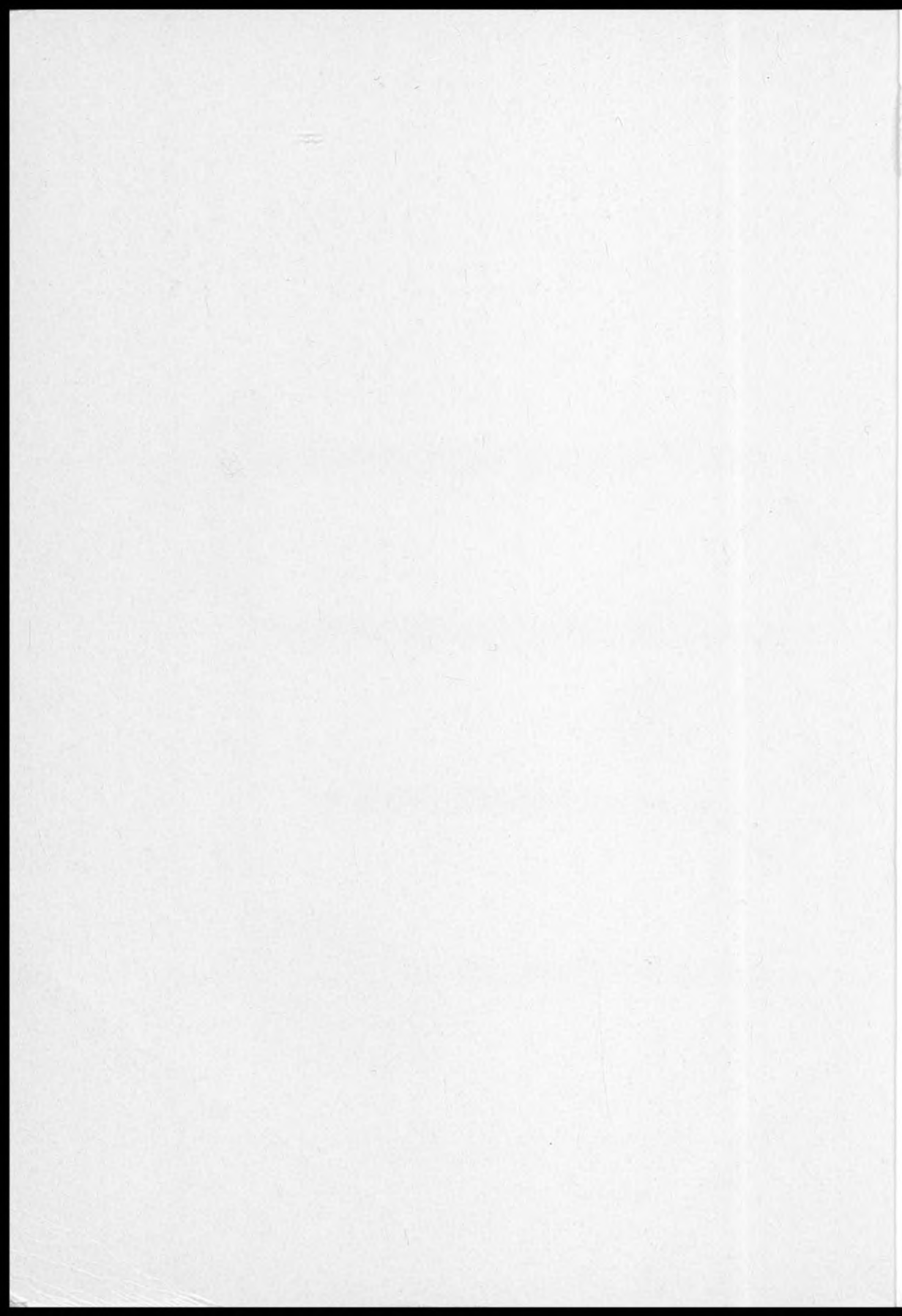


Muzyka

Dzieje kultury muzycznej

Podręcznik
dla szkół średnich





Bogusław Schaeffer

Dzieje kultury muzycznej

Podręcznik dla szkół średnich

Wydanie siódme

6	Wstęp	6
7	Historia muzyki	7
8	Podstawy teorii muzyki	8
9	Podstawy teorii muzyki	9
10	Podstawy teorii muzyki	10
11	Podstawy teorii muzyki	11
12	Podstawy teorii muzyki	12
13	Podstawy teorii muzyki	13
14	Podstawy teorii muzyki	14
15	Podstawy teorii muzyki	15
16	Podstawy teorii muzyki	16
17	Podstawy teorii muzyki	17
18	Podstawy teorii muzyki	18
19	Podstawy teorii muzyki	19
20	Podstawy teorii muzyki	20
21	Podstawy teorii muzyki	21
22	Podstawy teorii muzyki	22

23	Fuga	23
24	Fuga	24
25	Fuga	25
26	Fuga	26
27	Fuga	27
28	Fuga	28
29	Fuga	29
30	Fuga	30
31	Fuga	31
32	Fuga	32

33	Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne	33
34	Warszawa 1998	34
35	Warszawa 1998	35
36	Warszawa 1998	36
37	Warszawa 1998	37
38	Warszawa 1998	38
39	Warszawa 1998	39
40	Warszawa 1998	40
41	Warszawa 1998	41
42	Warszawa 1998	42



Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
Warszawa 1998

Projekt okładki *Zenon Porada*
Reprodukcje fotograficzne *Stanisław Michta*
Grafika nutowa *Maria Meyer-Borysewicz*

Redaktor *Magdalena Stokowska*
Redaktor techniczny *Krystyna Milewska*

Książka dopuszczona do użytku szkolnego przez Ministra
Edukacji Narodowej i wpisana do zestawu podręczników
do nauczania muzyki na poziomie szkoły średniej.
Numer w zestawie: 147/96

Niniejszy podręcznik *Bogusława Schaeffera* *Dzieje kultury
muzycznej* przeznaczony jest dla uczniów szkół średnich
łącznie z podręcznikiem *Marii Wacholc* *Repertuar i wiadomości
o muzyce*

© Copyright by Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
Warszawa 1987

ISBN 83-02-05774-6

Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
Warszawa 1998
Wydanie siódme
Arkuszy druku 15
Cieszyńska Drukarnia Wydawnicza
Zam. nr 1466/K-98

Spis rozdziałów

Wstęp	7
1 Muzyka: jej istota i charakter	9
2 Początki muzyki	10
3 Muzyka kultur antycznych	12
4 Muzyka średniowiecza	15
5 Średniowieczna muzyka polska	23
6 Muzyka renesansu	25
7 Muzyka kościelna renesansu	28
8 Palestrina i Orlando di Lasso	32
9 Muzyka świecka renesansu	37
10 Rozkwit polifonii i techniki imitacyjnej	39
11 Polska muzyka renesansowa: złoty wiek	41
12 Wacław z Szamotuł, Gomółka i Leopolda	42
13 Okres wczesnego baroku	44
14 Początki homofonii	46
15 Monteverdi	49
16 Instrumentalno-wokalne formy muzyki barokowej	52
17 Instrumentalne formy muzyki barokowej	53
18 Cechy muzyki baroku	56
19 Polska muzyka barokowa	57
20 Późny barok	59
21 Corelli, Vivaldi, Scarlatti	62
22 Bach	64
Fuga	72
23 Haendel	75
24 Okres przedklasyczny i wczesny klasycyzm	78
25 Haydn	82
26 Rola harmonii i znaczenie melodii	84

27	Rozwój instrumentów i zespołów instrumentalnych	87
28	Formy muzyki klasycznej	90
	Sonata	93
29	Mozart	95
30	Spółeczne tło stylu klasycznego w muzyce	100
	Muzyka kameralna	102
31	Beethoven	104
32	Wczesny romantyzm	111
33	Schubert i pieśń romantyczna	113
34	Główne cechy stylu romantycznego	115
35	Mendelssohn i Schumann	118
36	Rozwój wirtuozostwa. Paganini	124
37	Chopin	126
38	Berlioz	131
39	Poemat symfoniczny. Liszt, R. Strauss	133
	Muzyka programowa	138
40	Opera romantyczna	140
41	Dramat muzyczny. Wagner	144
42	Moniuszko	148
43	Wieniawski	150
44	Twórcy szkół narodowych	152
	Muzyka narodowa	161
45	Muzyka neoromantyczna i romantyczny klasycyzm	163
46	Brahms, Bruckner, Mahler i Franck	164
	Forma w muzyce	170
47	Przełom XIX i XX wieku	172
	Tradycja muzyczna	180
48	Impresjonizm w muzyce. Debussy	182
49	Ravel	184
50	Schönberg i atonalność	187
51	Dodekafonia i punktualizm. Webern i Berg	190

52	Ekspresjonizm muzyczny	195
53	Folklor w muzyce XX wieku	196
54	Bartók	198
55	Szymanowski	200
56	Neoklasycyzm Strawińskiego i Prokofiewa	202
	Muzyka symfoniczna	207
57	Jazz	211
58	Muzyka elektroakustyczna	215
59	Współczesna muzyka polska	218
60	Nowe tendencje	224
	Indeksy	233

25	Epoka romantyzmu (1800-1850)	197
26	Folkloryzm w muzyce XIX wieku	198
27	Barok	199
28	Starymistrzostwo	200
29	Neoklasycyzm i neoromantyzm	201
30	Wzrost i upadek stylu rokoka	202
31	Wzrost i upadek stylu klasycystycznego	203
32	Wzrost i upadek stylu romantycznego	204
33	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	205
34	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	206
35	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	207
36	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	208
37	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	209
38	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	210
39	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	211
40	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	212
41	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	213
42	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	214
43	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	215
44	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	216
45	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	217
46	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	218
47	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	219
48	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	220
49	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	221
50	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	222
51	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	223
52	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	224
53	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	225
54	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	226
55	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	227
56	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	228
57	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	229
58	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	230
59	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	231
60	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	232
61	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	233
62	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	234
63	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	235
64	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	236
65	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	237
66	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	238
67	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	239
68	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	240
69	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	241
70	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	242
71	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	243
72	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	244
73	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	245
74	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	246
75	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	247
76	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	248
77	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	249
78	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	250
79	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	251
80	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	252
81	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	253
82	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	254
83	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	255
84	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	256
85	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	257
86	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	258
87	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	259
88	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	260
89	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	261
90	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	262
91	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	263
92	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	264
93	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	265
94	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	266
95	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	267
96	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	268
97	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	269
98	Wzrost i upadek stylu neomodernistycznego	270
99	Wzrost i upadek stylu neoromantycznego	271
100	Wzrost i upadek stylu neoklasycystycznego	272

Wstęp

Dzieje muzyki wymagają niemal co ćwierćwiecze ponownego opracowania. Pojawiają się nowe sądy i odkrycia, rozwijają się nie występujące wcześniej techniki, a nawet prądy i style. Stąd też historię muzyki trzeba stale uzupełniać, a czasem także korygować. A jednocześnie: większość sądów, które znajdujemy w nowych książkach, ma swoje źródło w opracowaniach dawnych. I tak na przykład nasza opinia na temat Beethovena została w zarysie ukształtowana już 120 lat temu. Pojmowanie sztuki też jest tradycją! I chyba dobrze, bo jakże by to było, gdybyśmy pod wpływem jakiejś nowej mody czy tendencji przestali kochać i cenić Chopina czy Mozarta.

Sztuka jest wytworem kultury, ale w naszych czasach zdarza się coraz częściej, że rządzą nią prawa socjologiczne. W znacznie większym stopniu — niż swobodny wybór — środki powszechnego przekazu decydują dziś o tym, co słyszymy i widzimy. „Nadawany program” jest odbierany o wiele częściej niż repertuar wybrany samodzielnie. Mówiąc prościej: łatwiej jest otworzyć radio niż wyszukać płytę, wyjąć ją, założyć na krążku i od właściwego miejsca zacząć jej słuchać. W czasie nadawanych przez radio audycji muzyki lżejszej zauważamy, że każdy kolejny utwór zostaje przed swoim zakończeniem zaledwie trochę ściszony i w tym momencie już zaczyna się następny. Czy moglibyśmy tak słuchać wspaniałych mazurków Chopina? Z pewnością do kultury należy zapoznanie się z całością, przeczytanie całej książki, zobaczenie całej sztuki. Inną cechą naszego współczesnego życia muzycznego jest uznanie muzyki za język uniwersalny. I rzeczywiście jest to język powszechnie zrozumiały, nie wymaga bowiem tłumaczenia. Polak może doskonale odbierać folklor i muzykę Argentyny, a Argentyńczyk — muzykę polską. Przecież zdarzyło się już, że na konkursie chopinowskim nagrodę za mazurki otrzymał Chińczyk, a nie Polak. Widać obcemu muzykowi wcale nie były obce utwory naszego geniusza!

Ale nie sądzmy, że muzyka jednakowo dostępna jest dla każdego. Na zajęciach muzycznych spostrzegamy wszyscy, że jeden uczeń ma łatwość powtórzenia melodii czy rytmu, a inny takiej łatwości nie ma. Nawet słuchacze różnią się muzykalnością; jeden pojmuje bez wysiłku nowy utwór, jego język i formę, inny ma z tym trudności, musi już wcześniej znać daną kompozycję lub przynajmniej kilka podobnych. W sztuce nie ma identycznych partnerów, właśnie w tej dziedzinie różnice są bardzo istotne. Dlatego należy się muzyki

uczyć. Stwierdzenie to dotyczy każdego: od najskromniejszego słuchacza aż po najwybitniejszego dyrygenta czy kompozytora.

Kraina muzyki jest krainą bezbrzeżną: nikt nie wytycza jej terytoriów, mieści się w niej tyle zjawisk, że nikt nigdy nie pozna jej w całości. A liczy się tu wszystko! Istnieją kompozytorzy, którzy — jak Dukas (autor *Ucznia czarno-księżnika*) — znani są z jednego tylko utworu, ale jeśli utwór jest znakomity, wówczas istnieje dla nas tak samo, jak dzieła wybitnego kompozytora, o którym wiemy wiele, z którym — jak z Beethovenem na przykład — spotykamy się niemal na co dzień.

Poznajmy więc dzieje muzyki nie tylko w celu zdobycia ogólnego wykształcenia, lecz także po to, aby móc w coraz szerszym zakresie uczestniczyć w życiu kulturalnym na podstawie mądrego, wolnego wyboru wartości. Pamiętajmy także, że im wyższe są to wartości, tym bardziej są ukryte. Ich dostępność wzrasta w miarę obcowania z nimi, a studiowanie historii muzyki — zwłaszcza poparte słuchaniem arcydzieł komponowanych w poznawanych okresach — stanowi tu szczególnego rodzaju wtajemniczenie. Życzę Wam osiągnięcia wysokiego stopnia tego wtajemniczenia.

Autor

Jeszcze kilka słów o tym, jak korzystać z tej książki. Przegląd dziejów muzyki ujęty jest chronologicznie w 60 rozdziałach. 8 rozdziałów nie numerowanych, drukowanych w układzie dwukolumnowym, omawia różne zjawiska muzyczne w sposób sumaryczny, odwołując się do różnych epok i przykładów twórczości kompozytorów.

Na końcu książki znajdują się indeksy — rzeczowy i osób. Gdy zechcecie zgromadzić informacje na temat wybranego kompozytora lub wyjaśnić znaczenie jakiegoś terminu czy pojęcia muzycznego — sięgnijcie do indeksu, gdzie podane są strony podręcznika, na których są one omówione.

Muzyka: jej istota i charakter

Muzyka należy do najbardziej wyszukanych form artystycznych. Jest w dziedzinie kultury samodzielnym tworem, który przez długie wieki postępu cywilizacji albo utrzymywał się w zastygłych formach (przykładem może tu być muzyka odległych kultur), albo przekształcał się wraz z rozwojem duchowym ludzkości, dochodząc w naszych czasach do swoistej autonomii.

Człowiek cieszy się muzyką, potrafi radować się jej brzmieniem, upajać melodyjnością, fascynować rytmem, zachwycać barwnością instrumentów. Muzyka należy do najbardziej podstawowych potrzeb ducha ludzkiego. Przyjrzyjmy się ludom pierwotnym: jak wiele daje im muzyka, jak bardzo jest im niezbędna. W naszych czasach dominującej technologii muzyka nie przestała oddziaływać na ludzi, jest im stale potrzebna.

Może mieć ona tysiące kształtów i postaci. Lustro odbija nasz wizerunek wiernie, ale jednakowo. Muzyka — jakże różnie! Nie wiemy, czy odzwierciedla życie duchowe człowieka, czy twórca wyraża w niej siebie, czy też — co bardziej prawdopodobne — po prostu samą muzykę. Wybitni kompozytorzy zachowywali dystans wobec muzyki — i może dlatego udawało im się dokonać w niej tak wiele. Znakomitym tego przykładem jest intelektualny i emocjonalny zarazem Jan Sebastian Bach. Fryderyk Chopin pisał utwory bardzo subiektywne, ale jakże dokładnie pracował nad ich formą, brzmieniem i wyrazem. Usiłowano zbadać fenomen Mozarta, lecz nikomu się to nie udało: Mozart był i pozostaje zjawiskiem niewiarygodnym w swej jedyności. Można opisywać jego uzdolnienia, jego chłonność i pracowitość, ale nikt nie dojdzie, na czym polegał jego muzyczny geniusz, ani nie wykryje, skąd się bierze już w jego wczesnych stosunkowo dziełach ta niezwykła dojrzałość, którą podziwiamy.

Ma więc muzyka swoje głębokie tajemnice. Jej istota i charakter nie są łatwe do uchwycenia. Muzyka przemawia do wszystkich wrażliwych słuchaczy, ale nikt nie potrafi wyrazić słowami, na czym polega jej piękno, jej siła oddziaływania, dlaczego właściwie nas porusza, co składa się na jej głębię i wyraz. Jakaś wyższego rzędu zgodność, jakaś nieziemska harmonia (jak sądzono) czy może jakaś ukryta siła? Z pewnością nie wyłącznie osobowość twórcy, bo dzieła tego samego autora mogą się nam wydać to głębokie, to płytkie, nie tylko w zależności od uznania, jakim się cieszą, ale i od naszego samopoczucia.

W muzyce nie ma absolutnych kryteriów wartości. Właśnie w tej dziedzinie popełniano największe pomyłki i co w jednej epoce było arcydziełem, w innej było tylko słabym odbiciem swojej sławy. I odwrotnie: za życia Bacha nikt nie spodziewał się niczego nadzwyczajnego po jego twórczości, uważano go za dość pracowitego producenta muzyki okolicznościowej, a przecież wyrastał ponad innych jako geniusz wyjątkowy.

Muzyka opiera się na własnych prawach. Nie można jej wytłumaczyć posiłkując się opisem, nawet dokładna analiza niczego nie wyjaśnia. Nie bez powodu kompozytorzy byli tak bardzo oszczędni w słowach. Wszystko, co mieli do powiedzenia o muzyce — wyrażali swoimi utworami. Muzyka nie ma odpowiednika w otaczającej nas rzeczywistości. Pisarze i dramaturdzy podpatrywali ludzi, relacjonowali zdarzenia; malarze i rzeźbiarze pracowali podług modeli. Kompozytorom pozostawała tylko gra własnej fantazji. I może stąd właśnie bierze się wielka siła oddziaływania muzyki, stąd też zachwyt nad jej wzruszającym pięknem, stąd też może wartość jej najbardziej wyszukanych przejawów.

2

Początki muzyki

Nie znamy początków muzyki. W mitach różnych ludów jest ona pochodzenia boskiego, należała od najdawniejszych czasów do dziedziny kultu. Mówi o tym — przez porównanie — etnologia, która bada kultury prymitywne. O potrzebie muzyki świadczą wymownie wykopaliska, w których znajdowano także instrumenty.

Różne są teorie na temat początków muzyki. Jest ona tak dawna jak bodaj sam rozwój człowieka. Zanim pojawiły się pierwsze formy muzykowania, które w domyśle możemy przypisywać ludziom z cywilizacji antycznych, musiały istnieć formy prymitywne. Jest faktem, że nie istnieją kultury bez muzyki. Przypuszczalnie u początków muzyki był śpiew. Możliwe, że był on pierwotnie jedną z form komunikacji emocjonalnej. Na kształtowanie się muzyki miała prawdopodobnie pewien wpływ również urytmizowana praca zbiorowa. Niektóre instrumenty były znane już w epoce paleolitu, czyli w starszej epoce kamienia. Można z nich było wydobyć tylko proste dźwięki. Były to kołatki, grzechotki, bębny, piszczałki, rogi oraz prymitywne instrumenty strunowe. Z czasem powstawały instrumenty o szerszej skali.

Rozwój muzyki przebiegał od operowania dźwiękami o nieokreślonej wysokości, przez wynajdywanie prostych interwałów, aż do wytworzenia pewnych typów skal, z których pentatonika (skala złożona z pięciu dźwięków) jest najstarsza i najpowszechniejsza. Pojawiały się prymitywne formy wielogłosowości: heterofonia (polegająca na jednoczesnym wykonaniu melodii i jej

Człowiek z łukiem myśliwskim użytym jako instrument muzyczny (malowidło skalne, Afryka Południowa)



wariantu), burdon (melodia z akompaniamentem w postaci stałej nuty basowej) czy paralelizmy (równoległy pochód linii melodycznych).

Muzykę pierwotną cechuje synkretyczny związek ze słowem i tańcem. Funkcje muzyki różnicują się z biegiem czasu: mogła ona służyć pobudzeniu człowieka lub przeciwnie — uspokojeniu, przeniesieniu go w stan biernej kontemplacji. Muzyka miała siłę magiczną, we władzy kapłanów czy czarowników mogła być instrumentem oddziaływania na innych.

W okresie pierwotnym daje się zauważyć wyraźny podział na formy ludowe, powszechne, w których muzyka ograniczała się do żywiołowej gry równoległej do ruchu i tańca, oraz na formy jakby profesjonalne, pozostające do dyspozycji wodzów i kapłanów. Muzyka mogła służyć różnym celom: obrzędom, zabawie, pracy zbiorowej, wojnie, kultom i magiom. Charakterystyczne, że w wielu kulturach formy muzyki nie zmieniały się przez długie tysiąclecia. Tak było przede wszystkim w kulturach Chin, Indii, Babilonii, Asyrii, Egiptu czy Palestyny.

Muzyka kultur antycznych

Własną kulturę muzyczną stworzyły wszystkie znaczniejsze kraje starożytne, m.in. Mezopotamia, Egipt, Palestyna, Indie, Chiny i Japonia oraz Grecja i Rzym, a także państwa Ameryki prekolumbijskiej. Dawne kultury Wschodu rozróżniały muzykę ceremonialną od ludowej. Muzyka ceremonialna stała na znacznie wyższym poziomie, służyła m.in. uświetnianiu uroczystości dworskich, wymagała też niekiedy wielkiej liczby wykonawców. Muzyka w dawnej Mezopotamii odgrywała rolę religijną, a jednocześnie była bliska nauce: kapłani, matematycy i astrologowie tworzyli już coś w rodzaju muzycznej teorii. Analogie między matematyką a muzyką snuto także w Asyrii, Chinach czy — później — w Grecji. Muzyka indyjska czy arabska sformułowała własne systemy i teorie. Kultowa i dworska muzyka japońska była wytworem wysokiej kultury ruchu i tańca, a później teatru.

Antyczna Grecja wytworzyła wysoką kulturę muzyczną, niestety mamy bardzo mało dokumentów jej muzycznej sztuki. Wiemy, że nie była ona wytworem własnej jedynie kultury; rozwijała się pod wpływem m.in. Egiptu, Asyrii i Babilonii. Muzyka stanowiła tylko jeden z elementów sztuki synkretycznej, w skład której wchodziły także poezja i taniec. Najbardziej charakterystycznymi formami były hymny tworzone na cześć boga Apollina i dytyramby na cześć Dionizosa śpiewane przy wtórze fletni Pana (zestaw połączonych drewnianych piszczałek) lub aulosu (piszczałka z otworami bocznymi). Dytyramby



Egiptskie dziewczęta grające na harfie, lutni, flecie podwójnym i lirze

Muzycy asyryjscy grający na harfie, lirze i fletach podwójnych



Apollo grający na kitarze



Orfeusz
malowidło etruskie

stały się załącznikiem form bardziej rozwiniętych — dramatu greckiego, który był syntezą poezji, muzyki i tańca. Wywodząca się z dytyrambów dionizyjskich tragedia (Ajschylos, Sofokles, Eurypides) stała się w Grecji najbardziej reprezentatywną formą dramatyczną. Podobnie jak we wszystkich wczesnych kulturach muzycznych, także w Grecji muzyka wiązała się z kultem bogów. Istniała też jednak muzyka niekultowa (pieśń ludowa, pieśń bohaterska).

W Grecji antycznej rozwinęła się bogato teoria muzyki (Pitagoras, Arystoksenos, Didymos). Powstał system dźwiękowy, którego podstawę stanowiły tzw. tetrachordy, czyli szeregi czterodźwiękowe różniące się między sobą układem całych tonów i półtonów. Warto dodać, że Grecy przypisywali skalom dźwiękowym wręcz wartości etyczne: jedne miały się cechować siłą moralną, inne — na przykład — zniewieściałością. Nauka o etosie jest dziełem Platona; w przeciwieństwie do niego Arystoteles był zwolennikiem traktowania muzyki zmysłowo i autonomicznie.

Sztuka grecka, a z nią i muzyka, wywarła decydujący wpływ na kulturę europejską. Nie tylko sam wyraz muzyka pochodzi z greckiego, ale i takie słowa jak melodia, rytm, harmonia, gama, homofonia, kanon czy chór.

Starożytny Rzym otrzymał w spadku po kulturze śródziemnomorskiej wszystko, co ta kultura wytworzyła, ale jeśli chodzi o muzykę, Rzymianie przejęli z Grecji zaledwie kilka instrumentów i teorię. Pod wpływem tradycji etruskich rozwinęła się muzyka wojskowa — był to gatunek szczególnie bliski mentalności Rzymian. Kulturowano również muzykę obrzędową oraz muzykę towarzyszącą widowiskom (już w 364 p.n.e. utworzono w Rzymie teatr, wzorowany na greckim, choć bez chórów). Z czasem muzyka oddzieliła się od poezji, stała się sztuką bardziej samodzielną.

W łonie państwa rzymskiego własną muzykę rozwinęło wczesne chrześcijaństwo. Ze Wschodu przyjęto orientalne zwyczaje — a z nimi: psalmodie i śpiewy kultowe pochodzenia syryjskiego i starożydowskiego. Rozwinął się

śpiew dialogowany: antyfonalny (dwuchórowy) i responsorialny (solista przeciwstawiany chórowi). Z rytuału usunięto na długi czas instrumenty i taniec, muzyka była wyłącznie sztuką wokálną. Jednocześnie dzięki ożywionemu kontaktowi między państwami muzyka nie zamykała się w zastygłych formach, lecz stale się rozwijała. Powstawały psalmy i hymny: teksty psalmów czerpano z Biblii, hymny tworzone od nowa na chwałę bożą (przykładem takiego hymnu jest *Gloria in excelsis Deo* — *Chwała na wysokości Bogu*). Ważną datą w dziejach muzyki stało się uznanie chrześcijaństwa w 313 roku (edykt mediolański cesarza Konstantyna Wielkiego, równający chrześcijan w prawach z innymi wyznaniem).

4

Muzyka średniowiecza

Muzyka średniowiecza datuje się właściwie od przyjęcia chrześcijaństwa (313 r.) i związanego z tym wprowadzenia do liturgii katolickiej rzymskiego śpiewu kultowego, znanego później pod nazwą śpiewu gregoriańskiego. Tworzywo tego śpiewu miało przez długie wieki decydować o rozwoju muzyki i jej przemianach.

W pierwszych wiekach — do XI w. — ośrodkami rozwoju nauki i sztuki, w tym także kultury muzycznej, w Europie były kościoły, a zwłaszcza klasztory. Kulturowano w nich muzykę wokálną; początkowo wręcz zabraniano w kościołach użycia instrumentów (tak jest po dzień dzisiejszy w kościele wschodnim).

Jednogłosową, czyli monodyczną muzykę liturgiczną Kościoła skodyfikował papież Grzegorz I zwany Wielkim, od którego pochodzi też nazwa chorału gregoriańskiego (sama nazwa „chorał” bierze się od słowa „chorus”, tj. miejsca, gdzie stali śpiewacy kościelni). Działający w latach 590—604 papież Grzegorz Wielki dokonał, czy też polecił dokonać, ostatecznego wyboru melodii kościelnych i zebrał je w tzw. Antyfonarzu (zbiór obowiązujący w kościele do dziś, z pewnymi tylko modyfikacjami). Charakterystyczna dla chorału gregoriańskiego jest jego jednogłosowość oraz to, że jego podstawę stanowią skale kościelne; w sumie jest ich osiem (4 tzw. skale autentyczne i 4 ich pochodne, tzw. skale plagalne). Nazywamy je też skalami modalnymi. Od VII wieku pojawia się tendencja do wielogłosowości, zrazu skromnej, opartej na równoległościach czystych interwałów — kwart lub kwint, później coraz to kunsztowniejszej. Oto przykłady dwugłosowej muzyki z IX, XI i XII wieku, określanej jako muzyka organalna.

W pierwszym przykładzie (który pochodzi z ok. 850 roku z dzieła *Musica enchiridis* — *Muzyka praktyczna*) dźwięki dwu głosów idą równolegle w kwintach (lub w kwartach i kwintach), dzięki czemu melodie brzmią surowo, pięknie, a dla dzisiejszego słuchacza — archaicznie. Głos podstawowy nazywano wówczas głównym (vox principalis), głos towarzyszący — głosem organalnym (vox organalis).

Organum paralelne

głos główny



Organum swobodne



Organum melizmatyczne



W drugim przykładzie (z XI wieku) widzimy już bardziej rozwiniętą formę prowadzenia głosów: prymy, oktawy, kwinty i kwarty (innych interwałów wtedy nie używano) służą tu pewnej niezależności obu głosów, stąd też nazywano takie organum swobodnym. W tym czasie pojawia się technika przeciwstawiania sobie nut (punctus contra punctum, stąd nazwa — kontrapunkt), muzyka staje się już bardziej kunsztowna, nie przebiega — jak przedtem — w mechanicznych równoległościach, lecz niezależnie, tworząc w drugiej linii własny głos.

Trzeci przykład (pochodzący z XII wieku) pokazuje technikę jeszcze kunsztowniejszą. Dolny głos, zwany tenorem (od łac. tenere — trzymać), opiera się na dłuższych wartościach rytmicznych (jest to tzw. cantus firmus — śpiew



Średniowieczna alegoria muzyki: w środku „Pani Muzyka” z portatywem w otoczeniu instrumentów (od lewej dookoła: fidel, psalterium, lutnia, kołatki, trąby, bębny, dudy, tamburyn), miniatura z XIV w.

stały), natomiast górny głos, zwany dyskantem (a od r. 1600 sopranem), jest pod względem rytmicznym ułożony swobodnie; jest to linia zdobiąca, melizmatyczna (ornamentalna), stąd nazwa tego typu organum: organum melizmatyczne.

Zatrzymajmy się jeszcze przy słowie discantus. Cantus — to śpiew, discantus — śpiew przeciwny (por. słowa harmonia, dysharmonia; proporcja, dysproporcja). Kompozycja, bo trzeci przykład jest już czymś w rodzaju kompozycji, polega właśnie na zestawianiu ze sobą nie tych samych linii czy fraz, lecz przeciwnych. Średniowieczny kontrapunkt rozwijał się przez długie wieki na tej właśnie zasadzie przeciwstawiania sobie głosów, na zasadzie zestawiania linii różnych, a nie podobnych. Już od wczesnego średniowiecza pojawiają się liczne traktaty teoretyczne, którym zawdzięczamy naszą wiedzę o powolnym, lecz konsekwentnym wzbogacaniu się języka muzycznego i notacji. Reformatorem notacji i twórcą systemu solmizacji był mnich tokański Guido z Arezzo (wym. gwido z aredzo, ok. 992—1050).

W okresie wczesnego średniowiecza do głosu zaczyna dochodzić świecka pieśń jednogłosowa, którą możemy uważać za przejaw muzyki ludowej. Muzyka ta wiąże się z postaciami grajków wędrownych, którzy byli jednocześnie wesołkami, akrobatami i aktorami. Wędrowali oni gromadami z miejsca na miejsce, biorąc udział w uroczystościach i zabawach ludowych, prześladowani zarówno przez władze świeckie, jak i Kościół.



Żonglerzy i muzycanci średniowieczni

Inny nurt muzyki świeckiej reprezentowali poeci-muzycy wywodzący się ze stanu rycerskiego bądź dworskiej arystokracji, zwani we Francji południowej trubadurami, w północnej zaś truwerami, w Niemczech Minnesängerami (wym. minezengerami). Ich pieśni sławiły czyny rycerskie, miłość, piękno przyrody. W wiekach XIV—XV działali w Niemczech Meistersingerzy (wym. majsterzingerzy), tworzący w licznych miastach własne związki na wzór cechów rzemieślniczych.

Elementy muzyki kościelnej i świeckiej przenikały się stale, ale o rozwoju muzyki i jej języka dźwiękowego decydowała kultywowana w ośrodkach kościelnych wielogłosowość oparta na technice kontrapunktu. Czołowymi przedstawicielami szkoły (tak przyjęto nazywać ośrodki uprawiania różnych gałęzi sztuki) paryskiej przy katedrze Notre Dame (wym. notr dam), a zarazem wielkimi twórcami nowej polifonii byli Leoninus i Perotinus działający w epoce nazywanej później ars antiqua (wym. ars antykwa, stara sztuka). Oto przykład z *Alleluja* Leoninusa (ok. 1200 r.):

The musical score is a four-part setting of the 'Alleluia' by Leoninus, circa 1200. It is written in square notation on four-line staves. The score is divided into three systems, each with four staves. The first system shows the beginning of the piece with a 'Solo' marking. The second and third systems continue the polyphonic setting. The lyrics are 'Alleluia, Alleluia, Alleluia'. The score is written in a style characteristic of the Ars Antiqua period, with a focus on complex polyphony and counterpoint.

- lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

- lu - - - ja, Al - le - lu - ja, Al - - -

- ja, Al - le - lu - ja! A - le - lu - ja!)

- le - - - lu - - - ja - - - !)

Leoninus był mistrzem organum dwugłosowego, Perotinus doprowadził do mistrzostwa organa trzy- i czterogłosowe. Leoninus działał w połowie XII wieku (daty jego życia nie są znane). Zyskał miano najwybitniejszego kompozytora muzyki organalnej. Jego główne dzieło *Magnus liber organi* zawiera dwugłosowe organa (w sumie 95) na cały rok kościelny. Oryginał tej kolekcji nie zachował się. Znaczenie Leonina polega na wprowadzeniu nowego, jednakowo uporządkowanego rytmu w dopiero co kielkującej polifonii.

Perotinus działał w II połowie XII wieku (przypuszczalnie urodzony między 1155 a 1160, zmarł między 1200 a 1205). Przypisywane mu dzieła tłumaczą rozgłos tego największego kompozytora szkoły Notre Dame. Perotinus, zwany Wielkim, rozbudował księgę swego poprzednika Leonina o trzy- i czterogłosowe organa na wielkie święta. Do jego najznakomitszych osiągnięć należą czterogłosowe organa rozpoczynające się od słów: *Viderunt omnes* (*Ujrzeli wszyscy*) i *Sederunt principes* (*Książęta siedzieli*), wielkie kompozycje o statycznym charakterze, z imponująco rozbudowaną, śmiałą formą.

W XIV wieku zasadniczymi formami muzyki kościelnej stały się msza i motet (najczęściej trzygłosowa kompozycja wokalna), gdy w muzyce świeckiej formami głównymi były rondeau (wym. rądo), virelai (wym. wirle), czy ballata — odmiany pieśni złożonych ze zwrotek i refrenu. Rozwinęły się liczne instrumenty, w miastach zaczęli działać zawodowi muzycy, w kościołach organiści.

Ideąłem muzyki staje się z czasem wielogłosowa (polifoniczna) architektura. Wszystkie formy wielogłosowości brały swój początek w melodii; jednoczesność kilku melodii stała się celem, niełatwym do urzeczywistnienia, gdyż jednocześnie

Minnesänger i muzycy
z instrumentami



musiano uzyskać zgodność współbrzmienia „w pionie”, co nigdy nie mogło być dziełem przypadku. Kunszt muzyków polegał na umiejętności prowadzenia głosów, na zgodnej z aktualnymi prawidłami słuchowymi i teoretycznymi wielogłosowości.

W okresie ars antiqua (ok. 1160—1290) wykształcił się też system notacji tzw. menzuralnej (ustalający wzajemny stosunek czasu trwania poszczególnych nut), która była wielkim krokiem naprzód w dziedzinie techniki notacyjnej. W okresie ars nova (nowa sztuka, XIV w.) Filip de Vitry (wym. witri, 1291—1361) sformułował nowe zasady prowadzenia głosów, odległe od zasad organalnych. Rozwinęły się formy muzyki świeckiej. Wielkim ich twórcą był Guillaume de Machaut (wym. gijom de maszo, ok. 1300—1377), autor motetów, ballad, rond, virelais, a także czterogłosowej mszy. We Włoszech pojawia się madrygał (świecka forma wykonywana najczęściej przez dwa głosy wokalne z towarzyszeniem trzeciego instrumentalnego). W polifonii posługiwano się coraz częściej techniką imitacji (m.in. kanonu). Powstawały nowe techniki wielogłosowe (m.in. śpiew w tercjach — gymel — pochodzący z Anglii). Dominowała wciąż jeszcze faktura trzygłosowa, utwory czterogłosowe należały do rzadkości. Fakturę wielogłosową rozwinęli w późnym średniowieczu kom-



pozytorzy tzw. szkoły burgundzkiej, których najwybitniejszym przedstawicielem był Guillaume Dufay (wym. gijom düfe, przed 1400—1474). Swą muzyką Dufay formuje pomost między wygasającym już w jego czasie stylem francuskim *ars nova* a nową epoką w muzyce włoskiej. Dufay stworzył wiele wybitnych dzieł zarówno w dziedzinie wielogłosowej mszy, jak i pieśni świeckiej (*chanson*, wym. szāsą). Melodię główną powierza często sopranowi (a nie — jak to czyniono dawniej — tenorowi), upraszcza styl muzyki przechodząc od złożonej polifonii do dość przejrzystych, niemal już harmoniczných zestawień, co jest jego bodaj największą zasługą w dziejach muzyki. Biorąc za punkt wyjścia zamiennosc tercji małej i wielkiej, Dufay stworzył pierwsze formy harmoniki tonalnej. W sumie zostawił około 200 dzieł; są to przede wszystkim msze, wiele świeckich i kościelnych motetów, pieśni francuskich i włoskich. Niektóre pieśni zawierają wątki ludowe oraz ilustracyjno-programowe.

Średniowieczna muzyka polska

Niewiele wiemy o początkach muzyki w Polsce. Śpiewano zapewne i tańczono, ale jakie temu towarzyszyły instrumenty i jakie to były śpiewy i tańce — możemy się zaledwie domyślać. Dopiero przyjęcie chrześcijaństwa (966 r.), a wraz z nim jednogłosowego śpiewu, który przywieźli zakonnicy nawracający naszych pogańskich przodków, przyczyniło się do rozwoju polskiej muzyki w średniowieczu. Przez długie stulecia była to muzyka religijna w języku łacińskim. W XI wieku pielęgnowano w Polsce chorał w ośrodkach benedyktyńskich, później w klasztorach cystersów, franciszkanów i dominikanów. Pojawiały się hymny i sekwencje związane z kultem patronów (np. św. Wojciecha, św. Stanisława). Z polskich zabytków specjalne miejsce zajmuje pieśń religijna *Bogurodzica* (przypuszczalnie z XIII wieku) — zwana przez Długosza *Patrium carmen* (Pieśń ojców); był to hymn rycerstwa polskiego, który śpiewano przed bitwą pod Grunwaldem w 1410 roku. Jest to pieśń jednogłosowa, ametryczna (tzn. śpiewana bez podziału na takty) i — jak w chorale gregoriańskim — meliz-



Taniec dworski (XV w.)

matyczna (por. słowa: *Maryja, eleison* — na jednej sylabie śpiewanych jest kilka dźwięków).

Z XIV i XV wieku zachowało się kilkadziesiąt jednogłosowych pieśni religijnych z polskimi tekstami. Przeważnie były one związane z okresem Wielkanocy, Bożego Narodzenia i z kultem Matki Boskiej. Rozwijają się też — choć wolno — muzyka świecka (m.in. pieśni opiewające wydarzenia

Logi wodziła dzwoniła bogiem sławena maria
 twego syna gospodzina matko swolena maria
 Isca maty spwazi mam krynolayson
 wego dzieła krzyżigela bożige / niepleci miłk głowdze / nasinna / daż miżi gegoż / prosiu a naswoze / zbrozm pobuż pożywoze nasbi / zbroż krynolayson

Bogurodzica (rękopis z XV w.)

historyczne, pieśni żaków, np. *Breve regnum*). Wraz z rozwojem miast powstawały utwory uświetniające uroczystości patrycjatu miejskiego (np. w Krakowie, m.in. *Cracovia civitas*).

Muzyka na dworze królewskim rozwijała się w Polsce od XI wieku. Za czasów Jadwigi i Władysława Jagiełły powstała pierwsza stała kapela dworska. W XIV wieku rozpowszechniła się w Polsce muzyka organowa. Pierwszym wybitnym kompozytorem polskim był Mikołaj z Radomia (działał w pierwszej połowie XV wieku), autor m.in. *Magnificat* (hymn ku chwale Bożej) i opracowań części mszalnych, przedstawiciel trzygłosowej polifonii, zaliczany do najwybitniejszych twórców europejskich I połowy XV wieku.

6

Muzyka renesansu

Renesans (czyli odrodzenie, ok. 1450—1600) był epoką odkrycia wartości greckich i rzymskich ideałów w sztuce, zwłaszcza w malarstwie i architekturze (o muzyce antycznej wiedzano przecież wyjątkowo mało).

Bogato zdobionemu gotykowi przeciwstawiano szlachetną w płynnej linii, prostą strukturę. W muzyce zareagowano na tę nową tendencję w dwojaki sposób: wynajdowano nowe, miłe dla ucha zgodności harmoniczne i zwracano więcej uwagi na związek słowa i melodii.

Dominowała w tym czasie (1450—1600) wokalna polifonia *a cappella* (chór bez towarzyszenia instrumentów), wspaniale rozwijana przez kompozytorów szkoły burgundzkiej, a potem szkół niderlandzkich. Popularność zdobywają takie formy jak motet i msza, a później madrygał. Coraz bardziej usamodzielniała się i komplikowała kontrapunktyczna faktura poszczególnych głosów, operowano często techniką imitacji. W okresie renesansu cała Europa była jak gdyby muzyczną prowincją Niderlandów. W latach 1430—1570 muzycy niderlandzcy odgrywali czołową rolę nie tylko w swoim kraju, ale także we włoskich miastach, rezydencjach i katedrach, na dworach habsburskich czy w Hiszpanii. W XV wieku zanika w Europie Zachodniej feudalizm ze swoim przemożnym znaczeniem, wielką rolę odgrywa teraz mieszczaństwo, a wraz z nim mecenat w dziedzinie sztuki, którego owoce widzimy najpełniej w malarstwie. Rodzi się idea wzbogacania życia dzięki zainteresowaniu sztuką, która przybiera charakter uroczysty: obecna jest przy każdej okazji, a taką okazją mógł być w tym czasie zarówno przyjazd cesarza, jak i wesele książęce, odnalezienie relikwii czy nawet wykonanie wyroku śmierci.

Śpiewano wszędzie, śpiewali wszyscy i nic dziwnego, że w końcu różnice między śpiewem ludowym a artystycznym przestały być istotne; odtąd datuje się wzajemny wpływ obu tych tak różnych rodzajów muzyki.

Obok wokalnych form muzyki świeckiej, takich jak frottoła czy villanella, pojawiać się zaczęły formy instrumentalne, pisane na popularne wówczas lutnie



Taniec w ogrodzie

i organy. Oto przykład frottoli. Jej autorem jest Bartolomeo Tromboncino (wym. trombonczino). Zwróćmy uwagę na prostotę (tu już niemal okresowej i harmonicznnej) faktury. Tylko na słowach „Fie scoperta” zauważamy kontrapunktyczne imitacje głosów.

Sopran
Alt

Tenor
Bas

Se ben or non sco-pro el fo - cho dell' a - ma -





Renesans wprowadza do muzyki nowy element — harmonię. W średnio-wiecznej wielogłosowości myślano głównie o interesującym prowadzeniu linii każdego głosu, współbrzmienie dźwięków było sprawą drugorzędną. W muzyce renesansowej budowa wertykalna (pionowa) stała się równie ważna jak układ horyzontalny (poziomy). Wielką rolę zaczyna odgrywać myślenie akordowe, pojawiają się reguły rządzące następstwami akordów. Tracą na znaczeniu tonacje kościelne, a działający w Wenecji genialny teoretyk Gioseffo Zarlino (wym. dżozeffo dżarlino) ustala zasady nowego systemu harmonicznego, opartego na tercjowej budowie akordów. Odkrycie harmonii w tym czasie porównywalne jest do odkrycia perspektywy w malarstwie. Z tego pomysłu muzyka korzystała przez następne wieki w sposób konsekwentny i wysoce inspiracyjny.

7

Muzyka kościelna renesansu

W okresie renesansu dominowała wokalna polifonia *a cappella*, czyli wielogłosowa muzyka wokalna. Główne jej formy to motet i msza.

Motet jako forma pojawił się już w XIII wieku i przechodził różne fazy rozwoju. Sylabicznie podkładane słowa (franc. mots) stały się dla górnego głosu



Śpiew z towarzyszeniem portatywu

pretekstem do najprzeróżniejszych pomysłów, wprowadzano bądź to inne słowa łacińskie, bądź nawet słowa świeckich pieśni francuskich. Ta technika przekształciła pierwotnie zdyscyplinowaną formę w nowe typy muzyki wokalne. Jednym z takich typów stał się motet izorytmiczny (de Vitry, Machaut), budowany na zasadzie powtarzania identycznych formuł rytmicznych, bogaty i kunsztowny już nie w zdobnictwie głosów dodawanych, lecz w samym głównym głosie tenorowym. W XV wieku motet staje się formą muzyki kościelnej, liturgicznej. Tu każdy nowy fragment tekstu opiera się na własnym motywie, który potem powtarzany jest w innych głosach w imitacji. Oto dla przykładu *Ave Maria* z czterogłosowego motetu Josquina des Prés, wielkiego mistrza muzyki renesansowej, którego dzieła osiągnęły indywidualny wyraz i przejrzystą strukturę (zauważmy jak parami wchodzi poszczególne głosy i jak znakomicie wyważona jest chóralna faktura całości).

a
gra - ti -
 A - ve Ma - ri - a,
 S A
 A - ve Ma - ri - a, Ma - ri - a,
 T B
 A - ve Ma -

b
Do -
 - a ple - na,
 gra - ti - a ple - na, ple - na,
 - ri - a gra - ti - a ple - na
 Do -

c
cum
 - mi - nus te - - - - -
 Do - mi - nus te - - - - - cum
 Do - mi - nus te - - - - -
 do -

Josquin des Prés (wym. żoskę de pre, ok. 1435—1521) pochodził, jak większość wielkich twórców niderlandzkich, z Henegowii (historyczny region położony na zachód od Ardenów). Był chórzystą w kościele, potem działał jako kapelmistrz katedralny w Mediolanie, w Rzymie, w Cambrai, Modenie i Ferrarze, wreszcie na dworze Ludwika XII w Paryżu. Posługiwał się układami od dwóch do sześciu głosów, wiele uwagi poświęcał — jak to widzimy w podanym przykładzie — fakturze czterogłosowej, która miała zaważyć na rozwoju harmonii. Utwory jego były z reguły bardzo kunsztowne, stąd też znaleziono dla tego typu muzyki określenie *musica reservata* (a więc jakby zarezerwowana dla bardziej wykształconych słuchaczy).



Josquin des Prés: fragment mszy

Josquina des Prés za życia nie tylko ceniono, ale wręcz ubóstwiano („książę muzyki”). Jego pełne wyrazu zwroty kadencyjne porównywano do słynnych spojrzeń w niebo uduchowionych postaci z obrazów Rafaela. Uprawiał formy mszy, motetu przeważnie czterogłosowego i wielogłosowej pieśni (chanson); niektóre utwory stanowią idealny wzór jedności muzyki i tekstu (słynny motet *Stabat Mater* na pięć głosów, w którym muzyka dosłownie ilustruje każdy szczegół tekstu). Kompozycje Josquina przez długie lata były wzorem dla innych kompozytorów.

Msza (od łac. missa) stała się w okresie renesansu — obok motetu — głównym gatunkiem wokalne polifonii kościelnej. Msza śpiewana składa się z części zmiennych i stałych. Do stałych należą te, które tworzą podstawę formy muzycznej każdej mszy: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (wraz z Benedictus) i Agnus Dei. Taki pięcioczęściowy układ cyklu mszalnego ustalił się dopiero w XV wieku. Wielkimi mistrzami mszy byli, obok Josquina des Prés, Palestrina i Orlando di Lasso.

8

Palestrina i Orlando di Lasso

Oto jedna z najwspanialszych postaci muzyki renesansowej: Giovanni Pierluigi da Palestrina (wym. dżowanni pierluidzi, ok. 1525—1594), najwybitniejszy twórca szkoły rzymskiej, której przedstawiciele działali bezpośrednio pod wpływem zaleceń papieskich. Palestrina genialnie łączył techniczne zdobycze szkół niderlandzkich z właściwą Włochom śpiewnością melodyki i w ciągu wielu lat swojej twórczości doszedł do stylu idealnie zgodnego z potrzebami muzycznymi Kościoła, stylu budzącego zachwyt już u współczesnych. Oto fragment *Sanctus* jednej z wielu mszy Palestriny.

Głosy wchodzą w odstęпах nieregularnych.

The musical score shows a four-part setting of the 'Sanctus'. The Soprano (S) and Alto (A) parts enter first, followed by the Tenor 1 (T1) part, and finally the Tenor 2/Bass (T2+B) part. The lyrics 'San - - - ctus, San - - -' are written below the vocal staves. Arrows indicate the entry of each voice part at irregular intervals.

S
- - - - - ctus, San - - - - - ctus.

A
- ctus, San - - - - - ctus.

T₁
- - ctus, San - - - - - ctus.

T₂
San - - - - - ctus.

B
San - - - - - ctus, San - - - - - ctus.

S
A
T₁
T₂
B

Muzyka ta jest kunsztowna i prosta zarazem. Jej prostota polega na uderzającej uchwytności linii melodycznej (rozpoczynającej się zresztą od rozłożonego akordu durowego), jej złożoność — choćby na tym, że poszczególne głosy wchodzą w odstęgach nieregularnych.

Palestrina był śpiewakiem w chórze kościoła Santa Maria Maggiore w Rzymie (1537—1542). Papież Juliusz III mianował go kapelmistrzem w kościele Św. Piotra i przyjął go do grona muzyków kapeli sykstyńskiej, mimo że Palestrina nie był klerykiem (co należało do warunków przyjęcia do kapeli). W 1551 Palestrina został nauczycielem śpiewu w chórze przy kościele Św. Piotra i dał się poznać jako kompozytor dzieł kościelnych.

Pisał dzieła przeznaczone wyłącznie na chór *a cappella*. Jego muzyka może być uważana za wynik zejścia się dwu nurtów: uproszczonej polifonii pieśni świeckiej XVI wieku i równie formalnie prostego, już niemal harmonicznego układu pionów akordowych. W twórczości Palestriny przeważa jasna, bardzo wyrazista wielogłosowość, w której mimo myślenia linearnego („poziomego”), wyczuwa się już obecność świadomości harmonicznego (głosy prowadzone niemal akordowo tworzą w rezultacie fakturę bardzo jednorodną). Dzieła wszystkie Palestriny obejmują ok. 950 pozycji; zważywszy, że nie uprawiał on (jak Orlando di Lasso) różnych gatunków muzyki, dorobek jego jest ogromny. Jest to niemal w całości muzyka kościelna — wokalna. Obok 105 mszy wymienić trzeba ponad



Palestrina wręcza papieżowi Marcelemu II swoją *Mszę*

100 madrygałów (w tym ponad 30 świeckich), 202 motety i 68 offertoriów, nadto liczne lamentacje i litanie. Wśród mszy na czoło wybija się słynna sześciogłosowa *Missa Papae Marcelli* (poświęcona papieżowi Marcelemu II, ok. 1562). Sławne *Improperia* z roku 1560 wywarły na papieżu Piusie IV tak wielkie wrażenie, że polecił wykonywać je stale w okresie wielkopostnym.

Styl muzyki Palestriny był uważany za wzorowy dla tradycji Kościoła (później określano ten styl jako „stile antico”, styl dawny), a nieziemskie brzmienia chóralskie Palestriny uznano za najważniejsze osiągnięcie epoki i porównywano z malarstwem Michała Anioła.

Styl Palestriny wyrastał z tradycji niderlandzkich oraz lokalnych, rzymskich. Kompozytor tworzył niekiedy utwory polifonicznie złożone (jak choćby msze, które pisał dla księcia Mantui), ale dzieła jego cechowały: wyrazistość, typowo włoska śpiewność i bogata niekiedy melizmatyka oraz skupienie wyrazu. Jego muzyka wyraża wprost idealną równowagę między myśleniem poziomym a pionowym; stroniąc od oryginalności, ograniczając się w materiale melodycznym do interwałów małych i konsonansowych, unikając interwałów zmniejszonych czy zwiększonych, omijając też chromatykę (która w tym czasie odgrywała u innych wielką rolę), stosując dysonanse tylko na słabych częściach



Grający aniołowie (malowidło H. Memlinga)



metrycznego przebiegu, kompozytor kultywował archaiczne piękno kościelnych tonacji i surowej akordyki. Zachowując ton ascetyczny (dzięki zbliżonej do chorału gregoriańskiego prostocie melodycznej), znakomicie wyczuwał powagę muzyki kościelnej.

Inny wielki mistrz renesansu, Orlando di Lasso (1532—1594), działał we Włoszech i we Francji, a ostatnie 39 lat życia spędził w Monachium, gdzie zmarł. W Monachium był niezwykle czynny, w ciągu niedługiego czasu sprawił, że kapele, którą prowadził, uważano za najlepszą w Europie. Twórczość Orlanda di Lasso obejmuje ponad 2000 kompozycji, w tym około 1200 motetów, 100 magnifikatów i ponad 50 mszy. Był kompozytorem wysoce wszechstronnym i dzięki tej uniwersalności był podziwiany zarówno przez królów, jak i przez lud. W swojej muzyce łączył znakomite rzemiosło niderlandzkie z lekkością francuską i włoską śpiewnością. Uprawiał niemal wszystkie rodzaje ówczesnej muzyki chóralnej, wykazywał doskonale opanowanie stylu i techniki oraz wielką muzyczną kulturę. Czuł się znakomicie w kompozycjach kościelnych i świeckich, w formach małych i wielkich, w kontrapunkcie i harmonice. Poza już wspomnianymi formami pisał także pasje, lamentacje i psalmy (z nich najślawniejsze są *Psalmy pokutne Dawida*), a także świeckie, cztero- i pięciogłosowe madrygały, villanelle, francuskie chansons, niemieckie Lieder. W kompozycjach świeckich uderza przede wszystkim zmysł humoru, nuta liryczna obok głębokiej powagi i przejmującej afektacji. W madrygałach Orlando di Lasso wprowadza

śmiało zwroty harmoniczne, często oparte na chromatyce. Stosując polifonię kompozytor zbliża się do ujęć harmoniczných.

