają głosy pryncypalne siłę, blask i miękkość brzmienia. Wszystkie głosy pryncypalne grupują się około 8-stopowego głosu zasadniczego, umieszczonego w manuale; w pedale głosem, normującym tonunek innych piszczałek, jest 16-stopowa piszczałka. W organach nowszej konstrukcji wprowadza się pryncypalne głosy jako „Flüte harmonique“, t. zn. piszczałka daje jako alikwot oktawę tonu zasadniczego. Mniejsze głosy pryncypalne nazywają się oktawami: 4-stopowa; superoktawa: 2-stopowa; viceima secunda: 1-stopowa.

Głosy, którym towarzyszą liczne alikwoty, posiadają różnorodne odcienie kolorystyczne i zbliżają się barwą dźwięku do barwy instrumentów myczkowych: viola o łagodnem, nowem brzmieniu, viola da gamba o stożkowym kształcie, stąd nazwa „Spitzgambe“, salicjonał (slix = wierzba), fujarka wierzbowa 8-stopowa, fugara o ostrym tonie, flety o różnych nazwach i odcieniach brzmienia: flauto dolce, traverso, doppio, amabile, Hohlflöte, Portunalflöte zbliżona do dźwięku klarnetu, tibia bifaria o brzmieniu kobzy i t. p. vox humana (v. coelesti). Rejestry krytych piszczałek mają również bogactwo barw: charakter brzmienia przytłumiony i łagodny: borżun ciemny, majestatyczny głos 16-stopowy, kwintadena (Quintatön) odznaczająca

się tem, że obok tonu zasadniczego brzmi kwinta oktawy czyli duodecyma; w pedałowej klawiaturze subbas o pónurem brzmieniu i kontra-subbas o oktawę niższy.

Rejestry stroikowe, języczkowe przenikliwym, ostrym dźwiękiem nadają głosom organowym blask: puzon, dulcian, fagot, trąbka, obój, klarnet, tuba (bombardon).

Głosy pomocnicze i mikstury czyli mieszane dają kwinty lub tercje tonu zasadniczego i służą do jego wzmocnienia i nadania mu soczystości dźwięku: flet szumiący (Rauschquinte), Sesquialtera. Mikstury tworzą jakby chór głosów: na jednym klawiszu umieszczone są 3, 4, a nawet 5 piszczałek, strojonych w kwincie, oktawie i tercji tonu zasadniczego. Mikstury użyte same bez głosów pryncypalnych brzmią źle i powodują postępy równoległych kwint i oktaw; natomiast jeśli głosy pryncypalne kryją je brzmieniem swoim, wówczas mikstury dodają im jędrności i srebrzystego blasku; źle ugrupowanie i nieprawidłowa konstrukcja mikstur powoduje krzykliwy ton i mać harmonję brzmienia. Do mikstur należą następujące rejestry: »Acuta« i mniejsza od niej »Cymbal«, róg czyli »Cornett«, »Harmonia aetherea« i »Progressio harmonia«.

Rejestrowanie jest tem samem, czem w malarstwie mieszanie barw na palecie lub czem instrumentacja w orkiestrze. Jestto zatem sztuka, wymagająca fantazji twórczej, intuicji i smaku estetycznego.

Joh. Gottl. Teuffer Die Theorie und Praxis des Orgelbaues 1855.

Aristide Cavaillé-Coll De l'orgue et de son architecture 1872.

Bedos de Celles L'art du facteur d'orgues 1776, 1778.

Karl Locher Erklärung der Orgelregister 1904.

Alb. Schweitzer Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst 1906.

A. Sapałaki Przewodnik dla organistów, Kraków 1880.

IV

TEORJA MUZYKI NA PODSTAWIE AKUSTYCZNEJ.

Dźwięk, ton i głos mają w potocznym języku jednakię znaczenie; mówimy o instrumencie, że ma piękny »głos«, albo piękny »ton«, albo też piękny »dźwięk«. W rzeczywistości każdy z tych wyrazów ma inne znaczenie. Głos jest pojęciem najogólniejszem; każde wrażenie słuchowe jest głosem (huk, szmer, szelest). Źródłem głosu są drgania elastycznego (sprężystego) ciała; drgania te przewodzą powietrze jako fale podłużne z prędkością 340 m. na sekundę (1056 stóp) przy temperaturze 16° C. Te fale, wzbudzone w powietrzu lub w innym elastycznym przewodniku, dochodzą do naszego ucha.

Zgodnie ze swem przeznaczeniem fizjologicznem dzieli się organ słuchu na trzy części, z których jedne przewodzą głos, a drugie go odbierają: Ucho zewnętrzne obejmuje małżowinę i przewód zewnętrzny, ciągnący się do błony bębenkowej. Ona odgranicza ucho zewnętrzne od ucha środkowego; jest ona lejkowato wklęsła ku wnętrzu. Tu znajduje się jama, wypełniona kostkami, które tworzą łańcuch, biegnący od błony bębenkowej aż do okienka owalnego; są to: młoteczek, rękojeścią wrośnięty w błonę bębenkową, kowadełko i strzemiączko, złączone odpowiednimi stawami; połączenie to jest wiotkie i ułatwia drganie kosteczek. Ucho środkowe oddzielają od ucha wewnętrznego błony, zamykające otwór, zwany »fenestra vestibuli«; jeden z otworów wiedzie do t. zw. »trąbki Eustachego«, której zadanie polega na wyrównaniu ciśnienia powietrza między uchem środkowym a wewnętrznym.

Błona bębenkowa, kosteczki słuchowe, jama bębenkowa służą — według teorii Herm. Helmholtza — do przewodzenia fal głosowych; natomiast organem, odbierającym fale głosowe jest ucho wewnętrzne, a w niem »organ Cortiego«. Dla swej zawilej budowy nazywa się ucho wewnętrzne labiryntem; dzieli się on na trzy części: przedsionek, przewody półkuliście i ślimak wypełniony perylimfą i endolimfą, odgrywający główną rolę przy odbieraniu fal głosowych; w nim bowiem znajduje się najważniejsza część tj. organ Cortiego, spoczywający na błonie podstawowej »membrana basilaris«. Ten organ otrzymał nazwę swoją od odkrywcy Alfonso Cortiego, który był prosektorem sławnego anatoma Hyrtla we Wiedniu; składa się on z mikroskopijnie drobnych włókienek, promienisto ustawionych, których ma być około 4.500. Jestto więc jakby cudowny system klawiatury, któryby można porównać z harfą o strunach różnej długości i różnego stroju. Każda struna drga niezależnie od innej. Działanie organu Cortiego wyjaśnił H. Helmholtz w »Lehre von den Tonempfindungen« (str. 225 sq i 639) teorią rezonancji; oto zdaniem Helmholtza znajduje się w uchu cały szereg rezonatorów tj. jakby przyrządów, posiadających tę właściwość, że wzmacniają i uwydatniają ten ton, do którego są same nastrojone. Dźwięk pobudza więc tylko te włókna organu Cortiego, które odpowiadają tonom, zawartym w dźwięku (stosunek tonów do dźwięku wyjaśnia dalsze wywody); organ Cortiego połączony jest z rozgałęzieniami nerwu słuchowego, którego drgania wywołują w mózgu świadomość dźwięku. Mimo zarzutów, stawianych hipotezie Helmholtza (Marx, Kalischer, Wittmack, Joshi), cała dotychczasowa teoria słuchu opiera się jednak na zasadach rezonancji, ustalonych przez Helmholtza w r. 1863. Niewyjaśniona należycie jest jeszcze funkcja kryształków wapnistych »otolitów«, znajdujących się w przedsionku labiryntu; według Helmholtza mają one ruchem swoim wywoływać mechaniczne podrażnienia kończyn nerwowych i przyczyniać się do wytworzenia wrażenia słuchowego.

Głos (tj. huk, trzask, szmer, szelest, świst i t. p.) składa się z drgań nierównych, nieregularnych; jeśli zaś te drgania będą równe i będą następowały w jednakich odstępach czasu, wówczas głos stanie się dźwiękiem muzycznym. Ta jednorodność i regularna periodyczność jest jedyną cechą,

która odróżnia dźwięk od innych głosów, będących bezładną mieszaniną drgań. Dźwięki różnią się od siebie trzema własnościami: *a)* natężeniem, *b)* wysokością, *c)* barwą.

Natężenie dźwięku zależy od własności ciała drgającego i od t. zw. »amplitudy« drgań; amplitudą nazywa się największe wychylenie z położenia równowagi. Struna, silnie szarpnięta, wykonywa ruch o znacznej amplitudzie, potem stopniowo drgania jej maleją, a w końcu ustają zupełnie; z początku więc dźwięk struny ma największe natężenie, bo amplituda jest wielka, później zaś siła dźwięku słabnie wraz z mniejszą amplitudą drgań.

Wysokość dźwięku zależy jedynie od ilości drgań; struna, drgająca szybko, wydaje wyższy dźwięk, aniżeli struna, drgająca wolniej. Podstawą pomiarów jest liczba drgań n , przypadających na jednostkę czasu t , a więc $n = \frac{1}{t}$ zaś $t = \frac{1}{n}$. Dla słuchu dostępne są tylko dźwięki, których liczba drgań porusza się w granicach 20 do 40.000 na sekundę; granica ta nie jest bezwzględnie stała; u każdego inna zależnie od indywidualnych różnic słuchu. Muzyka nie zużytkowuje wszystkich dźwięków, zamkniętych w powyższej granicy, lecz o wiele mniejszą skalę dźwięków od 40 do 4.000 drgań na sekundę. Najniższy dźwięk 32-stopowej piszczałki subkontra *C* ma 16 drgań na sekundę; lecz ucho słyszy go zaledwo jako szmer, a nie jako dźwięk muzyczny. Najniższy dźwięk fortepianu subkontra *A* ma 27 drgań na sekundę, kontra *E* kontrabasu 40, dźwięk a_1 widełek strojowych 435, najwyższy dźwięk fortepianu pięciokreślne C_5 4140. Uzmysłwić drganie np. widełek strojowych można zapomocą następującego sposobu: Na końcu jednego ramienia widełek przykleja się lekko zaostrowany rysik, dotykający okopconej płytki szklanej. Zapomocą smyczka wprowadzamy widelki w ruch drgający, posuwamy trzonek, na którym są osadzone, ruchem jednostajnym w kierunku prostym. Rysik kreśli wówczas na płycie zygzakowatą linię zwaną linią falową prostą czyli sinusoidą, będącą obrazem drgań.

Do mierzenia ilości drgań czyli wysokości pewnego dźwięku służy przyrząd, zwany syreną Seebecka. Jest to krążek, opatrzony otworami w równych odstępach na obwodzie koła, którego środek znajduje się na osi wirówki.

Zapomocą rurki połączonej z miechem kierujemy prąd powietrza w kierunku prostopadłym do płaszczyzny krążka. Przy szybkim obrocie krążka prąd wiatru ulega perjodycznym przerwom, wskutek czego powstaje dźwięk. Od szybkości obrotów zależy wysokość dźwięku. Osobny przyrząd służy do pomiaru liczby obrotów w ciągu sekundy.

Prócz podłużnych fal tworzą się w ciałach drgających poprzeczne drgania np. na strunach zapomocą pociągnięcia smyczkiem albo na płytach przez uderzenie miękkim młoteczką. Ilość drgań zależy od grubości ciała drgającego. Na płytach powstają pola drgające unisono, przedzielone linjami węzłowymi: uwidocznic je można zapomocą t. zw. «figur Chladni'ego» na płytach posypanych piaskiem; płytę wprowadza się w drganie, pociągając smyczkiem po krawędzi; piasek gromadzi się na linjach węzłowych i tworzy różnorodne figury symetryczne.

Jeżeli równocześnie płyną dwa szeregi fal jednakowej długości, a każdy szereg odchyła pewną częśćkę przewodnika w tym samym kierunku, wtedy te fale będą się wzmacniały wzajemnie, a jeśli w przeciwnym kierunku, będą się osłabiały. Składowe ruchy fal dadzą sumę odchyżeń, jeżeli kierunki będą jednakowe, w przeciwnym razie dadzą różnicę odchyżeń. Jeżeli odchylenia w kierunku przeciwnym równe są co do wielkości, wówczas wypadkowa odchyżeń będzie zero. Przy spotkaniu w pewnej części fale znoszą się więc wzajemnie we wszystkich fazach drgań, jakich tej części udzielają. Zjawisko to nazywa się interferencją fal; a zatem wskutek interferencji dwa dźwięki jednakiej wysokości, z których każdy z osobna brzmi wyraźnie, «znoszą się» wzajemnie, jeśli brzmią razem tak, że nastaje cisza, (wypadkowa odchyżeń = 0).

Dźwięki, różniące się nieznacznie wysokością, nie płyną obok siebie jednostajnie, lecz osłabiają się wzajemnie. Wrażenie dźwięku złożonego nie jest wtedy jednostajne, lecz przerywane: głos wzmagą się i słabnie naprzemian i to w tem krótszych odstępach czasu, im bardziej obydwie dźwięki są rozstrojone; powstaje wówczas niemiłe zjawisko, zwane dudnienie (Schwebung), akustycznie ważne jako kryterjum dla czystości stroju w instrumentach, a nadto jako środek pomocniczy przy konstrukcji «jednolitej temperatury».

Wysokość dźwięków można oznaczyć nie tylko zapomocą

drgań, lecz przez pomiar długości strun na przyrządzie, zwanym monochordem. Środkiem tym wyłącznie posługiwała się starożytność: Pytagoras, który prawdopodobnie przejął swoją wiedzę od kapłanów egipskich; lubo już matematyk Euklid wie o zasadzie, według której wysokość dźwięku zależy od liczby drgań (*Κατακλιμα, κλινοειδής: των δε κινήσεων αὐτῶν πικροτάται· οὐκιστοῦς ποιοῦσι τοὺς ἑθέρους, αὐτῶν δὲ ἁριστοῦται βαρύτερος). Monochord jest to pudło rezonansowe, na którym napięta jest struna, wsparta na dwóch nieruchomych podstawkach. W dawniejszych monochordach przesuwalne siodełko dzieliło strunę na dowolną ilość części. Dzisiaj jeden koniec struny przymocowany jest do pudła, na drugim wisi ciężarek, który reguluje jej napięcie. Dopiero minoryta Marin Mersenne (1588—1648) doświadczalnie wyknał prawa o wysokości dźwięku w strunie napiętej; jednym z pierwszych, który nie długość strun, lecz ilość drgań przyjął za podstawę dla obliczeń wysokości dźwięku był matematyk 16. wieku Joannes Bapt. Benedictus 1585 r.; po nim Leonhard Euler (Tentamen novae theoriae musicae 1739) i Daniel Bernoulli (1771) sformułowali ściśle zasady tej metody.

W obrębie granicy od 40 do 4000 drgań na sekundę leży nieskończenie wiele dźwięków. Muzyka nie posługuje się temi wszystkimi dźwiękami, lecz stosunkowo niewiele z nich wybiera i czyni je podstawą skali muzycznej. W skład skali czyli gamy wchodzi tylko te dźwięki, których interwale można wyrazić przez stosunki niewielkich całkowitych liczb. Już Euler zwrócił na to uwagę, (cap. II, § 7), że stosunek dwóch dźwięków jest tem doskonalszy, im mniejszemi liczbami da się wyrazić stosunek drgań. To też najdoskonalszy jest interwał czystej oktawy, w której stosunek wysokości jest 1:2; jeśli bowiem strunę podzielimy zapomocą siodełka w połowie, to w tem miejscu odezwie się jej oktawa; struna nastrojona np. na ton *c* ma 60 jednostek długości, skrócona o połowę, a więc na 30 jednostek długości, da ton *c*, tj. oktawę tonu zasadniczego, co można wyrazić stosunkiem 30:60 = 1:2. Struna podzielona na trzy części w miejscu, odpowiadającym $\frac{1}{3}$ długości, da kwintę 40:60 = 2:3; podzielona na cztery części w miejscu, odpowiadającym $\frac{1}{4}$ struny, da kwartę 45:60 = 3:4.

Z tak uzyskanych stosunków między kwartą a kwintą da się obliczyć interwał dużej sekundy czyli całego tonu

$\frac{3}{2} : \frac{2}{1} = \frac{3}{2}$. Wobec zasadniczego tonu c sekunda d ma stosunek $\frac{3}{2}$ całej długości struny c . Dalšie interwale (tercja, seksta, septyma) oblicza się, przenosząc na nie stosunek kwinty ew. stosunek sekundy: wobec tonu c pozostałe interwale diatonicznej skali przedstawiają się następująco: wielka tercja $e = \frac{3}{2} \cdot \frac{2}{3} c = \frac{4}{3} c$, wielka seksta $a = \frac{3}{2} \cdot \frac{2}{3} c = \frac{3}{2} c$, wielka septyma $h = \frac{3}{2} e = \frac{3}{2} \cdot \frac{4}{3} c = \frac{11}{4} c$. Dla małej tercji $d-f$ otrzymuje się z porównania $\frac{3}{2} : \frac{2}{1}$ stosunek $\frac{3}{2}$, dla półtonu czyli małej sekundy $e-f$ $\frac{4}{3} : \frac{3}{2} = \frac{8}{9}$, w końcu dla zwiększonej kwarty $f-h$ $\frac{11}{4} : \frac{3}{2} = \frac{11}{6}$. • To sposób, którym posługiwali się Pytagorejczycy przy obliczaniu wysokości interwali; dzielili strunę tylko na cztery części i z uzyskanych tą drogą stosunków otrzymywali stosunek liczbowy innych interwali. Podstawą obliczeń systemu Pytagorejskiego jest czysta kwinta; obca im jest tercja jako interwał podstawowy; dochodzą do niej, postępując w górę krokami kwinty czystej; jest ona bowiem czwartą kwintą od tonu zasadniczego: $c-g, g-d, d-a, a-e$.


Dwunasta kwinta jest siódmą oktawą tonu zasadniczego: $c-his$, lecz nieczystą oktawą, gdyż czterokrotne his jest nieco wyższe, aniżeli siódma oktawa c . Tę różnicę wyraża stosunek $\frac{15}{16}$ lub w przybliżeniu $\frac{3}{4}$, co daje nieco więcej, niż $\frac{1}{6}$ całego tonu. Analogicznie postępując kwintami w dół, dojdzie się do tonu, który będzie o ten ułamek niższy od tonu zasadniczego: np. c_1 i $deses$. Tę różnicę uwi docznia lepiej dzieśiętny ułamek, aniżeli ułamek zwyczajny: $0.5(c_1)$, 0.50686 ($deses$). Stosunek $\frac{4}{3}$ (czyli różnica, której w naszym systemie jednolitej temperatury nie uwzględniamy, identyfikując ton c i $deses$, lub c i his) nazywa się komatem pytagorejskim.


Obok systemu pytagorejskiego, opartego na czystych kwintach drugi system starożytności, którego twórcą był Didymos (ur. 63 r. przed Chr. w Aleksandrii) opiera podział skali muzycznej na interwale tercji. Didymos osiąga ją, dzieląc strunę na pięć równych części; w miejscu, odpowiadającym $\frac{1}{5}$ długości struny znajduje się wielka tercja np. $c-e$, wyrażona stosunkiem 4:5. W porównaniu z tercją pytagorejską $\frac{4}{3}$ tercja Didymosa jest nieco niższa o mały interwał $\frac{1}{15}$; otrzymuje się go z następującego stosunku: $\frac{4}{3} : \frac{4}{5} = \frac{5}{3} = \frac{10}{6} = \frac{5}{3}$. Ten interwał, odgrywający ważną rolę w nastaleniu akustycznie czystego stroju, nazywa się komatem

Didymosa lub komatem syntonicznym. W tym systemie półton ($e-f$) ma stosunek $\frac{1}{2}\frac{2}{3}$, (stosunek kwarty i tercji $\frac{3}{2}:\frac{4}{3} = \frac{4}{3}\frac{3}{2}$), zaś cały ton (sekunda) występuje w dwojakiej formie jako »wielki« ton $\frac{8}{7}$ i »mały« ton $\frac{9}{8}$; np. sekunda $g-a = 9:8$ i sekunda $f-g = 10:9$. Różnica wielkiego i małego tonu wynosi właśnie komat syntoniczny: $\frac{8}{7}:\frac{9}{8} = \frac{64}{567}$.


Do obliczeń Didymosa zbliżone są te obliczenia wysokości interwałów, które przeprowadził Klandius Ptolomeus (ca 140 po Chr. w Aleksandrii); i on przyjmuje jako charakterystyczny interwał podziału wielką tereję 4:5, jedynie różni się od Didymosa stosunkiem wielkiego i małego tonu; u niego odwrotnie wielki ton = $\frac{9}{8}$, a mały $\frac{8}{7}$. Ten t. zw. system syntono-diatoniczny Ptolomeusa wziął później G. Zarlino w 16. wieku za podstawę czystego stroju.

Kto gra na skrzypcach, może łatwo usłyszeć obydwa komaty zapomocą następującego doświadczenia: Skrzypce muszą być nastrojone czysto (nie według kwint temperowanych). Jeśli się weźmie e_1 na d strunie jako czystą sekstę

do g  a następnie czwartym palcem na strunie A


oktawę tego e_1  to właśnie ta oktawa e_2 ,

wzięta 4 palcem, będzie nieco niższa od próżnego e_2 . Różnica wysokości jest komatem syntonicznym. Natomiast komat

pytagorejski można wydobyć, grając np. akord 

i wielką tercję  wówczas e_2 nie utworzy ze struną

E czystej tercji, lecz nieco wyższą, właśnie o komat pytagorejski; małą tercję »pytagorejską« można otrzymać w akor-

dzie  biorąc g_2 czysto nastrojone jako oktawę

struny G z pustem e_2 .

