

Problemy muzyczne

Wszelkie prawa zastrzeżone. — Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

V.

Nastrój w muzyce.

W krótkim czasie przeszliśmy bardzo wielką dziedzinę i mogliśmy przy tej sposobności oczywiście wspomnieć i pobieżnie omówić tylko zjawiska najgłówniejsze. Nie byłoby jednak na miejscu zakończyć nie poruszywszy jeszcze jednego bardzo ważnego czynnika, który odgrywa ważną i znaczną rolę przy słyszeniu muzyki i nie zawsze pojmuję się i odczuwa się go dobrze. Mam na myśli nastrój t. j. powagę i humor w muzyce. Ażeby o tem mówić, musimy sobie w pierw jasno uświadomić zdolności wyrażania i możliwości charakteryzowania, które posiada sztuka nasza. Koniecznym okazuje się przy tem niezważanie na muzykę wokalną, gdyż w niej, jakieśmy już w pierw byli zaznaczyli, słowa przepisują naszemu odczuwaniu i zrozumieniu niedwuznaczną drogę.

Wszystkim jest znanem, a więc nie potrzeba tego udowadniać, że wrażenie wywarłe przez tekst humorystyczny, wesoły, da się spotęgować w bardzo wysokim nawet stopniu przez współdziałanie muzyki, t. zn. przez skomponowanie go. Również to jest powszechnie wiadomem, że są w muzyce pewne zewnętrzne zjawiska, które posiadają mniej lub więcej wesoły lub smutny charakter. Całkiem na przykład jasnym jest, że słysząc utwór muzyczny w szybkim tempie, w tonacji durowej, może jeszcze z ostrymi rytmami i akcentami, nikt z nas nie odniesie wrażenia marsza żałobnego. Z drugiej zaś strony nikomu nie wpadnie na myśl, słysząc muzykę w niskich, głębokich pozycjach, w tonacji molowej, w powolnym tempie, pełną całych i półnut, że ma to oznaczać wybuch uczuć radości. Ale w podanych granicach, a zmieścić w nich można przeważną część utworów muzycznych, istnieją przejścia, przy których wcale łatwymby nie było ustalić, co ta muzyka ma czy chce wyrazić ponad zwykłą miarę zasadniczego nastroju. Edward Hanslick (1825—1904), krytyk i esteta wiedeński, wykazał to w swej bardzo zwalczanej, ale zasługującej na dokładne przeczytanie, książce „O pięknie muzycznym“. Otóż wykazał on na sławnej arji z Glucka (1714—1787) opery „Orfeusz“: „Ché faro senza Euridice“, że tekst do tej muzyki mógłby zarówno brzmieć „ach znalazłem ją“ jak i zarówno „ach straciłem ją“. Muzyka odpowiada bowiem obydwu tekstom i ich wręcz przeciwnym nastrojom. Jest to zarazem najdobitniejszy dowód na to, że muzyka nie zawsze uwytłacza tekst. Ale również często teksty osłabiają w niektórych warunkach działanie muzyki.

Badając zagadnienie nasze dalej po tej samej wytycznej, dojdziemy do wyniku, że muzyka sama przez się nie jest w stanie wyrazić więcej jak nastroje i te tylko w głównych zarysach. Nie może więc ona opisywać, to jest w pewnym znaczeniu zastąpić słowa. Że tak faktycznie jest najdobitniej udowadnia istnienie pewnej specjalnej gałęzi twórczości muzycznej, którą zwyczajnie nazywamy muzyką programową. Są ludzie, którzy

namiętnie zwalczają całą tę twórczość muzyczną; mianowicie tę grupę kompozycji, dla których zrozumienia kompozytor dodał objaśnienia literackie we formie napisów lub nawet dłuższych komentarzy. Nie wdajemy się dalej w uzasadnienie tego stanowiska ich; stwierdzamy tylko, że od czasów Kuhnau'a (1660—1722) po dzień dzisiejszy dzieła takie pisano. Posiadamy dzieła programowe największych mistrzów, przyczem wspomnę tylko Beethovena symfonię pastoralną. Ale zarazem musimy zrozumieć przeciwników muzyki programowej. Leży bowiem w niej pewne rozdwojenie; mianowicie zamknięta w sobie sztuka muzyczna chwyta się, by umożliwić lub tylko ułatwić zrozumienie obcych niemuzycznych środków (dodanego objaśnienia słownego). W wspomnianem dziele Beethovena jest to objaśnienie prawie, że niepotrzebne, gdyż śpiew rozmaitych ptaków jest nie tylko zaznaczony, ale zarazem dokładnie naśladowany. Podobnie rzecz się ma u R. Straussa (ur. 1864) gdy w „Don Kiszocie“ słyszymy w orkiestrze stado baranów. Co prawda w większości innych dzieł dodany program jest dla zrozumienia nieodzownym i tu tkwi powód, że słusznie ceni się programową muzykę w całości o wiele niżej od muzyki absolutnej, to jest takiej, która działa sama przez się, nie obowiązując nas do przedstawiania sobie przy każdym tonie lub każdym taktie czegoś konkretnego.