Twórczość Orlanda di Lasso oznacza szczytowy punkt rozwoju muzyki szkół niderlandzkich. Kompozytor był mistrzem syntezy, potrafił wszystkie współczesne impulsy przetwarzać w indywidualną całość. W ostatnich latach życia pisał dzieła o wielkiej koncentracji myśli muzycznych, dzieła mistrzowskie. Jego msze opierają się na tematach madrygałów i chansons, niekiedy zapożyczonych od innych kompozytorów. Motety przeznaczone są na 2 do 12 głosów i stanowią bodaj największe osiągnięcie kompozytora, tyle w nich fantazji, odkrywczości i odrębności stylu, a przy tym pisane są w różnych technikach, od motetów opartych na linii cantus firmus aż po motety w formie pieśni. Słowo miało u tego kompozytora zawsze wielkie znaczenie, dlatego muzyka poddaje się niekiedy układowi metrycznemu oraz znaczeniu tekstu i w ten sposób nabiera subiektywnego wyrazu.

9

Muzyka świecka renesansu

Renesans rozwinął się najpełniej we Włoszech, ale swoje soki żywotne czerpał z mądrości szkoły burgundzkiej (jej pierwszym najwybitniejszym przedstawicielem był wspomniany już Guillaume Dufay, autor przepięknych mszy i motetów). We Włoszech działali francuscy i niderlandzcy kompozytorzy, którzy zachwyceni rozkwitem poezji włoskiej (reprezentowanej przede wszystkim przez Petrarke, ale także przez Tassa czy Michała Anioła), jeli tworzyć utwory w duchu języka ludu. Dzięki swej żywotności muzyka włoska nie tylko potrafiła nadać muzyce kościelnej nowy koloryt, ale i wytworzyła nowy gatunek muzyki świeckiej. Były to albo pieśni proste, często o tanecznym charakterze (ballata), albo pieśni znacznie bardziej kunsztowne, przeznaczone dla sfer wyższych (madrygał).

Wyrafinowane harmonicznie madrygały pisał książę Gesualdo di Venosa (wym. dżezualdo di wenoza, ok. 1560—1613), działający długie lata w Neapolu. Oto krótki fragment z *Dolcissima vita mia* (*Moje najslodsze życie*) Gesualda di Venosa.





Tekstowi „o morire” („och, umrzeć”) odpowiada bogate i jakby męczące przejście przez różne tonacje za pomocą chromatyki, która potrafi o niemal wszystkie stopnie półtonowego materiału. Jakże daleko odsuwa się ta muzyka — w końcu świecka — od prostych pieśni, które wówczas śpiewano na dworach, sławiąc miłość i uroki wiejskiego życia. Dwa różne światy.

Jeśli w muzyce religijnej posługiwano się językiem łacińskim, to w muzyce świeckiej — już językiem danego narodu. Francuska chanson, włoskie villanelle, frottole czy madrygały, hiszpańska villancico, niemiecka Lied czy angielska ayre stały się podstawowymi formami świeckich pieśni. Śpiewano je w różnych ujęciach, to jako utwory chóralne *a cappella*, to jako pieśni na głos solowy z towarzyszeniem lutni, wreszcie jako utwory na zespoły wokально-instrumentalne, a czasem wykonywano je nawet w czystej postaci instrumentalnej, do czego będzie wyraźnie zmierzać muzyka w następnym, barokowym okresie.

Cztery formy muzyki świeckiej zyskały wielką popularność w okresie renesansu: canto carnascialesco (wym. kanto karnaszialesko), pieśń alegoryczna o wesołym na ogół i często satyrycznym charakterze (były to przecież pieśni karnawałowe); oparta na poezjach miłosnych frottola; pieśń neapolitańskiego

pochodzenia villanella i — jako główny gatunek muzyki świeckiej — francuska chanson (wym. szãsa). Chanson ujmowano w różne formy, od muzyki programowej (Clement Jannequin, wym. klemã žankę), w której usłyszeć można było śpiew ptaków, sceny myśliwskie i bitewne, aż po proste, homofoniczne utwory przeznaczone na lutnię.

10

Rozkwit polifonii i techniki imitacyjnej

W muzyce renesansowej dominowały formy i gatunki polifoniczne. Wielogłosowość opierała się wciąż na surowo przestrzeganych zasadach kontrapunktu, ostrożnie dawkującego interwały dysonansowe. Stopniowo wprowadzano je coraz szerzej, zawsze jednak z koniecznością rozwiązania na konsonanse, do których zaliczano, obok unisonu, oktawy oraz kwinty i kwarty — także tercje i seksty. W XVI wieku pojawia się u najwybitniejszych twórców świadomość, że muzykę można komponować inaczej niż dotąd. Pamiętamy, że do gotowych głosów dobierano — na prawach zestrojenia konsonansami — inne głosy, tak rodziła się wielogłosowość, którą określamy jako polifonię. Teraz, zamiast myśleć o dodawaniu głosów nowych do już istniejących, zaczęto myśleć o komponowaniu wszystkich głosów jednocześnie. I tak powstawało z wolna myślenie harmoniczne, które doprowadziło z czasem do wykształcenia się systemu dur-moll.

Wciąż jeszcze kompozytorzy stosowali techniki kontrapunkcyjne, a wśród nich zwłaszcza imitacje, które umożliwiały płynny i dobrze słyszalny tok muzycznej narracji. W technice imitacyjnej obowiązywała następująca zasada: muzykę otwiera w jednym z głosów motyw, który po chwili zostaje dokładnie powtórzony przez inny głos (pod względem współbrzmień odpowiednio doestrojony do kontynuowanego głosu rozpoczynającego utwór, co zawsze było sprawą kunsztu i rzemiosła), po nim pojawia się na podobnej zasadzie dalszy głos i tak rozwija się muzyka brzmiąca interesująco pod względem melodii i współbrzmień. Oto dla przykładu motet Josquina des Prés *Ave maris stella* (*Witaj, Gwiazdo morza*), w którym warto zwrócić uwagę na bardzo bliskie imitacje par głosów, najpierw obu wyższych, potem obu niższych (s. 40).

W miarę rozwoju muzyki technika polifoniczna stawała się coraz bardziej kunsztowna. Swoje apogeum miała ona znaleźć u Bacha. Zanim jednak osiągnęła to apogeum, polifonia przechodziła przez różne fazy rozwoju, najważniejszą z nich był styl przeimitowany, oparty na powtórzeniach wybranego wątku w różnych głosach. Kanon, swobodna imitacja, tzw. podwójny kontrapunkt służyły tu idealistycznie pojmowanej doskonałości, która była celem samym w sobie. Dbano o melodyczne upostaciowanie każdej linii, a przecież wszystko musiało się zgadzać z zasadami kontrapunktu, który co

Josquin des Prés *Ave maris stella*

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin, and the music is a setting of the 'Ave maris stella' hymn.

First System:

- Soprano:** Vir - go sin - gu - la - - - - ris
- Alto:** Vir - go sin - gu - la - - - - - ris,
- Tenor:** (rest)
- Bass:** (rest) Vir -

Second System:

- Soprano:** -, sin - gu - la - - - - ris, in - ter om - nes
- Alto:** (rest) in - ter om - nes
- Tenor:** 8 Vir - go sin - gu - la - - - - ris -, in - ter
- Bass:** -go sin - gu - la - - - - ris, in - ter om - nes

prawda był stale rozszerzany, ale stanowił zawsze dyscyplinę ograniczającą kompozytora w jego poczynaniach. Jest to epoka swoistego mistrzostwa: tworzyły tę muzykę wielkie umysły. Muzyka wtedy zresztą zaliczana była do nauk, a teoria muzyki była równie ważna jak praktyka, inaczej: praktyka kompozytorska nie mogła pomijać zdobyczy teoretycznych tego czasu.

Polska muzyka renesansowa: złoty wiek

W Polsce renesans także okazał się okresem rozkwitu muzyki. Już w drugiej połowie XV wieku pojawiały się wielogłosowe utwory do tekstów polskich (*Chwała Tobie Gospodzinie* czy *O najdroższy kwiatku*). W XVI wieku głównym ośrodkiem muzyki był Kraków. Działała tu kapela królewska, składająca się z wykształconych w muzyce cudzoziemców, oraz słynna kapela Rorantystów działająca przy katedrze Wawelskiej. Uprawiano muzykę kościelną i świecką, artystycznie nie ustępującą muzyce religijnej, często opartą na motywach ludowych.

W repertuarze kapeli królewskiej znajdowały się obok dzieł polskich autorów również liczne dzieła twórców niderlandzkich, włoskich, francuskich i niemieckich. O stanie muzyki w Polsce świadczy repertuar tabulatur organowych (zbiorów utworów) Jana z Lublina (z lat 1537—48) i klasztoru Św. Ducha w Krakowie (1548). Znane były u nas nazwiska Josquina des Prés, Jannequina, Senfla, Festy.

Muzyka szkoły niderlandzkiej wywarła na kompozytorów polskich wpływ równie silny jak później muzyka szkół włoskich. Do Polski przenikały te wpływy w różny sposób, bądź przez to, że nasi muzycy studiowali za granicą, bądź dzięki temu, że obcy muzycy działali w Polsce.

Z wiekiem XVI wchodzimy w okres polskiego renesansu muzycznego. W Krakowie, gdzie już w połowie XV wieku pełne studia muzyczne pobierał Heinrich Finck (wym. hajnrich fink), jeden z wybitniejszych twórców niemieckich, dzieje się najwięcej. Ufundowana w 1543 r. przez Zygmunta I Starego wspomniana kapela Rorantystów przy katedrze na Wawelu odegrała bodaj największą rolę w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku. W pierwszej połowie XVI wieku działa Sebastian z Felsztyna (ok. 1485— po 1536) i Jerzy Liban (1464— po 1543). Msze pisali Marcin Leopolita, Krzysztof Borek (zm. 1574) i Tomasz Szadek (ok. 1550—1612), ale szczególne miejsce w muzyce religijnej XVI wieku zajmuje Wacław z Szamotuł. Trzeba tu też wspomnieć o Mikołaju Zielińskim, kontynuatorze polichóralnej techniki szkoły weneckiej.

Obok form religijnych szerzej zakrojonych, takich jak msza, uprawiano pieśń wielogłosową religijną i świecką. Tu na pierwszy plan wybija się Mikołaj z Krakowa, jako twórca pieśni w stylu Josquina des Prés, związany z ruchem reformacyjnym Cyprian Bazylik, autor psalmów i hymnów, a zwłaszcza Mikołaj Gomółka.

Muzykę instrumentalną reprezentują w Polsce w XVI wieku lutniści: Wojciech Długoraj, Jakub Polak i spolszczony Włoch Diomedes Cato (wym. kato), a także działający przez jakiś czas w Polsce Valentin Bakfark, Węgier. Ważną rolę odgrywają w ich muzyce tańce (polskie i obce), fantazje i ricercary; z tańców obcego pochodzenia popularnością cieszyły się tańce francuskie i włoskie. Muzykolodzy wykryli w kilkudziesięciu zbiorach muzycznych po-



Muzyka biesiadna w Polsce renesansowej

chodzących z Niemiec, Szwecji, Węgier, Czech, Holandii i Anglii przeszło 300 tytułów wskazujących na polski rodowód tańców. Złoty wiek muzyki polskiej objawiał się zatem nie tylko w wykorzystywaniu zdobyczy muzyki zachodnioeuropejskiej, ale i w obecności naszych melodii i tańców w kulturze innych narodów.

12

Wacław z Szamotuł, Gomółka i Leopolda

W tym okresie pojawiają się w muzyce polskiej trzej wielcy twórcy: Wacław z Szamotuł (ur. po 1520, zm. ok. 1560) był nie tylko kompozytorem, ale i poetą piszącym w języku łacińskim i polskim. Około roku 1550 był zatrudniony w kapeli królewskiej w Krakowie. Z jego dorobku zachowało się niewiele, ale i te nieliczne utwory dają pojęcie o europejskim poziomie wykształcenia i twórczości kompozytora. W Norymberdze wydrukowano dwa z trzech motetów Wacława: *In te Domine speravi* (*W tobie, Panie, pokładam nadzieję*) oraz *Ego sum pastor bonus* (*Jam jest pasterz dobry*), oba te utwory pisane są w technice przeimitowanej i znakomicie reprezentują styl późnoniderlandzki. Szamotulczyk jest też autorem siedmiu pieśni dysydenckich o bogatej polifonii. Niestety jest to tylko część większego dorobku kompozytora; o innych jego utworach (m.in. o 8-głosowej mszy) dowiadujemy się tylko ze źródeł pośrednich.

W roku 1580 ukazuje się w druku najpełniejszy zabytek polskiej muzyki renesansowej — *Melodie na Psalterz polski* Mikołaja Gomółki (ok. 1535— po 1591) do tekstów *Psalterza Dawida* w poetyckim przekładzie Jana Kochanowskiego. Gomółka był śpiewakiem i instrumentalistą kapeli królewskiej, a pod



Dworski zespół instrumentalny z XVI wieku (Polska): serpent, mandola, wiola da braccio

koniec życia — muzykiem na dworze hetmana Jana Zamoyskiego. Słynna jest dedykacja owych psalmów, które są „łacniuchno uczynione, prostakom nie zatrudnione, nie dla Włochów, dla Polaków, dla naszych prostych domaków”. Psalmi są czterogłosowe, małych rozmiarów, o wyraźnej formie i prostej



Karta tytułowa *Melodii na Psalterz polski* Mikołaja Gomółki

fakturze. Niektóre melodie mają charakter ludowy, inne zbliżają się do tańców, jeszcze inne są pisane w pomysłowym kontrapunkcie.

We Lwowie urodził się (nie wiadomo jednak bliżej kiedy) Marcin zwany Leopolitą, jak Wacław z Szamotuł wykształcony w Akademii Krakowskiej, i również poeta. Od 1560 działał w kapeli Zygmunta Augusta jako kompozytor i organista. W późniejszym okresie tworzył w rodzinnym Lwowie, gdzie też zmarł w 1589. Jest on autorem kilkudziesięciu mszy i motetów (z nich zachowały się tylko nieliczne). Już te utwory, które przetrwały, dają pojęcie o bogactwie inwencji tego kompozytora. Należą do nich pięciogłosowa *Missa paschalis* (*Msza Wielkanocna*) oraz pięć motetów religijnych. Mszę oparł Leopolita na melodiach czterech polskich pieśni wielkanocnych, które przenikają cały utwór ujęty w arcybogatej polifonii. Motety Leopolity zachowały się w postaci transkrypcji organowej (a więc bez tekstu), ale i ona daje pojęcie o mistrzostwie polskiego kompozytora.

13

Okres wczesnego baroku

Około roku 1600 nastąpiła w życiu ludzi, w sztuce i kulturze olbrzymia przemiana. W renesansie człowiek był odbiciem Boga. Główne gatunki tej epoki (msza, motet) były tego odzwierciedleniem. W epoce baroku wielką rolę odgrywają już nie antyczne ideały piękna, lecz namiętności człowieka i jego fantazja. Barok polubił na nowo (w czym nawiązał do gotyku) bogactwo, do którego dodał blask, pełnię i zainteresowanie dla fantastyczności, co wyraźnie przejawiało się w rozwijającym się teatrze.

Epoka wczesnego baroku trwa (w przybliżeniu) od 1560 do 1620. Przełomową datą dla dziejów muzyki jest rok 1600, czas powstania tzw. basu generalnego, stanowiącego podstawę konstrukcji harmoniczných, które przez 300 lat z górą — jako system dur-moll — będą rządziły językiem dźwiękowym.

Właściwie pojawienie się zwiastunów techniki akordowej datuje się już około 1550 roku w muzyce twórców weneckich (A. Willaert, A. Gabrieli), natomiast dopiero około 1625 roku doszło do pełniejszej indywidualizacji dźwięku instrumentalnego (pierwotnie podporządkowanego liniom wokalným, a także na nich wzorowanego). Widzimy zatem, że historia muzyki przebiega co prawda równolegle z rozwojem technik, które są dla niej potem miarodajne, ale uchwycić moment właściwego przełomu — niezwykle trudno.

We wczesnym baroku trwa jeszcze epoka renesansu, zwłaszcza w krajach, w których przemiany dokonywały się wolniej, a niekiedy były dopiero wzorowane na sztuce ośrodków, w których działali najwięksi przedstawiciele ówczesnej nowej muzyki. Jak w każdej epoce przejściowej to, co nowe, miesza się

Koncert w ogrodzie
(Włochy ok. 1600 r.): lutnia,
szpinet, wiola da braccio,
flet



z dawnym, eksperymenty (bo eksperymentowano zawsze) z tym co utrwalone, z doświadczeniem tradycji.

Jeśli mamy pokazać przełom na jakimś przykładzie, to najlepszym będzie pojawienie się nowych form instrumentalnych i ich oderwanie się od dawnych form wokalnych. Nie nastąpiło to nagle. Krok za krokiem, z wahaniem pełnymi niepewności, przy udziale polemik, bardziej na zasadzie nieśmiałych prób niż rewolucyjnych poczynań — epoka wokalna wraz z jej całym bagażem polifoniczno-kontrapunktycznym ustępowała epoce instrumentalnej, w której z biegiem czasu splot linii głosów przechodził w akordy, a imitacje — w jednogłosową melodię. Barok wyrósł z renesansu; muzyka instrumentalna, tak typowa dla baroku, pojawia się już przy końcu epoki renesansowej. Obie epoki nie są więc sobie obce, lecz pokrewne.

Innowacje w zakresie muzyki instrumentalnej pojawiły się przede wszystkim we Włoszech. Włosi Giovanni Gabrieli i Claudio Monteverdi byli pierwszymi wielkimi twórcami baroku, który w twórczości J. S. Bacha, J. F. Haendla, D. Scarlattiego i J.-Ph. Rameau osiągnął doskonałość — i chyba też swój kres.

14

Początki homofonii

Polifonia opierała się na tonacjach kościelnych. Poszczególne linie głosów wokalnych spletały się ze sobą na podłożu praw kontrapunktu (m.in. konieczność rozwiązywania współbrzmienia dysonującego na konsonujące), regulujących zestawienia linii. Z czasem współbrzmienia, które były wypadkową prowadzenia odrębnych głosów, zyskiwały na samodzielności i w końcu kilka z nich zaczęło dominować. Często pojawiały się akordy durowe i molowe (zbudowane z dwóch tercji) i muzycy kierując się słuchem zmierzali intuicyjnie do tych dwu postaci akordowych. Oto *Aria* Cacciniego (wym. kacziniego, 1601). Zauważmy, jak „obce” dźwięki dążą tu do rozwiązania się na dźwięki prostszych akordów durowych i molowych.

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a basso continuo line in bass clef. The lyrics are written below the vocal staff. The figured bass notation is written below the continuo staff, with some figures enclosed in boxes. The figures are: B.c., g, g, D, #10, d, g, F, B, C, F. The figures 7, 6, 11, and 10 are also present, indicating specific intervals or accidentals.

Sfo-ga-va con le stel - le Un in-fermo d'a-mo - re Sol-tond-tur-no cie-lo il

B.c. g g D #10 d g F B C F

Tonacja: g

Muzyka ta opiera się na tzw. basso continuo (wym. basso kontinuo, inaczej: bas generalny, bas cyfrowany; skrót: b. c.). Jest to system oznaczania współbrzmień pozwalający wykonawcy na samodzielne tworzenie harmonii (harmonizowanie) licząc od basu, którego bynajmniej nie musiał grać dokładnie (jak się tego dziś żąda np. od organistów). I tak cyfra 11 oznacza, że licząc od dźwięku *d* w basie należało w głosie najwyższym umieścić nutę *g* (oddaloną o 11 stopni od basu, tzw. undecymę), by ją potem rozwiązać na decymę *fis*, oznaczaną cyfrą 10 z krzyżykiem. Zauważmy, że w takcie 4. mamy również podobne rozwiązanie 11 na 10, ale tu już krzyżyk nie jest potrzebny, gdyż ta decyma durowa (wielka)

rozumiała była dla realizatora basu cyfrowanego sama przez się. Technicznie wyglądało to tak: zamiast dotychczasowego splotu kilku linii, które tworzyły polifonię, pojawił się podział na głosy zewnętrzne (melodia i bas) i wewnętrzne, niejako wypełniające akordowo obie skrajne linie; świadomość akordowa, tj. pionów, była w tym czasie tak duża, że wystarczył cyfrowy opis w głosie basowym, by wykonawca-praktyk wiedział, czym wypełnić pozostałe głosy. Ponieważ właśnie w basie rozgrywała się cała przygoda harmoniczna — nazywano tę technikę basem generalnym.

Rzeczywistą nowością w baroku stała się melodia oparta na basie cyfrowanym oraz concerto (wym. koncerto) jako nowa forma muzykowania. Koncepcje te przeszły do innych krajów z Włoch; teraz Włochy przejmują hegemonię muzyczną w Europie, nie Francja czy Niderlandy. Kantata, madrygał, opera, oratorium, aria i recytatyw stały się reprezentatywne dla włoskiej muzyki i na niej wzorowała się muzyka innych krajów. Zewsząd wędrowali muzycy do Włoch i odwrotnie: włoscy kompozytorzy i kapelmistrze, śpiewacy i śpiewaczki, wirtuozi instrumentalni i impresariowie działali przy obcych dworach i kościołach jako, można by powiedzieć, specjaliści muzyczni. Na przykład Włoch Lully stworzył w Paryżu barokowy teatr muzyczny.

To, co we Włoszech uznano i kultywowano jako nową muzykę, przeciwstawiano starej sztuce kontrapunktu, co prawda bardziej „uczzonej”, ale ustępującej pełnym uroku nowym ideom muzycznym, które w dodatku znakomicie czytelniały tekst słowny (w dawnej polifonii słowa z trudem dochodziły do słuchaczy, głównie wskutek niejednoczesności ich brzmienia i nakładania się wielu głosów).

Monodia zwyciężyła na całej linii. Jej idea zrodziła się wśród muzyków zgrupowanych w Cameracie (wym. kameracie) florenckiej (grupa uczonych, poetów i muzyków, którzy dopatrywali się wzoru monodii w jednogłosowej muzyce antycznej). Arie i madrygały na głos z towarzyszeniem basu generalnego miały wielką lekkość przebiegu, o ileż prostszą niż w okresie polifonii chóralnej, a przy tym były bliższe deklamacji tekstu. W sumie nowa epoka była w swym pierwszym etapie rozwoju okresem znacznych uproszczeń.

Także we Francji grupa poetów i muzyków stara się około 1570 r. wprowadzić do muzyki antyczne schematy metryczne. W monodii tekst jest nadrzędny w stosunku do muzyki, choć nie w nim, lecz w muzyce dokonała się z tego powodu zasadnicza przemiana. Ponieważ tekst miał swoją rytmikę, a co więcej: własną treść uczuciową, którą należało wydobyć, muzyka musiała iść za nim, musiała go na swój sposób dobarwiać. Wymagało to uproszczeń, zarówno w tradycyjnych formach, jak i w tych, które się w tym czasie wytworzyły.

Język dźwiękowy wczesnego baroku rozwija się w wielu kierunkach, ale krystalizuje się przede wszystkim w dziedzinie akordyki. Akord staje się samodzielną konstrukcją dźwiękową. Nie jest on już rezultatem splotu linii, lecz linie układane są tak, by tworzyły akordy (dzieje się tak nawet w kontrapunktycznych epizodach motetów i madrygałów). Naturalnie panuje tu jeszcze



„Ubiór muzyka”
(rycina z XVII w.)

myślenie i słyszenie konsonansami; dysonanse są jakby dodawane do brzmień konsonansowych i tylko u najwybitniejszych twórców przydana jest im wartość wyrazowa.

W epoce wczesnego baroku pojawiają się również zasadnicze innowacje w dziedzinie rytmicznej. Kompozytorzy (przewodzi im Monteverdi) wprowadzają muzykę bez jednolitego rytmu, muzykę recytatywną, różnego rodzaju rubata i swobodny tok rytmiczny, głównie w celu pogłębienia ekspresji. Dopiero w miarę rozwoju stylu barokowego ustala się tok równomierny, metrycznie uporządkowany na tyle, iż można mówić o jednolitości ruchu w ówczesnych utworach muzycznych.

Za typowy przykład muzyki wczesnobarokowej uznaje się dzieła szkoły weneckiej (Adrian Willaert oraz Andrea i Giovanni Gabrieli). Szkoła ta wytworzyła wielochórowość (polichóralność — zespół wykonawców podzielony na 2—4 chóry, rozmieszczone np. w wielkiej przestrzeni bazyliki Św. Marka w Wenecji) i wyraźnie akordowy styl, w którym dźwięk i barwa stają się podstawą nowych technik. Kompozytorzy weneccy odkryli wagę architektury muzycznej, oddziaływania formy i mocnego, pełnego wyrazu.

Wybitnym twórcą polskim związanym ze szkołą wenecką był Mikołaj

Zieleński (daty życia nie znane, działał na przełomie wieków XVI i XVII), który w 1611 r. ogłosił w Wenecji drukiem wielki zbiór 121 *Offertoriów* i *Communiones* na cały rok kościelny. Zieleński po mistrzowsku władał techniką polifoniczną i wenecką polichóralnością.

We Florencji natomiast powstaje jedna z najżywotniejszych form w muzyce: opera, oparta na stylu monodycznym, w którym śpiew solowy brzmiał na tle akompaniamentu akordowego realizowanego techniką basu generalnego. Opera miała swoje źródło w licznych formach scenicznych: w misteriach religijnych, w grach biblijnych, muzycznych intermediach wstawianych do sztuk, w komediach madrygałowych, a nawet w baletach francuskich czy w angielskich *masques*. Była syntezą muzyki i dramatu. Pierwsze opery powstały dokładnie na przełomie XVI/XVII wieku i są dziełem kompozytorów z kręgu Cameraty florenckiej (*Dafne* J. Periego, 1598, *Euridice* G. Cacciniego, 1602). Myśl Florentyńczyków podjęli niemal błyskawicznie kompozytorzy rzymscy, twórcy tzw. opery rzymskiej, łączącej świecką operę z kościelnym oratorium (E. Cavalieri, A. Agazzari, S. Landi). Opery te wyposażone bywały we wspaniałe dekoracje, wielką rolę odgrywały w nich rozbudowane arie i chóry.

15

Monteverdi

Claudio Monteverdi (1567—1643) był jednym z pierwszych i zarazem najwybitniejszych twórców operowych w dziejach muzyki. Dla teatru napisał 21 dzieł. Z nich tylko trzy zachowały się w całości. Rok po wykonaniu opery *Orfeusz* zmarła żona kompozytora. Po jej śmierci Monteverdi pisał dzieła niesłychanie głębokie i niekiedy tak przejmujące, że publiczność płakała. Tak było w czasie pierwszego wykonania *Lamentu* z opery *Arianna*.

Dla rozwijającej się dopiero od niedawna opery idee i rozwiązania Monteverdigo w tym gatunku były wielkim wyczynem ducha porównywalnym dopiero z osiągnięciami późniejszego o wiek Bacha. Monteverdi ustalił własne prawa powiązań między głosem wokalnym a zespołem instrumentalnym, wstawiał ritornele orkiestry (jakby przerywniki) do dzieła przecież głównie wokalnego, co więcej: usamodzielniał towarzyszenie instrumentalne, które teraz już wymagało odrębnej, starannie w wyrazie i w efektach dopracowanej partytury; dalej — wytworzył dramatyczny styl recytatywny posługując się motywami o dużej plastyczności, niezwykle charakterystycznymi, rozwinął — uzasadnioną dramatycznie — formę arii *da capo* (ABA) i inne formy arii, które po nim pojawiały się w operach w niemal naturalny sposób.

O wczesnej młodości kompozytora w rodzinnej Cremonie prawie nic nie wiemy. Był śpiewakiem i wiolistą w Mantui, na dworze księcia Gonzagi, tu został w 1594 kantorem, tu też ożenił się ze śpiewaczką dworską Claudią Cattaneo.



Claudio Monteverdi

Podróże kapeli książęcej zawiodły go na Węgry, do Flandrii, Pragi, Wiednia. Jako kompozytor uprawiał wszystkie formy, był wszakże — jak na owe czasy — kompozytorem radykalnym, zresztą świadomym też swego radykalizmu, jak mówi o tym przedmowa do wydanego w 1605 r. zbioru madrygałów.

Był śmiały przede wszystkim w harmonice, odległy od ograniczeń tonacji kościelnych i już prezentującej grę środków utrwalającego się z wolna systemu dur-moll. Niejasne są przyczyny nagłego zwolnienia kompozytora z funkcji muzyka i kompozytora dworskiego. Monteverdi wraca do Cremony, by w 1613 przenieść się do Wenecji, gdzie objął zaszczytną funkcję pierwszego kapelmistrza w kościele Św. Marka, zresztą po uroczystym egzaminie. Tu działał przez 30 lat, pisząc swoje dzieła sceniczne dla Mantui i Parmy, gdyż w Wenecji nie było jeszcze wówczas opery.

Styl jego oper zmieniał się. Monteverdi tworzył dzieła pełne wyrazu; dla uzyskania właściwej ekspresji był skłonny wprowadzać zupełnie nowe środki („*stile concitato*” — styl wzburzony). W okresie szalejącej dżumy kompozytor zostaje księdzem i zwraca się odtąd ku muzyce kościelnej, nie przestając mimo to tworzyć dzieł scenicznych. Niestety większość tych dzieł zaginęła, a szkoda wielka, gdyż z samego zachowanego oratorium świeckiego *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Walka Tankreda i Kloryndy*, 1624) można wnosić, że dojrzały styl muzyki scenicznej kompozytora osiągnął w tym czasie swoje apogeum.

Nowy okres twórczości Monteverdiego wyznacza data otwarcia (1637) pierwszego publicznego teatru operowego w Wenecji (Teatro San Cassiano).

Kompozytor pisze jeszcze cztery opery, z nich dwie zachowane *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Powrót Ulissesa do ojczyzny, 1641) i *L'Incoronazione di Poppea* (Koronacja Poppei) — mają fundamentalne znaczenie dla rozwoju tego gatunku sztuki muzycznej.

Monteverdi zaznaczył się w dziejach muzyki nie tylko jako twórca oper, ale i madrygałów, które w jego twórczości stanowią szczytowe osiągnięcie w tym gatunku. Pierwszy tom madrygałów to dzieło szesnastoletniego zaledwie chłopca. W sumie ukazało się dziewięć tomów madrygałów, pierwsze pisane są jeszcze pod wpływem wcześniejszych mistrzów (Arcadelt, de Rore, Ingegneri), w następnych kompozytor rozwija różne formy, aż po solowe kantaty w stylu koncertującym z udziałem instrumentów, dzieła pełne muzycznego wyrazu. I chyba w nich właśnie Monteverdi wypracował swój znamienity „wzburzony” styl ekspresji. Była to ekspresja bardzo sugestywna, jak to możemy poznać z zachowanego fragmentu opery *Arianna* (1608, tekst O. Rinucciniego), we wspomnianym *Lamento d'Arianna* o linii niemal patetycznej, tak pełnej wyrazu, że później wielokrotnie znajdziemy echa tej arii w podobnego typu dziełach innych autorów, widocznie przez wielu naśladowanej. W operach Monteverdiego, szczególnie w kunsztownych duetach wokalnych, uderza przede wszystkim śpiewność. Pierwszą wielką operą nowego stylu była *Favola d'Orfeo* (*Orfeusz*). Od niej datują się właściwe narodziny opery włoskiej, a więc opery w ogóle. Monteverdi robi pierwszy krok w kierunku muzycznego dramatu, którego rzeczywisty rozwój będziemy mogli obserwować w poczynaniach Glucka, Wagnera i Berga. Melodia rozwija się tu naturalnie, ale przecież wychodzi ona ze stylu mowy, z recytatywu monodycznego, zdaniem Monteverdiego, właściwego mowie w języku włoskim. Monteverdi wprowadza subtelne cieniowania chromatyki, interwały o wielkiej sile ekspresyjnej (np. trytony, czyli kwarty zwiększone; septymy), niemal rysujące smutek, ból i zwątpienie, a wszystko to oparte jest na połączeniach harmonicznym o znacznej sile wyrazu. W dodatku wielką rolę odgrywa u kompozytora muzyka instrumentalna, już nie tylko towarzysząca, lecz — jak nigdy przedtem — samodzielna. W *Orfeuszu* mamy aż 26 fragmentów czysto instrumentalnych, które są nie tylko łącznikami, ale mają za zadanie ilustrować akcję i potęgować wyraz dramatyczny, a nawet charakteryzować sytuację przez zarysowanie nastroju bohaterów czy odmalowywanie grozy (np. wiole i puzony ilustrują w *Orfeuszu* grozę podziemia). Obsada orkiestry jest znacznie bogatsza niż w operach innych kompozytorów, a stosowane środki (np. słynne tremolo instrumentów smyczkowych czy tajemnicze pizzicato w *Combattimento di Tancredi e Clorinda*) miały oddziaływać bardziej bezpośrednio niż sama akcja dramatu i sugerować wrażenia niemal zmysłowe. A przy tym Monteverdi podkreślał znaczenie samego słowa. Symbolice słowa odpowiada u niego symbolika dźwięku, potęgując w ten sposób odczucia i wyobraźnię słuchacza.

Instrumentalno-wokalne formy muzyki barokowej

W twórczości niemal każdego wybitnego przedstawiciela baroku stare zasady kontrapunktu mieszają się z nowymi zasadami kształtującej się harmonii. Rysująca się coraz wyraźniej tendencja do utrwalania się systemu dur-moll, w miejsce opartej na kościelnych tonacjach kontrapunktyki, nie była przypadkiem. Tendencja ta wiązała się z powstającymi nowymi formami wokально-instrumentalnymi, takimi zwłaszcza jak opera czy oratorium. To zrozumiałe: muzyka musiała się stać czytelna. Niezależność głosów musiała ustąpić jednolitej harmonii. Bardzo wyraźnie widać te nowe tendencje na przykładzie podziału taktowego. Przedtem muzyka płynęła jak rzeka, nieprzerwanie od początku do końca utworu polifonicznego. Teraz operuje się taktami, a muzyka staje się coraz bardziej harmonicznym okesem. Słuchając dzieł mistrzów niderlandzkich nie wiemy, gdzie i jak dzieli się muzyka, nie słyszymy żadnych cesur, nie możemy jej ująć w sensie współczesnych miar, gdyż przepływa polifonicznie i o jej przebiegu informują nas na przykład tylko słyszalne wejścia tematów imitacji. W muzyce barokowej pojawiają się takty na 2, na 3, na 4 czy na 6, takt staje się regularną jednostką metryczną, muzyka jest przez to wyrazistsza,



Scena z opery *Il San Alessio* S. Landiego, wystawionej w Rzymie w 1634 r.

jej puls opiera się na prostym podziale, umożliwiającym muzykowanie pewne, ugruntowane jednolitością ruchu.

Nową formą wypowiedzi stała się opera. Opera zrywała z dominacją muzyki religijnej przeszłych wieków i wytworzyła akcję sceniczo-muzyczną, w której centralną postacią był człowiek. Tematy librett operowych czerpano z antyku, z historii, a muzyka nie biegła już nieprzerwanym tokiem, lecz była dzielona na odcinki, które stanowiły recytatywy, arie, duety i partie zespołowe (ansamble). W Wenecji, Rzymie, Neapolu, we Francji, Anglii i w Niemczech opera rozwijała się bujnie, tworząc nowy, przełomowy dla historii muzyki ruch.

Inną nową formą instrumentalno-wokalną okresu baroku było oratorium. Pierwotnie była to forma muzyki religijnej. Słuchacz poddawał się pięknu muzyki, ale miał myśleć nie o człowieku, lecz o Bogu (teksty oratoriów obracały się głównie w obrębie tematyki religijnej). Słuchanie muzyki oratoryjnej (podobnie jak muzyki pasyjnej, której tematem było Ukrzyżowanie) miało być swoistego rodzaju ćwiczeniem duchowym. Wielki twórca oratoriów, Jerzy Fryderyk Haendel powiedział kiedyś po jednym z wykonań jego oratorium *Mesjasz*: „byłbym niepokieszony, gdyby się okazało, że sprawiłem słuchaczom tylko przyjemność; chciałbym, by po wysłuchaniu muzyki stali się ludźmi lepszymi”.

17

Instrumentalne formy muzyki barokowej

Najistotniejsze cechy baroku zależą od dokonań największych indywidualności tej epoki. Włosi Frescobaldi (wym. freskobaldi) i Carissimi (wym. karissimi) czy francuski kompozytor pochodzenia włoskiego Lully (wym. lüli) wyznaczają nie tylko szczytowe osiągnięcia tej epoki, ale też indywidualne rozumienie możliwości nowego stylu i spadku po wczesnym baroku. Największe znaczenie ma tu oderwanie od form wokalnych i emancypacja stylu instrumentalnego, który jednak nie unika śpiewności. Jest to epoka indywidualności, ale nie ryzyka, eksperymentu czy rewolucji, czas rozwoju instrumentów, które zostają teraz podporządkowane idei basu generalnego (organy lub klawesyn) i związanym z nim nowym konstrukcjom harmonicznym, co z kolei pozwala na harmoniczne podporządkowanie muzyki nowym zasadom formalnym. Są to formy uwolnione od polifonii: taneczne, cykle złożone z szeregu form mniejszych, niemal okresowo zaokrąglonych. Obok nich ustala się też forma orkiestrowej uwertury francuskiej, utworu dwu- lub trzyczęściowego, grywanego jako wstęp do baletu (Lully), w formie *ABA* (powolny wstęp, oparty na rytmie punktowanym, szybka część imitacyjna i znów część powolna, nawiązująca do początku uwertury). Rodzą się też pierwsze formy muzyki kameralnej, w których przeważa zasada koncertująca (popisowe partie poszczególnych instrumentów).



Koncert z towarzyszeniem klawesynu

Nadeszła epoka porządkowania, muzycznej normalizacji. Widać to wyraźnie na przykładzie form tworzących się od nowa. Teraz nie są one już dowolnie wielocłonowe, lecz dzielą się na części (głównie na cztery, co na długo pozostało zasadą w muzyce instrumentalnej), jak w typowej dla muzyki włoskiej tego okresu sonacie triowej przeznaczonej na dwa instrumenty melodyczne i *basso continuo*.

Harmonia zaczyna pełnić rolę konstrukcyjną: poszczególne części utrzymane są albo w tonacjach równoimiennych (np. *C-dur* — *c-moll*; zmiana trybu, a wraz z tym charakteru i wyrazu muzyki), albo w tonacjach pokrewnych tercjowo czy kwintowo. Wprowadzenie tańców do muzyki instrumentalnej nadało jej charakter żywy, przeciwstawny do charakteru muzyki opartej na kunsztownej polifonii, stosowanej nadal w równolegle rozwijanej sonacie kościelnej i w *ricercarach*.

Ricercar (wym. *riczerkar*) był rodzajem instrumentalnej transkrypcji wokalnego motetu imitacyjnego. Jego rozwinięte formy (znajdziemy je w twórczości Girolama Frescobaldiego) prowadzą do fugi.

W muzyce niemieckiej, francuskiej i angielskiej tego czasu pojawiają się wpływy włoskie, ale z reguły są one przefiltrowane przez tradycje własne. Najwyraźniej widać to w muzyce francuskiej, która tylko zasadę basu generalnego przejęła bez sprzeciwu. Poważnemu patosowi włoskiemu Francuzi przeciw-

stawili lekkość i taneczność. Włoskie sonaty zostały odrzucone, a na ich miejsce pojawiły się — jako nowość — suity instrumentalne.

Obok coraz bardziej rozwiniętych form muzyki organowej (wspomniani ricercar wariacyjny, canzona, toccata), której mistrzami, oprócz Frescobaldiego, byli m.in. Johann Pachelbel czy Dietrich Buxtehude, a potem J. S. Bach, pojawiły się zbiory muzyki klawesynistów — zwłaszcza francuskich (Couperin, Rameau). Już w twórczości Johanna Jakoba Frobergera (1616—1667) pojawiła się czteroczęściowa suita klawesynowa, złożona z następujących tańców: allemande (wym. almād, pochodzenia niemieckiego), courante (wym. kurāt, pochodzenia francusko-włoskiego), sarabande (wym. sarabād, hiszpańska) i gigue (wym. žig, angielska). François Couperin „Le Grand” (wym. frāsua kuperę le grā, „Wielki” 1668—1733) napisał aż 240 utworów klawesynowych i niezwykle dla historii muzyki ważny podręcznik *Sztuka gry na klawesynie* (1717). Couperin jest autorem m.in. 27 wieloczęściowych suit, nazwanych przez niego *Ordres* i złożonych już nie z tańców, lecz z utworów charakterystycznych o stylizowanym podłożu tanecznym.

Jean-Philippe Rameau (wym. żā filip ramo) natomiast niemal w tym samym czasie (1722) wydał traktat o harmonii, fundamentalny z uwagi na uproszczone ujęcia harmoniki funkcyjnej. Rameau był także autorem wielu utworów klawesynowych. Obaj twórcy przeszli do historii jako tzw. klawesyniści francuscy.

Rameau i wspomniani Lully wybitnie przyczynili się do rozwoju formy suity. Francuzi uwielbiali i kultywowali balet — nic tedy dziwnego, że komponując tańce, które były podstawą formy suitowej, wnieśli i na tym terenie wiele innowacji. Suita (z franc.: suite — następstwo) jest zestawieniem tańczonych lub stylizowanych tańców; w baroku, czyli na początku rozwoju tej



François Couperin



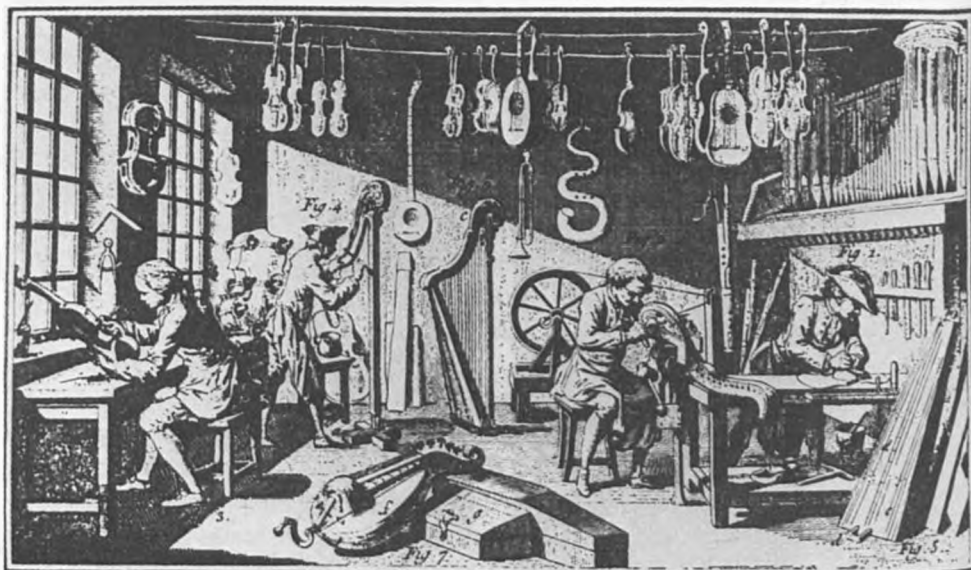
Jean-Philippe Rameau

formy, dołączano też części nie mające charakteru tanecznego, dla uzupełnienia wyrazu. Warto zaznaczyć, że poszczególne części suity ujęte były w identycznej tonacji, co nadawało muzyce spójność dźwiękową. Wzorem form doskonałych były suity i partity Bacha, które wielki mistrz zaopatrywał — prócz wymienionych części (allemande, courante, sarabande i gigue) — w gawoty, menuety, polonezy, bourrées (wym. bure) i arie.

18

Cechy muzyki baroku

Typowa dla baroku staje się homofonizacja muzyki, stopniowe odchodzenie od polifonii. Styl barokowego basu generalnego polega na akordowych ujęciach, w których planem głównym jest głos najniższy. W XVII wieku pojawienie się i następstwo akordów durowych i molowych jest wynikiem zastosowania tonacji kościelnych i dopiero pod koniec tego wieku nabiera znaczenia system tonalnych punktów ciężkości, znanych pod pojęciami toniki, subdominanty i dominanty, które regulują następstwo akordów w przebiegu muzycznym. Również w tym czasie utrwaliły się innowacje w dziedzinie rytmu. Rytmiczne punkty ciężkości wprowadziły podział muzyki na takty, z ich częściami mocnymi i słabymi, co wiązało się szczególnie z muzyką wywodzącą się z tańców. W użycie wchodzi (w dzisiejszym rozumieniu) kreska taktowa i metryzacja muzycznego przebiegu.



Pracownia budowniczego instrumentów (XVIII w.)

W okresie baroku właściwego — ok. 1660 — zaznacza się też podział, któremu podporządkowały się formy i gatunki wówczas wytworzone: *musica ecclesiastica* (kościelna), *musica cubicularis* (kameralna) oraz *musica theatralis* (muzyka sceniczna).

W muzyce barokowej ważnym elementem stylotwórczym staje się retoryka. Zaczynają oddziaływać prawa przejęte nie z muzyki, lecz z innych dziedzin, głównie z literatury: muzyka ma coś przedstawiać i wyrażać, tekst jest podstawowy nie tylko dla linii melodycznej, ale i dla ujęcia całości. Muzyka ma być sługą tekstu, nie odwrotnie. Równocześnie jednak renesansowe madrygały i motety nie tracą w baroku swojej żywotności, są uprawiane we wszystkich krajach z równą intensywnością; polifonia nadal odgrywa doniosłą rolę.

Barok właściwy wyznaczony jest w historii muzyki datami od 1620 do 1680. W ciągu tych sześćdziesięciu lat (w przybliżeniu) zmieniło się stosunkowo niewiele, był to jednak okres pełnego rozkwitu zapoczątkowanych we wczesnym baroku rodzajów muzyki. Okres ten charakteryzuje przede wszystkim przeniesienie nowych idei z Włoch do innych krajów (Francja, Niemcy). Wenecka szkoła operowa wchodzi w fazę niebywałego rozkwitu, są to ostatnie lata twórczości Monteverdiego, a jednocześnie we Francji pojawiają się już zaczątki opery narodowej (Lully). We Włoszech działa Carissimi, największy ówczesny twórca oratoriów (duża forma wokально-instrumentalna).

We Włoszech przeciwstawiono się konwencjom kontrapunktycznym i poszukiwano nowego stylu, który prowadził do eksponowania pięknego śpiewu (*belcanto*, wym. belkanto). Naturalnie kompozytorzy nie byli tu idealnie zgodni co do wartości nowych środków muzycznego wyrazu i dlatego muzyka barokowa rozwijała się równolegle w różnych kierunkach.

Za najbardziej znamienne uważa się te kierunki, które uwalniały muzykę od polifonii niderlandzkiej i usamodzielniały głos (monodia) oraz wytyczały drogę do muzyki instrumentalnej. Zaczyna działać nowe prawo estetyczne, któremu podporządkowują się wszyscy twórcy: idea wewnętrznej jedności utworu. Kompozytorzy nie składają już muzyki z kolejno wprowadzanych elementów, lecz starają się zachować jedność osiąganą dzięki wyzyskaniu motywów, ich wariacyjnemu przetwarzaniu, powtarzaniu itp.

19

Polska muzyka barokowa

Z pewnym — zrozumiałym — opóźnieniem pojawiły się idee baroku i w Polsce. Po Krakowie ważnym ogniskiem życia muzycznego stała się Warszawa. Tu — na dworze Zygmunta III — działali kompozytorzy i śpiewacy włoscy, wśród których wybijają się: Asprilio Pacelli (wym. paczelli, 1570—1623), a obok niego Tarquinio Merula, Luca Marenzio (wym. luka marenccio), Giovanni F. Anerio

i Marco Scacchi (wym. marko skaki). W kapeli królewskiej było także ponad dwudziestu muzyków polskich, z biegiem czasu liczba ich rosła. Powstawały kapele magnackie, początkowo złożone głównie z muzyków obcych, wprowadzających obcy repertuar baletowy i operowy. Przy kościołach, klasztorach i kolegiatach zakładano zespoły, często o wysokim poziomie odtwórczości. Wystarczy powiedzieć, że przed 1763 istniało w Polsce co najmniej 40 kapel magnackich i że trzy razy więcej kapel kościelnych i szkolnych (np. przy szkołach jezuickich).

Bardzo wcześnie — bo już około roku 1620 — zaczęto w Polsce uprawiać formę opery, w latach 1628—46 czynna była na dworze królewskim stała scena operowa. Uprawiano bardzo intensywnie muzykę religijną, jeszcze muzykę wokalną *a cappella* i już formy instrumentalno-wokalne, koncertujące.

Z kompozytorów oper należy wymienić przede wszystkim Marca Scacchiego, długoletniego (1623—48) dyrygenta dworu warszawskiego, i Piotra Elerta, polskiego już muzyka nadwornego (był też sekretarzem królewskim i drukarzem).

Autorem ujętej w formie oratoryjnej kompozycji *Audite mortales* (*Słuchajcie, śmiertelni*) na 6 głosów wokalnych z towarzyszeniem instrumentów był Bartłomiej Pękiel (zm. 1670), karmelita, następca Scacchiego, później dyrygent kapeli katedralnej na Wawelu.

Pierwszym przedstawicielem koncertu wokально-instrumentalnego (a także motetu i psalmu) był Marcin Mielczewski (ok. 1600—1651), kapelmistrz biskupa plockiego, dzieła Mielczewskiego grywano nie tylko w Polsce.

Autorami motetów koncertujących byli: spolszczony Włoch Franciszek Gigli (wym. dziłi, zwany Lilius, ok. 1600—57), kapelmistrz katedralny w Krakowie, oraz Jacek Różycki (zm. ok. 1707), dyrygent kapeli królewskiej w Warszawie, a potem w Dreźnie, autor koncertu *Magnificemus in cantico* (*Wielbimy śpiewając*) oraz *Magnificatu* na chór i instrumenty. Działający w Łowiczu pijar Damian Stachowicz (1658—99) reprezentował wyłącznie styl koncertujący, z jego dorobku zachował się tylko koncert *Veni Consolator* (*Przybądź, Pocieszycielu*) na sopran i instrumenty.

Pękielowi, który wslawił się również motetami i mszami kunsztownie ujętymi, dorównywał w mistrzostwie kompozycji Stanisław Sylwester Szarzyński (daty życia nieznane) z zakonu cystersów, uprawiający głównie muzykę instrumentalną (koncerty na głos i instrumenty stanowią największe jego osiągnięcia).

Barokowy w stylu koncert uprawiał też Grzegorz Gerwazy Gorczycki (ok. 1667—1734), wieloletni dyrygent katedralny w Krakowie. Gorczycki był księdzem, studia muzyczne i teologiczne odbył w Pradze. Skomponował kilkadziesiąt utworów wokalnych w tradycyjnym stylu polifonii *a cappella* (m.in. *Tota pulchra est Maria* — *Cała piękna jest Maryja* i *Missa paschalis* — *Msza Wielkanocna*), a nadto wiele utworów wokально-instrumentalnych, z których ważne miejsce w muzyce polskiej zajmują kantaty w późnobarokowym stylu koncertującym.

Muzykę chóralną *a cappella* uprawiali Lilius, Pękiel, Mielczewski i Gorczycki, przeważnie w stylu włoskiego renesansu, lecz niekiedy wprowadzając polskie ludowe motywy. Muzykę instrumentalną reprezentuje — obok należącego do szkoły weneckiej Mikołaja Zieleńskiego — Andrzej Rohaczewski, ale największe zasługi w tym zakresie położył skrzypek i zarazem architekt warszawski Adam Jarzębski (przed 1590—1649), piszący koncerty i canzony oparte na pomysłowej niekiedy harmonice, nierzadko programowe.

20

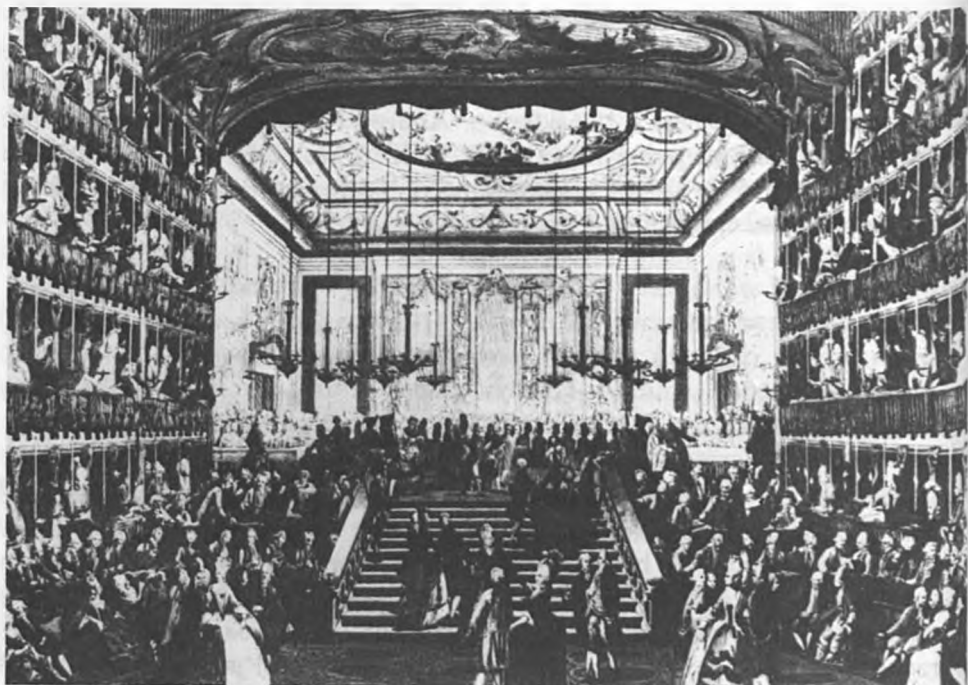
Późny barok

Muzykę późnego baroku cechuje synteza różnych technik. Różne konwencje tego czasu stapiają się w technikę o cechach uniwersalnych. Przykładem tego może być nadawanie solowym partiom wokalnemu cech instrumentalnych (np. u Bacha) oraz przejmowanie przez poszczególne instrumenty cech gry na innych instrumentach (trąbki grające pasaże skrzypcowe, ornamentyka typowa dla muzyki lutniowej przyjęta do muzyki klawesynowej itp.).