Komat pytagorejski jest nieco większy od komatu syntonicznego; ta różnica wysokości, niedostrzegalna zresztą dla

słuchu, nazywa się schismatem i da się wyrazić stosunkiem $\frac{3}{2}$. W praktyce nie uwzględnia się tej drobnej różnicy wysokości i wprowadza się zmianę schismatyczną w enharmonji. System pytagorejski i podział Didymosa i Ptolomeusa opiera się na podziale struny według szeregu harmonicznego tj. $1:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}:\frac{1}{4}$. Jeśli za podstawę podziału przyjmie się »szereg arytmetyczny« $1:2:3:4:5:6$, wówczas stosunki długości będą odwrotne; a więc diatoniczna skala będzie miała następującą budowę:

sekunda = $\frac{2}{3}$	kwinta = $\frac{3}{2}$
tercja = $\frac{4}{3}$	seksta = $\frac{5}{2}$
kwarta = $\frac{3}{4}$	septyma = $\frac{7}{3}$

Taki jest właśnie stosunek liczb, jeśli za podstawę obliczeń przyjmie się nie długość struny, lecz ilość drgań na sekundę; wtedy bowiem stosunek liczb będzie tem większy, im wyższy jest ton, a więc im wyższa ilość drgań; przeciwnie przy pomiarze długości struny stosunek liczb będzie tem większy, im ton jest niższy czyli im struna dłuższa.

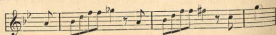
Interwale, zawarte w oktawie diatonicznej gamy durowej, nie są równe; jedne wyższe (wielki cały ton $\frac{2}{3}$), inne niższe (mały cały ton $\frac{1}{9}$); wyjaśnia to następujący szereg:

$$C . D . E . F . G . A . H . C$$

$$\frac{2}{3} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{1}{6} \quad \frac{2}{3} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{2}{3} \quad \frac{1}{6}$$

Całe tony dadzą się rozłożyć na półtony; np. cały ton $\frac{1}{9}$ składa się z dwóch półtonów znowu o nierównej wysokości; jeden półton $\frac{1}{18}$, zaś dopełnienie jego $\frac{2}{27}$; czyli półton większy i mniejszy. Cały ton $\frac{2}{3}$ składa się z większego półtonu $\frac{1}{6}$ i mniejszego $\frac{1}{9}$. Z dwunastu tak uzyskanych półtonów niezupełnie równych, bo o wartościach $\frac{1}{18}$ lub $\frac{2}{27}$, uzyskuje się naturalną czyli czystą skalę chromatyczną.

Dla praktyki jest ta skala niekorzystna; na klawjaturze fortepianu trzeba by umieścić prócz zwykłych klawiszów jeszcze inne, odpowiadające subtelnym różnicom intonacyjnym między wielkim i małym tonem i wielkim i małym półtonem. W śpiewie, w grze na instrumentach smyczkowych te różnice można łatwo uwydatnić. W następującym przykładzie z Kwintetu Mozarta *G-moll*:



skrzypce intonują najpierw ges_2 w *B-dur*, a później fis_2 przy modulacji do *G-moll*; każdy skrzypek weźmie to fis_2 , mające znaczenie nuty charakterystycznej, nieco wyżej, aniżeli ges_2 , a więc intuicyjnie posłuży się czystym, naturalnym strojem, rozróżni półton większy i mniejszy, słowem użyje tu skali »pytagorejskiej«.

Wcześniej już pojawiają się teoretyczne próby, aby czysty strój dostosować do praktyki z zachowaniem subtelnych różnic akustycznych; ta modyfikacja naturalnego stroju nazywa się temperaturą. Jednym z pierwszych teoretyków był Hiszpan Bartolomeo Ramis (*De musica tractatus* 1482), który domagał się wyrównania wysokości tercji $\frac{1}{2}$ wobec czwartej kwinty tonu zasadniczego ($c-e$) $\frac{2}{3}$ zapomocą temperatury; żądanie to wywołało długi spór teoretyków; po jego stronie stanął Giov. Spataro (1491), przeciwnikami byli Nikol. Burtius i Franch. Gafurius; spór ten zakończył się dopiero dzięki reformie G. Zarlina (1558), który czystą tercję $\frac{1}{2}$ przyjął za podstawę w budowie trójdźwięku.

W praktyce szło o wyrównanie czystości tercji i kwinty; jeśli tercja była czysta, to kwinta wymagała podstrojenia i odwrotnie, biorąc czystą kwintę za podstawę stroju, otrzymuje się nieczystą tercję. Pierwszą systematyczną temperaturę wyrównawczą skonstruował niemiecki organista Arnold Schlick w r. 1511 w dziele »*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*« (nowe wyd. R. Eitner 1869). Jego 12 stopniowa utemperowana skala utrzymała się do połowy 18 wieku; jeszcze J. Ph. Rameau bronił jej; polega ona na tem, że Schlick obniżył nieco kwinty tj. różnicę wysokości, wynoszącą komat syntoniczny $\frac{1}{4}$, rozdzielił pomiędzy cztery kwinty $c-g$, $g-d$, $d-a$, $a-e$, obniżając każdą o $\frac{1}{4}$ komatu, a zato zyskał czystą tercję $c-e$. Rozszerzając łańcuch kwint w górę lub w dół, dojdzie się do kwinty *gis* (lub *as*) — *es*, w której różnica wysokości wynosi dwa komaty; ta nieczystość stroju, zwana u organistów niemieckich »*Wolf*« lub »*Wolfquinte*« (dzika kwinta) uniemożliwiała użycie tonów i tonacyj daleko położonych w kole kwint lub kwart; dlatego to muzyka 16 wieku nie posługuje się transpozycją do odległych tonacyj, bo im dalej, tem kwinty są bardziej niestrojone.

Wkońcu zgodzono się na to, by poświęcić czystość interwali naturalnych i wyrównano wszystkie półtony, czyli

skonstruowano 12-stopniową skalę jednostajnie utemperowaną, »gleichschwebende Temperatur«. Polega ona na wyrównaniu komatu pytagorejskiego, t. zn. identyfikuje siódmą okrawę (np. tonu *c*) z dwunastą kwintą (więc *his*), czyli uzyskuje czyste oktawy, ale obniża każdą kwintę o $\frac{1}{12}$ część komatu pytagorejskiego. Ponieważ komat pytagorejski równa się $\frac{12}{11}$ komatu syntonicznego, dlatego dla wyrównania różnicy podwyższa się w 12-stopniowej ujednostajnionej temperaturze tercje o $\frac{8}{11}$ syntonicznego komatu; temsamem wszystkie półtony zawarte w 12-stopniowej skali jednostajnie utemperowanej są sobie równe. Jest to dla praktyki nieoceniona zdobycz, umożliwiająca grę, transpozycję i modulację we wszystkich tonacjach. Twórcą tego systemu strojenia był Andreas Werckmeister, organista z Halberstadt, w piśmie »Musikalische Temperatur« 1691 i Joh. Georg Neidhardt »Beste und leichteste Temperatur des Monochord« 1706 (por. J. S. Bach: »Das wohltemp. Klavier«). Tak strojone są wszystkie instrumenty ze stałym strojem, jak organy, fortepian. Za podstawę wysokości dźwięków przyjmuje się t. zw. »kamerton«, widelki strojowe o tonie *a*, wynoszącym 435 podwójnych drgań (oba ramiona widełek!), lub 870 pojedynczych drgań; wysokość tego kamertonu ustalono na kongresie Wiedeńskim w r. 1885, jako t. zw. strój paryski lub strój normalny; w Anglii go nie przyjęto. Dawniejszy strój był znacznie wyższy.

Wymaganiom teorii odpowiadają systemy temperatury, dzielące czystą oktawę na więcej niż 12 równych części; z pośród nich system Nicol. Mercatora (1725) dzieli oktawę na 53 stopnie i zyskuje czyste interwale; jedynie kwarty i kwinty zawierają bardzo nieznaczne (i dla słuchu wprost niedostrzegalne) odstępstwa od czystego stroju. Praktycznie zrealizował pomysł Mercatora R. H. M. Bosanquet w Londynie 1875 r. i skonstruował instrument z 84 klawiszami w obrębie oktawy. Technika gry na takim skomplikowanym aparacie przedstawia nieprzewyciężone trudności. Instrumenty z enharmonicznemi tonami znano już dawniej. Nicolo Vicentino zbudował w r. 1546 Archicembalo, dzieląc oktawę na 31 równych stopni; M. Mersenne 1636 zna klawiaturę 26 stopniową; G. B. Doni 1635 wprowadza transpozycyjne clavicembalo o trzech manualach z 20 stopniami w każdym manualu. Enharmoniczne organy Perronet-Thompsona 1863 miały

40 piszczałek w obrębie oktawy. Amerykanin H. W. Poole skonstruował (1867) organy z 78 piszczałkami dla jednej oktawy. Dla celów akustycznych posługiwał się H. Helmholtz enharmonicznem harmonjum o 32 stopniach dla oktawy. Z pomiędzy instrumentów, posiadających interwale enharmoniczne, rozpowszechniło się transpozycyjne 53 stopniowe harmonjum, które skonstruował japoński teoretyk Shohé Tanaka (1890), uczeń F. Spitty w Berlinie; jego instrument jest jednym z najdoskonalszych dla demonstrowania akustycznie czystego stroju; tesame zalety posiada aparat Georga Appuna, skonstruowany dla teoretyka Gust. Engla (1863. Das mathematische Harmonium) i harmonjum Karola Eitza (1891. Das mathematisch-reine Tonsystem), twórcy nowej metody w nauce śpiewu »Tonwort-Methode«, analogicznej do metody angielskiej »Tonic Solfa«.

Ton jest składową częścią dźwięku. Fizycy Ohm i Fourier stwierdzili, że wrażenia dźwiękowe nie są jednolite; przeciwnie ucho słyszy w przeważnej liczbie dźwięków składowe głosy o różnych wysokościach. Ścisłe badania wykazały, że ilości drgań tych głosów mają się do siebie, jak liczby 1, 2, 3, 4 i t. d. Szereg tych głosów, zawartych w dźwięku, nazywa się szeregiem tonów harmonicznych; stądto każdy dźwięk jest sumą tonów harmonicznych. Najniższy ton, zwykle najsilniejszy, nazywa się tonem zasadniczym; towarzyszące mu tony harmoniczne tworzą we wszystkich dźwiękach te same interwale wobec tonu zasadniczego, ponieważ szybkość ich drgań jest całkowitą wielokrotnością tego tonu zasadniczego; stądto tony harmoniczne nazywają się inaczej alikwotami. W dźwięku C występują następujące alikwoty:



a więc drugi alikwot jest oktawą tonu zasadniczego, bo ma szybkość 2 razy większą; trzeci alikwot jest kwintą oktawy; czwarty jest kwintdecyną i t. d. Rzecz znamienita, że w dźwięku C znajdują się nadto alikwoty, leżące poza skalą diatoniczną: 7, 11, 14. Badania Helmholtza nad alikwotami, ustaliły ostatecznie, że tony harmoniczne, wchodzące w skład

dźwięku, nie są tylko subiektywnem zjawiskiem słuchu, lecz istnieją rzeczywiście obiektywnie w powietrzu, przewodzącem dźwięk («Analyse der Klänge», str. 61—83). Do analizy dźwięków użył Helmholtz rezonatorów tj. przyrządów w kształcie kuli metalowej lub szklanej. Powietrze, znajdujące się w rezonatorze, jest ciałem sprężystem, nastrojonem na pewien ton określonej wysokości. Jeśli więc między tonami harmonicznymi jakiegoś dźwięku znajduje się ton tej wysokości, jaką posiada rezonator i jeżeli natężenie tego tonu jest dostatecznie wielkie, wówczas wprowadza on powietrze w rezonatorze w silny ruch drgający; w rezonatorze odzywa się ten właśnie ton wzmocniony i uwydatniony.

O istnieniu alikwotów można przekonać się zapomocą następującego doświadczenia: Na strunach fortepianu umieszczamy siodełka papierowe; jeśli uderzymy w klawisz, wówczas spadną siodełka z tych strun, które dają tony harmoniczne, bo na podstawie brzmienia rezonancji struny te wprawione zostały w ruch i drgają, jakby uderzone młoteczkiem klawisza; siodełka z innych strun nie spadną.

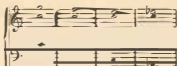
Od ilości alikwotów zależy barwa dźwięku; niskie tony harmoniczne nadają dźwiękowi miękkość; im wyższe zaś są, tem dźwięk staje się ostrzejszy i bardziej przenikliwy; dźwięki bez tonów harmoniczných brzmią głucho. Flageolety na strunach instrumentach smyczkowych tworzą się w miejscach, które nazywamy «węzłami» drgań, a które odpowiadają odcinkom alikwotów; jeśli położymy lekko palec na strunę w tem miejscu i wprowadzimy ją w ruch pociągnięciem smyczka, wówczas drgają obydwie części struny; w połowie struny odezwie się oktawa czyli 2 alikwot, w $\frac{1}{3}$ lub $\frac{2}{3}$ długości struny 3 alikwot duodecyma, w $\frac{1}{4}$ druga oktawa czyli 4 alikwot, w $\frac{1}{5}$ wielka tercja czyli 5 alikwot i t. d.

Barwa dźwięku zależy nadto od materiału ciała drgającego, od jego sprężystości i stopnia napięcia, gdyż np. struna silnie napięta z trudnością da się dzielić na odcinki drgające czyli trudniej wytwarza alikwoty. Każdy skrzypek wie, że na jelitowych strunach grubych a mocno napiętych flageolety brzmią gorzej, aniżeli na cienkich. Dalsze alikwoty, mniejwięcej od siódmego począwszy, powodują w instrumentach takich jak cytra, fortepian, ową charakterystyczną barwę dźwięku, którą określamy jako «brzęczenie»; alikwoty górne bowiem leżą blisko siebie, oddalone od siebie o cały lub na-

wet półton ($b_2 - h_2 - c_3$) i ponieważ równocześnie rozbrzmiewają, dlatego powstaje owo niemiłe wrażenie słuchowe. Długie i cienkie struny metalowe wytwarzają właśnie górne alikwoty i stąd brzęczą, jeśli np. fortepian jest rozstrojony. Zapobiegają temu grubsze i mocno napięte struny; na tem polega krzyżowy układ strun w nowoczesnych fortepianach. W grze skrzypcowej »sul ponticello«, tuż przy podstawie, ton skrzypiec jest ostry i świszczący; wtedy bowiem ton zasadniczy znika przytłumiony alikwotami; silnie wybija się drugi alikwot tj. oktawa, nadto słychać i dalsze tony harmoniczne, nawet aż do ósmego.

Młotki fortepianowe uderzają w strunę pomiędzy $\frac{1}{7}$, a $\frac{1}{5}$ jej długości, ażeby przeszkodzić powstawaniu niepożądanym alikwotów i tem samem wpłynąć na barwę dźwięku. Szarpanie struny (jak w clavicembalach) sprzyja powstawaniu wyższych alikwotów (stąd brzęczenie!); natomiast uderzenie młoteczką filcową tłumi wyższe alikwoty; wiadomo z doświadczenia, że po dłuższym użyciu młoteczki wycierają się i uderzenie wtedy jest ostrzejsze. (Rolę tonów harmonicznym w piszczałkach organowych (mikstury!) i w instrumentach dętych omawia rozdział III: «Instrumenty»).

Zjawisko alikwotów zaobserwował już filozof René Descartes (Compendium musices, 1618); naukowo uzasadnił je M. Mersenne (Harmonie universelle, 1636), a prawa akustyczne sformułował Jos. Sauveur w »Principes d'acoustique et de musique« 1700. Prócz tonów harmonicznym występują jeszcze w dźwiękach t. zw. tony kombinacyjne. Zauważył je organista niemiecki G. Andr. Sorge (»Vorgemach musikalischer Composition« 1740) i sławny skrzypek Gius. Tartini (Trattato di musica 1754 i De' principi dell' armonia 1767); od jego nazwiska nazwano je »tonami Tartiniego«. Polegają one na tem, że obok dwóch silnych dźwięków na organach lub na skrzypkach, jeśli się zaintonuje czysto, odzywa się jeszcze trzeci niższy ton. Jest to właśnie ton kombinacyjny, dający skrzypkowi dogodny środek do kontroli czystej intonacji (zwłaszcza wielkiej i małej tercji). Nie każdemu interwałowi towarzyszy jednaki ton kombinacyjny: kwinta daje dolną oktawę tonu zasadniczego, kwarta oktawę wyższego tonu, tercja oktawę dolnego, mała tercja dolną kwintę górnego tonu:



w przykładzie ton kombinacyjny zaznaczony czarną nutą.

We wszystkich tych czterech wypadkach ton kombinacyjny przedstawia się jako różnica tonów głównych, rzeczywistych: jeżeli przez liczbę 1 oznaczymy względną liczbę drgań tonu kombinacyjnego, to ze stosunku drgań w tonach rzeczywistych wyniknie:

$$\left. \begin{array}{l} \text{dla kwinty} \quad 3-2 \\ \text{„ kwarty} \quad 4-3 \\ \text{„ tercji wielkiej} \quad 5-4 \\ \text{„ tercji małej} \quad 6-5 \end{array} \right\} = 1$$

a więc np. dwa tony rzeczywiste o 300 i 450 drganiach dają jako ton kombinacyjny różnicę drgań czyli ton o 150 drganiach. Helmholtz nazwał ton Tartiniego „Differenzton” i przypuszcza, że dwa tony rzeczywiste nie płyną obok siebie bez przeszkody, lecz dają początek nowym wstrząśnieniom, których nie było w ich pierwotnych źródłach. Niektórzy akustycy przypuszczają, że tony kombinacyjne nie istnieją obiektywnie, że nie są czemś realnem, co by się dało udowodnić zapomocą fizyczno-mechanicznej teorii, lecz są subiektywnem wrażeniem naszego słuchu. A jednak nie są one bez znaczenia dla praktyki muzycznej. Zastosował je Abt Vogler (kompozytor i nauczyciel Webera i Meyerbeera 1749—1814) przy konstrukcji organów; a mianowicie najgłębsze piszczałki 32 stopowe, niemożliwe do umieszczenia w niskich kościołach, a także i zbyt kosztowne, zastąpił Vogler kombinacją 2 piszczałek, pozostających w stosunku 2:3, czyli kwinty; głos pryncypalny 16 stopowy z kwintą $10\frac{2}{3}$ daje właśnie ton 32 stopowej piszczałki, jako ton niższy, kombinacyjny.

Ze zjawiska alikwotów wynika, że dźwięk jest jednostką złożoną. J. Ph. Rameau wskazał na to, że sześć pierwszych alikwotów, wchodzących w skład dźwięku, tworzy jednostkę harmoniczną, akord czyli trójdźwięk. Dlatego więc dźwięk posiada znaczenie harmoniczne, może być użyty w zastępstwie całego akordu; tem tłumaczy się system basu

generalnego, który posługiwał się tylko tonem zasadniczym, jakby fundamentem dla kolumny wspartych na nim tonów harmoniczych, akordowych. Rameau oparł także budowę dyssonansowych akordów na zasadzie alikwotów: siódmy alikwot bowiem w połączeniu z poprzednimi tonami harmonicznymi daje akord dominant-septymowy: $c - e - g - b$; dziewiąty daje akord nonowy: $c - e - g - b - d$.

Zanim jeszcze znano teoretycznie zjawisko alikwotów, wysnuł już G. Zarlino (1558) budowę trójdźwięku durowego ze stosunku pierwszych sześciu liczb, oznaczających długość strun; ten t. zw. senariusz zawiera w sobie wszystkie konsonanse (oktawa, kwinta, tercja). Trójdźwięk durowy powstaje z podziału harmonicznego »divisio harmonica, czyli stosunku: $1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6}$ tj. ze skrócenia struny; trójdźwięk molowy z odwrotnego stosunku »divisio arithmetica« $1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$. Obydwa akordy reprezentują odrębne zjawisko, lecz oparte na tej samej zasadzie konstrukcyjnej: wielka tercja bowiem $5 : 4$ jest w obydwóch akordach czynnikiem decydującym o budowie. W trójdźwięku durowym jest to tercja górna $c - e$, a w trójdźwięku molowym tercja opadająca, a więc od tonu c w dół wielka tercja as , dolna kwinta zaś f ; czyli trójdźwiękowi durowemu $c - e - g$ odpowie trójdźwięk molowy $c - as - f$. Myśl Zarlina wprowadza zasadę dualizmu harmonicznego, przeciwstawia systemowi *Dur* system *Moll* jakby dwa przeciwne bieguny:



jakby odbicie w zwierciadle:

$$f - as - C \xleftrightarrow{\leftarrow} C \xleftrightarrow{\rightarrow} e - g$$

Dualizm Zarlina, uznany przez Tartiniego i przez J. Filipa Rameau, ma znaczenie teoretyczne; w praktyce obowiązuje monizm harmoniczny, uznający system *Moll* tylko za modyfikację systemu *Dur*, gdyż jedyna różnica polega na wielkości tercji: w *Moll* tercja mała, w *Dur* tercja wielka. Teoretycznie jednak nie da się uzasadnić monizmu Rameau, a za nim Helmholtz tłumaczą budowę trójdźwięku durowego $c - e - g$ pierwszymi sześcioma alikwotami; lecz temi alikwotami nie można wytłumaczyć budowy trójdźwięku molowego

$c - es - g$, bo tych tonów niema w dźwięku c . Natomiast znaleźć je można w dźwięku As , jako 10, 12 i 15 alikwotów:

As	as	es_1	es_2	c_2	es_3	as_2	c_3	es_3	g_3
1	2	3	4	5	6	8	10	12	15

lecz trójdźwięk $es - c - es$, do którego akord $c - es - g$ należy, jest dla niego czemś harmonicznie obcem i nie spajającym trzech tonów trójdźwięku mollowego. Helmholtz starał się w dwojaki sposób wyjaśnić genezę trójdźwięku mollowego $c - es - g$, pojmując go zawsze jako zmaczone *Dur*, »getrübtes Dur« (Tonempfindungen 477), a mianowicie: raz zgodnie ze zasadą monizmu, tj. że w dźwięku C , złożonym z tonów $c - e - g$, zastąpiono to e tonem es , nie naruszając basu podstawowego c ; drugi sposób wyjaśnienia polega na tem, że w akordzie $c - es - g$ basem podstawowym jest dźwięk es , złożony z tonów $es - g - b$; kwintę b zastąpiono sekstą c . Rzecz jasna, że ten sposób tłumaczenia nikogo nie zadowoli i sprawy nie rozwiąże.

