

Problemy muzyczne

Wszelkie prawa zastrzeżone. — Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

II.

Ton i co z niego powstać może.

Najelementarniejszą jednostką tylko muzyce właściwą i tylko przez muzykę używaną jest **ton**. Powtarzam: ton; a nie dźwięk, lub dokładniej powiedziawszy brzmienie. Brzmienie bowiem początkowo nie ma nic do czynienia z muzyką. Ton różni się od brzmienia tem, że zatrzymuje on pewną ściśle określoną wysokość, która zależy od ilości i jakości drgnień w powietrzu przy powstaniu tonu. Nie zatrzymujemy się tu obecnie dłużej nad jakością drgnień nadających tonowi jego odrębny charakter, którą nazywamy zwyczajnie barwą; bo do objaśnienia tej osobliwości nieodzowne są obszernie roztrząsania fizykalne. Jeżeli jakiś ton powstaje przez pewną ilość drgnień powietrza, przez fale dźwiękowe, które go przewodzą do naszego ucha, zatem gdy w innym wypadku ilość drgnień w powietrzu jest taka sama, powstający przez to ton jest tej samej wysokości. Im wyższym jest ton, tem wyższa ilość drgnień. Z większą lub mniejszą siłą tonu nie ma to najmniejszego związku.

Pomijając powtarzanie się tonów w różnych oktawach, posługujemy się dziś w muzyce dwunastoma tonami (zresztą niesłusznie nazwanymi półtonami). Warto bliżej się przypatrzeć historycznemu rozwojowi w tym wypadku; jak począwszy od jednego tonu liczba ich wzrosła do stosunkowo wielkiej liczby dwunastu. A mianowicie przyjmujemy na podstawie obserwacji u ludów prymitywnych i u dzieci, iż z początku był znany tylko jeden ton i w powolnej pracy duchowej zdobywano sobie ton za tonem. Najstarsze zabytki wskazują istnienie pięciu tonów:

Nr. 1 a

(według Gevaerta)



Nr. 1 b

(według Riemanna)



Ze skali tej prawdopodobnie tworzone jeszcze cztery inne przez każdorazowe zaczynanie jej od innego tonu. Stan ten możemy uważać już jako poniekąd wysoko artystyczny. Wielka ilość pieśni ludowych np. chińskich, japońskich, węgierskich, szkockich

i t. p. jest utrzymana w tej skali. Ale i późniejsza muzyka artystyczna używa z powodzeniem pięciotonową skalę, tak np. F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) w drugiej części swej symfonji Nr. 3, nazwanej szkocką, celem nadania jej charakteru ludowo szkockiego:

Nr. 2.



Gdy zaś G. Mahler (1860—1911) w swojej „Pieśni o ziemi“ opiera się na motywach muzyki chińskiej używa również pięciotonową skalę

Nr. 3.



Brakują w powyższych melodjach tony „b“ i „e“, a względnie „c“ i „fis“, które odpowiadają po przeniesieniu do tonacji C-dur tonom „f“ i „h“; czyli, iż skale ich odpowiadają dokładnie podanej przez nas pod Nr. 1 a. Ogólnie znane są oryginalne japońskie melodie pięciotonowe w operze G. Pucciniego (1858—1924) p. t. „Madame Buterfly“.

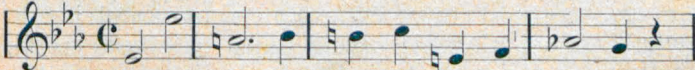
W powolnym rozwoju zdobywają Grecy dla muzyki swej dalsze dwa tony, przez co powstaje skala siedmiononowa, która z małemi zmianami była do niedawna wszechwładną w muzyce. Początki wieków średnich mimo, że nawiązały prawdopodobnie teoretycznie i praktycznie do kultury i tradycji muzycznej Grecji ograniczają się do mniejszej ilości tonów, jak wykazują przesłane melodie z najstarszego zbioru chrześcijańskich pieśni kościelnych, t. zw. chorału gregoriańskiego. W dalszym ciągu skryształizowała się siedmiononowa skala we formie olbrzymich ilości przeważnie sztucznych tonacji kościelnych, z których to powoli i mozolnie wyłoniły się dwie skale siedmiononowe: durowa i molowa.

