

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Używanie półtonów, które jakby druga linja bojowa stoją za lukami pierwszej i wstępują w ich miejsce dopiero w skali „chromatycznej“, wywiera wrażenie barwności. Stąd też nazwa: chroma znaczy w greckiej mowie barwa. Barwność ta polega na tem, że zacierają one poniekąd kontury linji pierwszej niechromatycznej. Rozwój ten w końcu skryształizował się — do linji nowej o dwunastu równorzędnych tonów, w której „barwność“ już nie odgrywa wielkiego znaczenia.

Obydwa elementy: chromatykę, to znaczy poruszanie się półtonami, zacieranie charakteru skali djatonicznej i harmonikę, to jest operowanie leżącymi wielodźwiękami rozwinął nadzwyczajnie Beethoven celem malowania nastrojów w sensie subiektywistycznym przy oddawaniu własnych przeżyć duchowych. To jednakowoż było tylko rzeczą uboczną, tu i ówdzie użytą, niejako dla urozmaicenia dramatycznej i kierującej sztuki linjowej. Teraz zaś w sztuce romantyzmu stało się to głównym atutem: chromatyka wyrasta do olbrzymich rozmiarów dzięki twórczości Spohra i Wagnera. Przez to muzyka ta łatwo wpada w ton nieco płaczliwy i sentymentalny. Wagner sam szybko się zorientował, bo po „Tristanie“, który można uważać za szczyt chromatyki i romantyzmu, nawrócił w „Śpiewakach Norymberskich“ do skali djatonicznej. Natomiast Schumann nie mógł się nigdy całkowicie uwolnić od romantycznej chromatyki i jeszcze dzisiaj niektóre jego utwory wywierają wrażenie sentymentalno-melancholijne.

Przez zamglenie skali przy pomocy kroków półtonowych osiągnięto jednakowoż jeszcze co innego: uwolnienie od skali djatonicznej jako podstawy harmoniki, która przecie powstała z tercji skali djatonicznej, a przedstawia się nam jako trzy górne funkcje — tonika, dominanta i subdominanta. Te w ten sposób powstałe akordy i harmonje tworzą jako trjada (kadencja) fundament każdej skali wraz z wszystkimi z niej powstać mogącymi akordami. Aż do czasów Bacha, Händla, Haydna i Mozarta były te harmonje kadencjowe silnem podłożem każdej skali i melodji z niej utworzonych. Odpowiadały one, by je porównać, trzem wymiarom, według których każdy obraz lub rzeźba musi być wymierną, jeżeli nie ma być czem zamglonem, nieuchwytnem. Romantyka, która faworytowała mistyczność, zgłębione chairobscure, której pęd skończyć się musiał w impresjonizmie, chciała pokazać naturę, jak ona się w mózgu i duszy tworzącego odzwierciedla, musiała więc logicznie postępując kroczyć do rozluźnienia stałych form — dymensji. Do tego służyły posunięcia półtonowe, które umożliwiały zamazywanie kadencji. Pod-

czas gdy do Beethovena przechodzono z jednej skali do drugiej, dokładniej powiedziawszy z jednej harmonji djatonicznej do drugiej ze ściśłem uważaniem na trjadę kadencjową i przy pomocy właśnie tejże, zważając ściśle na „pokrewieństwo“ kwinty, a więc na stosunek dominantowy lub subdominantowy dwóch akordów, to teraz unikano pokrewieństw tych, maskowano je, a w końcu całkiem je ignorowano.

Jeżeli współcześni zarzucali jeszcze Beethovenowi i Schubertowi a nawet Mozartowi, że nie trzymają się norm przy przechodzeniu z harmonji jednej do drugiej (modulacja), a zwłaszcza przytrafiało się to często Schubertowi, ponieważ zamiast pokrewieństwa kwinty chętnie używał pokrewieństwa tercji, to było to przecie niewinną zabawką w porównaniu do tego, co uczynili Wagner i jego następcy. Pozorna opozycję tworzył Brahms, który jako przeciwwagę dla chromatyki wprowadził przedbachowskie tonacje kościelne, następnie zaś Reger Maks. największy mistrz sztuki polifonicznej po J. S. Bachu. Reger, opiera się o naukę lipskiego historyka Riemanna, twórcy teorii funkcyjnej i zastępczej, która to powiada, że każdy akord jest toniką, dominantą lub subdominantą albo zastępuje jedną z tych funkcji. Systematycznie i konsekwentnie rozbudowana ta teoria wykazała wszystkie możliwości harmoniczne, zawarte w tonacjach aż do ostatecznych granic. A gdzie granice są znane, tam nie trudno je przekroczyć.

Rozluźnienie świadomości i poczucia tonacji czyniło dalsze i gwałtowne postępy. Jeszcze Debussy, wielki impresjonista, trzymał się autorytetu tonacji, chociaż przesycony dotychczasowymi skalami i harmonjami konstruował nowe sztuczne: głównie skale z samych całych tonów złożone, której akordy tercjowe (przeważnie same zwiększone) brzmią dziwnie. Pozatem zaczęły rozmaite narody wpływać na rozwój przy pomocy właściwości ich sztuki ludowej poniekąd egzotycznej. Grieg wzbogacił swoją i europejską muzykę północnymi elementami, głównie norweskimi rytмами tanecznymi. Mussorgski używał harmoniki ludowo-rosyjskiej zamiast tradycyjnej. Schillings zabarwiał swoją mowę muzyczną niezwykle sposobem prowadzenia melodji. Pfitzner cierpkością harmoniki i zwrotów melodyjnych mimo silnej pokrewności z melodyką Schumanna i Wagnera Strauss w tym wypadku wyciągnął ostatnie konsekwencje romantycznego sposobu myślenia; w pojedynczych wypadkach prowadzi on głosy bezwzględnie — bez kompromisu i nie zważając na akordy, podobnie jak to czynili Bach, Beethoven i Wagner — np. w kwintecie żydów w „Salome“,

w przygrywce orkiestralnej sceny poznania w „Elektrze“, w części o walce w „Życiu bohatera“. Równocześnie pędzi on przejawskrawienie muzyki programowej do ostatecznych granic, głównie przez wprowadzenie do swej mowy muzycznej dźwięków niemuzycznych, a więc szmerów: jak szum wiatru przy pomocy maszyny wiatrowej w „Don Quixote“, bicowanie różgami w „Elektrze“. Stąd był tylko krok jeszcze do włoskich futurystów: Marinetti i Russolo, którzy twierdzili, że szmer jest równo-uprawnionym środkiem muzycznym nawet w najbardziej artystycznym znaczeniu. Budowali oni nawet w tym celu specjalne maszyny dla oddawania szmerów np. wielkiego miasta, propelerów aeroplanowych itp. Oczywiście, że kierunek ten nie mógł się ostać.

Ważną postacią w rewolucji muzycznej jest również wielki mistrz fortepianu Ferruccio Busoni, którego silnie refleksyjny i konstruktywny umysł poruszył kwestję ćwierćtonów, dziś aktualnie dalej prowadzoną przez A. Habę. Busoni proklamował prócz tego prawo pojedynczej indywidualności do całkowitej swobody w sprawach formy muzycznej i zainicjował temsamem choć tylko pośrednio najmłodszą generację kompozytorów: Schrekerja i jego szkołę.

Osobistością w rozwoju muzyki ostatnich trzech dziesięcioleci najważniejszą, o przełomowym znaczeniu i niezmiernych wpływach, jest Arnold Schönberg.

(C. d. n.)