Zasadę dualizmu harmonicznego Zarlina podjął w połowie 19 wieku teoretyk niemiecki Moritz Hauptmann w epokowej pracy »Die Natur der Harmonik und Metrik« 1853, uważając akord mollowy jakby za »przewrót« akordu durowego bez zależności od alikwotów; trójdźwięk durowy wznosi się w górę od toniki, trójdźwięk mollowy opada od tej samej toniki w dół. Działanie ich uzasadnia Hauptmann na podstawie psychologicznej jako »czynny« i »bierny« stan:

»Im Durdreiklange kommt aufwärts treibende Kraft, im Moll-dreiklange herabziehende Schwere zum Ausdruck«.

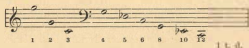
Myśl Hauptmanna pogłębili i w sposób konsekwentny starali się przeprowadzić dwaj teoretycy: Artur Oettingen (Harmoniesystem in dualer Entwicklung 1866., w drugim wydaniu z r. 1913 p. t. Das duale Harmoniesystem) i Hugo Riemann w szeregu pism: »Musikalische Logik« 1874, »Handbuch der Akustik« 1891. »Harmonielehre« 1880. i »Das Problem des harmonischen Dualismus«.

Oettingen przejmując uzasadnienie Helmholtza dla trójdźwięku durowego: źródłem konstrukcji w *Dur* są alikwoty tonu zasadniczego. Dla wytłumaczenia genezy trójdźwięku mollowego Oettingen postępuje się analogją i wprowadza na wzór alikwotów, zbudowanych ponad dźwiękiem zasadni-

czym »●bertöne«, dolne tony harmoniczne »Untertöne«. Akustyczne uzaśadnienie ●ettingena jest następujące:

Trójdźwięk durowy *c-e-g* jest składawą częścią dźwięku *C*; tony *c-e-g* mieszczą się w dźwięku *C* jako 4. 5. 6. alikwot. ●gniiskiem, w którym skupiają się tony trójdźwięku jest zasadniczy ton dźwięku *C* czyli tonika.

Analizując trójdźwięk molloy *c-es-g*, możemy także każdy z tych tonów uważać za składnik zaśadniczego dźwięku; najwyższy ton tego trójdźwięku *g* jest 6. alikwotem dźwięku *c*, nadto jest on 5. alikwotem dźwięku *es*, a wkońcu jest on 4. alikwotem (czyli oktawą) dźwięku *g* (niższego o dwie oktawy); a więc tony trójdźwięku molloy mają także wspólny ton, leżący ponad niemi w górze, można je zatem uważać za alikwoty, opadające w dół od tonu zaśadniczego, stanowiącego na wzór toniki ognisko, skupiające te tony czyli t. zw. »fonikę«.



Tony trójdźwięku molloy 10. 12. 15. mają wspólny alikwot *g* (60); jeśli *g*, jako fonikę przyjmiemy 1, wówczas $g = \frac{1}{1}$, $es = \frac{1}{2}$, $c = \frac{1}{3}$. Trójdźwięk molloy będzie odwróceniem trójdźwięku durowego. Konsekwentnie uważa ●ettingen w trójdźwięku molloy *c-es-g* ton *g* za podstawę akordu i nazywa ten trójdźwięk nie *c-moll*, lecz *g-moll*! Ze stanowiska logiki nie można temu pogładowi nic zarzucić; czy jednak w praktyce da się przeprowadzić zaśada, by np. akord *a-es* pojmować jako *e-moll*? Przyjęcie tej zaśady spowodowałoby tylko zamęt zwłaśzcza, że pojmowanie akordu jako jednostki, złożonej z tonów ugrupowanych jeden pod drugim, sprzeczne jest z psychologiczną podstawą procesu słuchowego.

W konstrukcji akordu, w jego działaniu psychicznem występuje bardzo wybitnie wrażenie »ciężkości«. Już optycznie nawet akord wywiera wrażenie, jakoby na podstawie (tj. na fundamencie basu) wznosiła się pionowo kolumna dźwięków, jakby wspierał się ciężar akordu. Proces słuchowy potęguje jeszcze to wrażenie: słyszmy tony akordu jako zależne od basu czyli od podstawy; tony te »grawitują« ku niej jakby pod działaniem siły ciężkości. »Bas generalny«

jest stwierdzeniem tego procesu psychologicznego, który w nas się dokonywa, gdy słyszymy akord: oto mianowicie słyszymy i odczuwamy akord jako coś masywnego, jako jednostkę dźwiękową, złożoną z tonów ugrupowanych jeden nad drugim, wznożących się zatem od dołu ku górze. Wrażenie ciężkości jest tu niezmiernie plastyczne. Jeśli więc Oettingen i inni przedstawiciele dualizmu harmonicznego (Kraushaar 1852, O. Tiersch 1868, Otokar Hostinsky 1879 i Hugo Riemann) za podstawę trójdźwięku mollowego przyjmują najwyższy dźwięk czyli kwintę, od której w dół opadają tony akordu, to w rzeczywistości pozbawiają akord właściwego oparcia o fundament; wskutek tego akord mollowy w genezie swojej jest jakby zawieszony w przestrzeni wbrew fizycznej i psychologicznej zasadzie.

Teorię Hauptmanna i Oettingera rozwinął w konsekwentnie zbudowany system Hugo Riemann i oparł na nim naukę harmonji. Akord durowy, złożony z alikwotów tonu zasadniczego, jest zgodnie z definicją Helmholtza zastępczą jednostką dźwięku »Klangvertretung«; w dźwięku *C* trójdźwięk durowy zawiera jego górne alikwoty; Riemann określa go zatem jako »Oberklang von *C*«. Analogiczne do trójdźwięku durowego pojmuje Riemann trójdźwięk mollowy np. *C-es-g* jako zastępczą jednostkę dźwięku *g*, złożonego z dolnych alikwotów, »Unterklang von *g*«. Lecz cała ta misterna konstrukcja teoretyczna nie może utrzymać się wobec praktyki, gdyż dolne alikwoty (Untertöne) fizycznie nie istnieją; sam Riemann uznał, że szereg dolnych tonów harmoniczných (Untertonreihe) nie ma realnego bytu i nie dochodzi do naszej świadomości wskutek prawa »interferencji« (p. »Handbuch der Akustik«. § 8 Untertöne str. 79).

W związku z teorią trójdźwięków durowych i mollowych pozostaje pogląd na pojęcie konsonansu i dyssonansu. Helmholtz uzależnia pojęcie konsonansu i dyssonansu od ilości i szybkości dudnień powstających przy dwóch dźwiękach. Oktawa, duodecyma, kwintdecyma, wolne od wszelkiego dudnienia, spływające się jakby w jeden dźwięk, nazywa Helmholtz absolutnemi konsonansami. W kwincie mogą 8, 9 i 10 alikwot spowodować już słabe dudnienia, podobnie jak w kwarcie 8, 9, 15, 16 alikwot; są one jednak tak nieznaczne, że kwintę i kwartę, dopełniające się do oktawy, zalicza Helmholtz do konsonansów. Wszystkie inne

kombinacje dźwięków mają mniejszy stopień konsonansowości; im bardziej skomplikowany jest stosunek liczbowy dwóch dźwięków, jeśli brak im wspólnych alikwotów i jeśli szybkie dudnienia mają czystość harmonji, wówczas mamy do czynienia z dyssonansami. Gdy liczba dudnień dochodzi mniej więcej do 30 na sekundę, wówczas współbrzmienie tonów tworzy przykry dla słuchu dyssonans; np. w małej sekundzie wszystkie alikwoty powodują między sobą dudnienia.

Jakkolwiek dudnienia są niepożądanym czynnikiem, mającym czystość harmonji, to jednak używa się ich nieraz jako środka wyrazu muzycznego. Powolne dudnienia bowiem ożywiają dźwięk przez swoje perjodyczne drganie; toteż w organach znajdują się rejestry, zawdzięczające dudnieniom charakterystyczny głos; są to »Unda maris« (fala morska) i »Vox coelestis«, odznaczające się wibracją, która je zbliża do barwy głosu ludzkiego. Efekt ten osiąga się w ten sposób, że na jednym klawiszu ustawione są dwie piszczałki, z których jedna jest nastrojona »o włos« wyżej, aniżeli druga. Konstrukcja tego rejestru przedstawia największą trudność dla budowniczych, a użycie go w grze wymaga smaku i ostrożności ze strony wykonawcy.

Podobnie, jak nieznaczne dudnienia w tych rejestrach organowych, działa lekkie tremolando w śpiewie i vibrato w grze na instrumentach smyczkowych; nadużywanie obydwóch środków jest niemilą manjerą, która drażni słuch tak samo, jak niespokojnie drgające światło drażni wzrok.

Dudnienia służą organistom za środek do akustycznie czystego nastrojenia konsonansowych interwali. Najłatwiej dostroić oktawy, potem kwinty, a nakoniec wielkie tereje; stroi się je tak długo, póki nie znikną najsłabsze dudnienia. Jeśli idzie o strój jednostajnie temperowany, to wystarczą tylko czyste oktawy, a wszystkie inne interwale muszą mieć większą lub mniejszą ilość dudnień.

Nieco odmienną teorię konsonansu i dyssonansu, aniżeli Helmholtz, skonstruował Karol Stumpf w dziele »Tonpsychologie« (2 tomy 1883. 1890) i w rozprawie »Konsonanz und Dissonanz« (1898). Zarzuca on wszelką fikcję teoretyczną, jaką są »dolne alikwoty« odrzuca dudnienia jako przyczynę dyssonansu i staje wyłącznie na stanowisku ścisłych faktów i eksperymentu. Istota konsonansu i dyssonansu tkwi według Stumpha w samych dźwiękach, a nie w ich składnikach lub

zjawiskach im towarzyszących. ● konsonansie lub dyssonansie decyduje stopień »stapiania się« dwóch tonów »Verschmelzung«; jeśli współbrzmienie ich wywołuje wrażenie jakby jednego dźwięku, a więc jednolitej całości, wówczas rezultatem tego stopienia się będzie konsonans. Interwale, mające najmniejszy stopień łączenia się w jednolite wrażenie (Verschmelzungs-Grad), stanowią dyssonans. Stopień ten zależy od stosunku liczbowego interwali: oktawa 1:2, kwinta 2:3, kwarta 3:4 itd. Na tej podstawie oparł Stumpf pojęcie pokrewieństwa tonów; ponieważ kwinty mają wyższy stopień konsonansowości, aniżeli tercje, dlatego pokrewieństwo kwinty jest ściślejsze i bliższe, aniżeli pokrewieństwo tercji.

W poglądzie Stumpha na istotę konsonansu i dyssonansu mieści się ważny moment dla nowoczesnej harmonji; dawna teoria przeciwstawia dyssonans konsonansowi, traktuje te obydwa pojęcia jako coś odrębnego; tymczasem w teorii różnica między konsonansem, a dyssonansem nie jest istotna, lecz polega na stopniu, w jakim tony łączą się w jednolite lub niejednolite wrażenie: dyssonans zatem staje się tylko modyfikacją konsonansu; i tak właśnie traktuje dyssonans muzyka nowoczesna!

W uzasadnieniu swojej teorii posuwa się Stumpf już do granic, gdzie zlewają się ze sobą dwie sfery: czysto muzyczna (dźwięk jako zjawisko akustyczno-fizyczne) i sfera psychologiczna (dźwięk jako wrażenie). W dziedzinę psychologiczną i to w dziedzinę psychologii uczuć przenosi zagadnienie konsonansu i dyssonansu Theodor Lipps (»Tonverwandschaft und Tonverschmelzung« i »Grundlegung der Aesthetik« tom I. 1903):

Wrażenia, jakich doznajemy wobec konsonansów i dyssonansów, podobne są do wrażeń uczuciowych o zabarwieniu miłym lub niemiłym, lecz nie są z nimi identyczne. Konsonans działa miło, dyssonans niemiło. Lecz stopień uczuciowej intensywności nie idzie tu w parze z intensywnością konsonansowego lub dyssonansowego wrażenia. Np. dwa tony lub więcej tonów spotyka się w oktawie; wrażenie konsonansowości jest tu najwyższe, posiada największą intensywność, a jednak uczucie przyjemności nie będzie miało tego stopnia intensywności, przeciwnie oktawa będzie działała niemiło, jako coś pustego, a więc jako coś negatywnego i mniej zadowolony nas uczuciowo, aniżeli np. konsonans kwinty lub tercji.

Swój pogląd na konsonans i dyssonans opiera Lippe na stosunku drgań, od których zależy wysokość interwali, a następnie bada wpływ i oddziaływanie tych akustycznych stosunków na procesy psychiczne. Słyszac np. dwa tony konsonansowe (wyrażone stosunkiem 1:2, 2:3, 3:4), odczuwamy, że jest w nich jakiś wspólny czynnik, który je ze sobą łączy w całość o wrażeniu jednolitem. W oktawie *C-c* ton *C* ma 60 drgań, ton *c* ma 120 drgań na sekundę według znanego stosunku 1:2. W stosunku 60:120 współczynnikiem jest liczba 60. W kwincie stosunek drgań będzie 60:90, współczynnikiem zaś liczba 30. W kwarcie stosunek 60:80 zawiera współczynnik 20. W wielkiej tercji stosunek 60:75 ma współczynnik 15, a w małej tercji stosunek 60:72 ma współczynnik 12 itd. Widoczna z tego, że współczynnik drgań maleje w miarę tego, jak stopniowo zmniejsza się stopień konsonansowości, a natomiast im bardziej komplikuje się stosunek różnic. Współczynnik jest zatem ową jednolitą zasadą, normującą w prawidłowy sposób stosunek interwali i ułatwiająca orientację słuchową. I właśnie od tego zawisło wrażenie konsonansu i jego działanie uczuciowe o miłym zabarwieniu. Jeśli natomiast komplikacja stosunków akustycznych wzrośnie i dojdzie tak daleko, że ze świadomości znika prosty współczynnik, normujący prawidłowo stosunek drgań, wówczas zniknie także i owo miłe wrażenie, pochodzące z prawidłowej konstrukcji, a wraz z niem zniknie wrażenie konsonansu. Np. septyma *C-k* tworzy stosunek 8:15; *C* ma 60 drgań, *k* 112½; w tym skomplikowanym stosunku 60:112½ współczynnik jest ułamkiem 7½ i dlatego nie może jednolicie normować stosunku drgań; miejsce miłego wrażenia konsonansowego zajmie wrażenie, zmacone dyssonansem.

Konsonans trójdźwięku durowego i mollowego da się wysnuć z tejsamej zasady, na jakiej dwa tony ze sobą konsonują. Różnica w charakterze obydwóch trójdźwięków *Dur* i *Moll* pochodzi z różnicy w stosunku drgań:

W trójdźwięku durowym stosunek liczbowy przedstawia się jako 4:5:6, a więc np. wobec tonu *C* o 60 drganiach wielka tercja *e* ma 75 drgań, czysta kwinta *g* 90 drgań; w stosunku 60:75:90 współczynnik wynosi 15.

W trójdźwięku mollowym stosunek liczbowy jest 10:12:15 czyli *C*=60, *es*=72, *g*=90; współczynnik jest mniejszy i wynosi 6. Wskutek większego skomplikowania w *Moll* (10:12:15),

anizeli w *Dur* (4:5:6), moment, jednoczący stosunek interwali jest słabszy w trójdźwięku mollowym, anizeli w durowym. Stąd wrażenie konsonanowe trójdźwięku durowego jest bardziej stanowcze, „jaśniejze”, anizeli trójdźwięku mollowego, którego konsonans jest jakby „zamglony” i wywołuje wrażenie o ciemniejszym i ponurem zabarwieniu uczuciowem.

Prócz dzieł, wspomnianych w tekście wymienić należy z literatury o akustyce muzycznej jeszcze następujące prace:

- L. A. Zellner. Vorträge über Akustik. 2 tomy 1892 (doskonały i przystępny podręcznik).
- John Tyndall. Sound 1867 w tłum. niem. „Der Schall” 1897.
- H. Starke. Physikalische Musiklehre. 1908.
- K. Schaefer. Einführung in die Musikwissenschaft. 1915.
- Hugo Riemann. Handbuch der Akustik 1921. (najlepsza z prac Riemanna, zdumiewająca zwięzłością i jasnością).
- Fr. W. Marpurg. Versuch über die musikalische Temperatur 1776.
- Fel. Krueger. Die Theorie der Konsonanz 1908. (krytyka teorii Stumpfa i Lippsa).

V

ESTETYKA MUZYKI.

Jak oddziaływa na nas muzyka? jaki proces psychiczny odbywa się w nas, gdy słuchamy muzyki? — oto zagadnienia, któremi się zajmuje estetyka muzyki. Odpowiedź na te zagadnienia zawieła od stanowiska zasadniczego, jakie się zajmie wobec muzyki. Dla estetyki 18 wieku (Batteux 1743, Baumgarten, F. E. Bach) jest muzyka »mową afektów«; tak samo patrzy na nią Kant, lecz zarazem zarzuca jej duchową próżnię! Estetyka formalna (La Motte, Houdart, Fontenelle, J. G. Sulzer, J. Fr. Herbart) ocenia muzykę wprost negatywnie i działanie muzyki opiera tylko na fizjologicznych objawach, występujących pod wpływem dźwięku i rytmu: nie odbiega ona poniekąd od owej oceny Epikurejczyka Filodema (w 1 wieku po Chr.), który mówił, że muzyka jest tem samem, czem sztuka kucharska lub wicie wienców i układanie kwiecistych wzorów; muzyka działa na nasze zmysły i bawi nas; o głębszem działaniu duchowem niema mowy!

Naszuwa się więc pytanie, czy muzyka istnieje tylko jako dźwięk i rytm, słowem jako zmysłowa forma, czy też jest w niej jeszcze pierwiastek duchowy czyli treść i jaki jest stosunek tych dwóch czynników? Zagadnieniem tem zajmuje się Edward Hanslick w książce »Vom Musikalisch-Schönen« (1 wyd. 1854 tłumacz. niemal na wszystkie języki); jest to praca epokowego znaczenia, opierająca estetykę muzyki na pozytywnej podstawie, wolna od metafizycznej symboliki (Schelling, Schopenhauer, Hartmann) i romantycznej egzaltacji (Tieck, Hoffmann, Novalis, Wackenroder). Zasadniczą myślą pracy

Hanslicka jest zdanie, że formy i treści nie można w muzyce od siebie rozdzielić.

• W muzyce niema treści, którąby można przeciwstawić formie, ponieważ niema tu formy, istniejącej poza obrębem treści. Posłuchajmy jakiegos̄ tematu sonatowego; co jest jego treścią, a co formą? Gdzie zaczyna się forma, a gdzie się kończy treść? Czy treścią są same dźwięki? Niewątpliwie; ale wszakże one są ujęte już we formę. Co jest formą? Czy znowu same dźwięki? — lecz przecież są one już spełnioną formą (erfüllte Form)«. str. 212 i 213.

Hanslick polemizuje z Wagnerem i z tymi wszystkimi, którzy w muzyce szukają idei, uczuć i wogóle ściśle określonej treści; wyszydza tych, którzy w najbłahszej frazie melodyjnej dopatrują się odzwierciedlenia jakiegos̄ obrazu i wyrażenia jakiejś myśli. •Jedynym celem muzyki jest forma czyli piękno muzyczne• — oto naczelną zasadą Hanslicka, dzisiaj znajdująca coraz więcej zwolenników i uzasadnienia, zwłaszcza od chwili, gdy Brahms przeciwstawił muzyce programowo-ilustracyjnej swoją twórczość, opartą wyłącznie na pięknie czysto-muzycznym i gdy renesans Bacha, Mozarta i Beethovena stał się podważoną obecną kulturą muzyczną.

Melodia, rytm, dynamika, harmonja są formą, która działa sama bez pomocy czynników pozamuzycznych. •Tönend bewegte Formen• — nazywa je Hanslick. W dźwięk muzyczny nie trzeba wkładać dopiero treści i czynić go osłonką dla ilustracji jakiegos̄ programu; dźwięk działa własnym •pięknem muzycznym• bez pomocy słowa i bez komentarzy programowych. Muzyka nie może wyrazić tego, co znajduje się poza jej sferą: a więc nie można •malować• zapomożą dźwięków jakichs̄ obrazów ani przedstawiać czy też wyrażać konkretnych uczuć; dostępne są jedynie dla muzyki ogólne stany uczuciowe, a więc nastroje. Idzie tylko o to, czy ów nastrój jest treścią dźwięku, a więc jakby samoistnym czynnikiem, który znajduje swój wyraz we formie muzycznej, czy też już sam dźwięk fizycznym brzmieniem swoim jest nastrojem, a raczej działa nastrojowo, a więc czy forma jest identyczna z treścią — jak chce Hanslick.

•Bydwie sfery tj. formę i treść oddzielają od siebie przedstawiciele estetyki w muzyce (Fr. Haugsegger, Art. Seidl •Vom Musikalisch-Erhabenen• 1887, Rud. Louis •Der Widerspruch in der Musik• 1893). Najwybitniej-

szą publikacją z tego zakresu estetyki jest książka Friedr. Hauseggera »Die Musik als Ausdruck« 1885 i »Das Jenseits des Künstlers« 1893. Sam tytuł książki Hauseggera określa istotę zagadnienia: muzyka jest wyrazem, a więc mową, która może wyrażać pojęciową treść, każdą myśl, może przedstawiać i malować realne zdarzenia i sceny. Jestto więc jakby teoretyczne sformułowanie i uzasadnienie idei muzyki programowej, którą reprezentowali Berlioz, Liszt i Wagner. Poemat symfoniczny, pieśń i dramat muzyczny są więc w naturalnej konsekwencji takiego założenia jedynymi formami muzyki, które działają na wyobraźnię i uczucia słuchacza; tylko dźwięk w połączeniu ze słowem ma należyłą siłę wyrazu, albo też dźwięk jako symbol idei, jako »program«. Muzyka bez tekstu lub bez ideowego podłoża programowego czyli t. zw. muzyka absolutna była, zdaniem zwolenników estetyki ideowej w muzyce, jedynie przygotowawczym etapem dla muzyki jako wyrazu czyli muzyki programowej; najwyższą krystalizacją tej formy jest dramat muzyczny Wagnera. Dalszy rozwój muzyki okazał, jak jednostronnie oceniała istotę muzyki ta »estetyka treści« w muzyce. Stanowisko jej nie różni się wiele od stanowiska estetyki 18 wieku, dla której dźwięk bez słowa był niezrozumiały: arja operowa była najwyższą formą muzyczną! Sonata, symfonia, wogóle »czysta« muzyka instrumentalna, była szeregiem dźwięków bez treści! dźwięki te mogły conajwyżej bawić swoim brzmieniem, ale one nic nie wyrażały! »Sonate, que me veux tu?« te często cytowane słowa racjonalisty francuskiego z 18 wieku, Fontenelle'a, najlepiej charakteryzują stan ówczesnej estetyki, która nie umiała ocenić wartości muzyki, jeśli nie miała oparcia na słowie, które »objasniało«, co muzyka wyraża. Jak wszystkie gałęzie sztuki, taksamo i muzyka miała — zdaniem estetyki 18 wieku — naśladować przyrodę:

Et la musique doit, ainsi que la peinture,
Retracer à nos sens le vrai de la nature.