Można poniekąd powiedzieć, iż każda skala tak długo jest żywotną i utrzymuje się, dopóki nie zo-

staną wyczerpane wszystkie możliwości melodyjne i harmoniczne w niej zawarte. Panowanie po niej obejmuje następczyni jeszcze za jej życia przygotowana. I tak możemy śmiało już dzisiaj przyjąć i twierdzić, że panowanie tonacji durowej i molowej jest przełamane i skończone, i że nastąpiły pierwsze dni panowania skali dwunastotonowej, która pierwsze kroki stawiała już u Mozarta (1756—1791), a pierwsze wielkie zwycięstwo odniosła w dramacie muzycznym R. Wagnera (1813—1883) „Tristan i Izolda“. Ale oto skala dwunastotonowa nie zdołała jeszcze przeniknąć i przekonać szerokich warstw fachowców i laików, a już tworzy młody czeski kompozytor A. Habe jej następczynię, rozbijając każdy nasz ton na dwa, t. zw. dwudziestocztery-tonową lub też ćwierć-tonową skalę.

Wprawdzie małą jest stosunkowo ilość kompozytorów tworzących w skali dwunastotonowej, a więc i dzieł takich jest bardzo mało, ale właśnie dlatego poczuwam się do obowiązku przytoczyć dla ilustracji kilka przykładów. Najpierw jako przygotowanie prześliczny temat dziewięcioletni z Mozarta kwartetu smyczkowego Es-dur (Köchel Nr. 428)

Nr. 4



następnie dwunastotonowy temat z trzeciej części serenady A. Schönberga († 1874); wprawdzie skala w nim niezupełna, brak bowiem tonu „h“, ale charakter jego wybitnie dwunastotonowy

Nr. 5



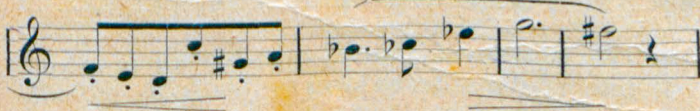
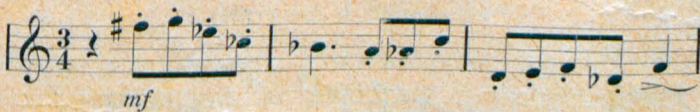
poco rall. a tempo



(Proszę przegrać kilka razy i wsłuchać się! Jakże czarujące i przekonujące zakończenie.)

W końcu zaś pozwolę sobie jeszcze zacytować początek walca z mojej „Muzyki baletowej“ op. 7

Nr. 6



Widzimy więc ciągły i cudownie regularny rozwój odpowiadający całkowicie zasadniczym przejawom życia ludzkiego z jego punktami granicznymi: urodzeniem i śmiercią. Należy tu wspomnieć o dwóch skalach sześciotonowych (t. zw. skalach całotonowych: c, d, e, fis, gis, a; f, g, a, b, cis, dis), które poraz pierwszy pojawiły się może u Fr. Liszta (1811—1886), a następnie u fran-

cuskiego mistrza C. Debussy'ego (1862—1918). Ubogie ich możliwości zostały szybko wyczerpane i należą one dziś już do martwych. Lecz śmierć skali nie oznacza bynajmniej jakiegokolwiek zmniejszenia wartości dzieł w tej skali pisanych. Te dwie sprawy nie stoją w żadnym związku ze sobą: sposób odczuwania muzyki zmienia wprawdzie całą technikę kompozytorską i na odwrót, zmiana całej techniki pociąga za sobą również zmianę w sposobie odczuwania muzyki; ale te przemiany stylu nie wpływają wcale na wewnętrzną wielkość arcydzieła i jego twórcy.

Wróćmy do naszych początkowych rozważań. Przyjmijmy więc, iż uderzamy po sobie dwa tony, których ilość drgnień różni się między sobą, t. zn. dwa tony o różnej wysokości, mamy zatem już w tym następstwie dwóch tonów motyw muzyczny, wprawdzie bardzo skromny. Nie trudno wykazać przykładem, jak taki mały i pozornie mało znaczący motyw stać się może pomysłem o wielkiej powadze i zarodkiem znacznego arcydzieła. Pewna kantata (utwór na instrumenty i głosy śpiewające) J. S. Bacha (1685—1750) p. t. „Christ lag in Todesbanden“ zaczyna się dwiema nutami:

Nr. 7



Kantata ta składa się z siedmiu części i wykonanie jej trwa przeszło pół godziny, a nie ma w niej prawie ani jednego taktu, w którymby motyw ten się nie znajdował; tylko że zostaje on rozszerzonym na temat, zabieg, który omówimy teraz.

