

Historja muzyki w zarysie

Wszelkie prawa zastrzeżone. Przedruk bezwzględnie wzbroniony.

(Ciąg dalszy.)

Wracamy do głównych linii rozwoju muzycznego. Pokolenia, które przyszedł po Beethovenie, ograniczyły się tylko do wyciągnięcia ostatnich konsekwencji z tego, co Beethoven powiedział. Oczywiście rozbijając na pojedyncze linie i składniki to, co on jednoczył w wielką całość.

W historii muzyki oznacza Ryszard Wagner okres spokoju, epokę zbierania energii, i całkiem podobnie jak po Beethovenie można wszystko po Wagnerze odnieść do niego. Wszystkie współrządne i wszystkie rozbieżne kierunki dzisiejsze mają swój początek w Wagnerze.

Wprzód w sztuce muzyczno-dramatycznej: Wagner przejął od Beethovena tendencję, że muzyka ma wyrazić ideę filozoficzną, a to go sprowadziło do operowego uświetnienia idei zbawienia, całkiem podobnie jak to widzimy w „Fidelio“ Beethovena. Takie idee zamyka również Liszt w swych poematach symfonicznych (Faust, Tasso, Orpheus). Zaczątków tych poematów szukać należy w uwerturach Beethovena (Leonore, Egmont, Coriolan). Równocześnie z Wagnerem i Lisztem podejmuje podobne tendencje francuz Berlioz: Romeo i Julia, sceny z Fausta.

Dziś dopiero błędnie znaczenie tej muzyki filozoficznej, choć jeszcze Ryszard Strauss jej hołdował. Od Straussa Don Juana, Don Quixota, Dyla Sowidrzała, Zaratustry, prowadzi prosta droga do Pfitznera „Kätchen von Heilbronn“, Deliusa „Taniec życia“, Mraczka „Eva“, Klose'go „Życie snem“, Hauseggera „Wieland“. Nawet ci najnowsi, którzy usunęli się od muzyki filozofującej i którym muzyka wystarcza sama w sobie (ekspresjonizm) kiedyś haracz swój złożyli poematom symfonicznym: Schönberg stworzył „Pelleas i Melisande“, Szymanowski „Pentesilea“. Schreker, przedstawiciel muzyki melodyjnie i kolorystycznie najsilniej spotęgowanej, napisał poemat „Eckehard“. Max Reger, który szukał zbawienia w ścisłych formach muzycznych, zostawił nam suitę roman-

tyczną i suitę do obrazów Böcklina. Podobnie też odszczepieńcy Wagnerowscy, impresjoniści, przedstawiciele muzyki barw, wrażeń i nastrojów hołd składali poematom symfonicznym: Debussy „Morze“.

Widzimy, że przestrogi Wagnera, który był przeciwnikiem tego rodzaju twórczości — mimo swego „Fausta“ — nie pomogły. On sam rozpętał tę burzę swą muzyką idei, muzyką ilustracyjną, techniką motywów przewodnich i nie mógł jej już zażegnać. Również jego sztuka instrumentacyjna do największego rozkwitu doprowadzana, nęciła następców do wypróbowania jej poza towarzyszeniem akcji scenicznej.

Lecz również na polu muzyki scenicznej spadkobiercy sztuki Wagnera ograniczali się do rozwinięcia jego idei. Jego idea zbawienia święci triumfy u Straussa („Guntram“), Pfitznera („Arme Heinrich“) i u Różyckiego („Eros i Psyche“). Wagnerowskie postacie pełne tęsknoty pojawiają się jeszcze u Schrekera („Die Gezeichneten“). Jego kraina baśni panuje niepodzielnie u Humperdincka („Jaś i Małgosia“), u Straussa („Frau und Schatten“), u Schrekera („Schatzgräber“); wagnerowska romantyka rycersko-średniowieczna rozpościera się w Thuilliego „Wobetanz“ i Pfitznera „Róża z ogrodu miłości“. A wpływ jego muzyki przebiega się nawet w dziełach przeciwnego mu weryzmu włosów: Mascagni, Leoncavallo, Puccini. Weryzm ich polega na czysto zewnętrznych cechach libretta o dramatycznej krwiożerczej, zapoczątkowanej w naturalizmie Emila Zola. Silnie złagodzony weryzm wraca w Debussy'ego „Pelleas i Melisande“ i Straussa „Salome“ i „Elekta“. A wagnerowski humor odnawia się u Straussa („Feuersnot“ i „Kawaler ze srebrną różą“), u Schillingsa („Pfeifertag“), u Wolf-Ferrari'ego („Tajemnica Zuzanny“ i „Ciekawość kobieca“), u D'Alberta („Odjazd“, „Flauto Solo“), u Blecha („Przypieczętowane“), u Bittnera („Muzykant“).

