

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

Niniejszem mam zamiar dać krótki i wszystkim łatwo zrozumiały pogląd istoty i powstawania muzyki, jej form i praw formalnych. Ograniczę się zaś wedle możliwości do najmniejszej ilości nazw i dat, a będę się starał opierać jedynie o już skądinąd znane fakta i pojęcia.

Potęgą muzyki, to co ją wywyższa ponad każdą inną sztukę, jest jej zaleta, że nie jest związaną z jakąkolwiek materją ziemską, mocą czego znów przemawia ona wprost do duszy ludzkiej, z całkowitem wykluczeniem zewnętrznego świata zmysłowego.

Fałszywem więc jest nazywać niemuzycznym kogoś, który nie opanował zewnętrznych elementów tej sztuki; tak samo jak nie można odmówić komuś pocucia poezji jedynie dlatego, że nie umie ani pisać ani czytać. Przecież bardowie, wynalazcy i twórcy najpiękniejszych baśni, legend i podań ludowych, byli analfabetami! Ale z drugiej strony byłoby fałszywem wnioskować o czyjejś muzykalności i przyznać mu ją, jedynie na podstawie stopnia radości do jakiej on zdolnym jest pod wpływem dźwiękowych i barwnych podrażnień muzycznych. Tylko kto posiada zdolność wysłyszenia i wycucia i pojęcia istotnej, wewnętrznej i symbolicznej treści utworu muzycznego poza samem zmysłowem zjawiskiem, tylko tego możemy nazwać muzykalnym w ścisłem i najwyższem tego słowa znaczeniu.

Jeszcze raz powtarzam, że muzyka jest jedyną sztuką, która się obchodzi bez przedmiotowego materiału; sztuką, która nawet potrzebną odrobinę elementów formalnych stworzyła sobie sama i niezależnie bez pomocy natury, a nawet niezważając na nią. Ton muzyczny nie istnieje w naturze jak np. barwa lub linja. Umysł ludzki stwo-

rzył sobie sam podstawy dla melodyki, harmonik i rytmiki. Dlatego właśnie muzyka jest osobistą sztuką, jak żadna inna i dlatego istotę jej i jej historję można ująć jedynie z punktu widzenia osobistości. Z tego zaś wolno nam wnioskować, że badanie osobistości odgrywających w his muzyki główne i prowadzące rolę, podnosi zrozumienie dla muzyki i jej istoty bardziej, niż najgrubsze historyczne i teoretyczne podręczniki. Gorącym mem życzeniem jest właśnie poprowadzić czytelników drogami rozkwitu muzyki, jako rozwoju osobistości.

Ogólne dzieje powszechne, przynajmniej zaś te świadomego i celowego Zachodu, stoją pod znakiem rozwijania się indywidualności, to znaczy jednostki i uwalniania się tejże od wpływów ogółu. Ale mimo wszystko stoi indywiduum pojedyncze zawsze pod czyjąś władzą: czy to w średnich wiekach pod suprematem kościoła, czy też w czasach odrodzenia (renesansu) pod panowaniem dworów książęcych, a wkońcu pod władzą niewidzialnej potęgi społeczeństwa. Od tych potężnych czynników zależy więc wprawdzie pośrednio, ale jak się przekonamy nieubłagalnie niewolniczo nie tylko rozwój muzyki, jej zasad stylistycznych, jej elementów materialnych, lecz również jej dziedziny pracy, jej twórcy, odtwarzający i słuchacze. Będzie to jednym z naszych celów w następujących rozważaniach zbadać i skonstatować proces indywidualizacji, t. zn. uwalniania się jednostki od ogółu i jej władzy, jakoteż walk stoczonych na tym podłożu.

W rozpatrywaniach naszych ograniczymy się natomiast tylko do muzyki jeszcze po dziś dzień żywej, nie będziemy więc wygrzebywać wszystkich mumii muzycznych z wszelkich przedpoto-

wych czasów. To zostawimy mroźniejszej pracy historyków.

Czasy starożytne, przed rozpoczęciem naszej europejskiej kultury opartej o chrześcijaństwo, odegrały, a nawet po dzień dzisiejszy odgrywają jeszcze pewną rolę. A mianowicie starożytna mitologia t. j. legendy o bogach i ich życiu i czynnościach dały tematy renesansowej i francuskiej patetycznej operze. Czerpanie tematów z tego źródła było prawie że przymusem, od którego uwolnić się nie mogli ani Lully ani Gluck, a poniekąd nawet i Wagner. I mimo, że siedzibę bogów greckich Olymp wraz z bogami bezwzględnie ośmieszano i parodjowano począwszy mniej więcej od roku 1600 w tak zwanych intermedjach, aż do klasycznych mitologicznych trawestji Offenbacha, to jeszcze niedawno skomponował Ryszard Strauss „Arjadnę na Naxos“.

