

cnota, ale arcyszlachetna w duchu prawdziwej szlachetności". Istna zagadka lub żart.

Prócz tego znajdujemy w ocenie tej mnóstwo sprzeczności. I tak na str. 4 powiada p. S., że postara się dowieść, że Kondratowicz był gorliwym a czynnym nowatorem przez swoje tendencje, a na str. 631, na końcu swojego studjum pisze o nim, że nie miał w sobie reformatorskiego ducha, i że brakło mu nowych idei i wielkich pasji. Drugim razem pisze p. S. na str. 14, że Kondratowicz nigdy przez całe życie nie stawiał sobie innych zadań, oprócz czysto artystycznych, a na str. 30 gniewa się „na ekliwie w jego poezjach moralny i na to, że uważa za swój obowiązek nie tylko kreślić obraz wieku i tłumaczyć dzieje, ale i dawać czytelnikom sens ich moralny w rodzaju przestrogi dla potomków”.

Dalej na str. 33 znów czytamy: „że na dzieje patrzył się trzeźwo i nie kanonizował” „jawno-grzesznicy”, ale owszem powtarzał: Tylko narzędziem pańskim są krukowie, co leżą martwym nasycić się ciałem. Nie oni zgonu twojego przyczyną. Kraje przez siebie, nie przez obcych giną. Jak gdyby lekając się swojej śmiałości myśli, autor (Syrokomla) uważa za obowiązek tłumaczyć się i przeproszać: „Przeszłości świata, tyś nasza mistrzyni! A nie poczytuj nas za świętokradcę, jeżeli się z dali przypatrując matce, na jej obliczu dkryjemy skazy.” „Że te grzeczne ukłony (pisze p. Spa.) były tylko frazesem, udowodnimy to bliżej.” A na końcu swego studjum na str. 631 pisze najwyraźniej: „że Kondratowicz raz zamieszkałszy w zaczarowanym kraju ubóstwianej przeszłości, już miał ją za taką przez całe życie swoje, mimo doznawanych od czasu do czasu wahań i nawet w myśli nie pojął możliwości zstąpienia w Dantejskie koło innej”.

Z tych kilku przykładów widzimy, że autor niezbyt sobie zadawał pracy przy pisaniu tego studjum, że pisał za zbyt pobieżnie i pospiesznie, nie odczytawszy nawet całości, tak, że cała ta praca zdaje się, jak żeby nie była ukończoną, bo co sobie autor na początku założył, przez ciąg całej pracy nie dowodził, a na końcu przyszedł jak widzimy do wręcz przeciwnych założeń wyników. A to wszystko stwierdza nasze przypuszczenie, że p. Spasowiczowi nie tyle szło rzeczywiście o napisanie nowego studjum o Syrokomli, o ile pod formą tą literacką, z racji życia i pism współczesnego nam a popularnego poety, wynurzyć przekonanie swoje jako program do nowego pisma.

Zgadając się w zupełności z p. Spasowiczem, że epoka nasza jest bezbarwna, dodać musimy, że bezbarwność te przekonania, zrodziły i dziś je podtrzymują frazesa czyli wielki ogólniki, które dla tego właśnie, że są wielkie, nie mówią i są zerami. Zarzuciliśmy też redakcji „Ateneum”, że w słowie wstępnym zapowiedziała, iż trzymać się będzie „tego, co w sztuce jest pięknem, w nauce prawdą, a w życiu człowieka i narodu cnotą”, t. j. niewiadomego, bo dziś każdy swoje ideały uważa za najpiękniejsze i swoje pojęcia i doktryny za niezbitą prawdę, a swoje czyny za najlepsze cnoty, a najlepszym tego dowodem jest właśnie to, że i my nie domyślilibyśmy się nawet z tego ogólnikowego, programowego frazesu „Ateneum”, jakie ma główne jego założyciel przekonania o historii, o tradycji, o poezji i t. d., gdyby owe studjum o Syrokomli nie powiedziało nam tego. Pisma polskie szczególnie po-

winny być stanowcze i jasne w określaniu swoich przekonań, bo one nie tylko nauczycielami, ale i stróżami naszych przekonań być teraz muszą.