Może być, że Wagner sam byłby chętnie widział, gdyby rozwój po nim poszedł całkiem innymi torami, które on sam jeszcze wskazał, torami symfonicznej sztuki form i linii. Przecież zamierzał on pod koniec życia swego tworzyć fugi i symfonie. A nie spostrzegł nawet, że jest to droga znienawidzonego przez siebie współczesnego J. Brahmsa. Wprawdzie brakło Brahmsowi pogodności geniusza, a jego filozoficznie zgłębiona siła formalna nie mogła zastąpić melodyjną i kolorystycznie-harmoniczną ciasnotę jego fantazji. Pod tym względem przewyższał go olbrzymio Anton Bruckner, który w pomysłach tematowych i w barwności wyższym jest często od Beethovena, jednakowoż pod względem pracy myślowej i architektonicznej jest zbyt naiwnym, a czasem nawet niedołężnym. Jego ósma symfonia jest naprawdę utęsknioną „dziesiątą” Beethovena. Jako mistrz barwy dorównuje mu, jako mistrz linii przewyższa go, Brahmsa, jakoteż wszystkich innych z wyjątkiem Bacha Max Reger, którego geniusz kontrapunktyczny objawia się nam w fantazjach i fugach organowych, w przesłicznych warjacjach na temat Hillera, Bacha, Mozarta.

Ani Brahms ani Bruckner nie osiągnęli ideału nowej symfonii, przepojonej filozofją i barwą w takim stopniu, jak udało się to Gustawowi Mahlerowi.

Jest on wielkiem zjawiskiem przełomowym wielkiej epoki muzyki niemieckiej. Podczas gdy Ryszard Strauss ze swem wirtuozowsko-realistycznym dziełem jest organicznie ostatniem ogniwem naturalnego rozwojowego łańcucha i stanowi niejako krańcowy biegun symbolicznie prymitywnej sztuki J. S. Bacha, to Gustaw Mahler dąży dalej i naprzód do syntezy wszystkich sił zamkniętych w niemieckiej muzyce. Posiadał on moc stworzenia tej syntezy z rozmaitych elementów muzyki germańsko-europejskiej. Mnóstwo ideałów przeszłości potrafił on zjednoczyć w jeden nowy ideał. Demonyczną i waleczną swą energją wznosił on jeszcze raz muzykę niemiecką na szczytowe wyżyny. Jego niezmordowany duch ciągle i bez przerwy szukał i walczył z tytaniczną wprost siłą, by uwolnić się z więzów jednostronnej tradycji, by stworzyć symfonię nowych czasów. Tylko taki fanatyk, pełen tęsknoty, mógł stworzyć takie arcydzieła, pełne elementarnych przeżyć i czarujących piękności, podczas gdy wokół epoka muzyczna umierała w chaosie i upadku.

Ażeby całkowicie zrozumieć tę piękną, świetlaną postać, należy sobie uświadomić, że wprowadza on mocą swego nieskazitelnego artystycznego charakteru do muzyki najskrajniejszy idealizm, co umożliwiło cały jej współczesny rozwój i bieg. Musimy sobie uświadomić, że dzieło jego jest potężnem, jako oczyszczony wyraz konwulsyjnego czasu, a więc powstało ono z organicznej, kosmicznej konieczności. Mahler jest klasykiem, bo oświeśla i uszlachetnia życie; on nie ucieka przed życiem jak romantyczny pesymista w krainę fantazji i rezygnacji; ani nie fotografuje rzeczywistości jak realista bez kryterjum moralności i poczucia odpowiedzialności.

Mahler wyszedł ze szkoły opery, wyrósł i całe życie pracował w świecie Wagnerowskiego dramatu muzycznego, lecz jako twórca uwalnia się od tych wpływów z podziwienia godną konsekwencją. Jego muzyka tkwi w beczasowym królestwie prymitywnej duszy ludzkiej. I przez tę ludowość

rozszerza on pełnię subiektywnych przeżyć, gromadząc i potęgując je do wielkości ogólnej, kosmicznej, „symfonicznej”. Tworzy on kolektywizm muzyczny. I to jest nowe znaczenie pojęcia „symfonii”. Jej uwolnienie ze skorupiałości akademickiej i oddanie jej tętniącemu życiu.

Dlatego Mahler jest pierwszym twórcą nowoczesnym.