Typowe dla późnego baroku stało się też przejście od modalności do tonalności. Pojawia się (u Rameau i Bacha) rozwinięta technika harmoniki funkcyjnej w ramach systemu dur-moll wraz z jej centralnym punktem odniesienia — toniką.

Na podstawie ugruntowanej już tonalności mógł Bach — nawiązując do technik typowych dla wczesnego baroku — zdobywać się na owe, dziś jeszcze u niego podziwiane, chromatyczne i dysonansowe śmiałości, które wręcz zapowiadają harmonię XIX wieku. Charakterystyczna jest tu dążność do utrwalenia systemu dur-moll, który przez co najmniej dwieście lat będzie determinował odkrycia i poczynania w zakresie języka dźwiękowego.

Napięcie harmoniczne oparte na trzech podstawowych akordach: tonice, subdominancie i dominancie, tworzących w sumie układ, do którego odwoływano się potem i w teorii, i w praktyce słuchowej — stało się podstawą systemu. Był on możliwy po ustaleniu równomiernej temperacji dźwięków. Do początku XVIII wieku instrumenty klawiszowe strojono „czysto”, kwintami, przy czym dwunasta kwinta *his* nie stroiła już z zasadniczą nutą *c*, lecz była o mały ułamek wyższa. W 1691 teoretyk Andreas Werckmeister uzasadnił wyższość stroju równomiernie temperowanego nad „czystym” i umożliwił traktowanie wszystkich dźwięków w oktawie na równi, dzięki czemu gdy w jakimś utworze muzyka oddalała się od wyjściowej tonacji — nie brzmiała fałszywie. Tonacji było 24 (12 durowych i tyleż molowych), ale dopiero J. S. Bach — po 30 latach — dał w cyklu preludiów i fug *Das Wohltemperierte Klavier* (wym. *das woltemperirte klawir*, tytuł charakterystyczny: „Fortepian dobrze



Wnętrze teatru w Wenecji (XVIII w.)

temperowany”) genialny „wykład” pierwszych konsekwencji harmonicznych tego systemu, posługując się w ułożeniu cyklu tonacjami na wszystkich półtonach oktawy. Kiedy Bach (1722) drukuje pierwszy tom swego cyklu *Das Wohltemperierte Klavier*, Jean-Philippe Rameau publikuje *Traktat o harmonii*, w którym wyjaśnia związki funkcyjne akordów w systemie dur-moll. W ten sposób ustala się ład, jakiego dotąd nie było.

Późnobarokowa motoryka, obejmująca całe części utworów jednym monorytmicznym tokiem, i w czasach Bacha i Haendla tak fascynująca współczesnych, nadawała muzyce jasność i pewność. Technika ta łączyła się bezpośrednio z niektórymi kultywowanymi w późnym baroku formami, na przykład z wirtuozowską toccatą (wym. tokatą).

Mimo wielkiego poczucia formy u kompozytorów późnego baroku, muzyka była kształtowana na zbyt wielu zasadach, by mogły się wytworzyć formy o jednolitym charakterze.

Uprawiano formy dawniejsze, ale teraz przybierały one postacie różniące się znacznie od swoich historycznych prototypów. Aria, sinfonia czy sonata, a nawet partita — to formy, które często rozumiane bywały różnie, w zależności od idei muzyki, od kręgu kulturowego czy wręcz od kaprysu twórcy. Określenia formalne nie są określeniami rzeczywistych form, lecz rodzaju muzyki, najczęściej z punktu widzenia wykonawczego (recitativo, concertato, arioso itp.).

Formy późnobarokowe niekiedy mają jednak stałe założenia architektoniczne, np. ówczesny koncert instrumentalny, w którym kontrasty, powroty tematów, symetrie doprowadziły w końcu do powstania takich form jak rondo czy sonata. Swoistą budowę opartą na podobnych zasadach miała aria da capo (wym. da kapo), której symetryczny układ (*ABA*) przetrwał aż do XIX wieku. Wymienione formy nabrały wręcz charakteru prototypów.

Dla szczytowych osiągnięć późnego baroku charakterystyczne jest też uduchowienie muzyki, później nigdy w tym stopniu nie spotykane (może dlatego niektórzy uważają Jana Sebastiana Bacha za bezwzględnie największego twórcę wszystkich czasów). Późny barok to także epoka porządkowania gatunków muzycznych. W operze ustalił się podział na akty i sceny, recytatywy, arie i ansamble; podobnie w oratorium i kantacie. Concerto grosso (wym. koncerto grosso) i koncerty solowe, a także sonata w swoich obu odmianach (sonata da chiesa, wym. da kieza, i da camera, wym. da kamera — kościelna i kameralna) opierają się na konwencjach formalnych już ustalonych (kilkuczęściowość z naprzemiennym następstwem części szybkich i wolnych). W żywotnej wciąż jeszcze polifonii wprowadza się jednotematyczną fugę.

Późnobarokowy typ muzyki przetrwał aż do śmierci Bacha; w tym czasie pojawił się styl znacznie uproszczony, styl „galant”, daleki od monumentalnych i wysublimowanych osiągnięć późnego baroku, styl ułatwiony, naturalny, nieczuły na wszelkie mądrości kontrapunktyczne, oparty już nie na niemieckim, lecz na francuskim poczuciu muzyki (F. Couperin, J.-Ph. Rameau). Taki styl w muzyce niemieckiej reprezentował jeden z synów Bacha — Karol Filip Emanuel Bach.

Ośrodkami muzyki późnobarokowej były Lipsk, Wiedeń, Hamburg, Londyn, Paryż, Wenecja i Neapol; w każdym z tych ośrodków uprawiano inne rodzaje muzyki, hołdowano nieco innym ideałom estetycznym, przy czym wiele zależało tu od stosunków społecznych i politycznych: we Włoszech kultywowano muzykę głównie w teatrach operowych i kościołach, we Francji na dworze królewskim, w Anglii w środowisku arystokracji i bogatego mieszczaństwa, w Niemczech głównie na dworach książęcych. Muzyka odpowiadać musiała gustom odbiorców i nie było w tym nic gorszego. I jeśli np. w Anglii preferowano muzykę włoską, to głównie dlatego, że żądała tego szersza publiczność.

Późny barok to również początek mieszczańskiej kultury muzycznej. W 1722 pojawia się pierwsza krytyka muzyczna (Matthesona, „*Critica musica*” w Hamburgu), a w Paryżu, który odtąd miał się stać ważnym centrum muzyki, założono Concerts spirituels (1725), jedną z pierwszych muzycznych instytucji, których zadaniem było udostępnianie muzyki szerszej (mieszczańskiej) publiczności.

W okresie późnego baroku zaznacza się tendencja do tworzenia muzyki o charakterze narodowym. Można śmiało rzec, że im bardziej lansowana była w Europie muzyka włoska jako ideał muzyki w ogóle, tym głośniej odzywały się nowe programy twórców rodzimych, nawołujące do tworzenia muzyki narodo-

wej (np. we Francji opera narodowa nie powstałaby, gdyby w Paryżu nie było męczącej w końcu, długoletniej hegemonii muzyki włoskiej). Mimo to, zwłaszcza w dziedzinie operowej, Włosi przez długie jeszcze lata rządili niepodzielnie w całej Europie.

21

Corelli, Vivaldi, Scarlatti

Bach i Haendel reprezentują muzykę niemiecką i angielską. Ale w XVIII wieku w muzyce wciąż dominują Włosi. Trzej z nich byli geniuszami: Corelli, Vivaldi i D. Scarlatti. Już w drugiej połowie XVII wieku przewaga muzyki instrumentalnej nad wokalną staje się faktem. Muzyka mniejszych zespołów i muzyka orkiestrowa nie są w tym czasie jeszcze tak wyraźnie od siebie oddzielone. Wielu kompozytorów uważało, że pojedyncze głosy można dowolnie poszerzać ilościowo (w celu uzyskania pełniejszego efektu), nie czyniono tego jednak z głosami solowymi (concertino). Pojawiają się terminy *sinfonia* i *concerto*; oczywiście nie miały one wtedy jeszcze dzisiejszego znaczenia, oznaczały po prostu tylko muzykę instrumentalną, choć niekiedy — jako formy — poprzedzać mogły przedstawienia operowe.

Bodaj najpełniejszą formą było w tym czasie *concerto grosso*, uprawiane po mistrzowsku przez Corellego. Arcangelo Corelli (wym. arkandżelo korelli, 1653—1713) kształcił się w Bolonii, potem w Rzymie, gdzie został kapelmistrzem opery, a później nadwornym muzykiem szwedzkiej królowej Krystyny (mieszkającej w Rzymie), wreszcie muzykiem kardynała Ottoboniego. Był uważany za znakomitego skrzypka i dyrygenta.

Corelli poświęcił się zupełnie muzyce instrumentalnej, co więcej — wyłącznie smyczkowej (z udziałem nawet 100 czy 150 muzyków!). Był może najbardziej modnym artystą swojej epoki, ale był też mistrzem kompozycji, co wyczuwa się w jego muzyce, spokojnej, szerookoddechowej, potężnej nie dzięki nagromadzeniu środków, lecz dzięki doskonałości materiału i formy, uwidaczniającej przenikanie się dwu tendencji: sonaty kościelnej (części: wolna, szybka, wolna, szybka), z jej fugowymi żywymi partiami, i trzyczęściowej sonaty kameralnej, która dzięki taneczności tematów stała się podstawą układów suitowych.

Kompozycje swoje pisał — taki był zwyczaj — w cyklach po 12 utworów (dwa cykle sonat kościelnych, dwa cykle sonat kameralnych, cykl sonat skrzypcowych, wśród nich słynna *La follia* z r. 1700, oraz cykl *concerti grossi*, wśród których ważne miejsce zajmuje *Koncert na Boże Narodzenie*). *Concerti grossi* Corellego zasługują na szczególną uwagę. Cykl ten powstał w 1712 r. i napisany jest na dwoje skrzypiec i wiolonczelę przeciwstawione jako *concertino* dużemu zespołowi orkiestry smyczkowej. Rok później Corelli zmarł; na płycie grobowej w rzymskim kościele Santa Maria della Rotonda można przeczytać, że



Arcangelo Corelli



Antonio Vivaldi

kompozytor dostał pośmiertnie tytuł markiza. Istotnie był kimś w rodzaju księcia muzyki. Podobnie jak później Liszt w Weimarze, Corelli stworzył w Rzymie „dwór artystyczny”; być jego uczniem oznaczało wysokie wyróżnienie, aczkolwiek w technice gry Corelli nie był tak biegły jak współcześni mu wirtuozi włoscy. Do uczniów jego należeli m.in. skrzypkowie: Geminiani i Locatelli. Corelli był twórcą nowej techniki skrzypcowej, metodycznie uporządkowanej, szczególnie w zakresie prowadzenia smyczka, gry podwójnymi dźwiękami i akordami.

Antonio Vivaldi (1675—1741), kompozytor i skrzypek włoski, okazał się klasykiem swoich czasów. Jego ojciec był skrzypkiem w orkiestrze przy kościele Św. Marka w Wenecji; Antonio studiował u ojca (i być może również u Legrenziego), zdobył uznanie jako skrzypek wirtuoz, a w 1703 objął funkcję kapłańską. Podróżował wiele, był dyrygentem i kompozytorem, dyrektorem konserwatorium dla dziewcząt Ospedale della Pietà (pierwsze konserwatoria we Włoszech były w istocie przytułkami dla sierot, w których nauczano muzyki). W konserwatorium dysponował chórem, orkiestrą i solistami, mógł więc rozwijać swoje idee kompozytorskie w oparciu o ceniony w Wenecji aparat wykonawczy. W latach 1718—22 przebywał w Mantui jako dyrygent nadworny władcy Mantui księcia Filipa Heskiego. Pod koniec życia przenosi się — jak jego przyjaciel, poeta i librecista Metastasio (wym. *metastazjo*) — do Wiednia.

Vivaldi napisał 49 oper, 2 oratoria (znakomita *Judyta*, 1716), 23 symfonie, sonaty skrzypcowe, tria smyczkowe, ponad 450 koncertów na 1—4 skrzypiec, na

wiolonczelę, flet, obój, trąbkę i inne instrumenty. Pisał w stylu homofonicznym, wprowadzał programowość i ilustracyjność muzyczną. Wiele jego koncertów transkrybował jako koncerty klawesynowe i organowe J. S. Bach. Twórczość Vivaldiego, przez długie lata zapomniana, od pół wieku stanowi stały repertuar orkiestr i nagrań płytowych (np. słynne *Cztery pory roku* z cyklu 12 koncertów skrzypcowych z 1725 r.). Komponował dość schematycznie, co pozwalało mu być aż tak płodnym autorem (221 samych koncertów skrzypcowych!). W jego najlepszych dziełach uderza (jak u Corellego) pełnia brzmienia i równowaga formy.

Wreszcie Domenico Scarlatti (wym. domeniko skarlattti, 1685—1757), syn Aleksandra, jego uczeń, wybitny mistrz neapolitański. Działal jako klawesynista i organista na dworach książęcych w Rzymie, Londynie, Lizbonie, Madrycie, Sewilli i Neapolu. Scarlatti napisał aż 560 utworów klawesynowych, zwanych sonatami. Jego sonaty są jeszcze jednoczęściowe, ale zawierają w sobie często elementy późniejszej formy sonatowej, wprowadzają — co jest niezwykle dla sonaty istotne — dualizm tematyczny, dwa kontrastujące ze sobą tematy. W twórczości Scarlattiego pojawia się też po raz pierwszy na tak wielką skalę czynnik wirtuozowski. Pisał muzykę żywą, wesołą, bliską ludowości, ujętą w takcie przeważnie trójdzielnym, niekiedy wykorzystującą proste koncepcje kontrapunktyczne (stąd niektóre jego utwory noszą nazwę fugi), przeważnie jednak posługiwał się formami tanecznymi. Uderzająca też była swoboda harmoniczna, z jaką kompozytor wprowadzał w swoich utworach, na przykład, długo jeszcze zabraniane, kwinty równoległe. Był też — jak jego równie słynny ojciec Alessandro Scarlatti — autorem oper, oratoriów, kantat i serenad.

22

Bach

Zarówno w XIX, jak i w XX wieku uważa się Bacha powszechnie za największego kompozytora. Nie myślano tak, kiedy w 1722 Jan Sebastian Bach starał się o posadę kantora (dyrygent chóru i organista) przy kościele Św. Tomasza w Lipsku. Nawet po egzaminie zastanawiano się, czy jest właściwą osobą do zajęcia tego ważnego stanowiska. On — geniusz wszechczasów, twórca wielu dzieł o fundamentalnym znaczeniu, zresztą w 1722 roku już po większej części skomponowanych. Ale nikt o nich nie wiedział. Dla współczesnych Bach był tylko kompozytorem i organistą-wirtuozem o rozgłosie prowincjonalnym.

Tworzył w okresie baroku; nie wprowadzał nowych form, lecz był twórcą syntezy muzyki swojego czasu i poprzednich pokoleń. Wczesnobarokowa muzyka organowa, chorał protestancki, francuskie i włoskie przykłady wcześniejszej nieco muzyki orkiestrowej stanowiły tworzywo wielkiej Bachowskiej syntezy.



Dziewięć generacji złożyło się na fenomen Jana Sebastiana Bacha (1685—1750). Na kilkudziesięciu potomków Hansa Bacha (ur. ok. 1520) aż 45 zostało do czasów J. S. Bacha muzykami, w miarę pojawiania się nowych pokoleń zajmującymi coraz wyższe miejsce w historii muzyki. Z synów Bacha co najmniej trzech muzyków wybiło się ponad przeciętność.

Jan Sebastian Bach urodził się w Eisenach; po wczesnej śmierci rodziców dziesięcioletnim chłopcem zajął się najstarszy brat, Jan Krzysztof Bach, organista, który zadbał nie tylko o jego muzyczne wykształcenie, ale i ogólne, całkiem solidne. Jako sopranista chóru w Lüneburgu J. S. Bach poznał praktycznie muzykę wokalną, tu też w bibliotece szkoły znalazł liczne dzieła dawnej polifonii niderlandzkiej i utwory włoskiej i niemieckiej muzyki XVI wieku. W 1703 był przez krótki czas skrzypkiem i organistą na dworze księcia Weimaru (wym. wajmaru), a później organistą w Arnstadt (wym. arnsztat), skąd — piechotą — udał się do Lubeki, by usłyszeć znakomitego organistę, słynnego ze swych improwizacji Dietricha Buxtehudego, który wywarł na niego bardzo silny wpływ. W Arnstadt działalność Bacha nie przyjmowano bez sprzeciwów, toteż przeniósł się do Mühlhausen (wym. mülhauzen), gdzie pojął za żonę jedną ze swoich dalekich krewnych.

Awansem dla młodego organisty było przeniesienie się na dwór weimarski, gdzie znalazł korzystniejsze warunki wykonawcze dla swoich dzieł. Podziwiano improwizacje Bacha na organach i na klawesynie (przez całe życie był bardziej znany jako wykonawca i improwizator niż jako kompozytor). Od 1717 Bach jest w Köthen (wym. keten), gdzie dzięki młodemu księciu, mecenasowi muzyki, uprawia niemal wyłącznie muzykę kameralną i orkiestrową. W Hamburgu, dokąd udał się w 1720, grał przed niemal stuletnim, niezwykle wówczas

cenionym kompozytorem i organistą J. A. Reinkenem, zyskując jego aprobatę i podziw. Po śmierci pierwszej żony ożenił się ze śpiewaczką dworską Anną Magdaleną Wilcken, dla której napisał oryginalny pedagogiczny zbiorek małych preludiów i fug. Po sześcioletnim pobycie w Köthen Bach przeniósł się do Lipska, gdzie powrócił do obowiązków kościelnych, a nadto jako kantor kościoła Św. Tomasza kierował muzyką uniwersytecką. W Lipsku nie doceniano ani jego mistrzostwa w grze, ani jego twórczości. *Pasję według św. Mateusza* Bach wykonywał przy pomocy zaledwie ośmiu profesjonalnych muzyków i gromadki amatorów. Jak w tych warunkach dochodził do mistrzostwa w utworach o tak wielkich ambicjach, to już pozostanie tajemnicą jego geniuszu.

W Lipsku przebywał, działał i tworzył przez 27 lat. Zrazu walczył o lepsze warunki egzystencji i pracy zawodowej, ale tu nie zdawano sobie sprawy z jego możliwości kompozytorskich (choć na każdą niedzielę pisał nową świetną kantatę). W 1747 r. został zaproszony na dwór króla pruskiego Fryderyka II w Poczdamie, gdzie syn Jana Sebastiana, Karol Filip Emanuel, był cenionym klawesynistą. Owocem tej wizyty była *Ofiara muzyczna* (*Das musikalische Opfer*) — zbiór utworów opartych na temacie podanym przez króla i królowi zadedykowany. W ostatnich kilkunastu miesiącach życia Bach choruje i traci wzrok; ostatnie swe utwory dyktuje innemu muzykowi. Po śmierci Bacha zapomniano o nim. Sławę zdobyli jego synowie. Dopiero po stu latach świat miał się dowiedzieć, jak wielkiego dzieła dokonał ów skromny człowiek.

Dzieło Bacha jest ogromne, obejmuje muzykę organową, klawesynową, kameralną, wokálną, orkiestrową, koncerty instrumentalne, muzykę kościelną i opracowania. Wśród dzieł instrumentalnych najważniejsze miejsce zajmuje muzyka organowa, być może dlatego, że styl tej muzyki oddaje najwierniej indywidualny styl kompozytora, a jednocześnie stanowi jakby podsumowanie wielkiej tradycji muzyki polifonicznej. Kompozycje oparte na chorale protestanckim posługują się chorałem różnie: bądź jako tematem wariacji (w partitach), bądź jako podstawą preludiów chorałowych o bogatej kontrapunktyce i szerokiej skali emocjonalnej, bądź jako podstawą wariacji kanonicznych (słynne wariacje *Vom Himmel hoch, Z wysokiego nieba*).

Z form swobodnych na plan pierwszy wybijają się toccaty, pierwotnie pomyślane jako utwory służące do próbowania nowych organów lub uświetniania uroczystości ich poświęcenia. Preludia i fugi organowe są wspaniałymi dziełami repertuarowymi.

Ukoronowaniem kunsztu kompozytorskiego Bacha są dwa obszerne zbiory: *Das musikalische Opfer* i *Die Kunst der Fuge*. *Ofiara muzyczna* powstała, jak wiemy, po pobycie kompozytora na dworze króla Fryderyka II w 1747. Bezpośrednio przed śmiercią Bach rozpoczął *Sztukę fugi*, dzieło które dla potomnych miało stać się czymś w rodzaju encyklopedii wiedzy na temat możliwości techniki kontrapunktycznej. Rzecz charakterystyczna — wszystkie fugi zostały oparte na tym samym temacie. Bach dzieła jednak nie ukończył, doszedł do 239 taktu olbrzymiej fugi, zbudowanej na trzech tematach, z których trzeci opiera się na motywie wziętym z liter własnego nazwiska b-a-c-h. Do dziś

nie rozstrzygnięto sporu, czy *Sztuka fugi* jest przeznaczona na smyczki, czy na jakąś inną obsadę instrumentów.

Kompozycje fortepianowe pisane były w duchu podobnym. Bach posługiwał się jeszcze klawikordem lub klawesynem, ale niektóre kompozycje pisał już na nowy, udoskonalany ciągle fortepian. Ówczesnie większość utworów na instrumenty klawiszowe notowana była w kilku początkowych tonacjach koła kwintowego i dopiero Bach w *Das Wohltemperierte Klavier* zdobył się na użycie wszystkich tonacji (część pierwsza zbioru ukazała się w 1722, druga dopiero w 1744). Oba zbiory Bacha zawierają po 24 preludia i fugi we wszystkich tonacjach durowych i molowych w porządku chromatycznym. Preludia pomyślane są na ogół harmonicznie, fugi — polifonicznie, w obu przypadkach przebieg harmoniczny jest już idealnie ukształtowany. Preludia są oparte bądź to na figuracji harmonicznej, bądź na wyrazistych wątkach melodycznych, bądź wreszcie mają formę imitacyjną, polifonizującą. Fugi utrzymane są w ścisłej formie trzy- lub czterogłosowej (wyjątek stanowią: jedna fuga dwugłosowa *e-moll* oraz dwie pięciogłosowe, *cis-moll* i *b-moll*, z pierwszej części zbioru). Dwugłosowe kompozycje Bacha (inwencje) oraz trzygłosowe (sinfonie) stanowią (obok małych preludiów i fug) zbiór niezwykle pomysłowych utworów pedagogicznych. Oto dla przykładu dwugłosowa *Inwencja C-dur*, oparta na dwu tylko motywach.

Motyw I

Motyw II







Zauważmy, jak bardzo jednolita jest ta muzyka. Wyrasta ona przecież z jednego rdzenia (zob. zestawienia motywów). Rzadki kunszt w utworze, który miał służyć zaledwie nauce — zdaniem autora — dawać „przedsmak kompozycji”.

Bach pozostawił jeszcze m.in. 30 preludiów, 50 fug i 10 fantazji. Wśród tych utworów ważne miejsce zajmują: słynna *Fantazja chromatyczna i fuga d-moll* w formie wielkiej improwizacji z nieprawdopodobnie śmiałymi na owe czasy modulacjami, *Fantazja i fuga c-moll*, słynne *Capriccio* („na odjazd ukochanego



Bach grający na organach dla Fryderyka II w Poczdamie

brata”) oraz toccaty, również połączone z fugami. W suitach Bach oddala się od kontrapunktu w stronę muzyki swobodnej, tanecznej (cykle po sześć suit angielskich i francuskich oraz 6 partit). *Koncert fortepianowy F-dur*, zwany włoskim, jest utworem na fortepian solo.

Miejsce wyjątkowe w bogatym dorobku klawesynowym Bacha zajmuje *Aria z 30 wariacjami* — tzw. *Wariacje goldbergowskie*, dzieło stawiające przed wykonawcą olbrzymie trudności, rodzaj wariacji polifonicznych o wręcz nowatorskiej harmonice.

Kameralna muzyka Bacha obejmuje m.in. 3 sonaty na flet i klawesyn, 6 sonat na skrzypce i klawesyn, 6 sonat na skrzypce solo i 6 suit na wiolonczelę solo. Sonaty na skrzypce solo to zbiór 3 sonat i 3 partit. W muzyce Bacha elementy muzyki niemieckiej są równie silne jak elementy muzyki angielskiej, francuskiej czy włoskiej, przy czym jest on twórcą nie tylko uniwersalnym, ale i o wiele ciekawszym w zakresie pomysłów harmonicznym, tematyczno-motywicznych, polifonicznych, a nawet rytmicznych i instrumentalnych (Bach grał sam na organach, fortepianie, klawesynie i skrzypcach) niż twórcy mu współcześni.

Na polu muzyki orkiestrowej ważnym dziełem Bacha jest sześć *Koncertów brandenburskich*. Ich forma jest na ogół trzyczęściowa (następstwo temp: szybkie, wolne, szybkie). Z punktu widzenia wykonawczego reprezentują one

typu concerto grosso (wym. koncerto), w którym występuje grupa instrumentów solowych i orkiestra.

Przed Bachem nie znano koncertów fortepianowych z orkiestrą; bardzo popularną formą były natomiast koncerty skrzypcowe (Vivaldi, Torelli). Bach przeniósł tę ideę na fortepian i orkiestrę, przy czym posługiwał się gotowymi utworami, przeważnie własnymi, ale również obcymi, stąd autorstwo Bacha jest w wielu dziełach tego typu kwestionowane. Autentyczne są dwa koncerty na skrzypce i orkiestrę, *a-moll* i *E-dur*, oraz przepiękny *Koncert d-moll* na dwoje skrzypiec i orkiestrę.

Muzyka wokalna oraz wokально-instrumentalna Bacha to rozdział nie mniejszy od muzyki instrumentalnej. Bach pisał kantaty religijne i świeckie, motety, msze, pasje i oratoria, arie i pieśni religijne. Dziełem, które wstawiło imię Bacha, jest *Pasja według św. Mateusza* (1729). Wykonanie jej przez F. Mendelssohna (1829, Lipsk) stało się początkiem pełnego renesansu muzyki mistrza baroku. Całość dramaturgicznie pięknie rozplanowaną przedziela 13 części chorałowych, krótkich, ale pełnych wyrazu. Opowiadanie ewangelisty przeciwstawione jest tu wielkim chórom, akcje dramatyczne przekazywane w skrócie — szeroko rozbudowanym, niemal kontemplacyjnym ariom.

Wśród oratoryjnych utworów Bacha ważne miejsce zajmuje *Oratorium na Boże Narodzenie*, złożone z sześciu kantat. *Wielka Msza h-moll* (1733—38) należy obok *Pasji według św. Mateusza* do najznakomitszych dzieł Bacha. Kompozytor wyzyskał tu wielką tradycję niderlandzkich polifonistów: chór podzielony jest na 4 do 6 głosów, są w tym dziele również chóry podwójne, śpiewające szeroko rozbudowane fugi, przejmujące w swoim wyrazie partie solowe ilustrują dialog człowieka z Bogiem, a duety wokalne kontrastują z partiami chóralnymi; wszystkie te elementy składają się na dzieło monumentalne, uduchowione, barokowo bogate.

Wielka liczba kantat Bacha wynika z ich doraźnego przeznaczenia na wszystkie święta roku kościelnego; przeważnie wykonawcami są tu soliści, chór, organy i orkiestra. Niektóre kantaty są bliskie oratoriom. Nierzadko są one polifonicznie kunsztowne. W kantatach świeckich Bach trzymał się stylu wypracowanego w muzyce religijnej, jedynie w niektórych pojawia się pierwiastek humoru, na przykład w *Kantacie o kawie* (kawa była modną nowością epoki).

Potężne dzieło Bacha jawi się nam jako wielka synteza muzyki. Kompozytor ożywił swym natchnionym geniuszem formy zastęgle, z formy tak abstrakcyjnej jak fuga stworzył najdoskonalszy wzór muzyki polifonicznej. Jego kunszt nie został przez nikogo zdystansowany. Piękno jego linii kontrapunktycznych jest niedoścignione, podobnie jak bogactwo harmoniki. Mimo iż nie tworzył nowych form, jest podziwiany jako genialny architekt muzyki.

FUGA

Kontrapunkt wytworzył wiele form. Formą najdoskonalszą, najpełniejszą jest fuga, utwór ściśle polifoniczny, oparty na zasadzie imitowania w różnych głosach starannie przez kompozytora skomponowanego tematu. Skąd wziął się ten pomysł? Jeśli temat jest ładny, chcielibyśmy, by się powtarzał, po prostu chcielibyśmy go usłyszeć jeszcze raz lub nawet więcej razy. Forma fugi spełnia to życzenie. Temat powtarza się co jakiś czas — tyle że za każdym razem w innym głosie. Wiemy, jak nudne są powtórzenia zwrotkowe, zwłaszcza gdy nie ożywia ich nowy tekst. Nudne są dlatego, że pojawiają się wciąż w tym samym głosie. Inaczej w fudze. Za każdym razem podejmuje ów temat inny głos, gdy pozostałe zachowują się jak wdzięczni rozmówcy, dopełniają całości, ale nie dominują. Jeśli temat pojawia się w różnych głosach, miło jest wyłowić go uchem to w głosie wyższym, to

niższym, to wreszcie w środkowym. Coś w rodzaju przyjemnej zabawy. Ale nie tylko, bo istnieją przecież fugi wręcz dramatyczne.

Wielkim twórcą fugi był Jan Sebastian Bach, który w swoich dziełach stworzył niedościgniony schemat tej formy kontrapunktycznej.

Schemat? Tak. Ta forma jest schematyczna, gdyż jest ścisła. Nadać takiej formie brzmienie żywe, atrakcyjne — to wymagało mistrzostwa i właśnie w tym rodzaju muzyki, w fudze, wielki Bach okazał się geniuszem. Urok jego fug działa na nas jeszcze po przeszło 250 latach.

W klasycznym Bachowskim schemacie fugi mamy do czynienia z jednym tematem, niezwykle starannie dobranym pod względem interwałowym i rytmicznym, nie zamkniętym jednak jak tematy w innych formach, lecz — przeciwnie — bardzo sugestywnie zapowiadającym swój dalszy ciąg. Oto kilka wybranych tematów słynnych fug Bachowskich.



Fuga III (trzygłosowa)



Fuga XIX (trzygłosowa)





Zauważmy jak piękny jest sam rysunek Bachowskiego tematu. Ów krótki i plastyczny temat pojawia się w pierwszym głosie na stopniu toniki, drugi głos podejmuje w ścisłej imitacji ten sam temat (z reguły na stopniu dominanty), gdy pierwszy ciągnie dalej swój wątek w swobodnym kontrapunkcie. Jeśli fuga jest złożona z większej liczby głosów, temat przechodzi do pozostałych głosów, a poprzednie podejmują dalsze rozwinięcia swoich linii. Powstaje w ten sposób wielogłosowość o wyraźnie wyprofilowanych liniach, w których pojawienie się tematów i odpowiedzi musi być tak przygotowane, by słuchający mógł z gąszczu polifonii wyłowić temat główny, co nie jest trudne, jeśli temat jest charakterystyczny.

Każda fuga zbudowana jest inaczej, jej schemat polega tylko na układzie głosów, które tworzą tzw. przeprowadzenia. Pierwsze przeprowadzenie nazywa się ekspozycją, w dalszych przeprowadzeniach (na ogół nie ma ich

więcej niż cztery) zmienia się tonacja, kolejność wejścia głosów, w ostatnim przeprowadzeniu kompozytor wprowadza często kunsztowne środki kontrapunktyczne, potęgujące wyraz emocjonalny utworu i efekt wykonawczy.

Istnieją fugi oparte na jednym temacie, i takie pojawiają się w literaturze muzycznej najczęściej. Trudniejsza do skomponowania jest fuga oparta na dwu (fuga podwójna) lub trzech czy nawet czterech tematach.

Fugi pisano i przed Bachem, u Bacha jednak fuga osiągnęła wyjątkowe stężenie kompozytorskiego mistrzostwa. Bach tworzył fugi głównie instrumentalne, jego rówieśnik Haendel pisał fugi na wielkie chóry i pokazał całą moc tej polifonicznej formy. Klasycy i romantycy podziwiali Bacha i Haendla, ale fug nie komponowali lub czynili to rzadko. Forma ta odżyła za to w muzyce organowej XIX i XX wieku, jednakże Bach pozostał jej największym mistrzem.

Haendel

I Bach, i Haendel zawdzięczają wiele potomnym. Potomni — po wielu latach — dokonali drugiej ważnej pracy (pierwszą była twórczość samych kompozytorów), przyczynili się do renesansu muzyki tych twórców.

Haendel był sławny za życia, a po śmierci nie był tak zapomniany jak Bach, ale przecież nie cały Haendel, lecz jego oratoria, nie wszystkie oratoria, lecz głównie — *Mesjasz*. Obaj urodzili się w tym samym roku, obaj zmarli w tym samym dziesięcioleciu, obaj w starości utracili wzrok, obaj wyszli w latach młodości z tego samego kręgu niemieckich organistów i kantorów. Nigdy się jednak nie spotkali. Haendel był bogatym twórcą oper, był podziwiany, błyszczał; Bach służył na dworach książęcych, lub działał jako organista, i tworzył w zaciszu domowym swoje skromniej pomyślane dzieła. Obaj byli geniuszami swojej epoki. Wszystkie teorie zawodzą wobec nich: Bach pochodził z rodu muzyków, w rodzinie Haendla nie było muzyków. Urodzeni w odstępnie kilku tygodni i w miejscach wcale nie oddalonych od siebie — różnili się we wszystkim.

Jerzy Fryderyk Haendel (w Niemczech: Händel, wym. hendel, 1685—1759) urodził się w Halle, naukę muzyki rozpoczął mając osiem lat. Ojciec — nadworny książęcy cyrulik i ceniony znachor — nie chciał, by syn jego został muzykiem. Muzycy nie byli szanowani, przeważnie służyli, należąc do kasty niższej, choć skądinąd w tym czasie włoscy kompozytorzy oper (Haendel pójdzie w ich ślady) potrafili na swojej sztuce robić już niezłe majątki. Przeznaczony do zawodu prawniczego (marzenie ojca, który zmarł, kiedy Haendel miał 11 lat), kształcił się w naukach muzycznych pod kierunkiem organisty F. W. Zachowa. Studiował prawo i muzykę, był organistą, dużo komponował. W 1703 opuścił Halle i przeniósł się do Hamburga. Tu był skrzypkiem i klawesynistą świeżo założonej opery. Działali w niej Reinhard Keiser i Johann Mattheson, z którym Haendlowi, mimo iż przyjaźnili się, przyszło się pojedynkować. Tu powstała pierwsza opera Haendla, *Almira* — dzieło, które od razu przyniosło mu ogromny sukces.

Nikomui się ze swoich planów nie zwierając, Haendel udaje się do Włoch — do Wenecji, Florencji, Rzymu i Neapolu. Chciał tu na miejscu nauczyć się sztuki pisania włoskich oper, ale w Rzymie nie było sceny operowej i Haendel zajął się pisaniem muzyki kościelnej. Namawiany — bezskutecznie — do przejścia na katolicyzm, przestaje zajmować się muzyką kościelną i zwraca się ku operze.

W 1707 roku 22-letni Haendel komponuje i wystawia we Florencji swoją pierwszą włoską operę *Rodrigo*, w Rzymie i Neapolu słyszy swoje pierwsze oratoria i kantaty. W 1710 obejmuje na krótko stanowisko nadwornego

dyrygenta w Hanowerze, przedtem jeszcze wystawia w Londynie operę *Rinaldo*, osiągając wielki sukces i utwierdzając się w przekonaniu, że w Londynie miałby największe pole do działania. I Anglia stała się jego drugą, być może właściwą ojczyzną. Przez 20 lat prowadził operę włoską w Londynie, nie bez trudu przecież, bo jego konkurentami byli intrygujący przeciw niemu na różne sposoby Włosi (na jakiś czas był nawet zmuszony ustąpić ze swego stanowiska), nadto pojawiła się w tym czasie w Anglii moda na operę rodzimego gatunku, m.in. *Beggar's Opera* (operę żebraczą; twórcami jej byli Gay i Pepusch), dość skutecznie odciągającą publiczność od opery włoskiej. Do 1741 Haendel napisał aż 47 oper; wśród nich *Juliusz Cezar*, *Tamerlan* i *Rodelinda* stanowią jego szczytowe osiągnięcia na tym polu. W 1738 pisze słynną operę *Kserkses*, z fascynującą arią początkową, która pod nazwą *Largo* obiegała cały świat i stała się bodaj najpopularniejszym utworem Haendla.

Począwszy od 1732 kompozytor zajmuje się twórczością oratoryjną; pisze jednocześnie wspaniałe koncerty organowe. W 1742 kończy swoje najdoskonalsze dzieło, oratorium *Mesjasz*. Do roku 1757 Haendel zdążył napisać 32 oratoria. Przez ostatnie 6 lat życia kompozytor był niemal niewidomy, mimo to dyrygował, dawał koncerty muzyki organowej i przerabiał liczne swoje wcześniejsze utwory.

Oratoria Haendla stanowią jego największy tytuł do chwały w dziejach muzyki. Być może bogata twórczość operowa była dobrą szkołą dla twórczości oratoryjnej kompozytora. W tym czasie poszczególne gatunki muzyki nie różniły się tak znacznie między sobą, jak to miało miejsce w późniejszych czasach. Powstałe w Anglii oratoria Haendla ograniczają się do tematów biblijnych i mitologicznych. Wielkie oratoria biblijne (*Saul*, *Izrael w Egipcie*, *Samson*, *Juda Machabeusz*) opierają się na wątkach walki o oswobodzenie uciśnionego ludu izraelskiego z niewoli; arie i chóry przeciwstawione są tu sobie z maestrią, jaką możemy spotkać tylko w pasjach Bacha. Słynny *Mesjasz* uchodzi za dzieło najlepsze. Faktem jest, że wywierało ono na słuchaczach wrażenie tak wielkie, tak podniosłe, że w czasie wykonania wspaniałego *Alleluja* angielska publiczność wstawała z miejsc, uniesiona potęgą oddziaływania muzyki (ten zwyczaj zachował się do dziś).

Niemal wszystkie oratoria Haendla składają się z trzech części, podczas gdy oratoria włoskie były dwuczęściowe, i niemal wszystkie dzielą się — na wzór opery — na sceny i akty. Ważną rolę w oratoriach Haendla pełnią chóry, co wynikało tyleż z tradycji niemieckich, co z tradycji form kościelnej muzyki angielskiej, której wzorem były hymny Henry Purcella. W niektórych oratoriach (*Izrael w Egipcie*) chóry przeważają bardzo wydatnie (7 arii solowych i aż 23 części chóralne), w wielu z nich akcja dramatyczna ilustrowana jest obrazami muzycznymi (plaga szarańczy, pioruny, ciemności czy grad, których przedstawienie zostało w *Izraelu w Egipcie* powierzone chórowi). W oratoriach Haendel jest kompozytorem angielskim w każdym calu. Tekstów dostarczali mu poeci angielscy S. Humphrey, Ch. Jennens i T. Morell. Typowo angielskie dzieło, *Oda na cześć św. Cecylii* (patronki muzyki), stało się utworem niemal kultowo-narodowym.



Ważne miejsce w twórczości Haendla zajmują jego utwory instrumentalne, a zwłaszcza concerti grossi, pisane głównie na smyczki, ale z tak eksponowanymi obojami, że mogłyby uchodzić za koncerty obojowe. Tu też należą słynne koncerty organowe, wykonywane na koncertach pomiędzy częściami oratoriów (część z nich jest oparta na materiale wcześniejszych dzieł instrumentalnych kompozytora), a nadto kompozycje kameralne (sonaty instrumentalne) i fortepianowe ujęte w kilku zbiorach. Wśród utworów orkiestrowych najbardziej znane są: *Muzyka na wodzie* (1717) i *Muzyka sztucznych ogni* (1749); wśród dzieł fortepianowych — *Wariacje na temat melodii „Kowal” z Suity E-dur*.

Już za życia Haendel uważany był za największego kompozytora angielskiego wszystkich czasów; otrzymywał dożywotnio znaczną pensję; pracował za pięć, jego dorobek twórczy okazał się olbrzymi, zajmując w zbiorowym wydaniu 100 tomów.

Styl Haendla uważa się za syntezę trzech stylów narodowych: włoskiego, niemieckiego i angielskiego. Jego muzyka należy bardzo wyraźnie do późnego baroku, jest w pełnym sensie typowa dla swojego czasu, co widoczne jest zwłaszcza w typie kadencji harmonicznym i podstawowych formuł melodycznych. Haendel jest bardziej tonalny od Bacha, bardziej konwencjonalny, bardziej homofoniczny i diatoniczny, w rytmice uderza prostota, charakterystyczne są wyraziste rytmy punktowane. Jest oryginalny w melodyce (charakterystyczne są linie melodyczne rozpoczynające się od długo trzymanej nuty, w chórze zwracają uwagę wysokie nuty w dolnych głosach i niskie w górnych). Muzyka Haendla ma często charakter monumentalny, co wiąże się ze spokojem jej toku i wpływa z wielkości ducha kompozytora.

Okres przedklasyczny i wczesny klasycyzm

W dziejach muzyki za przedsiónek klasycyzmu uważa się okres zamykający się w przybliżeniu w latach 1720 do 1760. W tym to czasie rozwija się przede wszystkim muzyka instrumentalna z jej najważniejszą teraz formą — sonatą, opartą (choć nie od razu) na dwu tematach kontrastujących ze sobą i pozostających względem siebie w stosunku toniki i dominanty. Ale może istotniejsze dla tego okresu są przemiany w zakresie wyrazu muzyki. Następuje uproszczenie środków stylistycznych i pojawia się nowy typ muzyki, jakby idealnie przeznaczony dla arystokracji i bogatego mieszczaństwa, styl wykwintny. Bodaż w żadnej relacji nie jest ta przemiana tak bardzo widoczna jak w porównaniu między wielkim, choć zapoznanym, mistrzem późnego baroku, Janem Sebastianem Bachem a jego synem, Karolem Filipem Emanuelem Bachem, podziwianym w swoim czasie mistrzem w zakresie właśnie muzyki instrumentalnej. W twórczości młodszego Bacha uderza wyraz indywidualny, niemal namiętny, styl pełen kontrastów i napięć tematycznych na bardzo krótkich odcinkach, pełen nowych zwrotów harmoniczych; styl zrywający stanowczo z przeszłością, w którą uwikłany był jeszcze wielki Bach.

Okres przedklasyczny był okresem przejściowym, w wielu płaszczyznach rozwijającym się niemal równolegle do późnego baroku i tak też przez historyków traktowanym. W stosunku do późnego baroku okres przedklasyczny nacechowany jest wspomnianym uproszczeniem stylu. Funkcję nadrzędnego elementu muzycznego pełni melodia, która (jako temat) staje się podstawą formy. Nowością jest bliski związek melodii z pieśnią ludową. Elementy ludowe nie są cytataми, a jednak przenikają niejeden temat.

Epoka przedklasyczna ma w kilku kompozytorach swoich znakomitych przedstawicieli. Na pierwszy plan wysuwa się tu reformator opery Krzysztof Willibald Gluck (wym. gluk, 1714—1787), autor oper i baletów. Gluck zrezygnował w swoich późniejszych operach z założeń włoskiej opery barokowej, opartej głównie na popisach wokalnych solistów, i podporządkował muzykę akcji oraz wyrazowi dramatycznemu dzięki wprowadzeniu melodyki o dramatycznym napięciu, wyrazistości deklamacji i włączeniu chórów do akcji, a także wzbogaceniu roli orkiestry. Z jego oper należy wymienić *Orfeusza i Eurydykę*, *Alceste* i *Ifigenię na Taurydzie*. Opery pisali przed nim, młodo zmarły Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736, opera *Służąca panią*), Domenico Cimarosa (wym. domeniko czimarosa, 1749—1801, opery w stylu buffo — komiczne, *Potajemne małżeństwo*) oraz Giovanni Paisiello (1740—1816, autor przeszło stu oper). Muzykę instrumentalną uprawiał na wielką skalę świetny wiolonczelista i kompozytor, również Włoch, Luigi Boccherini (wym. luidzi bokerini, 1743—1805), autor olbrzymiej liczby kwartetów i kwintetów smyczkowych.

W tym czasie opera wciąż jeszcze bardziej przemawiała do słuchaczy niż



muzyka kameralna. Ale dla rozwoju muzyki właśnie muzyka kameralna, instrumentalna solowa, a także symfoniczna miała mieć wielkie znaczenie. W obu zakresach — w operze i w muzyce instrumentalnej dominowała śpiewność, melodyjność. Melodia uzyskuje prymat, typowy dla właściwego klasycyzmu; kompozytorów nie interesuje ilość głosów i sposób ich wzajemnych powiązań, a więc myślenie polifoniczne, lecz urok wdzięcznej, śpiewnej frazy. Pomimo homofoniczności melodie przedklasyczne nie są pozbawione zbędnej czy przesadnej ornamentacji, rokokowych ozdób i mało jeszcze logicznych zestawień motywicznych. Ale też nie można im odmówić wdzięku naiwności i pewnej siły oddziaływania. Istnieje wyraźna równoległość między stylem przedklasycznym w muzyce a rokokowym stylem w sztukach plastycznych.

Typowe dla okresu przedklasycznego jest odwrócenie się od ideałów barokowych. Barokowe formy, takie jak suita, sonata kameralna czy triowa, formy muzyki organowej — znikły, a na ich miejsce pojawiły się nowe formy, wśród których najważniejsze miejsce zajął cykl sonatowy. Kompozytorzy północnoniemieccy, czescy i włoscy odegrali w tym procesie rolę pierwszoplanową i dopiero około 1770 roku rozpoczyna się pełna dominacja Wiednia jako centrum kultury muzycznej.

Najistotniejszym jednak elementem rozwoju stylu przedklasycznego jest wykształcający się typ muzyki o wydatnym subiektywizmie, styl niepokoju, dynamicznych kontrastów, nie spotykanych dotąd efektów orkiestrowych (wiąże się to z rozwojem orkiestr w kilku ośrodkach europejskich, wśród których

może najważniejszy jest Mannheim). Równolegle do sonaty rozwija się symfonia i koncert solowy.

Niektóre z przeszło stu koncertów skrzypcowych Giuseppe Tartiniego już zawierają zapowiedzi nowego stylu: przede wszystkim dwutematyczność i patetyczny wyraz, który u pierwszych „symfoników” będzie rozwijany w stopniu dotąd w muzyce nie znanym. Słyszący ze śpiewnych tematów František Richter, wspomniany Karol Filip Emanuel Bach, Johann Christian Cannabich, który napisał przeszło sto symfonii, i czołowy mannheimczyk Jan Štamic, który w swoich symfoniach wprowadza rogi i klarnety — rozwinęli styl orkiestrowy oparty na pracy motywicznej, polegającej na rozwijaniu w muzyce wielu wątków z jednego, drobnego na ogół, ale charakterystycznego motywu — wzbogacili i unowocześnili brzmienie orkiestry, potrafili z niej niejednokrotnie wydobyć ekspresję dramatyczną. Toteż uznaje się w nich prekursorów klasycyzmu wiedeńskiego. Ich główną zasługą jest wynalezienie dualizmu tematycznego, płynnych dynamicznych przejść, które zastąpiły dynamikę kontrastową i nadużywaną w poprzednim okresie dynamikę echa. Klasyczne brzmienie orkiestry ma tu swoje źródło.

W dziedzinie tonalności, w przeciwieństwie do baroku, z prostotą stylu i bezpośredniością wyrazu epoki przedklasycznej wiąże się ograniczenie do kręgu tonacji bliskich *C-dur*. Stwierdzono, że w żadnej epoce nie napisano tylu dzieł w tonacjach *D, F, G i B* co we wczesnym klasycyzmie. W ogóle przeważają w tym okresie utwory w tonacjach durowych; tonacje molowe traktowano jeszcze długo jako element kontrastu do żywo (na wzór ludowy czy taneczny) przebiegającej muzyki. Charakterystycznym rysem okresu przedklasycznego jest wyeliminowanie tańców, które w późnym baroku były tak chętnie wstawiane do muzyki skądinąd poważnej. Teraz są one już po prostu niemożliwe i, na przykład u synów Bacha, spotykamy je wyjątkowo rzadko.

W drugiej połowie XVIII w. pojawiają się w muzyce dwaj tytani: Haydn i Mozart, dwa potężne talenty, o rozmiarach których może mieć pojęcie tylko ten, kto świadom jest trudności, w jakich znalazła się muzyka w tym czasie. Im zawdzięczamy owo klasyczne uporządkowanie, które stanie się wzorem dla następnych pokoleń. Dwaj architekci nowej muzyki: Józef Haydn zjawia się około r. 1760, Wolfgang Amadeusz Mozart — dziesięć lat później; obok nich najważniejszymi postaciami są — najmłodszy z Bachów — Johann Christian Bach i Włoch Luigi Boccherini.

Wraz z emancypacją stanu mieszczańskiego pojawia się nowy typ muzyki, uprawianej już nie dla dworu czy kościoła, lecz przez amatorów dla własnej przyjemności. W Anglii amatorzy urządzali prywatne koncerty, w Holandii czy Niemczech wykonania muzyki w kościołach były już bardziej niż dotąd nastawione na odbiór szerszej publiczności, a we Włoszech konserwatoria udostępniały swe koncerty nowym kręgom słuchaczy. Pojawia się w tym czasie zwyczaj regularnych koncertów publicznych, na które za opłatą wstęp miał każdy. W Anglii od założenia Akademii Muzyki Dawnej (1710) udostępniono

muzykę wszystkim warstwom, podobnie we Francji (od 1725). W Rzymie, Bolonii, Lipsku czy Berlinie powstają specjalne instytucje koncertowe; w końcu każde miasto zapragnęło mieć własne koncerty. Ale ich repertuar stawał się coraz bardziej schematyczny, dobierany w dążeniu do powodzenia wśród najszerzych rzesz odbiorców, ulegał różnego rodzaju uproszczeniom i deformacjom: dawano fragmenty większych utworów, na przykład części koncertów, czy wyjątki z dzieł scenicznych, zestawiając je obok siebie bez zbytej troski o kontekst całości.

W muzyce wczesnoklasycznej nowe zasady architektoniczne formy sonatowej zaczęły przejawiać się w takich formach jak rondo, sonata fortepianowa, muzyka kameralna, divertimenta, symfonie i koncerty instrumentalne. Typowa dla tych form ruchliwość dźwiękowa łączy się z kontrastami tematycznymi i wyrazowymi. Czynnikiem najważniejszym staje się melodia, w zasadzie okresowa, o wyrazistej, regularnej strukturze. Melodia wczesnoklasyczna (podobnie jak przedklasyczna) bliska jest melodyce ludowej czy zgoła piosence dziecięcej. W stosunku do bogactwa muzyki barokowej harmonika muzyki wczesnoklasycznej może się wydawać wręcz uboga; w istocie rzeczy jest ona maksymalnie uproszczona, funkcje i akordy powtarzają się w dość schematyczny sposób.

Haydn miał to szczęście, że jeden z jego możliwych protektorów zatrudnił czterech muzyków, dla których młody kompozytor, samouk właściwie, miał obowiązek pisać kwartety i podobne utwory kameralne. Haydn pisze wiele dzieł tego rodzaju, lub na skład nieco zbliżony, i rozwija w nich wszystkie ówczesne możliwości kompozycyjne, ustalając zasady nowego klasycznego stylu. W miarę pojawiania się nowych dzieł doskonaliła się sama forma. Tematy i motywy są traktowane architektonicznie, formotwórczo, w nowych uporządkowaniach tonalnych i harmonicznym. Tu i ówdzie napotykamy jeszcze — zwłaszcza u młodego Mozarta — elementy stylu przedklasycznego, ale w nowej epoce (bo nowość epoki w muzyce uświadamiano sobie bardzo wyraźnie) elementy te prowadzą do niespodziewanie nowych rezultatów.

Obaj wielcy muzycy ulegają różnym stylom i wpływom; Haydn jest w tym ostrożniejszy i powolniejszy, w sumie dojrzałszy jakby, Mozart — niespokojny, niesforny, młodzieńczy, niepohamowany, ale to tylko pozory. W istocie rzeczy u Mozarta znajdujemy równie dojrzałe pojęcie nowych możliwości muzyki jak u Haydna.

Haydn był pierwszym kompozytorem swojej epoki, który mimo szybkiego rozwoju nowych tendencji potrafił sięgnąć jeszcze do baroku: w niektórych kwartetach wprowadza barokową formę fugi; efekt jest znakomity i wiele znaczy dla rozwoju formy sonatowej. Kompozytor udowodnił, że czterogłosowy kwartet może być pełny, że może zerwać z melodią akompaniowaną przez pozostałe instrumenty, dał przykład samodzielności głosów, o której już — w szale homofonicznych uproszczeń i takiegoż wygodnictwa — niemal zapomniano.

Kiedy dziś słuchamy muzyki wczesnego klasycyzmu — wszystko wydaje się jasne, możemy odbierać ją jako muzykę niemal prostą, może nawet manieryczną. Ale trzeba pamiętać, że okres ten był pełen niepokoju. Przykładem Mozart — dla jednych rokokowy, pełen radosnego wdzięku, dla innych: prekursor romantyzmu. Mądry Haydn twierdził, że Mozart ma największą „wiedzę o kompozycji”, przez co rozumiał, że potrafi wszystko. W swoim krótkim życiu Mozart przygotował i wyczerpał muzykę klasyczną — tak by to można określić. W muzyce nie było twórcy, który by w tak krótkim czasie dokonał tak wiele.

25

Haydn

Muzyka klasyczna dała sztuce nowe formy, które nie były zjawiskiem efemerycznym, lecz miały przetrwać długie lata. Są to: sonata, symfonia i kwartet smyczkowy; ich znakomitym mistrzem jest Haydn.