Wiemy bowiem i p. Spasowicz jako Polak wiedzieć o tem powinien, że prawdy historyczne inaczej dziś pojmują patentowani nawet uczeni w Berlinie, w Petersburgu i w Wiedniu, a inaczej my je rozumiemy. Wiemy także, że co my nazywamy cnotą i poświęceniem, to w Berlinie i Petersburgu nazywa się zbrodnią, to znaczy, że można być cnotliwym i przykładnym dla Niemców i Moskali, ale niecnotliwym dla Polski, jak tego Bóg od nas wymaga.

Bezbarwność w każdym człowieku jest dowodem jego moralnego upadku, ale u Polaków, t. j. w narodzie jak naszym, w niewoli będącym, szkodliwą jest i zawsze niewłaściwą.

Pan Spasowicz, jako znakomity prawnik umie szczęśliwie i zrozumiale omijać szkopyły moskiewskiej cenzury, t. j. pisać w Warszawie dla Polaków i być przez nich rozumianym; szkoda więc, że obdarzając literaturę naszą tak rzadko płodami swojego pióra, nie obdarzył nas pracą, za którą moglibyśmy mu być wdzięczniejsi, jak za to nowe studjum nad Syrokomlą, które Syrokomli nie podniosło, a w nas przykrem wyrło się wrażeniem. (Dok. n.)

Hermann Weichmann. Ueber Gevaerts: *Histoire et Theorie de la musique de l'antiquité*. Berlin 1876. Mitschel und Röttschell.

Wierna kopja w miniaturze wielkiego dzieła Gevaerta o starożytnej muzyce i jej oddziaływaniu na ludzkość owoczesną, którego pierwsza część wydana została. Opracowana w pięknej i przystępnej formie, w małej broszurce zawarta, praca ta wielce jest użyteczną, bo uwagę specjalisty zwróci na znakomite dzieło, nie tylko muzyka, ale każdego badacza starożytności i historjofila blisko obchodzące, a laika i dyletanta, któryby w niem, nieprzygotowany, przypadł jak w lesie, pouczy o rzeczach w tej mierze głównych, i podniesienie się umysłowe jego do zbadania przedmiotu u źródła uprzystępnia. Pole to dla badacza bardzo ciekawe i bogate; że muzyka wobec innych sztuk wzorowo rozwiniętych Greków, wysoko jeżeli nie na równi z innymi stała, nie ma wątpliwości. Upewnia nas o tem nie tylko sposób, w jaki o niej pisali starożytni, jak Arystoteles, Platon, Pliniusze, później Cicero, Horacy i t. d., nie tylko nieoceniony fragment o teorii muzyki Aristoxenesa, z czterech niestety przepadłych ksiąg pozostały, na którym głównie swoje indukcje spekulatywne Gevaert gruntuje, ale i jeden z dwóch u stóp Partenonu leżący teatr Bachusa, który wedle świadectw społecznych pisarzy (i wygrzebanych w nim niedawno instrumentów) jedynie na koncerty symfoniczne miał być przeznaczonym. Obok Arystoxenesa, Ptolemeusz jest drugą dla autora powagą i wskazówką. Obaj są twórcami systemów dwóch szkół muzycznych, które przez całe wieki starożytne się utrzymały: szkoły filozoficzno-spekulatywnej i empirycznej.

Oparty na świadectwach powyższych i na późniejszych rzymskiego cesarstwa, jak: Alypius, Boecjusz, Aristides, Porfyrjusz, Gaudentjusz i Bachjusz, na pracach i badaniach wreszcie naszej epoki, takich jak Rudolfa Westfahla, Helmholtza, Hauptmanna i t. d., dzieli autor całą historję muzyki starożytnej na dwa wielkie działy: Iszy, produkcyjny, od czasów mytycznych do Aleksan-

dra Wgo, Igi reprodukcyjny, do upadku cesarstwa zachodnio-rzymskiego. Z tej epoki są wszelkie teorie systemów muzycznych, jakie nas doszły.