Wszystkie składowe pierwiastki muzyczne, a więc melodia, jej tonacja i charakter, dalej rytm i harmonja, należą do zagadnień, które ze swego stanowiska rozpatruje i ocenia estetyka. Jeśli idzie o ustaloną definicję melodji, to zazwyczaj określa się ją jako szereg czy sumę tonów, ujętych

w pewien rytm i stanowiących zwartą całość. Tak określa melodję np. Th. Lipps (Grundlegung der Aesthetik I. 468):

Die Melodje ist ein, in der Folge von Tönen entstehendes oder sich aufbauendes System von Tonrythmen.

W tej definicji akcentuje Lipps zasadniczy moment tj. jednolitość w budowie melodji, a zarazem za podstawę swej definicji bierze zmysłowe wrażenie, fizyczny dźwięk, z którego melodia się składa. Melodia przedstawia się zatem jako zewnętrzna, zmaterializowana forma, która jako konkretne wrażenie słuchowe zjawia się w naszej świadomości. Lecz jak powstaje melodia? a raczej linja melodyjna! Do źródeł tego procesu, odsłaniającego nam istotę melodji, sięgnął Ernst Kurth w swojej książce, poświęconej technice polifonii Bachowskiej p. t. »Grundlagen des linearen Kontrapunkts« 1916. Wywody jego ujmują zagadnienie melodji w oryginalny sposób:

Za zasadniczą tezę swoich wywodów przyjmuje Kurth fakt, że melodia jest ruchem. Już takie wyrażenia jak »postęp melodji«, »skoki melodji«, »polot melodji«, lub »melodia płynie« zawierają w sobie pojęcia ruchu, który łączy się z przebiegiem linii melodyjnej.

Nawet nazwa polifonicznej formy imitacyjnej »fuga«, w której głosy postępują kolejno, wskazuje na ścisły związek między melodia a ruchem i odzwierciedla łączność wrażeń dźwiękowych z wrażeniami ruchu, a nawet nasuwa skojarzenia pojęć przestrzennych. A więc pomiędzy poszczególnymi tonami, stanowiącymi linję melodyjną, dokonywa się jakiś proces energetyczny, jakiś ruch, który stanowi o istocie melodji. Nie wystarcza zatem samo zszeregowanie tonów, ich mechaniczne ugrupowanie, jako linii biegnącej w kierunku poziomym, aby stworzyć pojęcie melodji: jej istotą jest w znaczeniu psychologicznem moment ruchu, moment przejścia jednego tonu w drugi, jest wrażenie energii, przenikającej poszczególne tony, jakby ognia łańcucha melodyjnego.

Do naszej świadomości dochodzi wrażenie melodji jako całość, jako system, spojony silnie; słyszymy melodję, nie rozbitą na cząstki składowe, na oddzielne tony, ale jeden ton wywołuje już następny, łączy się z nim i tworzy ściśle w sobie zamknięty związek. W każdym z tonieosobna tkwi utajona wola do dalszego postępu, jakiś immanentny prąd ruchu.

I dlatego melodia nie staje przed nami jako coś gotowego, lecz tworzy się; rozwija się w niej proces, w którym utajona siła przelewa energję ruchu z jednego dźwięku na drugi i łączy oddzielne dźwięki w kompleksy melodji.

W jaki sposób odczuwamy ową utajoną siłę? Słuchając melodji, odczuwamy dokonujący się w nas samych proces napięcia psychicznego, będącego jakby korelatem tego impulsu wewnętrznego, który jest istotnym motorem melodji. Czy jednak to napięcie psychiczne dochodzi do naszej świadomości? Najczęściej nie, gdyż bezpośrednie działanie zmysłowe dźwięku i intensywność brzmienia przysłaniają naszej świadomości to odczucie ruchu i usuwają je w sferę podświadomości. Zważmy jednakowoż, że we wszelkich procesach psychicznych stany podświadome odgrywają może wybitniejszą rolę, aniżeli stany świadomości, a uznajmy wówczas, że tu właśnie w sferze podświadomej działa owo wrażenie ruchu niezmiernie silnie, jako motor naszego napięcia psychicznego. Tym sposobem dokonywa się w nas samych jakby rezonans tego procesu, który rozwija się u podstaw melodji: Jej istota i początki tkwią w energii, w stanach napięcia, które dążą i prą naprzód, ażeby w końcu wyładować się w ruchu.

Samo zmysłowe brzmienie melodji jest ostatecznym stadium tego procesu rozwojowego; jest to rezultat całego szeregu psychicznych procesów, jakby górna warstwa, na którą złożyła się suma utajonych napięć i sił, które drgają, płyną, rosną, aż w końcu wydobędą się na powierzchnię i skrytalizują się we formę dźwiękowych wrażeń, dochodzących do naszej świadomości słuchowej.

Czy melodia zjawia się w świadomości naszej odrazu jako jedność, jako cała faza ruchu, jako jednolita linja? czy też słyszemy poszczególne oddzielne tony, ich wzajemny stosunek melodyjny i związek harmoniczny?

Oto pod względem genetycznym cała linja melodyjna jest pierwszym, zasadniczym pierwiastkiem, natomiast tony, czyli jej składniki są czynnikiem pochodnym. Tak jest pod względem genetycznym; dopiero pojęciowa analiza melodji prowadzi do rozbicia linji melodyjnej na jej części składowe. Jak już wiemy motorem melodji jest bowiem ruch, energia kinetyczna, snująca się poprzez tony, a nie te tony, przez które ów ruch przenika.

W praktyce rzecz przedstawia się nieco odmiennie. Zawisło to bowiem od indywidualnych różnic w organizacji słuchowej. Apercpcja melodji odbywa się u każdego inaczej; prócz wrodzonych warunków i dyspozycji psychicznej decyduje tu w znacznym stopniu wykształcenie słuchowe.

Poszczególne interwale melodji mają zdolność uczuciowego działania: Niemal jako zasadę przyjąć można fakt, że im mniejszy interwał (aż do seksty), tem wrażenie, towarzyszące jego apercpcji, jest spokojniejsze, im zaś większy (poza sekstę) tem bardziej wzrasta intensywność wyrazu. Zresztą na różnicy wielkiej i małej tercji polega harmoniczne działanie *dur* i *moll*. Krok opadającej kwarty ma w sobie coś nieokreślonego, pytającego, stąd stanowi on typowy składnik *secco-recitativo* dawnej opery. Interwał kwinty opadającej ma rys melancholji, znużenia (por. *Chopina* Nokturn *G-moll* op. 15 Nr. 3), podobnie jak postęp małej seksty (wstępny motyw »Trystana i Izoldy«), gdy natomiast duża seksta tchnie ciepłem uczucia i polotem melodyjnym (*Chopina*, Nokturn *Es-dur* op. 9, *Webera* uwertura *Euryanthe* II. temat.)

Interwale, wybiegające poza sekstę jako linię normalną, wytwarzają stan napięcia: wznoszące działają patetycznie (R. Strauss), opadające zaś przygnębiająco jako wykładnik wyczerpania (temat sonaty *B-moll Chopina*, IX symfonji *Brucknera*, poemat *Lisata*: »Faust«). Jedynie oktawa działa mimo dalekiego rozpięcia melodyjnego łagodnie dzięki identyczności brzmienia z dolnym dźwiękiem; właściwy jej rys energii występuje np. w uwerturze *Wagnera* do »*Tannhäusera*«.

Mówiąc o dźwiękach, posługujemy się wyrażeniami, które zapożyczamy z dziedziny pozamuzycznej. Mówimy więc: o położeniu tonów czyli pozycji, o odległościach, o interwałach (a więc przestrzeniach między tonami), mówimy o wysokich i niskich tonach.

Są to wszystko pojęcia przestrzenne. Skądto pochodzi? Oto stąd, że melodja, która jest procesem podświadomie działających napięć psychicznych, musi przybrać formę przestrzenną, gdy ma rozbrzmiewać jako akustyczne zjawisko, gdy ma działać fizycznie na nasz zmysł słuchu. Innej postaci przybrać nie może; i nie można nawet wyobrazić sobie innej postaci.

Dlatego w odczuciu muzycznym powstaje szereg nie-

jasnych, skojarzeń wraźniowych, posiadających wybitny charakter przestrzenny, którym jednakowoż nie odpowiada nie obiektywnie przestrzennego, nic coby istniało poza naszą sferą odczuwać jako coś istotnego w zjawiskach dźwiękowych. Ale ruch, stanowiący podstawę i istotę melodji, sprawia, że wrażenia dźwiękowe i ich wzajemny stosunek przenosimy w sferę przestrzeni; jestto jakby projekcja dźwięków na ekran przestrzeni. Pod bezwzględny wpływ tego zjawiska psychologicznego, działającego w sferze podświadomej, pozostaje cały proces słuchania; stąd i owe wyrażenia o położeniu tonów, ich odległości, o wysokich i niskich rejestrach, pozostają w związku z wyobrażeniem „wielkości” przestrzennych.

Temi wyrażeniami określamy wrażenia dźwiękowe, różne pod względem jakościowym. Jeśli idzie o dźwięk jako zjawisko fizyczne, to możemy oznaczyć jego istotę zapomocą jakiejś liczby drgań (a więc wysokie tony mają większą ilość i chyżość drgań, aniżeli niskie np. ton $a_1 = 435$ na sekundę); ale gdy się chce określić dźwięk jako fenomen psychiczny, jako formę słuchowego wrażenia, wówczas posługujemy się przenośnią, kategorią przestrzenną.

W związku z wyobrażeniami przestrzennymi, które przenosimy ze świata zjawisk fizycznych w dziedzinę muzyki pozostaje jeszcze inny problem psychologiczny:

Muzyka jest sferą niematerialną; dźwięk istnieje zatem jako coś niecielesnego; istnieje tylko jako wrażenie słuchowe, niemające ani położenia w przestrzeni ani nie złożone z jakiejś masy. Tymczasem ponieważ pojęcie dźwięku łączy się z wrażeniem ruchu, stąd też myśląc o dźwiękach lub słuchając ich, wkładamy w nie pojęcia uchwytnej fizycznej materji, nadajemy im zmaterjalizowaną formę. Z niecielesnych abstrakcyj stają się dźwięki w naszym odczuciu nieświadomem, w naszym wrażeniu — fizyczną masą, mającą wymiary fizyczne, rozciągłość w przestrzeni, wysokość i objętość. Stwierdza to często używane wyrażenie: „wolumen głosu”; a więc mówimy o głosie jakby o masie, jakiejś bryle, o czemś materialnem, posiadającym wszystkie cechy fizyczne.

Skąd to pochodzi? jak to tłumaczyć?

●to melodia jest procesem ruchu; w procesie tym wyładowują się napięcia sił, w których działa kinetyczna energia ruchu. Wskutek tego wszelkie wrażenia słuchowe przedsta-

wiają się nam jako proces ruchu; w naszej wyobraźni budzą się podświadome związki pomiędzy tym ruchem a jakimś materialnym przedmiotem (objektem), który ruchowi ulega; wyobrażenie to krystalizuje się w konkretną formę czegoś przedmiotowego, uchwytneho, w jakąś fizyczną masę. Dźwięk przedstawia się wkońcu jako materializacja wrażeń słuchowych. W mowie naszej odzwierciedla się ten psychologiczny proces bardzo trafnie, gdy mówimy np.: »materiał dźwiękowy jakiejś kompozycji«, albo »o przetworzeniu materiału tematycznego« w sonacie. Nawet pojęcie takie, jak »kompozycja« mieści w sobie coś materialnego; taksamo architektownika, leśność passażów, masyw akordu, »masywna instrumentacja«, »filigranowa harmonia«, plastyka motywów — wkońcu »forma muzyczna«, która mieści w sobie wrażenie ruchu w projekcji przestrzennej.

Gdy tylko mówimy o »postępie« tonów, o przelewaniu się jednego tonu w drugi, o »osadzeniu« tonu (w śpiewie »impostacja«), wkładamy w zmysłowe wrażenie dźwięku coś cielesnego, jakby ten dźwięk (jako coś konkretnego, materialnego) istotnie przebiegał przestrzeń i poruszał się. Że naturalnie to wyobrażenie nasze nie odpowiada realnym, obiektywnym procesom, odbywającym się poza naszym wrażeniem, że ruch tego samego tonu obiektywnie nie istnieje, przekonywa o tem fakt, że jakiś ton, poruszony ze swojego położenia, staje się już innym tonem: zmienia się bowiem jego wysokość, jego ilość drgań; przeciwnie w akustyczuem znaczeniu ton nie wykonywa ruchu, lecz musi zatrzymać pewną określoną, niezmienną, stałą wysokość, jeśli ma zostać tym samym tonem (np. c nawet wskutek słabego ruchu może wahać między *his* i *cis*!).

W rzeczywistości więc nie tony wykonują ruch, lecz wrażenie ruchu opanowuje szereg dźwięków, różnych pod względem wysokości; poprzez te dźwięki płynie energia, jako ich motor, który je spaja w linię melodyjną.

Rzecz znamienna jednak, że wrażenia w których dźwięk przedstawia się jako przestrzenna, materialna jednostka, wywołują w naszej wyobraźni nie jakieś pojęcie zmysłowych, konkretnych form, lecz pojęcie nieokreślonej substancji, masy i ciężkości — a więc znowu abstrakcje!

Dzieje się to zwłaszcza wtedy, gdy dwa tony lub więcej tonów zlewa się ze sobą w akord; pierwotne wrażenia

substancjalnej materji, towarzyszące każdemu dźwiękowi z osobna, kondensują się tutaj, gdy owe dźwięki brzmią równocześnie. Wystarczy wsłuchać się w dwugłosowy akord, żeby mieć właśnie to wrażenie masy, wrażenie o wiele intensywniejsze pod względem siły w porównaniu z wrażeniem, które wywołują jeden dźwięk.

Dwa tony akordu stapiają się w jednostkę akustyczną i zależnie od stopnia konsonansowości potęgują wrażenie jednolitej masy. Im więcej tonów wchodzi w skład akordu, im bliżej siebie położone one są jako interwały, tem akord przedstawia się nam pełniej; mówimy o masywności, pełni brzmienia — w przeciwieństwie do pustych brzmień akordu (początek IX. symfonji — puste kwinty!). W procesie słuchowym odgrywa to ważną rolę jako czynnik asocjacji (skomarzeń) obrazowych (w muzyce symfonicznej, programowej jako środek do odmalowania nastroju np. przestrzeń niezmierną stepu czy pustyni).

Pojęcie masy łączy się z pojęciem ciężkości. Różnicę jakościową tonów określamy zapomocą kategorii przestrzennych: mówimy o wysokich i niskich tonach. Grecy inaczej określali tę różnicę; wysoki ton nazywali *ἄκρο* = ostry, nawiązując tutaj do jaskrawości przenikliwego brzmienia; ale niski ton nazywał się *βαρὺ* = ciężki (baryton!). Istotnie wrażenie, jakie odbieramy słuchając niskich tonów (np. głębokich rejestrów organowych) łączy się z pojęciem ciężkiej masy, leniwo się poruszającej. Określenie Greków jest niezmiernie trafne pod względem psychologicznym, jako wyraz oddziaływania dźwięków na naszą wrażliwość nerwową.

Szybkie drganie dźwięku wprawia nasze organa słuchowe również w szybki ruch, podnieca gwałtownie nasz system nerwowy; odwrotnie powolne drganie wywołują analogiczną reakcję nerwów słuchowych. Dlatego wysokie tony, wibrujące z bardzo wielką szybkością, działają z większą intensywnością na naszą wrażliwość słuchową, drażnią, wywołują niepokój; gdy tymczasem niskie tony działają spokojnie i wywołują we wyobraźni obrazy jakiejś szerokiej płaszczyzny, bezkresu, znużenia, melancholji; jest w nich „głuchy spokój“!

Przy powolnych drganiach bowiem wibrujące ciało (czy to struna, czy słup powietrza) zbliża się do stanu spoczynku, w którym ono nie dźwięczy jeszcze, nie wydobywa tonu;

a zatem im niższy, im głębszy ton, tem bardziej zachowuje on charakter mniejszej elastyczności i wydaje się głuchy; działa jakby jakiś ciężki elementarny głos, który nie skrytalizował się jeszcze jako dźwięk muzyczny.

Natomiast im wyższy ton, im wibracja częstsza, im bardziej kurczowo drga struna lub słup powietrza, tem wrażenie słuchowe się zaostrza; ton wysoki zatracą ową ciężkość, staje się lekki, powiewny, mniej materjalny, a staje się nieuchwytny, bardziej idealny; staje się właściwą realizacją dźwięku, właściwym kontrastem głuchej bezdźwięczności: tutaj to jakby z powodu nagłego wstrząśnienia drgających cząstek materji wydobyl się właśnie dźwięk istotny.

Dlatego postęp melodyjny od niższych do wyższych tonów jest właściwym ruchem muzyki, czemś żywym, gdy natomiast opadający postęp jest jakby zamieraniem ruchu, zagasaniem życia, kresem.

W starożytnej Grecji podstawą systemu muzycznego była opadająca skala diatoniczna. W tem dziwnem zjawisku odgrywały rolę pobudki estetyczne i uczuciowe. Opadający postęp melodji działa uspokajająco, w przeciwieństwie do postępu wznoszącego się, który działa podniecająco na nasz stan psychiczny. Ideałem sztuki greckiej była szlachetna miara, niezmacona najlżejszym rozdzwiękiem; i muzyka miała unikać wszystkiego, co maści harmonję wrażenia, co podnieca, a natomiast dążyła do złagodzenia i ukojenia napięcia namiętności.

Ruch jest nietylko istotą melodji, ale zarazem źródłem i twórczą siłą rytmu. W potocznej mowie identyfikuje się nawet te dwa pojęcia: mówimy o rytmie życia (jako o ruchu życia), rytm miasta i t. p. W takich wyrażeniach odzwierciedla się psychologiczny stan rzeczy; występuje ruch jako właściwa energia rytmu, jako jego istota. Tymczasem teoria muzyki przy definicji rytmu usuwa ten charakterystyczny czynnik rytmu tj.: ruch na dalszy plan, a natomiast istotę rytmu widzi w innych zjawiskach: mianowicie w symetrii poszczególnych części miarowych taktu i w długości ich trwania. Niezawodnie, że te pierwiastki decydują o charakterze i jakości rytmu, wszelako istoty nie wyczerpują, a nawet nie określają. Dowodem tego jest choćby muzyka ostatniej doby, wyzwalająca się z pod schematu rytmicznego, a zmierzająca ku negacji rytmu tj.

arytmji; znika z niej dawna jednolitość rytmicznej konstrukcji, brak w niej symetrii i proporcji poszczególnych ogniw; stąd każdy takt przestaje być szablonową przegródką rytmiczną, mieszczącą tyle a tyle nut o ściśle określonej wartości — a natomiast staje się swobodną jednostką rytmiczną, czyli ruchem niezależnym od rytmicznego schematu; stąd też owa pstrokaczina rytmu w muzyce nowoczesnej, zmieniająca się niemal w każdym takcie: prócz parzystych i trójdzielnych rytmów występują takty na $\frac{1}{2}$, na $\frac{1}{4}$. (Takt na $\frac{1}{2}$ wprowadził Händel w operze »Orlando«; Chopin buduje *Larghetto* w Sonacie C-moll op. 4. na takcie $\frac{1}{2}$).

A więc czemże zostaje rytm, jeśli znika symetria, unormowana jednolitością taktu? Zostaje tem, czem jest w swojej istocie tj. ruchem, impulsem ruchu, w którym działa kinetyczna energia, nie dochodząca wprost do świadomości słuchowej; taksamo bowiem jak w melodji pod powierzchnią fizycznych, zmysłowych wrażeń, dokonywał się podświadomy proces sił, działających na każdy dźwięk i wytwarzających stan napięcia, a zmierzających ku wyładowaniu się, — tak i tutaj, w rytmie ruch jest jego źródłem, a jedynie uzewnętrznieniem jego są pewne konkretne przejawy jego działania; obiektywnie przedstawiają się one jako unormowana symetria taktu, o pewnej określonej długości trwania; lecz ze stanowiska psychologicznego są to momenty drugorzędne; istotne momenty, stanowiące o rytmie, tkwią w ruchu, jego spontanicznej energii, jego impulsach i napięciach. Samo znaczenie wyrazu rytm, pochodzącego z greckiego *ῥέω* (płynąć) wskazuje na ruch, jako na zasadniczy czynnik twórczy.

Wrażenie energii, działającej w rytmie występuje w naszej świadomości jako projekcja tej elementarnej siły na ruch naszego ciała. Przedewszystkiem chód, wahadłowy ruch rąk, miarowe tętno serca — oto jakby konkretne uzewnętrznienie podświadomych procesów energii ruchu. Znane zjawisko, że muzyka o wybitnie rytmicznym charakterze (o rytmie marsowym) zdoła na nas działać pobudzająco, a nawet ożywczo i znacznie potęgować energję ruchu i zdolność do pracy fizycznej zwłaszcza w momentach znużenia, wyczerpania — zjawisko to ma swoją przyczynę właśnie w naturze rytmu, w owych impulsach ruchu, tkwiącego w rytmie, w owej aktywności jego działania, którą

przenosimy bezpośrednio na nasze ciało, na pulsujące w nas tętno ruchu.

