

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Okres społeczeństwa mieszczańskiego, który nastąpił po epoce stojącej pod egidą dworów, miał swoje początki w operze, jako formie wymagającej całej masy słuchaczy, ale zarazem odpowiadającej jej artystycznemu smakowi i wymogom. Tłum domagał się coraz bardziej opery i wypełniał jej przedstawienia. Gdzie zaś na dworze teatry nie mogły nadażyć lub podołać, jak najpierw w Wenecji, tam prywatni przedsiębiorcy zakładali teatry operowe, które przynosiły im bardzo wielkie zyski. Wspomniana już opera hamburska zawdzięczała swe powstanie energii kilku radców. Obok tej gałęzi sztuki pielęgnowano szczególnie w Niemczech muzykę kameralną w t. zw. „collegia musica“ (czyt. kollegia muzika), na wzór których Hugo Riemann, jeden z najwybitniejszych i najgenialniejszych teoretyków ubiegłej epoki, założył przy uniwersytecie w Lipsku collegium, a za jego przykładem i inne uniwersytety. Są to wieczory poświęcone wykonaniu muzyki historycznej.

Kompozytorami muzyki organowej i pierwszych utworów fortepianowych byli głównie organiści. Niemcy stają się teraz środowiskiem głównego rozwoju muzyki. Podobnie jak się Niemcy przy pomocy protestantyzmu uwolniły z więzów włoskich, kościoła rzymskiego, podobnie też uczyniły w muzyce. Nie jest to wcale przypadkiem, że właśnie Marcin Luther, który tłumaczeniem biblij na język niemiecki poniekąd stworzył go dopiero, żywo bardzo interesował się początkami kościelnej muzyki protestanckiej i pomagał w stworzeniu nowego protestanckiego chorału. Włoska monodia staje się chorałem, a ten niezmienną melodią zasadniczą w muzyce kościelnej, podobnie jak przedtem w starochrześcijańskim kościele hymny i t. p. odgrywały autoratywną rolę. Podobnie jak we florentyńskiej monodii umieszczano melodie w najwyższym głosie, a zarazem przyjęto z epoki florentyńskiej generał-bas. Otóż: z dalszym rozwojem chorał objął podobną rolę jak przedtem melodie hymnów: stał się „wielkością stałą“ cantus firmus, na około którego rozwijały i układały się najrozmaitsze twory melodyjne, podobnie jak w chemii wokół rdzenia stałego tworzą się kryształy. Lecz jeszcze pod innym względem można porównać ten nowy chorał, naśladujący monodię florentyńską z jednej strony, a opierający się z drugiej strony na istniejących już pieśniach ludowych, z starochrześcijańskimi hymnami: również chorały rozszerzane przez rzucanie mówionych słów między używanymi akordami, a więc przez recytatywy i śpiewane liryczne części (arioso) i stworzono w ten sposób podstawę tekstową dla nowej kantaty.

Henrici w Lipsku dostarczał swemu przyjacielowi Bachowi niezliczonej ilości tekstów do kantat, a podpisywał je poetyckiem swym nazwiskiem Picander. W ten sposób użyto dla kościelnej muzyki wszystkich zdobyczy opery: monodię, generał-bas, recytatyw i arję. Do tego należy zaliczyć dramatyczne ukształtowanie zdarzeń religijnych:

