

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Na polu pieśni po Schubercie i Schumannie rozwój przynosi tylko pojedyncze zjawiska. Brahms podąża w swych symfoniach za ideałem beethovenowskim przez podkreślanie walki dwóch tematów w przeciwieństwie do współczesnej symfoniki poetyckiej, ilustrującej motywami przewodnimi (Leitmotiv), lecz brak beethovenowskiej siły inwencyjnej, którą posiadał tylko niedoceniany Brahmsowi współczesny Brückner. W pieśniach swych stara się Brahms bardziej o wiązania melodji, niż recytacyjną wyrazność; natomiast Hugo Wolf przenosi śpiew deklamacyjny z wagnerowskiego dramatu na pieśń, czasem nawet kosztem melodyjnej śpiewności.

Ponieważ romantyczna epoka porzuciła beethovenowską zasadę tworzenia: walkę dwóch przeciwnych tematów wraz z ich materiałem motywicznym, tylko jednostronnie posługiwała się i budowała przy pomocy wyrazistych motywów; ponieważ w miejsce tematowych kontrastów ograniczyła się do kontrastów nastrojowych, pociągnęło to za sobą zachwianie się całej dotychczasowej architektiki formalno-muzycznej. W miejsce rozbudowy sonatowej i symfonicznej (a = przedstawienie obydwóch tematów czyli ekspozycja, b = przetworzenie, to znaczy walka tych dwóch tematów, a = powtórzenie ekspozycji czyli reprzyza z zakończeniem lub codą (kodą) wprowadza się formę, która kieruje się poetyczną myślą przewodnią dotyczącą zwykle jednego tematu głównego, wedle którego utwór się nazywał: Orfeusz, Tasso, Faust Liszta; Don Juan, Macbeth, Don

Quixote, Dyl Sowizdzał Ryszarda Straussa. Jeżeli gdzieś pojawia się obok tego tematu głównego jeszcze inny, to nie był on podobnie jak u Beethovena równorzędny pierwszemu, tylko raczej jego uzupełnieniem, a więc jest to pewnego rodzaju uwstecznienie, powrót do przedbeethovenowskiego czasu Mozarta lub nawet Bacha z jego „monistyczną“ (Halm) jednotematowością fugi. Przykłady: Berlioza „Romeo i Julja“, motywy Mefista i Małgorzaty w Fauście Liszta, motyw „przeciwników“ w „Życiu bohatera“ Straussa. Stąd jeszcze tylko jeden krok, a znajdziemy się poza obrębem wszystkich utartych form muzycznych.

A uczynił krok ten zrodzony z romantyzmu muzycznego, na wzór sztuki malarskiej, muzyczny impresjonizm.

Christian Broder powiada w swej „Filozofji sztuki“, że główną cechą stylistyczną impresjonizmu jest unikanie ciągłości. W tem leżą wszystkie dodatnie i zarazem ujemne strony tego stylu. Najłatwiej da się on jeszcze zrozumieć i ująć jako reakcja antywagnerowska. Z tego zaś punktu widzenia znajdujemy silną analogję do reformy florentyńskiej z 1600 r., chociaż nie możemy impresjonizmowi przyznać tego znaczenia ani absolutnego ani rozwojowego co renesansowi. Powód zaś leży w pozamuzycznym, czysto literackim, poniekąd dyletanckim podłożu impresjonizmu. Sordynowane życie afektów Maeterlincka odzwierciadla się tak wiernie w tłumionych gestach Debussy'ego, arcymistrza muzycznego impresjonizmu, że śmiało możemy to nazwać stylistycznie

udałem rozwiązaniem problemu. I udało się Debussy'emu wynaleść nowe czarujące dźwięki i połączyć je w nowej formie w małych utworach fortepianowych, jednakowoż ten dobrowolny brak substancji muzycznej nie wystarcza dla wypełnienia większego utworu orkiestrowego. Formotwórczy temat znika, w miejsce jego zjawia się motyw skarłowaciały, a raczej strzępy motywu i mnóstwo nowych elementów dźwiękowo-barwnych. Najciekawszym zaś jest to, że i w tym wypadku powoływano się na Beethovena, który nie kładł wielkiej wagi na oryginalność materiału motywicznego, za to poświęcał całą swą uwagę konstrukcji przetwarzającej, tak zwanej pracy tematycznej. Oczywiście przeoczono różnicę: Beethoven widział w tematycznym przetworzeniu dwóch tematów i ich pobocznych motywów symbolizowanie walki w świecie natury i ducha, w której ostatecznie zwycięża lepszy. Stwarzał on więc mikrokosmos

istniejącego świata, podobnie jak Bach — według słów Goethego — w swych fugach powstałych z jednego tematu o nielicznych motywach mikrokosmos stworzenia świata. Natomiast impresjonizm nie kształtował, nie rozwijał tematów ani motywów, nie przedstawiał żadnej pracy etycznej i nie uszlachetniał słuchających. W impresjonizmie tylko powracał ten sam skarłowaciały temat w ciągle nowym oświeceniu.

Dziś impresjonizm należy do historii. Ceniśmy go najwyżej jeszcze jako przyprawę tematycznie ufundowanej muzyki, ponieważ w pierwszym rzędzie wymagamy plastycznego związku. Postulat ten nie jest wcale wpływem refleksji, tylko kwintesencją głęboko zakorzenionych poglądów i tradycji. Głównym zaś środkiem tej przyprawy była barwa. I tu powołują się na Beethovena.

(C. d. n.)