I podobnie, jak melodia nie jest tylko postępem tonów, uszeregowanych luźnie, lecz jest elementarnym procesem tak samo i rytm — nie jest zestawieniem oddzielnych wrażeń rytmicznych, lecz jest łańcuchem nieustannie działających sił ruchu, a poszczególne wrażenia ruchu są tylko zewnętrznym przejawem i dochodzą do świadomości jako ugrupowania jednostek taktowych i jako wartości rytmiczne o pewnej określonej długości trwania.

Bezpośredni związek rytmu z poruszeniami naszego ciała występuje najwyraźniej, gdy się pomyśli o tańcu ludów pierwotnych; ich prymitywna muzyka polega na rytmicznych uderzeniach, czy to klaskaniu w dłonie, czy uderzeniu w instrumenty perkusyjne (kotły, tamburin). Źródłem rytmu wogóle upatruje ekonomista społeczny Karol Bücher (w *Arbeit und Rhythmus*, 1896) w symetrii naszego organizmu i urytmizowanej pracy mięśni.

Stosunek rytmu do ruchów naszego ciała wpłynął na wytworzenie dwóch kategorii wrażeń rytmicznych, tj. uderzeń rytmicznych słabych i mocnych, »akcentowanych« i »nieakcentowanych«, czyli na odróżnienie części, na których skupia się większa uwaga i mniejsza. Ten podział na dwie takie kategorie, owa nieustanna fala zmieniających się stanów panuje stale w naszym życiu psychicznem: jestto naturalne prawo psycho-fizjologiczne, prawo akcji i reakcji: wzmożonego przypływu i odpływu pracy, uwagi i wytchnienia.

Związek dwóch części rytmicznych tj. słabej i mocnej jest nierozzerwalny, przyczem akcentowana część spojona jest ściślej z poprzedzającą ją, nieakcentowaną, a nie z częścią następującą po niej, gdyż owa słaba część rytmu warunkuje i przygotowuje część mocną, daje jakby sygnał do skupienia większej uwagi na następującej po niej części rytmicznej: jestto jakby rozmach ruchu, który całą siłą oprze się i spocznie na mocnej części taktu (graficznie da się przedstawić ten proces jako nuta krótka i długa $\underline{\underline{u}} \underline{\underline{u}}$ zazwyczaj jako przedtakt: w prozodji odpowiada to jambowi, metrum jambiczne $\sim \cdot$).

●bszernie uzasadnił to naturalne i zasadnicze zagad-

nienie Wilh. Wundt w »Grandzüge der physiologischen Psychologie«.

Znajduje tu zarazem potwierdzenie tej tezy, wedle której rytm nie jest tylko łańcuchem zestawieniem cząstek rytmicznych, lecz organicznie rozwijającym się procesem: jedno ogniwo wyraża z drugiego, decyduje o następnym: proces, który w muzyce zwłaszcza odgrywa zasadniczą rolę: W muzyce bowiem nie można jedynie stwierdzić, kontynuować stanu rzeczy, bo ten stan nie trwa, lecz jest procesem, który się toczy, postępuje naprzód, jest czymś, co się rozwija. Już teoretyk starożytności *Aristoxenos* z Tarentu w swojej *Ἀρμονικῇ* wskazał na to słowami: ἐκ δὲ οὗ γὰρ τοῦτον ἢ τῆς μουσικῆς ἕνεκα ἐστίν: (na 2 rzeczach polega zrozumienie muzyki) αἰσθησέως τε καὶ μνήμης (na spostrzeganiu i pamiętaniu,) αἰσθάνεσθαι μὲν γὰρ δεῖ το γυνόμενον (to, co się tworzy) μνημονεύειν δὲ τὸ γεγεμένον (to, co się odbyło).

A więc i w percepcji rytmu panuje syntetyczna praca umysłu, polegająca na nieustannem porównywaniu, przyzwajaniu i śledzeniu toku rytmicznego.

Esencja rytmu i jego charakter sprawia, że wszędzie w muzyce wszystkich ludów występują te same zasadnicze typy rytmiczne. Nasze czynności biologiczne (jak oddech, tętno serca, ruch rąk, chód) stanowią podwalinę dla miary rytmu muzycznego. A więc takt rytmiczny, odpowiadający tej stałej, niezmiennej i regularnie odbywającej się akcji organicznej, uchodzi za normalną jednostkę, za naturalną miarę taktową, gdyż i psychiczna praca percepcji przedstawia się wtedy jako stały, regularny proces. Stała też ów normalny rytm, o jednolitym charakterze symetrii, równy jak chód wahała, jak funkcja normalnego tętna, ma dla nas charakter miarowego spokoju.

Każde odstępstwo od tego naturalnego rytmu spowoduje zmianę w sferze naszych odczuwań; wywoła inne wrażenia, inne uczucia. Ale też nieustanne powtarzanie jednego i tego samego stałego rytmu normalnego działa monotonicznie, usypiająco, lubo niejednokrotnie częste użycie tej samej formuły rytmicznej może być środkiem wyrafinowanego efektu i pobudzać wrażliwość nerwową z niezmierną intensywnością zupełnie tak samo, jak działa silny narkotyk na przeczulone nerwy. Żywy rytm wywołuje odruchy fizjologiczne, udziela się całemu systemowi nerwowemu naszego ciała; często ob-

serwować można osoby, wybijające nieświadomie pod wpływem rytmu takt ręką, lub poruszające w takt nogami, głową itp.

Przy normalnym rytmie pracują normalnie nasze czynności biologiczne. Natomiast przy modyfikacji rytmu, zwłaszcza wobec skomplikowanych rytmów, budzi się w nas reakcja fizjologiczna: zmiany oddechu, zmiany tętna. Stąd pochodzi sugestywne działanie rytmu: rytm lekki; kołyszący, skoczny wywołuje analogiczną reakcję naszego organizmu; rytm powabny, kapryśny, uroczysty, ciężki, majestatyczny, budzi w nas korelaty takich samych wrażeń i uczuć.

Prosty, normalny rytm wywołuje tylko dwojakie kategorie wrażeń: napięcie — i wytchnienie, zmieniające się kolejno; natomiast skomplikowane rytmy wywołują jakby urytmizowanie procesów psychicznych, a więc zdołają nas wprowadzić w pewien stały stan uczuciowy czyli nastrój, działając czyto uspokajająco czy też podniecająco. Wszelako trzeba zważyć jeszcze jeden moment, który wpływa tutaj decydująco na ten proces psychiczny: pierwiastek rytmiczny nie występuje sam, lecz w związku z dźwiękiem, który rozbrzmiewa. Te dwa pierwiastki: rytmiczny i melodyjny stapiają się tak ze sobą, że trudno ustalić, który z nich jest czynnikiem normatywnym, który z nich decyduje właśnie o naszym stanie psychicznym. Że jednak przewagę ma w tym procesie rytm nad melodią, dowodem tego jest fakt, że znanych nam melodyj nie poznamy, gdy ujmie się je w inny rytm, zachowując te same postępy interwali melodyjnych; gdy tymczasem niejednokrotnie wybijając sam rytm pewnej melodji, możemy ją poznać, nawet gdy nie słyszemy jej dźwięków.

Wszelka klasyfikacja wartości muzycznej według form muzyki nie ma uzasadnienia; nie można opery stawiać wyżej od muzyki instrumentalnej i odwrotnie: każda forma może mieć wysoką wartość artystyczną, jeśli jest dziełem natchnionem. Muzyka nie maluje ani nie przedstawia realnych zjawisk, nie przemawia do nas zapomocą pośrednictwa intelektualnego, nie wymaga objaśnienia pojęciowej i obrazowych przenośni, lecz jest »zrozumiała« jednako dla wszystkich, gdyż zwraca się tylko do uczucia i w procesie uczuciowym wyczerpuje swoją treść. Nasuwa się więc pytanie,

co dzieje się w nas, gdy słuchamy muzyki i jej arcydzieł? Pomijając subiektywne różnice, zawisłe od odrębnej organizacji psychicznej słuchacza, można w teoretycznej analizie procesu słuchowego rozróżnić dwie sfery: a) intelektualną tj. sferę refleksyjną, rozumową, świat wyobrażeń i b) emocjonalną czyli świat uczuć. Rzecz jasna, że w życiu psychicznym łączą się te obydwie sfery w nierozzerwalny kompleks.

Na pierwsze miejsce wysuwa się tu sfera emocjonalna, gdyż istota wrażeń muzycznych jest uczuciowa i tkwi w sferze nastroju; — lecz podłożem emocjonalnych stanów są jednak przeżycia intelektualne; one dopiero stwarzają w nas świat uczuć i tem działaniem emocjonalnem manifestują swoje istnienie. A więc w czym przejawia się przy słuchaniu muzyki strona intelektualna?

Słuchając kompozycji, odbieramy nie tylko akustyczne wrażenia luźnych tonów, jako odrębnych, samotnie kroczących jednostek dźwiękowych, czyli nie jestto suma oddzielnych i bezładnych wrażeń słuchowych, lecz tony łączą się w naszym umyśle w uorganizowane całości, kompleksy dźwięków, w pewne formy dźwiękowe czyto jako motywy — tematy — okresy — zdania, wogóle frazy muzyczne. W świadomości naszej dokonywa się czysto intelektualny proces: powstaje wyobrażenie zamkniętej w sobie całości, grupy melodyjnej. Kiedy to możliwe? Wobec niektórych postępów melodyjnych, wobec niektórych skojarzeń harmoniczných i form rytmicznych odnosimy wrażenie czegoś nielogicznego, chaotycznego: bezsens, niedorzeczność. A więc w samych dźwiękach, w ich ugrupowaniu i związku wzajemnym musi tkwić jakiś obiektywnie dany pierwiastek, umożliwiający apercpepcję tych dźwięków jako logicznej całości.

Pierwiastkiem tym jest ich wzajemne położenie, ich postępek konsekwentnie wynikający z każdego tonu, są owe utajone energie sił, zmierzające do wyładowania się, jest wkońcu pokrewieństwo tonalne dźwięków; wszystko to sprawia, że ucho chwyta te związki dźwiękowe i apercpepuje je jako melodję. Lecz obok tych czynników, obiektywnie danych, konieczne są przesłanki subiektywne tj. zdolność do rozróżnienia owych związków, ich skojarzenia w jedną całość, która w świadomości naszej zjawia się ostatecznie jako organiczna, zamknięta w sobie jedność. W tem stresz-

czalaby się intelektualna sfera procesu słuchowego — jako podwalina, na której możliwa jest sfera emocjonalna. Przejawia się ona dwojako: a) jako źródło estetycznego wzruszenia (rozkoż estetyczna, „Geniesen“), b) jako uczuciowy wyraz, jako treść muzyki. Obydwa te momenty emocjonalne pozostają wobec siebie w stosunku przyczyny i skutku — a zatem: muzyka tylko wtedy jest źródłem estetycznego wzruszenia, jeśli na nas działa jako uczuciowy wyraz, jeśli jej treść do nas przemówi.

I w jednym i w drugim wypadku występuje pierwiastek uczuciowy, lecz

a) przy doznaniu estetycznego wzruszenia budzi się się w nas stan uczuciowy o pewnym ściśle określonym zabarwieniu tj. stan złożony z miłych uczuć; uczucie zatem jest czemś konkretnem, czemś realnem;

b) tymczasem gdy mówimy o wyrazie, o treści uczuciowej, zawartej w muzyce, to mamy na myśli uczucie jako abstrakcję, jako iluzję uczucia, oderwaną od rzeczywistości. Konkretnem, realnem uczuciem jest np. ból matki po stracie dziecka; takiego uczucia, opartego na przesłankach konkretnych, intelektualnych, muzyka nie zna.

Muzyka może tylko mieć charakter uczuciowy, może mieć treść czyli wyraz uczucia bólu, smutku, radości, triumfu — bez konkretnego, intelektualnego tła, bez związku z faktem, któryby mógł w nas wywołać pewien stan uczuciowy.

A zatem sam dźwięk niezależnie od naszych przeżyć zewnętrznych ma utajoną zdolność do tego, by nasirnić nas na jakiś ton uczuciowy. W jaki sposób to możliwe? Oto pytanie, które w sferze empirycznych postrzeżeń nie znajdzie odpowiedzi, a jedynie drogą psychologiczną da się wyjaśnić, a mianowicie tą metodą, którą Theod. Lipp rozwinął jako teorię o wczuwaniu się, „Einfühlung“.

Proces wczuwania się polega na procesie apercepcji. Każdy rozporządza pewnym zapasem wspomnień, wyobrażeń, myśli; te wszystkie procesy psychiczne posiadają właściwe zabarwienie uczuciowe i stanowią jakby podłoże dla przyjęcia nowych przeżyć duchowych; tkwi w nas jakby psychiczny rezonans, który odzywa się, ilekroć jakiś dźwięk, czy jakiś akord lub rytm potrafi w nas strunę upionego

uczucia. Dokonywa się więc dwoisty proces, a raczej budzą się w nas dwojakie uczucia.

Oto z jednej strony drzemie w nas dawny świat uczuciowy, złożony z konkretnych, realnych uczuć, których doznaliśmy pod wpływem jakichś rzeczywistych przeżyć: muzyka jako sfera zmysłowa składa się z dźwięków, które są wrażeniem akustycznym i posiadają zabarwienie uczuciowe, a więc zdolność budzenia w nas pewnych stanów uczuciowych. Więc np. konsonans działa uczuciowo inaczej, aniżeli dyssonans. A więc w każdym wypadku pod wpływem dźwięku czysto konsonansowego czy dyssonansowego powstaje w nas stan uczuciowy. Tylko te uczucia, wywołane dźwiękiem — a więc muzyką, nie są uczuciami realnymi, konkretnymi — lecz czemś abstrakcyjnym, iluzją.

I oto obydwaj nurty uczuciowe: jeden złożony z dawnych, realnych uczuć, drugi z owych abstrakcyjnych uczuć złożony, działają na siebie: Rezonansem są dawne uczucia; drogą apercypcyjną budzi się sfera uczuć pod wpływem muzyki. W dźwięki muzyczne wkładamy więc niejako nasze własne uczucia; mamy wrażenie, że właśnie te dźwięki są źródłem naszego stanu uczuciowego, który uważamy za treść muzyki. Ten akt przepajania dźwięków treścią uczuciową nazywa się właśnie wczuwaniem się — *Einfühlung*.

A teraz z kolei odpowiedź na zagadnienie, w jaki sposób przejawia się emocjonalna sfera procesu słuchowego tj. w jaki sposób muzyka i jej arcydzieła stają się źródłem estetycznego wzruszenia. Przyjmijmy za podstawę zasadę, obowiązującą niemal powszechnie w estetyce, że: rozkoszy estetycznej doznajemy wówczas, gdy w dziele sztuki przejawia się pozytywny pierwiastek życia, gdy występuje w niem twórcza siła, jako manifestacja życia! Posiada ją także i ból i smutek i rozpacz — a więc napozór negatywne przejawy życiowe; są one jednak pozytywnymi procesami psychicznymi, każdy z nich posiada twórczy głos — i dlatego nastroj smutku, czy bólu, czy rozpacz jest równie pozytywnym źródłem wzruszenia estetycznego, jak radość. W muzyce stwierdza to wymownie porównanie takich kompozycji, jak Beethovenowska IX. symfonia, której pierwsze Allegro wionie pustką rozpacz i melancholji i V. symfonia, której finał jest triumfalnym dytyrambem radości.

Muzyka manifestuje może we wyższym stopniu, aniżeli każda inna dziedzina sztuk pięknych, twórczą, pozytywną siłę życia, bo sferę instynku, bezpośredniości, i to bez pojęciowych wyobrażeń lub zmysłowych obrazów. Muzyka odzwierciedla najwzzechstronniej życie uczuciowe naszej duszy, bo przecież uczucie jest najbardziej skoncentrowanym procesem psychicznym: I poznanie i wola zależne są od pierwiastków uczuciowych. W muzyce zatem, która żyje tylko sferą uczuciową i na niej opiera swą istotę, kryją się wszystkie odcienie psychicznego życia. Stąd jej łatwość przemawiania do każdego, stąd jej hipnotyczny urok, stąd w końcu owa niekończona skala uczuciowego działania.

Hugo Riemann. Elemente der musikalischen Aesthetik 1900.

Eugen Schmitz. Musik-Aesthetik. 1915.

Paul Moos. Die Philosophie der Musik 1914.

Hugo Goldschmidt. Die Musik-Aesthetik des 18 Jhdts. 1915.

Jules Ecœrcheville. De Lulli à Rameau. L'esthétique musicale 1906.

Charles Lalo. Esquisse d'une esthétique musicale scientifique 1908.

Michał Sobieski. Filozofja sztuki 1924.



SPIS RZECZY I NAZWISK.

A

a (kamerton) 263, 270
 a capella 50, 61, 65, 71, 74, 110,
 112, 200
 Abaco E. F. dal 105
 Abbatini A. M. 71, 88
 Abendmusiken 103
 Abert H. 16, 17, 28, 145, 157
 Abl K. F. 142
 Abraham O. 7
 absolutna muzyka 169, 285
 académie royale de la musique 94
 accentus 27
 adagio 117
 Adam de la Hâle 32, 45
 Adam de St. Victor 27
 Adam A. 115, 151
 Adler G. 2, 3, 165
 Adrian Petit Coclicus 42
 Agazzari A. 88
 Agostini P. 71
 agréments 100
 Agricola Aleks. 55, 59
 Agricola Mart. 41, 76, 97
 Ahle J. R. 43, 92, 99
 Aichinger G. 70
 air 98, 128, 227
 akord 184, 274
 — dominant-septymowy 86
 — kwart-sekstowy 188, 189,
 224, 226
 — kwartowy 197
 — neapolitański 194
 — nonowy 175, 176, 194
 — sekstowy 188
 — septymowy 86

akord teredecymowy 176, 194
 — undecymowy 176, 194
 — zmniejszony septymowy 191
 — zwiększony sekstowy 193
 akordy Palestrinowskie 67, 163
 akustyka 137, 261—282
 Akwizgran 20
 Alabiew A. 177
 Albeniz Don Izaac 180
 Albert H. 91
 d'Albert E. 166
 Albinoni T. 124
 Albrecht V. 74
 Albrechtsberger J. G. 146, 200,
 214, 215, 217
 Aleksandrja 20
 d'Alembert J. 144
 Alfarabi 10
 alikwot 201, 230, 240, 243, 259,
 271, 272, 273
 Alkan Ch. 161
 Allegri G. 71, 72
 allegro 99, 104, 109, 223, 224
 alleluja 20, 117
 allemande 98
 Alma redemptoris 54
 alteracja 192, 193, 194
 alternativo 221
 alti naturalni 108
 altówka 96, 237
 Alypius 12, 15, 16,
 Amati N. 95
 ambitus 21, 25
 Ambros A. W. 6
 Ambroży św. 19
 Amerbach E. N. 75
 Amfion 6

Amfiparnasso 82
 Amiot Père 10
 andante 104, 109, 135, 225
 Andreas de Florentia 47
 Anerio Fel. 21, 71
 — Giov. Fr. 71
 d'Anglebert J. H. 100, 104
 Animuccia Giov. 65, 89
 anthems 94, 115
 antibuffoniści 114, 144
 antiphonarium 19
 antyfona 19, 109
 Anzelm z Flandrii 30
 appogiatura 195
 Apulejus 17
 Arabowie 8, 10, 75
 Araja Fr. 177
 Arcadelt J. 62
 archicembalo 80, 270
 archiviola da lira 239
 Archytas 15
 Areński A. 178
 arioso 90, 129
 Aristoxenos 12, 15, 40, 295
 arithmetica divisio 81, 275
 arja 85, 87, 91, 108, 133, 145,
 — 164, 220
 Arkwright 3
áppovia 12
áppovoní 13
 Arnaud Abbé 144
 Arne Th. A. 138
 Aron P. 41
 ars antiqua 43
 — nova 45
 Arteaga S. 164
 artes liberales 39
 Artomius P. 63
 Artusi G. M. 86
 Arystoteles 14, 15
 arytmia 179, 293
 Asola G. M. 69
 Asplmayr F. 136
 Astorga E. 109
 Attaignant P. 60, 61, 77
 Auber D. 115, 151
 Aubry P. 7, 28, 34, 45
 augmentatio 37, 53, 69, 207, 218
 August III. 120, 130
 Augustyn św. 19, 20, 39
 aulos 14, 241

Auric 180
 autentyczne tonacje 25
 d'Auvergne Ant. 114
 Awinjon 47
 azione sacra 89
 Azzopardi F. 217

B

b quadratum 29
 — rotundum 29
 Bach Anna Magdalena 123
 — Fil. Eman. 121, 134, 135, 139,
 283
 — Joh. Christian (Londoner)
 135, 141, 142, 243
 — Joh. Christoph 89, 119
 — Joh-Jak. 124
 — Joh. Sebast. 25, 63, 79, 81,
 90, 93, 100, 101, 103, 105,
 117—132, 135, 146, 152, 154,
 155, 157, 161, 171, 173, 179,
 200, 210, 270
 — Wilh. Friedem. 121, 134, 160
 Bagatella A. 237, 238
 Bagatellen 153
 Baif J. A. 64
 Baini G. 73
 Baj T. 71
 Bakchios 15
 balet 111, 179
 ballada 32, 46, 153
 Ballard R. 60
 ballets de cour 94
 balletti 62
 ballo 46
 Baltzar T. 106
 Balakirew M. 158, 178
 Banchieri A. 82, 83, 96
 Barbieri F. A. 50
 Barbireau J. 55
 barbiton 14
 Barclay Squire 2
 Bardi G. 82, 83, 84
 Barker Ch. 258
 Barth A. 233
 Bartok B. 180
 Bartolinus z Padwy 47
 Bartolomeus Anglicus 40
 Bartolus A. 43