Dwa wielkie rodzaje muzyki dzieli też na Apollinoski i Dionizoski, t. j. obiektywny i subiektywny. Pierwszemu, polegającemu na czysto greckim spokoju, którybyśmy nazwali atmosferą bogów, obce i wstrętne jest wszystko osobiste, namietne, jakkolwiek cel ziemski na celu mające. Tym, służyły narzędzia o strunach. Niemi oddawali swe myśli ideału starożytnego, spokoju, siły i powagi najbliższe. Drugi Dionizoski, wprost przeciwny z pierwszym, był nacechowaniem indywidualizmu, namietności, walki, szalonej radości, czy bezbrzeżnej boleści. Od barbarzyńców pochodzący, za taki był uważany w epoce klasyczo-helleńskiej, i pierwszemu podporządkowany (w naszym społeczeństwie panuje obecnie wszechwładnie).

Perjody głównejsze muzyki dzieli potem na 1) to jest mytyczny (750—665 po Chr.). 2) 665—510 po Chr., to jest we 20 lat po macedońskiej wojnie do upadku tyranów ateńskich, w niej tworzą się szkoły i typ muzykalny dojrzewa. 3) Z pod wpływu Sparty, w której dotąd przeważnie uprawiano muzykę *) przechodzi ona (510—450 przed Chr.) do Aten, w których głównie oddział ognisko sztuki i umiejętności.

Epoka to wielka, takiego polotu myśli ludzkiej i twórczości ducha, że dzieje całej zbiorowej ludzkości nie znają podobnej. Czas to tragedji i komedji greckiej, liryki Pindara i wszelkich rodzajów sztuki. W 4. epoce (450—338 przed Chr.) upadek jej się poczyna. Prostota pierwotna, główny warunek (Doryk) piękności znika powoli, prosta jej linja harmonijna ustępuje miejsca ozdobom i fioryturom, które ją niweczą. Chór w tragedji upada. Już u Sofoklesa występują solowe głosy, a Euripides dla miłości efektu pograża się w mnóstwie arji, duetów, i brawurowych spiewów, które chór zabijają, i jak dziś u nas są chwastami pierwotnej, prostej piękności.

5) Epoka po bitwie pod Cheroneą i całe czasy macedońskie. Smutne czasy dla muzyki. Rozdzielona od słowa, zamiera powoli. Naprózno tworzy się reakcja przeciw temu. Akademia Aleksandryjskie, ateńskie i tarentskie usiłują wskrzesić daremnie tradycję złotej epoki; powstają rozprawy muzyczne, „estetyka”, a nie muzyka. Z tej epoki jest pismo ważne Aristoxenesa, który nad tem ubolewa, sławiąc czasy Eschyła i Pindara. 6ta epoka, to czasy rzymskiej republiki (50 lat przed, a 180 po Chr.). Sztuka i wiedza grecka, zrabowane i przesadzone już na ład italski. I ich muzyka, jak wszystko w czem ich małpowano, od Nerona do M. Aureljusza, mocno uprawiano. Akademia muzyczne. Ptolemeusz wiek ten i szereg autorów o muzyce piszących zamyka. 7ma epoka jest dogorywaniem (180—500 po Chr.) i przejściem w czasy nowe.

Oryginałem jest spostrzeżenie autora, że chrześcijaństwo nie tylko nie zabiło muzyki starożytnej, ale owszem, że pierwotna organizacja kościoła katolickiego, przejąwszy ją, uratowała wiele od upadku.