Po złożeniu i zespoleniu dwóch, trzech lub nawet więcej tonów powstaje motyw, a przez złożenie i zespolenie kilku motywów takich samych, do siebie podobnych lub i całkiem sobie obcych — otrzymujemy temat. Temat jest w istocie niczem innym jak melodią, który może mieć przeznaczenie jednorazowego tylko wystąpienia lub też jako zadanie służyć za podstawę główną dla całego dzieła lub dla części tegoż.

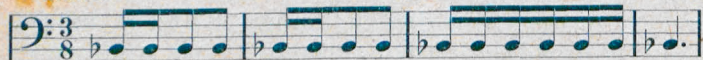
Zachodzą wprawdzie między melodią a tematem również i zasadnicze różnice. Przedewszystkiem temat jest już poniekąd wynikiem, tworem melodji; jest on następnie o jasnych i pewnych granicach, o długości mniej lub więcej ściśle określonej. Wreszcie towarzyszy ściślemu pojęciu tematu już myśl o uporządkowanym powtarzaniu i o opracowaniu nawet bardzo skomplikowanym; gdy natomiast pojęcie melodji oznacza coś nieograniczonego i wolno płynnego. Możemy jednakowoż teraz nie zważać na wymienione różnice, które kiedyś oświetlimy i wyjaśnimy.

W skróconem ale ściśle logicznem postępowaniu, wychodząc od brzmienia doszliśmy poprzez ton i motyw do melodji i tematu. Musimy jednakowoż jeszcze jedno przy tem uwzględnić. Samo następstwo tonów nie uprawnia nas jeszcze nazwać je melodią lub tematem. Nieodzownem jest również czasowe uregulowanie tego następstwa tonów, t. zn. że czas trwania tonów w stosunku między sobą musi być ściśle ułożony i odgraniczony. To czasowe uregulowanie tonów nazywamy rytmem. Aby natychmiast stwierdzić, że samo następstwo tonów przez się nie może tworzyć tematu, wystarczy wykazać że, przeciwnie, dla budowy tematu wystarczy całkowicie powtórzenie jednego i tego samego tonu; rozchodzą się jeno o to, by powtó-

rzenia te ułożone były w rytmiczne więzy. Nazywamy takie powtarzanie jednego i tego samego tonu w myśl pewnego rytmu — motywem rytmicznym. Co należy przez to rozumieć, najłatwiej wywnioskujemy z wielkiej rozmaitości i z licznych możliwości tego co daje się jedynie przy pomocy instrumentów perkusyjnych wydobyć. Proszę jeno pomyśleć o niezliczonej ilości marszów na bębnie wojskowym, które się między sobą różnią tylko rytmem. Ale i w muzyce wysoko artystycznej znaleźć można często motywy, ba nawet tematy rytmiczne. Przypomnę kilka ogólnie znanych:

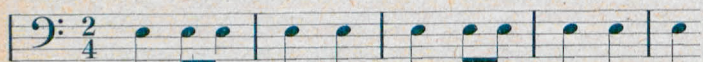
Beethoven (1770—1827) kwartet smyczkowy op. 5 Nr. 2. — początek scherza brzmi:

Nr. 8



lub u tegoż kompozytora w symfonji Nr. 7 A-dur (Allegretto):

Nr. 9



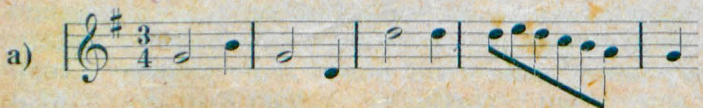
lub również u Beethovena w sonacie fortepianowej op. 26 As-dur, powtarza melodia marsza żałobnego 34 razy jeden jedyny ton „es“. U późniejszych kompozytorów znaleźć można również podobne rytmiczne melodie i tematy, jak u P. Corneliusa (1824—1874) w piosence p. t. „ton“ („ein Ton“ op. 3 Nr. 3) lub u P. Czajkowskiego (1840—1893) w op. 30 Andante funebre. Z przykładów powyższych nie trudno widzieć i osądzić co genialny artysta zdziałać może przy pomocy jednego tonu.

Motyw i temat są organicznie najmniejszymi formami, a raczej zawiązkami niezliczonej ilości form muzycznych, z których najważniejsze nazywają się: pieśń, rondo, fuga, warjacje, sonata, symfonia, uwertura, kantata, oratorium, opera i dramat muzyczny.