- barwa dźwięku 272
 Baryphonus H. Pipegrob 43
 baryton 96, 139, 233
 bas Fenaroliego 191
 Bassani Giov. 98
 Bassani G. B. 104
 basse dance 52, 77, 98
 basso continuo 81, 110, 112, 127
 137
 — generale (cyfrowany) 83, 88,
 93, 198, 277, 278
 — ostinato 95, 103, 121, 129
 basson 96, 242
 Batory Andrzej 68
 — Stefan 68, 77
 — Zygmunt 78
 Bax A. 180
 Bayreuth 165
 Bądź pozdrowiona 138
 Beck J. B. 34
 Becker K. F. 2
 — Dietr. 99
 Beckmann G. 107
 Bedos de Celles 260
 Beethoven L. van 11, 118, 119,
 123, 137, 145, 146—149, 152,
 153, 160, 163, 175, 217
 Bègue N. A. de 100
 Behaim M. 34
 Bekwark Greff Wal. 77
 bel canto 107, 108, 109, 231
 Bellaigue C. 155
 Bellermand Fr. 12, 17
 — Heindr. 39, 217
 Bellini Vinc. 151
 Benda G. 145
 Bendl K. 180
 Benedictus J. G. 265
 Benet J. 48
 Benevoli O. 71
 Berg A. 180
 Bergreen A. P. 173
 Berlioz H. 157, 162, 174, 178,
 218, 235
 Bermudo J. 77
 Bernabei Erc. 71
 — Gius. 71
 Bernhard d. Deutsche 20
 Berno z Reichenau 27
 Bernoulli Dan. 265
 — Ed. 34
- Berti G. 90
 Bertrand de Borns 32
 Besard J. B. 77
 Béze Th. de 63
 beben 247, 248
 Biber H. I. 99, 106
 Binchois G. 49
 Bird W. 80
 Bischoff K. J. 199
 Bittner J. 180
 Bizet G. 11, 169
 Blanc du Roullet 144
 Bliss A. 180
 Bloch E. 180
 Blondel 32
 Blüthner J. F. 254, 256
 Boccaccio 46
 Boccherini L. 136
 boccidiasio 30
 Bodenschatz E. 69
 Boetius Sev. 17, 24, 34, 39, 40
 Bogurodzica 28
 Bohn E. 2
 Boieldieu F. A. 11, 115, 151
 Boito A. 167
 bolero 221, 248
 bombarde 242
 Bononcini G. B. 112
 Bordes Ch. 175
 Bordoni Faustina 108, 110
 bordun 259
 Borodin A. 178
 Bortkiewicz S. 178
 Bortniański D. 177, 202
 Bosanquet R. 270
 Bossi E. 168
 Bossinensis F. 77
 Bourdelot P. 5
 bourdons 34
 Bourgault L. A. 154
 Bourgeois L. 63
 bourrée 98
 Boże coś Polskę 138
 Böhm Georg 103, 122
 — Theob. 240
 Brahms J. 119, 157, 169, 171,
 172, 181
 branle 98
 Brassart J. 49
 Braunsfels W. 180
 Breithaupt R. 254

Brenet Michel (Marie Boblier) 6
 61, 70, 73, 140
 Brescia 95
 Breslaur E. 9
 Bréville P. 176
 brevis 36, 78
 Broadwood J. 251
 Brockes 116
 Brozek-Broscius J. 31
 Bruch M. 172
 Bruck A. 60
 Bruckner Ant. 172
 Brunel A. 55
 Brunesu A. 175
 Brüll Ign. 166
 Brzeziński F. 183
 Brzowski J. 169
 buccina 17, 246
 Buchner H. 75
 bugle à clefs 247
 Bull J. 80
 bundfrei 79
 Bungert A. 166
 Buonsimone G. 96
 Burgk Joach. a 90
 burlesca 222
 Burmeister Joach 43
 — Rich. 158
 Burney Ch. 6, 71
 Burtius N. 41, 269
 Busby T. 6
 Busnois A. 55
 Busoni F. 122, 127, 180, 217
 Busler L. 199
 Buttstedt J. H. 30, 93
 Bus J. 69, 76, 101
 Buxheimer Orgelbuch 75
 Buxtehude D. 103, 119, 120,
 121, 122
 Bücher K. 7, 296
 Bülow H. 161

C

Cabezon A. de 77
 caccia 47
 Caccini Francesca 85
 — Giulio 82, 83, 84, 85, 90
 cadenza 226
 Caffareli C. 108, 231

Caimo G. 61
 Caldara A. 112
 Calvacoressi M. 163, 180
 Calvisius S. 30, 42, 43, 63, 64
 Calzabigi R. de 144
 Cambert R. 94
 cambiata 202
 camerata 83
 Campion Th. 93
 cancionero musical 50
 Cannabich Chr. 136
 canon aenigmaticus 53
 — cancricans 207
 — perpetuus 207
 cantica 18
 cantus firmus 34, 49, 52, 65, 201
 — gemellus 45
 — planus 19, 24
 — traditionalis 19, 21
 canzona 46, 61, 69, 92
 Capella Martianus 17, 39
 Caplet A. 180
 capriccio 101, 102, 106, 155, 171,
 222
 Caramuel J. 31
 Carey H. 138
 carillons 247
 Carissimi G. 89, 90, 92
 Carmen J. 48
 carols 32
 Caron Ph. 55
 Carpentras Genet El. 59
 Cascia J. de 47
 Casella A. 180
 cassatio 133, 136, 139, 142
 Cassiodorus A. 17, 19, 20, 39
 Catalani A. 160
 Cavallé Coll. A. 258, 260
 Cavalleri E. 82, 83, 89
 Cavalli F. 87, 94
 Cavazzoni Gir. 69
 Cazzati M. 96, 102
 Cecylia św. 94
 celesta 247, 249
 Celtes K. 63
 Censorinus 17
 cephalicus 23
 Cernohorski B. 144
 Certon P. 59, 61
 Cesaris J. 48
 Cesti M. A. 87, 94

- Chabrier E. 174
 chaconne 95, 96, 127, 132
 Chalil 10
 Chambonnières A. 100, 101
 chanson 46, 48, 55, 58, 60, 64, 69,
 70, 115, 153
 Chansonnier de St. Germain 32
 Chantavoine J. 149, 163
 chanterelle 236
 chapelle royale 50
 Charpentier Gust. 175, 249
 — Marc. Ant. 89, 95
 Châtelain de Coucy 32
 Chausson E. 175
 chelys 14
 cheng 10
 Cherubini L. 145, 200
 chiavetta 50
 Chilesotti O. 77
 Chilston 45
 Chiny 10, 248
 chitarrone 85
 Chopin Fr. 119, 143, 157—160,
 163, 178, 203, 220, 293
 Choral-Vorspiel 102, 103, 122
 chorale Constantinum 59
 choral gregorjański, rzymski, 19,
 64
 — protestancki 62, 63, 101, 102,
 103, 119, 122, 172
 chorea 32
 chori spezzati 69
 chór męski 150
 chromatyka 12, 62, 80, 153, 165,
 171, 268
 Chrysander F. 2, 117, 145
 chwala Tobie Gospodynie 50
 Chybiński Ad. 7, 39, 50, 77, 101
 Cichocki J. 4.
 Ciconia J. 47
 Cifra A. 71
 Cimarosa D. 145, 177
 Cimello T. 70
 clarino 243, 245
 Claudius Metensius Seb. 42
 clavacin 79, 100, 107, 110, 122,
 123, 134
 clavicembalo 79, 69, 102, 121—127,
 251, 253
 clavichord 78, 122, 251
 clavicytherium 79
- Clementi M. 135, 142, 143, 207
 climacus 22
 clivis 22
 Clutsum F. 254
 Cochlaeus J. 41
 Coclicus Petit A. 49, 58
 Codazzi Andreoli 199
 collegium musicum 120
 Collet H. 73
 Colmarer Hnd. 33
 color 37
 comes 212
 commedia del' arte #2
 Commer Fr. 3
 commu^olonea 70
 Compère L. 55
 Compiègne 20
 concentus 27
 concerti ecclesiastici 88, 91, 102,
 concertino 104, 105, 128
 concerto grosso 104, 105, 117,
 128, 225
 Condamin G. 103
 conductus 35, 43
 Conradus de Zabernia 40
 consequenza 206
 contrapunctus falsus 52
 — floridus 203
 copula 44
 cor anglais 241
 cor de basset 243
 Corelli Arc. 104, 105, 115, 117,
 120
 Cornelius P. 161, 166
 cornetti 87, 235
 Corsi J. 83
 Corti A. 262
 Corvinus J. 31
 Costeley G. 59
 Cotto J. 35
 Couperin Franç. 100, 107, 113,
 134
 — Louis 100
 courante 98, 104
 Coussemaker Ch. H. 28, 40
 Cramer J. B. 143
 — Gerh. 249
 Cremona 95, 236
 Créquillon T. 59
 crescendo 111, 135, 256
 Crescentini G. 108

Cristofori B. 122, 135, 251
 Croce G. 69, 82, 83
 crucifixus 112, 129
 Crüger J. 43, 91
 Cui C. 178, 180
 Cumpenius H. 42
 Cuzzoni Francesca 108
 cymbały 250, 261
 Cypriano de Rore 62, 68
 Czajkowski P. 178, 199
 czasopisma muzyczne 2, 3, 93,
 137, 156, 180
 ćwierćtony 3, 13, 270

D

da capo 108, 133, 220
 Dacci G. 199
 Dahms W. 154, 155, 157
 damenizacja 31
 Damse J. 168
 Dankwart Balt. 96
 Dannreuther E. 6
 Dante A. 46, 84
 Dargomyżski A. 177
 dasa (pismo) 23
 David FéL. 162
 — Ferd. 154
 Davidsbund 156
 Debain A. 254
 Debussy Claude 175—177, 179,
 181, 195, 197
 déchant 35
 decrescendo 135, 256
 Dehn S. 217
 Deiters H. 149
 Delibes L. 167
 Delius F. 180
 démanchement 239
 Demantius Ch. 43, 90
 Denkmäler der Tonkunst 3, 4
 Dent E. J. 110
 Descartes R. 43, 273.
 descort 32
 Destouches Andr. 95
 — Ern. 74
 Deutsch M. 9
 Devrient E. 131
 diafonia 34
 dialoghi musicali 82

diapason 11
 diatonika 12, 24, 26, 67, 117, 131
 Didier Lupi Second 63
 Didymos 15, 266, 267
 dies irae 28
 differentia 27
 Differenztton 274
 diminutio 37, 53, 207
 Diruta Gir. 43, 78
 discantus 35 44
 distinctio 21
 Dittersdorf K. 136
 divertimento 133, 136, 139, 142
 Długoraj W. 77
 Dobrowen J. 179
 Dobrzyński I. F. 168.
 dodekachordon 25, 58
 Doerslaer G. 74
 dominanta 26, 185
 Dommer A. 6
 Donati B. 69
 Donatus de Florentia 47
 Doni G. B. 270
 Donizetti G. 151
 dorycka gama (tonacja) 12, 24,
 132
 Dowell Mac E. 180
 Dowland J. 77
 dramat muzyczny (dramma per
 musica) 84, 164
 Dressler G. 42
 druk nutowy 60
 drzewo w orkiestrze 240—243
 dualizm harmoniczny 198, 275
 — tematyczny 223
 Dubitzky F. 235
 Ducasse R. 177
 Ducis Bened. 60, 64
 dudnienia 264, 279
 duet 90, 91, 225
 Dufay G. 48, 49
 Dukas P. 176, 197
 dulce melos 250
 Duni E. R. 114, 115
 Dunstable J. 48
 duo ^{mastrum} ~~mastrum~~
 Duparc H. 176
 Dupin P. 176
 duplum 43
 Dupont J. L. 136, 239
 dur 124, 132, 163, 198, 199, 275-282

Durante F. 90, 109, 111
 Durey 180
 Dussart J. 49
 Dussek J. 143
 dux 212
 Dworak A. 180, 181
 Dylecki M. 18
 dynamika 135
 dyssonans 85, 132—179, 198, 278,
 279
 dźwięk 260—271

E

Eccard J. 63
 ecce quomodo moritur 74
 ecce sacerdos 66
 Eckardt J. G. 135
 Ecorcheville J. 300
 écossaises 153
 Egipt 9
 ein' feste Burg 63, 118
 Eitner R. 2, 3, 269
 Eitz K. 271
 ekspozycja 214, 223
 Elert Piotr 93
 Elgar E. 180
 Ellis A. J. 7
 Eloy d' Amerval 49
 Elsner J. 158, 168
 Emmanuel M. 6, 17
 Engl G. 271
 enharmonja 13, 62, 80, 153, 171,
 270
 eolska tenacja 25, 62, 185
 epikurejska szkoła 15
 epizod 214, 222
 Érad Seb. 230, 232
 Eratostenes 15
 Erbach Chr. 69
 Erlanger Cam. 176
 Erlebach Ph. H. 99
 espringale 32
 estampida 32
 estetyka muzyki 283—300
 ethos 14
 etnografia muzyczna 6—11
 etudes 155, 158, 161
 Euklides 15, 40, 265
 Euler L. 265

Eurypides 16
 evovae 27
 Ewseyef S. 179
 Expert H. 4, 61

F

Faber Jac. Stapulensis 41
 — Heinr. 42
 fagot 96, 242
 fahrende Leute 33
 Fairfax R. 48
 Falla M. de 180
 falset 233
 fałszyści 108
 falso bordone 45
 fandango 248
 fantazja 69, 80, 81, 101, 102, 103,
 120, 124, 226
 Farina C. 96, 106
 Farinelli Carlo Broschi 108
 — Mich. 104
 Farnaby G. 80
 Fangues Vinc. 49
 Fauré G. 175, 176
 fauxbourdon 45
 Feliński A. 138
 Felstyński S. 4, 39, 41, 59
 Fenaroli F. 191
 Feo F. 109
 Ferrari B. 87, 90
 Ferri Balt. 108
 Festa C. 65
 Fétis F. J. 2, 6, 53, 60, 198, 217,
 Févin A. 59
 Fibich Zd. 181
 Field J. 143, 159
 figuracja 197
 figurativa musica 35—48
 Filip de Vitry 45, 46
 Filodemos 15, 283
 Filtz A. 136
 finalis 25, 26
 finał 144, 225
 Finck Henryk 59
 — Herman 42, 59
 Findeisen N. 180
 finlandzka muzyka 174
 Fiorentino 106
 Fischer Joh. 106

Fischer J. K. F. 99, 101
 fisharmonjum 259
 fistula 17
 Fitelberg G. 182
 Fitzwilliams Virginal Book 81
 flageolet 236, 239, 240
 Fleischer O. 19
 flet 14, 69, 113, 124, 128, 129,
 134, 240, 241
 flexa 22
 Florencja 46, 47, 83, 84, 85
 Flotow 104, 151
 Fludd 6
 flûte harmonique 259
 Foggia F. 71, 89
 Fogliano L. 41
 folia: »Folies d' Espagne. 104
 Polz H. 34
 fonika 277
 Fontana G. B. 96
 Fontaine P. 48
 Fontenelle 283, 285
 Forkei J. N. 2, 6, 118
 forma pieśni 219, 220, 221
 — sonatowa 133-137, 171, 223-
 226
 forminx 14
 fortepian 122, 134, 135, 142, 161,
 251-256
 Fortlage K. 12, 17
 Förster J. B. 181
 — Em. Al. 148
 Franc Guill. 63
 Francja Młoda 175, 176, 177
 Franck Cezar 175, 176, 177, 179,
 218
 — J. W. 92
 francuska opera 94, 95, 112-115
 — uwertura 99 109
 francuski klucz 236
 Franko z Kolonji 38, 44
 — z Paryża 36, 38, 44
 fraza 218
 Freigius J. T. 42
 Frescobaldi Gir. 101, 102, 120
 Freyer A. 168, 199
 Friderici D. 43
 Friedmann Ign. 183
 Frisius J. 42, 64
 Froberger J. J. 101, 102
 Frosch J. 41

frottola 55, 61
 Fryderyk II. 110, 120, 125, 134
 frygijska gama, tonacja 12, 24
 fuga 34, 69, 101, 109, 117, 119-
 128, 152, 156, 172, 201, 212-
 217
 fugara 259
 fugato 216
 Fuller Maitland 6
 fusa 36
 Fux J. J. 112, 200, 217

G

Gabrieli Andr. 68, 69, 76, 82, 96,
 101
 — Giov. 96, 73, 76, 87, 96, 101,
 Gade N. 173
 Gafurius F. 39, 41
 Gagliano Marco 85
 — Ales. 96
 gagliarda 98
 galant (styl) 134
 Galicyan ka. 177
 Galilei Vinc. 16, 42, 81, 84
 Gall Jan 168, 182
 Gallen St. 21, 23
 Galliculus J. 42
 Galluppi B. 144, 177
 Gallus J. (Petelin) 3, 74, 90
 gama 12, 24, 268-271
 gamba 87, 95, 96, 112, 128, 129,
 237
 Ganzinstrumente 244
 Garcia Man. 160, 232
 Gardano A. 80
 Garlandia J. de 36, 38
 Gastoldi G. 62
 Gastoué A. 6
 gaude Mater Polonia 28, 101
 Gaudentius 15
 Gaultier Denis le jeune 99, 101
 gawot 98
 Gawroński W. 182
 Géralde A. 217
 Gellius A. 17
 Gellert 152
 Geminiani F. 105
 Genée R. 34
 Genet Carpentras E. 59

- Gengenbach N. 31, 43
 Genisza 177
 Gerbert M. 40
 Gerle H. 77
 Gesius B. 90
 Gevaert F. A. 21, 235
 Gewandhaus 154
 Ghirandellus de Florentia 47
 Ghiselin J. 59
 Gibbons O. 80
 Gieburowski W. 40
 gigue 98, 104
 Giordano U. 168, 235
 gitara 85, 96, 250
 Giustiniani V. 112
 Glareanus Loritus H. 25, 39, 42,
 58, 62
 Glasenapp K. F. 165
 Glier R. 178
 Glinka M. 177, 202
 Gluck Ch. W. 111, 136, 144, 145,
 Glazunow A. 178
 glos 260, 261
 — ludzki 227—233
 God save the king 138
 Godard B. 174
 Goethe J. W. 137, 152, 170
 Goldberg Joh. 122
 Goldmark Kar. 166
 — Rubin 180
 Goldschmidt H. 300
 Gombert N. 61, 65
 Gomółka M. 4, 63
 gong 10, 248
 Górczycki G. G. 4, 101
 Gorski K. 183
 Gossek F. J. 136, 243
 Gott erhalte 138
 Gottfried von Strassburg 33
 Goudimel C. 63, 64, 70
 Gounod Ch. 118, 167
 Götz H. 166
 graduale 21, 140
 gradus ad Parnassum 112, 142,
 200
 Grainger P. A. 180
 Granados E. 180
 grande bande 94
 Grandi A. de 90
 Grant J. le 49
 Gratiani B. 89
 Graun K. H. 31, 110, 111, 118,
 134
 grave 109
 Gräfe J. F. 134
 Grecja starożytna 11—17, 292
 Greco Gaet. 109
 Greczaniów A. 178
 Gregori Lor. 104
 gregorjański śpiew 19—31, 130
 Greiter M. 42
 Grétry Andr. 11, 114, 115, 164
 Grieg Edw. 173, 180
 Grimm H. 43
 Groblicz M. 96
 Grocheo J. de 44
 Groicki B. 63
 Grosman L. 181
 Grossin de Parisii 48
 grosso 104
 Grosz W. 180
 Grove G. 149
 Guarneri G. del Gesù 95
 Guéranger P. 21
 Guerrero F. 70
 Guido z Arezzo 23, 28, 29, 30,
 35, 230
 Guilelmus Monachus 45
 Guilmant A. 275
 Gumpeltzhaimer A. 42, 69
 Gurilew 177
 Guzikow M. J. 248
 Guzewski A. 182
 gymel (cantus gemellus) 45

H

- Hába A. 181
 Haberl Fr. 3, 74
 Hadow H. W. 6
 Haárjan I. 23
 Hahn U. 60
 Halbinstrumente 244
 Halévy J. F. 167
 Halleluja 117
 Halvorsen J. 174
 Hamburg 92, 103, 115
 Hammerschmidt A. 91
 Handl (Gallus, Petelin) J. 74
 Hanslick Ed. 169, 283, 284
 harfa 9, 75, 87, 96, 250

instrumentacja 162, 170, 178
 instrumentalna muzyka 68—70,
 74—81
 instrumenty 135—146, 227—260
 integer valor notarum 36
 interferencja fal 264
 intermedia 82, 94, 114
 intermezzo 82, 171
 interwale 265—273, 298
 inwencja 123
 inwersja 69, 129, 205, 216
 Isaak (Izaak) H. 3, 59
 Isouard N. 115
 Izyda 9
 Izidor z Hiszpanji 39

Jachimceki Z. 6, 49, 70, 77, 165,
 168
 Jacobus de Bononia 47
 Jacopone da Todi 28
 Jadassohn S. 199
 Jagodyński S. S. 85
 Jahn O. 145
 Jan K. 15, 16
 Jan XXI 47
 Jan z Lublina 75
 Janáček L. 181
 janczarska muzyka 11, 234, 243,
 246
 Janko P. 254
 Jannequin C. 61
 Japart J. 59
 Jarecki Henr. 182
 — Tad. 183
 Jarzębski A. 92
 Järnefelt A. 174
 Je suis dishérité 66
 Jenaer Hnd. 33
 — Symphonie 46
 Jensen A. 156
 Jeremia s Jar. 181
 jeux partis 32
 Jifak K. B. 181
 Jomeili N. 110, 111, 144
 Jones W. 10
 jongleur 32
 jonska tonacja 25, 62
 Josquin de Prés 55—58, 65, 77,
 205