Alc jak już zaznaczyłem odnosi się to tylko do tematów dla tekstu. Pod względem muzycznym świat starożytny dla miłośnika muzyki posiada jedynie bardzo podrzędne znaczenie. Słyszysz się wprawdzie tu i ówdzie o tak zwanych tonacjach greckich, o jakiejś tam eolskiej lub myxolidyjskiej lub też doryckiej i t. d., ale nawet ukończony konserwatorzysta ze złotym dyplomem musi przyznać rzetelnie i otwarcie, że o zasadach muzyki greckiej wie tyle tylko, a może nawet mniej jak, dajmy na to, o astronomii. A przytem może się całkiem słusznie powołać na to, że nasi uczeni przy całej gruntowności i gorliwości swych badań nie zdobyli więcej, niż słabe tylko przeczuwanie istoty tej muzyki. Bo to co nazywamy tonacjami greckimi jest właśnie niczem innem jak tylko nazwą zjawisk, które z biegiem czasu i głównie przez przeszczepienie i przeniesienie z kultury muzycznej jednego narodu do tegoż innego, a zatem w inne całkiem warunki, stały się czemś całkowicie odmiennem; a więc nie tem samem, czem były w czasie swego powstawania, rozwoju i rozkwitu.

Chcę tylko co najważniejsze zaznaczyć: a mianowicie Grecy budowali melodie swoje na podstawie czterotonowego szeregu, gdy natomiast później brano za podstawę melodyki skalę siedmiotonową, o czem dokładniej z wszelkimi widokami na przeszłość i przyszłość mówiliśmy już w „Problemach Muzycznych“. Następnie nie znali Grecy równoczesnego brzmienia kilku tonów odmiennej wysokości, czyli akordów. Nie mieli więc znajomości harmonji, która z stopniowym rozwojem muzyki wysuwała się ciągle naprzód i do niedawna zajmowała w niej pierwsze miejsce. Nie będziemy się więc dziwić, że wszystkie kompozycje, które noszą przydomek „greckich“, noszą nazwę tę raczej jako ozdabiający, a nie jako istotny przymiotnik. Mendelssohna próba skomponowania chórów do „Antygony“ (dramat greckiego poety Sofoklesa) ma oczywiście bardzo problematyczną wartość, jak i inne tym podobne utwory. Słuszną i owocną jedynie była myśl Wincentego Galilea, ojca wielkiego astronoma, który usiłował przenieść scharakteryzowany brak harmonji w muzyce greckiej do nowożytnego stylu dramatyczno-muzycznego i tem samem stworzył podstawę dla muzycznego odrodzenia, któremu zawdzięczamy cały rozwój opery i pieśni. O tem dokładniej pomówimy później. Jak zobaczymy zawsze i wszędzie w cen-

trum rewolucji muzycznej stoi sprzeczność i przeciwieństwo i walka wielogłosowości z jednogłosowością, harmonji z melodią.

Poza tym więcej teoretycznym punktem widzenia zajmuje nas muzyka grecka jeszcze ponadto o tyle, o ile i w jakim stopniu odbył się w jej obrębie wzmiankowany już rozwój od ogółu do indywidualnej osobistości. Otóż i tu, u Greków, równolegle, z stopniową przemianą mieszczańskiego społeczeństwa i w muzyce powstaje dążność do osobistego wystąpienia i wyrażenia się jednostki. Symbolem tego rozwoju jest przeciwieństwo dwóch postaci z mitologii greckiej: z jednej strony bóg Apollo z kitarą (instrument o strunach), z drugiej zaś strony bóg Dionysos z aulosem (rodzaj fletu lub też klarnetu). Sztuka apollońska była sztuką ogółu i stworzyła epos: Homer i Hezjod są praojcami rapsodów. Przeciwnie zaś z dążeniem do indywidualności wystąpiła „zagraniczna“ muzyka aulosowa, importowana ze zmysłowej Małej Azji. Archilochos nazywał się ten mąż, który siedł torami „modernistycznymi“, który poraz pierwszy głosił prawo subiektywizmu, t. zn. wystąpienia tylko własnych i osobistych uczuć i myśli. Jego bezpośrednim następcą i dopełnieniem był Eurypides. Jeżeli prawdziwym jest zdanie, że historia świata i jego kultury powtarza się rytmicznie, to sprawdza się ono w tym wypadku jak najjaśniej i najdobitniej. Bo każdy niemal zarzut czyniony swego czasu Eurypidesowi przypieczętowany później jego wielkiemu następcy Ryszardowi Wagnerowi. Walczono przeciw obydwom z tą samą zaciekleścią i głupotą szukając teoretycznych sprawdzianów i zapominając, że prawdziwy twórca ma tylko jeden sprawdzian: — swój wewnętrzny słuch, możnaby powiedzieć ucho duszy swej. Jeżeli zaś teoretyczne sprawdziany, tylko w jednym, jedynym miejscu nie chcą funkcjonować, to należy je wyrzucić, bo są bezwartościowe!