Następuje pedagogika muzyki starożytnej, zbyt rozległa, by ją streścić, i do niej odsyłamy. Wreszcie harmonja i kompozycja starożytna o

*) Więc nie musiała być ta Sparta tak dzika i szorstka, jak ją malują. Patrz o tem dzieło za wczesnie zmarłego p. Boulé p. t. Le Peloponèse.

tonach, interwałach, systemach i t. d. w porównaniu z naszymi. Tradycja dawna daje też autorowi pewność, że śpiewy helleńskie przeszły na rasy keltyckie i germańskie. Odważna hipoteza. Ona jest mu n. p. wskazówką, że stare ossianiczne śpiewy szkockie i t. d., mają swe źródło, jak wszystko co piękne i wielkie, w Helladzie! Dalej rzecz o dialektach muzycznych, znanych naszej epoce. Typ starożytnego systemu tonów byłby taki: Ethos t. j. charakter tonu jest jego najważniejszą cechą (lidyjski, dorycki, frygijski, mixolidyjski i t. d.). Z modulacją tonu, według Aristotelesa, moduluje się usposobienie słuchacza. Idzie ono zawsze za Ethos autora i śpiewaka...

Najciekawszą jednak część dzieła tworzą obok teoretycznych Platona i Arystotelesa, przytoczone praktyczne przykłady w nutach naszych, melodji starożytnych, za niemi śpiewów liturgicznych, chorałów najodleglejszych epok, pieśni szkockich, irlandzkich, norweskich (czemu nie słowiańskich?!), w których autor to Ethos greckie uzasadnia i dowodzi, że duch każdego narodu i jego typ najmocniej ujętym jest przez jego narodową muzykę. Następnie wywodzi autor melodji tych z starohelleńskimi podobieństwo, więc i pochodzenie, co nam się wydaje wątpliwem.

Polyfonia była śpiewowi dawnych obcą, towarzyszyła mu czasem w sposób mało rozwinięty. Homofonia zaś dała nam po nich w dziedzictwie to, co dotąd mamy, pieśń czystą, pierwotną, kantilenę. Że takową można do najwyższych potęg polyfonicznych rozwinąć, dowodzi autor A-moll kwartetem Bethowena, którego sławne Adagio w formie lidyjskiego dialektu z prostotą stworzone, rozgąłęzia się w wszechstronność wiadomej formy polyfonicznej, w którą przechodzi z homofonji. Zgodnie z Curtiusem przychodzi wreszcie do pewnika, że to co najprzedniejsze w naszej sztuce (Renaissance?), jest dzieckiem zespolenia ducha starożytności z nowoczesnym.

Następnie, wielka teoria użycia muzyki, według dawnych rozwinięta szeroko, może i rozwlekle. Na końcu tak streszcza rzecz o formie tonów: Tony greckie wyrażano dwojako: albo alfabetycznie, albo w liczbach, tak samo jak u Chińczyków, Arabów, i starej Georgjańskiej notacji; albo oznaczano ruch głosu w sposób naśladowujący Neumy dawne Żydów, Abisyńczyków i Ormjan. Pierwszy system fonetyczny lepszy się zdaje i lepiej do formy starej się nadający, drugi djastematyczny dla instrumentów stosowniejszy. Grecy układali nuty jak my w formie interwałów i gam (diapazon). Znaki ich wokalne przytem różniły się od instrumentalnych, i wspólnie obejmowały trzy oktawy i jeden ton, razem 27 nut różnych charakterów (*συνεμια*), oznacza je Gevaert najdokładniej. Są to stojące, leżące, przewrócone litery, cyfry, pauzy, rytmy, łączniki, ictus, i t. d. Dziś stało się to, dzięki pracy badaczy, dla nas zupełnie czytelnem. Za wzór przytacza trzy hymny wokalne z czasów Hadryjana i kilka ćwiczeń na instrumenta anonima, oba zaś systemy razem złączone i użyte daje nam w towarzyszeniu starem muzyki z formą poezji Pindarycznej. Wreszcie wspomina z zapalem o zasłużonej gorliwości Ru-sa co do jego nieopieczonych badań w tym kierunku, a tetralogja Wagnerowska zdaje mu się świadectwem, przez nowe wywyższenie słowa nad tonem, żeśmy wrócili do muzyki starożytnej. Byłoby to świadectwem ubóstwa epoki nie postępu mniemanego,