cztery pasje Chrystusa, to znaczy opowiadania ewangelistów o jego żywocie i umieraniu, które H. Schütz poraz pierwszy próbował muzycznie oddać: następnie misterja i oratorja, obok nich zaś duchowną operę: Bach i Händel są głównymi filarami tej niemieckiej sztuki, której pochodzenie z włoskiej muzyki staje się już jasnym, gdy się zważy, że Händel wielką część swego życia przepędził we Włoszech, a Bach ciągle zajmował się opracowaniem włoskiej literatury muzycznej. Otóż: bez wątpienia obydwaj mistrze przejęli już gotowe formy i gatunki z włoskiej sztuki muzycznej, lecz przetworzyli je niezależnie i w ten sposób powstały piękniejsze i czystsze arcydzieła, niż we włoskiej sztuce. To odnosi się przede wszystkim do oratorium Händla i do kantat Bacha, które można nazwać oratorjum w małych ramach. W końcu pobudził nowostworzony chorał niemiecki, podobnie jak w starochrześcijańskiej epoce, muzykę organową, która w arcydziełach Bacha osiągnęła szczyt, do dziś nieprzekroczony.

Ten sam nowy chorał stworzył gałąź boczną: pieśń świecką. Pieśń ta była atoli zawsze jeszcze w silnej zależności od chorału. A była to poniekąd wina czasu. Trzydziestoletnia wojna zniszczyła Niemcy, dlatego też nie pora była na prawdziwą radość i używanie życia; zamiast tego znajdujemy pobożność i filozoficzne rozmyślanie. Brak tej epoki w Niemczech cech indywidualnych; pojedynczy nie ma odwagi i szuka podopry w społeczeństwie mieszczańskim, które odczuwało równocześnie religijnie i świecko, nie zdając sobie może nawet sprawy z tej mieszaniny. Typowemi są dlatego też dla muzyki tej epoki tłumione barwy, opanowane uczucia i namiętności, i jest bardzo trudno nam wżyć się w te nastroje, które pokrewne są „apollinijskim“ okresu grecko-klasycznego. Byłoby natomiast całkiem fałszywem, gdybyśmy uważali i osadzili sztukę ową za „zimną i suchą“, jak to się dziś często jeszcze dzieje nawet wobec arcydzieł Bacha. Po śmierci twórcy popadły one w całkowite zapomnienie, z którego wy dobył je dopiero Mendelssohn, podobnie jak Wagner musiał do nowego życia pobudzić dziewiątą symfonię Beethovena. Dziś jeszcze znamy bardzo mało „duszę“ Bacha, ograniczamy się za wiele na bezmyślne powtarzanie ciągle tych samych dzieł (z pasją Mateusza na czele), tam gdzie przecie do wyboru mamy setki innych jego arcydzieł. Nie wolno zapominać, że właśnie całkiem wielcy w królestwie sztuki zasługują na nasze zainteresowanie, ponieważ nie dają się sprowadzić do szematu, a styl ich nie odpowiada żadnym hasłom. Wielkość ich bowiem polega właśnie na tem, że są wyżsi ponad czas. Umieszczenie ich w jakiejś epoce, które tak łatwo daje się przeprowadzić u kompozytorów drugorzędnych, tu nie udaje się nam wcale. Orlando Lasso i Palestrina patrzą, jak wieloobliczy bóg Janus, zarówno w przeszłość jak i w przyszłość, budują pomost między surowością starokościelną a nowotworzącą się radością zmysłów w muzycznej sztuce ozdóbnej; pod-

bnie sprawa się ma z Bachem i Händlem, a podobnie też z Beethovenem; który jednoczy klasycyzm z romantyzmem. To utrudnia jasne uporządkowanie historii muzyki, że zjawiska ważne z punktu rozwoju nie pokrywają się z historią życia wielkich kompozytorów, raczej krzyżują się.

Ci całkiem wielcy jednoczą w sobie wszystkie promienie sztuki, bez względu na czas i kraj, z którego pochodzą. Wielkość ich w pierwszym rzędzie nie polega wcale na wynajdywaniu czegoś nowego, lecz na wydoskonaleniu tego, co ubiegła i współczesna epoka nagromadziła. To odnosi się nawet do materiału muzycznego: do motywów i melodji, które często z rąk wynalazcy przeszły w ręce geniusza i tu dopiero otrzymały odpowiednią formę wyrazu. Właśnie czas Bacha poniekąd udowodnił, że sztuka polega na umiejętności, na kształtowaniu materiału, nie zaś na jego wynajdywaniu.