Wróćmy znów do przykładów: co Mozarta symfonia g-moll lub niedokończona Schuberta (1797—1828), eroica Beethovena lub któraś ze symfonji Brucknera (1824—1896) wyraża, czy wogóle chce coś ściśle określonego powiedzieć, nie wiemy. Albo przyjmijmy, że w rzeczonyj symfonji pastoralnej brak programowych napisów przy pojedynczych częściach, to mimo to odczulibyśmy głęboką, niezamąconą radość słysząc dzieło to. A właśnie to jest decydującem. Bo gdyby kompozytor starał się zamierzoną treść swego dzieła, ściślej słowami wyjaśnioną, oddać zewnętrznymi środkami, t. zn. odmalować pewnymi dźwiękami, rytmami itp. i gdyby mu się to nawet udało, a natomiast nie udało mu się równocześnie stworzyć muzyki wartościowej, która sama przez się, niezależnie od programu nie trafiałaby do duszy słuchacza, to nie pomoże cała ta nawet najbardziej rafinowana sztuka charakteryzowania, — dzieło to będzie bezwartościowem. Bo ostatecznie rozchodzi się głównie o to, by tony, które słyszymy znalazły oddźwięk w naszej duszy. Program bez względu na jego konieczność, będzie zawsze miał znaczenie drugorzędne.

Mając to na uwadze, możemy z łatwością konsekwentnie wywnioskować, że muzyka absolutna, t. zn. bezprogramowa, instrumentalna, może z łatwością bardzo dobrze oddać humor, jak zresztą i każdy inny nastrój, nie może zaś odzwierciedlić pomysłów humorystycznych pochodzenia intelektualnego lub literackiego.

Niema w muzyce mistrza, u którego by humor nie odgrywał wybitniejszej roli. By jasno stwier-

dzić, co to jest humor w muzyce i nie tracić czasu nad definicją tego pojęcia, podam kilka klasycznych przykładów na to, jakie efekta humorystyczne można wywołać tonami. Proszę pomyśleć np. o sławnym uderzeniu w bęben w symfonji G-dur Haydna (1732—1809), która ma nazwę swą właśnie od tego wesołego pomysłu, lub o uporczywie wpadającym bębnie w scherzu dziewiętej symfonji Beethovena, o solu fagotowem w ostatniej części czwartej symfonji tegoż kompozytora i t. d.

Jeżeli się rozchodzi o podmalowanie i charakteryzowanie tekstów do śpiewu, granice na wszystkie strony są otwarte, jak już o tem wspomniałem.

Rzućmy okiem wstecz. Jaki odstęp olbrzymi między zwykłym tonem a doskonałym dziełem muzycznym, co za pełnia i bogactwo form, dźwięków i zjawisk wogóle! Co za różnorodność w osądzeniu muzyki poważnej i lekkiej, starej i nowej! A to nie tylko u laików, lecz jeszcze więcej u fachowców. Kto tu jeszcze wątpić może, iż słyszenie muzyki, tj. słyszenie po za pierwsze podrażnienie słuchowo-dźwiękowe, jest nadzwyczaj

skomplikowaną i żmudną pracą, a w niektórych okolicznościach sprawą bardzo odpowiedzialną.

Możemy z całą pewnością twierdzić, że słyszenie muzyki, jak każde inne używanie sztuki, jest w najgłówniejszej swej części, sprawą wrodzonego uzdolnienia. Przyznamy też bez ogródek, że znajomość, a nawet opanowanie rzemiosła muzycznego, szczególnie form i innych możliwości wyrażania się w muzyce, pomagają w słyszeniu, ale tylko u tych, którym jak Beethoven powiada muzyka wykrzesa ogień w duszy. Udawanie, jak się je dzisiaj niestety często spotyka, udawanie zachwyty dla utworów muzycznych, nawet tak skomplikowanych, że sprawiają fachowcom trudności, jest oczywiście tylko śmiesznem.

Mile widzianym w sztuce jest każdy, który ją kocha. A ci powinni pracować i słuchać, z zamiarem i celem coraz dokładniejszego poznania najpiękniejszych i najlepszych arcydzieł, by dojść do przeżycia wewnętrznej radości nad tem, co po za wszelkie granice i różnice jednoczy ludzi i stanowi ich wartość.