Józef Haydn (wym. hajdn, 1732—1809) — najstarsze z 12 dzieci wiejskiego kołodzieja o dyletancko-amatorskich upodobaniach muzycznych — był od 6 roku życia chórzystą w Hainburgu (z dała od domu już w tak wczesnym dzieciństwie), jako jedenastoletni chłopiec śpiewał w chórze wiedeńskiej katedry Św. Szczepana. Miał tam okazję uczyć się gry skrzypcowej i fortepianowej. Po mutacji głosu, gdy nie mógł już śpiewać w chórze chłopięcym, został akompaniatorem mistrza śpiewu, Nicola Porpory (akompaniował uczennicom, a jemu samemu usługiwał, za co pobierał lekcje kompozycji). W 1755 otrzymał pierwsze w swym życiu stanowisko „dyrektora muzyki” u hrabiego Morzina. Kapela została jednak wkrótce rozwiązana i w 1761 Haydn przechodzi na służbę u książąt Esterházych w Eisenstadt, najpierw jako drugi kapelmistrz, później jako główny dyrygent i nadworny kompozytor. Orkiestra składała się zrazu z 16 muzyków; trzeba było wielkich starań, by rozszerzyć ją do składu wymarzonej przez Haydna 30-osobowej orkiestry symfonicznej. Kompozytor zdawał sobie sprawę z rozwojowych możliwości muzyki i skomponował olbrzymią liczbę utworów symfonicznych i kameralnych, w których tworzył i rozwijał idee klasycznej symfonii i klasycznego kwartetu smyczkowego. U Esterházych prowadził też orkiestrę operową. Gdy w 1790, po śmierci jednego z kolejnych książąt, kapela dworska została definitywnie rozwiązana, Haydn przenosi się do Wiednia. W tymże roku przedsiębiorczy skrzypek i impresario J. P. Salomon angażuje go na wyjazd do Londynu, gdzie kompozytor otrzymuje wiele zamówień (m.in. na symfonie, zwane dziś „londyńskimi”). W Anglii przebywa dwukrotnie (1791—92, 1794—95); po powrocie do kraju zwraca się ku twórczości oratoryjnej. W tym też czasie jego uczniem jest Beethoven (krótko zresztą). Otoczony sławą i szacunkiem Haydn umiera w Wiedniu w 1809 r.



Haydn najdojrzalszy, mistrz — jest autorem przede wszystkim dwu wielkich oratoriów: *Stworzenie świata* (*Schöpfung*, 1797—98) i *Pory roku* (*Jahreszeiten*, 1801); dzieła te należą do szczytowych osiągnięć muzyki oratoryjnej. Z pewnością powstały one pod wpływem muzyki Haendla. W finałach II i III części pierwszego oratorium, będącego hołdem dla Boga i natury, Haydn wprowadził fugi podwójne. Programowe *Pory roku* odznaczają się wyjątkową barwnością, nie brak tu śpiewów ptaków i tańca jarmarcznego, grozy letniej burzy czy zimowej wichury. W zakresie muzyki wokально-instrumentalnej Haydn pozostawił jeszcze inne, nieco wcześniejsze oratorium *Siedem ostatnich słów Zbawiciela na Krzyżu* (1796); napisał też szereg kantat (w tym również świeckich), motetów, *Stabat Mater*, czternaście mszy i dwa *Te Deum*.

Istotne znaczenie dla rozwoju muzyki orkiestrowej ma 108 symfonii Haydna pisanych w ciągu 36 lat; pierwsze z nich były jeszcze muzyką dla rozrywki słuchaczy, ostatnie — przejmują głębią wyrazu i zadziwiają klasyczną dojrzałością formy. Haydn wprowadził do orkiestry wiele zasadniczych innowacji (indywidualne traktowanie instrumentów związane z rozwojem całości z jednej komórki tematycznej), choć w zakresie formy dość długo trzymał się tradycji neapolitańskiej, wiedeńskiej i mannheimskiej. Niektóre symfonie Haydna mają rysy programowe lub okolicznościowe: *Poranek* (Symfonia nr 6), *Południe* (7), *Wieczór i burza* (8), *Filozof* (22), *Pożegnalna* (55), *Roztargniony* (60), *Królowa* (85, ulubione dzieło francuskiej królowej Marii Antoniny), *Polowanie* (73), *Z uderzeniem w kociół* (94), *Zegarowa* (101). Konstrukcyjnie zwarte są zwłaszcza wspomniane już symfonie „londyńskie” (w liczbie 12). W symfoniach

Haydna uderza bogactwo tzw. pracy tematycznej, zasada wydobywania z jednego motywu czy tematu maksimum różnych pochodnych w wyniku kombinacji motywów, powtórzeń, przekształceń, rozwinięć i wariacji — za pomocą środków harmoniczych, modulacyjnych, polifonicznych, rytmicznych i dynamicznych.

Przez długie lata Haydn stał jakby w cieniu wielkości Mozarta i Beethovena. Haydn jest wszakże wielkim prekursorem, a na polu kwartetu smyczkowego i symfonii musi być uznany za jednego z największych mistrzów formy sonatowej. Szczególnie kwartety smyczkowe Haydna imponują różnorodnością pomysłów i rozwiązań technicznych i formalnych, wiele z nich wyposażył kompozytor w liczne momenty polifoniczne. Ostatnie kwartety smyczkowe są wprost przepełnione pomysłami formalnymi i harmonicznymi. Koncertów solowych Haydn napisał około 50, z nich zachowały się tylko nieliczne. 83 kwartety, 11 sonat na skrzypce i fortepian, 41 triów fortepianowych, 21 smyczkowych, aż 125 triów na baryton (odmiana wioli da gamba), altówkę i wiolonczelę, wielka liczba *divertimenti* na różne instrumenty — oto bogaty plon twórczości kameralnej Haydna. Do tego dochodzi twórczość fortepianowa (około 50 sonat i *Wariacje f-moll*).

Dzieła Haydna — pierwszego z klasyków wiedeńskich — są odbiciem wszystkich etapów współczesnego rozwoju duchowego, znajdziemy u niego najpierw pobożną układność, później płynący z hasła oświecenia racjonalizm, a pod koniec życia nawet coś z nasyconej elementami religijno-mistycznymi filozofii wczesnego romantyzmu. Rozwój twórczości i świadomości kompozytorskiej Haydna najpełniej unaocznia się na tle rozwoju najważniejszej formy epoki — formy sonatowej. Zdyscyplinowana konstrukcja, oparta na pracy motywiczno-tematycznej, stała się podstawą nowej koncepcji muzyki. I właśnie w tej dziedzinie Haydn okazał się prawdziwym mistrzem.

26

Rola harmonii i znaczenie melodii

Przez długie lata harmonia była wypadkową polifonii. Dopiero system dur-moll umożliwił kompozytorom słyszenie współbrzmieniami, pozwalał im na operowanie akordami, umożliwił zestawianie ich w logiczne ciągi. Muzyka ujęta w podanej tonacji, trzymała się jej wyraźnie dzięki zastosowaniu kilku zasadniczych akordów: na I, IV i V stopniu durowej czy molowej skali. W muzyce klasycznej nieraz budowano tematy na jednym tylko akordzie. Oto na przykład zestaw tematów z *Koncertu na trąbkę i orkiestrę* Józefa Haydna.

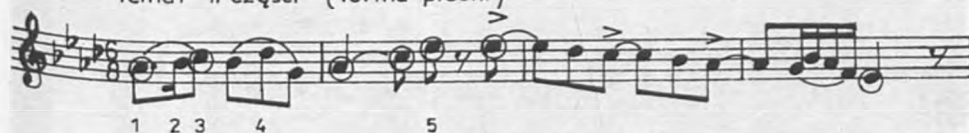
temat główny I części (forma sonatowa)



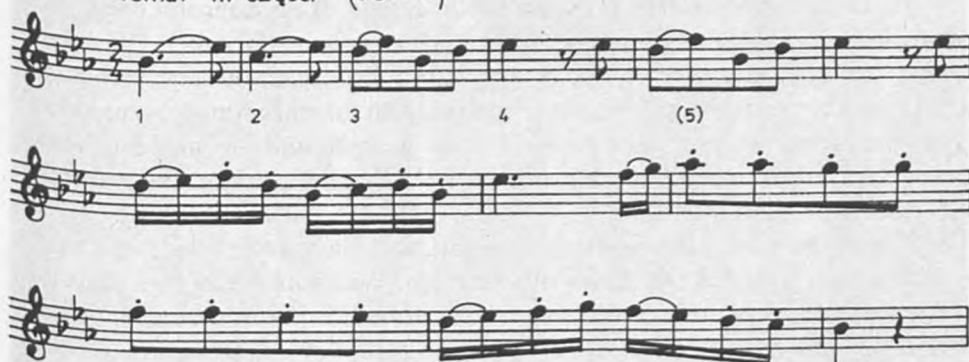
temat poboczny



temat II części (forma pieśni)



temat III części (rondo)



Główny temat allegra, pierwszej części *Koncertu*, ujętego w klasycznej formie sonatowej, opiera się na rozłożonym akordzie *Es-dur*. Wystarczy zakreślić kółkiem pierwsze nuty każdego taktu, aby się o tym przekonać: wszystkie one należą do akordu *Es-dur*, który jest trójdźwiękiem tonicznym tej tonacji. Jakaż ogromna w tym prostota i — jakie jednocześnie wyrafinowanie, gdyż dopiero w takim ograniczeniu ujawnia się całe mistrzostwo wiedeńskiego klasyka. Melodia — bo temat jest typowo melodyjny — opiera się tu na harmonii, w tym przypadku akordu *Es-dur*, oplata jego dźwięki, ale wyrasta z jednego rdzenia, którym jest ów akord. Na podobnych zasadach zbudowany jest temat poboczny I części i tematy części II i III. Melodyka wyrasta z harmoniki. W muzyce klasycznej jest ona ujęta w postaci okresowej (4 takty + 4 takty w podanym przykładzie). Jeszcze w XVII wieku nie znano tego pojęcia. Polifonię tworzyły zawsze linie, pojedyncze głosy, przeplatające się z innymi różnorodnie, nieprzerwanie. W muzyce klasycznej dojrzewa i utrwała się melodia o wyraźnie zamkniętej budowie, oparta na fundamencie harmonicznym, wyraźnie podzielona na równe odcinki, niekiedy stanowiące jakby pytanie i odpowiedź. Oto na przykład drugi temat słynnej *Symfonii g-moll* Mozarta (I część symfonii).



Temat ten jest zawarty w ośmiu taktach, jego drugi czterotakt jest jakby odpowiedzią na myśl (czy pytanie) ujęte w pierwszym czterotaktzie. W muzyce romantycznej kompozytorzy będą się starali odbiegać od tego schematu, w muzyce klasycznej — przeciwnie — poszukiwali takiej zgodności i znajdowali ją w tematach, które miały swoje źródło w harmonii, w układzie trzech elementarnych akordów, zbudowanych na I, IV i V stopniu gamy (tonika, subdominanta, dominanta).

Harmonia i melodia wyrastają w muzyce klasycznej z jednego źródła — z poczucia jedności tworzywa muzycznego. Widzieliśmy, że melodia może wypływać konsekwentnie z akordu, a więc czynnika harmonicznego. Z kolei harmonia, wciąż wzbogacana, podsuwała kompozytorom coraz to nowe warianty, coraz bogatsze modele i od talentu kompozytora zależało, czy potrafił z nich skorzystać. Inwencja klasyczna była też głównie inwencją w zakresie melodyki. Mozart jest tu najlepszym przykładem.

Rozwój instrumentów i zespołów instrumentalnych

Muzyka klasyczna stworzyła wzory muzyki instrumentalnej. Poprzednie epoki uprawiały głównie muzykę wokalną i z niej czerpały natchnienie do tworzenia muzyki instrumentalnej. Ideałem muzyki instrumentalnej była zawsze śpiewność; głównie to brano pod uwagę budując instrument. Skrzypce na przykład miały brzmieć jak głos ludzki, który długo jeszcze uważano za model dobrego i pełnego brzmienia. W muzyce klasycznej pojawiły się dwa ważne zespoły instrumentalne: zespół orkiestrowy — symfoniczny, oraz zespół czterech instrumentów smyczkowych, który tworzył tzw. kwartet smyczkowy, do dziś jeszcze ideał muzyki kameralnej. Klasyczna orkiestra rozwijała się szybko i można na przykładzie dzieł klasyków prześledzić, jak chętnie włączano do zespołu nowe instrumenty, nie należy jednak sądzić, że klasyczna orkiestra nie miała swoich poprzedników. W samych Włoszech napisano około 20 tysięcy symfonii, naturalnie były to dzieła krótkie, wykonywane głównie jako wstawki operowe. Obsada orkiestr pierwotnie ograniczała się do smyczków i instrumentów dętych (bez klarnetu, który wprowadzono stosunkowo późno, i bez



Obraz zatytułowany *Kwartet Józefa Haydna*

instrumentów blaszanych znanych dziś, używano jednak — i to obficie — brzmienia rogów).

Oto typowa orkiestra klasyczna: dwa flety (w późniejszych symfoniach Mozarta wystarczał jednak jeden flet), dwa oboje, dwa fagoty; klarnety (również na ogół dwa) dochodzą dopiero później, jeszcze później — u dojrzałego Beethovena — dochodzi do fletów mały flet-piccolo, a do fagotów — kontra-fagot. W ten sposób skala orkiestry poszerza się o przeszło półtorej oktawy. Z dętych instrumentów blaszanych w orkiestrze klasycznej rolę zasadniczą odgrywają rogi (po dwa, ale w *IX Symfonii* Beethovena jest ich już cztery). Obok rogów wprowadzano — acz jeszcze rzadko — trąbki, dojrzały Beethoven wprowadza nadto trzy puzony. Z instrumentów perkusyjnych szczególnie upodobano sobie kotły, ale nie we wszystkich dziełach Haydna czy Mozarta są one stosowane. Orkiestra smyczkowa prowadzona była najpierw w czterogłosie, potem usamodzielniono kontrabasy i smyczkowe instrumenty brzmiały już w znanym nam dziś pięciogłosie (pierwsze skrzypce, drugie skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy).

Klasyki poszerzali przede wszystkim rejestry. Orkiestra nie ograniczała się do transpozycji idei muzyki fortepianowej (komponowanej przy fortepianie czy klawesynie i też czerpiącej z tych instrumentów wzorce ruchu i faktury), lecz wyrastała poza fortepianowe wyobrażenia, stawała się wartością nową i absolutną. Już Haydn stosuje w swoich symfoniach rozległe rejestry, miesza barwy instrumentów niestereotypowo, powierza poszczególnym instrumentom wątki motywiczne. W muzyce Beethovena mamy już do czynienia z autonomicznym traktowaniem orkiestry jako środka, który umożliwia wyrażenie myśli i subiektywnych odczuć kompozytora. Oto dla przykładu tematy słynnej *V Symfonii* Beethovena:

Część I

Allegro con brio

motyw główny klarnet, smyczki temat I

ff *p*

instrumenty dęte

cresc. *f*

Łącznik

Allegro con brio
rogi

temat II (poboczny)
skrzypce



Część II, temat I

Andante con moto
altówki i wiolonczele



Część II, temat II

Andante con moto
klarnety i fagoty



Część III, temat

Allegro
wiolonczele i kontrabasy

poco ritard.



Część IV, temat główny



Prześledźmy rolę instrumentów w kształtowaniu tematów. Dawniej instrumenty stosowane były wymiennie: zamiast fletu mogły grać skrzypce, zamiast fagotu — wiolonczele. W tej muzyce instrumenty mają określone funkcje barwy i trudno byłoby nam pogodzić się na przykład z tym, że temat łącznika nie byłby grany przez rogi! Zauważmy, że czwarta część opiera się na *tutti*, grają w niej wszystkie instrumenty orkiestry. Sam temat, w „jasnej” tonacji *C-dur*, domagał się tego, by wszystkie instrumenty „jednomyślnie” brały udział w jego prezentacji.

Natomiast druga ze wspomnianych obsad, kwartet smyczkowy, wytworzyła zgoła inny rodzaj muzyki. Oto zawsze te same instrumenty (skrzypce pierwsze, skrzypce drugie, altówka i wiolonczela), operując podobnymi jak w symfonii sposobami rozwoju formy, opierając się też na formie sonatowej, stosowane były jako swoiste laboratorium muzyki czystej, autonomicznej, pięknej w swojej wyrazistej czterogłosowości.

28

Formy muzyki klasycznej

Doniosłość epoki klasycznej w muzyce polega na wytworzeniu i udoskonaleniu nowych form. Podstawową formą klasyków był cykl sonatowy, z formą allegro sonatowego jako zasadą jego pierwszej części; cykl ten rozwijał się nie tylko w ramach sonaty, ale i kwartetu smyczkowego, koncertu instrumentalnego, uwertury i symfonii. Ugruntowały się też w tym czasie zasadnicze typy wykonawcze muzyki instrumentalnej — typ symfoniczny (uwertura, symfonia, koncert), typ kameralny (trio, kwartety, kwintety, sonaty na skrzypce i fortepian) oraz typ solowy (sonata fortepianowa). Klasyczna muzyka to uosobienie harmonii wszystkich elementów artystycznych, które skupiają się wokół prawideł idealnie rozumianej formy. Muzyka klasyczna — to muzyka doskonała.

oczywiście w jej najpełniejszych przejawach, w twórczości klasyków wiedeńskich, którzy — w przybliżeniu — od 1760 do 1820 dominowali w muzyce europejskiej.

Zasada artystyczna klasycyzmu przejawiała się najpełniej w kontrastach. Życie człowieka obfituje w kontrasty, które decydują o tym, że jest ono pełne; równowagę uzyskuje się dzięki harmonii przeciwieństw. W klasycyzmie główną rolę przejmują na siebie melodia (oparta na harmonice funkcyjnej oraz na fakturze homofonicznej); muzyka formowana była symetrycznymi odcinkami — okresami, opierała się na temacie o właściwościach formotwórczych, a więc przydatnym do przekształceń i rozwinięć (tzw. technika pracy motywicznej, do ideału doprowadzona przez Beethovena). Oto pierwszych kilkadziesiąt taktów *V Symfonii* Beethovena.

Część I

Allegro con brio





Cała pierwsza część opiera się na czterodźwiękowym motywie, który w różnych odmianach pojawia się — do nadejścia drugiego tematu — aż 46 razy. W innych częściach *V Symfonii* motyw ten przybiera różne kształty i funkcje. Taka technika nadaje muzyce spójność. Ale przecież żywość muzyki klasycznej polega na kontrastach, które wciąż się pojawiają, a których rodzaj mógł polegać na zmianie barwy, rytmu, harmonii, a także uformowania melodyczno-tematycznego. Kombinacje, powtórzenia, zmiany, skrócenia, rozszerzenia umożliwiające przez grę rytmów, harmonii, modulacji, dynamiki, a nawet techniki polifonicznej — stały się podstawą pracy motywicznej, która w naturalny sposób stanowiła o rozwoju formy.

Muzyka klasyczna była lubiana i przyjmowała się dość szybko, i to zarówno w sferach znawców, jak i w szerszych kręgach słuchaczy.

SONATA

Jeśli fuga jest wytworem polifonii, to sonata powstała na tle wspaniałego rozwoju homofonii opartej na systemie dur-moll. Fugę doprowadził do mistrzostwa Bach, sonatę — Ludwik van Beethoven, który naturalnie miał też wielu poprzedników. Określenie sonata było najpierw ogólnikowe, niedokładne; było to określenie zbiorowe dla wszystkich utworów instrumentalnych (sonata jako przeciwieństwo kantaty, utworu śpiewanego). Z czasem jej cechy wykrywały się do tego stopnia, że przez ten termin rozumie my określoną formę muzyczną.

Zanim jednak do niej przejdziemy — kilka słów o jej rozwoju w dziejach muzyki. Do rozwoju tej formy przyczyniła się walenie zasada basu generalnego. Na początku XVII wieku G. Gabrieli i C. Monteverdi pisali utwory na kilkoro skrzypiec z towarzyszeniem *basso continuo*. Sonaty często składały się z kilku kontrastujących ze sobą części.

W połowie XVII wieku pojawiają się dwojakiemu typu sonaty. W zależności od ich przeznaczenia rozróżniano wówczas sonaty kościelne (sonata da chiesa, wym. da kieza, 4 części: powolna, szybka, powolna, szybka) od sonat kameralnych (sonata da camera, wym. da kamera, 3 części: szybka, powolna, szybka), zbliżonych do suit tanecznych.

Sonaty barokowe w niczym nie przypominają klasycznych, w których element rozwoju tematycznego stanie się tak ważny. Tzw. sonata triowa

przeznaczona była na dwa instrumenty solowe i *basso continuo*, którego partię realizowały zazwyczaj jeszcze dwa inne instrumenty (najczęściej klawesyn i wiolonczela).

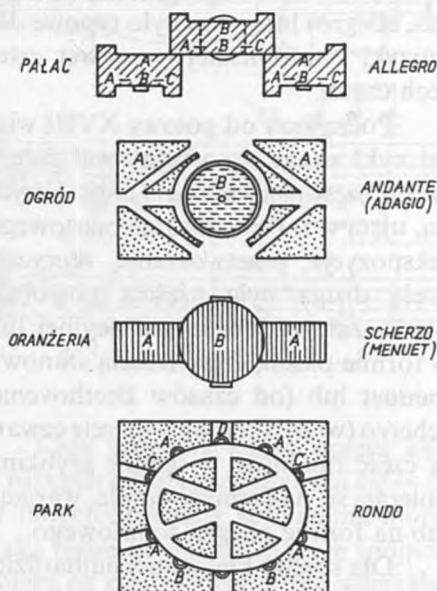
Ważnym ogniwem rozwoju sonaty była sonata klawesynowa (Kuhnau, D. Scarlatti i jeden z synów Bacha, C. Ph. E. Bach). Sonata klasyczna składała się już z trzech części (allegro, adagio, allegro) lub — co było typowe dla muzyki symfonicznej — nawet czterech części.

Począwszy od połowy XVIII wieku cykl sonatowy obejmował cztery części: część pierwsza była częścią szybką, ujętą w formie allegra sonatowego (ekspozycja, przetworzenie, reprzyza); część druga była częścią powolną, przeważnie w formie wariacyjnej lub w formie pieśni; część trzecią stanowił menuet lub (od czasów Beethovena) scherzo (wym. skerco); wreszcie czwarta część finałowa, w tempie szybkim, opierała się na formach ronda, wariacji lub na formie allegra sonatowego.

Dla sonaty klasycznej najbardziej typowy jest model formy pierwszej części sonaty, symfonii czy utworu kameralnego — tzw. allegra sonatowego. Jego układ wart jest poznania i zapamiętania. Allegro sonatowe składa się z trzech podstawowych części: z ekspozycji, w której przedstawione są dwa przeciwstawne tematy (pierwszy w tonice, drugi w dominancie, jeśli sonata przebiega w tonacji durowej, oraz pierwszy w tonice, a drugi w tonacji równoległej lub — co rzadsze — w tonacji medianty, czyli dolnej tercji, gdy sonata jest w tonacji molo-

wej), z przetworzenia, opartego na tzw. pracy tematycznej, i reprzyzy, w której oba tematy powracają w tonacji toniki. Niekiedy na koniec dochodzi jeszcze koda, która często przypomina oba tematy. Całość może się też zacząć od powolnego wstępu. Sonata wyzyskuje kontrasty tonalne, rytmiczne, fakturalne, tempa i dynamiki.

Oto graficzne przedstawienie czteroczęściowej sonaty (symfonii) porównanej do pałacu z ogrodem, oranżerią i parkiem.



Wielkim twórcą sonat był Beethoven, autor wielu dzieł tego typu na fortepian czy na skrzypce i fortepian; jego kwartety smyczkowe i symfonie również ujęte były w cykl sonatowy. Beethoven nie tylko utrwalił formę sonatową (w muzyce fortepianowej przede wszystkim), ale pokazał, iż może ona mieć kształt różny, zależny od pomysłu kompozytora: czasem w cyklu brakuje części wolnej, czasem nie ma menueta czy scherza, czasem scherzo może wystąpić w drugiej, a menuet

w trzeciej części, bywa nawet, że sonata składa się z dwu tylko części. A nawet można u Beethovena niekiedy zauważyć przesunięcie punktu ciężkości z pierwszej części (co jest typowe dla jego pierwszych sonat) na część ostatnią (co bywa typowe dla jego ostatnich dzieł w formie sonatowej).

Po Beethovenie formę tę (szczególnie w wersji sonaty fortepianowej) uprawiali Weber i Schubert. W dobie romantycznej sonata fortepianowa ustąpiła pierwszeństwa małym formom, mimo to każdy wielki kompozytor pisał sonaty; Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms potrafili tej formie nadawać oryginalne kształty. Klasyczna forma sonaty była przyjmowana przez tych kompozytorów luźno, bo przecież już u Beethovena wykracza ona poza konwencjonalne schematy. Czy nowe idee formalne rozszerzyły pojęcie sonaty? Z pewnością. Liszt stworzył typ formy sonatowej (*Sonata h-moll* na fortepian), w której poszczególne ustępy jednoczęściowej kompozycji są odpowiednikami części całego cyklu i zarazem allegria sonatowego. Naturalnie w muzyce romantycznej nie brakowało też eklektyków, którzy nie potrafili niczego wnieść do tej wspaniałej konstrukcji, jaką jest forma sonatowa.

Wprawdzie w naszym stuleciu forma ta została zaniedbana, ale w Rosji czy we Francji rozwijano ją dalej. Skriabin, Prokofiew czy Szostakowicz (autor 15 symfonii i 15 kwartetów smyczkowych), Franck, Fauré, Ravel czy Milhaud przyczynili się waleśnie do rozwoju sonaty współczesnej. W muzyce polskiej w formę sonatową ujęte są liczne dzieła, m.in. Karola Szymanowskiego i Grażyny Bacewicz.

Mozart

Mozart jest w dziejach muzyki zjawiskiem wyjątkowym. Jest uosobieniem doskonałości stylu klasycznego, w jego muzyce forma i styl pokrywają się idealnie. Jest przede wszystkim twórcą niezwykle naturalnym, jego rozwiązania muzyczne nie są oparte na jakichś sztywnych zasadach, są pomysłami natychmiastowymi.

Wolfgang Amadeusz Mozart (wym. mocart, 1756—1791) był synem skrzypka i kompozytora austriackiego Leopolda Mozarta, autora cenionej *Szkoły gry skrzypcowej* (1756). Odebrał wykształcenie bardzo staranne, wyrósł w mieście o wysokiej kulturze muzycznej, Salzburg był bowiem w XVIII wieku jednym z najciekawszych ośrodków muzycznych w Europie. Talent małego Mozarta rozwijał się z niebywałą szybkością, od 6 roku życia chłopiec występuje jako cudowne dziecko wraz ze swą arcymuzykalną siostrą Anną zwaną Nannerl. Wyjeżdża na długie tournées koncertowe kolejno do Monachium, Wiednia, Moguncji, Frankfurtu, Brukseli, Paryża, Londynu, Mediolanu i Rzymu.

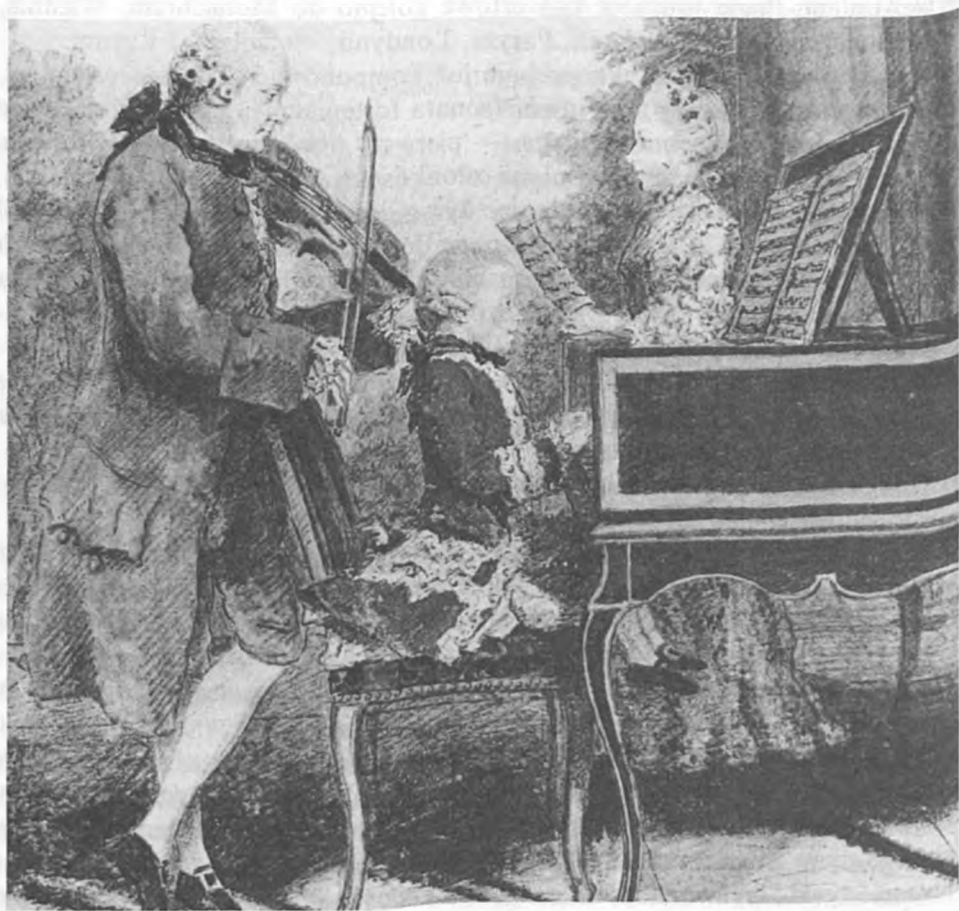
Jako pięcioletnie dziecko próbuje już komponować. Gdy ma osiem lat, zostaje wydany pierwszy jego utwór (sonata fortepianowa), rok później pisze pierwszą symfonię, a po dwu latach — pierwszy utwór sceniczny. W Rzymie otrzymał order od papieża, a w Bolonii członkostwo Accademia dei Filarmonici. W Mediolanie czternastoletni chłopiec dyryguje swoją operą (*Mitrydates król Pontu*, wystawioną 20 razy). Po powrocie do Salzburga pisze szereg dalszych oper dla teatrów: wiedeńskiego, monachijskiego i mediolańskiego, a także na zamówienie swojego protektora, arcybiskupa salzburskiego Hieronima Colloredo, z którym jednak pozostawał w złych stosunkach. Poróżniony z Salzburgiem, osiadł na stałe w Wiedniu jako niezależny, choć żyjący często w biedzie artysta. Zmarł w 35 roku życia, pochowany został w zbiorowej mogile dla ubogich, nigdy nie odnaleziono miejsca jego spoczynku.

Jego życie, u zarania młodości barwne i pełne sukcesów, pod koniec obfitowało w troski, niedostatek, cierpienia.

Mozart uprawiał wszystkie rodzaje muzyki, ale najwięcej dokonał w dziedzinie opery. Skomponował muzykę do komedii łacińskiej *Apollo et Hyacinthus* (dla uniwersytetu salzburskiego), singspiel (wym. zingszpil — śpiewogra, utwór sceniczny z tekstem mówionym i wstawkami muzycznymi) *Bastien i Bastienne*, szereg oper w stylu włoskim (*La finta giardiniera* — *Mniemana ogrodniczka*, *Il Re pastore* — *Król pasterzem*), pod wpływem Glucka tworzy w 1781 operę seria (poważną) *Idomeneusz król Krety*, w 1782 powstaje singspiel *Urowadzenie z seraju*, zabawna historyjka o „tureckim” kolorycie. Szczęśliwy zbieg okoliczności zetknął Mozarta (1783) ze znakomitym librecistą Lorenzem da Ponte, obdarzonym zmysłem dramaturgicznym, umiejącym wprowadzić na scenę postacie żywe, ciekawą akcję i nadać grającym osobom indywidualny charakter, podbudowany psychologiczną motywacją. Miłosna intryga w sztuce Beaumar-

chais'go *Wesele Figara* stała się podstawą jednego z najznakomitszych dzieł Mozarta (1786, libretto da Ponte). Dalsze opery: *Don Giovanni* (1787, świetna charakterystyka muzyczna postaci, wspaniałe sceny zbiorowe), opera komiczna *Così fan tutte* (*Tak czynią wszystkie*, 1790), obie do tekstów da Ponte; *Czarodziejski flet* (1791), opera fantastyczna do tekstu E. Schikanedera, dzieło mistrzowskie w charakterystyce postaci. W tym samym roku powstaje opera seria według Metastasia *La clemenza di Tito* (*Łaskawość Tytusa*).

Mozart zaczął swą twórczość sceniczną od oper w stylu włoskim. W ciągu zaledwie dziewięciu lat dzielących *Urowadzenie z seraju* od *Czarodziejskiego fletu* w historii opery dokonało się więcej niż w innych okresach w ciągu całych pokoleń. Mozart tkwi w zaklętym kręgu wpływów włoskich, ale tworzy w końcu operę niemiecką (*Czarodziejski flet*) o zagadkowym podłożu filozoficznym, muzycznie ujętą wprost bezbłędnie. W symbiozie arii koloraturowych z prostą, niemal ludową piosenką i elementami, które można uznać za prorocze w od-



Leopold Mozart z dziećmi: Wolfgangiem Amadeuszem i Nannerl



niesieniu do niemieckiej opery romantycznej, kompozytor ujawnił jedyną w swoim rodzaju umiejętność podporządkowania muzyki prawdzie scenicznej.

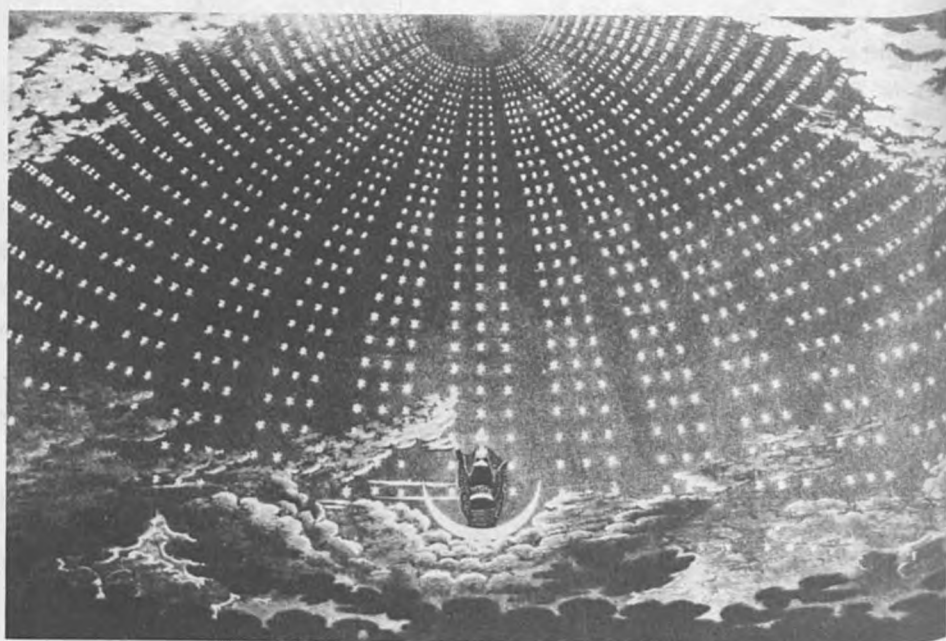
W dziedzinie muzyki kościelnej Mozart napisał szereg dzieł, z których niestety zachowała się tylko część. Obok serii małych utworów w jego dorobku znajdowało się 15 mszy w różnych obsadach i stylach (*Msza C-dur* zwana *Koronacyjną*, 1770, *Msza c-moll*, 1783). Szczytowym osiągnięciem Mozarta w tej dziedzinie są dwie kompozycje napisane w ostatnim roku życia — *Requiem* (msza żałobna) i motet *Ave verum corpus*. Wokalną muzykę Mozarta najpełniej reprezentują jego pieśni solowe, wśród których do najbardziej znanych należy *Das Veilchen* (*Fiolek*, do tekstu Goethego).

Instrumentalna muzyka Mozarta to przede wszystkim symfonie, utwory kameralne i fortepianowe. Wśród symfonii Mozarta szczególnie popularne są: *D-dur* (1782, zwana *Haffnerowską*), *C-dur* (1783, *Linzka*), inna *D-dur* (1786, *Praska*), *Es-dur* z r. 1788, z tegoż roku *g-moll*, pełna napięć i namiętnego wyrazu, oraz *C-dur* (*Jowiszowa*, z końcową fugą potrójną). Mozart pisał też serenady (najpopularniejsza: *Eine kleine Nachtmusik*), divertimenta, marsze i tańce orkiestrowe. Koncertów instrumentalnych mamy w wielkim katalogu twórczości Mozarta mnóstwo: 25 fortepianowych (wśród nich: *A-dur*, 1786, *c-moll*, 1786, *D-dur* zwany *Koronacyjnym*, 1788, a także koncerty na 2 i na 3 fortepiany z orkiestrą), 7 skrzypcowych (m.in. *D-dur* i *A-dur*, oba 1775), na flet i harfę, 2 fletowe, fagotowy, 4 koncerty na róg i koncert klarnetowy. Dzieła kameralne obejmują m.in. kilkadziesiąt kwintetów i kwartetów smyczkowych, triów fortepianowych oraz sonat na skrzypce i fortepian. Równie bogata jest literatura fortepianowa.

W przeciwieństwie do Haydna, który samodzielnie w odosobnieniu rozwijał interesujące go idee, Mozart był kompozytorem niesłychanie chłonnym, ciekawym wszelkich nowości, choćby miały charakter mód. We wczesnych utworach naśladował innych, później potrafił przetwarzać te wpływy i nadawać im kształt muzyki osobistej, pod koniec krótkiego życia doszedł do zadziwiającej dojrzałości, uderzającej zwłaszcza w dziełach o wielkich rozmiarach.



Koncert Mozarta



Czarodziejski flet Mozarta, scena z Królową Nocą

Miał bodaj natrudniejsze życie wśród wielkich kompozytorów: być cudownym dzieckiem, eksploatowanym tylko z tej przyczyny, że ma się talent, nie było łatwo; podobnie jak nie było proste zerwać upokarzającą zależność od magnata i walczyć o godność artysty w czasach, gdy muzyków traktowano na równi ze służbą. Odnosił sukcesy, ale i ponosił klęski. Zmarł w katastrofalnej sytuacji materialnej, ale do końca tworzył niezwykle intensywnie. Na nieśmiertelność zasłużył sobie nie tylko talentem, ale i ogromną pracowitością, popartą zresztą fenomenalną łatwością komponowania. Był muzykiem uniwersalnym; w koncertach fortepianowych hołdował wirtuozostwu, w muzyce scenicznej wykazał wielki talent dramatyczny, w symfoniach wprowadzał nową estetykę brzmienia, w kwartetach smyczkowych stosował bogatą kontrapunktykę z łatwością i naturalnością wprost niezwykłą. Łączył w swojej muzyce elementy stylu francuskiego, włoskiego, niemieckiego w genialną syntezę stylu uniwersalnego. Z niemieckiej tradycji brał zainteresowanie kontrapunktyką, z włoskiej — śpiewność melodii i radość muzykowania, z francuskiej — elementy deklamacyjne i dramatyczne. W jego muzyce nie ma podziału na styl kościelny i świecki, na sztukę bliską ludowości i sztukę poważną.

O wielkiej wszechstronności kompozytora najpełniej świadczy jego twórczość operowa. Był mistrzem zarówno w dziedzinie niemieckiego singspielu, jak i włoskich oper seria i buffa (poważnych i komicznych). Muzyka nie była, jego zdaniem, służebnicą poezji, miała dominować, i w tym stał całkowicie po stronie Włochów, od których przejął styl *parlando* (styl mówiony, oparty na częstych powtórzeniach słów czy dźwięków) oraz dość skomplikowane, zagadkowe i intrygujące fabuły. Przewyższył włoskich twórców operowych nadrzędnością muzyki w stosunku do akcji, melodycznym geniuszem i świetną indywidualizacją charakterów postaci. Muzyka wynikała u Mozarta z ducha dramatu, ale pozostawała elementem dominującym. Ostatecznie w jego operach najbardziej ze wszystkiego interesuje nas muzyka.

W twórczości instrumentalnej był równie uniwersalny. Wyrósł w Salzburgu, mieście otwartym dla wszelkich prądów. Ale w Wiedniu — pod wpływem uwielbianego Haydna — zainteresował się tym, co najpełniej stanowi o klasycznym charakterze jego muzyki — możliwością rozwijania dzieła na drodze pracy tematycznej, związanej z nową zasadą kształtowania muzyki na podłożu formy sonatowej.

Spółeczne tło stylu klasycznego w muzyce

Wiek XVIII był wiekiem oświecenia. Człowiek postanowił posłużyć się własnym umysłem, stworzyć własne kryteria, własny sąd o rzeczach i zdarzeniach. pomyśleć o własnej godności. Stary porządek należało wreszcie zburzyć, a na jego miejsce wprowadzić nowy ład. Wolność i szczęście człowieka były podstawą ideową trzech doniosłych dokonań, które miały miejsce pod koniec XVIII wieku: w Stanach Zjednoczonych ogłoszono w 1776 Deklarację Niepodległości, 13 lat później wybuchła we Francji rewolucja, zniesiono wreszcie poddaństwo.

W miejsce dawnej kultury, której centra stanowiły kościół i dwór, pojawiła się kultura mieszczańska, a wraz z nią epoka salonów, zamożnych domów i kawiarni. Rozkwitł optymizm związany z możliwościami postępu; z drugiej strony krytyka kultury, jaką przeprowadził Rousseau, uświadomiła, że człowiekowi potrzebne jest szczęście, że natura znaczy więcej niż zakazy i nakazy etyki. Opiewano więc wszelkie formy życia ludu, zmieniano zasady wychowania młodzieży (wychowanie człowieka stało się nawet głównym tematem filozofii XVIII wieku!), zrodziła się też inna koncepcja twórczości, opierająca się na człowieczym geniuszu, który odrzuca stare reguły.

W muzyce styl klasyczny w twórczości trzech wielkich „wiedeńczyków” — Haydna, Mozarta i Beethovena znalazł najdoskonalsze wyjaśnienie i dopełnienie. Szczególnie ostatni okres twórczości Haydna służył temu najwydatniej: poszukiwanie powszechnego, uniwersalnego języka i wielkiej, humanistycznej tematyki (symfonie londyńskie, *Stworzenie świata* i *Pory roku*) zbliżyło muzykę ku człowiekowi. W stylu klasycznym język dźwiękowy jest już do tego stopnia ukształtowany, że stanowi rodzaj języka uniwersalnego. Muzyka może być wszakże formowana według fantazji twórcy, czego najpełniejszy przykład dają dzieła Mozarta.

Wiedeń stał się w okresie klasycyzmu muzycznego widownią przemian właściwych całej Europie: znikają resztki absolutyzmu, a na jego miejsce jako nowa siła wkracza mieszczaństwo, które w muzyce dokonało zasadniczych zmian. Wprowadzenie koncertów publicznych, organizowanie stowarzyszeń muzycznych i kwitnące odtąd muzykowanie domowe przyczyniło się do gwałtownego rozwoju życia muzycznego. Pojawili się podróżujący po całej Europie wirtuozi; nauczyciele i piszący o muzyce mogli liczyć na uczniów i czytelników; znajdowali się ludzie, którzy chcieli finansować (nie bez korzyści, naturalnie) koncerty, rozwinęły się w wielkiej liczbie wydawnictwa muzyczne i warsztaty produkujące instrumenty. Już wówczas stworzono podwaliny życia muzycznego, które w tym kształcie trwa po dzień dzisiejszy.

Około roku 1800 zaczyna się okres niedoli muzyków. Być muzykiem oznaczało praktycznie być wciąż jeszcze na czyjejs łasce, niestety szlachta

i warstwy wykształcone, którym muzyka zawdzięcza tak wiele, gdyż ci ludzie mieli prawdziwe zamiłowanie do sztuk i umieli ocenić ich wartość, otóż ta szlachta zbiedniała w czasie wojen napoleońskich w stopniu nie przewidywanym. W dodatku inflacja — akurat w Wiedniu — dawała się bardzo we znaki. A przecież w tym czasie kompozytorzy przepełnieni byli nowymi ideami, których urzeczywistnienie często stawało pod znakiem zapytania. Wtedy to podnoszą się pierwsze głosy w obronie wartości sztuki, przeciw gustom mas, które doprowadziły w ciągu niedługiego czasu do przedziału między muzyką poważną a muzyką służącą wyłącznie rozrywce.

Urzeczywistnienie ideałów klasycznych nie byłoby możliwe bez zmian społecznych. Właśnie na okres klasyków przypada walka o wolność osobistą i o wolność twórczości. Muzycy odrywają się od dworu, kościoła, zarządów miast i zaczynają działać jako niezależni artyści. Haydn musiał długie lata wysługiwać się możnym i dopiero kiedy zdobył sławę stał się naprawdę wolny; podobnie Mozart musiał zerwać z dworem salzburskim, a Beethoven przenieść się z Bonn do Wiednia, gdzie zresztą znalazł protektorów wśród tamtejszej arystokracji.



Godzina muzyczna (obraz E. Handmanna)

MUZYKA KAMERALNA

Termin „muzyka kameralna” ma bardzo wyrazisty rodowód. Przed 400 laty uprawiano muzykę bądź w kościele, bądź na scenie teatru operowego. Jeśli muzykę wykonywano na dworze jakiegoś księcia, w pomieszczeniu, które po włosku nazywa się camera (wym. kamera), wówczas określano taką muzykę jako musica da camera (w Polsce mówiono kiedyś „muzyka komnatowa”). Już około 1560 ustalił się ten termin we Włoszech i obejmował muzykę solową lub na kilka instrumentów.

Muzyka kameralna rozwijała się o wiele pełniej niż muzyka chóralna i orkiestrowa, być może wpływała na to intymność wnętrza, muzyka nie służyła tu niczemu innemu, jak tylko samej sobie. Pierwsze formy barokowe dowodzą tego najlepiej. Oto na przykład sonata triowa czy sonata solowa — te formy nie miały na celu wzbogacania wrażeń estetycznych, lecz służyły „do grania”: sonata triowa do grania na dwóch instrumentach solowych z towarzyszeniem *basso continuo*.

Czy możemy sobie wyobrazić muzykę bardziej intymną, zupełnie nie na pokaz, muzykę złożoną z kilku części o wyrazistym charakterze. W sonatach solowych było może trochę więcej wirtuozostwa, ale przecież wiązało się to z rozwojem wspaniałych instrumentów, wśród których prym wiodły skrzypce, genialnie konstruowane przez włoskich mistrzów lutnictwa.

Osiągnięciem szczytowym stał się na całe wieki kwartet smyczkowy, który pojawił się około połowy XVIII wieku i z biegiem lat stał się formą najbardziej ambitną (trwa to po dzień dzisiejszy). Wielkim mistrzem i jakby założycielem kwartetu smyczkowego był Józef Haydn, który też zmienił charakter tego rodzaju muzyki z beztroskiego divertimenta, służącego rozrywce, w formę kunsztownego kwartetu, który w twórczości Mozarta, a potem Beethovena doczekał się miana najwspanialszej formy muzyki kameralnej.

W okresie romantycznym tworzonego sporo muzyki kameralnej (znakomite kwartety smyczkowe pisali Schubert i Brahms, a także Borodin, Czajkowski i Smetana).

W nowszej muzyce jako autorzy kwartetów wybili się Debussy, Ravel i Szymanowski; ważne dzieła pisali Schönberg, Webern, Berg, a zwłaszcza Bartók, który w swoich sześciu kwartetach smyczkowych zawarł wiele kompozycyjnej mądrości i piękna.

Obok kwartetów smyczkowych muzykę kameralną reprezentują też tria smyczkowe, tria fortepianowe (fortepian, skrzypce, wiolonczela), duety skrzypcowe, sonaty na skrzypce i fortepian oraz kwintety, sekstety i septety (aż do nonetu włącznie), te ostatnie już konkurują niekiedy z brzmieniem orkiestry kameralnej.

Przeważnie utwory tego typu opierają się na schemacie formy sonatowej, wieloczęściowej, zestawianej z części o kontrastujących tempach, ale

uwzględniającej jedność muzycznego tworzywa, wspólnego niekiedy dla całego utworu.

Nie trzeba dodawać, że kompozycje kameralne wymagają od kompozytora wielkiego znawstwa i dużej wrażliwości, muzyka ta jest bowiem przeciwieństwem efektów zewnętrznych. To, co się dzieje w arcydziełach muzyki kameralnej, koncentruje się wokół samej muzyki. Dlatego nie na darmo uznaje się muzykę kameralną za szczytową formę autentycznego muzycznego wyrazu.

Wielkim mistrzem muzyki kameralnej był Ludwik van Beethoven, który w ciągu niespełna 30 lat potrafił, wychodząc od „rozmowy czterech mądrych ludzi” (określenie Haydna), od błyskotliwej, pogodnej muzyki Mozarta, przebyć długą drogę aż do słynnych swoich ostatnich kwartetów, które stanowią szczytowe osiągnięcie muzyki kameralnej w jej głębokim skupieniu i uduchowieniu.

W muzyce kameralnej dokonywano ciekawych eksperymentów formalnych. Oto Karol Szymanowski pisze w swoim *I Kwercie smyczkowym* 4-głosową fugę, jednocześnie w czterech różnych tonacjach. Powiada się o Szymanowskim, że był romantykiem, a nawet że myślał i komponował tradycyjnie. A jednak nikomu ze współczesnych nie przyszło do głowy, że można w tak interesujący sposób połączyć dawną technikę polifoniczną fugi z na wskroś wówczas nowoczesną techniką politonalną (poszczególne głosy są w tonacjach oddalonych od siebie o tercję małą).

Inny przykład: oto francuski nowator lat dwudziestych XX wieku Da-

rius Milhaud (wym. miło) jest twórcą dwóch kwartetów smyczkowych, które można grać osobno, ale można też grać je razem — jako oktett (*XIV i XV Kwartet smyczkowy*). Tu liczy się nie tylko sam pomysł, ale i mistrzowska realizacja tej idei, bo przecież w każdym takcie całość musiała się pod względem tempa, harmonii i ekspresji idealnie zgadzać. Czech Alois Hába pisał natomiast kwartety smyczkowe w technice mikrotonalnej, w $\frac{1}{4}$ czy $\frac{1}{6}$ -tonowej. Na instrumentach smyczkowych jest to możliwe, bo przecież nie mają ani klawiszy, ani progów, ani kłapek, można leciutko przesunąć palec nieco wyżej i już otrzymuje się dźwięk o podany ułamek tonu wyższy od poprzedniego.

Był więc kwartet smyczkowy polem do doświadczeń i eksperymentów dla wielu kompozytorów, jednak większość z nich traktowała ten zespół jako organizm czterogłosowy, jako zestaw czterech niezależnych linii. Muzyka kameralna wymaga od kompozytora wyjątkowej dbałości o najdrobniejsze szczegóły. Tu nie ma dyrygenta, muzycy muszą sami wyczuwać takty, muszą grać równo i trzeba przyznać, że doświadczonego zespołom kwartetowym udaje się to znakomicie. Po latach pracy muzycy są do tego stopnia ze sobą zgrani, że wystarczy tylko spojrzeć i ruch głowy pierwszego skrzypka — i muzyka płynie zgodnie z wymogami partytury.

Przyjemnie jest obserwować kwartet smyczkowy, kiedy w skupieniu, precyzyjnie przekazuje to wszystko, co napisał kompozytor: muzycy dobrego kwartetu smyczkowego rozumieją muzykę i siebie nawzajem idealnie.

Beethoven

Ludwik van Beethoven (wym. betowen, 1770—1827) pochodził z rodziny flamandzkiej osiadłej w Niemczech w pierwszej połowie XVIII wieku. Był synem tenora książęcej kapeli w Bonn. Naukę muzyki rozpoczął u ojca, później kształcił go wszechstronnie Johann Gottlieb Neefe. Uczył się łatwo i szybko, mając lat 8 występuje jako pianista, a w wieku lat 13 zostaje klawesynistą orkiestry dworskiej. W 1792 pojawia się na stałe w Wiedniu, gdzie uczy się (nieregularnie) u Haydna, Salieriego, Schenka i Albrechtsbergera. Daje się poznać jako świetny pianista, zadziwiający dojrzałością interpretacji i umiejętnością twórczej, nie-szablonowej improwizacji, autor znakomitych dzieł kameralnych. Popierali go jego nauczyciele i mecenasi z arystokracji (Lichnowsky, Lobkowitz, Esterházy, Waldstein i inni). Beethoven pozostał w Wiedniu aż do śmierci. W 1800 roku pisze swoją *I Symfonię*, a jednocześnie z przerażeniem odkrywa pojawiające się pierwsze symptomy głuchoty. Nie może już występować jako pianista i dyrygent, wreszcie w 1819 traci słuch całkowicie i musi się posługiwać tzw. zeszytami konwersacyjnymi (pozostawił ich aż 400), za pomocą których kontaktował się z otoczeniem. Otrzymuje od swych mecenasów stałą rentę, ale nie wystarcza ona kompozytorowi, który adoptował bratanka Karla; jego wychowanie przysparzało mu mnóstwo kłopotów. Stał się dziwakiem, wprowadzie szanowanym przez wielu, ale też unikającym ludzi, których oddania nie był pewien. Niestety izolacji, na którą z powodu głuchoty był skazany, pozostało nie bez wpływu na jego wspaniałe osiągnięcia, wloty twórczego natchnienia. Umarł mając lat 56, pozostawił bogaty dorobek kompozytorski o najtrwalszym znaczeniu.

W dziejach muzyki Beethoven pozostanie zawsze pierwszym wielkim indywidualistą. Był klasykiem, kontynuatorem tradycji i — później — zwiastunem nowej epoki. Wywalczył godność dla siebie i dla twórców następnych pokoleń. W społecznej pozycji muzyków Beethoven stanowi wielką cezurę. Klasycy Haydn i Mozart komponowali jeszcze dla warstw uprzywilejowanych, Beethoven przedstawił się szerokiej publiczności jako pierwszy muzyk bez służebnych zobowiązań, człowiek wolny, oddany wyłącznie sztuce.

Muzyka Beethovena znakomicie odzwierciedla przemiany, jakie zaszły w tym czasie; jego pierwsze utwory są jeszcze muzyką użytkową, ostatnie dzieła stanowią wyraz indywidualnej postawy artysty wobec życia, są wyznaniem i przesłaniem. Zanik słuchu przyczynił się u kompozytora do rozwoju słyszenia wewnętrznego i całkowitej koncentracji na muzyce, która jest jakby odzwierciedleniem jego przeżyć, te zaś miały charakter ogólnoludzkich zmagania. Walka z losem, uwielbienie natury, idee wolności i braterstwa — oto ogólna tematyka twórczości najdojrzałego Beethovena. Komponował inaczej niż współcześni. Proces twórczy Beethovena określa się jako mikrostrukturalny; kompozytor



szkicował wielokrotnie te same pomysły muzyczne, dążąc wytrwale do jak najdoskonalszego ich wyrażenia. Umiejętność tworzenia formy z tematu (czy kilku tematów), bogata inwencja rytmiczna, urozmaicona harmonika, na której tle mogły się rozgrywać różne niespodziane dla słuchacza zajścia muzyczne, mieszanie barw w muzyce orkiestrowej — wszystkie te elementy jego stylu kompozytorskiego stawiają Beethovena na pierwszym miejscu wśród twórców XIX wieku.