Sztuka Mahlera tkwi głęboko w pełnem uchwyceniu cierpienia; poznaje i przedstawia on je nie subiektywnie, tylko na podstawie abstrakcji ogólnoludzkiej tragiki. A w dalszej konsekwencji tego, zrozumiała się staję tęsknota do wielkiego, jednoczącego i pojednawczego wzniesienia się przez miłość. Tu są styczne sztuki Mahlera z Beethovenską symfonią dziewiątą. Wszystkie inne analogie przeważnie techniczno-formalne są tylko pozorne. Albowiem wielki artysta stwarza dla swej indywidualnej potrzeby wyrażenia się indywidualne środki wyrazu. Jedno z drugiem jest tak ściśle związane, że istota techniki pokrywa się z istotą dzieła. Szczególnie ma to miejsce w sztuce muzycznej, której treścią główną — może nawet jedyną — jest forma. Technika objawia istotę, wartość, a nawet charakter kompozytora. W dziedzinie techniki kompozytorskiej rządzi użyteczność: forma, czas trwania, obsada, wybór układu homofonicznego lub polifonicznego zależą od wyrazu, któremu mają służyć. Celem jedynym jest: zrozumieć i jasne oddanie treści. Technika Mahlera samowolna, jak żadna inna, jest ostatnim wyrazem tonalności, lecz wszystkie zarodki przyszłego rozwoju są w niej zawarte.

Dzieła jego są monumentalne jako całość, w szczegółach zaś pojedyncze, jasne i ostro zarysowane. Głównem dążeniem: osiągnięcie jak największej plastyki. Cały skomplikowany aparat orkiestralny, służy jedynie celom praktycznym: aby móc pojedyncze głosy kolorystycznie odróżnić. Cały układ Mahlerowski dąży do największej precyzji, plastyki i ekonomii. Dlatego też rezygnuje on w zasadzie z licznych, zdawałoby się niezbędnych figur wtórowych. Gdzie się jakaś zjawi, to tylko jako środek wyrazu lub charakteryzacji.

Każda taka figura w chwili swego pierwszego powstania była tylko środkiem wyrazu, a dopiero przez częste używanie spadła do roli szablonu pomocniczego. Jest to wielką zasługą Mahlera, że udało mu się oczyścić te figury i nadać im żywą treść wyrazistą. Ogranicza się Mahler do kilku głosów, które często ostro się zderzają. Układ jest dlatego wzorowo przejrzysty; brak mu dopełnienia przez akordy. — Porównałyby go można z anatomicznym preparatem: koście, mięśnie, nerwy — wszystko co nieistotne wyeliminowane. Harmonika ogranicza się do najmniejszej ilości funkcji, oczywiście tonalnych, często leży bas przez wiele taktów, czasem akord jeden przez cały temat. Za to linja melodyjna jest bogata i śmiała. Harmonia jest tu więc czynnikiem drugorzędym, tylko tłem niejako, melodia zaś najważniejszym czynnikiem formotwórczym. Bo choć koncepcja jest tylko miejscami naprawdę polifoniczną, to jednakowoż tu leży początek dzisiejszej linearności, tu już melodia nosi konstrukcję formalną.

Ten obiektywny zarys analityczny wykazuje jedynie mistrzostwo techniczne Mahlera. Muszę więc jeszcze dodać, że dalekim jest Mahler od artystycznego wirtuozostwa, jak też od jednostronnego idealnego pojmowania sztuki. Ośrodkiem jest

dla niego ludzkość, jest dusza, nie umysł. Leży w tem dążenie do usunięcia intelektualizmu z muzyki; tęsknota za muzyką, któraby ani z artyzmem technicznym ani z propagandą duchową nie miała nic wspólnego, ani też nie służyła dla romantycznej próżności indywiduum. Muzyka ta chce objawić na jak najszerszem podłożu duszę i uczucie ludzkości.

Jak dalece to się Mahlerowi udało, nie można jeszcze dziś powiedzieć. Dla nas jest ściśle powiązanem to, co u Mahlera jest wielkiem i co słab-

szem w jedną nierozrwalną całość. Ponad wielkim twórcą widzimy jeszcze większego człowieka, i to nie daje nam subiektywnej i obiektywnej pewności naszych zapatrywań. Lecz człowiek, który w szesnaście lat po śmierci wywiera dziełem swem osobisty i bezpośredni wpływ taki, jak tylko żyjący zwykle wywierają, jest bezsprzecznie genialnym, a wartość jego dzieła wielka.

(C. d. n.)