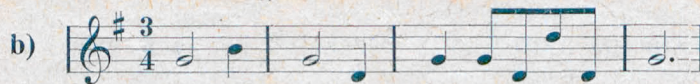
Rozpatrzenie ich pozostawimy na później, wprzód bowiem nasuwa się jeszcze sporo bardziej zasadniczych problemów o rzeczach przyczyniających się do powiększenia lub pomniejszenia przyjemności przy słuchaniu muzyki. Iluż to z pomiędzy nas zauważyło i stwierdziło z dziecinną wprost radością, że ten lub tamten temat, że jakiś tam zwrot w danym utworze muzycznym, pierwiej już i skądinąd był nam znany; więc że dany kompozytor zapożyczył, „skradł“ pomysł u innego. W rzeczywistości jest to bardzo skomplikowana kwestja: należy bowiem przedewszystkiem bardzo ostro rozróżnić między niektórymi zwrotami lub nawet melodjami, które przez długi czas, często przez całe stulecia utrzymały się i czasem niezmiennie lub z małemi zmianami znalazły drogę do dzieł współczesnych lub późniejszych; są to ponieważ motywy i melodie, które niejako w powietrzu leżą, są więc własnością ogólną, i opanowują bezwiednie i nieświadomie fantazje kompozytorów; jest to więc wyraz danego czasu, danej epoki. Dla przykładu z porównania:

Nr. 10.

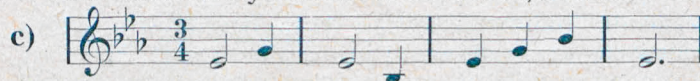
C. Pallavicino (1630—1688) „Jerozolima wyzwolona“



Mozart „Bastien i Bastienne“

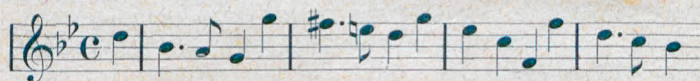


Beethoven symf. Nr. 3. Es Dur „Eroica“



Inaczej znów sprawa się przedstawia, jeżeli kompozytor temat, który może użyć dla swego celu z pełną świadomością i rozmysłem przenosi do swego dzieła, zmieniając go przez opracowanie lub też powtarzając go w niezmienionej formie. Szczególnie często zdarza się to z melodjami (pieśniami) ludowymi. Bardzo ciekawy przykład na to pokazuje nam następujący fakt: J. S. Bach użył piosenkę holenderską, ale sposób, w jaki on to zrobił i wynik udowadnia, że genjuszowi wszystko wolno. Piosenka brzmi:

Nr. 11.



Bach ściągnął pierwsze dwa takty w jeden, następnie zaś zastąpił nuty ćwierciowe na każdej tak zwanej silnej (dobrej) części taktu czterema szesnastkami i zamienił piosenkę tę na prześliczny temat w sławnej fudze organowej g moll:

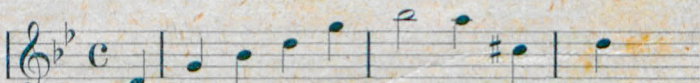
Nr. 12.



W dawniejszych czasach przynosili kompozytorowie nie tylko melodie, ale całe utwory z obcych dzieł i wcielali je w swoje własne, a postępowanie to nie wzbudzało żadnych skrupułów. I tak zawiera n. p. partytura największego i najwspanialszego oratorium G. F. Händla (1685—1759) „Izrael w Egipcie“ wielką ilość utworów, o których można powiedzieć, że niema w nich faktycznie ani jednej nuty Händla: są to utwory rozmaitych współczesnych Händlowi kompozytorów włoskich. Poszanowanie własności duchowej stało wówczas bardzo nizko.

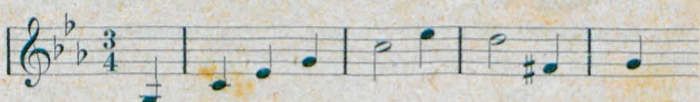
Ale również Beethoven używał dość często obce tematy z rozmysłem; tak między innymi temat Mozarta, zaczynający ostatnią część symfonji g moll:

Nr. 13.



w którym Beethoven zmienił rytm i stworzył w ten sposób temat dla scherza swej symfonji Nr. 5 c moll:

Nr. 14.



W podobny mniej więcej sposób uzyskał Beethoven z następującego tematu siódmej symfonji Chr. Cannabicha (1731—1798).