W sumie jego dzieło jawi się nam jako synteza przynajmniej dwu wieków muzyki. Sztuka Beethovena jest jak jednolity system filozoficzny: subiektywna i wolna od konwencji; oryginalna w najwyższym stopniu, jest wynikiem przeniknięcia materii dzieła artystycznego ideą jedności. Można to znakomicie śledzić zwłaszcza w jego technice architektonicznej. Obowiązuje tu zasada podporządkowania wszystkich możliwych pomysłów jednej myśli centralnej, która tłumaczy wszystko (przykładem może być *V Symfonia*).

Beethoven, znakomity pianista, był oczywiście autorem wielu dzieł fortepianowych. Pojawił się w szczęśliwym momencie, kiedy w budowie fortepianu dokonano znacznych ulepszeń. Toteż styl fortepianowy Beethovena odznacza się szeroką skalą zróżnicowań, dzięki którym jego najlepsze dzieła dystansują współczesną mu literaturę. Mowa tu przede wszystkim o sonatach fortepianowych (jest ich 32). Wśród nich sławne są przede wszystkim: *Sonata patetyczna* (1799), *Sonata księżycowa* (1802), *Waldsteinowska* (1804), *Appassionata* (1804), *Les Adieux* (Pożegnania, 1809), *Hammerklavier-Sonate* (1818) oraz *Sonata c-moll op. 111* (1822). Beethoven imponował współczesnym świetnym opanowaniem możliwości brzmieniowych instrumentu, doskonałością formy i logiką przebiegu melodyczno-harmonicznego. Sonaty idealnie ilustrują rozwój pianistyczny Beethovena. Dorobek fortepianowy wypełniają nadto wariacje (najslynniejsze: *Diabelli-Variationen*), zbiory bagatel, rondo i *Fantazja*. Na uwagę



Koncert Beethovena w pałacu księcia Razumowskiego

zasługuje faktura fortepianowa Beethovena: odkrył on „orkiestrowe” możliwości instrumentu, wykorzystując szeroki zasięg jego skali. Pełne akordy w lewej ręce są tyleż indywidualnym rysem muzyki fortepianowej Beethovena, co energia, ruchliwość i barwność partii prawej ręki, obfitującej w trudne pasaże. Beethoven narzekał na niedoskonałość współczesnych fortepianów, jego namiętna, niemal dzika, niezwykle dynamiczna gra była już na przeciwnym biegunie stylu *galant*, w którym najbardziej liczyło się delikatne i subtelne uderzenie. Kiedy ogłuchł, mógł się poświęcić ideom bardziej abstrakcyjnym, dzięki którym jego muzyka rozwinęła się tym pełniej.

Dominującą w twórczości Beethovena formą, z której wydobył on najdalej idące konsekwencje, była forma sonatowa. U Beethovena spotykamy różne jej odmiany, w wielu punktach jednak prowadzą one do ogólnego schematu, który można uznać za wzorcowy. Schemat ten pojawia się w symfoniach, w koncertach, w formach kameralnych (np. w kwartetach smyczkowych) oraz w sonatach instrumentalnych. Forma sonatowa z reguły panuje w pierwszych częściach utworów, niejednokrotnie przenika też do części drugich i do finałów.

Forma sonatowa składa się z trzech głównych części: z ekspozycji, w której przedstawione są dwa kontrastujące (przede wszystkim harmonicznie) tematy (temat główny, łącznik, temat drugi, epilog), przetworzenia, w którym odbywa się właściwa praca tematyczna na zasadzie przekształceń motywów i pomysłowych zmian tonacji (modulacji), oraz reprzyzy, która

polega na (niedosłownym) powtórzeniu ekspozycji; reprzykę zamyka koda — zakończenie. Podany tu wyabstrahowany schemat jest wzorem, ale i właściwie statystyczną wypadkową wielu różnych możliwości kompozytorskich. W twórczości Beethovena każde dzieło zbudowane w formie sonatowej przedstawia się nieco inaczej. Dla Beethovena bardzo typowe jest rozbudowanie przetworzenia i znaczne poszerzenie kody.

W dziedzinie muzyki kameralnej Beethoven jest przede wszystkim twórcą 16 kwartetów smyczkowych. Pierwsze kwartety noszą cechy stylu Mozarta i Haydna (6 kwartetów, 1798). Późniejsze to zwłaszcza trzy kwartety dedykowane księciu Razumowskiemu (ukończone w 1806, z cytatai ludowych motywów rosyjskich) oraz cykl pięciu kwartetów, powstałych pod koniec życia (1825—26) i wyrażających sumę doświadczeń kompozytorskich dojrzałego Beethovena. Dzieła te, o niezwyklej sile twórczego natchnienia, porównywalne są tylko z ostatnimi dziełami J. S. Bacha, któremu Beethoven złożył hołd w słynnej *Wielkiej fudze B-dur*. Beethoven napisał też szereg triów fortepianowych, 4 tria smyczkowe, znakomity *Septet*, sonaty skrzypcowe, wiolonczelowe i *Sonatę na róg i fortepian*. Z triów fortepianowych najpopularniejsze jest *Trio c-moll*, z sonat skrzypcowych z fortepianem *Sonata Kreutzerowska*.

Największe zadania w dziedzinie muzyki kameralnej Beethoven stawiał sobie jednak przy kompozycji kwartetów smyczkowych, które zdeterminowały styl kameralny następnych pokoleń. W ostatnich pięciu kwartetach Beethoven ujawnił się jako mistrz syntezy elementów klasycznych i ścisłości polifonicznej. Gigantyczne są w zamierzeniu i realizacji kwartety smyczkowe *B-dur* (6 części) i *cis-moll* (7 części!).

Z siedmiu koncertów instrumentalnych Beethovena pięć jest pisanych na fortepian i orkiestrę (*I C-dur*, 1798, *II B-dur*, 1798, *III c-moll*, 1803, *IV G-dur*, 1807, i *V Es-dur*, 1811); z nich trzy ostatnie weszły na stałe do repertuaru koncertowego, podobnie jak symfonicznie znakomicie ukształtowany *Koncert skrzypcowy D-dur* (1806). Tu też należy *Koncert potrójny* na skrzypce, wiolonczelę, fortepian i orkiestrę, łączący cechy utworu w typie concerto grosso z symfonią. W koncertach Beethovena orkiestra nie jest zredukowana do towarzyszenia soliście, lecz jest pełnoprawnym partnerem solisty, przekazującym mu i przejmującym od niego tematy, prowadzącym z solistą dialog.

Szczytowym osiągnięciem kompozytora są jego symfonie, w sumie jest ich dziewięć. Jest to muzyka odzwierciedlająca namiętności, bohaterstwo, radość życia, tragizm duchowy, słowem — wszystko to, co porusza człowieka, co jest mu bliskie. Typowa dla symfoniki Beethovena jest sztuka budowania wielkiej formy z krótkiego motywu, który ma w sobie niewiarygodną żywotność (np. temat *V Symfonii*). Pierwsze symfonie (*I C-dur*, 1800; *II D-dur*, 1802) powstały jeszcze pod wpływem Haydna i Mozarta. Tematy są tu proste, całość poprzedzona jest wstępem w bardzo wolnym tempie. Innowację zasadniczą wprowadza Beethoven w *III Symfonii* (*Es-dur*, 1804), pisanej pierwotnie ku czci Napoleona, lecz po ogłoszeniu się przezeń cesarzem, co oburzyło kompozytora, przemianowanej na *Eroikę* (*Bohaterską*). Symfonia ta jest zaprojektowana

rozległe, z wielkim rozmachem, nie poprzedzona wolnym wstępem, w przetworzeniu wprowadzony jest nowy temat. Druga część *III Symfonii* ujęta jest w formę marsza żałobnego (*c-moll*). Jednolita w tematyce jest również *IV Symfonia* (*B-dur*, 1806) z dwoma tematami w rozbudowanym *Adagio*. *Symfonią Przeznaczenia* nazwano *V Symfonię* (*c-moll*, 1808) z jej znanym nam już „motywem losu”. W tym samym czasie powstała następna symfonia — *VI F-dur*, zwana *Pastoralną* (1808), malująca nastroje wiejskie. *VII Symfonię A-dur* (1813) Wagner nazwał „apoteozą tańca”. W 1814 powstała *VIII Symfonia F-dur*, wreszcie w latach 1817—23 Beethoven napisał ostatnią *IX Symfonię (d-moll)*, oryginalną z wielu względów, przede wszystkim dlatego, że w niej kompozytor jako pierwszy wprowadza do symfonii głos ludzki (z zamiarem napisania muzyki do ody Schillera *An die Freude* — *Do radości* — nosił się Beethoven jeszcze w Bonn). W melodii finału *IX Symfonii* (*D-dur*, hymn „O radości, córo bogów”) uderza nas przede wszystkim prostota i symetryczność, a zarazem podniosły i radosny charakter.

A oto główne tematy dziewięciu symfonii Beethovena:

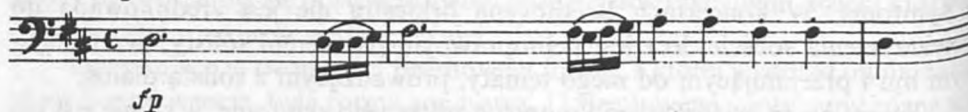
I Symfonia

Allegro con brio



II Symfonia

Allegro con brio



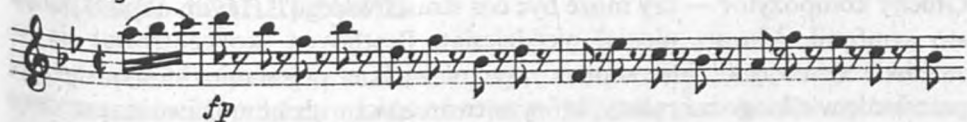
III Symfonia

Allegro con brio



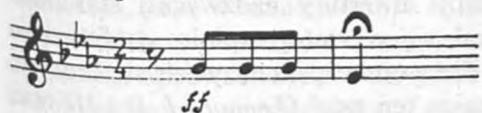
IV Symfonia

Allegro vivace



V Symfonia

Allegro con brio



VI Symfonia

Allegro ma non troppo



VII Symfonia

Vivace



VIII Symfonia

Allegro vivace e con brio



IX Symfonia

Allegro ma non troppo, un poco maestoso



Heroizm życia Beethovena stał się legendą. Niewiarygodny jest przede wszystkim hart ducha u tego tak dotkliwie pokrzywdzonego przez los człowieka. Głuchy kompozytor — czy może być coś straszliwszego?! Haydn napisał ponad sto symfonii, Mozart niemal pięćdziesiąt, Beethoven skoncentrował się na zaledwie dziewięciu, ale w nich zawarł wielkie przesłanie humanistyczne, przesłanie wielkiego moralisty, który w twórczości widział możliwość sprzeciwu nawet wobec okrutnego losu.

Obok symfonii ważne miejsce w dorobku orkiestrowym kompozytora zajmują jego uwertury: cztery uwertury do opery *Fidelio* oraz uwertury *Coriolan* i *Egmont*. Beethoven komponował swoje uwertury nadzwyczaj starannie. W uwerturach do opery *Fidelio* starał się o zintegrowanie symfonicznie ukształtowanego wstępu z treścią opery. Pierwotnie opera nazywała się *Leonora*, stąd też trzy uwertury do tego dzieła noszą ten tytuł (*Leonora I, II i III* oraz właściwa uwertura *Fidelio*). Wszystkie trzy ujęte są w tonacji *C-dur*. Praca nad (jedyną zresztą) operą *Fidelio* szła kompozytorowi wyjątkowo opornie. Dzieło to przerabiał wielokrotnie, chciał w nim wyrazić jak najwięcej; dzięki tym zmaganiom mamy aż cztery wspomniane uwertury. Dzieło Beethovena należy do szczytowych osiągnięć opery niemieckiej, mimo iż powstało pod widocznym wpływem rewolucji francuskiej i dzieł Méhula, Cherubiniego czy Spontiniego. Wokalne kompozycje Beethovena mają mniejsze znaczenie niż jego muzyka instrumentalna. Wyróżniają się pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu.

W dziedzinie muzyki religijnej epokową wartość ma *Missa solemnis* (*Msza uroczysta*). Kompozytor pracował nad nią kilka lat i ukończył ją dopiero w roku 1823. Swoimi ramami dzieło to wykracza poza liturgię kościelną, stąd wykonuje się je na estradzie koncertowej. Wielką rolę ma tu orkiestra, która znakomicie potęguje dramaturgicznie rozwiniętą ideę muzyki intensywnej, głęboko przeżytej.

Czołowy przedstawiciel swojej epoki, Beethoven był fanatykiem komponowania stopniowego: od niejasnej idei ogólnej do kryształowo czystej i doskonałej formy ostatecznej. Znaczenie Beethovena polega na rozszerzeniu skali środków muzycznych aż po środki zwiastujące romantyzm i na wielkiej pomysłowości w dziedzinie formy monumentalnej, zwartej i muzycznie logicznej. W tym sensie muzyka Beethovena jest kwintesencją doskonałości klasycznej.

Wczesny romantyzm

Idealem epoki klasycznej był człowiek, jego duchowość, jego aspiracje. Idealem epoki romantycznej stał się już nie człowiek uogólniony, lecz konkretny bohater i jego przeżycia. Dominującymi cechami muzyki stały się subiektywizm i emocjonalizm.

Wczesny romantyzm jako nowy styl w muzyce wywodzi się z tendencji literackich, dużo wcześniejszych, a w każdym razie dużo wyrazistszych. Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć o tym, że samo pojęcie romantyzmu w odniesieniu do muzyki wprowadzone zostało przez pisarza, prawnika, malarza, dyrygenta i kompozytora niemieckiego Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna (1776—1822). W osobie tego artysty, lubiącego tajemniczość i fantazję, romantyzm zawiera jakby syntezę swojej istoty. Oto kompozytor, który jest jednocześnie pisarzem i malarzem, a przecież — jak się okaże — głównym postulatem romantyzmu stanie się powiązanie muzyki, dotąd autonomicznej (czego przykładem są klasycy wiedeńscy), z innymi rodzajami sztuki. Sama literatura stała tu jakby pośrodku sztuk. Muzyka stanowiła często jej temat, co wcześniej byłoby nie do pomyślenia.

W liryce wokalne — na przykład w twórczości Schuberta — widzimy doskonałą symbiozę słowa poetyckiego i muzyki. Muzycy sięgają po teksty wybitnych poetów epoki (Goethe, Heine, Mickiewicz), a poeci stają się często autorami poetyckich „pieśni” — przykładem *Księga pieśni* Heinego.

Liryka wokalna przejawia się też w muzyce instrumentalnej, która dla muzycznego ucha przedstawia się jako „rymowana”, specyficznie okresowa, co dla wczesnego romantyzmu stało się typowe. *Pieśni bez słów* Mendelssohna (miniatury fortepianowe przecież) staną się wzorem dla wielu dzieł lirycznych, a nawet dla pewnego typu rozwijania muzyki (Chopin, Schumann).

Logicznie rozumujący, konsekwentny w swym działaniu klasyk przemienia się w tajemniczego, poetyzującego romantyka, powodującego się uczuciem, które we wczesnym romantyzmie jest jeszcze jednak trzymane na wodzy.

Pojawia się idea subiektywizmu, zaznaczona już wcześniej u Beethovena. Subiektywizm cechował przede wszystkim licznie pojawiających się kompozytorów-wirtuozów (pianiści, skrzypkowie); przez dość długi czas zdominowali oni swym kunsztem ówczesne życie muzyczne (Paganini jest tego znamienym przykładem).

Wówczas też pieśń ludowa i ludowy taniec stały się bliskie muzykom; folklor przemówił teraz w muzyce poważnej, stanowiąc dla wielu kompozytorów okazję do zaakcentowania narodowego charakteru własnej twórczości. W tym też czasie zauważyć można wielką liczbę kompozytorów mniejszego formatu. Fortepian stał się ulubionym instrumentem amatorów i owi amatorzy często chwyтали za pióro, by pisać drobne i bardzo proste utwory. Motywacją dla tego

typu utworów stała się powszechność idei romantycznych, rozumianych bardzo szeroko. Muzyka zresztą była uważana za najbardziej romantyczną dziedzinę wszystkich sztuk.

Symptomatycznym, choć w gruncie rzeczy mało umotywowanym, rysem romantyzmu jest skierowanie się ku ideałom i czasom średniowiecza (gdy klasycyzm powoływał się z reguły na starożytność). Pojawia się poczucie historycznej i narodowej przynależności; pieśni, legendy i opowieści stały się ludziom tej epoki bliższe niż obiektywne klasyczne pojmowanie świata.

Charakterystyczne dla romantyzmu staje się rozdzielenie na świat rzeczywisty i świat snu, w którym wszystko jest możliwe. Ucieczka w stronę marzeń oddalała twórców i odbiorców od realiów życia i czyniła z nich niekiedy niepoprawnych fantastów.

W sferze wyrazu nie działa tu już ani barokowy efekt, ani klasyczna, przez dyscyplinę duchową ograniczana namiętność, lecz pobudzająca wyobraźnię i uczucie nastrojowość. W okresie wczesnego romantyzmu (w przybliżeniu: od 1810 do 1828) postawa ta przybiera dopiero pierwsze formy. Typowa dla wczesnego romantyzmu jest przede wszystkim nowa tematyka; nowa technika, nowy język dźwiękowy ukształtują się dopiero w okresie romantyzmu właściwego.

Bez przesady można powiedzieć, że muzyka stała się w tym okresie sztuką najbardziej przemawiającą do wyobraźni nowego, powszechniejszego niż dotąd audytorium. Aristokratyczne imprezy, udostępniane pewnym tylko kołom odbiorców, zostały zastąpione imprezami dostępnymi całemu mieszczaństwu, organizowanymi odpłatnie przez specjalne instytucje koncertowe, zbudowane na podstawach ekonomicznych, a więc też powodujące się dochodowością (co trwa po dzień dzisiejszy). Gdy w sztuce panuje niezależność, indywidualizm, to w życiu muzycznym rządzić zaczyna trzeźwa kalkulacja.

Różnica między stylem klasycznym a romantycznym zaciera się nam dziś, ale w owych czasach była olbrzymia. Wynikała ona z postawy twórców, była fundamentalna i stąd też mamy ową obfitą polemikę pomiędzy klasykami a romantykami, polemikę znaną i w polskiej literaturze.

Klasycyzm muzyczny był postawą, gdy romantyzm (w jego wczesnym wydaniu) był programem artystycznym ówczesnych młodych twórców. Artyści ci nie mówili wyłącznie od siebie; traktowali się jako media sił wyższych, uniwersalnych. Środki, jakimi artyści posługiwali się nie były zamknięte w konwencjach, oddawały natomiast wszystkie poruszenia serca. Formę podporządkowywano (często wyimaginowanej) treści; płonący ogień emocjonalności był w stanie zburzyć w muzyce z tak wielkim trudem zdobyty ład formalny.

Schubert i pieśń romantyczna

Najbardziej logicznym wytworem epoki klasycznej była sonata. W romantyzmie stała się nim pieśń. Dramatyzm symfonii Beethovena zastąpiony został przez liryzm, przez poezję, a więc pieśń. Jej twórcą był we wczesnym romantyzmie Franciszek Schubert (wym. szubert, 1797—1828), kompozytor austriacki, wiedeńczyk z krwi i kości. Był śpiewakiem w chórze chłopięcym kapeli nadwornej, gdzie uczył się muzyki u A. Salieriego, od 1817 r. poświęcił się wyłącznie komponowaniu. Napisał w sumie około 630 pieśni. Jego pierwsze pieśni powstały już w latach 1814—15. Są to słynna *Malgorzata przy kołowrotku* i fascynująco głęboki *Król olch* do tekstów J. W. Goethego. W tak młodym wieku żaden z kompozytorów nie zdołał stworzyć dzieł równie dojrzałych. W następnych latach powstają dalsze pieśni, uderzające intensywnością liryzmu muzycznego i oryginalnością formy. W dziedzinie pieśni Schubert miał bardzo niewielu poprzedników. Jego płodność liryczna nie byłaby przypuszczalnie tak wielka, gdyby nie fakt, że w tej twórczości stał on bardzo blisko arcybogatyń źródeł ludowych. Większość pieśni Schuberta ma formę zwrotkową. Niektóre pieśni kompozytor układał w cykle (*Piękna młynarka* oraz *Podróż zimowa*, oba do tekstu Wilhelma Müllera, 1827). Późne pieśni Schuberta nazwano *Łabędzim śpiewem* (cykl 14 pieśni). W pieśniach Schuberta uderza doskonała symbioza słowa poetyckiego z muzyką, melodyjność, nowatorstwo harmoniczne, pomysłowość ilustracyjna partii fortepianowej i prostota liryzmu.

Schubert pędził życie skromne, ograniczał się do małego grona oddanych przyjaciół i komponował przeważnie pieśni i utwory fortepianowe, bardzo w Wiedniu lubiane, choć często nie znano nawet nazwiska ich autora. Z utworów fortepianowych, ujętych interesująco zarówno pod względem harmonicznym, jak i fakturalnym, oprócz tańców (walce, galopy i lendlery) na uwagę zasługują wariacje, impromptus (wym. ęprąptü, „impro wizacje”) i moments musicaux (wym. momā müziko, „momenty muzyczne”) w formie rozbudowanej pieśni, dalej sonaty (w sumie napisał ich 22), w których uderza balladowość, nastrojowość i programowość, *Wandererphantasie C-dur*, 1822, fantazja oparta na temacie własnej pieśni *Wędrowiec* (*Der Wanderer*) oraz szereg utworów na fortepian na cztery ręce, pełniących rolę literatury idealnie nadającej się do muzykowania domowego (wariacje, kontredanse, polonezy, ronda i liczne marsze).

Muzyka kameralna Schuberta wyrastała z klimatu wspólnego uprawiania muzyki w gronie przyjaciół; jest lirycznie śpiewna, barwna, w miarę dojrzwania talentu kompozytora pod względem fakturalnym i harmonicznym coraz bogatsza. Należą tu duety, tria smyczkowe i fortepianowe, 14 kwartetów smyczkowych, wśród których większość stanowią dzieła wczesne, mało dotąd znane. Z późniejszych wybijają się: *Kwartet a-moll*, subtelnie liryczny, wahający się — już w temacie — między moll a dur, *Kwartet G-dur*, jakby orkiestrowy,

a przede wszystkim *Kwartet d-moll*, z drugą częścią w formie wariacji na temat własnej pieśni *Śmierć i dziewczyna*. Z kwintetów znane są *Kwintet smyczkowy* i *Kwintet fortepianowy* (zwany *Forellenquintett*), pięcioczęściowy, w czwartej części Schubert posłużył się również jako tematem do wariacji własną pieśnią *Pstrąg* (*Die Forelle*).

Na orkiestrę napisał dwie uwertury i osiem symfonii. Z nich wybijają się: *IV* zwana *Tragiczną* (1816), *V Symfonia* (1816), *VIII Symfonia h-moll* (1822) zwana *Niedokończoną* — istnieją tylko dwie części tego dzieła i szkic scherza; symfonia ta jest grana w postaci dwuczęściowej; z uwagi na bogactwo melodyczne zdobyła niezwykłą popularność.

Chóralną muzykę Schubert pisał często z towarzyszeniem fortepianu czy instrumentów, dodając do zespołu chóralnego także wokalne głosy solowe. Z licznych utworów kościelnych popularne są przede wszystkim dwie msze (*As-dur*, 1822 i *Es-dur*, 1828). Z dzieł scenicznych znana jest muzyka do utworu *Rozamunda Księżniczka Cypru*. Dla historii muzyki największe jednak znaczenie ma pieśniarska twórczość Schuberta (która zresztą stworzyła olbrzymią „produkcję” pieśni pisanych w ciągu całego wieku ze szczególnym upodobaniem przez różnej rangi kompozytorów). Nowatorsko śmiała w harmonice, bogata w pomysły ilustracyjnych, w sposobie oddawania muzycznymi środkami różnych nastrojów poetyckich — pieśń Schuberta była jednocześnie pieśnią prostą (często okresową o budowie symetrycznej). Skala środków stosowanych przez



Franciszek Schubert



Ilustracja do ballady Goethego *Król olch*

kompozytora w pieśniach jest olbrzymia; zwłaszcza w obu cyklach do słów Müllera Schubert wykazał wielki talent liryczny, polegający na wyjątkowej wprost jedności muzyki i słowa. Po Schubercie tylko nielicznym twórcom udawało się osiągać w dziedzinie pieśni podobne rezultaty.

34

Główne cechy stylu romantycznego

Romantyzm w muzyce był — jak i w innych dziedzinach sztuki — postawą duchową i sposobem wypowiedzi. Muzyczny romantyzm stoi ponad wszystkimi językami; jest jakby magicznym przesłaniem z jakiegoś innego świata. Tym innym światem było wnętrze człowieka, odkryte tu w tak dogłębnym sensie po raz pierwszy. Już w twórczości Beethovena pojawiają się elementy romantyzmu, ale dopiero pieśni Schuberta i opery Webera otworzyły tamę olbrzysiemu naporowi odczuć indywidualnych, muzyce literackiej i poetyckiej.

Romantyzm właściwy można uznać za pełne przeciwieństwo muzyki klasycznej. We wczesnym romantyzmie mieliśmy do czynienia z tendencjami romantycznymi, których istnienie zaprzeczało ideałom formy klasycznej.

W okresie właściwego romantyzmu (w przybliżeniu od 1828 do 1850) pojawiła się potrzeba wynajdywania nowych środków, a te zaprzeczały możliwości pogodzenia ich na przykład z formą sonatową. Forma pieśni (jak u Schuberta) lub cyklu miniatur (jak u Schumanna) okazały się dogodniejsze dla romantycznej gry fantazji.

Każda epoka ma swoje ulubione formy, takie formy ma i romantyzm. Jest nią — obok pieśni — przede wszystkim miniatura liryczna, pisana głównie na fortepian, który jako instrument domowy i salonowy dominuje w tej epoce. Miniatury mają różny charakter, stąd też różne tytuły utworów tego typu: bagatela, impromptu, intermezzo, elegia, humoreska, moment musical, barokarola; bardziej rozbudowane są takie formy jak ballada, rapsodia czy nokturn. Z pieśni bezpośrednio wywodzą się fortepianowe *Pieśni bez słów*.

Dalsze gatunki romantyzmu to: serenady i tańce (m.in. walce, polki, mazurki, galopy, écossaises, wym. ekosez — tańce szkockie), z form dawniejszych wielkim powodzeniem cieszyły się wariacje, których układ przenikał również do muzyki kameralnej, do koncertów i muzyki orkiestrowej.

Typową dla romantyzmu formą stał się również popisowy koncert instrumentalny, głównie fortepianowy i skrzypcowy, natomiast zmniejszyło się zainteresowanie sonatami i muzyką kameralną. Obok kulturowanej nadal czteroczęściowej symfonii rodzą się nowe formy: symfonia programowa Berlioza, poemat symfoniczny Liszta, dramat muzyczny Wagnera, wielka literatura fortepianowa Chopina, Schumanna i Liszta, wyzwolona ze schematów klasycznych (sonaty tych twórców nie są już właściwie sonatami w sensie klasycznym).

W zakresie rytmiki muzyka pozostawała na ogół przy klasycznej prostocie. W stosunku do Beethovena, u którego wskutek bogatej pracy motywicznej i nakładania się różnej długości części formy rytmiki bywała systemem złożonym, wyobrażenia formalno-rytmiczne romantyków okazały się proste: zaczyna przeważać okresowość i stereotypowość. Okresowość ośmiotaktowa stała się u wielu romantyków wręcz natrętna i tylko najwybitniejsi twórcy potrafili się jej przeciwstawić.

Inaczej było w zakresie harmoniki i tonalności. Na ten czas przypada poszukiwanie nowej tonalności: utwory przebiegają niekiedy przez kilka tonacji bez naruszania zgodności przebiegu z prawami harmonii. Muzyka opiera się dalej nieodmiennie na systemie dur-moll. Kompozytorzy odczuwają poszczególne tonacje jako twory o odrębnym wyrazie. Tonacje molowe pojawiają się o wiele częściej niż dotychczas, kompozytorzy przechodzą do tonacji odległych od dotąd najczęściej używanych, co w zespołach orkiestrowych stało się możliwe dzięki ulepszeniom w budowie instrumentów dętych. Problemy intonacyjne zniknęły tu bezpowrotnie. Szczególnie w muzyce fortepianowej najodleglejsze tonacje, które odpowiadały romantycznej potrzebie niezwykłości, używane są bez wahania (Liszt, Chopin). Znacznie jednak ważniejsza staje się zmienność tonacji, modulacyjność. Niuanse wyrazu, nastrojów oddawane są dzięki zestawianiu tonacji odległych (Chopin, Liszt, Wagner); szczególnie też upodobano sobie

różnego rodzaju pokrewieństwa tercjowe. Bogate alteracje dźwięków służyły rozszerzaniu skali środków ekspresji (słynny akord tristanowski, por. s. 147). W modulacjach nie ograniczano się do przejść zwykłych, diatonicznych, lecz z wielkim artyzmem stosowano bardziej skomplikowane modulacje chromatyczne i enharmoniczne.

Równolegle do poszukiwań w zakresie harmonii odczuwano potrzebę wynajdywania nowych brzmień. Powstają liczne odmiany instrumentów, całe ich rodziny (7 odmian saksofonu), próbuje się wyjść poza krąg średnicy instrumentów i używa rejestrow górnych i dolnych w zakresie przedtem nie stosowanym, obficie niż dotąd wykorzystuje się instrumenty perkusyjne.

Berlioz, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Verdi — seria wielkich nazwisk (wszyscy urodzeni w jednym zaledwie dziesięcioleciu!). W żadnym okresie muzycznym nie tworzyło muzyki tyle potężnych indywidualności. Jest więc romantyzm również eksplozją wielkich talentów kompozytorskich.

Interesujące przemiany dokonują się także w dziedzinie kształtowania tematów i pracy tematycznej. Okresy muzyczne rozwijają się za pomocą niezliczonej ilości powtórzeń, często snucia sekwencyjnego (kilkakrotne powtórzenia motywów, rozpoczynane od coraz to wyższych lub coraz niższych dźwięków). Melodia nie pojawia się w całości, lecz zatrzymuje w swym toku, powoli zyskując coraz to nowe rozwinięcia, okresy muzyczne są wielocłonowe (typowe przykłady: symfonie i sonaty Schuberta, Schumanna). Jednocześnie przenika do muzyki romantycznej prostota pieśni ludowej. Instrumentalne tematy romantyczne są często tak pisane, że można by pod nie podkładać teksty (co zresztą czyniono). Ten typ melodii przeważa w romantyzmie i pojawia się nie tylko w pieśni, lecz także w miniaturach instrumentalnych, a nawet w wolnych częściach sonat, symfonii czy koncertów instrumentalnych.

Cała muzyka romantyczna przepełniona jest uczuciowością, konfliktowością, tak eksponowana w twórczości Beethovena, pojawia się rzadziej, a jej miejsce zajmują sceny liryczne; forma nie jest tu po to, by prowadzić dialog przeciwstawnych myśli, lecz po to, by w jej ramach kompozytor mógł snuć melodie, wprowadzać zmienne harmonie i barwy. Praca tematyczna (w rozumieniu klasycznym) zanika i stąd może zarzuty aformalności, które stawia się nawet najlogiczniej skomponowanym dziełom (np. *Sonacie h-moll* Liszta).

Wzbogaceniu i wysubtelnieniu barw dźwiękowych w romantyzmie odpowiadało indywidualne traktowanie poszczególnych instrumentów, których walory wyrazowe po raz pierwszy zaczęły być łączone z poetycką nadwrażliwością romantyczną. Rozluźnienie formy, skłonność do epizodycznego traktowania muzyki i jej swobodnego zestawiania, zamiłowanie do tworzenia muzyki charakterystycznej i kojarzącej się z obraną tematyką literacką dały podstawy do wytworzenia stylu obrazowego, który swój najpełniejszy wyraz znalazł w formie poematu symfonicznego.

W tematyce oper romantycznych (szczególnie niemieckich — Weber, Marschner, Lortzing czy wczesny Wagner) daje się odczuć tendencja do przeciwstawiania dwu światów: świata zła, demonów, lęku i pogardy dla życia

oraz świata rzeczywistego, co tym pełniej oddaje kontrast między fantazją a realnością, między prawdą a złudzeniem.

Romantyzm odkrył potężne dzieło Bacha (za sprawą Mendelssohna, który pierwszy zapoznał publiczność koncertową z *Pasją według św. Mateusza*), odkrył polifonię baroku i urok archaizacji. Romantyzm wytworzył również silniejszą niż kiedykolwiek potrzebę sięgania do narodowych źródeł muzyki (szkoły narodowe), czego przykłady mamy w twórczości Chopina i Moniuszki. Tu też zaczyna się interesujące dla dalszego rozwoju muzyki sięganie do obcego kolorytu narodowego czy do obcego folkloru, dzięki czemu muzyka uzyskuje właściwości jakby egzotyczne.

Romantyzm to epoka pełna sprzeczności. Tu miesza się stare z nowym, tajemnica z banalnością, twory niezwykle udane z amatorszczyzną najgorszego gatunku. Trzeba było wielu lat, by oddzielić to, co dobre, od rzeczy powierzchownych, pozornie tylko efektownych (jak np. znaczna część literatury wirtuozowskiej tego czasu). Indywidualizm romantyczny stał się wręcz przysłowiowy. Jak godzono ów indywidualizm z naturalnością muzyki ludowej, do której często sięgano, to już tajemnica talentu, by nie powiedzieć — geniuszu kompozytorów romantycznej epoki. Tu przykładem najidealniejszym jest Fryderyk Chopin.

Romantyzm stał się w muzyce wielkim pomostem do muzyki XX wieku. Bez ekstatyki i wizjonerstwa muzyki romantycznej niemożliwe byłyby nowe tendencje, burzące całkowicie formy ukształtowane przez system dur-moll.

35

Mendelssohn i Schumann

W XIX wieku fortepian staje się ulubionym instrumentem, który idealnie wprost nadaje się do domowego muzykowania. Romantycy — a wszyscy byli, czy stawali się, romantykami — poszukiwali możliwości indywidualnego wyrażania uczuć i ten właśnie instrument odpowiadał tym poszukiwaniom najpełniej. Klasyczne formy były wciąż jeszcze lubiane i kultywowane (sonata, rondo, wariacje), ale romantyzm równolegle do rozwoju pieśni, i nawet może wzorując się na niej, wytworzył nowy typ drobnych na ogół lirycznych utworów fortepianowych. Po domach grano utwory tego typu najchętniej, w salonach słuchano ich we wspaniałym wykonaniu kompozytorów, na estradach podziwiano wirtuozów, którzy — jak Hummel czy Field — urzekali piękną kantyleną i zadziwiającą sprawnością techniczną. Już Schubert pisał chętnie najróżniejszego typu utwory fortepianowe, ale rzeczywistymi twórcami miniatury fortepianowej mieli się stać Mendelssohn i Schumann.



Feliks Mendelssohn-Bartholdy (wym. mendelson-bartoldi, 1809—1847), kompozytor niemiecki, syn bankiera, żył zawsze w dostatku (co rzadko było udziałem kompozytorów tej epoki). Mając lat siedemnaście pisze uwerturę do komedii Szekspira *Sen nocy letniej*, a już w dwudziestym roku życia wślawia się dyrygowaniem *Pasją według św. Mateusza* Bacha. Wiele podróżował (od Włoch aż po Szkocję); działał jako dyrygent i komponował utwory fortepianowe (wśród których najbardziej znane są ujęte w ośmiu zeszytach *Pieśni bez słów*, *Variations serieuses* i *Rondo capriccioso*), kompozycje kameralne i pieśni, a także wielkie dzieła wokalnie-instrumentalne (oratoria *Paulus*, *Eliasz*) i utwory chóralne. Znany jako symfonik (*Symfonia szkocka*, *Symfonia włoska*) i autor koncertów instrumentalnych (*Koncert skrzypcowy*, dwa koncerty fortepianowe i kilka utworów na fortepian i orkiestrę).

Starannie wykształcony i wychowany, przyjazny dla innych, jako kompozytor jest autorem dzieł subtelnych i melodyjnych, niekiedy wszakże ciężących w stronę sentymentalizmu. Nazywano go „mistrzem pięknej formy”. Istotnie, jego utwory są idealnie wprost zrównoważone, formalnie bez skazy. Uznano go dość szybko i łatwo za „klasyka w muzyce romantycznej”. Zasłużył sobie na to miano dojrzałością wyrazistej i zdyscyplinowanej formy i zwartością melodyki. Był wszakże w wielu swoich dziełach typowym romantykiem, szczególnie w opartych na poetyckich programach uwerturach i nastrojowych miniaturach fortepianowych. Życie Mendelssohna pozbawione było konfliktów i napięć i takie są jego utwory; idealny dowód na to, że muzyka może odzwierciedlać życie twórcy.



Robert i Klara
Schumannowie

Robert Schumann (wym. szuman, 1810—1856), niemiecki kompozytor, pianista, także wybitny publicysta muzyczny, stanowił przeciwieństwo Mendelssohna. Ojciec Schumannna był księgarzem o ambicjach wydawcy. Kompozytor od najwcześniejszych lat obracał się więc w środowisku literackim. Uczył się muzyki, ale był też z powołania pisarzem. Studiował prawo, pilnie ćwiczył na fortepianie, zakochał się w córce swojego profesora, Klarze Wieck (wym. wik), która potem miała zostać jego żoną i budzącą zachwyt pianistką.

W 1834 Schumann zakłada w Lipsku czasopismo muzyczne „Neue Zeitschrift für Musik”, które prowadzi przez dziewięć lat. Był wspaniałym człowiekiem, potrafił entuzjazmować się każdym nowym talentem, odkrywał zapomniane utwory Schuberta, pierwszy zachwyca się i opisuje w swoim czasopiśmie talent młodego Chopina.

Biografia Schumannna jest biografią na wskroś romantyczną; do kompozycji doszedł po długich drogach okrężnych, studiował prawo, próbował swych sił w literaturze, działał jako krytyk, pianista. Przez niemal dziesięć lat pisał

wyłącznie utwory fortepianowe, następnie pieśni, które przyniosły mu sławę wielkiego liryka, potem stworzył utwory symfoniczne, kameralne, oratorium. Jako kompozytor był najpierw owładnięty jedną myślą — przeniesieniem idei poetyckich na fortepian oraz zagadnieniem, jak w muzyce (czy muzyką) oddać subtelne stany duszy. Można go uważać za prekursora romantyzmu poetycko-muzycznego. Oto jeden z utworów na fortepian z cyklu *Sceny dziecięce*.

$\text{♩} = 132$

p

p

rit. 1.

a tempo

2.

Pia *

ritard.

D.C.

Nawet w tym krótkim utworze widać wyraźnie ambicję, by poetycką melodię ująć w karby kontrapunktycznej dyscypliny. I Mendelssohn, i Schumann uwielbiali Bacha (zob. w muzyce Schumanna imitacje w dolnym głosie).

Wczesna muzyka Schumanna stoi całkowicie pod znakiem twórczości fortepianowej: *Motyle* (1832), *Karnawał* (1835), *Sonata fis-moll* (1835, najpopularniejsza z trzech sonat Schumanna), *Sceny dziecięce* (1838, ze słynnym *Marzeniem*), *Kartki z albumu*, *Etiudy symfoniczne*. Z dzieł koncertowych na uwagę zasługuje znany fortepianowy *Koncert a-moll* (1845), *Koncert skrzypcowy d-moll* (1853) i słynny *Koncert wiolonczelowy a-moll* (1850).

Ważne miejsce w jego twórczości zajmują pieśni (około 260). Podobnie jak miniatury fortepianowe, pieśni Schumanna mają charakter poufnych zwierzeń. Wiele z nich powstało w roku 1840, zwanym rokiem pieśni w twórczości Schumanna, a więc w okresie, gdy kompozytor starał się o rękę córki swego profesora, z którym toczył wraz z przyszłą żoną prawdziwe batalie o zezwolenie na małżeństwo. W pieśniach głosowi towarzyszy fortepian niezwykle bogato rozwinięty, co płynie stąd, że kiedy Schumann zaczął komponować pieśni, miał już za sobą niemal całą swoją twórczość fortepianową. W wielu pieśniach wstępy i zakończenia fortepianowe stanowią spore ich partie, głos i słowa są tu zrecznie wplecione w tekst muzyczny. Schumann chętnie ujmował pieśni w formę ballady lub sceny lirycznej. Wiele pieśni jest ułożonych w cykle (np. *Miłość poety*, *Miłość i życie kobiety*).

W kameralnej muzyce Schumann idzie najpierw śladem Beethovena, ale już wkrótce zdobywa się na ton własny, wprowadza wszędzie partie liryczne, bo był lirykiem z powołania, ale przegradza je epizodami energicznymi i pełnymi ekspresji, dzięki czemu muzyka rozwija się w stałym napięciu.

W swoich czterech symfoniach Schumann wahał się między sprzecznymi ideami dramatyzowanej formy i lirycznej, uczuciowej melodyjności. Szczególnie udane są części wolne tych dzieł, zwłaszcza *II Symfonii* (1845). Z uwertur parę zdobyło sobie trwalsze miejsce w repertuarze symfonicznym (*Genowefa* i *Manfred*).

Znaczenie Schumanna w historii muzyki nie wyczerpuje się bynajmniej w jego działalności kompozytorskiej. Jego literackie polemiki, jego entuzjazm dla nowej muzyki, gdy jako 25-letni publicysta założył (do dziś istniejące) czasopismo skierowane przeciw filisterstwu i złemu smakowi, były w dziejach muzyki absolutnie niepowtarzalne. Publikował w nim stałe recenzje, szerzył zrozumienie dla nikomu jeszcze nie znanych kompozytorów, zwalczał dyletanizm uznanych sław, słowem — bronił sztukę przed nieporozumieniami, na przykład przed przesadnym gloryfikowaniem wirtuozostwa.

Rozwój wirtuozostwa. Paganini

Epoka romantyzmu wytworzyła potrzebę indywidualnej ekspresji. Kompozytorzy mogli objawiać tę ekspresję tym pełniej, jeśli sami mieli opanowany jakiś instrument. Beethoven był znakomitym pianistą i być może mógłby nim pozostać na długo, gdyby nie postępująca głuchota i dążenie do pozostawienia po sobie wielkiego dzieła twórczego. Pianiści, skrzypkowie, wiolonczeliści mieli również ambicje twórcze; grać cudze utwory nie było wtedy w modzie, wtedy przecież nie było się sobą, było się zaledwie kimś pośredniczącym między kompozytorem a słuchaczami, których przybywało. Epoka romantyzmu — to jednocześnie epoka cudownych głosów, święcących po dawnemu triumfy na scenach operowych, i epoka wielkich wirtuozów.

W grze i kompozycjach Paganiniego romantyczne wirtuozostwo osiągnęło w pierwszej połowie XIX wieku swoje apogeum. Najznakomitszy skrzypek wirtuoz wszystkich czasów, Niccolò Paganini (1782—1840) był też wybitnym kompozytorem; jak później Chopin — komponował niemal wyłącznie na swój instrument. Ojciec jego, drobny kupiec genueński, wprowadził go bardzo wcześnie w grę na skrzypcach, wpajając kilkuletniemu dziecku nawyk wielogodzinnej ćwiczenia. Bardzo wczesny debiut małego wirtuoza i kompozytora (Paganini grał swoje *Wariacje na temat „Carmagnoli”* mając 9 lat) dał początek zawrotnej karierze wirtuozowskiej. Od pierwszych swoich występów we Włoszech święcił triumfy i budził zdumienie nie tylko zresztą swoją grą, ale i ekscentrycznym wyglądem i sposobem bycia.

Legendy krążyły o Paganinim, niekiedy przez niego inicjowane i podsycane. Paganini budził zachwyt i uwielbienie, ale też zawiść i niechęć. Licznym biografom skrzypka nie udawało się oddzielić prawdy od legendy, potęgowanej urokiem, jaki jego gra wywierała na współczesnych. Paganini zwyciężał w modnych wówczas turniejach wirtuozów, ale gdyby pozostał we Włoszech, prawdopodobnie sława jego przeminęłaby jak sława wielu jego poprzedników. Toteż jako dojrzały już wirtuoz w 1828 wyjechał z kraju i wystąpił w Wiedniu, Pradze, Berlinie i wielu miastach niemieckich, gdzie fama o jego geniuszu doprowadzała do prawdziwych psychoz zbiorowych. Grał też w Belgii, Francji i Anglii.

W maju 1829 przybył do Warszawy (w czasie koronacji Mikołaja I na króla polskiego). Tu zmierzył się z najślawniejszym polskim skrzypkiem owych czasów, Karolem Lipińskim, który zresztą już przed dwunastu laty współzawodniczył z Paganinim w turnieju w Piacenzy. Głosy prasy warszawskiej były podzielone, ale w końcu zwyciężył Paganini. W 1837 Paganini wplątał się w aferę związaną z założonym przez artystę „Casino Paganini”, które zrujnowało sporą część włożonego w to przedsięwzięcie, przez całe życie skrupulatnie zbieranego majątku. Chory na przewlekłą gruźlicę, osiadł w Nicei i tam zmarł.

Paganini (fantazja malarska
Felicjana Kowarskiego)



Podziwiana przez współczesnych technika Paganiniego uchodziła za coś wręcz nadprzyrodzonego; istotnie, w wirtuozerii Paganini przekraczał najśmielsze pomysły współczesnych. Grał całe partie muzyki na jednej tylko strunie G, stosował trudne chwyt podwójne, serie staccat i flażoletów, kapryśnie zmieniające się rodzaje smyczkowania, pizzicata lewą ręką kombinowane z grą smyczkiem, brawurowe pasaże przechodzące przez wszystkie rejestry instrumentu, niekiedy ułatwiające grę scordatury (przestrzajanie strun) i efekty gitarowe. Wszystko to tworzyło rezultat wprost oszałamiający. Nikogo nie wtajemniczał w arkania swojej sztuki (miał tylko dwu uczniów, obu w czasie, gdy mniej już koncertował), co więcej: po koncercie sam odbierał od muzyków orkiestrowe głosy instrumentalne, by nikt nie mógł skopiować jego pomysłów, zaś większości z nich w ogóle nie notował.

O wielkim kunszcie włoskiego wirtuoza dają pojęcie jego kompozycje, zwłaszcza *24 Kaprysy na skrzypce solo op. 1*, które po dzień dzisiejszy stanowią podstawowy repertuar wirtuozowski wszystkich skrzypków. Kaprysy te były wielokrotnie opracowywane przez innych kompozytorów lub też ich tematy stały się tematami utworów (Liszt, Schumann, Brahms, Rachmaninow, Szyma-

nowski, Lutosławski i inni). Z sześciu koncertów skrzypcowych Paganiniego popularnością cieszą się dwa: *D-dur* i *h-moll* (ze sławną *Campanellą* — *Dzwoneczkiem*). Paganini napisał też cykle wariacji (m.in. słynny *Karnawał wenecki*) i kilka kompozycji na gitarę (lub utworów kameralnych z gitarą), na której sam grał mistrzowsko.

Wyjątkowe wirtuozostwo skrzypcowe Paganiniego nie wywarło — wbrew pozorom — większego wpływu na innych skrzypków, przypuszczalnie było ono tajemnicą i własnością wielkiego skrzypka, którego sławy nikt później nigdy nie osiągnął.

W Polsce rywalem Paganiniego był Karol Lipiński (1790—1861), pierwszy skrzypek lwowskiego teatru operowego, później kapelmistrz. W 1839 przyjął stanowisko koncertmistrza opery drezdeńskiej. Tu był wysoko ceniony jako znakomity kameralista (grywał z Franciszkiem Lisztem sonaty skrzypcowe Beethovena, którego muzykę znakomicie rozumiał i interpretował). Miał świetną technikę i wspaniały ton. Był również autorem utworów na skrzypce.

37

Chopin

W epoce renesansu, baroku czy klasycyzmu muzyka polska nie miała geniuszy. Geniusz pojawił się dopiero w muzyce romantycznej: Chopin. Był artystą swojej epoki, ale w twórczości wykraczał daleko poza tę epokę, wywierając wpływ na wielu późniejszych kompozytorów.

Fryderyk Chopin (1810—1849), syn Mikołaja, pochodzącego z Lotaryngii nauczyciela języka francuskiego, i Polki Justyny z Krzyżanowskich, bardzo wcześnie ujawniał wybitne uzdolnienia muzyczne. Był uczniem Wojciecha Żywnego (w grze fortepianowej), a później znakomitego Józefa Elsnera (w kompozycji). Już jako dziecko występował publicznie i stał się od razu ulubieńcem salonów warszawskich. Mając dwadzieścia lat udaje się przez Wiedeń, Salzburg i Stuttgart (gdzie doszła go wiadomość o powstaniu listopadowym — powstaje wtedy *Etiuda rewolucyjna*) do Paryża; tam niebawem zyskuje europejski rozgłos, mimo iż obracał się w gronie muzyków, malarzy i literatów, niemal rezygnując z występów publicznych. Był podziwiany jako pianista, łatwo zaprzyjaźnił się z wybitnymi artystami swego czasu (Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Balzac, Heine, Delacroix, Mickiewicz), był też cenionym nauczycielem fortepianu. W latach 1837—47 przyjaźnił się z pisarką George Sand (wym. żorż sã); w jej posiadłości w Nohant (wym. noã), gdzie niemal każdego roku spędzał lato, napisał wiele swych dzieł. Ostatnie lata życia przeżywał w osamotnieniu i jeszcze tylko w 1848 odbył (dla zarobku wyłącznie) podróż koncertową po Anglii i Szkocji. Został pochowany w Paryżu; serce Chopina sprowadzono do kraju — znajduje się ono w kościele Św. Krzyża w Warszawie.



Rola Chopina jest w dziejach muzyki osobiwa. Oto wielki kompozytor, którego ogromne znaczenie ogranicza się do twórczości przeznaczonych właściwie na jeden tylko instrument, do twórczości fortepianowej (wyjątek stanowią *Trio fortepianowe* i utwory na fortepian i wiolonczelę oraz pieśni na głos z fortepianem). Z dzieł koncertowych znane są przede wszystkim oba koncerty fortepianowe, napisane bardzo wcześnie dla użytku własnego: *I Koncert e-moll* (1830) i *II Koncert f-moll* (1829, napisany już w wieku lat 19, później, podobnie jak *I Koncert*, przed wydaniem uzupełniony), a obok nich — również wczesne — *Wariacje na temat z Don Juana* (Mozarta) entuzjastycznie przyjęte przez Roberta Schumanna: „Odkryjcie głowy, panowie, oto geniusz!”, *Rondo à la Krakowiak*, *Fantazja na tematy polskie* oraz *Andante spianato* i *Wielki Polonez Es-dur*.

Wszystkie te utwory związane są jeszcze z tradycją pianistyczną epoki przedromantycznej; są wirtuozowskie, wzorowane w warstwie pianistycznej na podobnych dziełach Kalkbrennera, Moschelesa, Hummela czy Fielda, mają jednak nieporównanie głębszy wyraz i inwencję melodyczną.

Dzieła na fortepian solo ujęte są w dziesięciu podstawowych gatunkach formalnych: sonaty (w liczbie 3), etiudy (27), preludia (26), mazurki (58), polonezy (17), walce (17), scherza (wym. skerca, 4), ballady (4), nokturny (21), impromptus (wym. eprąptü, 4), do których trzeba dołączyć utwory pojedyncze, nie dające się przyporządkować tej klasyfikacji (utwory wczesne, utwory przez autora nie przeznaczone do druku, *Berceuse*, wym. bersez — *Kołysanka*, *Fantaisie*, wym. fâtezi, *Fantazja*, *Barkarola*, dwa dzieła wariacyjne, 3 *Ecossaises*, wym. ekosez — tańce szkockie, 3 rondo, *Bolero* i *Rondo na dwa fortepiany*).



Koncert Chopina u księcia Radziwiłła (wizja malarska Henryka Siemiradzkiego)

Sonaty Chopina powstały w dość sporych odstępach czasu. Młodzieńcza *I Sonata c-moll* (1828) zawiera już wiele cech osobistego stylu kompozytora. *II Sonata b-moll* (1839) jest niezwykle zwarta, przeprowadzona ze świetną znajomością możliwości rozwoju formy, zwłaszcza w oryginalnym przetworzeniu. W części trzeciej, powolnej, Chopin umieścił słynny *Marsz żałobny*. Ostatnia część, właściwie pozbawiona tematu, stanowi przez swą śmiałą koncepcję gry unisono (tempo: *presto*) unikat w literaturze sonatowej. Powstała w 1844 r. *III Sonata h-moll* ujęta jest klasycznie, w postaci silnie tematycznie skontrastowanej, i jest czymś w rodzaju koncertu na fortepian solo.

Etiudy i preludia Chopina — to rozdział sam w sobie. Kompozytor badał w nich możliwości instrumentu, każdy utwór przedstawia inny problem techniczny czy wyrazowy, a jednocześnie jest w tych dziełach niezwykła spoistość ugruntowana przez fakt, że kompozytor grupował te utwory w tonalnie z sobą powiązane cykle (12 etiud, 1829—31, w układzie tonacyjnym: C, a, E, cis, Ges, es, C, F, f, As, Es, c; podobny układ ma 12 następnych etiud, 1831—36), zaś pozostałe 3 etiudy są luźnymi utworami pedagogicznymi. Etiudy i preludia są utworami koncertowymi, na estradzie wykonywane są zwykle w cyklach po kilka utworów. Preludia powstawały wolno, w różnych okresach, później kompozytor ujął je metodycznie w cykl złożony z 24 kompozycji, wykorzystujący wzorem Jana Sebastiana Bacha (*Das Wohltemperierte Klavier*) wszystkie tonacje. Tylko niektóre utwory tego cyklu mają charakter prawdziwych preludiów, większość z nich to nastrojowe miniatury, próby efektów harmoniczných i kolorystycznych na fortepianie, niekiedy wyprzedzających epokę o kilkadziesiąt lat (słynne *Preludium a-moll*, nie do wyjaśnienia na tle ówczesnych doświadczeń harmonicz-

nych). Niektóre preludia, zwłaszcza te łatwiejsze, zyskały wielką popularność (np. *A-dur*).

Mazurki i polonezy Chopina nie wymagały w muzyce europejskiej specjalnej rekomendacji. Formy tych polskich tańców znane były kompozytorom jeszcze przed Chopinem. Ale dopiero Chopin potrafił nadać im idealnie polski charakter, głównie przez nawiązanie do klimatu pieśni ludowej, zwłaszcza w mazurkach, które często są mazurami, ale i oberkami czy kujawiakami. Przeplatanie się trybów *dur* i *moll*, częste nawiązywanie do tonacji kościelnych (występujących także w polskiej muzyce ludowej), ludowy koloryt uzyskiwany przez umieszczanie w basie powtórzeń „pustych” kwint — wszystko to przeniosło mazurki Chopina w rejon muzyki artystycznej, kunsztownej również dzięki wprowadzonemu tu bogactwu harmonicznemu. Idealnie polski charakter mają też polonezy Chopina, traktowane już nie jako tańce, ale szeroko rozwinięte poematy muzyczne. Polonezy były w dzieciństwie Chopina niezwykle popularne. Nic dziwnego, że jednym z pierwszych utworów, jakie mały Chopin napisał, był *Polonez As-dur*, który zadedykował swemu nauczycielowi, Wojciechowi Żywnemu. Niezwykle interesujące jest porównanie tego tradycyjnie napisanego dziełka z wielkimi polonezami, których heroiczna tematyka i monumentalna konstrukcja (*Polonezy As-dur, es-moll, fis-moll*!) musi porwać każdego. Że między mazurkami i polonezami istnieje pokrewieństwo, tego dowodzi umieszczenie przez Chopina w środku *Poloneza fis-moll* (1841) części o charakterze mazurka.