Nie tu miejsce na przeprowadzenie tego porównania. Chciałem jedynie wykazać, że już w starożytnej historii muzyki istnieje dążenie pojedynczego indywiduum do uwolnienia się z więzów ogółu, idealizujących podań i religijnego zamknięcia.

Powyższe rozstrząsania sprowadziły nas w uboczną dziedzinę muzyki narodów nieeuropejskich, t. zw. egzotyczną, którą przy tej sposobności krótko omówimy. Że muzyka aulosowa, pochodząca z Azji, a więc ze wschodu, wzbudziła opór i reakcję w Grecji, ma poniekąd głębokie uzasadnienie w osobliwych szczegółach tej muzyki egzotycznej. Przedewszystkiem w wyróżnianiu chromatyki i następstwa nietonacyjnych półtonów; właściwości które powodują pewnego rodzaju miękkość wyrazu muzycznego i czynią go ekstatycznym i nadindywidualnym. W ostatnich czasach znów wywarł egzotyizm silny wpływ na twórczość muzyczną. Egzotyizm muzyczny możemy już miejscami znaleźć u Mozarta, Haydna i Beethovena. Z późniejszych wymieniamy tylko: Rimsky-Korsakow „Sheherezada“, Saint-Saëns „Suite Algérienne“, Grieg „Taniec Arabski“ w suicie „Peer Gynt“, Humperdink „Suita Maurytańska“ i t. d. Szczególnie ulubione są ostatnio melodie japońskie i chińskie: Maher „Pieśń o ziemi“, Puccini „Madame Butterfly“ i t. d. Wszystkie te dążenia i usiłowania, by wzbogacić nasz materiał muzyczny, użyto wprawdzie w każdym pojedynczym wy-

padku tylko do szczególnego celu charakteryzowania poetyckiego tła, sprowadziły one jednakowoż zarazem możliwość przemiany dotychczasowego materiału tonowego, o czym pod koniec tej pracy pomówimy. Teraz zaś wracamy do rozwoju muzyki europejskiej.

* * *

Powiedzieliśmy, że pierwszy etap rozwoju ludzkości stał pod pryzmatem Kościoła. Tak było w historii wszystkich narodów bez względu na istotną i właściwą formę. U prymitywnych i nierozwiniętych plemion murzyńskich, indyjskich itp. jeszcze do dnia dzisiejszego kapłan jest zastępcą lub nawet opiekunem tajemniczej boskiej potęgi, zarazem zaś panem duszy i ciała całej masy. Najwyższem prawem i wymogiem każdego Kościoła jest, że masa powinna pozostać masą i całe jej myślenie i czucie, jakoteż jej wola podlegać musi jedynie rozporządzeniom, nakazom i zakazom danym w imię tej najwyższej istoty. I to

we wszystkich dziedzinach zarówno życia jak i sztuki.

Kościół Chrześcijański w wiekach średnich przejął muzykę hieratyczną (kościelną) prawie bez wszelkich zmian od Kościoła żydowskiego. Po pierwsze dostały się ze Syrii i Palestyny do nabożnych pieśni chrześcijańskich melodie synagogalne. Po drugie zaś brano z raz przetłumaczonym tekstem starych psalmów również i ich melodie. Natomiast łącząc te nowe teksty ze starymi melodiami poznano i uznano pewne prawo, które się najbardziej nadaje do uwydatnienia ostrych różnic między żydowsko-chrześcijańską, a grecko-rzymską muzyką. Podczas bowiem gdy Grecy i naśladowujący ich w sprawach kulturalnych Rzymianie mierzyli słowa w stosunku do odnośnej muzyki według ich zgłosek, dzieląc je na długie i krótkie, to natomiast Żydzi i za ich przykładem Chrzęścianie ważyli zgłoski, rozróżniając zgłoski akcentowane i nieakcentowane.

(C. d. n.)