ale tylko nawrotów ku przeszłości zdolnej; a naśladowanie ultra-konsekwentne Wagnera zawiodło by do potwornych wyników, bo jego znaczenie w historii muzyki jest reformatorskie. Zdaje nam się, że nie utworzy szkoły jednej, ale więcej jak to, zreformuje wszystkie szkoły.

Książka ta jak widzimy ze wszech miar ważna i nowa, godnąby była przekładu w kraju, gdzie A. Bielowski własnym nakładem wydał dwa tomy Monumentów Poloniae, a gdzie nakładcy tylko na ementarzach ryją za truflami złotymi, w czem ich tłumaczy w części obojętność publiczności.

W. T.

Korespondencje.

Z pod Krakowa 8. września 1876.

(Przypomnienie zasług Wincentego Pola i potrzeby wzniesienia mu pomnika w Krakowie.)

Do najpopularniejszych, najbardziej znanych i ulubionych postaci między rzeszą naszych narodowych wieszczów, należy niewątpliwie postać Wincentego Pola.

Któż nie zna jego „Pieśni Janusza“, „Pieśni o ziemi naszej“, „Mohorta“, „Benedykta Winnickiego“, „Hetmańskiego Pacholecia“ i tylu innych, tak prawdziwie narodowych, pełnych wdzięku, rycerskiej dziarskości, pełnych miłości kraju i jego przeszłości utworów?

Jeżeli celem sztuk pięknych, a mianowicie poezji, nie może być jedynie piękno, jak ono się samo przez się objawia, lecz także objaw jego w uczuciach szlachetnych i wzniosłych, jakie obudza, i jeżeli z pomiędzy tych uczuć, jedno z najszczytniejszych miejsc zajmuje niewątpliwie miłość ojczyzny, to zasługą Pola, zasługą ogromną, za którą naród winien mu niewygasłą wdzięczność, jest rozbudzenie swymi utworami po chwilach pogromu nowego życia w narodzie, nowej wiary i świeżej otuchy do dalszej narodowej pracy.

Nie ma już meża, co do ostatnich chwil swego ciernistego żywota, ociemniały już, wił jeszcze dla ukochanego swego narodu nigdy nie zwiędły a całą krasą ojczytystych barw promieniejący wieńiec poetyckich utworów, które budzić miały w narodzie to życie, ten zapal, tę miłość kraju i ludu, jakie z tych utworów rzeczywiście tryskają.

Jeżeli o miejsce urodzenia Homera spierało się siedem miast greckich, to miasto, w którym ukochany wieszcz narodowy dokonał swego żywota, które on w osobnej temu miastu poświęconej pieśni wysławiał, nie zdobyło się nawet choćby na skromny pomnik grobowy, któryby pamięć jego miastu temu i krajowi przypominał.

Kiedy umarł, chciano go nieść i pochować na Wawelu, wkrótce po śmierci zapomniano o nim, zapomniano o grobowcu, tymczasowo zwłoki znakomitego wieszca przechowywującym.

W narodach niepodległych, w pełni używania praw swych będących, wielką jest cześć i wdzięczność dla meżów, co imie narodu dziełami swego geniuszu rozslawiają. U nas, w niewoli będących i dążących do politycznego bytu, cześć podobna spotęgowaną byćby winna dla owych moczary moralnych, którzy świadczą, że jeszcze żyjemy nieśmiertelną potęgą ducha, siłą uczuć i myśli, jaka umrzeć nam nie da i która stawia nas na równi z resztą narodów cywilizowanych.