Walce pisali przed Chopinem i Beethoven, i Weber, i Schubert, któremu, jako wiedeńczykowi, był może najbliższy duch tej muzyki. Właśnie do Schuberta nawiązał w swych walcach Chopin, przesuując jednak, mimo nacisku epoki, w której już święcili triumfy Józef Lanner i Jan Strauss (ojciec), na dalszy plan taneczność, zaś na pierwszy — fantazję i nastrojowość.

Scherza Chopina wywodzą się również z fantazji i nastrojowości, do tych elementów wszakże kompozytor dodaje wielką siłę wyrazu i nutę dramatyczną (trzy najbardziej znane scherza, *h-moll* z melodią kolędy *Lulajże Jezuniu*, *b-moll* i *cis-moll*, są w tonacjach molowych).

Ballady i nokturny wyrastają z podłoża poetyckiego, być może w balladach odzywają się echa ballad Mickiewicza. Wszystkie są ujęte w spokojnym takcie na 6, są melancholijnie liryczne, doskonałe w formie dzięki posłужeniu się elementami sonaty czy ronda. Nokturny wzorowane są na utworach irlandzkiego kompozytora Johna Fielda (wym. dzona filda), są jednak od nich bogatsze, zwłaszcza w ornamentalnej melodyce i subtelnym kolorycie harmonicznym. Wreszcie impromptus Chopina, nawiązujące do podobnych utworów Schuberta, są do końca wykoncypowane mistrzowsko pod względem wyrazu i formy; pisane w dużych odstępach czasu, są jednak motywicznie pokrewne.

Muzyka Chopina stanowi wartość najwyższą dzięki idealnej zgodności wyrazu i formy. Zrazu widziano w Chopinie melancholijnego romantyka; trzeba było długich dziesięcioleci, by zrozumieć, jak wielką umiejętność przekazywania

swych myśli muzycznych miał ten kompozytor, jak idealnie potrafił zrozumieć i przetworzyć dobrze poznany w młodości materiał ludowy, jak zadziwiające konsekwencje umiał wyciągać z muzyki poprzedzających go mistrzów (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert).

Wytworzył najbardziej oryginalny styl fortepianowy, otwierając nim nową epokę literatury na ten instrument. Jak bardzo był w kompozycji twórczy, tego dowodzi przepojona oryginalną ornamentyką melodyka, barwna i wielopostaciowa harmonika, indywidualnie rozwinięta faktura oraz ciekawe ujęcia rytmiczne. Był eksperymentatorem w wielu dziedzinach, nas może najbardziej zadziwiać jego pomysłowość w traktowaniu inspiracji ludowych w tak właśnie popularnych tańcach, jak mazur czy polonez. Miał też wielki zmysł dużych form, czego dowody znajdziemy w jego sonatach. Był świetnym improwizatorem, ale równocześnie jego najlepsze dzieła mają wszelkie cechy konstrukcji przemysłowych, niemal intelektualnych.

Chopin fascynował swoich współczesnych przeogromną fantazją muzyczną i wyjątkową kulturą. Pamiętajmy, że były to czasy wielkich karier, zmagania o pozycję, przesadnych ambicji. Wyrazem tych czasów, w których dane było żyć Chopinowi, było wirtuozostwo, wyzyskanie zdolności muzycznych, by imponować innym, i to nie twórczością, która jest wymierzona w przyszłość, lecz nastawionym na aktualność wykonawstwem, głównie — rzecz jasna, bo tak nakazywały ambicje — własnych utworów. Chopin miał takie zdolności, był również wirtuozem o wielkiej skali technicznych możliwości, ale poszedł o wiele trudniejszą drogą intensywnej twórczości. I właśnie twórczość uczyniła go nieśmiertelnym.

Kilka słów należy poświęcić znakomitemu nauczycielowi Chopina, wybitnemu pedagogowi, autorowi oper i symfonii, a także rozpraw o muzyce, Józefowi Elsnerowi (1769—1854), twórcy pierwszego w Polsce konserwatorium. Elsner był świetnym organizatorem życia muzycznego, działał zrazu we Lwowie, a potem przez długie lata w Warszawie.

Pod kierunkiem Elsnera studiował muzykę wielki polski folklorysta i etnograf Oskar Kolberg, autor monumentalnego wydawnictwa *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania i przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (w 23 „seriach”, 1857—90). Podczas 50 lat wędrówek po całym kraju Kolbergowi udało się zebrać olbrzymi autentyczny materiał, który stał się podstawą polskiej folklorystyki. Dzieło Kolberga nie miało sobie równych w kulturze europejskiej XIX wieku.

Berlioz

Rozwinięcie romantycznej muzyki instrumentalnej — mimo wielkiej tradycji w muzyce klasyków wiedeńskich — miało być udziałem Francuza, który stworzył podstawy nowej instrumentacji i muzyki programowej. Obdarzony talentem literackim Hektor Berlioz (1803—1869) otwiera poczet wybitnych twórców romantycznych, jest wśród nich najstarszy, jest też najbardziej osadzony w tradycji, mimo swoich rewolucyjnych przekonań. Znaczenie Berlioza pomniejszano, przeważnie z perspektywy estetyki niemieckiej, faktycznie dominującej w XIX wieku. Co prawda kompozytor ten miał więcej powodzenia w Niemczech niż we Francji, gdzie traktowano go jak maniaka i pozbawiano możliwości wpływu na życie muzyczne i gdzie długo był zapoznanym geniuszem.

Utrzymywał się zrazu z pisania o muzyce i recenzji muzycznych, później — z pracy w bibliotece konserwatorium. Syn lekarza, na studia zarabiał jako chórzysta; jako kompozytor osiągnął najpierw wielkie sukcesy, po których — szczególnie we Francji — był skrupulatnie pomijany. Wiele podróżował (Austria, Rosja, Niemcy; w Niemczech poznał Liszta, z którym łączyła go później wielka przyjaźń).



Hektor Berlioz

Tworzył rozbudowane utwory symfoniczne (m.in. *Symfonia fantastyczna*, symfonie *Harold w Italii* i *Romeo i Julia* z chórami, 5 uwertur, m.in. *Waverley*, *Benvenuto Cellini* i *Karnawał rzymski*). Jest autorem *Traktatu o instrumentacji*; technika instrumentacyjna Berlioza wykracza poza współczesne mu konwencje (nowe efekty kolorystyczne, udział mało znanych instrumentów). Marzył o gigantycznej orkiestrze: w jednym z utworów (*Wielka msza za zmarłych*) użył 5 orkiestr, a w nich 8 kotłów z 16 perkusistami.

Berlioz jest w dziejach muzyki przede wszystkim twórcą symfonii programowej. Kompozytor ten uważał, że zaczyna tam, gdzie Beethoven skończył. Symfonie Beethovena jawiły się romantykom jako dzieła na wskroś dramatyczne. Talent dramatyczny Berlioza i jego teatralny sposób wyrażania swoich przeżyć w muzyce powiodły go w kierunku dzieł subiektywnych, opartych na treściach poetyckich i na oddających uczuciowe stany technikach „malarzkich”, w czym pomocny był mu jego wielki zmysł kolorystyczny poparty świetną — wprost wyjątkową — znajomością środków orkiestracyjnych.

Aby osiągnąć swój cel, Berlioz nie wahał się rozszerzać zespołu orkiestrowego i chórów do granic możliwości przestrzennych i organizacyjnych. Warto podkreślić, że jego pomysły instrumentacyjne nie byłyby możliwe, gdyby nie przypadający akurat na te czasy postęp w zakresie budowy instrumentów, zwłaszcza dętych; jego pomysły programowe znalazły odbicie niemal od razu w twórczości innych kompozytorów, przede wszystkim Liszta, a potem Ryszarda Straussa.

Berlioz miał wielkie wyczucie poezji i malarstwa pejzażowego, był też jednym z pierwszych reprezentantów muzyki programowej, która zdecydowanie przełamywała wszelkie dotychczasowe kanony formalne. Po raz pierwszy zastosował powracający motyw przewodni (tzw. *idée fixe*). Muzyka jego wywarła olbrzymi wpływ na kompozytorów niemieckich i francuskich. W roku 1830 Berlioz tworzy swoje główne dzieło, *Symfonię fantastyczną*, w którym przedstawia dzieje swojej miłości do angielskiej aktorki Harriet Smithson. Jest to muzyka opisowa, pod względem rytmicznym i melodycznym asymetryczna — jaskrawe przeciwieństwo klasycznej regularności. W tym utworze wszystko jest przekazane niemal tak dokładnie jak w literaturze. Ale w końcu sam Berlioz przyznawał potem, iż można tej muzyki słuchać bez programu, bez świadomości, co ją stworzyło, jakie koleje losu autora, jakie wizje; po prostu można tej muzyki słuchać tak jak muzyki absolutnej, nieprogramowej i zachwycać się blaskiem jej świetnej orkiestracji, zmiennością napięć i nastrojów.

Poemat symfoniczny. Liszt, R. Strauss

Twórcą symfonii programowej jest Berlioz, twórcą poematu symfonicznego Liszt. Symfonia Berlioza (*Symfonia fantastyczna*) jest wieloczęściowa, poematy symfoniczne Liszta — podobnie jak uwertura, z której właściwie wyrosły — są jednoczęściowe. Tematyką mogła być treść dramatu scenicznego czy nawet poemat wierszowany, a także obrazy przyrody czy własne przeżycia. Poematy symfoniczne były więc również programowe i opierały się na różnego rodzaju koncepcjach opisu.

Trudno powiedzieć, jak dalece tekst literacki czy kanwa literacka mogły wpłynąć na postać poematu symfonicznego, pewne jest, że tego typu utwory były swobodne w formie (jeszcze jedna cecha muzyki romantycznej) i oparte na fantazji, a nie na schematycznej formule. Poematy symfoniczne pisano wyłącznie na orkiestrę, często na duże zespoły o zwielokrotnionej obsadzie, która musiała odpowiadać barwności opisu. Nie zaniedbywano jednak płynności narracji muzycznej i konsekwencji w budowaniu formy (idealny przykład formy swobodnej, a jednak logicznej mamy w *Dylu Sowizdrzale* Ryszarda Straussa).

Franciszek Liszt (wym. list, 1811—1886), węgierski kompozytor i pianista, działał też jako dyrygent, koncertujący wirtuoz, wybitny pedagog. Urodził się na Węgrzech i już jako dziewięcioletnie dziecko wystąpił publicznie. W Bratysławie otrzymał od kilku magnatów stypendium na doskonalenie się w grze fortepianowej; pojechał do Wiednia, gdzie kształcił się u Karola Czernego (fortepian) i u Antonia Salieriego (kompozycja). Mając trzynaście lat występuje



Franciszek Liszt

już w salonach paryskich i na koncertach publicznych, budząc wielki entuzjazm słuchaczy. Największy wpływ na młodego pianistę miało podobno zetknięcie z wielką sztuką Niccolò Paganiniego. Postanowił udoskonalić swą pianistykę, a w licznie komponowanych utworach wirtuozowskich przekraczał śmiało granice wytyczone przez swoich poprzedników. W latach 1839—47 Liszt odbył szereg wielkich podróży koncertowych po niemal wszystkich krajach Europy (w Polsce koncertował dwukrotnie).

W 1848 rozpoczyna się nowy okres w życiu Liszta: osiada w Weimarze jako nadworny kapelmistrz, tu wprowadza na estradę szereg dzieł innych kompozytorów (Berlioza, Schumanna, a przede wszystkim Wagnera, którego operę *Lohengrin* Liszt wystawił po raz pierwszy); tu też zaczyna poważnie zajmować się kompozycją. Obok ważkich dzieł fortepianowych (*Sonata h-moll*, koncerty) powstają poematy symfoniczne. Pobyt w Weimarze nie był mimo wszystko zbyt korzystny dla Liszta; kompozytor opuszcza miasto i przenosi się do Rzymu. Tu oddaje się głównie kompozycji; w 1865 r. przyjął niższe święcenia kapłańskie, nie rezygnując ze swego głównego powołania artystycznego. Pod koniec życia był szanowany, ale i samotny; jeszcze w ostatnim roku życia odbył wielką podróż koncertową po Europie.

Znaczenie Liszta wyraża się w dziejach muzyki w dwu innowacjach: w rozwoju nowej techniki fortepianowej (i związanego z nią wirtuozostwa instrumentalnego) oraz na terenie symfoniki w przemianie klasycznego schematu w swobodnie uformowany poemat symfoniczny. Wywarł wpływ na muzyków całej Europy od Hiszpanii aż po Rosję.

Jako pianista Liszt rozpoczął nową erę wirtuozostwa. Nawiązał zrazu do wczesnoromantycznej mody błyskotliwej (brillant) techniki fortepianowej, jaką reprezentowali przed nim z wielkim powodzeniem Clementi, Dussek, Weber, Hummel, Field, Kalkbrenner czy Czerny. Wkrótce jednak do jednostronnej i stereotypowej, efektownej wirtuozerii Liszt dołączył wypracowane przez siebie techniki akordowe, efektowną grę w oktawach, operowanie różnymi rejestrami instrumentu, wymianę rąk i owo typowe umieszczanie melodii w środkowym rejestrze, gdy akompaniament wyzyskiwał brzmienie i harmonię całej klawiatury. Pod palcami Liszta fortepian brzmiał jak orkiestra.

Obok szeregu fantazji na tematy z oper popularnych wówczas paryskich kompozytorów Liszt napisał dwa dzieła najwyższej wartości: *12 Wielkich Etiud i Brawurowe studia na temat Kaprysów Paganiniego*, wzbogacające repertuar pianistyczny o nowe, niezwykle efektowne i podziwiane wówczas elementy — szmerowe odgłosy w rejestrach najniższych, chromatyczne biegniki, które zwłaszcza w *pianissimo* wywoływały wyjątkowe wrażenie, przede wszystkim zaś demonstracja siły instrumentu oraz — jako przeciwieństwo — intymne traktowanie fortepianu, na który Liszt pisał czasem pasaży i akordy zapowiadające już impresjonizm muzyczny. Do znanych utworów Liszta należą koncerty fortepianowe (*I Es-dur*, *II A-dur*), *Wariacje* na temat sekwencji *Dies irae*; 20 *Rapsodii węgierskich*, interesujących prób stworzenia stylu narodowego, oryginalny w swojej nastrojowości cykl 10 utworów *Harmonie poetyckie*



i religijne, szereg dzieł pojedynczych, wśród których najczęściej grywane są: *Walc Mefisto* i *Sonata h-moll*.

Ale w historii muzyki największe znaczenie zdobył Liszt jako twórca poematów symfonicznych. Z 13 dzieł tego typu na uwagę zasługują: *To, co się słyszy w górach*, *Tasso*, *Preludia*, *Mazepa* i *Orfeusz*; utwory te mają treść programową, kilka z nich to jakby transpozycje dzieł literackich na język muzyki. Był też autorem dwu symfonii programowych (symfonia *Faust* w trzech obrazach: *Faust*, *Malgorzata* i *Mefisto* z chórem w finale, 1857, oraz symfonia *Dante*, 1856).

Wielkim twórcą poematów symfonicznych był o ponad pół wieku młodszy od Liszta kompozytor i dyrygent niemiecki Ryszard Strauss (wym. sztraus, 1864—1949). Studiował filozofię i historię sztuki. Był dyrygentem kolejno w Meiningen, Monachium, Weimarze, Berlinie i w Wiedniu. Komponował opery (m.in. *Salome*, *Elektra*, *Kawaler srebrnej róży*), symfonie (*Sinfonia domestica*, *Symfonia alpejska*) i poematy symfoniczne (m.in. *Don Juan*, *Przygody Dyla Sowizdrzała*, *Tako rzecze Zaratustra*, *Don Kichot* i *Życie bohatera*). Nawiązał w nich do muzyki programowej Berlioza i Liszta, zaś w operach (wcześniejszych) do Wagnera.

W późniejszym okresie twórczości dzieła Straussa nie miały już owej fascynującej inwencji, jaką odznaczały się jego dzieła wcześniejsze. Słuchacze koncertowi znają R. Straussa przede wszystkim jako autora zadziwiających żywością tematów i znakomitą instrumentacją dziewięciu poematów symfonicz-

nych, wśród których najsłynniejszymi są *Don Juan* i *Przygody Dyla Sowizdrzala* (1895). W tym drugim utworze temat zasadniczy („melodia szelmowska”) stanowi refren całości i, na kształt refrenu w rondzie, powraca w różnych ujęciach i przekształceniach, dostarczając słuchaczowi wrażeń kapryśnej nastrojowości, zależnej od kolejnych przygód bohatera — postaci z ludowych opowieści.

Powolnie

1. t. 1 skrzypce
p

2. temat ronda t. 6 róg
p

Bardzo żywo wesoło

3. t. 47 mały klarnet 3 oboje, róż. ang.
mf sf

4. t. 82 flet
f cresc.

5. t. 113 wiolonczele, kontrabasy

p z gracją

6. t.137

smyczki

drzewo

Powolnie
fagot, altówki

t. 178



klarnet, flet i skrzypce

8. t.229

z ekspresją



żarliwie, młotnie

Ryszard Strauss był mistrzem muzycznej charakterystyki, idealnie przekładał literackie treści na język muzyki, posługując się oryginalną instrumentacją, którą opanował znakomicie (adaptował i rozszerzył traktat Berlioza o instrumentacji).

MUZYKA PROGRAMOWA

Symfonie, sonaty, koncerty instrumentalne, kwartety smyczkowe — wszystkie te formy reprezentują muzykę absolutną. Muzyka rozwija się w tych formach na własnych logicznych i autonomicznych zasadach. Co prawda określano niektóre symfonie czy sonaty tytułami literackimi (*Patetyczna*, *Księżycowa*), ale były to dodatki (niekiedy zbyteczne) do już gotowych, samoistnych utworów, które nie potrzebowały ani literackich tytułów, ani takichże komentarzy.

W muzyce programowej — która jest przeciwieństwem muzyki absolutnej — chodzi o jakąś treść pozamuzyczną. Jej podstawą może być poemat wierszowany, jakiś obraz lub jakiś temat z życia, a nawet dzieje bohatera czy idea. Taka tendencja nurtowała wielu kompozytorów. Jednemu to nie było potrzebne, inny jednak chciał koniecznie muzyką coś opisać. Albo też — łatwiej mu się komponowało (tak jest po dzień dzisiejszy). Niektórzy kompozytorzy potrzebują impulsów z zewnątrz. I takim impulsem jest literatura. Kompozytorzy ponadto jakby zazdroszczą malarzom. Ci mogą malować to, co widzą. Dlaczego w muzyce nie można by oddawać tego, z czym się na co dzień spotykamy?

W XVIII w. Couperin i inni klawesyniści francuscy stworzyli całą panoramę życia codziennego w swoich miniaturach muzycznych. Haydn nie tworzył muzyki programowej (może

z wyjątkiem *Pór roku*), ale lubił swoim symfoniom nadawać tytuły. Mistrzami muzyki programowej mieli się jednak stać dopiero Berlioz i Liszt, obaj także bardzo utalentowani jako pisarze.

Ich śladem poszedł pod koniec wieku XIX Ryszard Strauss, który stworzył szereg poematów symfonicznych. Wszyscy trzej — trzeba im to przyznać — mieli wyjątkowe wycucie barwy orkiestrowej (bo poematy symfoniczne i symfonie programowe to muzyka orkiestrowa). Dołączył do nich potem Debussy jako autor impresji muzycznych, jak na przykład *Światło księżyca* na fortepian czy orkiestralny utwór *Morze*.

W nowszych czasach nawet tak zdyscyplinowany twórca jak Paul Hindemith dał się zwieść urokom muzyki programowej i napisał dzieło *Cztery temperamenty*, w którym muzycznie wyjaśnił i opisał cztery podstawowe usposobienia emocjonalne człowieka. Polska muzyka ma piękne wzory muzyki programowej w twórczości Noskowskiego (*Step*) i Karłowicza (*Epizod na maskaradzie*).

Muzyka programowa to nie tylko (do czego nas w ostatnich dwu wiekach przyzwyczajano) muzyka orkiestrowa. Istnieje szereg miniatur instrumentalnych, czy nawet dłuższych nieco utworów fortepianowych (lub skrzypcowych), które również opisują nastroje, zdarzenia i zjawiska natury, wzorując się w tematach na malarstwie czy literaturze.

Zachodzi tu pytanie, w jakim stopniu muzyka może oddać coś, co leży poza jej sferą. Okazuje się, że w muzyce istnieją takie możliwości. Mamy więc ciemną i jasną barwę, możemy imitować głos ptaków, plusk fontanny, możemy oddać ruch (tętent konia czy pracę maszyny). Naturalnie nigdy ptaki w utworze muzycznym nie będą zupełnie podobne do ptaków rzeczywistych, potrzebna tu jest pewna umowność. Muzyka nie oddaje niczego dosłownie, lecz raczej sugeruje jakiś temat. Możemy się o tym przekonać w prosty sposób: słuchamy utworu i zastanawiamy się, jaki też programowy tytuł mógł mu nadać kompozytor. Zapewne nigdy nie zgadniemy tytułu dokładnie, lecz jeśli się utworowi uważnie przysłuchamy, będziemy może blisko jego tematyki.

Tendencja do odmalowywania świata była zawsze silna, istniała stale. Oto na przykład organista i poprzednik J. S. Bacha w kościele Św. Tomasza w Lipsku Johann Kuhnau pisze swoje *Historie biblijne*. Był pobożny, chciał oddać muzyką to, co przeczytał w Biblii.

Czy muzyka może oddawać nastroje, uczucia, a nawet — jak chcą niektórzy — idee? Wątpliwe. Ale jak

bardzo dziecko, które gra drobny utwór na fortepianie, lubi, gdy ten utwór ma jakiś tytuł, gdy coś „opowiada”.

Nie można odgraniczyć muzyki absolutnej i programowej. Muzyka ma taką właściwość, że działa asocjatywnie, że może się z czymś kojarzyć, wielu słuchaczom właśnie te skojarzenia przybliżają muzykę i ułatwiają jej słuchanie.

Powiadają niektórzy, że muzyka traci na wartości, gdy jest programowa. Ostatecznie słuchamy muzyki dla niej samej, nie dla jej tytułu czy jakiegoś — czasem nieudolnego — programu. Coś w tym jest! Ale czy możemy sobie wyobrazić *Obrazki z wystawy* Musorgskiego czy *Dyla Sowizdrzala* Ryszarda Straussa bez programu? Przecież cała radość ze słuchania tej muzyki polega na tym, że wiemy, o czym mówi nam kompozytor! Problem możemy ująć tak: jeśli program służy muzycznej koncepcji dzieła, to ma sens. Jeśli jest tylko dodatkiem do muzyki, to właściwie jest niepotrzebny. Pamiętajmy też jednak, że w ciągu wieków napisano wiele wspaniałych utworów muzyki programowej i że miłośnicy muzyki zawdzięczają jej właśnie wiele wzruszeń i artystycznych przeżyć.

Opera romantyczna

Już na początku XIX wieku rozwinął się w muzyce typ opery romantycznej. Jej tematyką stały się podania ludowe, baśnie, fantastyczne opowieści, które zwłaszcza w Niemczech miały wielkie powodzenie, gdyż tu literatura romantyczna rozwijała się najpełniej. Opera nabrała nowego kolorytu i stała się reprezentacyjną formą wypowiedzi romantyków, pojawił się nowy typ kompozytora, którego interesowała niemal wyłącznie muzyka sceniczna (Wagner, Verdi, potem Puccini).

Jednym z pierwszych twórców tego nurtu był Karol Maria von Weber (1786—1826), kompozytor i dyrygent niemiecki, główny przedstawiciel wczesnego romantyzmu (opera *Wolny strzelec*, 1821). Syn muzyka i dyrygenta teatru wędrownego, mając lat osiemnaście zostaje dyrygentem we Wrocławiu, później w innych miastach; był wieloletnim dyrygentem opery w Dreźnie. Świetny pianista, był też autorem wielu kompozycji fortepianowych (jego stylizowane walce wpłynęły na styl walców Chopina), muzyki kameralnej i pieśni, utworów kościelnych, symfonii, uwertur, koncertów instrumentalnych i oper (dalsze opery: *Euryanthe* i *Oberon*).

W kompozycjach instrumentalnych jest jeszcze klasykiem, dopiero w dziełach scenicznych ujawnia się jako romantyk, co uwidacznia się w nawiązywaniu do fantastycznych obrazów natury — tajemniczy las, cienie, duchy, nocne przywidzenia — wszystko to jawi się w twórczości Webera jako niezwykle ważne elementy niemieckiego romantyzmu, do którego miał nawiązać potem Wagner w swoich dramatach muzycznych. Poszukując dla swych wizji scenicznych nowego wyrazu, Weber stał się też jednym z największych odnowicieli orkiestry na początku XIX wieku.

Wielkim twórcą opery — po serii mniejszych talentów — był Giuseppe Verdi (wym. dzusepe 1813—1901), kompozytor włoski. W swojej twórczości operowej, która stawia go w jednym rzędzie z Mozartem i Wagnerem, Verdi pokazał, że gatunek ten może być ożywiony nie tylko pomysłami muzycznymi, lecz również świetnymi tematami. Szekspir, Hugo, Schiller byli o ileż lepszym źródłem inwencji dla librecistów niż mierne teksty przeważające dotąd w operze włoskiej.

Verdi trzymał się wyraźnie włoskiej tradycji, włoskiego realizmu scenicznego. Śmiała, namiętka kantylena, żywa rytmika, znakomite sceny zbiorowe, fascynujące brzmienie orkiestry (w późniejszych dziełach) i umiejętność znajdowania ciekawych rozwiązań scenicznych — wszystko to jednoczy się w jego dziełach w doskonałą całość. Verdi zaczął pisać opery z wielkimi popisami belcanta, potem jednak jął kłaść nacisk na wyraz dramatyczny muzyki, znajdując w końcu styl własny, silnie związany z włoską tradycją, ale przeniknięty indywidualnym wyrazem. Nigdy nie zrezygnował z prymatu śpiewu w operze,



Scena z opery Jakuba Meyerbeera *Wyprawa do Egiptu*, wystawionej w mediolańskim teatrze La Scala, XIX w.

dzięki czemu jego dzieła znajdują się stale w repertuarze najwybitniejszych śpiewaków i wielkich teatrów operowych.

Urodził się w tym samym roku co Wagner, i przez długie lata był mu przeciwstawiany ze stratą dla swego znaczenia. W istocie rzeczy był nie mniej utalentowany; może nie tak śmiały w pomysłach jak Wagner, twórca *Tristana i Izoldy*, ale równie intensywnie myślący kategoriami teatru muzycznego. Muzyki uczył się prywatnie w Busseto i w Mediolanie, wykazując wielki zapał i wybitne zdolności w kierunku muzyki dramatycznej. W 1839 przyjęto w La Scali, słynnym mediolańskim teatrze operowym, do wykonania jego pierwszą operę *Oberto*, ale prawdziwy sukces przyniosło mu trzecie z kolei dzieło dramatyczne — *Nabucco* (*Nabuchodonozor*). Sceny chóralne z tej opery i z następnych (*Lombardczycy*, *Ernani*) znakomicie symbolizowały walkę o wolność i odegrać miały rolę pobudzającą we włoskim ruchu niepodległościowym, z którym Verdi czynnie jako twórca sympatyzował.

Trzy arcydzieła, na których opierała się wielka sława kompozytora, to *Rigoletto*, *Trubadur* i *Traviata* (1851—53). W nich pokazał, przy całej prostocie faktury i instrumentacji, wielką inwencję melodyczną, umiejętności w dziedzinie



dramaturgii muzycznej i mistrzostwo scenicznego efektu. Wcześniejsze opery i następne (*Nieszpory sycylijskie*, *Simone Boccanegra*, *Bal maskowy*, *Moc przeznaczenia* i *Don Carlos*) nie mają już tej siły przekonywania, choć jest w nich wiele znakomitych fragmentów. Po sukcesie *Balu maskowego* posługiwano się nazwiskiem kompozytora jako zawołaniem politycznym („Niech żyje Verdi” — „Viva Verdi”, co oznaczało „Viva Vittorio Emanuele Re d’Italia” — Niech żyje Wiktor Emanuel, król Italii; zabronione hasło zjednoczenia Włoch, które w tym czasie było w wielu państwach włoskich hasłem antyrządowym).

Ostatnie opery Verdiego są doskonałe, wręcz mistrzowskie: *Aida*, napisana na otwarcie Kanału Sueskiego (premiera tej opery odbyła się w Kairze w 1871), *Otello* (1887) i — jedyna opera buffa (komiczna) — *Falstaff* (1893). Libretta do obu ostatnich dzieł napisał Arrigo Boito (1842—1918; syn Włocha i Polki). W tych ostatnich operach Verdi zrezygnował z podziału opery na wyodrębnione „numery” i zastosował recitativa oraz ariosa w typie zbliżonym do dramaturgii Wagnera.

Między Weberem a Verdim działało w okresie romantyzmu wielu wybitnych twórców operowych. Z nich na pierwszy plan wybijają się Włosi: Gioacchino Rossini (wym. dżoakino, 1792—1868), autor *Cyrulika sewilskiego*;

Gaetano Donizetti (1797—1848, opery *Lucja z Lammermoor*, *Napój miłosny*) oraz Vincenzo Bellini (1801—1835, opery *Lunatyczka*, *Norma*), z Francuzów: Jakub Meyerbeer (*Hugenoci*), Charles Gounod (wym. szarl guno, *Faust*) i Georges Bizet (wym. żorż bize, *Carmen*). Największym twórcą operowym tej epoki miał być jednak Wagner.



Wnętrze opery paryskiej, XIX w.

Dramat muzyczny. Wagner

Okolo 1850 roku Ryszard Wagner tworzy teorię opery nowego typu — dramatu muzycznego (traktat *Opera i dramat*, 1851). Opera nie miała już być tylko sceniczną opowieścią i popisem śpiewaków. Biorąc za punkt wyjścia głębie wyrazu symfoniki Beethovena, Wagner wskazał operze nową drogę; w miejsce chóru (który w antycznym dramacie komentował wydarzenia i losy bohaterów) postawił orkiestrę, zdolną do wyrażania najsztudniejszych (nawet psychologicznych) treści, a posługując się techniką motywów przewodnich stworzył wzór muzyki ilustrującej akcję, stany duszy bohaterów czy zapowiadającej ich pojawienie się. Wagner był opanowany ideą dzieła syntetycznego (*Gesamtkunstwerk*), dramatu, w którym muzyka, słowo, gest i obraz sceniczny stanowią nierozdzielalną całość.

Idea Wagnera jedności sztuk przerastała wszelkie koncepcje jego poprzedników. Połączenie niemal w każdym szczególe słowa, śpiewu, brzmienia orkiestrowego, akcji, gry i scenografii bez dominacji jednego elementu nad innymi było uważane za utopię; Wagner potrafił ją urzeczywistnić.

Treścią librett Wagnera są legendy i mity, głównie germańskie, o klimacie przesyconym romantycznym mistycyzmem. Idealnie przylega do tego klimatu



Ryszard Wagner

język dźwiękowy Wagnera, niekonwencjonalny jak zresztą cała sceniczna muzyka kompozytora, który zupełnie wyjątkowo (np. w operze *Śpiewacy norymberscy*) posługiwał się chórem. Orkiestrze Wagner zapewniał o wiele większą rolę w budowaniu dzieła niż współcześni mu kompozytorzy operowi.

W muzyce XIX wieku nie było kompozytora, który by miał tak jasno wytyczone ideały twórcze. Tak bardzo znamienne dla twórczości scenicznej Wagnera motywy przewodnie nie były jego wyłącznym wynalazkiem: stosowali je przed nim w muzyce Weber, a potem Berlioz, a przed nimi Mozart. Ale dopiero Wagner umiał tym motywom nadać dramatyczny sens, wyznaczając im rolę charakterystyki osób i sytuacji. Pomocna mu w tym była technika wariacyjna, dzięki której mógł snuć perypetie muzyczne bez końca, a także bardzo rozwinięta harmonika.

Wagner zrezygnował z operowego podziału dzieła na „numery”. Jego muzyka nie składa się z zamkniętych całości, lecz przechodzi płynnie z jednego stanu w drugi; wszystko to dzieje się na podłożu harmoniki niekadencyjnej, nieokresowej, przy maksymalnym zastosowaniu chromatyki. Typowym przykładem najszerzej rozwiniętej harmoniki jest opera *Tristan i Izolda*, po niej nie pojawił się ani jeden utwór, który mógłby się z nią równać w zakresie rozszerzonej harmoniki tonalnej.

Na uwagę zasługuje traktowanie orkiestry u Wagnera. Kompozytor powiększył obsadę, posługiwał się „chórami” instrumentów o barwie podobnej, używał więcej niż inni instrumentów blaszanych (słynne tuby wagnerowskie), dzielił smyczki na małe grupy, które, traktowane wielogłosowo, tworzyły muzykę sferyczną, nieziemską. W orkiestrze dzieje się — dzięki motywom przewodnim — to wszystko, co nie jest wypowiedziane w tekście. Z techniki motywów przewodnich Wagner uczynił coś w rodzaju języka muzyki. Krótkie tematy lub motywy muzyczne (Leitmotive) „mówiły” o osobach, przedmiotach, miejscach, zdarzeniach i ideach, od czasu do czasu pojawiając się w trakcie rozwijającego się dzieła. Dzięki nim muzyka „znaczy” więcej niż jest to w jej mocy, dzięki nim możliwa jest technika odwoływania się do już zaistniałych sytuacji. Geniusz kompozytora sprawiał, że motywy te, wtrącane raz po raz, nie rozbiły formy, lecz przeciwnie — nadawały jej wyjątkową spójność. Najpełniejszą realizacją idei motywów przewodnich jest cykl czterech dzieł zatytułowany *Pierścień Nibelunga*, na który składają się dramaty muzyczne: *Złoto Renu*, *Walkiria*, *Zygryd* i *Zmierzch bogów*.

Żaden z twórców XIX wieku nie wywołał tyle fermentu, tylu sprzecznych uczuć i opinii co Ryszard Wagner, geniusz i tyran, prorok i filozof, mierny poeta i genialny muzyk w jednej osobie. Twórca nowego, nigdy przedtem nie istniejącego teatru muzycznego, który sam wszystko wymyślił, a jeśli nawet nie sam, to tylko dzięki niemu idee te przybrały kształt rzeczywisty. Był przedmiotem najgwałtowniejszych dyskusji: to z jego powodu w niemieckiej muzyce, w jego czasach jeszcze odgrywającej największą rolę w Europie, toczyły się polemiki, ba, zażarte walki, w których nie oszczędzano nikogo. Wagner pojawił się przecież w epoce zachwytów nad Rossinim, Bellinim, Donizettim i Meyerbeerem



Tristan i Izolda

i potrafił ich dzieło operowe przekształcić na swój bardzo indywidualny sposób. Syn niższego urzędnika policji, Ryszard Wagner (1813—1883) był w muzyce właściwie samoukiem. Jego zainteresowania (być może pod wpływem środowiska teatralnego; jego ojczym był aktorem i malarzem) szły w kierunku dramatu i opery niemal bezwiednie, automatycznie. Już w trzynastym roku życia mały Wagner pisze pod wpływem lektury Kleista i Szekspira tragedię *Leubald*, w której — jak to potem sam opisuje — miało zginąć czterdzieści osób, a później jeszcze miały się one zjawić na scenie jako duchy. Najwcześniejsze dzieła Wagnera to *Symfonia C-dur*, uwertura *Polonia* (oparta na tematach polskich, a napisana pod wrażeniem wypadków roku 1831), opery *Die Hochzeit* (*Wesele*), *Die Feen* (*Boginki*) i *Das Liebesverbot* (*Zakaz miłości*), w której po raz pierwszy pojawia się lekko zaznaczona technika motywu przewodniego.

W 1839 Wagner wyjeżdża do upragnionego Paryża, gdzie poznał wprawdzie Berlioza i Liszta, ale gdzie też bezskutecznie zabiegał o uznanie swoich nowych dzieł: oper *Rienzi* i *Holender tulacz*. Lata paryskie (1839—42) przyniosły mu zamiast sukcesów tylko rozczarowanie. Po powrocie do Drezna powstają opery: *Tannhäuser* (wym. tanhoizer, 1845) i *Lohengrin* (1848), pierwsze dzieła, w których kompozytor wyraża swoje idee odrodzenia opery. *Tannhäuser* nosi jeszcze znamiona opery romantycznej, ale przez swą tematykę i traktowanie orkiestry w przeprowadzeniu głównych motywów opery jest już zapowiedzią zapatrywań estetycznych autora. Treścią opery jest konflikt dwu światów: mistycznego

i zmysłowego. Podobny temat ma *Lohengrin*: jest nim konflikt między posłannictwem artysty a słabością człowieka, który — zawistny i niechętny — udaremnia spełnienie ideału. W obu tych dziełach Wagner sięga do przekazów literackich z XIII wieku.

W 1859 roku kończy *Tristana i Izoldę*, dzieło, w którym w celu odmalowania duchowych rozterek obojga kochanków rozwinął język muzyczny, którego nigdy później nie zdystansowano. Zrezygnował z podziału na sceny; muzyka przebiega tu nieprzerwanie, jest swobodna — zwłaszcza w sensie tonalnym (na przykład wstęp do *Tristana* napisany jest z pozoru w tonacji *a-moll*, ale toniczny trójdźwięk *a-moll* nie pojawia się w nim ani razu).

Tristan i Izolda. Motyw przewodni.



Langsam und schmachtend
(Powoli z rozmarzeniem)

2 oboje

rozek angielski

2 klarnety A

2 fagoty

wiolonczele

p

p

p

p

pp

W *Tristanie* Wagner rozwija przede wszystkim pomysł „nie kończącej się melodii” (unendliche Melodie), przewijającej się przez dzieło bez przerw niemal, nieokresowej, opartej na wystudiowanej do końca, bogatej interwallyce, dzięki której harmonicznie projektowana muzyka staje się niemal polifoniczna.

Partie wokalne w dramatach Wagnera stawiają przed śpiewakami najwyższe wymagania interpretacyjne. Głosy wtapiają się w muzykę, traktowane niemal jak instrumenty — wykonujące długooddechowe frazy i recytatywy przesyczone dramatyczną ekspresją.

Z czasem zawiązuje się przyjaźń między kompozytorem a jego żarliwym zwolennikiem, królem bawarskim Ludwikiem II, który umożliwił mu rzecz wprost niewiarygodną: budowę wymarzonego teatru operowego w Bayreuth (wym. bajrojt), teatru przeznaczonego do wykonania wyłącznie dzieł Wagnera (teatr ten kultywuje tradycje wagnerowskie po dziś dzień).

W 1867 r. Wagner pisze operę komiczną *Śpiewacy norymberscy*. Zarzucił tu chromatykę *Tristana* i starał się dać dzieło muzycznie proste, bezpretensjonalne. Tematem opery jest konkurs śpiewaczy w gronie Meistersingerów (poetów-śpiewaków działających w Niemczech w XV i XVI wieku), a bohaterem — lud. Pod koniec życia Wagner pisze swoje ostatnie dzieło sceniczne — *Parsifal* (1882), misterium religijne opiewające zbawcze działanie miłości.

42

Moniuszko

Chopin nie zamierzał pisać oper, choć w Paryżu żył w centrum życia operowego. W tej dziedzinie wielkiego dzieła miał dokonać młodszy od niego o dziewięć lat Stanisław Moniuszko (1819—1872), wykształcony również w środowisku światłym i postępowym. Żył i tworzył stosunkowo niedługo, lecz potrafił w swojej twórczości wznieść się na wyżyny dostępne tylko wielkim talentom. Był znany i lubiany właściwie tylko w Polsce. Sława Chopina stała się sławą międzynarodową; Moniuszko pozostał w cieniu Chopina i jako twórca narodowej opery polskiej obchodzi głównie nas Polaków. Trzeba jednak wiedzieć, że był twórcą miary europejskiej.

Pochodził z osiadłej na Białorusi rodziny szlacheckiej. Jako gorący patriota chciał pisać dla rodaków, dla ówczesnego społeczeństwa polskiego. I wszystkie jego najlepsze dzieła sceniczne i pieśni służyły temu celowi.

Muzyki uczył się w Warszawie, Mińsku i w Berlinie. Działał zrazu jako organista i pedagog w Wilnie, a od 1858 w Warszawie, gdzie objął stanowisko dyrygenta operowego w Teatrze Wielkim. Jest twórcą kilkunastu oper, z których do dziś popularność zachowały: *Halka*, *Straszny dwór*, *Flis*, *Hrabina*, *Paria* i *Verbum nobile* (*Szlacheckie słowo*) — zwłaszcza dwie pierwsze stanowią szczytowe osiągnięcia polskiej twórczości operowej. Ponadto pisał też utwory w rodzaju operetki (np. *Nocleg w Apeninach* czy *Loteria*).

Ogromną rolę w podtrzymaniu świadomości narodowej w społeczeństwie polskim odegrały pieśni Moniuszki. Napisał ich około 300, większość z nich



zebrana i wydana została w 12 *Śpiewnikach domowych*; najpopularniejsze pieśni to: *Znaszli ten kraj*, *Prząśniczka*, *Pieśń wieczorna*, *Stary kapral*, *Trzech Budrysów*. Jest też Moniuszko autorem uwertury koncertowej *Bajka*, mszy, kantat (m.in. *Sonety krymskie* do poezji Mickiewicza), utworów chóralnych, dwu kwartetów smyczkowych i kompozycji fortepianowych.

Największe znaczenie Moniuszki polega na jego twórczości w zakresie opery, nie tylko opartej na polskiej tematyce narodowej i ludowej, ale i na starannie dobranych librettach, podkreślających — jak w *Halce* na przykład — idee społeczne lub — jak w *Strasznym dworze* — malujących patriotyczny obraz życia w polskim dworze szlacheckim.

Wyobrażamy sobie Moniuszkę jako znanego kompozytora oper i pieśni, ale w pierwszych latach swojej działalności, jeszcze w Wilnie, był zaledwie skromnym organistą, początkującym kompozytorem i nauczycielem fortepianu. Przez kilka lat prowadził orkiestrę w miejscowym teatrze. Pierwszą wersję *Halki* wystawiono w Wilnie bez dekoracji (na estradzie, 1848, potem w teatrze, 1854). I trzeba było aż dziesięciu lat starań zwolenników Moniuszki, by dzieło to wystawiono (1858) na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Był to wielki triumf kompozytora, chociaż niektórzy mieli mu za złe, że wziął za temat dramat wiejskiej dziewczyny. Losy uwiedzionej, a potem porzuconej przez szlachcica

górali nie były w tym czasie „godne” sceny operowej, choć podobne tendencje społeczne zaczynają się już sporadycznie pojawiać w muzyce europejskiej (D. Auber *Niema z Portici*, i nieco później u przedstawicieli szkół narodowych, przede wszystkim w operach kompozytorów słowiańskich).

Po przeniesieniu się do Warszawy Moniuszko komponował dalsze opery i wykładał w Instytucie Muzycznym; do jego uczniów należał m.in. Zygmunt Noskowski. Można podziwiać, jak Moniuszko, który co prawda studiował w Berlinie, jeździł do Petersburga, gdzie nawiązywał kontakty z wybitnymi kompozytorami rosyjskimi (m.in. z Dargomyżskim), i był krótko w Paryżu (choć nigdy we Włoszech, kolebce opery), lecz przecież tyle lat działał w najtrudniejszych warunkach na prowincji — zdołał zająć czołową pozycję wśród polskich kompozytorów. Gdyby wówczas istniały w Polsce filharmonie, zostałby z pewnością znakomitym symfonikiem (świadczy o tym wspomniana uwertura koncertowa *Bajka*, której kompozytor przydał programowy podtytuł *Opowieść zimowa*).

Znaczenie Moniuszki dla muzyki polskiej jest przeogromne. Kompozytor zdawał sobie sprawę ze swojej misji. Ambicje kazały mu tworzyć opery, ale jakże intensywnie zajmował się rodzimą liryką pieśniową! Pieśni stały się bardzo popularne, bliskie narodowi, mimo że niekiedy w formie i ujęciu były muzycznie wyszukane. Moniuszko pisał swoje opery i pieśni z wyraźną intencją ukazania społeczeństwu wizji muzyki rodzimej, narodowej, w kraju też działał najwięcej ze wszystkich polskich twórców.

43

Wieniawski

Henryk Wieniawski (1835—1880) mając osiem lat udał się z matką do Paryża, tam studiował w konserwatorium (u Massarta) i mając 11 lat uzyskał I nagrodę tej uczelni. Debiutował jako skrzypek w wieku lat trzynastu; był wirtuozem na dworze carskim w Petersburgu, odbył liczne podróże koncertowe po całej Europie i Stanach Zjednoczonych, był profesorem konserwatoriów w Petersburgu i Brukseli.

Wieniawski był znakomitym skrzypkiem, uważano go za jednego z największych wirtuozów, dysponował doskonałą techniką i olbrzymią — podziwianą przez współczesnych — skalą cieniowań dynamicznych; a ponieważ w tych czasach wirtuozi prezentowali się jeszcze przeważnie we własnych kompozycjach, pisał je dla siebie z świetną znajomością rzemiosła, ale bez ambicji wyjścia poza skrzypcowy repertuar.

Do najlepszych dzieł Wieniawskiego należą dwa koncerty skrzypcowe (1853, 1870), z których zwłaszcza *II Koncert d-moll* zyskał sobie wielką



popularność, dwa świetne polonezy (*D-dur* i *A-dur*, napisane w tych samych latach co koncerty, być może z myślą o brawurowych bisach), dwa tańce polskie (*Obertas* i *Dudziarz*), słynna *Legenda*, *Scherzo-tarantella*, *Kujawiak*, *Walc-kaprys*, a także *Wspomnienie z Moskwy* i *Fantazja na tematy z opery „Faust”* (Gounoda). Wielkie znaczenie mają dla skrzypków jego dzieła pedagogiczne: cykl *Etiud-Kaprysów*, wykonywanych również na estradzie koncertowej.

Żył niespełna 45 lat, ale było to życie arcybogate, wypełnione występami, które postawiły go w rzędzie największych wirtuozów XIX wieku. W jego utworach daje się odczuć urok jego niezwykle łatwości technicznej w pokonywaniu wszelkich trudności instrumentu, inwencja melodyczna lirycznych fraz, często brzmiące motywy polskie i bujny temperament urodzonego wirtuoza.

Twórcy szkół narodowych

Nurt muzyki narodowej pojawił się w XIX wieku na podłożu społeczno-politycznym. Mieszczaństwo, zabiegając w tym czasie o swą niezależność przynajmniej w kulturze, jeśli nie mogło jej mieć w polityce, wysuwało hasła narodowe, aby w ten sposób zaakcentować swoje aspiracje. W muzyce wyraziło się to w dwu tendencjach zasadniczych.

Kraje w muzyce dominujące — Francja, Włochy, Niemcy — coraz pełniej uświadamiały sobie znaczenie sztuki narodowej. Już Weber mógł być uważany za twórcę niemieckiej opery narodowej. Podobne ukierunkowania dają się zauważyć we Francji i Włoszech, gdzie wszakże impulsy narodowe nie przejawiały się tak gwałtownie.

Dругa tendencja była o wiele silniejsza. Obejmowała ona kraje dotąd pozostające w muzyce na dalszym planie. Muzyka rosyjska, czeska, polska, węgierska, hiszpańska, szwedzka czy norweska były przez długie lata zdane na modele obce. Romantyczne ideały były tu zatem rozumiane również jako szansa ekspresji własnej, jako okazja dojścia do głosu równającego się z głosami krajów dominujących.

W roku 1800 w Europie (bo o nią tu głównie chodzi) żyło około 180 milionów ludzi, w ciągu stu lat liczba mieszkańców kontynentu europejskiego miała się powiększyć do 460 milionów — temu wzrostowi ludności musiały towarzyszyć tendencje do uniezależnienia się od dominacji kultur obcych i do rozwoju kultur rodzimych. W muzyce XIX wieku mamy więc muzykę polską, rosyjską czy skandynawską zakreśloną już nie terytorialnie, lecz ideowo, duchowo i estetycznie; inspiracja muzyki ludowej przebija z twórczości niemal każdego kompozytora, wyłączając oczywiście wykształconych w centrach Europy kosmopolitów.

W muzyce scenicznej narodowy charakter muzyki odbijał się pełniej niż w muzyce kameralnej czy symfonicznej, wciąż jeszcze — generalnie biorąc — wzorowanej na klasykach. W operach Verdiego czy w dziełach Berlioza znajdujemy wyraźne akcenty odcięcia się od przemożnych wpływów muzyki niemieckiej, w XIX wieku dominującej. Dzięki rozwojowi muzyki w krajach europejskich, dotąd uzależnionych od wpływów trzech mocarstw muzycznych (Włochy, Niemcy, Francja), muzyka nabrała pełniejszych barw, stała się różnorodniejsza, a przez to bardziej interesująca.

W Rosji muzyka cerkiewna początkowo rozwijała się niezależnie od prądów zachodnich, była kształtowana bogato, ale w miarę europeizacji muzyki upraszczana i poddawana wpływom zachodnim. Znakomitymi twórcami wielogłosowych koncertów cerkiewnych opartych już na wzorach muzyki zachodniej byli: Dimitrij Bortnianski (1751—1825), Maksim Bierzowski, Stiepan Diegtiarow i Stiepan Dawydow. Muzyka świecka pojawiła się w Rosji dość późno.



W Moskwie i Petersburgu działali kompozytorzy włoscy, szczególnie intensywnie rozwijała się tu twórczość operowa. Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti i Cimarosa przebywali na dworze Katarzyny II i wywierali wielki wpływ na muzykę kompozytorów rosyjskich. Ci z czasem jednak zaczęli pisać muzykę w duchu bliższym rosyjskiemu słuchaczowi (zwłaszcza autor melodramatów — Jewstigniej Fomin, 1761—1800).

Michał Glinka (1804—1857) może być uznany za twórcę narodowej szkoły rosyjskiej. Glinka był uczniem Johna Fielda, przebywał dłuższy czas we Włoszech, Niemczech, Portugalii, Hiszpanii. W sumie bawił dwanaście lat za granicą, będąc przedtem przez trzy lata nadwornym kapelmistrzem cara. Glinka był całkowicie świadom swego posłannictwa, choć w pierwszej operze nie miał okazji do pełnego przedstawienia swego muzycznego programu — odrodzenia muzyki rosyjskiej w duchu muzyki ludowej. W operze *Iwan Susanin* (1836, granej za czasów carskich pod tytułem *Życie za cara*), w scenach chóralnych obrazuje życie ludu rosyjskiego. Rosyjska arystokracja przyjęła to dzieło z niesmakiem, ludowy ton został skwitowany jako „muzyka dla woźniców”. I w tej operze, i w następnej — napisanej do poematu Puszkina baśniowo-fantastycznej operze *Ruslan i Ludmila*, 1842 — Glinka posłużył się rytmem folkloru i ujęciami bliskimi tonacjom kościelnym (nie brakło w tym dziele nawet gamy cygańskiej i gamy całotonowej!). Wprowadzał też motywy muzyki Wschodu (tańce kaukaskie w *Ruslanie*).

Wybitnym twórcą był Aleksander Dargomyżski (1813—1869), autor opery *Rusalka*. Spotykając się w domu Dargomyżskiego „potężna Gromadka” to osobny rozdział w dziejach muzyki. Nazywano ich także nowatorami, „kołem Bałakiriewa” i „nową rosyjską szkołą muzyczną”. Na podłożu demokratycznych idei lat sześćdziesiątych XIX wieku, nawiązując do wzorów Glinki i Dargomyżskiego, pięciu kompozytorów starało się przeobrazić muzykę rosyjską w muzykę narodową. Do tej grupy należeli: Bałakiriew, Borodin, Cui, Musorgski i Rimski-Korsakow. Termin „potężna Gromadka” wprowadził w 1867 roku krytyk muzyczny Władimir Stasow.

Przywódcą „potężnej Gromadki” był Milij Bałakiriew (1837—1910), uważający się za spadkobiercę ideałów Glinki. Był współzałożycielem petersbur-



skiej szkoły muzycznej, w której nauka miała być bezpłatna, świetnym dyrygentem i gorącym zwolennikiem zbierania folkloru. W swojej muzyce sięgał też po tematy orientalne (np. w znanej wirtuozowskiej fantazji *Islamey* na fortepian, 1868, a także w poemacie symfonicznym *Tamara*). Jego muzyka fortepianowa powstała pod wpływem Chopina, którego uwielbiał (był fundatorem popiersia Chopina w Żelazowej Woli), pisał — jego wzorem — mazurki, nokturny, waltze i scherza. Pod doświadczonym okiem Bałakiriewa szlifowali swe talenty kompozytorzy-samoucy: Borodin, Rimski-Korsakow, Musorgski.

Aleksander Borodin (1833—1887) był z wykształcenia lekarzem i chemikiem, wykładowcą w akademii wojskowej w Petersburgu. Jak większość współczesnych mu kompozytorów, i on uprawiał muzykę niezawodowo, pozostając właściwie dyletantem — w dobrym tego słowa znaczeniu. Pochodził z bogatej rodziny, odebrał świetną edukację, znał wiele obcych języków. Od czternastego roku życia komponował, nie przestając interesować się chemią. Zasadnicze znaczenie dla Borodina miało spotkanie z Bałakiriewem w 1862 roku. Przejął się nowymi ideami, a szczególnie ideą stworzenia nowego orientalizmu rosyjskiego, który od razu wydał się muzykom niezwykle atrakcyjny. W tym duchu napisany jest poemat symfoniczny *W stepach Azji Środkowej* i opera *Kniaź Igor* (1890) ze słynnymi tańcami połowieckimi. Tematem *Kniazia Igora* było staroruskie *Słowo o pulku Igora*. W dziele tym Borodin okazał się wysokiej klasy nowatorem w dziedzinie harmoniki i rytmiki. Muzyka wyrasta tu z podłoża ludowego, a przede wszystkim z rosyjskiej pieśni epickiej. Ponadto Borodin napisał m.in. dwie symfonie (*I*, 1867, *II* zwana *Bohaterską*, 1876) i dwa kwartety smyczkowe.