Józef II. 148
 Juan de Espinosa 41
 Jubal 6
 jublacje 19, 20
 Judenkunig H. 77

K

Kade O. 6
 kadencja 185—189, 197—198
 Kalinikow W. 178
 Kalkbrenner F. W. 161
 kameralna muzyka 97—98, 136,
 137, 148, 171, 225
 Kamiński Ł. 183
 kancjonał 63, 91
 Kania Em. 169
 Kanitz E. 180
 kanon 44, 47, 53, 54, 69, 71, 81,
 101, 125, 139, 157, 176, 204—
 207
 kantata 90, 109, 112—113, 115,
 119, 128—131
 kantor 63, 102, 107—119, 120
 kanzona 69, 96, 99, 101
 kanzoneta 85, 114
 Kapp J. 163
 Kapsberger J. H. 89
 Karel B. 181
 Karłowicz M. 182
 Karol Wielki 20
 kastanjety 221, 247, 248
 kastrac 108
 Kaszczewski S. A. 101
 Kątski Ant. 169, 254
 — Apolinary 169
 Keiser R. 92, 115
 kemken 9
 Kepler J. 6, 15, 43
 Kerl J. K. 92, 101, 102
 Kiel F. 157
 Kienzl W. 166
 Kiesewetter R. G. 10, 53, 60
 kijowskie znaki 18
 Kindermann E. 92
 Kinkeldey O. 77
 kinar 9
 Kircher A. 9, 16, 43, 71
 Kirnberger J. F. 125, 217
 gitara 9, 14

Klafsky A. M. 140
klarnet 14, 142, 242, 243
— altowy 243
— basowy 243
klasycy 136, 137—149
klaszytor św. Duchy 75
klawichord 78, 122, 251
Kleber L. 75
Klengel A. A. 125
Kleonides 15
Klose F. 181
Klotz (rodzina) 96
klucz 24, 50, 51, 52, 235, 236,
247
Knorr I w. 217
Koczirz A. 77
koda 222
Kodály Z. 181
Kolberg O. 7
koloratura 107, 108
koloryzowanie 75, 80, 102
komat pytagorejski 266
— syntoniczny (Didymosa) 267
Komorowski Ign. 169
koncert 88, 91, 92, 102, 104, 105,
112, 117, 122, 128, 134, 142,
148, 225
Koninck J. 55
konsonans 184, 198, 278
Konstanty Kopronymos 20
kontrabas 239
kontrapunkt 45, 81, 109, 119,
145, 172, 199—217
— podwójny 209—212
kontrasubjekt 212
Kornauth E. 180
kornet 69, 246
Korngold E. W. 180
kornon 247
kotły 247, 249
Kotter H. 75
Kovačovic K. 181
Kozłowski J. 160
Köchel L. 142
Körte O. 77
Kratzer Józ. i Kaz. 169
Krause Ch. G. 134
Krebs J. L. 121
kreski taktowe 78
Kretschmer E. 166
Kretschmar H. 2

Kreutzer R. 137 148
Křížka J. 181
Krieger A. 91
kriuki 18
Krogulski J. 169
Kromer M. 39, 41
krtań 228
kryte piszczałki 259
Krzyżanowski Ign. 169
kaylofon 247, 248
Ktesibios 20
Kuhač F. X. 138
Kuhnau J. 107, 123, 124
Kullak A. 256
Kurpiński K. 168, 199
Kurtz E. 118, 286
Kusser J. S. 92, 99
kwarta lidyjska 25
kwartet smyczkowy 136, 139,
140, 143, 146, 148, 170, 176,
177, 178, 183, 225
kwinty równoległe 34, 35, 121,
187, 201, 260
kwintadena (Quintaton) 259

L

la 29
La Harpe 144
Laborde J. B. 5
Lacombe L. 174
Lafage A. L. 40
lais 32
Lalo Charles 300
— Edw. 174
Laloy L. 10, 113
lamentacje 59, 60, 65, 70, 71, 84,
109
lamento d' Arianna 87
Lampadius Auctor 41
Landi S. 88, 89
Landino F. 47, 75
Landiere N. 93
Lanfranco G. M. 39, 41
Langlé H. F. 217
Lantius Arn. i Hugo 49
largo 99
Lasso Oriando 64. 73—74, 82, 90,
203, 210, 211
laudi spirituali 88
Laurencie L. de la 95, 113

Laurentius de Florentia 47
 Lavignac A. 6
 Lawes W. 93
 Ländler 221
 Leclair J. M. 107
 Legrenzi G. 87, 96, 112, 120
 Leiche 32
 Leichtentritt H. 6, 117, 160
 Leitmotiv 164, 218
 Lejeune Cl. 64
 Leo Leonardo 110
 Leoni L. 69
 Leoninus magister 44
 Leoncavallo R. 169
 Leopold II. 148
 Leopolda Marcin 4, 59
 Lesueur J. F. 136, 162
 Lewandowski L. 9
 Liadow A. 178
 Liapunow S. 178
 Liberth G. 49
 Lichtenberger H. 165
 Łdyjska garna, tonacja 24
 Lieder ohne Worte 153, 154
 Liedertafel 130
 Igitura 37, 38, 62, 81
 Liliencron R. 3
 Lindblad A. F. 174
 Lines 6
 Lipiński K. 60
 Lippius J. 43
 Lipps Th. 280, 281, 286
 Lipski S. 183
 lira 9, 14, 32, 85, 247, 248
 — da braccio 96
 Listenius N. 41
 Liszt F. 66, 122, 127, 129, 160—
 163, 178, 181, 197, 227
 lituus 17, 246
 luto grosso 85
 Lobwasser A. 63
 Locatelli P. 106
 Lochamer Liederbuch 33
 Locke M. 93
 Loeffler Ch. M. 180
 Logroscino N. 109
 L'omme armé 49
 longa 36
 Lortzing G. A. 151, 166
 Lossius L. 42
 Lotti A. 112

Louis R. 199, 284
 Löwe J. J. 99
 — Kari 153
 Lubelezyk J. 63
 Ludwig F. 47
 Ludwik XIII. 94
 — XIV. 94, 98, 251
 Lully J. B. 94, 95, 99, 112, 113,
 244
 Lupi Didier 63
 Lupus Helinck 59
 Lure 246
 Luscinus O. 41
 Lusitano Vic. 42
 Lustgarten E. 180
 Luter M. 63
 lutnia 9, 10, 75, 77, 78, 87, 96,
 100, 135
 Luzzaschi L. 77
 Lwow A. 177

M

Machault G. de 46, 49
 machul 9
 Mackenzie M. 233
 Macrobius 17
 madrigali guerrieri 86
 mairyał 46, 61, 62, 67, 74, 82,
 85, 86, 112
 magadis 14
 Maggini P. 95
 Magnard A. 176
 Magnificat 65, 68, 70, 71, 73, 102,
 125
 maggiudi 10
 Mahler G. 119, 172, 197
 Mahu S. 60
 Majo F. di 111
 Malbrouc 135
 Maldeghem R. 4
 malheur me bat 52
 Malibran—Garcia 151, 160
 Malinowski S. 183
 Malipiero F. 180
 Malvezzi Chr. 82
 mandolina 96, 250
 Manelli F. 87, 90
 Manessische Hnd. 33
 Manfredini Vinc. 177

- Mangeot E. 254
 Mannheim 135, 136, 139, 142, 243
 Mantovano A. 77
 manual 256
 Marais M. 95
 Marazzoli M. 88, 89
 Marelli II 66
 Marcello E. 113
 Marchetus de Padua 38, 45
 Marcin Leopolda 4 59
 — z Mielca 92
 Marczewski L. 183
 Marek Cz. 183
 Marenzio L. 62, 74, 82
 Marini B. 96
 Marius J. 251
 Marmontel J. 144
 Marot Cl. 63
 Marpurg F. W. 200, 217, 282
 Marschner H. 150
 marsylianka 136, 138
 Martini Padre G. B. 5, 135, 141,
 200, 217
 Marx J. 180
 Mascagni P. 169
 Maschera F. 96
 maska (śpiew) 232
 masks 93
 Massenet J. 167
 Maszyński P. 168, 182
 Mathews de Aranda 41
 Mattei Stan. 199
 Mattheson J. 2, 30, 92, 115
 Msuduit J. 64
 maxima 36
 Mayr S. 151
 mazurek 138, 221
 Mazzocchi Domen. 71, 88
 — Virgilio 71
 mechanika angielska 251, 252
 — młotczakowa 192, 251
 — wiedeńska 251, 252
 media vita in morte 27
 medianta 189
 Medicea editio 21, 71
 Medjolan 19
 Medtner M. 178
 Méhul E. N. 136, 145
 Mei Girol. 83
 Meibom M. 15
 Meistersinger 33
 Melartin E. 174
 Melcer H. 182
 Melli D. 90
 melodja 285—290
 melodramat 145
 mem 9
 Mendelssohn F. 118, 127, 131,
 154—155, 173, 222
 menétrier 32, 33
 mensuralna muzyka 35—48
 mensuratus cantus 19, 24
 menuet 225
 Mercator N. 270
 Mersenne M. 265, 270, 273
 Merula T. 96
 Merulo Cl. 69, 77, 101
 Mesenez A. 18
 Mesomedes 16, 84
 mesure française 113
 Metastasio P. 108
 Metensis Claudius Seb. 42
 metoda włoska (śpiew) 231
 metryczne kompozycje 63, 64
 mi 29
 mi contra fa 30
 mi fa 30
 mi re ut 80
 Miaskowski A. 182
 miechy organowe 257
 Mielczewski Marcin 92
 Mikołaj z Radomia 49
 mikstury 260, 273
 milan Don Luis 77
 Milhaud D. 180
 Minheimer (Münheimer) A. 158,
 182
 minima 36, 78
 minjatura fortep. 149, 153, 155,
 171, 173, 176
 Minnensänger 32
 minstrel 32
 Mirecki F. 112, 169
 miserere 66, 71, 72, 73, 110, 111,
 112
 missa ad fugam 66
 — ad omnem tonum 54
 — brevis 65
 — duarum facierum 54
 — papae Marcelli 66
 — parodia 66
 — sine nomine 52, 65

missale 28
 Misset Abbé 28
 mixolidyjska gama, tonacja 12,
 24
 Mizler Kolof L. Ch. 3
 młoda Francja 175—177
 młode Niemcy 161—166
 młoda Polska 182—183
 — Rosja 177—180
 Młynarski E. 182
 Modern J. 61
 modulacja 191—194
 modus 37
 moll 124, 132, 163, 198, 199, 275—
 282
 monumenta musicalia 153
 Monetarius S. 41
 Moniuszko Stan. 168, 181, 199
 monizm harmoniczny 199, 275
 Monn G. M. 136
 monochord 14, 78, 265
 monodja dramatyczna 81—95
 Monsigny P. A. 114, 115
 Montanus i Neuber 59
 Monte Ph. de 74
 Montclair M. 107
 Monteverdi Cl. 86—88, 167—200
 Monumenta 3, 4
 Moos P. 300
 Morales Crist. 70
 Morley Th. 80
 Morphy Guill. Don 77
 Morungen H. 33
 Moschales Iga. 161
 motet 32, 44, 48, 52, 55, 64, 92,
 109, 154
 motu proprio 21
 motyw 218
 — przewodni 164
 Moulu P. de 54
 Mouton J. 58
 moys 6
 Mozart Leopold 140, 141
 — Wolf. Am. 11, 135, 137, 139,
 140—146, 148, 152, 204, 268
 Mörke E. 170
 msza 48, 49, 52, 53, 64—78, 92,
 109, 130, 163
 Muffat G. 99, 101
 Munday J. 80
 Muris Joh. 38, 46

Murmelius J. 64
 musica choralis 31
 — ficta 26, 67
 — mensuralis 35
 musiche 90
 Mussorgski M. 178, 179, 181
 Mustel A. 249
 mutacja głośna 228
 Müller W. 132
 Myers Ch. S. 7

N

nabla 9
 Nachtmusik 142
 Naich H. 62
 Nafino Giov. Bern. 71
 — Giov. Mar. 71
 Naprawnik E. 181
 następnik 219
 neapolitańska szkoła 107—111
 Neeffe Ch. G. 146
 Neidhardt J. G. 270
 Neri Fil. 89
 — Massim. 96
 Neuber i Montanus 59
 neумы 22—24
 Neusidler H. 77
 newel 9
 Nicetas 19
 Nicodé J. L. 167, 222
 Nicolai O. 131
 Nidecki T. 169
 niderlandzka szkoła 48—61, 171
 Niemann W. 256
 Niewiadomski S. 3, 168, 182
 Nikomachos 15
 Nikon 18
 Nikorowicz J. 138
 Nithard von Reuental 33
 Nivers G. 31
 No E Agis 27
 No E A Ne 27
 nokturn 143, 159
 nomos 13
 Nodraak R. 173
 Noskowski Z. 181, 199, 217
 nota choralis 32
 nota contra notam 45, 61, 64, 201
 Notker Balbulus 27

notula alba 36
 — rubra 36
 Novak Vit. 181
 Noverre J. G. 111, 136
 Nowakowski J. 168
 nowatorzy rosyjscy 178—179
 Nowowiejski F. 183
 Nucius J. 43
 Nun ruhen alle Walder 59
 Nuove musiche 85
 nuta pedałowa 197
 — przejściowa 196
 — zastępcza 196

O

O rosa bella 49
 Oberklang 198, 199, 278
 Oberländer G. 28
 oboe d'amore 242
 — da caccia 96, 241
 obój 96, 117, 139, 241
 Obrecht (Hobrecht) J. 50, 55
 ochetus (hocquetus) 44
 Ochsenkuhn S. 77
 oda Pindara 16
 ody Horacego 28, 64, 60
 — niemieckie 154, 152
 oddech (śpiew) 230
 Odde de Clugny 27
 Odington Walter 35, 44, 45
 Oettingen A. 276
 Offenbach J. 167
 offertoria 68, 140
 officium defunctorum 70
 oEklejda 247
 Ofterdingen Heinrich 33
 Ogiński M. K. 138, 160, 250
 Okenheim (Okeghem) J. 50, 55
 okres 219
 oktawa mała (kurze O.) 80
 oktawy równoległe 34, 35, 121
 187, 201, 260
 oktobas 239
 oktoechos 24, 25
 Olthof S. 64
 Olympos 6
 omme armé 49, 56, 64
 opera buffa, komiczna 87, 109,
 113, 114, 137, 143, 167, 169

opera romantyczna 149—152
 — seria 85, 88, 113, 114, 141—
 145
 operetka 137, 139, 167
 Opieński H. 3, 160, 182
 opóźnienie 195—196
 oratorjum 88, 89, 109, 111, 112,
 116, 117, 130, 131, 136, 139, 140,
 154, 163, 175, 176, 178, 181, 182,
 ordinarium missae 48, 49, 52, 65
 Orfeus 6
 organ Cortiego 262
 — głosu ludzkiego 228—230
 — słuchu 261—262
 organistrum 34
 organum (diafonia) 34, 35.
 organy 20, 65, 75—77, 101—103,
 117, 121—122, 134, 140, 155,
 156, 172, 175, 256—260
 Orgosinus 31, 43
 orkiestra 85, 86, 94, 95, 96, 104,
 105, 109, 111, 128, 135—136,
 139, 234—235
 Orlando Lasso 64, 73—74, 82, 90,
 203, 210, 211
 Orłowski A. 168
 Orto de M. 59
 Ortus de Polonia 28
 Osiander L. 63
 Ostfild O. 181
 Oxford 6, 139

P

Pachelbel J. 101, 102, 122
 Pachulski H. 182
 Paderewski Ign. 181
 padovana 98
 Paër F. 145, 148
 Paesielo G. 177
 Paganini N. 106, 155, 158, 160,
 161, 227
 Paix J. 75
 paléographie musicale 21
 Palestrina G. P. 65—73, 89, 119,
 121, 130, 131, 163, 166, 168,
 200, 202, 208
 Pallavicino C. 87
 Palangren S. 174
 Paminger L. 60

- Pange lingua 27
 Pankiewicz E. 182
 pantaleon 251
 Paolucci G. 217
 papadike 18
 Papius A. 42
 Parish Alvars 161
 parlando 108
 Parry H. H. 6
 Parthenia 80
 partita, Partie 99, 122
 partitura d'organo 83
 partytura 235
 pasja 55, 70, 89, 90, 109, 116, 118, 131
 Pasquini B. 102, 107
 passacaglia 98, 121, 123
 passamezzo 98
 passepied 98
 Pasta Giud. 160
 pasticcio 95
 pastorale 94
 pastourelles 32
 Paulirinus z Pragi 40, 79, 250
 Paumann Konr. 75, 76
 Pázdirek F. 2
 pedał 20, 125, 253, 256
 Pedrell F. 4
 pentatonika 8, 11
 Perez D. 111
 perfectio 37
 Pergolese G. B. 113, 114
 Peri Jac. 82, 83, 84, 90
 perkusja 233, 247—249
 Perosi L. 168
 Perotinus magister 44
 Perrin P. 94
 Persowie 8
 pes 22.
 — ascendens et descendens 66
 Petelin J. (Gallus) 74
 Petrarka 46, 74
 Petrucci O. 60
 Petrus (Piero) de Florentia 47
 Petyrek F. 180
 Peurl P. 98
 Pekieli Bartł 92
 Pfitzner H. 166
 Pfundt E. G. 249
 Philidor F. A. 114, 115
 Philips (Philippus) P. 80, 101
 Philomates Wenz. 41
 pianino 79
 Picander 129
 Piccini N. 144
 piccolo flauto 241
 Pierné G. 176
 Pierre de la Croix 38
 pieśń deklamacyjna 220
 — nabożna 63
 — solowa 84, 134, 149, 152—153, 155, 163, 168, 171
 — zwrotkowa 219—200
 Pindar 16
 Pipelare M. 59
 Pirro A. 6, 92, 118
 pismo nutowe 16, 22—24, 78
 piszczałki organowe 257, 258—260
 Pitoni G. O. 71
 Pius V. 21
 — X. 25
 plagalna kadencja 186
 plagalne tonacje 25
 plainchant 19
 plaintes 32
 Plato 14
 piektron 14
 pneumatyczny mechanizm (organowy) 258
 podatus 22
 podkowiaste neumy 23
 poemat symfoniczny 162—163, 170, 180, 181, 182, 226
 Poglietti A. 101
 Pohl K. F. 140
 polifonja 34—81, 121—128, 179
 Poliński A. 6
 Pollini F. 161
 polnische Geigen 41, 96, 97
 polonez 123, 150, 153, 158, 160, 221
 polski taniec 70
 Ponchielli A. 167
 poprzednik (okres) 129
 Porpora N. 109, 110, 138, 231
 porrectus 22
 Porta Const. 62
 portatyw 75
 Pothier J. 21
 potpourri 226
 Pougin A. 107

Poulenc F. 180
 Powell J. 180
 Power L. 45, 48
 pozytyw 75, 259
 praca tematyczna 218, 223
 Prasberg B. 41
 Prætorius Fr. 9
 — Mich. 43, 91
 prelud 98, 102, 120, 121, 159
 primadonna 108
 principium (śpiew gregor.) 26
 Prioris J. 55
 programowa muzyka 14, 47, 61,
 81, 105, 106, 107, 123, 124,
 162, 169, 182, 226, 285
 progresja 190
 Prokofjew S. 179
 prolatio 37, 45
 prolongement 254, 258
 proporcje 36, 37, 81
 proposta 204
 proslambanomenos 11
 Prout Eb. 235
 Provenzale F. 109
 Prunières H. 83, 95
 przetworzenie 134, 223, 224
 przewrót akordu 188, 190, 197
 psalterium 9, 79
 psalmy 18, 48, 59, 63, 71, 73, 109,
 112, 129, 154, 172
 Psellos M. 18
 Ptolemeus Kl. 12, 15, 40, 81, 267
 Puccini Giac. 169
 Pugnani G. 137
 punctas contra punctum 199
 punctum 22 37
 Purcell H. 93, 94, 115
 Puschmann A. 33
 puzon 69, 87, 96, 246
 Pythagoras 6, 14, 15, 40, 266, 267

Q

quadrivium 39
 quadruplum 43
 Quagliati P. 90
 quam pulchra es 58
 Quantz J. J. 134, 240
 Quinault F. 94
 quintaton 243, 259

R

Rabaud H. 176
 Rachmaninow S. 178
 Radziwiłł ks. 99, 143
 Raff J. 161
 Raimondi P. 71, 217
 Ramann Lina 163
 Rameau J. Ph. 100, 111, 113, 144,
 197, 198, 269, 274
 Ramis B. de Pareja 41, 269
 Raselius A. 42
 ravanastron 10
 Ravel M. 176
 Razumowski hr. 148
 rebab 10
 Reber N. H. 199
 Rebińkow W. 178
 Rebours J. B. 19
 recitativo 84—85, 90, 108, 110,
 129, 164, 177, 179
 regal 235, 259
 Reger Max 122, 127, 172—173,
 227
 Regino de Prüm 27
 Regis J. 55
 regle de l'octave 191
 Reicha A. 199
 Reichardt J. F. 152
 Reinhard A. 43
 Reinken J. A. 103, 119, 124
 Reisch G. 41
 Reiser Jörg 60
 Rej M. 63
 rejestr 233, 259, 260
 repercussio 27
 repetycja (fortep.) 252
 repryza sonatowa 223, 224
 requiem 111, 143, 175, 162, 167,
 171
 resonancja 229, 262
 resonator 272
 Respighi O. 180
 responsoria 71
 Reusner E. 99
 Reutter Georg 136
 — J. A. 136, 138
 Reyer E. 174
 Reznicek E. N. 167
 ręką Guidona 30, 39
 Rhau G. 41, 55

Rheinberger J. 172
 ricercar 68, 80, 101, 125, 126
 Richafort J. 59
 Richter E. F. 199
 — F. X. 136, 142
 Riemann Hugo 2, 6, 12, 14, 17,
 19, 45, 60, 77, 149, 198, 199,
 276, 278, 282, 300
 Rieseemann O. 19, 180
 Rieti Vit. 180
 rigaudon 58
 Righini Vinc. 145
 Rinsky-Korsakow M. 178, 179,
 199
 Rinaldo da Capua 114
 Rinuccini O. 83, 84
 risposta 204
 ritmo a tre battute 218
 ritornello 87
 Ritter Alex. 161, 166
 — Aug. Gottfr. 103
 — Hermann 237
 Robert de Sablon 38
 Rochlitz J. F. 118
 Rode P. 137
 Roggius N. 43
 Rogowski L. M. 183
 Roguski G. 199
 Rolland R. 6, 88, 93, 117, 149,
 177
 roman de Fauvel 45
 romantycy 149—160
 Romanus 23
 romanza 115, 177
 rondeau, rondo 32, 44, 46, 155,
 158, 161, 222, 225
 rondellus 44
 Ronsard P. 74
 Ropartz G. J. 176
 rorantyci 50, 54
 Rore Cypr de 62, 68, 82, 90
 Rosebłat H. 34
 Rosenmüller J. 99
 Rosenstock J. 183
 Rossi Luigi 88
 — Mich. Ang. 102
 — Salom. Ebreo 10, 36
 Rossini Gioachino 111, 143, 151,
 167
 Rostofceff N. 179
 rota 32

rotundelli 46
 Rouget de l'Isle 136
 Rousseau J. J. 114, 141, 145, 191,
 Roussel A. 177
 Rovetta G. 90
 Rowbotham J. F. 6
 rozek angielski 96, 241
 róg 244—245
 Rótycki Jacek 101
 — Ladomir 182
 Rubert J. M. 99
 Rubini G. B. 160, 231
 Rubinstein Ant. 178
 Rue de la P. 55, 56, 57, 59, 65
 Rule Britannia 138
 Rungenhagen K. F. 168
 Rust W. 118
 rybalt 33
 rytm 292—296
 rytmika starogrecka 13
 — śpiewu gregor. 27
 Rzym staroż. 17
 rzymska szkoła 64—73, 88, 101,
 109