Dla tego nie należy wątpić, iż myśl pomnika dla Wincentego Pola, w Krakowie stanąć mającego, jaką tu podnosimy, doczeka się urzeczywistnienia. Kraków, który nie zapomniał stosunkowo małej przysługi wyrządzonej mu przez ś. p. Florjana Straszewskiego, i uwiecznił go raz medalem na cześć jego bitym, a niedawno pomnikiem na plantacjach, nie powinien zapomnieć tych wiekopomnych zasług, jakie Pol już nie dla jednego miasta, ale dla całej Polski i ojczytystego piśmiennictwa położył. Pamięć jego trwałym pomnikiem wdzięczności uwiecznić należy w Krakowie. Czas już wziąć się do tego. Czas jest, ażeby utworzył się w starej naszej stolicy komitet, któryby zajął się wzniesieniem pomnika dla Wincentego Pola na ementarzu i na plantacjach, i w tym celu naród wezwał do składania darów.

Jeden z byłych uczniów uniwersyteckich Wincentego Pola.

MISCELLANEA.

Letni sezon w teatrze lwowskim.

Letni sezon w teatrze naszym już się skończył. Z tymczasowej budy pod ogrodem miejskim przeniósł się znowu teatr w wspaniałe mury gmachu Skarbowskiemu, i rozpoczął przedstawienia jesienne od „Mazepy“, arcydzieła Juljusza Słowackiego. W letnim sezonie po odejździe pani Modrzejewskiej dawano najczęściej lekkie komedje i farsy. Odnaczył się ten sezon jednak przedstawieniem wielu utworów najznakomitszego naszego komedjopisarza, śp. Aleksandra hr. Fredry. Aby uczcić godnie niedawno zmarłego mistrza i przypomnieć publiczności naszej genialne jego pomysły, powzięła dyrekcja teatru lwowskiego szczęśliwą i chwalebna myśl, przedstawienia całego cyklu komedji Aleksandra hr. Fredry. Po „Zemście“ więc, która stanowiła niejako inaugurację do tych uroczystych reprezentacji, nastąpiły „Śluby Panieńskie“, „Damy i Huzary“, „Dożywocie“, „Geldhab“, „Gwałtu, co się dzieje“, „Pan Jowialski“, „Ciotunia“, „Zrzędnosc i Przekora“, „Cudzoziemczyni“ i „Przyjaciele“, a następnie „Nowy Don Kiszot“, ze świeżą muzyką H. Jareckiego. Jeżeli jednakże chwylimy dyrekcję za sam pomysł, nie możemy odmówić jej naszego uznania za staranną obsadę sztuk przedstawianych. Do komedji Fredry użyto najlepszych sil naszego personalu, a temu tylko zawdzięczyć należy, że niektóre komedje były przedstawione prawie wzorowo. W innych wprowadzicie pojawiły się niektóre braki, ale odpowiedzialności za nie nie możemy przypisać dyrekcji, która uczyniła wszystko co możliwe. Chcemy mówić o rolach t. z. kontuszowych. Kto sobie przypomina Smochowskiego i Nowakowskiego, lub Rychtera, tego nie mógł zadowolnić p. Zboński, lub Zamojski. To naturalne, ale dwaj ci artyści są jedynymi możliwymi przedstawicielami ról podobnych u nas; niesprawiedliwym byłby ten, ktoby śmiał twierdzić, że role swoje źle wykonali, chociaż wiemy dobrze, o ile niżej stali od poziomu tego, na jaki wynieśli się wspomniani wyżej artyści. Nie dziwimy się jednak temu. Brak przedstawicieli ról kontuszowych od dawna już tłumaczył zniknięciem typów podobnych z życia, czyli brakiem wzorów. Tłumaczenie to po części słuszne, nie przemawia całkowicie do naszego przekonania, a mianowicie z tego powodu, że typ dawnego szlachcica uważamy za typ historyczny, który tak samo jak wszystkie inne charaktery dziejowe, da się odtworzyć za pomocą refleksji (wzycięcia się w dzieje i zrozumienia ich ducha), a przede-