

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Epokę, która nastąpiła po Beethovenie nazywamy romantyzmem. Romantyzm jest najwyższym kultem osobistości, a wyrósł on z ówczesnej politycznej sytuacji w Europie środkowej, która była nasycona rozczerowaniem z powodu niedotrzymania przyrzeczeń przez panujących. Przyrzeczono ludom wolność, lecz gdy w bitwie narodów groźny cień Napoleona usunął się z Europy, nikt nie myślał o dotrzymaniu obietnic. Podczas gdy jedni przygotowywali rewolucję jako zemstę i zbawienie (bez wszelkiego zresztą powodzenia), inni o słabszej woli zapadali w zadumę i zaciekania; szukali w sobie, we własnym ja ukojenia i pocieszenia. Podczas gdy dla Beethovena najważniejszym jeszcze było oddanie walki własnej duszy, to teraz walka zamienia się w rezygnację i pozostaje tylko dążność pojmować wszystko co się dzieje w świecie w odniesieniu do własnej osoby, w myśl powiedzenia starożytnego filozofa, że „człowiek jest miarą wszystkich rzeczy”. Ażeby oddać wiernie wszelkie wzruszenia własnej duszy, musiano wydoskonalic środki charakteryzacji i ilustracji muzycznej. Swoim „motywem losu” Beethoven wzbogacił w dalszym ciągu szereg motywów przewodnich, zapoczątkowany przez J. S. Bacha. W szóstej symfonii, w symfonii pasterzy pełnej szmerów natury, śpiewu ptaków i opisu burzy, zrealizował Beethoven niedołężne próby starofrancuskiego *chauson* (Jannequin, jego opisy bitew, polowań oraz imitacje słowiczych śpiewów) i poprzednika

Bacha w kantoracie św. Tomasza w Lipsku Kuhnau’a, który oddawał w fortepianowych utworach historje biblijne i Owidjusza „Metamorfozy”. To są drogi rozwoju programowej muzyki, której rozkwit przypada na epokę romantyzmu. Nie było to więc wcale przypadkiem, że właśnie pionierzy najrozmaitszych form romantycznego wyrazu wywodzili i powoływali się bezpośrednio na Beethovena: Wagner powoływał się na ostatnią część symfonii dziewiątej, gdy po udoskonaleniu swej techniki motywów przewodnich, zabierał się do zrealizowania swej idei o potrzebie zbawienia indywiduum (a więc właśnie rezygnacji, która go wiodła od filozofii Schopenhauera o pokonaniu woli, aż do buddaizmu) przez połączenie muzyki z innymi gałęziami sztuki. Również na Beethovena powoływał się Berlioz, który do szczytu doprowadził sztukę usamodzielnienia instrumentów orkiestralnych i zarazem wprowadził motyw przewodni w muzykę czysto instrumentalną. Tem samym stał się on niejako założycielem „nowoniemieckiej” orkiestralno-wirtuozowskiej szkoły Liszta i Straussa, która jest pewnego rodzaju nowoczesnym odpowiednikiem do manheimowskiej szkoły Stamitza; analogicznie przypada ważna rola wprowadzenia nowych instrumentów o wielkiej zdolności charakterystycznej. Wymarzona przez Berlioza olbrzymia orkiestra jest już dzisiaj po największej części zrealizowana, wiolonczelę uwolniono z przymusowego zjednoczenia z kontrabasem, wprowadzono wojsko-

wy ostry Es-klarnet, powiększono ilość kotłów z trzy na szesnaście (w Berlioza „Tedeum“), wielki bęben, przez Beethovena tylko w opisie bitwy (zwycięstwo pod Vitorrią) użyty, otrzymał stałe miejsce w orkiestrze; zjawiają się w orkiestrze tuby wagnerowskie, instrumenty pośrednie między waltorniami a puzonami, straussowskie hekelfony, rodzaj oboju basowego; meyerbeerowskie saxofony, rodzaj klarnetu; celesta, harfy, tamtam lub gong, harmonjum, organy, fortepian, a nawet maszyny wiatrowe u Straussa. Mahler osiągnął w swej 8 symfonji ideał berliozowski przy pomocy chórów, a Schönberg w swych „Gurrelieder“ przez pomnożenie instrumentów dętych.

Jeszcze dalszy moment sztuki Beethovenowskiej wykształcili jego następcy jednostronnie: przeciwieństwa i silne kontrasty w nastrojach. Beethoven przeciwstawiał na krótkich przestrzeniach najsilniejsze kontrasty, nad czem krytyka współczesna nie mogła przejść: wielki francusko-włoski kompozytor operowy Cherubini nazywał to brutalnem, a nawet Weber naigrywał się z tego, podobnie też i Schubert. Chociaż obydwaj: Weber i Schubert — mimo że może nie przeczuwali tego — byli bezpośrednimi spadkobiercami Beethovenow-

skiej sztuki nawet pod względem silnego kontrastowania nastrojów. Wykorzystanie przeciwnych nastrojów umożliwiło Weberowi stworzenie wielkiej opery romantycznej: „Wolny strzelec“ (Freischütz); a Schubertowi stworzenie nieprześcignionych arcydzieł literatury pieśniowej o niebywałem wprzód bogactwie melodji i plastyki wyrazu. Schumann kontynuuje Schubertowską muzykę pieśniową i kameralną; jest on obok Wagnera jedynym następcą weberowskiej sztuki scenicznej; jest on mistrzem drobnej formy opisowej (sceny dziecięce i karnawałowe). Weberowska zdolność demonicznej charakteryzacji przenosi się na Marschnera („Wampir“, „Hans Heiling“). Schubertowską balladę uprawia dalej Loeve. Weber, Schubert i Schumann są uczniami Beethovena w najlepszym tego słowa znaczeniu, głównie przez używanie rozmaitych kontrastujących rytmów, przez opieranie się na elementach ludowej muzyki tanecznej, przez ożywienie muzyki kameralnej i głównego instrumentu muzyki mieszczańskiej: fortepianu. Lecz w tej ostatniej dziedzinie przewyższa ich wszystkich Chopin.

(C. d. n.)