Cezar Cui (wym. kiui, 1835—1918) uczył się muzyki studiując mazurki Chopina i fragmenty z oper włoskich. Był uczniem i przyjacielem Moniuszki, pisał pieśni do tekstów Adama Mickiewicza. Był wielkim entuzjastą twórczości Glinki. Napisał szereg dzieł fortepianowych, ponad dwieście pieśni, sporo muzyki orkiestrowej i kameralnej, a także dziesięć oper.

Mikołaj Rimski-Korsakow (1844—1908), absolwent Korpusu Morskiego w Petersburgu, jako oficer wiele podróżował. Przez dwa i pół roku pływał na pokładzie klipra „Almaz”, a powróciwszy do Petersburga pozostał tam do końca życia. Zaczął pilnie komponować, ukończył *I Symfonię*, która jednocześnie była pierwszą rosyjską symfonią, a po kilku latach (1871) został profesorem konserwatorium w Petersburgu, podziwianym zwłaszcza w dziedzinie instrumentacji. Do uczniów jego należeli wybitni twórcy rosyjscy z Aleksandrem Głazunowem na czele. Miał wśród kompozytorów „potężnej Gromadki” najpełniejsze wykształcenie i doświadczenie muzyczne. Nawiązał do muzyki Berlioza, Liszta i Wagnera, ale nieobce były mu elementy muzyki ludowej i dawnej muzyki kościelnej, w czym był podobny do Musorgskiego. Komponował mniej oryginalnie niż Musorgski, ale w stylu bardzo indywidualnym, łącząc neoromantycznie zakrojoną programowość z elementami muzyki rosyjskiej, biorąc za tematy stare mity i baśnie rosyjskie (a także — wschodnie). Lubił prostotę diatoniczną, którą wzbogacał znakomitą, oryginalną instrumentacją.

Napisał piętnaście oper, m.in. *Pskowianka*, *Śnieżynka*, *Sadko* (1896), *Mozart i Salieri*, *Baśń o carze Saltanie*, *Złoty kogucik*, trzy symfonie, dwie uwertury, *Kaprys hiszpański*, obraz symfoniczny *Sadko*, znaną suitę *Szeherezada* (1888), wystawianą jako balet, około 65 pieśni, utwory chóralne i opracowania rosyjskich pieśni ludowych. Jest autorem znanego podręcznika instrumentacji.

Genialny kompozytor Modest Musorgski (1839—1881) był początkowo oficerem gwardii, wkrótce jednak porzucił służbę wojskową, by zająć się wyłącznie kompozycją. Odrzucił wszelkie zalecenia, wszelkie kanony techniczne oraz formalne i pisał muzykę nowatorską, wyrastającą z głębokich przeżyć. Szedł własnymi drogami, a inspirację czerpał z dwu źródeł — z oryginalnej harmoniki starej rosyjskiej muzyki religijnej i z pieśni ludowej.

Stworzył własny styl, którym utorował muzyce europejskiej drogę do impresjonizmu muzycznego. Był wielkim talentem w dziedzinie muzyki dramatycznej, prekursorem realizmu w muzyce. Za życia nie doceniony (Rimski-Korsakow „poprawił” instrumentację jego oper), okazał się największym nowatorem muzyki rosyjskiej XIX wieku.

Główne jego dzieło to opera *Borys Godunow* do tekstu ulubionego poety „potężnej Gromadki” Aleksandra Puszkina. Opera ta jest przeniknięta atmosferą rewolucji, przez trzy akty jesteśmy świadkami konfliktu między ludem a carem, który koronę zdobył na drodze zbrodni; muzyka potęguje wrażenie od sceny do sceny (świetne recytowane monologi, potężne, żywiołowe sceny chóralne).

Musorgski nie ukończył swej drugiej opery *Chowańszczyzna* (1883), uzupełnił ją i opracował Rimski-Korsakow, jest to również dramat historyczny; w szkicach pozostała ludowa opera komiczna *Soroczyński jarmark* według

Gogola. Pieśni Musorgskiego odznaczają się wyjątkowym realizmem, zwłaszcza cykle *Z izby dziecięcej* (1872) i *Bez słońca* czy słynna *Ballada o pchle*. Bez wątpienia najlepszymi pieśniami Musorgskiego są *Pieśni i tańce śmierci* (1877), ujęte w formie scen dramatycznych. Z dzieł orkiestrowych znany jest utwór *Noc na Łysej Górze*, z utworów fortepianowych — nowatorska harmonicznie suita *Obrazki z wystawy* (1874, w pół wieku później opracowana na orkiestrę przez Maurycego Ravela), a także drobne utwory (*Na wsi*, *Hopak*, *Intermezzo*).

Znakomitym dopełnieniem dorobku „potężnej Gromadki” stała się twórczość Piotra Czajkowskiego (1840—1893). Przyszły kompozytor studiował, zgodnie z wolą rodziców, prawo, i dopiero mając 21 lat zajął się serio muzyką, wstąpił do konserwatorium i w krótkim czasie otrzymał dyplom.

W dziejach muzyki znany jest przede wszystkim jako autor oper, baletów i symfonii. W operach interesowały go głównie przeżycia duchowe bohaterów, starannie dobierał teksty do swoich dzieł scenicznych (*Eugeniusz Oniegin*, 1878, *Dama pikowa*, 1890 z librettami opartymi na poematach Puszkina, a z mniej znanych *Wojewoda*, *Oprychnik*, *Trzewiczki*, *Dziewica Orleańska*, *Mazepa*, *Czarodziejka* i *Jolanta*).

Wielkie znaczenie mają balety Czajkowskiego: balet liryczny *Jezioro labędzie* (1876), balet fantastyczny *Śpiąca królewna* (1889) i balet charakterys-



Ilustracja do dramatu
Borys Godunow Puszkina



tyczny *Dziadek do orzechów* (1892). One to całkowicie przeobraziły ten gatunek z muzyki służącej wyłącznie do tańca na scenie w muzykę uduchowioną, liryczną, często na podłożu ulubionego przez kompozytora walca. Muzyka wszystkich trzech baletów znana jest również w symfonicznych wersjach suitowych.

Twórczość symfoniczna Czajkowskiego opiera się na serii sześciu symfonii, do których dołączyć trzeba jeszcze symfonię *Manfred* (1885, według Byrona). W pierwszych trzech symfoniach kompozytor tworzył coś w rodzaju scen taneczno-lirycznych o programowym charakterze. Dalsze trzy symfonie (*IV*, 1878, *V*, 1888 i *VI h-moll „Patetyczna”*, 1893) są poważniejsze w tonie i jeszcze głębiej programowe, ich tematem jest tragizm i duchowe rozterki w życiu człowieka. W symfoniach Czajkowski szedł śladem zdobywców warsztatowych twórców zachodnich, zachowując jednak osobisty ton uczuciowości, mistyki, wiecznego cierpienia, głębokiego patosu i nieco teatralnej namiętności. Oto tematy słynnej *VI Symfonii*:

Część I

temat I

Allegro non troppo



Część II

temat II
Andante



Część III

temat główny
Allegro con grazia



temat
Allegro molto vivace



Część IV

temat
Adagio lamentoso





Scena z baletu *Jezioro labędzie* Piotra Czajkowskiego

Z innych dzieł symfonicznych wymienić należy utwory mające swobodny formalnie charakter uwertur czy poematów symfonicznych, do których należą: *Romeo i Julia* (1869), *Burza* (1873), *Francesca da Rimini* (1876), *Rok 1812* (1880), *Kaprys włoski* (1880) i *Hamlet* (1888).

Z koncertów instrumentalnych Czajkowskiego znane są przede wszystkim: *Koncert skrzypcowy D-dur* (1879), początkowo uznany za niewykonalny, później stał się ulubioną pozycją repertuarową, *Koncert fortepianowy b-moll* (1875), efektownie wirtuozowski i niezwykle melodyjny. Fortepianową muzykę reprezentują cykle *Pory roku* i *Album dziecięcy*. Czajkowski jest też autorem dzieł chóralnych i 112 pieśni i romansów. Wielka melodyjność i emocjonalizm dzieł Czajkowskiego zapewniły im wysokie miejsce w repertuarze światowym.

W muzyce norweskiej największym twórcą narodowym jest Edward Grieg (wym. grig, 1843—1907). Studiował w Lipsku, gdzie jednak nie uległ — jak większość kompozytorów — wpływom niemieckiej szkoły romantycznej. Jest autorem dzieł orkiestrowych (*Suita z czasów Holberga* w dawnym stylu, *Melodie elegijne* na smyczki, dwie suity z muzyki do dramatu Henryka Ibsena *Peer Gynt*), słynnego *Koncertu fortepianowego a-moll*, dwu kwartetów smyczkowych, wielu utworów fortepianowych i pieśni oraz trzech sonat skrzypcowych. W małych formach Grieg był kompozytorem niezrównanym, mistrzem liryzmu i nastrojowości bliskiej atmosferze muzyki Schumanna, zawsze jednak utwory te

mają własny koloryt, często osiągnięty dzięki nawiązywaniu do muzyki ludowej, z tego też względu nazywano Griega niekiedy Chopinem Północy.

W muzyce czeskiej wielkimi twórcami oper i muzyki symfonicznej o narodowym charakterze byli Smetana i Dvořák.

Bedřich (wym. bedrzych) Smetana (1824—1884) uczył się w Pradze, działał jako kompozytor i krytyk muzyczny, przez jakiś czas jako dyrygent w Göteborgu (Szwecja). Od 1866 r. kapelmistrz Teatru Narodowego w Pradze. Autor opery *Sprzedana narzeczona* (obok innych czterech ważnych dla muzyki czeskiej oper) oraz cyklu poematów symfonicznych *Moja ojczyzna* (sześć poematów, najsłynniejszy *Weltawa*), a ponadto kwartetu smyczkowego *Z mojego życia*, pieśni i utworów fortepianowych. Uznawał (i pisał) głównie muzykę programową.

Młodszy od niego Antonin Dvořák (wym. dworzak, 1841—1904) jest autorem licznych utworów symfonicznych, w tym dziewięciu symfonii, uwertur, poematów symfonicznych, koncertów instrumentalnych (fortepianowego, skrzypcowego oraz — zajmującego w skąpej literaturze wiolonczelowej pierwsze miejsce — *Koncertu wiolonczelowego*), oratorium *Święta Ludmiła* i dziesięciu oper, wśród których największą popularność zdobyła *Rusalka*. Ponadto jest autorem wielu dzieł kameralnych, fortepianowych i skrzypcowych (słynna *Humoreska*, znana w dziesiątkach opracowań). Z symfonii sławę światową zdobyła ostatnia, *IX Symfonia e-moll „Z Nowego Świata”* (1893), w której kompozytor zawarł nastroje i wrażenia z pobytu w Ameryce.

Dvořák uważał za swój obowiązek wykazanie, że na tle późnego romantyzmu muzyka oparta na czeskich elementach ludowych może pretendować do miana sztuki europejskiej. Był znacznie większym talentem kompozytorskim niż wielu współczesnych mu twórców europejskich; co do popularności przy końcu XIX wieku mógł współzawodniczyć jedynie z Czajkowskim. Początkowo trzymał się form klasycznych, później w miarę nabierania pewności rzemiosła stał się bardziej swobodny, zwłaszcza w sposobie kształtowania tematyki i traktowania rodzimych tańców.

Również w muzyce węgierskiej i hiszpańskiej dochodzą do głosu kompozytorzy, którzy elementy rodzimej muzyki przyjmowali za podstawę swojej twórczości. Bez Izaaka Albeniza (1860—1909) i Enrique Granadosa (1867—1916) nie byłoby w Hiszpanii wspaniałej twórczości Manuela de Falli (1876—1946), bez prekursorów narodowej muzyki węgierskiej, do których należał Ferenc Erkel (1810—1893), nie byłoby twórczości Béli Bartóka (1881—1945).

MUZYKA NARODOWA

Muzyka jest językiem uniwersalnym. Jest zrozumiała dla wszystkich. Bywało już, że na konkursie chopinowskim najlepiej wykonywał mazurki Chopina pianista chiński, zaś japońscy dyrygenci święcą triumfy jako wykonawcy europejskiej muzyki, a w Europie pojawiali się jazzmeni wcale nie gorsi od amerykańskich muzyków murzyńskich. Bywały okresy prymatu muzyki niderlandzkiej, włoskiej, niemieckiej, francuskiej. Naśladowano wtedy mistrzów tych krajów, oni nadawali ton całej muzyce europejskiej.

Ale w miarę rozwoju muzyki wzrastało poczucie przynależności narodowej. Chopin pisał kosmopolityczne (choć jakże piękne) walce, ale gdyby nie pisał mazurków i polonezów, gdyby w jego muzyce nie było artystycznie przetworzonych krakowiaków, oberków i kujawiaków, nie byłby dla nas Chopinem, polskim geniuszem.

Poczucie narodowe istniało zawsze. W dawnej muzyce polskiej brzmiała stale i nieodmiennie nuta polska, co więcej, od XVI wieku polskie melodie, a zwłaszcza tańce, stały się popularne na zachodzie. Ale właściwie dopiero w okresie romantyzmu narody dojrzały do świadomości, że mogą co prawda posługiwać się wytworzonymi przez sztukę uniwersalnymi formami, ale mogą też nadawać im charakter autentycznie narodowy przez nawiązanie do elementów własnej muzyki.

W Rosji, w Polsce, w Norwegii, w Finlandii, w Hiszpanii, na Węgrzech, w Czechach, tendencje te znalazły żywy oddźwięk. Podobnie jak trudno sobie wyobrazić Chopina bez polskości, tak samo trudno byłoby odebrać muzykę Musorgskiego od tradycji rosyjskich, a Dvořáka — czeskich.

Szkoły narodowe stały się znane i nawet modne. Istniała moda na muzykę węgierską czy hiszpańską. Bywało, że tańce węgierskie czy hiszpańskie pisali Niemcy czy Francuzi, co było o tyle zrozumiałe, że ich własny folklor nie był tak atrakcyjny jak folklor, który inspirował te tańce.

W drugiej połowie XIX wieku doszło wręcz do tego, że niektórym kompozytorom zarzucano kosmopolityzm, gdy w ich muzyce nie dały się słyszeć pierwiastki rodzime. Takie zarzuty stawiano w Rosji nawet Czajkowskiemu, który tworzył muzykę o ambicjach uniwersalnych. Być może, w stosunku do kompozytorów „potężnej Gromadki”, którzy za program przyjęli zbliżenie się w muzyce do melodyki mowy rosyjskiej i do rosyjskiego folkloru, Piotr Czajkowski wydawał się kompozytorem kosmopolitycznym, ale przecież w jego muzyce słyszymy rosyjskość przejawiającą się i w rytmice, i w tematach melodycznych, a wreszcie nawet w charakterze wyrazowym.

W naszych czasach dużą rolę odgrywa w muzyce autentyczny folklor. Istnieją utwory inspirowane folklorem, ale jeśli ktoś poznał bliżej muzykę węgierskiego kompozytora Béli Bartóka (który zresztą wraz z Zoltanem

Kodályem zbierał melodie i teksty ludowe), mógł zauważyć, że ten wielki twórca i patriota bynajmniej nie cytował folkloru in crudo (wym. in krudo, tzn. w czystej formie, dosłownie). Bartók miał większe ambicje: chciał stworzyć muzykę w duchu węgierskim, ale nie opartą na już istniejących znanych melodiach i tańcach. I wcale nie oznacza to, że w jego muzyce nie słyszy się wpływu muzyki ludowej, jest on jednak starannie przefiltrowany, zastosowany rozumnie, rozważnie, nie mechanicznie, jak się z tym można spotkać u twórców niższego lotu.

W muzyce Manuela de Falli, dla którego wzorem stał się folklor andaluzyjski, wyczuwa się wspaniały, żywy kontakt z rodzimą muzyką. Można śmiało powiedzieć, że dzięki de Falli świat mógł poznać autentyczny folklor Hiszpanii, który w wydaniu jego poprzedników (Izaaka Albeniza i Enrique Granadosa) był zbyt jeszcze wygładzony, miejscami sztuczny.

Karol Szymanowski również poszukiwał inspiracji w folklorze. Przede wszystkim bardzo starannie wybierał regiony, z których czerpał. Folklor kurpiowski czy góralski odznacza się wielką odrębnością w zakresie wielu elementów muzycznych. Szymanowski korzystał z tej odrębności w sposób niezwykle twórczy. Ciekawe, że w swoich góralskich *Mazurkach* zwracał się ku tradycji chopinowskiej. W balecie *Harnasie* wprowadzał melodie podhalańskie, był też skłonny opracowywać melodie kurpiowskie dla ich piękna, mimo że opracowania melodii ludowych nie należą do właściwej twórczości i przeważnie kompozytorzy omijają ten rodzaj muzyki.

W czasach nam bliskich inspiracja płynąca z muzyki ludowej objawiła się w dziełach Witolda Lutosławskiego (*Mala suita*, *Koncert na orkiestrę*), Wojciecha Kilara (utwory symfoniczne *Krzesany* i *Kościelec*) i Henryka Mikołaja Góreckiego (*III Symfonia*).

Muzyka neoromantyczna i romantyczny klasycyzm

Jako styl romantyzm w muzyce nie był czymś niezmiennym. Już w wersji szkół narodowych miewał on różne postacie i bywało, że kompozytorzy — jak Czajkowski w Rosji — którzy tworzyli w epoce romantycznej, za wzór uważali muzykę klasyczną. Porzucano romantyzm i powracano do niego po latach. Taką formą nawrotu do ideałów wczesnego romantyzmu był neoromantyzm. Wystarczyło, że kompozytor miał skłonności do poetyzowania i do subiektywizmu, by nazywano go neoromantykiem. Neoromantyzm poprzedzony był jednak okresem romantycznego klasycyzmu, którego głównym przedstawicielem miał się stać zdeklarowany przeciwnik subiektywizmu i muzyki programowej — Jan Brahms.

W okresie romantycznego klasycyzmu wybuchł wielki spór o prymat muzyki absolutnej nad programową, o wyższość idei autonomicznych nad literackimi. W twórczości Brahmsa mamy przykład nawiązania do instrumentalnych (głównie symfonicznych) dzieł Beethovena. Brahms był przeciwnikiem muzyki programowej i przywrócił od dawna zarzuconą myśl, że prawdziwa muzyka, muzyka czysta, musi być muzyką absolutną.

Epoka Brahmsa i Brucknera jest w sumie zamknięciem wielkiego okresu klasyczno-romantycznego, któremu przeciwstawiać się będzie muzyka następnego okresu, już w XX wieku. Istnieją różne podziały ostatniego okresu romantycznego: obok przyjętego tu romantycznego klasycyzmu, którego najwybitniejszym przedstawicielem jest Brahms, istnieją jeszcze określenia: późny romantyzm i neoromantyzm (w przybliżeniu: R. Strauss i J. Sibelius, kompozytorzy z przełomu stuleci).

Dla romantycznego klasycyzmu typowe jest nawiązanie do Bacha, Haendla i Beethovena, dla późnego romantyzmu — dalszy rozwój języka dźwiękowego zapoczątkowanego przez Chopina, Liszta i Wagnera, dla neoromantyzmu — stylizacja w duchu archaizmu, często o zabarwieniu narodowym. Z pozoru między romantyzmem a epoką klasyczną istnieje ogromna różnica. Słyszymy ją dobrze: klasyczna muzyka jest łatwo rozpoznawalna właśnie jako klasyczna, od romantyzmu dzieli ją, zdawałoby się, wszystko. W istocie obie te epoki łączy wiele: romantyczny indywidualizm zaznacza się u wielkich klasyków w równym stopniu jak tendencja do klasycznego porządku u wybitnych romantyków.

Odkrycie w XIX wieku muzyki Bacha i Haendla jako muzyki stylistycznie określonej wymagało zajęcia stanowiska wobec ich muzyki. Bach już dla Chopina był ideałem, choć Chopin nie podejmował polifonicznych koncepcji wielkiego niemieckiego mistrza. Brahms, Bruckner czy Franck uważali za konieczne ustosunkowanie się do muzyki poprzednich epok, stąd też może mało

w ich muzyce zupełnie nowych idei technicznych, dźwiękowych i instrumentacyjnych. Wskutek nawiązania do epok klasycznej i przedklasycznej muzyka nie ma już owej właściwej romantyzmowi bezpośredniości, jest może chłodniejsza, bardziej wyrozumowana. Romantyczny ogień wygasł już w ostatnim okresie twórczości Schumanna.

Brahms czy Bruckner są kompozytorami epoki romantyzmu, ale przecież nie romantykami. Bruckner na brzegu swoich partytur wypisywał liczbę taktów, układanych w równe okresy, gdy przecież u Beethovena widoczna jest walka z „rymowaną” muzycznie okresowością. I tak jest w wielu dziedzinach rytmiki, tonalności i formy. Jeśli w epoce właściwego romantyzmu forma sonatowa i związana z nią praca tematyczna przestały niemal istnieć, to w okresie klasycyzującego romantyzmu kompozytorzy powracają do zwartych, energicznych motywów i logicznej pracy tematycznej. Tematy stają się (w stosunku do klasycznej muzyki) bardziej złożone, są tu niekiedy wielkie kompleksy tematyczne (Bruckner!), które same w sobie stanowią jedność formalną, co w symfonice stało się tak ważne. Forma rozwija się na zasadzie wielkich, szeroko zaplanowanych systemów napięć. Z symfoniki metoda ta przenosi się do opery: w twórczości Wagnera przybiera ona formę motywów przewodnich, które stale powracając, nadają muzyce jedność, jakiej nigdy nie miała.

Styl neoromantyczny pojawia się w Europie jako przeciwieństwo muzycznej koncepcji Brahmsa. Zarzucono przede wszystkim schematy i kanony klasyczne. Muzyka tworzona była swobodnie. Już w muzyce Liszta tendencje te pojawiają się w całej wyrazistości, Liszt nie dba o konwencje i schematy i pisze swoją sonatę i koncerty w postaci jednoczęściowej, jak słynny *Koncert fortepianowy Es-dur*. Z romantycznej koncepcji dzieła quasi-literackiego brała się swobodna forma, która to forma u romantycznych klasyków typu Brahmsa stała na pierwszym planie. Po latach neoromantyzm stał się stylem epigonów (typowy przykład na przełomie stuleci — Jan Sibelius, 1865—1957, czołowy kompozytor fiński, autor symfonii i poematów symfonicznych).

46

Brahms, Bruckner, Mahler i Franck

Wielcy kompozytorzy są indywidualnościami. Taką indywidualnością był Jan Brahms (wym. brams, 1833—1897), który okazał się tak samokrytyczny, że wszystkie swoje młodzieńcze dzieła zniszczył bez wahania (jaka szkoda!), a z napisaniem *I Symfonii* zwlekał aż dwadzieścia lat. Syn muzyka, właściwie samouk, krótko działał jako dyrygent, w ostatnich dwudziestu latach życia zajmował się wyłącznie kompozycją. Publiczności znany jest głównie jako autor

czterech symfonii (*I c-moll*, 1876, którą słynny dyrygent Hans von Bülow określił jako „Dziesiątą Beethovena”, *II D-dur*, 1877, *III F-dur*, 1883, *IV e-moll*, 1885). Z nich najsłynniejsza jest elegijna, formalnie bezbłędnie ukształtowana *IV Symfonia* z finałowym tematem i 31 wariacjami, wyjątkowo (jak na konserwatywnego Brahmsa) głośno zinstrumentowana (z perkusją, fletem piccolo i kontrafagotem). Oto jej tematy:

Część I

temat I

Allegro non troppo

skrzypce I i II



temat II

wiolonczele i rogi



Część II

Andante moderato

wiolonczele i instr. dęte



Część III

Allegro giocoso



Część IV

(chaconne)

Allegro energico e passionato

instr. dęte



Brahms napisał też dwie uwertury (*Uwertura akademicka*, 1880, *Uwertura tragiczna*, 1880), *Wariacje orkiestrowe na temat Haydna*, dwa potężnie uformowane koncerty fortepianowe (*I d-moll*, 1859, *II B-dur*, 1881), dedykowany skrzypkowi Josephowi Joachimowi, niezwykle trudny, *Koncert skrzypcowy D-dur* (1879) oraz *Koncert podwójny* na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę (1887), rzadziej wykonywany na estradach świata, niemniej świetnie skomponowany. Cztery symfonie i bardzo symfonicznie napisane koncerty stanowią w sumie wielki repertuar, który jest jakby kontynuacją repertuaru, jaki pozostawił Beethoven. Brahms zresztą świadomie nawiązywał do Beethovena.

Świetny pianista, Brahms był też autorem wielu kompozycji fortepianowych (3 wielkie sonaty, 3 intermezzy, wariacje fortepianowe — na temat Schumanna, temat własny i na temat pieśni węgierskiej, *Wariacje i fuga na temat Haendla* i *Wariacje na temat Paganiniego*; tańce węgierskie i walece reprezentują nurt lżejszy). Spora liczba pieśni i dzieł chóralnych każe widzieć w Brahmsie również świetnego kompozytora wokalnego. Z utworów chóralnych ważne są dzieła z orkiestrą, a wśród nich zwłaszcza *Niemieckie requiem* na dwa sola wokalne, chór mieszany i orkiestrę (1869).

Brahms żył w epoce romantycznej, tworzył zaś według wzorów klasycznych. Nie miał żadnego zrozumienia dla nowych ideałów dźwiękowych, instrumentacyjnych i programowych; pisał w sposób przemyślany, ale konserwatywny, w orkiestracji posługiwał się — nawet w symfoniach — bardzo tradycyjnym instrumentarium, był też zwolennikiem muzyki absolutnej, leżącej na przeciwnym biegunie poematu symfonicznego. Nawiązywał w swojej twórczości



również do Bacha i Haendla, nierzadko sięgał do źródeł ludowych; w dziejach muzyki uchodzi za najwybitniejszego przedstawiciela syntezy baroku, klasyki i romantyzmu. Klasycyzm Brahmsa można wytłumaczyć właściwościami jego psychiki (niechęć do zmian), a nawet jego pochodzenia (pochodził z rodziny chłopsko-rzemieślniczej, zawsze uważał rzemiosło za rzecz najważniejszą), miał też wielki zmysł dla wartości historycznych. Rozwijał się wolno, bez niespodzianek, pewnie, organicznie.

Był przy tym urodzonym lirykiem (właśnie liryczne miejsca w dziełach Brahmsa są najpiękniejsze), bardzo bliskim ludowemu poczuciu muzyki. Kunsztowność jego najlepszych dzieł nie była wymyślona, była wynikiem talentu, wytrwałej pracy i wielkiego doświadczenia. Lubił prostotę i bezpośredniość wypowiedzi, lapidarność myśli muzycznych. Starał się zawsze bardziej intensyfikować wyraz, niż czynić go efektownym. Jego ograniczenia wpływały z przewagi myślenia fortepianowego (podobnie jak ograniczenia Brucknera — z myślenia kategoriami organowymi). W swej fortepianowej muzyce nie był ani powierzchownym wirtuozem, ani poszukiwaczem nowych środków techniki pianistycznej, był natomiast gruntownym badaczem możliwości formy. Posługiwał się technikami kontrapunktycznymi w stopniu o wiele większym niż współcześni mu kompozytorzy. W drugiej połowie XIX wieku pozostał największym mistrzem architektury symfonicznej.

Anton Bruckner (wym. brukner, 1824—1896) był znakomitym organistą i improwizatorem. Napisał dziewięć symfonii o potężnych rozmiarach, trzy wielkie msze, *Te Deum*, *Psalm 150* (oba ostatnie na sopran, chór, orkiestrę i organy) i *Kwintet smyczkowy*. W kompozycji był zwolennikiem muzyki Wagnera. Symfonie Brucknera odznaczają się świetną konstrukcją formalną,

bogata kontrapunktyką i instrumentacją. Wyrastają nie z przesłanek filozoficznych, lecz z natury talentu, z instynktownego wyczucia muzyki, umiejętności bezpośredniego muzykowania, bardzo zresztą bliskiego ludowym źródłom muzyki austriackiej, natomiast dalekiego północnoniemieckiej programowości.

Gustaw Mahler (wym. maler, 1860—1911), austriacki kompozytor i dyrygent, uważany jest za kontynuatora wielkiej tradycji symfoników wiedeńskich i następcę Brucknera (którego był uczniem). Działal jako dyrygent, przede wszystkim teatrów operowych. Główną część jego dorobku stanowi dziesięć symfonii. W czterech z nich występują partie wokalne, podobnie jak w innych kompozycjach, do których m.in. należą *Pieśń o ziemi*, *Pieśni wędrującego czeladnika*, *Treny na śmierć dzieci*. W muzyce Mahlera silnie zaznacza się pierwiastek programowy i emocjonalizm, z charakterystyczną dla tego kompozytora zmiennością nastrojów — od dramatyzmu i patosu — po żart, a nawet groteskę. Mahler był wielkim znawcą orkiestry, stąd bogactwo kolorystyczne jego muzyki oraz nowatorstwo w traktowaniu instrumentów i ich grup i w wykorzystywaniu ogromnego niekiedy aparatu wykonawczego.

Muzykę francuską drugiej połowy XIX wieku najpełniej reprezentuje obcy organista, Belg César Franck (wym. sezar frank, 1822—1890). Franck był we Francji uważany za drugiego Bacha. Takie też wrażenie wywarł na Liszcie, który go odwiedził w kościele Sainte-Clotilde, gdzie Franck — wzorem organistów niemieckich — zachwycał swoją grą i improwizacją. Najpierw był pianistą; już jako dziecko odbywał podróże koncertowe. Studiował w Paryżu, następnie całe życie uczył muzyki. Był świetnym i światłym pedagogiem, garnęli się do niego młodzi kompozytorzy, tworząc jakby szkołę Francka.

Jako kompozytor pojawił się Franck bardzo późno: wszystkie jego najlepsze dzieła powstały po pięćdziesiątym roku życia. Należą do nich: *Wariacje symfoniczne* na fortepian i orkiestrę (1885), *Sonata* na skrzypce i fortepian (1886), *Symfonia d-moll* (1888) i *Kwartet smyczkowy*. Wpływ Wagnera i Liszta jest w tych dziełach widoczny, szczególnie w zakresie harmoniki, ale Franck poszukiwał — dość długo — klasycznych motywacji rozwoju formy. Stosował formy cykliczne (sonata na skrzypce i fortepian), polegające na powrocie tych samych tematów i motywów w niemal wszystkich częściach. Jego najlepsze dzieła jawią się nam jako połączenie tradycji klasycznych, ściślej: Beethovenowskich, z elementami późnoromantycznymi muzyki francuskiej, pojmowanymi w sposób tak wysublimowany, że prowadzącymi wprost do impresjonizmu muzycznego.

Nawrót do klasycyzmu (podobnie jak w twórczości Brahmsa) przejawia się u Francka przede wszystkim w posługiwaniu się formą sonaty, symfonii i wariacji; w wielkich formach wspomniana zasada cykliczności jest jakby odpowiednikiem wagnerowskiego motywu przewodniego i tworzy jedność w wariacyjnie pomyślanym materiale, w którym mimo swobodnej konstrukcji wyczuwa się muzyczną logikę i konsekwencję. Wzorem Berlioza i Liszta Franck uprawiał też formę poematu symfonicznego i oratorium. Jego twórczość

orkiestralna przyczyniła się do odrodzenia francuskiej muzyki symfonicznej, której od czasu Berlioza kompozytorzy francuscy nie uprawiali, przekładając nad nią twórczość operową.

Osobne miejsce w muzyce tego okresu zajmuje Georges Bizet (wym. żorż bize, 1838—1875), kompozytor francuski, autor oper, z których *Carmen* (1875) stała się, mimo niepowodzenia na premierze, jednym z ulubionych dzieł scenicznych i weszła do stałego repertuaru operowego.



Plakat do opery *Carmen* Bizeta (1875)

FORMA W MUZYCE

Muzyka przebiega w czasie. Jest to jej stała cecha, właściwie oczywista, ale ważna z uwagi na sposób jej istnienia. Forma w muzyce jest przebiegiem w czasie. Jeden z najciekawszych badaczy muzyki, Edward Hanslick, utrzymywał, że muzyka jest „brzmiącą formą”. Mówimy „architektura muzyczna”, ale nie mamy na myśli przestrzeni, lecz czas, bo muzyka rozgrywa się w czasie, nie w przestrzeni.

Rozwój muzyki to także rozwój form. Jedne pojawiały się tylko czasowo, bywały jakby modą jakiegoś okresu czy nawet wieku, inne zmieniały się wolno i tylko się krystalizowały (jak np. fuga), niektóre formy przybierały coraz to bogatszą postać, by u szczytu swojego rozwoju rozpaść się w formę, która już samej siebie nie przypominała (np. sonata), jeszcze inne przeistaczały się w formy wyższe, jakby lepsze, bardziej kunsztowne (np. *ricercar*, z którego rozwinęła się fuga).

Istnieją trzy rodzaje formy muzycznej. Bywają formy, w których wszystko wiąże się wzajemnie — od najmniejszego motywu aż po układ całości. Motywy, tematy, części — wszystko to koresponduje ze sobą ściśle, tworzy jakby jeden spójny organizm. Ale bywają formy, w których wybrany temat dominuje w całości i niejako wypełnia sobą cały utwór. Istnieją wreszcie formy, które opierają się na schematach i modelach obowiązujących dla danego gatunku muzyki.

W sumie forma muzyczna nie jest czymś stałym i niezmiennym. Nawet formy ściśle dopuszczają najróżniejsze własne odmiany i na szczęście kompozytorzy nie przestrzegają tu żadnych narzuconych reguł. Przeciwnie, tworzą je dla każdego utworu z osobna.

Przyjrzyjmy się sonatom fortepianowym Beethovena. Wielki twórca nie miał zamiaru trzymać się jakiegoś jednego modelu, pisał swoje sonaty tak, jak mu to dyktowała potrzeba. Czasami wręcz to podkreślał: op. 27 — *Sonata quasi una fantasia* („jakby fantazja”). Ten tytuł obejmuje obie sonaty z tego opusu, druga z nich przeszła do historii jako „Sonata księżycowa” (nazwana tak przez krytyka Rellstaba). Ostatnia fortepianowa sonata Beethovena składa się z dwu tylko części — i gdzie tu może być mowa o zachowaniu modelu, o trzymaniu się schematu formy sonatowej?

Czy kompozytor, który tworzy swoje dzieło pod wpływem wielkiego impulsu, może planować je, czy może trzymać się reguł? Reguł trzymają się raczej kompozytorzy podrzędni. A jednak dzieła największych twórców odznaczają się jakąś niebywałą logiką formy, wykazują konsekwencję, której mógłby im pozazdrościć niejeden filozof. U wielkich twórców nic nie jest przypadkowe, wszystko ma z sobą istotny związek, gdyż wyrasta z jednej, pewnej w rysunku linii. Po latach podziwiamy u twórców logikę, o której oni sami mogli mieć niejasne pojęcie, często graniczące z przeczu-

ciem, z intuicją. Czy może ktoś dziś powiedzieć, dlaczego obie późniejsze sonaty Chopin ujął w takich właśnie formach? Nie, tego nikt nie może wyjaśnić, nie wyjaśniłby tego nawet sam Chopin. Ale coś go do tego skłoniło, że przyjmował właśnie takie rozwiązania, taką właśnie architekturę.

Gdyby kompozytor układał muzykę z samych luźnych pomysłów — nie powstałoby dzieło sztuki. Forma muzyczna opiera się na dwu ważnych czynnikach, na analogii i zmienności. Coś musi tu być do czegoś podobne i odwrotnie — coś musi z czymś kontrastować. Analogie dają muzyce jedność, zmienność ożywia muzykę — tak jest przynajmniej w muzyce europejskiej. Gdy pojawi się schemat, kompozytor akceptuje go, ale przeciwstawia mu liczne odchylenia. Wielcy kompozytorzy lubili schematy, bo właśnie w ich ramach mogli wyrazić najpełniej bogactwo delikatnych od-

cieni (Bach w fugach, Beethoven w sonatach). Wszelkie odejście od schematu musi mieć jakiś powód — i kompozytorzy znajdowali takie powody. Mówi się — i słusznie — że wielcy twórcy nie mieszczą się w schematach. Ale zapomina się o tym, że oni je — dla innych pokoleń — tworzą, jak choćby Bach, którego dzisiaj uczniowie konserwatoriów tak bardzo muszą naśladować, by udała im się „prawdziwa” fuga jako ćwiczenie z kompozycji.

Istnieje wielowiekowa dyskusja na temat formy i treści w muzyce. Muzyka ma zawsze jakąś formę, ale co w końcu jest jej treścią? Czy można treść oddzielić od formy? Czy treścią fugi lub sonaty jest układ formalny? Czy sama forma nie jest już wypowiedzią muzyczną? Na te wszystkie pytania nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Pewne jest, że w dziełach mistrzowskich forma i treść, czyli budowa i zawartość są idealnie zrównoważone.

Przełom XIX i XX wieku

Nowa muzyka istniała zawsze: w średniowieczu (około 1320 r.) wprowadzono termin *ars nova* (nowa sztuka); ten sam termin w renesansie dotyczył innowacji, których dokonywano około 1440; w baroku około 1600 nowe tendencje określano terminem *musica nova*, podobnie w epoce klasycznej około 1750 czy w romantycznej około 1820 wiele mówiono i pisano o nowej muzyce. Nigdy jednak nie dokonano takiego przełomu jak na początku naszego stulecia, kiedy za sprawą Schönberga (i innych) zaniechano przez tak długie wieki konsolidowanej tonalności.

Oto rok 1900. Europa przygotowuje się do powitania nowego wieku. Przepełniona optymizmem, zachwycona spodziewanym dobrobytem i spokojem ludność nie przewidywała nieszczęść, jakie ją czekały. Charakterystyczne, że przeczuwają to artyści. Przestrzegają świat przed upadkiem; muzyka odbija ich niepokój.

Muzyka przełomu ostatnich stuleci stała się dość szybko wielopostaciowa i pełna sprzeczności. Wykraczała poza ówczesne konwencje swą nerwowością, ustawiczną tendencją do wyjścia poza granice romantycznego wyrazu, tworzeniem nowych praw. Nigdy nie pisano tyle o obcości i nowości muzyki, nigdy nie polemizowano tak ostro, jak na przełomie ostatnich stuleci, a zwłaszcza w okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową.

Przemiany, jakie dokonały się wówczas w muzyce, dają się najpełniej przedstawić w zakresie innowacji orkiestrowych i wokalnych. Na początku naszego stulecia zaznaczyły się dwie tendencje w zakresie odnowy orkiestry. Jedna szła w kierunku monumentalizacji, a druga w kierunku kameralizacji. Pierwsza tendencja ma swoją (nieco dłuższą) historię: powiększanie obsady orkiestrowej widzimy kolejno w twórczości Beethovena, Berlioza, Liszta, Wagnera, R. Straussa, impresjonistów, aż do punktu kulminacyjnego, który stanowią: *VIII Symfonia* Mahlera i *Gurre-Lieder* Schönberga. W *VIII Symfonii* Gustawa Mahlera mamy do czynienia z monumentalizacją ilościowo wyrażającą się w tym, że kompozytor założył wykonanie utworu przy udziale aż tysiąca wykonawców (naturalnie wchodzi tu w grę, obok orkiestry, bardzo silnie wzmocniony chór). W *Gurre-Lieder* Schönberga chór i orkiestra są również gigantycznie rozbudowane: 3 czterogłosowe chóry męskie, ośmiogłosowy chór mieszany, 8 fletów, aż 10 rogów, 7 puzonów itp.

Jednocześnie tenże sam Schönberg wniósł do nowej muzyki tendencję przeciwną, dając pierwsze impulsy do radykalnej redukcji środków orkiestrowych w *I Kamersymphonie* (*Symfonii kameralnej*) napisanej na mały zespół 15 solowych instrumentów. Występuje tu zjawisko, które by można określić jako paradoksalne: w orkiestrze kameralnej muzyka wzbogaca się pod względem fakturalnym niepomiaralnie, pojedyncze głosy są tu bowiem faktycznie głosami

indywidualnymi; muzyka nie brzmi tu tak silnie jak w pełnej orkiestrze, jest jednak znacznie bardziej złożona, a jej brzmienie zyskuje na barwie dzięki solistycznemu traktowaniu poszczególnych instrumentów.

Arnold Schönberg położył wielkie zasługi również dla rozwoju techniki wokalne. Jeszcze u Wagnera linia głosu wokalnego traktowana była na wzór instrumentalny w zakresie melodyki, ale już w zakresie dramaturgicznym kompozytor ten usiłował stworzyć swoistą deklamację muzyczną. Do tego ostatniego wątku nawiązuje w swoim ekspresjonistycznym modelu wokalnym Schönberg, twórca idei „śpiewu mówionego” (*Sprechgesang*, wym. *szprech-gezang*), która po raz pierwszy dokumentuje zgodność normalnej, zwykłej mowy z muzyką. Należy bowiem zdać sobie sprawę z tego, że śpiewanie tekstu jest co prawda czymś artystycznym, ale jakby nienaturalnym. Jest to bowiem transpozycja mowy afektowanej i cieniowanej na język „wokalności instrumentalnej”. Głos ludzki traktowany jak instrument może w deklamacji słowa śpiewanego osiągnąć walor bardzo bliski mowie naturalnej. Schönberg traktował głos ludzki w szerokim zasięgu, od instrumentalnej linii aż po aktorską prezentację tekstu. Jeśli możemy powiedzieć, że w zakresie wokalnym Schubert posługiwał się językiem, który moglibyśmy określić jako muzyczny język wierszowany, to Schönberg i jego następcy posługują się wręcz prozą muzyczną (termin ten wprowadził sam Schönberg).

Na przełomie ostatnich stuleci, obok kontynuatorów romantyzmu — Ryszarda Straussa, Gustawa Mahlera, Jana Sibeliusa czy Mieczysława Karłowicza — pojawili się twórcy o nowym zupełnie odczuciu możliwości muzyki: Klaudiusz Debussy, Arnold Schönberg oraz jego dwaj uczniowie Alban Berg i Anton Webern; Charles Ives, Aleksander Skriabin i Edgar Varèse.

Pierwszą nowością w muzyce był impresjonizm, a jego szermierzem Debussy, który metodycznie rozkładał muzykę na elementy, na czynniki pierwsze. Melodia, harmonia i rytm nie były już związane w zależną od siebie całość, lecz funkcjonowały osobno. Debussy już w samej harmonice dokonał odkryć o wielkim znaczeniu. Użyta przez niego skala całotonowa nie miała nic wspólnego ani z systemem *dur-moll*, ani z modalizmami, ani z tonacjami kościelnymi; była sztuczną skalą, która naturalizowała się jednak niezwykle łatwo.

Muzyka przełomu ostatnich stuleci to muzyka impresjonizmu i ekspresjonizmu. Głównym przedstawicielem impresjonizmu był Debussy, który około 1890 roku przeniósł owo malarskie pojęcie do muzyki. Wiązanie muzyki z tytułami (programowymi lub wyrażającymi nastroje), jej subtelniejsza niż kiedykolwiek dotąd obrazowość — oto główne cechy muzycznego impresjonizmu. Przykłady ekspresjonizmu muzycznego znajdziemy w twórczości Schönberga, Skriabina i Ivesa, a nawet we wcześniejszym okresie twórczości Bartóka. W stylu ekspresjonistycznym charakterystyczne jest rozluźnienie tonalności, prowadzące do atonalizmu, skrajny subiektywizm oraz również programowość. W tym okresie uprawiany jest też styl późnoromantyczny (postromantyczny), wywodzący się z muzyki późnego okresu twórczości Wagnera, Brucknera

i Liszta, a uprawiany przez Mahlera i R. Straussa. Wchłania on idee religijne czy filozoficzne, muzyka nabiera tu często — zwłaszcza u Mahlera — znaczenia symbolicznego.

Z wielkiej liczby twórców przełomu stuleci na uwagę zasługują przede wszystkim mistrz opery Puccini, Rosjanin Skriabin, wielki nowator amerykański Charles Ives, a z Polaków Mieczysław Karłowicz.

Giacomo Puccini (wym. dzakomo puczini, 1858—1924) pochodził z licznej rodziny muzyków, działających od dawna we włoskim mieście Lucca jako kapelmistrze i nauczyciele muzyki, a także jako kompozytorzy, głównie muzyki kościelnej. Studiował najpierw w mieście rodzinnym, potem w Mediolanie. Jego praca dyplomowa *Capriccio sinfonico* (*Kaprys symfoniczny*) zdradzała wielki talent symfoniczny. Puccini chciał jednak zostać kompozytorem operowym. Pierwsze próby w tym zakresie wyglądały mizernie, sukces przyniosły mu dopiero *Manon Lescaut* (wym. maną lesko, 1893), a zwłaszcza *Cyganeria* (1896). Opery te były w swoim rodzaju arcydziełami. Ciekawe, że Puccini podejmował tematy operowe już wykorzystywane — zresztą bez powodzenia — przez innych (w obu wyżej podanych przypadkach — przez Masseneta i Leoncavalla), jakby chciał udowodnić, że muzyką można uszlachetnić niedostatki libretta.

Puccini miał wielki zmysł dla detalu muzycznego, do charakterystyki muzycznej stanów duszy swych bohaterów. Ale największą zaletą jego oper jest niezwykła melodyjność, formowana zgodnie z naturą głosu ludzkiego. W melodyce stosuje oryginalną linię o charakterystycznie opadających interwałach (przewaga kwarty i kwinty prowadzonej w dół), w harmonice — wiele środków impresjonizmu muzycznego, które jednak potrafił indywidualnie rozwijać (paralelizmy, akordyka kwartowa itp.). Znamiennym rysem języka Pucciniego jest prowadzenie linii melodycznej w oktawach (przez co potęguje się zarówno jej plastyczność, jak i wyraz samej melodii) bez komponowania tła czy klimatu harmonicznego. Melodyka Pucciniego wywodzi się niemal całkowicie z tradycji dziewiętnastowiecznej muzyki operowej, szczególnie uwielbianego Verdiego, który notabene pierwszy poznał się na talencie dramatycznym młodego kompozytora.

Według Pucciniego podstawą opery jest temat i jego rozwinięcie fabularne; w przeciwieństwie do większości zabiegających o powodzenie współczesnych mu twórców operowych uważał, że publiczność należy fascynować nie tylko muzyką, lecz przede wszystkim samą tematyką opery. Stąd pochodzi jego wyjątkowa dbałość o jasną, zrozumiałą akcję i o muzykę służącą jej podkreśleniu. Stosując specyficznie zmodyfikowaną technikę motywów przewodnich, Puccini doprowadził do perfekcji współdziałanie muzyki z akcją (dzięki mozaikowej technice aluzji motywicznych). Kolejne dwa dzieła Pucciniego *Tosca* (1900) i egzotyczna w tematyce literackiej i muzycznej *Madame Butterfly* (wym. madam baterflaj, 1904) stanowiły szczytowe osiągnięcia twórczości kompozytora. Ostatnie opery nie przyniosły mu już takiego powodzenia.



Na przełomie XIX i XX wieku w Rosji uprawiano wszystkie formy i gatunki muzyczne, muzyka rodzima miała już swoją tradycję, którą kontynuowała i którą też zwalczała. Muzyka nie rozbrzmiewała już — jak przed kilkudziesięciu jeszcze laty — na dworach i w salonach, lecz przeszła do sal koncertowych i na sceny operowe. Szkolnictwo muzyczne, stowarzyszenia muzyczne, towarzystwa filharmoniczne (w Petersburgu, w Moskwie), krytyka i piśmiennictwo muzyczne, w którym brali udział wybitni kompozytorzy (za przykładem Czajkowskiego czy Rimskiego-Korsakowa) — wszystkie te czynniki zapewniały muzyce rosyjskiej nie tylko rozwój, ale i wielkie znaczenie w muzyce europejskiej. Świetnym posunięciem było założenie przez M. Bielajewa (w Lipsku, 1885) rosyjskiego wydawnictwa muzycznego, które zaczęło propagować muzykę rosyjską na cały świat.

Największą indywidualnością rosyjskiej muzyki przełomu XIX i XX wieku był Aleksander Skriabin (1872—1915), którego znaczenie wykraczało daleko poza granice Rosji. Skriabin wychowywał się w korpusie kadetów, ale od najwcześniejszych lat zamierzał zostać muzykiem. Uczył się gry fortepianowej od piątego roku życia. W 1891 ukończył ze złotym medalem klasę fortepianu w konserwatorium moskiewskim. Zetknięcie z wydawcą Bielajewem umożliwiło mu start kompozytorski. Píše wiele, przeważnie na fortepian, a jednocześnie podróżuje po Europie, fascynując słuchaczy swoją bogato zróżnicowaną, subtelną grą i zachwycającym wirtuozostwem.



Aleksander Skriabin

W 1910 r. powraca do Moskwy i koncentruje się wyłącznie na twórczości. Ma już za sobą szereg dzieł o zasadniczym znaczeniu, ze słynnym orkiestrowym *Poematem ekstazy* (1907) na czele. W ostatnich latach życia poszukuje nowych środków, dochodząc w *Prometeuszu* — „poemacie ognia” (1910) do użycia „fortepianu świetlnego”, próbując dokonać syntezy dźwięku z grą barwnych światel rzucanych na ekran.

Przez długie lata Skriabin będzie uchodził za radykalnego nowatora, co zresztą — początkowo — ujemnie wpłynęło na wejście jego muzyki do repertuaru światowego.

Główną dziedziną twórczości Skriabina jest muzyka fortepianowa: sto kilkanaście preludiów i etud oraz dziesięć znakomitych i oryginalnych sonat. Jego język dźwiękowy stanowi pomost między rozszerzoną tonalnością romantyzmu a elementami impresjonizmu Debussy'ego. Znamienna jest szczególnie *III Sonata fortepianowa* (1898), pełna patetycznego dramatyzmu i ekstatyczności, typu Liszta i Wagnera, wypierającej wzorowany na Chopinie liryzm poprzednich kompozycji Skriabina.

W zakresie harmoniki kompozytor — eliminując z akordyki elementy najbardziej typowe dla pierwotnych form funkcyjnych i dając w ich miejsce konstrukcje wielodźwiękowe — wypracował własną akordykę. W późnej twórczości Skriabin wprowadził „akord mistyczny” ($c-fis-b-e^1-a^1-d^2$), nie dający się odnieść do harmoniki funkcyjnej.

W dziełach orkiestrowych Skriabin daje również pokaz mistrzostwa kompozytorskiego i oryginalności: i tak *II Symfonia* (1902) to ekstatyczny poemat triumfalno-heroiczny, natomiast *III Symfonia* (*Boski poemat*; 1904) opisuje ewolucję ducha ludzkiego według swego programu filozoficznego kompozytora. Z dzieł orkiestrowych ostatniego okresu wymienić trzeba przede wszystkim dwa wspomniane utwory: wyrafinowany dźwiękowo *Poemat ekstazy*,

skomentowany przez Skriabina w oddzielnie wydanej broszurze, dokładnie formułującej filozoficzno-estetyczny program muzyki i jej formalny układ w postaci elementów symbolicznych i programowych, oraz kompozycję na orkiestrę, chór, organy i fortepian świetlny *Prometeusz*, w którym Skriabin zamierzał dokonać syntezy dźwięku i barwy.

Obok Skriabina na czoło rosyjskich kompozytorów wybił się niezwykle popularny kompozytor i pianista Sergiusz Rachmaninow (1873—1943), autor m.in. preludiów i etiud fortepianowych, pieśni i czterech koncertów fortepianowych (*II Koncert fortepianowy c-moll* i *III Koncert fortepianowy d-moll* zdobyły ogromną popularność). Rachmaninow działał w Moskwie, od 1917 w Paryżu, a od 1935 w Stanach Zjednoczonych. Jego muzykę cechuje rozmach wirtuozowski i pełna szerokiego oddechu melodyka.

Charles Edward Ives (wym. czarlz ajwz, 1874—1954), amerykański kompozytor, urzędnik i współzałożyciel świetnie prosperującego towarzystwa ubezpieczeniowego, był równie niezależny od panujących w Europie prądów jak Skriabin. Dzięki intuicji artystycznej, odwadze i bezkompromisowości Ives potrafił wytworzyć własny niepowtarzalny styl muzyki o rewolucyjnym charakterze. W wielu aspektach techniki jego muzyka wyprzedziła zdobywcze kompozytorskie Strawińskiego, Schönberga i Bartóka o kilka lat. Przede wszystkim Ives jest w swym kraju pionierem muzyki narodowej (muzyka amerykańska była obciążona wzorcami niemieckimi, w dodatku — w wydaniu bardzo akademickim), zwolennikiem asocjacji literacko-muzycznych, cytowania motywów amerykańskich (w bardzo szerokiej skali — od pieśni kościelnych aż po popularne tańce i marsze), nadto też pionierem kompozycji improwizacyjnych, a przy tym znakomitym literatem (jego komentarze do utworów własnych stanowią wspaniałą lekturę). Napisał 5 symfonii, kilka niekompletnych dzieł symfonicznych, utwory na orkiestrę kameralną i wiele utworów orkiestrowych, fortepianowych i pieśni.

Od pierwszych lat swojej twórczości Ives znalazł się jakby na tropie dzisiejszego języka dźwiękowego; chodzi o takie zakresy techniki kompozytorskiej jak: atonalność, politonalność, polimetria i polirytmyka. W każdym z tych zakresów Ives wprowadził indywidualne rozwiązania i rozwinął je w różnych kierunkach. To mieszanie technik jest dla niego bardzo typowe. Ives nigdy nie wybierał środków, lecz stosował je bez żadnej selekcji w sposób tak naturalny, jak gdyby język muzyczny był jego mową. Fascynująca osobowość Ivesa i wielki indywidualizm jego muzyki objawiły się w Europie dopiero w latach pięćdziesiątych.

Pod koniec ubiegłego stulecia twórczość polska nie była szerzej znana w Europie. Złożyło się na to wiele czynników zewnętrznych, ale trzeba przyznać, że i sami kompozytorzy byli bardzo odlegli od niepokoju, który tak się udzielał twórcom działającym w Paryżu, Berlinie czy w Wiedniu. Na forum europejskim muzyka polska zaczęła się liczyć dopiero od Karola Szymanowskiego. Zasad-

niczą przyczyną tego stanu rzeczy było niewątpliwie olbrzymie zacofanie stylistyczne naszej muzyki, mające swe podłoże — podobnie jak ogólne zaniedbanie i opóźnienie kulturowe — w trudnościach długoletniego, tragicznego okresu niewoli narodowej.

Przeszło pół wieku minęło od śmierci Chopina, zanim muzyka polska dojrzała do kontynuowania linii rozwojowej wytyczonej przez jego twórczość. Rzeczywistą kontynuacją nie była bowiem ani muzyka Moniuszki, ani Zygmunta Noskowskiego (autora pieśni, symfonii, poematu symfonicznego *Step*, muzyki kameralnej i scenicznej) czy Władysława Żeleńskiego (twórcy oper, pieśni, uwertur symfonicznych), ani przedwcześnie zmarłego Juliusza Zarębskiego (utwory fortepianowe, *Kwintet*). Muzyka ich wypełniała zaledwie część tego, co na przestrzeni tak długiego i obfitującego w zasadnicze przemiany czasu było do odrobienia.