Ta dygresja była potrzebna, by wykazać, że epoka muzyki „mieszczańskiej” zasługuje na naszą baczną uwagę, i że jesteśmy jeszcze bardzo dalecy od jej zrozumienia. Przedkłada nam się ciągle te same utwory Händla i Bacha. Mnóstwo dzieł z owych czasów znamy tylko w opracowaniach wirtuozów skrzypcowych i fortepianowych. Nie mówię już o strasznej melodji Gounoda do pierwszego preludjum z Bacha „Wohltempiertes Klavier”; jest to hańba nie do zmycia. Jak wielkiem jest znaczenie muzyki tej epoki wynioskować można z zachwyty Beethovena, który ciągle studiował Händla i Bacha; Schumann zaś polecał wszystkim uczniom ciągle grać dzieła Bacha; jeden zaś z największych naszych kompozytorów Max Reger nawiązał wprost do muzyki Bacha.

Na czem więc polega znaczenie tej muzyki?

Powiedzieliśmy już, że przejęła i zabsorbowała stylistyczne wyniki dworskiego włoskiego renesansu. Rozwinęła je ona do najwyższego rozkwitu i przygotowała tem samem prowadźstwo Niemiec w dziedzinie muzycznej. Renesans zdobył swobodę górnego głosu, po za tem na wzór tego głosu górnego niezależność innych głosów (Okeghem), co się głównie objawiało w technice

kanonicznej i imitacyjnej. Te dwie zdobył: swobodę górnego głosu z podłożonym basem jako wyraziciela każdorazowego akordu i suwerenną niezależność rozwoju wielu głosów równocześnie, polifonję, połączył Bach i udoskonalił obydwie. Mowę (recytatyw) i śpiew (arja) ukształtował on do ostatnich możliwości. Händel dążył po tej samej drodze i zdobył sobie uznanie wcześniej niż Bach, ponieważ jego mowa muzyczna była przystępniejsza i dźwięczniejsza przez serdeczniejszy stosunek do włoskiej sztuki. Jego sztuka przemawiała wskutek tego do mas i wykształcił on odpowiednie formy: oratorium i operę duchowną, natomiast siła Bacha leży w muzyce kameralnej, organowej i kantacie.

Händla droga wiodła z opery włoskiej i dlatego podkreślał on silnie elementy dramatyczne w operze, wskutek czego one nadają się do scenicznego wystawienia, co też wielokrotnie z powodzeniem próbowano. Wyklucza on ze swych oratoriów wszystkie partie niedramatyczne, a więc liryczne arje, epickie opowiadania i filozoficzne rozważania i wiąże jedynie efektowne dramatyczne obrazy. Natomiast droga Bacha wiodła z chorału — który wprawdzie był naśladownictwem włoskiej monodji — lecz w rezultacie był niejako wskrzeszeniem starochrześcijańskich hymnów. Jego oratoria, pasje i kantaty obracają się więc bardziej wokół kontemplacji, lirycznych rozważań i opowiadań, a chorał odgrywa wśród monodycznych arji i imitatorskich śpiewów chórowych ważną rolę. Obok generał-basu, który tylko zaznaczał niejako akordy, wykształca Bach wedle wzoru włoskiego basso continuo, do którego wykonania używa on cembala, organów i orkiestry. Był on więc powołanym wpłynąć bardzo silnie i dodatnio na rozwój orkiestry i przygotować późniejsze jej udoskonalenie, gdy natomiast przeciwnie Händel nie potrzebował bogatych cieniowań kolorystycznych dla swoich masowych efektów, swego stylu al fresco. Najrozsławniejsze próby przeinstrumentowania partytur Bacha i Händla należy potępić, mimo że tak genialni muzycy je wykonywali jak Mozart i Robert Franz.

(C. d. n.)