S

Saalschütz J. L. 10
 Sabbatini L. A. 217
 Sachs H. 33, 165
 Saint-Foix G. de 146
 Saint-Saëns C. 118, 122, 127, 174
 Sakadas 14
 salicjonat 259
 salicus 23
 Salieri A. 145
 Salmhofer F. 180
 Salomon J. P. 138
 salpinx 14
 saltarello 98
 Sarmartini G. B. 136, 144
 Sandberger A. 3, 74
 Sapalski A. 260
 sarabanda 98, 123
 Saran F. 34
 Sarnecka J. 183
 sarrasofon 244
 Sarti Gius. 145, 177
 Sartorius E. 43
 Satie Erik 189

- Sauveur J. 273
 Savard A. 199
 Sax Adolf 243
 saxofon 243, 244
 Sayn-Wittgenstein 161
 Scacchi M. 93
 Scandellus A. 90
 scandicus 22
 Scarlatti Aless. 109, 110
 — Domenico 107, 133, 134, 135
 Schaeffer K. 282
 Schafhäutl K. F. 244
 Scharwenka Ksaw. 254
 Scheidt Sam. 91, 102
 Schein J. H. 91, 98
 Schering A. 6, 107, 118
 scherzo 155, 158, 221, 222
 Schiller F. 147, 152
 Schillings M. 166
 schismat 268
 Schleicht R. 34
 Schlick Arn. 75, 77, 269
 Schmid Bern. 75
 Schmidt Leop. 140
 Schmitt Florent 176
 Schmitz Eugen 300
 Schneider L. 157
 — Max 93
 Schobert J. 135, 142, 160
 schola cantorum 19, 175
 Schop J. 91
 Schöffler P. 60
 Schönberg Arn. 180, 197, 199
 Schreker F. 150
 Schrotter Ch. G. 251
 Schubert F. 152—154, 161, 171, 220
 Schumann R. 127, 150, 155—157, 158, 162, 171, 173, 178
 Schuré Ed. 165
 Schütz H. 89, 90, 91, 92
 Schweitzer A. 118, 260
 scordatura 106, 127
 Scott Cyril 180
 Sootus O. 60
 Sebastiani J. 90
 Sechter Sim. 200, 217
 Seidl Art. 284
 Seiffert M. 103, 256
 Sejkilos 16
 Seidocjan 27
 seksta dorycka 25, 132
 sekunda frygijska 25
 sekwencja 27
 Selmer J. 174
 semibrevis 96, 78, 81
 semifusa 36
 semiminima 36, 78
 senarius 81, 275
 Senesino Bern. 108
 Senfl Lüd. 59, 63, 64
 septyma eolska 25, 185
 Seré Oct. 177
 serenada 133, 139, 142
 Sermisy Cl. 59, 61
 Serow Al. 177
 serpent 96, 246
 sesquialtera 260
 Sgambati Giov. 168
 si 30
 Sibelius J. 174
 Silbermann G. 122, 135, 251
 Simonówna Al. 93
 Sinding Chr. 174
 Singspiel 137, 143, 145
 sinusoida 263
 sirventes 32
 sixte ajoutée 189
 Sjögren Em. 174
 skala kalotonowa 8, 169, 176, 177, 178, 193
 Skrjabin Al. 179, 195
 Skroup F. 180
 skrzypce 87, 95, 96, 104—107, 127, 137, 296, 237
 Smetana Bedřich 180
 Smoleński S. 18
 Smyth Ethel 180
 Snegasius Cyr. A. 42
 Solesmes 21
 sohnizacja 28, 93
 Solowiew M. 178
 Soltys A. 182
 sonata 69, 96, 97, 99, 104, 105, 107, 121, 127, 133—137, 142, 147, 148, 150, 152, 153, 163, 183, 223—226, 285
 sonatina 224
 sordino 236, 247
 Sorge G. A. 125, 273
 Södermann A. J. 174
 Spangenberg Joa. 41, 64

Spataro G. 41, 209
 Sperontes J. (Scholze) 134
 Spinet Joh. 79
 spinet 79
 Spitta Ph. 2, 118
 Spohr L. 137, 143, 150, 157, 160
 Spontini G. 145
 Springer H. 60
 Squarcialupi A. 75
 Ssafiedin Abdiolmumin 10
 Stabat Mater 28, 35, 67, 110, 114
 Stadl F. 125, 217
 Staden Joh. 91
 — Teof. 92
 Stadelma ver J. 91
 Stainer Jakób 96
 — John S. 10, 50
 Stamitz Joh. 135, 142, 243
 — Karl 243
 stampania 32
 Stampiglia S. 108
 Stanford Ch. 180
 św. Stanisław 28, 163
 Starzer J. 186
 Stassow W. 180
 Statkowski R. 182
 Stawicki Hey M. 63
 Stefani Jan 160
 Steffani Agost. 91, 99
 Stein Fr. 146
 — J. A. 251
 Steinway-Steinweg 254
 Stepan W. 181
 Stephani H. 235
 Stifellius L. 64
 stile concitato 86
 — *osservato* 71
 — *parlante* 84
 — *rappresentativo* 84
 Stojowski Z. 182
 Stolzer Th. 59
 storia 89
 Stradai A. 135
 Stradella A. 104
 Stradivari Ant. 95, 237
 Strauss R. 162, 163, 170, 179,
 182, 195, 197, 222, 235
 Strawiński Igor 179
 Streetfield R. A. 117
 Streicher A. 251
 stretta 69, 212, 214

Striggio A. 82
 stromenti *da penna* 79
 strophicus 23
 Strozzi P. 83
 strój czysty 266—271
 — normalny, paryski 270
 — temperowany 269—271
 Stroušk N. A. 92, 106
 Stumpf K. 279, 280
 styl ścisły 133
 — unitacyjny 50—74
 — Palestrinowski 65—73, 163
 163
 Suard J. B. 144
 subdominanta 186
 subjekt (dux) 212
 suite 98—101, 104, 122, 127, 128,
 139, 169
 Suk J. 181
 sul ponticello 273
 Sulzer J. G. 283
 — Sal. 9
 suner is isumen 44
 Suriano F. 21, 71
 Surzyński Józ. 4
 — Miec. 182
 Süssmayer F. X. 143.
 Svendsen J. 174
 Sweelinck J. P. 101
 Swieten G. 140
 Sykstyna 50, 67
 symfonia 87, 96, 109, 123, 135,
 136, 189, 147, 148, 172, 183, 225
 synkopa 171, 201, 202, 203
 Syntagma musicum 91
 syrena Seebecka 263
 syrinx 14
 σύσχυμα τράνων 11
 Szadek T. 4, 59
 Szamotulski Wacł. 4, 59, 63
 Szarzyński St. Sylw. 101
 Szeliga Apol. 183
 Szirasi M. 10
 szkola gry fortep. 100, 134, 142,
 143, 169
 — gry flet. 184
 — gry skrzypc. 105, 107, 141
 — gry wiolonczel. 136
 szofar 9
 Szopski F. 182
 sztort 242

sztuczki niderlandzkie 53
 Szydłowiata magister 40
 Szymanowski Karol 180, 183,
 216, 221
 Szyringskij W. 179

§

śpiew 228—233
 średniowieczna muzyka 17—80
 Świerzyński M. 183

T

tabulatura 33, 75—78, 102
 Taillefer 180
 talerze (cinelli, piatti) 248
 Tallis T. 80
 Tanaka Shohé 271
 Taniejew R. 178, 217
 tańce 46, 62, 80, 98, 128, 221—222
 Tapia Numantinus M. 42
 Tapissier 48
 Tartini Gius. 136, 137, 144, 273,
 275
 Tausig K. 158, 161
 tcze 10
 teatro alla moda 112
 Te Deum 19, 65, 71, 94, 115, 172
 tebuni 9
 Telemann G. Ph. 93, 118, 120, 173
 temperatura stroju 124, 264, 269—
 271
 tempus imperfectum 36, 45
 — perfectum 36, 45
 tenor (= tuba) 26
 teorba 85, 87
 teoria mensuralna 36—39
 — muzyki 39—43, 81, 261—282
 tercja jako konsonans 45
 — jako podstawa podziału skali
 266
 Terentius Varro 17
 terminus ante, post quem 1
 Terpander 6
 Ferradella D. 111
 Tesi Vittoria 108
 testo (oratorjum) 89
 tetrachord 11, 24
 17 18 19 20 21 22 23

Thalberg Z. 161
 Thayer A. W. 149
 Theile J. 92
 Theo ze Smyrny 15
 Thibaut z Szampanji 32
 Thomas Amb. 167
 tibia 17
 tierce de Picardie 132
 Tigrini Or. 43
 Tinctoris J. 39
 tłumik (sordino) 236, 247, 253
 Tošchi C. G. 136
 tof 9
 'tokkata 69, 80, 100, 101, 102,
 109, 120, 124
 Tomasz z Akwinu 27
 — Celano 28
 — de S-a Maria 77
 św. Tomasza szkoła w Lipsku
 107, 120
 ton 260, 271—274
 — harmoniczny (aliquot) 271—
 273
 — kombinacyjny 137, 273—274
 — recytacyjny 26
 tonacje kościelne 24—27, 62, 64,
 125, 131, 132, 171
 — starogreckie 12
 tonarius 27
 toni ficti 26, 67
 tonika 185
 tonus (gregor.) 25
 Torchi L. 4, 105
 torculus 22
 Torre della F. 109
 Torelli G. 104
 Tournai 49
 Tourtes F. 237
 Töpfer J. G. 260
 Traetta T. 111, 177
 tragedia grecka 13, 84, 108
 tragedia per musica 84, 114
 tragédie lyrique 114, 144
 traktura 257
 Transilvano il 43, 78
 transkrypcja 77, 80, 105, 124,
 128, 161, 182
 trąbka 245
 tré giorni 114
 tremolo 86
 triangle 247, 248

Trienter codices 3, 50
 trigonon 14
 trio 96, 101, 104—106, 112, 121,
 135, 221, 225
 triplum 43
 Tritonius P. 64
 tromboni 68, 246
 trópy 27
 trójdzwięk 184—187, 274—278
 — zwiększony 130, 168, 176, 193
 tubadur 32
 truver 32
 trydencki sobór 21, 63
 tryjada 108
 Trzycieski A. 83
 tuba (sp. gregor.) 26
 — (instrum.) 17, 247
 Tubal 6
 Tuotilo 27
 Turcy 10, 11, 110
 turecka (janczarska) orkiestra
 234, 243, 246
 Turini F. 90
 tutti 104
 Tyndall 5, 282
 Tytow M. 177

U

Uccellini M. 69
 Ugolini Biagio 10
 — Vine 71
 Ulri ch v. Lichtenstein 33
 una corda 253
unda maria 278
 unendliche Melodie 219
 unisono 131, 201
 Unterklang (Untertöne) 198, 199,
 277, 278
 ut 29
 ut queant laxis 19
 ut re mi 29, 66
 uwertura 87, 99, 109, 128, 147,
 154, 225

V

Valbeke L. 20
 Valentini F. 71
 Valla G. 15, 41

Vaticana editio 21
 Vecchi Or. 82
 Veni Sancte 28
 Venosa Gesualdo da 62, 74, 82, 86
 Venturi P. 61
 Veracini A. (Fiorentino) 106
 — Fr. M. 105, 106
 Verbonnet J. 53, 59
 Verdelot Ph. 62
 Verdi Gius. 167
 Viadana L. Grossi da 88, 91
 Vicentino Nic. 42, 62, 68, 74, 80,
 80, 82, 86, 200, 270
 victimae paschalis 28
 Vieuxtemps H. 160
 villanella 61, 73, 77
 villota 61
 Villoteau A. G. 9
 vina 10
 Vincent A. 15, 16
 Vinci L. 110, 114
 viola 32, 75, 84, 86, 237
 — alta 237
 — bastarda 237
 — d'amour 96
 — da braccio 96, 237
 — da gamba 87, 95, 96, 128, 237
 — di bordone 96, 139
 — pomposa 127
 violini piccoli 87
 violon 237
 violone 239
 24 violons du roi 94
 16 violons petits 94
 Viotti G. B. 137
 Virgung Seb. 41, 79
 virga 22
 virginal 79, 80
 virginaliści angielscy 80, 100, 101
 Vitali G. B. 98
 Vitry Ph. de 45, 46
 Vitruvius 20
 Vittori L. 108
 Vittoria (Victoria) L. T. 70
 Vivaldi A. 104, 105, 120, 128, 135
 voces belgicæ 30
 Vogel E. 88
 Vogler Abt. 274
vt 233
 Volkmann F. R. 157
 volta 98

vox coelestis, humana 228, 259, 279
 — organalis 34
 Vuillaume J. B. 239
 Wycpalek W. 181

W

Wacław z Szamotuł 59, 63
 Waelrant H. 30
 waganci 33
 Wagenseil G. Ch. 136
 — J. Chr. 34
 Wagner Peter 21, 24, 28
 — Rudolf 16
 — Ryszard 143, 150, 163—166,
 172, 174, 178, 182, 247
 walc 153, 155, 159, 171, 221
 Walewski B. 183
 Wallaschek R. 7
 Wallis J. 15
 Walliser Ch. T. 43
 Walther Joh. 63
 — J. G. 103
 — J. J. 106
 — v. d. Vogelweide 33
 waltornia (róg) 139, 244—245
 Wangemann O. 103
 warjacja 81, 101, 122, 148, 155,
 179, 227
 Warlamow A. 177
 Wassermusik 116
 Weber K. M. 149—150, 274
 — Mirosł. 181
 Webern A. 180
 Wegelius M. 174
 Weigl Jos. 145
 — K. 180
 Weigle K. G. 258
 weimarska szkoła 161, 166
 Weinmann K. 3, 66
 Weis K. 181
 Weitzmann K. F. 103, 207 256
 Wellesz E. 180
 wenecka szkoła 68—70, 85—88,
 101—102, 111—112
 wentylowe instrumenty 245—246
 Werbeke G. van 55
 Werckmeister A. 124, 270
 Werstowski A. 180
 Wertheim J. 183

weryzm 166, 169
 Wesendonck Matylda 166
 Widor Ch. M. 162, 235
 Wieck Fr. 157
 — Klara 156
 wiedeńska szkoła 135—138
 Wielhorski hr. 177
 Wieniawski H. 160
 widełki strojowe 263, 270
 Wilhelmus von Nassouwe 138
 Willaert A. 62, 68, 69, 76, 81,
 87, 101
 Wilphlingseder A. 42
 Winchester 20
 Winterfeld K. 73
 wiola p. viola
 wiolonczela 96, 110, 112, 127, 136,
 139, 237, 238
 Władysław IV. 85, 92, 93
 Wojciech św. 28
 Wolf Hugo 156, 163, 170, 220
 — Joh. 23, 39, 47
 Wolf-Ferrari E. 167
 Wolf (Wolfquinte) 269
 Wolfram v. Eschenbach 33
 Wollick N. 41
 Woodbridge H. E. 3, 6
 Woltz J. 75
 Wöss J. 180
 Wundt W. 295
 wysokość dźwięku 264—271
 Wyzewa Th. de 146

Z

Z dymem pożarów 138
 Zachariä E. 254
 Zacharias N. 47
 Zandonai R. 180
 Zanger J. 42
 Zarebski J. 181, 254
 Zarlino Gios. 42, 68, 78, 81, 101,
 200, 206, 267, 269, 275
 Zarzycki A. 182
 Zawirski M. 199
 Zellner L. A. 282
 Zelter K. F. 152
 Zemlinsky A. 180
 Zeno A. 108
 Ziani A. 87

Zich Ot. 181
Ziehn B. 199
Zieleński M. 4, 70
Zinken (cynek) 79, 246
Zirkelkanon 207
Zölner H. 166
Zumsteeg J. R. 152
Zygmunt I Stary 30

— II August 77
— III Waza 62, 71, 96

2

Zeleński Wład. 168, 181, 199
żydowski śpiew synagogałny
8—10

ERRATA.

- opuszczono: str. 42. Ludovico Zacconi. Pratica di musica d'visa
in quatro libri, 1 część 1592, 2 część 1622.
• str. 43. Pedro Ceron e. El Melopeo y maestro, tractado
de musica theorica y practica. 1613
• str. 43. Thomas Campion. A new way of making
four parts in counterpoint. 1618.
• str. 180. Ildebrando Pizzetti (1890) i Ernest Křenek (1900).

T R E Ś Ć.

CZĘŚĆ PIERWSZA:

Historja muzyki str. 1—183

CZĘŚĆ DRUGA:

Harmonja. Kontrapunkt » 184—217

CZĘŚĆ TRZECIA:

Formy. Instrumenty » 218—260

CZĘŚĆ CZWARTA:

Teorja muzyki na podstawie akustycznej » 261—282

CZĘŚĆ PIĄTA:

Estetyka muzyki » 283—300

SPIS RZECZY I NAZWISK » 301—325

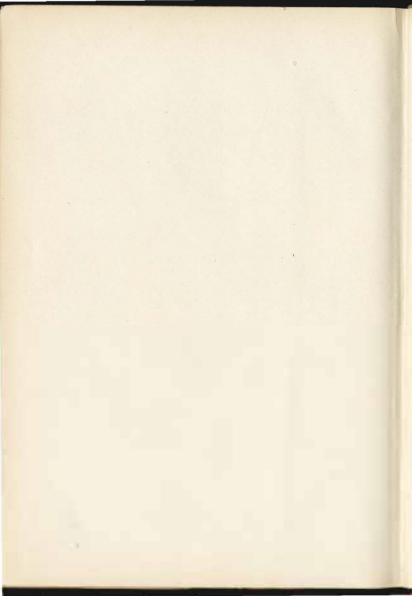
WYDAWNICTWA MUZYCZNE M. ARCTA

	Zł.
Al-Ar. Nasze pieśni. Cz. I. Słowa — 45. Cz. II. Muzyka	— 85
— Stanisław Moniuszko. jego życie i dzieła	— 25
Bojarska H. Mały śpiewnik dla dzieci. 33 piosnki z tow. fortep.	1—
Haeslick E. dr. O pięknie w muzyce. Studium estetyczne	— 70
Horoszkiewiczówna Z. i Lanżanka J. St. Nauka śpiewu w szkole lud.	— 50
Joteyko T. Historia muzyki polskiej i powszechnej	2 50
Karpowiczowa N. i Kruszevska Z. Pieśni w szkole. Wybór piosenek ułożony metodycznie. Zt. I. Pierwszy rok nauczania	— 50
— Zt. II. Drugi rok nauczania	— 50
— Zt. III. Przeci rok nauczania	— 60
— Zt. IV. Czwarty rok nauczania	1—
— Zt. V. Piąty rok nauczania	—
— Zt. VI. Szósty rok nauczania	—
— Zt. VII. Siódmy rok nauczania	—
Kazuro S. Nowe Solfeggio na podstawie systemu tetrachordowego	— —
Konopnicka M. i Noskowski Z. Śpiewnik dla dzieci. Cztery pory roku. 50 piosenek z tow. fortep. 2 80 w ozd. opr.	3 80
— To samo. Wyd. tanie. Zt. I. — 60. Zt. II.	— 50
Marsze skautów. Muzyka F. Starczewskiego	— 25
Mendes C. Ryszard Wagner i jego dramaty muzyczne	— 45
Nasza Ojczyzna. Śpiewnik na 1, 2 i 3 głosy. Muzyka F. Starczew- skiego, słowa Or-Ota, Konopnickiej i in.	2 50
Pieśni skautów. Śpiewy dla harcerzy. Słowa K. Kalinowskiego, z muzyką F. Starczewskiego. 2 części	— 75
Roguski B. Pierwsze zasady muzyki, podług Hellera	— 25
— Słowniczek znakomitych muzyków	— 35
Rutkowski Z. Wskazówki dla uczących gry fortepianowej	— 45
— Śpiew chórowy, jako przedmiot ogólno-kształcący	— 60
Stonecki K. ks. Ćwiczenia śpiewu figuralnego i chóralnego	— 50
— Teoretyczno-praktyczny przewodnik śpiewaka	1—
— Zasady kształcenia głosu, oraz mowy	— 20
Stryleńska-Lubańska Z. Pastorałka, złożona z 7 kołęd. Siedm tablic folio z rycin. kolorowemi.	4—
Zawirski M. Nauka harmonji w streszczeniu	— 60



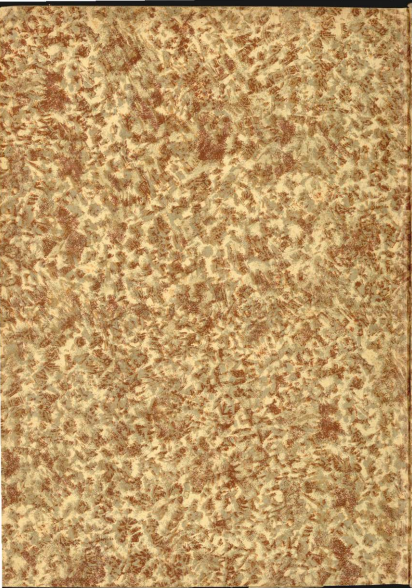






2400, -

8749MKS



21
16358
25/10