Zadanie to — podjęcia wielkiej chopinowskiej linii ewolucyjnej, adaptacji współczesnych osiągnięć światowych i podniesienia naszej muzyki do wyżyn kultury europejskiej, spełnić miał dopiero Karol Szymanowski. Przechodząc od Chopina i Skriabina, poprzez muzykę R. Straussa, Regera, Debussy'ego, a także Strawińskiego, i — tym samym — przez rozmaite style, Szymanowski znalazł się w kręgu nowej muzyki jako pierwszy po Chopinie twórca europejskiej klasy. Jak to możemy po latach ocenić — spełniał Szymanowski rolę pomostu między tradycją a współczesnością, a przede wszystkim rolę rzecznika nowych idei.

Obok Szymanowskiego najwybitniejszą postacią był przedwcześnie zmarły Mieczysław Karłowicz (1876—1909). Zamiłowany narciarz, zginął zasypany lawiną śnieżną w Tatrach. Był pierwszym wybitnym polskim symfonikiem, twórcą, który mimo niedługiego życia doszedł do wielkiej dojrzałości. W grze skrzypcowej uczeń Stanisława Barcewicza w Konserwatorium Warszawskim, a w kompozycji — Zygmunta Noskowskiego, później pogłębiał naukę — jak wielu kompozytorów polskich jego pokolenia — w Berlinie. Zniechęcony nieżyczliwą dla młodych twórców polityką Filharmonii Warszawskiej zaszył się w Zakopanem.

Swoją twórczość rozpoczął od małych form, zwłaszcza pieśni, z których kilka zyskało ogromną popularność (np. *Pamiętam ciche, jasne, złote dnie*). Interesowała go jednak twórczość symfoniczna i na tym polu miał osiągnąć największe rezultaty. Zrazu pisał dzieła autonomiczne: *Serenadę na smyczki* (1897), *Koncert skrzypcowy A-dur* (1902), ale już *Symfonia e-moll* nosi tytuł *Odrodzenie* i z pewnością powstała jako wynik studiów i zachwytu nad twórczością R. Straussa. Następne utwory mają charakter poematów symfonicznych: *Powracające fale* (1904), *Odwieczne pieśni* (1906), *Rapsodia litewska* (1906), *Stanisław i Anna Oświecimowie* (1907), *Smutna opowieść* (1908) i *Epizod na maskaradzie* (dokończony i zinstrumentowany przez znakomitego dyrygenta G. Fitelberga). W dziełach tych pobrzmiewa „nuta słowiańska”, a pod względem pracy tematycznej i instrumentacji górują one absolutnie ponad dziełami ówczesnych kompozytorów polskich. Reprezentują styl neoromantyczny, emoc-



Mieczysław Karłowicz w Tatrach

jonalny dzięki wydobyciu na plan pierwszy głębokiej liryki, w której uderza przejmujący smutek i melancholia.

Karol Szymanowski i Ludomir Różycki, a z nimi Grzegorz Fitelberg i Apolinary Szeluto tworzyli grupę postępowych kompozytorów na przełomie stuleci. Łączy tych twórców nie tyle wymyślony szyld „Młoda Polska w muzyce”, co podobna tendencja estetyczna, jeśli chodzi o muzykę, i zbieżność duchowa z ruchem młodopolskim w literaturze.

Ludomir Różycki (1884—1953) był synem profesora Konserwatorium Warszawskiego. Studiował w Warszawie i w Berlinie, uczył w Warszawie i w Katowicach. W jego twórczości najważniejsze miejsce zajmują dzieła sceniczne: balety *Pan Twardowski* (wystawiany wielokrotnie w kraju i za granicą) oraz *Apollo i dziewczyna*, opery: *Bolesław Śmiały* (1908), *Meduza*, *Eros i Psyche* (1916), *Casanova* (1922), *Beatrix Cenci* (1926). Był przedstawicielem neoromantyzmu (poematy symfoniczne *Bolesław Śmiały*, *Pan Twardowski* i *Anielli*, a także prelud symfoniczny *Mona Lisa Gioconda*, 1911, są tego najlepszymi przykładami). Ponadto pisał koncerty instrumentalne i pieśni. Twórczość Ludomira Różyckiego, odznaczająca się wieloma cechami dobrego rzemiosła, ma w muzyce polskiej duże znaczenie już choćby dzięki temu, że obejmuje gatunki mało w Polsce uprawiane (balet, opera, poemat symfoniczny).

TRADYCJA MUZYCZNA

Tradycja — to przekaz. Człowiek nie zawdzięcza wszystkiego sobie, zawdzięcza też wiele tym, którzy pojawili się przed nim. Często nie wiemy, dlaczego tak mówimy, dlaczego mamy takie poglądy, obyczaje. Mamy je z tradycji, z przekazów, które przechodziły z pokolenia na pokolenie od czasów, których już nie ogarniamy pamięcią.

Przywiązanie do tradycji każe ludziom postępować, myśleć i odczuwać w sposób podobny; tradycja ma swoje zalety, ma też wady. Tradycja narodowa każe nam upatrywać w przeszłości same dobre strony, ale wiemy, że bywały i plamy.

Tradycja jest przywiązaniem do wartości, na które zdobyła się ludzkość. Mówimy: dobre tradycje, i mamy na myśli to wszystko, co sobie w tradycji cenimy.

Ale każdy nowator zwalcza tradycję. Dlaczego? Bo widzi w niej głównie to, co nas obciąża. Tradycje muzyczne są i dobre, i złe. Muzyka Chopina jest na pewno z punktu widzenia dzisiejszej muzyki tradycyjna. Ale czy jest bezużyteczna? Nie. Takiej muzyki nie można już dziś pisać, nawet gdyby komuś przyszła na to ochota, a to dlatego, że Chopin żył w innych czasach, miał inne poglądy na muzykę, inaczej ją odczuwał. Dziś możemy go tylko podziwiać! Kiedy Chopina próbowano naśladować, było to tylko żałosne. Geniusze mają to do siebie, że naśladować ich niepodobna. Dziś możemy Chopina naśladować tylko w niektórych za-

kresach: możemy naśladować go w pałsi tworzenia nowych wartości (bo Chopin pisał muzykę nową i nowatorską), możemy naśladować go w dbałości o każdy szczegół. Przeszłość żyje w nas, jest zbiorem treści kulturowych, bez których nikt z nas nie mógłby się obejść.

Tradycja narodowa — to nie tylko poglądy i sposób odczuwania świata, to także dzieje narodu, jego kultura, jego folklor, słowem: te wszystkie elementy dorobku, które stanowią o ciągłości kultury. Każdy naród ma swoją tradycję i gdy dla nas największym wieszczem jest Mickiewicz, to dla Włochów będzie nim Dante, dla Niemców Goethe, a dla Anglików Szekspir.

Podobnie jest z muzyką. Przeglądając dzieje muzyki w obcych językach widzimy, jak bardzo cenią sobie inne kraje swych twórców. Poszczególne narody mogą mieć tradycje w różnym stopniu bogate. W muzyce istniały narody o wielkich tradycjach. Muzyka włoska może się szczycić dłuższą tradycją niż muzyka rosyjska, w której na początku XVIII wieku dominowali przyjezdni Włosi (mowa tu o muzyce świeckiej, religijna muzyka rosyjska ma swoją bardzo długą, osobną tradycję). Polska muzyka rozwijała się w poszczególnych wiekach różnie, bywały okresy wspaniałe, bywały także lata chude, lata mało twórczego naśladownictwa. Bo twórczość danego narodu ma też swoje wzloty i depresje.

Dla nas wielką tradycją jest muzyka wybitnych twórców okresu odrodzenia — Mikołaja z Radomia, Wacława z Szamotuł, Mikołaja Gomółki

i Marcina Leopolity, świetnych mistrzów polskiego baroku, takich jak Zieleński, Mielczewski, Jarzębski, Pękiel, Szarzyński czy Gorczycki, ciekawych postaci klasycyzmu, którym przewodził Kamiński, Stefani, Ogiński czy Milwid, romantyzmu z Chopinem na czele, przy którym pełnym blaskiem jaśnieje talent Moniuszki, a nieco mniejszym Elsnera czy Kurpińskiego.

Tradycję polską wyznaczają też nowsze nazwiska, od Wieniawskiego, Żeleńskiego i Noskowskiego począwszy aż do Paderewskiego, Karłowicza i Szymanowskiego. Kilkadziesiąt nazwisk, a każde wiąże się z dziełami,

które znamy i cenimy my Polacy przede wszystkim.

Tradycja — to dla wielu przyzwyczajenie. Jest to ujęcie z gruntu fałszywe. Tradycja — to coś, co miłujemy, nie coś, do czego jesteśmy przyzwyczajeni. Naszą wiedzę, nasze obyczaje, a nawet nasze umiejętności kształtuje tradycja — to pewne. Ale powinniśmy też zdobywać się na rzetelną ocenę wartości tradycji, uwielbiać ją, gdy na to zasługuje, ganić, jeśli jest zła. Złą tradycją polskiego życia było zawsze niedocenywanie własnych wartości. Kto, jak nie my sami, ma znać wartość naszego dorobku?

Impresjonizm w muzyce. Debussy

Impresjonizm muzyczny powstał około 15 lat po pojawieniu się tego kierunku w malarstwie. Jeden z obrazów Moneta, wystawiony w Paryżu w 1874 r. (*Impression. Soleil levant* — *Impresja. Wschód słońca*), dał nazwę i początek temu ruchowi, który reprezentowali, poza Monetem, tacy malarze jak Cézanne, Degas czy Renoir. Impresjonistom chodziło o wyjście z malarskich pracowni, o malowanie w plenerze, gdzie łatwo dostrzega się grę światła i cieni, gdzie barwy — intensywne i mocno przeżywane — zastępują linie. Obrazy impresjonistów miały nastrój i atmosferę, o precyzji linii i formy nie było tu mowy, liczyło się wrażenie.

Podobnie kompozytorzy, których nazwano impresjonistami, dbali bardziej o barwność muzyki niż o jej kontury, bardziej o uzyskanie wrażenia niż o przekaz formy.

Do najwybitniejszych impresjonistów należeli: Debussy, Ravel, de Falla i Respighi. Również Karol Szymanowski miał w swojej bogatej twórczości okres impresjonistyczny i wielu uważa, że był to najbardziej udany okres w jego muzyce.

Klaudiusz Debussy (wym. debüsi, 1862—1918), najznakomitszy przedstawiciel francuskiego impresjonizmu muzycznego, pisał zrazu pod wpływem Chopina i Wagnera, szybko jednak odwrócił się od muzyki romantycznej i czerpiąc impulsy z poezji, a także z twórczości Musorgskiego czy z brzmienia orkiestry wschodnioazjatyckiego gamelanu (zespołu złożonego głównie z instrumentów perkusyjnych, z którym zetknął się na wystawie światowej w Paryżu w 1889), doszedł do nowego sposobu muzycznej wypowiedzi. Kompozycję studiował w konserwatorium paryskim. W 1884 otrzymał Nagrodę Rzymską, zaszczytne wyróżnienie zapewniające środki materialne do kontynuowania studiów w Rzymie, przedtem jeszcze (w 1880), jako pianista przyboczny słynnej protektorki Czajkowskiego, pani Nadieždy von Meck, zwiedził Szwajcarię, południową Francję, Włochy i Rosję. Od 1892 mieszkał stale w Paryżu, swe życie towarzyskie ograniczając do wąskiego grona wybranych przyjaciół. Był przez kilkanaście ostatnich lat życia krytykiem muzycznym kilku czołowych pism francuskich.

Debussy pisał wiele na fortepian, uprawiał muzykę kameralną, tworzył też dzieła orkiestrowe, wokalne, sceniczne — słowem: był jednym z najbardziej uniwersalnych twórców naszego stulecia. W dziedzinie muzyki fortepianowej znany jest przede wszystkim jako autor *Suity bergamasque* (wym. bergamask, 1890—1905, ze znanym *Światłem księżycy*), zapowiadającej elementy subtelności i odwołującego się do impresji stylu muzycznego, dalej cyklu *Kącik dziecięcy* (1888), wspaniałych i odkrywczych *Obrazów* (1905—07), *Etiud* i *24 Preludiów* (1910—1913, jest wśród nich słynna *Zatopiona katedra*). Do dzieł orkiestrowych



należą oryginalne, barwne i typowo impresjonistyczne: *Popołudnie fauna*, *Nokturny*, *Morze* i *Obrazy*.

Debussy był muzykiem oryginalnym i wytrwałym. W ciągu trzydziestu lat twórczości przeszedł niezwykle długą ewolucję. Pierwszym nowatorskim dziełem kompozytora były pieśni do słów Verlaine'a. Ale dopiero *Popołudnie fauna* stało się manifestem nowej estetyki kompozytora. Utwór ten był pomyślany jako bardzo swobodna transpozycja wiersza Mallarmégo na język muzyczny, transpozycja, której efektem stał się autonomiczny poemat symfoniczny.

Punktem zwrotnym w rozwoju indywidualności twórczej Debussy'ego był jego dramat liryczny *Peleas i Melizanda* według poematu Maeterlincka. Opera ta jest francuskim, zasadniczo zmienionym wydaniem estetyki dramatycznej Wagnera z okresu *Tristana*. Debussy nazywał siebie muzykiem francuskim; wszystkie jego dzieła noszą wyraźne piętno narodowe. Wyraża się ono w prostocie języka muzycznego, w zastąpieniu linii melodycznych uzależnioną od poetyckiego słowa melodeklamacją, w statycznej, niedynamicznej formie, w eksponowaniu liryki. Największych innowacji Debussy dokonał w zakresie faktury fortepianowej, w ścisłym powiązaniu z techniką harmoniczną.

Debussy to jeden z największych odnowicieli muzyki, pierwszy kom-

pozytor, który — zrywając z romantyczną tradycją — pchnął rozwój muzyki na nowe tory. Potrafił muzyce tradycyjnej przeciwstawić własny, autonomiczny styl dźwiękowy, w najwyższym stopniu odmienny od, powszechnego wówczas, późnoromantycznego języka dźwiękowego. Na szczególną uwagę zasługuje w muzyce Debussy'ego faktura i kolorystyka. Typowo Debussy'owska delikatna tkanina dźwiękowa stała się wzorem dla wszelkich późniejszych subtelności kolorystycznych i instrumentacyjnych. W muzyce Debussy'ego łączyła się ona z na wskroś ornamentálną meliką i arabeskową formą rozwijania motywów. W większości dzieł orkiestrowych kolorystyka i harmonika są wzajemnie od siebie uzależnione. Cieniowaniu harmoniki odpowiada bogate cieniowanie barw instrumentalnych, najczęściej delikatnych i subtelnych. Debussy jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na nowe możliwości muzyki orkiestralnej, zredukowanej do elementów najpotrzebniejszych. Orkiestracja dzieł Debussy'ego stanowi jakby antytezę rozbudowanej faktury symfonicznej Ryszarda Straussa czy Gustawa Mahlera.

Twórczości Debussy'ego nie należy rozpatrywać tylko w aspekcie stylu impresjonistycznego. Pod koniec życia kompozytor dążył do klasycznej doskonałości, co uwidacznia się już w samym sposobie kameralnej instrumentacji. Powracał też do środków dawnych (słynne „renesansowe” chóry w oratorijskim misterium *Męczeństwo św. Sebastiana*). Debussy przekraczał schematy i zarazem dbał o doskonałość, wyważenie proporcji i równowagę. Należał w nowej muzyce do pierwszych twórców, którzy obywali się bez schematów, ponieważ autonomicznie muzyczna zgodność była dla nich podstawowym prawem. Zgodność ta zrazu wyglądała jak anarchia i dopiero po pewnym czasie, potrzebnym na asymilację słuchową, została zrozumiana i uznana.

49

Ravel

Maurycy Ravel (1875—1937) potrafił impresjonizmowi muzycznemu dodać odrębnego kolorytu przez fantastykę i dźwiękowe wyrafinowanie. Jego muzyka odznacza się doskonałością formy i przejrzystością rysunku melodycznego, a także znakomitą, wzorową instrumentacją. U Ravela widoczne są wpływy współczesnych mu kompozytorów francuskich: Chabrier, Satie'ego, Debussy'ego, a także estetyki Rimskiego-Korsakowa i Strawińskiego oraz kompozytorów francuskiego baroku (Couperin).

W późniejszych utworach (ok. 1910) Ravel dochodzi do własnego języka harmonicznego-kolorystycznego. Ważną pozycję w dorobku kompozytora stanowią dwa koncerty fortepianowe i szereg dzieł przerobionych z wersji for-



te pianowej na wersję orkiestrową. Pod względem repertuarowym największe znaczenie ma jednak jego muzyka orkiestrowo-baletowa, a zwłaszcza *Bolero* (1928), *La Valse* (Walc) i suita *Dafnis i Chloe*, dzieła fascynujące blaskiem orkiestralnym. Ravel posługuje się w tych utworach formami tanecznymi muzyki hiszpańskiej (*Bolero*), wiedeńskiej (*La Valse*) czy francuskiej (*Dafnis i Chloe*), traktując je jako schematy formalno-melodyczne. Szczególnie *Bolero* zdobyło sławę jednego z najpopularniejszych utworów muzyki XX wieku. Kompozycję tę Ravel napisał na zamówienie tancerki Idy Rubinstein. Jest to balet, a właściwie jedna scena, której akcja rozgrywa się w gospodzie hiszpańskiej. Muzyka opiera się na dwu tematach ludowego, baskijskiego pochodzenia. Obie melodie powtarzają się niezmiennie aż 18 razy, oparte na tych samych harmoniach i rytmach wybijanych przez bębny; jedyna rzecz, która się zmienia, to instrumentacja. Melodia powtarzana jest przez coraz większy zespół instrumentów (od fletu solo począwszy po orkiestrowe *tutti*). Stopniowaniem środków instrumentacyjnych kompozytor uzyskał wspaniałe *crescendo* ilustrujące narastający dramatyzm akcji.

Bolero

temat I

3/4

itd. ostinato

temat II

3



50

Schönberg i atonalność

Schönberg tworzył w ciągu pół wieku i przez ten czas przeszedł drogę tak długą jak przed nim Beethoven. Jego muzyka nie jest jeszcze dobrze znana. Miał to nieszczęście — w przeciwieństwie do Debussy'ego czy Ravela — że nie napisał powszechnie uznanych arcydzieł. Zaznaczył się jednak w muzyce naszego stulecia tak wielkimi dokonaniem, że bez wahania można go postawić w rzędzie najwybitniejszych twórców.

Arnold Schönberg (wym. szenberg, 1874—1951), kompozytor austriacki, urodził się w Wiedniu. W ósmym roku życia rozpoczął naukę gry na skrzypcach, później na wiolonczeli. Z tego okresu pochodzą jego pierwsze próby kompozytorskie. Wiedzę muzyczną zdobywał właściwie samodzielnie. W 1895 roku zostaje dyrygentem chóru robotników z zakładów metalurgicznych w Stockerau pod Wiedniem. W 1899 powstaje pierwsze ważniejsze dzieło Schönberga — sektet smyczkowy *Verklärte Nacht* (*Rozjaśniona noc*). W 1901 Schönberg przenosi się do Berlina. Jego kolejne dzieło, *Gurre-Lieder* (wym. gure lider, *Pieśni zamku Gurre*) zwraca uwagę Ryszarda Straussa, który poleca Schönberga jako profesora Konserwatorium w Berlinie. Od 1903, znowu w Wiedniu, Schönberg oddaje się pracy pedagogicznej. Uczniami jego zostają m.in., sławni później kompozytorzy, Alban Berg i Anton Webern. W Wiedniu Schönberg zakłada stowarzyszenie prywatnych wykonań muzycznych, którego głównym celem były prezentacje dzieł awangardowych.

Na początku lat dwudziestych Schönberg obmyśla zasadę techniki dwunastotonowej, zwanej później dodekafonią, i pisze pierwsze kompozycje w tej

technice: *Pięć utworów fortepianowych*, *Serenadę* na instrumenty i głos, *Suite fortepianową* i *Kwintet* na instrumenty dęte. W 1925 r. zostaje powołany do konserwatorium w Berlinie, gdzie uczy do 1933 r. Zwolniony przez nazistów, decyduje się na emigrację do Francji. W 1934 roku przenosi się do USA. Do 1944 wykłada kompozycję na Uniwersytecie Kalifornijskim w Los Angeles, gdzie umiera.

Brahms, Dvořák, Wagner zaważyli może najsilniej na wczesnej twórczości Schönberga. Pełniejsze usamodzielnienie stylu kompozytora dokonało się w trzech kompozycjach: w sekcstecie smyczkowym *Rozjaśniona noc*, w poemacie symfonicznym *Peleas i Melizanda* (1903) oraz w *Gurre-Lieder* (1912). Następne dzieła wykazują już pełne mistrzostwo techniczne. Należą tu oba pierwsze kwartety smyczkowe, *I Symfonia kameralna* (1906) i skomponowany w tym samym czasie fragment *II Symfonii kameralnej*. Dzieła te wykraczają zdecydowanie poza ramy — mocno zresztą przedtem rozluźnionej — tonalności. Przejście od tonalności do dodekafonii nie nastąpiło gwałtownie, lecz było przygotowane przez okres, w którym prawa tonalne przestały już działać jako obowiązujące. Dodekafoniści uważali — nie bez racji — że ucho ludzkie może się przyzwyczaić do nowych współbrzmień i relacji dźwiękowych.

Źródła atonalności są dość przejrzyste. Po prostu system dur-moll przeżył się, wyczerpał swoje możliwości. Atonalność można traktować jako ostateczną konsekwencję rozpadu systemu dur-moll albo też jako formę żywiołowego protestu przeciwko martwej harmonice tradycyjnej. Pierwotna ostrość — tak rażąca słuchaczy i krytyków — starła się, co więcej: z kręgu atonalności dały się wyprowadzić pewne środki harmoniczne, które mogły funkcjonować nieco podobnie jak pozbawiona centrum tonalnego harmonika całotonowa. Okres atonalizmu przyniósł poszukiwania nowych rozwiązań kompozytorskich o wielkim znaczeniu dla dalszego rozwoju muzyki.

Schönberg napisał w swobodnej technice atonalnej szereg dzieł, które dowodzą, że kompozytor nie obywał się nigdy bez jakichś naczelných zasad. Nowość tych zasad polegała na tym, że wykraczały one daleko poza harmonikę i wykazywały coraz silniejszą ingerencję czynnika strukturalnego: dźwięki tworzyły konstrukcje.

W tym czasie obok harmonii (często traktowanej kolorystycznie) najatrakcyjniejsza pod względem ekspresyjnym była też barwa — orkiestrowa i wokalna. Schönberg dał w zakresie kolorystyki przykłady nowego traktowania instrumentów i głosu, nie wahając się nawet dodać do *II Kwartetu smyczkowego fis-moll* (1908) głosu śpiewającego (sopran w ostatnich dwu częściach). Szczególnym rodzajem techniki kompozytorskiej staje się też tzw. „melodia barw dźwiękowych”, oparta na zmienności nie dźwięków, lecz barw orkiestrowych. W ogóle zmienność jest w muzyce Schönberga jakby zasadą naczelną, wobec której identyczność czy podobieństwo nabierają nowego sensu.

W *Księżycowym Pierrocie* (1912), składającym się z 21 fragmentów — pojedyncze części zmieniają się (w przybliżeniu) co półtorej minuty, przy czym podstawą formalną tych części są m.in. formy kontrapunkcyjne i wariacyjne.



Wariacyjność dotyczy w muzyce Schönberga wielu elementów, często wielu jednocześnie, i tłumaczy się niechęcią do dosłownych powtórzeń.

Dodekafonia opiera się na technice operowania dwunastoma niezależnymi, równoważnymi dźwiękami. Pierwotne zasady dodekafonii były bardzo ścisłe: narzucały nie tyle dyscyplinę, co serię zakazów, w czym można dostrzec wiele analogii do zasad dawnego kontrapunktu. Dopiero ominięcie niektórych zakazów pozwoliło pełniej wykazać melodyczne i ekspresyjne możliwości dodekafonii.

Dodekafonię Schönberga najlepiej ilustruje opera *Mojżesz i Aron* (1932, nie ukończona) oraz pierwsze dzieło symfoniczne napisane w technice dwunastotonowej: *Wariacje symfoniczne* (1928), szczytowe osiągnięcie kompozytora w dziedzinie muzyki orkiestrowej. Schönberg uzyskuje rozległą formę symfoniczną, imponującą organiczną zwartością, bogactwem fantazji dźwiękowej i monumentalnych napięć i kulminacji, co kwalifikuje dzieło do gatunku wielkich form symfonicznych (gatunek ten reprezentują też dwa koncerty instrumentalne: *Koncert skrzypcowy*, 1936, i *Koncert fortepianowy*, 1942). Osobną pozycję zajmuje w twórczości Schönberga kantata *Ocalały z Warszawy* (1947, na głos mówiony, chór męski i orkiestrę), upamiętniająca tragiczny los Żydów w okresie drugiej wojny światowej.

Dodekafonia i punktualizm. Webern i Berg

Muzyka zawsze opierała się na wyborze dźwięków. W muzyce europejskiej z ogólnej skali 12 dźwięków oktawy wybierano 5 czy 7 dźwięków i nimi się posługiwano. W muzyce ludowej różnych narodów funkcjonują skale pięciodźwiękowe (inaczej: pentatoniczne), w systemie dur-moll tonacje miały regularnie po 7 dźwięków, pozostałe dochodziły do nich lub nie, w zależności od stylu epoki czy nawet kompozytora.

Na początku naszego stulecia sytuacja zmieniła się radykalnie: kompozytorom nie wystarczały tonacje, nawet jeśli były znacznie rozszerzone, jak u Skriabina czy Szymanowskiego. Wyłoniła się potrzeba dysponowania pełnym materiałem dwunastotonowym. Schönberg ustalił około 1923 r., że dźwięki te muszą być traktowane jako idealnie równoważne i że najlepiej będzie, gdy się je ułoży w tzw. serie. Seria dwunastu dźwięków jest odąd podstawą techniki, którą z grecka nazwano dodekafonią (*dodeka* — dwanaście, *phone* — dźwięk).

Trzeba tu podkreślić, że jeśli przez trzy wieki trwający układ rzeczy zwany był systemem (system dur-moll), to tu mamy do czynienia nie z systemem, lecz z techniką kompozytorską, taką, jaką był kiedyś kontrapunkt. Zresztą Schönberg przejął z kontrapunktu większość zasad postępowania. W dodekafonii seria, czyli układ porządkowy dwunastu równoważnych dźwięków, decyduje o stosunkach, jakie zachodzą między dźwiękami w pionie i poziomie na przestrzeni całego utworu. Możliwości dodekafonii są ogromne, jakkolwiek dla kompozytorów dość uciążliwa okazała się zasada niepowtarzania dźwięków. Od tej zasady uczniowie Schönberga (np. Berg) jęli szybko odstępować.

Najwybitniejszą postacią nowej muzyki i dodekafonii zarazem był mało znany za życia i tylko przez garstkę przyjaciół uznawany kompozytor Anton Webern. Był on w pierwszej połowie XX wieku bez wątpienia największym nowatorem: potrafił zmienić najbardziej utrwalone reguły kompozycyjne, uniezależnić się od jakiegokolwiek stylu, stosując wyraźnie astylistyczną zasadę „komponowania od punktu zerowego”. Webern zestawiał muzykę na nowo (komponować — znaczy „zestawiać”). Punktem wyjścia w muzyce Weberna była dodekafonia.

Wprowadzenie do muzyki zasady dodekafonicznej dokonało przewrotu w samym materiale dźwiękowym. Okazało się bowiem, że nawet najbardziej rozszerzona tonalność umożliwia odbiór muzyki jako procesu melodyczno-harmonicznego, natomiast dodekafonia wprowadza zasadę, która stoi w jaskrawej sprzeczności z przyporządkowaniem słuchowym, jakie obowiązywało dotąd. Aby zdać sobie sprawę z tego, jakiego typu był to przewrót, wystarczy porównać jakikolwiek utwór dodekafoniczny z klasycznym (s. 192—194).

Dodekafonia jest stałym procesem zmian słuchowych punktów odniesienia.



To jednak dokonuje się jedynie w warstwie wysokości dźwięków. W pozostałych warstwach muzyka dodekafoniczna zbliżona jest bardzo wyraźnie do muzyki tradycyjnej w ogólnej metodzie komponowania. W technice dodekafonicznej Schönberga najistotniejszym rezultatem była zmiana faktury muzycznej. Webern rozwinął ją do typu muzyki punktualistycznej, w której — dosłownie — każda nuta jest ważna.

Anton Webern (1883—1945), muzykolog i dyrygent, jest twórcą punktualizmu muzycznego. Kreowany przez niego osobliwy świat dźwiękowy, po drugiej wojnie światowej, miał się stać punktem wyjścia dla większości młodych kompozytorów. Już w 1899 r. Webern zaczął komponować, nawiązując zrazu do Brahmsa i Wagnera. W 1902 przeniósł się do Wiednia, gdzie w latach 1902—1906 odbył na uniwersytecie studia muzykologiczne. W 1904 r. rozpoczyna studia kompozycji u Arnolda Schönberga, swego późniejszego przyjaciela. Działał jako kapelmistrz teatralny, był też dyrygentem radia austriackiego.

W.A. Mozart *Eine kleine Nachtmusik (Serenada)*

Allegro

Skrzypce I

Skrzypce II

Altówka

Wiolonczela
Kontrabas

The first system of the musical score for 'Eine kleine Nachtmusik' (Serenade) by W.A. Mozart. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The first measure of each staff begins with a forte (f) dynamic marking. The Violin I and II parts play a melody of eighth notes, while the Viola and Cello/Double Bass parts play a supporting melody of eighth notes.

The second system of the musical score. It continues the melody from the first system. The Violin I and II parts play a melody of eighth notes, while the Viola and Cello/Double Bass parts play a supporting melody of eighth notes. The Viola part has a trill (tr) in the second measure. The Cello/Double Bass part has a trill (tr) in the second measure.

The third system of the musical score. It continues the melody from the second system. The Violin I and II parts play a melody of eighth notes, while the Viola and Cello/Double Bass parts play a supporting melody of eighth notes. The Viola part has a trill (tr) in the second measure. The Cello/Double Bass part has a trill (tr) in the second measure.

A. Schönberg: *Walc z opusu 23*

Seria:

A. Webern *Koncert op. 24* (początek)

Etwas lebhaft ♩ = ca 80 (Umiarkowanie)

rit. tempo rit.

Flet

Obój

Klarnet

Róg

Trąbka

Puzon

Skrzypce

Altówka

Forte-pian

z tłumikiem

f *p*

Webern jest autorem dzieł orkiestrowych: *Passacaglii*, *Sześciu utworów* (1919), *Symfonii* (1928), *Wariacji* (1940); kameralnych: *Koncertu na 9 instrumentów*, *Tria smyczkowego*, *Kwartetu smyczkowego*, *Kwartetu saksofonowego*; wokalnych (2 kantaty); utworów fortepianowych i pieśni. Jest odkrywcą techniki punktualizmu muzycznego polegającej na rozdrobnieniu materiału muzycznego na pojedyncze, wyizolowane zjawiska dźwiękowe. W malarstwie G. Seurat stosował już około 1880 r. technikę pointylistyczną, polegającą na rozbiciu plamy barwnej na drobne, pojedyncze punkty o własnym, niczym nie skażonym kolorze. Suma takich punktów tworzyła przewidzianą przez malarza mozaikową całość. Z takich drobnych czystych elementów muzycznych Webern układał swoje skondensowane w czasie kompozycje, które nazwano później kompozycjami punktualistycznymi. Punktem może być pojedyncza nuta lub wyizolowany akord. W każdym przypadku ważna jest nie tylko wysokość dźwięku, ale i jego konkretna postać rejestrowa, dynamiczna, artykulacyjna, rytmiczna i kolorystyczna.

Alban Berg (1885—1935) jest obok A. Schönberga i A. Weberna wybitnym reprezentantem środowiska wiedeńskich dodekafonistów. Dominującą cechą jego muzyki jest silny emocjonalizm, któremu podporządkowane są środki techniki kompozytorskiej. Do jego mistrzowskich dzieł należą *Suita liryczna* na kwartet smyczkowy, *Koncert skrzypcowy* (poświęcony „pamięci anioła” — zmarłej dziewczynce, którą kompozytor znał od najmłodszych lat), dwie opery: *Wozzeck* i *Lulu*.

52

Ekspresjonizm muzyczny

Na początku naszego stulecia jedna myśl nurtowała umysły postępowych kompozytorów: materiał oparty na systemie dur-moll przeżył się i wyczerpał. Dotychczasowe środki wyrazu okazały się niewystarczające do wyrażania doznań krańcowych, ostrych kontrastów i napiętności graniczących nieraz z obłędem, tak silnych, że trzeba było sięgać po nowe efekty, po nowe środki wyrazu. Oto opera *Wozzeck* (wym. wocek) Albana Berga, oparta na proroczo ekspresjonistycznym tekście G. Büchnera (1836), która jest dramatem miłosnym, a zarazem oskarżeniem społeczeństwa. Czy można było taki temat opisywać tradycyjnymi środkami w latach, gdy powstawała muzyka do dramatu (1917—1921)? Realizm wymagał środków bezpośrednich, gwałtownych jak krzyk, napiętnych jak obsesja, ekstatycznych jak wizje senne. Ekspresjonizm muzyczny (jak i równoległy do niego literacki) okazał się w swoich środkach

idealny do wyrażania przeżyć człowieka widzianego już nie jako bohater, lecz z całym bagażem jego materialnego i duchowego niewolnictwa.

Ekspresjonizm muzyczny to sztuka radykalnych przeskoków z jednego stanu w drugi. Muzyka zawsze opierała się na ciągłości toku narracyjnego, zaś w ekspresjonistycznych utworach narracja jest wciąż przerywana. Na gruncie systemu dur-moll muzyka rozwijała się płynnie, można było przewidzieć jej dalszy ciąg. Tu — w okresie ekspresjonizmu — trudno domyślić się dalszego ciągu muzyki. Narracja rwie się jak opowiadanie zmęczonego człowieka, coś stale goni tę muzykę, przerzuca ją z jednego stanu w drugi, nie ma w niej ani spokoju, ani kontemplacji, jest za to rwany, nerwowy sposób wypowiedzi. I gdzie tu szukać piękna w tradycyjnym rozumieniu?

Nic tedy dziwnego, że na utwory Schönberga i jego uczniów padały najcięższe gromy. Artystom odmawiano prawa do nazywania się kompozytorami, o ich muzyce pisano często w cudzysłowie („muzyka” Schönberga), wysmiewano ich tendencje twórcze jako absolutną i uwidocznioną nieudolność wypowiedzi artystycznej. Było to niesłychanie krzywdzące. Radykalizm, z jakim burzono stary system dur-moll i wprowadzano nowe techniki, miał charakter rewolucyjny. Za Schönbergiem i jego uczniami podążała tylko mała garstka wyznawców. Posługiwano się wciąż tymi samymi wykonawcami z małego kręgu muzyków zaprzyjaźnionych. Po dzień dzisiejszy muzyka ekspresjonistyczna jest mało znana, słuchana z rezerwą, akceptowana tylko przez odbiorców światlejszych. Jest to z pewnością muzyka elitarna i taką pozostanie. Jej miejsce w dziejach muzyki jest jednak niepodważalne.

53

Folklor w muzyce XX wieku

Muzyka narodowa w XIX wieku sięgała często do folkloru. Nie cytowano go wprost, ale pisano dzieła, które wskazywały wyraźnie na źródła ludowe. Muzyka ludowa przyczyniła się do konsolidacji elementów narodowych i w XX wieku, co na przykładzie muzyki Strawińskiego, Bartóka czy Szymanowskiego oraz de Falli można łatwo zaobserwować.

Wpływy folkloru — europejskiego i nawet pozaeuropejskiego — na nową muzykę są dość duże i stanowią jeden z czynników stylistycznych. W XX wieku pojawiły się u wielu kompozytorów idee artystycznego przetwarzania elementów ludowych, i to w krajach, które — jak na przykład Anglia — od lat stały z dala od ludowości (tu wielką rolę odegrał Ralph Vaughan-Williams, wym. ralf woon tyliamz, wybitny kompozytor, który na terenie hrabstwa Norfolk zbierał folklor i przetwarzał jego elementy w swojej muzyce). Folklor meksykański wykorzystali



Instrumenty jawajskiego gamelanu

w swoich kompozycjach dwaj wybitni twórcy: Carlos Chaves (wym. czavez) i Silvestre Revueltas; folklor brazylijski — Heitor Villa-Lobos (wym. wilia lobosz).

Najbliższy idei podniesienia folkloru do poziomu sztuki europejskiej był Manuel de Falla (wym. falia), który z folkloru andaluzyjskiego uczynił model narodowej muzyki hiszpańskiej o wielkich walorach artyzmu żywiołowego i kompozycyjnie przekonującego.

Muzyka Armenii uzyskała dzięki Aramowi Chaczaturianowi powszechność wykraczającą poza teren kraju. Tu też należy przypomnieć zainteresowanie kompozytorów folklorem niewłasnym, egzotycznym, pozaeuropejskim (Olivier Messiaen i rytmy muzyki hinduskiej; wcześniej jeszcze zainteresowanie Debussy'ego muzyką z Jawy — warto nadmienić, że bez światowych wystaw w Paryżu, w latach 1889 i 1900, na których demonstrowano muzykę Chin, Japonii, Annamu czy Jawy, zainteresowanie ówczesnych twórców muzyką egzotyczną byłoby niemożliwe).

W muzyce polskiej po Chopinie i Moniuszce adaptacja folkloru polegała przez długi czas na dość schematycznym umieszczaniu melodii i tańców ludowych w konwencji systemu dur-moll. Muzyka ludowa ma jednak własną, odrębną tonalność i inną fakturę; dopiero w twórczości Szymanowskiego doczekała się wspaniałej stylizacji. W polskiej muzyce nie mieliśmy takich fanatyków folkloru, jak węgierscy kompozytorzy Béla Bartók czy Zoltan Kodály (wym. kodaj), którzy dokładnie przestudiowawszy jego cechy, mogli tworzyć w „języku” folklorystycznym. Przykładem dla twórców polskich pozostał Karol Szymanowski, który starał się operować folklorem na tyle odrębnym (góralskim czy kurpiowskim), by przez sam ten fakt muzyka mogła być interesująca i oryginalna. W jego ślady poszli Artur Malawski, a także Stanisław Wiechowicz i Witold Lutosławski.

Béla Bartók (1881—1945), węgierski kompozytor, pianista i etnomuzykolog (badacz muzyki ludowej), komponować zaczął już w ósmym roku życia. Od 1893 kształcił się pod kierunkiem Franciszka Erkele, a następnie w Królewskiej Akademii Muzycznej w Budapeszcie. W 1901 r. podjął wraz z Zoltanem Kodályem pierwszą podróż badawczą, której celem było zbieranie autentycznych pieśni ludowych. Odtąd poznawanie i systematyczne badanie folkloru stało się dla Bartoka prawdziwą pasją. Kompozytor studiował nie tylko folklor węgierski, lecz nadto folklor krajów bałkańskich i Północnej Afryki. Wydał szereg prac, które wyrobiły mu sławę jednego z największych współczesnych badaczy muzyki ludowej. Poza folklorystyką Bartók poświęcał wiele czasu pianistyce, zarówno jako pedagog, jak i autor utworów dydaktycznych oraz wykonawca. W 1940 r. Bartók wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie pozostał do końca życia.

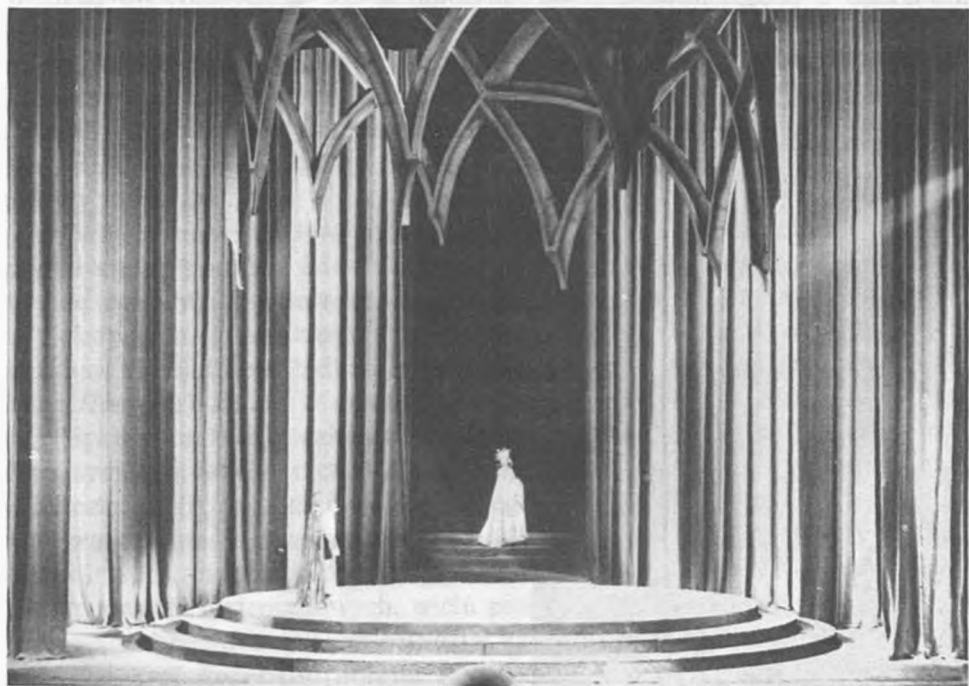
Indywidualny język Bartoka rozwijał się stopniowo. Wyzwoliwszy się od obcych wpływów, kompozytor wypracowuje pierwszą cechę własnego stylu — żywiołowy witalizm, najpełniej zaprezentowany w rozmyślnie „prymitywnym” *Allegro barbaro* (*Allegro barbarzyńskie*) na fortepian. Dalszą cechą muzyki Bartoka jest linearność i nadrzędność kontrapunktyki, szczególnie wyraźna w sześciu kwartetach smyczkowych. Kwartety smyczkowe demonstrują także olbrzymią ewolucję kompozytora — od przewagi elementów ekspresjonistycznych aż po największą koncentrację wyrazu w ostatnich kwartetach.

Cechy indywidualnego stylu Bartoka są liczne i nie można ich w całości wywieść z charakteru muzyki ludowej, którą kompozytor zajmował się tak intensywnie. Ogromny zmysł kolorystyczny i czułość na najdelikatniejsze odcienie dźwiękowe, dążenie do efektów szmerowych, wreszcie silny rys intelektualny, ścisłość konstrukcji, tendencja do matematycznej doskonałości wypowiedzi, gęsta technika motywiczna — oto właśnie znamiona jego muzyki, zapewniające mu miejsce wśród największych twórców ostatnich stuleci.

Bartók jest autorem muzyki orkiestrowej, m.in.: *Koncertu na orkiestrę* (1943), *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* (1936), dwu suit orkiestrowych, *Divertimenta na smyczki* (1939), trzech koncertów fortepianowych, dwu koncertów skrzypcowych, *Koncertu na altówkę*, muzyki kameralnej (m.in. 6 kwartetów smyczkowych), utworów skrzypcowych i fortepianowych (*Mikrokosmos* w formie zbioru 153 progresywnie ułożonych utworów fortepianowych), opery *Zamek Sinobrodego* i baletów *Drewniany książę* oraz *Cudowny mandaryn*. Pierwsze utwory Bartoka były pisane w stylu neoromantycznym, późniejsze w stylu zbliżonym do impresjonizmu, ekspresjonizmu, wreszcie w duchu folkloru stylizowanego klasycznie, z wielkim wyczuciem możliwości formalnych i kolorystycznych. Wcześniej, bo już około 1908 za-



prezentował się Bartók jako jeden z najbardziej ekspansywnych kompozytorów ówczesnej awangardy muzycznej. Zasadniczym przełomem w twórczości Bartóka stało się odkrycie witalnej siły rytmu, inspirowane w dużym stopniu impulsami folkloru.



Scena z opery Béla Bartóka *Zamek Sinobrodego*

Szymanowski

Szymanowski urodził się w tych samych — bardzo w geniuszy muzycznych płodnych — latach co Bartók, Strawiński, Webern, Berg i Varèse. Bartók i Strawiński są dziś najpopularniejszymi twórcami pierwszej połowy XX wieku, znaczenie Berga, Weberna i Varèse'a dla nowej muzyki jest olbrzymie. Kim był wśród nich Szymanowski? Był nie tylko świadkiem gwałtownych przemian stylistycznych, lecz ponadto sam ulegał licznym wpływom i niejako dostosowywał się do aktualnych tendencji.

Zrazu uległ wpływom Chopina i Skriabina, a potem kompozytorów niemieckich, Regera i R. Straussa, od którego przejął szeroki zasób środków instrumentacyjnych. Później jednak, z początkiem pierwszej wojny światowej, zależności tego typu zatarły się i do głosu doszła wielka indywidualność i dojrzałość twórcy. W aurze wpływów impresjonistycznych Szymanowski zaprezentował swą indywidualność znacznie lepiej (z tego okresu pochodzą *Mity* na skrzypce i fortepian, wśród nich znane *Źródło Aretuzy*).

To, co odróżnia kompozytora polskiego od współczesnych mu twórców europejskich, leży w jego niepowtarzalnej wrażliwości, umiejętności subtelnych cieniowań i specyficznego wyboru środków oraz barwności samego materiału harmonicznego. Wyrafinowanie dźwiękowe wiązało się często w muzyce Szymanowskiego z programowością, która jednakże nie determinowała procesu



Karol Szymanowski

formalnego, lecz traktowana była jako ogólny zaledwie wzór nastrojowości i aury ekspresyjnej. Utwory należące do tego typu muzyki to *I Koncert skrzypcowy*, *III Symfonia* oraz niektóre kompozycje instrumentalne. Utwory te skupiają w sobie elementy stylistyczne zarówno impresjonizmu, jak i ekspresjonizmu. Ten stop stylistyczny wykluczał modny w okresie pierwszej wojny światowej prymitywizm, którego Szymanowski unikał, nawet w późniejszym okresie folklorystycznym.

W ciągu trzydziestu lat ewolucji kompozytor wypracował własny język dźwiękowy. Jego harmonika, czerpiąca wzory z funkcyjności chopinowskiej i chromatyzmu wagnerowskiego, nie wykraczała poza środki typowe dla muzyki pierwszych lat XX wieku. Później jednak ustąpiła miejsca nowym koncepcjom, które znalazły swoje apogeum w specyficznym stosowanej politonalności (bitonalne, czyli zestawiające dwie tonacje, *Maski*, politonalny, czyli wielotonacyjny, *I kwartet smyczkowy*).

Zainteresowanie folklorem można w muzyce Szymanowskiego zaobserwować o wiele później niż u innych twórców europejskich. Impulsów bezpośrednich dostarczyło mu zetknięcie się z folklorem góralskim i poznanie baletowej muzyki Strawińskiego. Szymanowski potrafił się jednak uniezależnić od sugestii Strawińskiego i stworzył oryginalne stylizacje folkloru, które oddalają się od schematów ludowych. Twórczość Szymanowskiego ma wielkie znaczenie nie tylko jako dorobek indywidualny. Jej doniosłość jest olbrzymia również z punktu widzenia całej nowej muzyki polskiej.

Karol Szymanowski (1882—1937) urodził się we wsi Tymoszwówka na Ukrainie. W latach 1901—1905 studiował w Warszawie kompozycję u Zygmunta Noskowskiego. W 1905 — wraz z Ludomirem Różyckim, Grzegorzem Fitelbergiem i Apolinariem Szelutą — utworzył grupę „Młoda Polska w muzyce”. Wielkie znaczenie dla rozwoju indywidualności artystycznej Szymanowskiego miały podróże (Włochy, Sycylia, Afryka Północna, w późniejszych latach pobyty w Paryżu).

W 1927 r. został dyrektorem Konserwatorium Warszawskiego. W 1933 podjął szereg podróży koncertowych po Europie, wykonując na fortepianie własne utwory. W ostatnich latach życia jego domem była willa „Atma” w Zakopanem, gdzie często przebywał dla poratowania zdrowia, żywo interesując się folklorem Podhala, co znalazło odbicie w jego twórczości (*Mazurki*, balet *Harnasie*). Zmarł w sanatorium w Lozannie.

Był autorem wielu dzieł orkiestrowych, m.in. *Uwertury koncertowej* i czterech symfonii, wśród nich *III Symfonia* — „Pieśń o nocy” na tenor, chór i orkiestrę, 1916, do tekstu poety perskiego Dżalaludina Rumiego, *IV Symfonia koncertująca* na fortepian i orkiestrę (1932), dwu koncertów skrzypcowych (1916 i 1933), muzyki kameralnej (m.in. 2 kwartety smyczkowe), kompozycji skrzypcowych, fortepianowych, wielu pieśni na głos i fortepian oraz na chór (m.in. *Sześć pieśni kurpiowskich*), dzieł kantatowych i oratoryjnych oraz oper *Hagith* i *Król Roger* (do libretta J. Iwaszkiewicza i własnego, 1924), a także góralskiego baletu *Harnasie* (1931). Osobne miejsce zajmuje *Stabat Mater*

(1926) — dzieło muzyki religijnej o niezwyklej sile wyrazu, inspirowane tradycją polską.

Ewolucja, jaką przeżył, przyczyniła się do tego, że muzyka polska mogła po raz pierwszy od czasów Chopina włączyć się w nurt muzyki europejskiej. Szymanowski przeszedł przez wszystkie niemal style czy odmiany stylistyczne kultywowane w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku; najmniej punktów stykowych miała jego twórczość z neoklasycyzmem, co wynikało stąd, że w czasie najpełniejszego rozkwitu i supremacji tego stylu nad innymi Szymanowski przejął się ideami folklorystycznymi. Jego stylizacje folkloru należą do najbardziej udanych i mogą konkurować z podobnymi tendencjami w twórczości Bartóka. W muzyce początku XX wieku Szymanowski był jedną z najsilniejszych indywidualności twórczych.

56

Neoklasycyzm Strawińskiego i Prokofiewa

Na początku naszego stulecia sądzono, że nigdy nie da się już wrócić do tonalności. Tonalność — mówiono — wyczerpała swoje zasady interesujących połączeń, kombinacji i konstelacji, po prostu zużyła się. Kilkanaście lat po rozkwicie koncepcji atonalnych, którym zarzucano przede wszystkim rozmijanie się z naturalnymi prawami harmonii, powstała — najpierw we Francji, później w innych krajach, w Niemczech, w Stanach Zjednoczonych — idea orientacji estetycznej, której podstawą było odnowienie muzyki przez odrodzenie dawnych, wypróbowanych form, szczególnie muzyki instrumentalnej. Wzorem stały się utwory i formy XVII i XVIII wieku, ale nie XIX, gdyż właśnie do romantyzmu nikt nie chciał powracać. Tak rozwinął się neoklasycyzm — przez wielu rozumiany jako kierunek wręcz antyromantyczny, z ustawicznie zmieniającymi się modelami stylistycznymi i charakterystycznym (często ironicznym) dystansem. Muzyka neoklasyczna — to, rzecz jasna, uproszczenie, bliższy istoty rzeczy byłby termin muzyka neostylistyczna, bo przecież i do baroku sięgano równie chętnie i często, jak do klasycyzmu.

Neoklasycyzm stworzyli kompozytorzy, którzy byli zdecydowanymi przeciwnikami, niemieckiego zwłaszcza, romantycznego emocjonalizmu, jego ciężkości, programowości i zawiłości. Hasło neoklasyczne rzucił Igor Strawiński w muzyce do baletu *Pulcinella* (1919), w której wszakże wyraźniejsze są aluzje barokowe niż klasyczne, widoczne z kolei w słynnej *Symfonii klasycznej* Prokofiewa (1917). Neoklasycyzm przetrwał do 1950 roku, a więc do momentu pojawienia się całkowicie odmiennych koncepcji stylistycznych (serializm), znów złożonych i zawiłych. Główną cechą neoklasycyzmu była prostota, klarowność

formy, tematyki. W arcydziełach neoklasycyzmu podziwiamy idealną równowagę między pomysłem i jego realizacją. W zakresie harmoniki i instrumentacji nie unikano rozwiązań radykalnych, zwłaszcza w dysonansowej, bardzo niespójnej harmonice nie żałowano sobie dziwactw i połączeń niefrasobliwych, nie do przyjęcia jeszcze kilkanaście lat wcześniej. W kompozycjach neobarokowych często sięgano do form polifonicznych (wzorem był tu, oczywiście, Bach): do toccaty, passacaglii czy do concerto grosso.

Czołowym twórcą okresu neoklasycyzmu był Igor Strawiński (1882—1971), kompozytor, pianista i dyrygent rosyjski (rodzina Sulima-Strawińskich pochodziła ze wschodniej Polski, za czasów Katarzyny II osiedliła się w Rosji). Strawiński, syn śpiewaka operowego, wyrósł w atmosferze artystycznej. Już w okresie szkolnym próbuje komponować. Debiutuje w 1908 w Petersburgu prawykonaniem *Symfonii*. Wcześniej jeszcze, w 1907, zawarł znajomość z Sergiuszem Diagilewem, twórcą zespołu „Balety rosyjskie”, i otrzymuje od niego propozycję napisania baletów. Tak powstała seria wybitnych dzieł: *Ognisty ptak*, później *Pietruszka* (*Piotruś*) oraz *Święto wiosny*. W ciągu kilku zaledwie lat Strawiński wybija się na czoło ówczesnej światowej awangardy. W 1910 przenosi się do Szwajcarii, a w 1915 debiutuje w Genewie jako dyrygent (potem występuje też często jako koncertujący pianista). Od 1919 mieszka we Francji. W 1939 wyjeżdża do USA i tam pozostaje do końca życia.

Strawiński uprawiał niemal wszystkie gatunki i formy muzyki. Jego muzyka teatralna obejmuje 13 baletów i 4 opery, orkiestrowa: 4 symfonie i 21 innych utworów, dalej 7 koncertów i tyleż utworów na głos i orkiestrę, 9 utworów religijnych na głosy i instrumenty, 28 utworów na zespoły kameralne i wokalne, 6 solowych utworów fortepianowych i 2 utwory na dwa fortepiany dopełniają obrazu bogatego katalogu dzieł, w którym nie brak również transkrypcji muzyki innych kompozytorów (Gesualdo di Venosa, Bach, Czajkowski).

Do najbardziej znanych dzieł kompozytora należą (w ujęciu chronologicznym): balet *Ognisty ptak* (według baśni rosyjskiej, w 1 akcie, 1910), balet *Pietruszka* (1911), balet *Święto wiosny* (obrazy z pogańskiej Rusi, z choreografią Wacława Niżyńskiego, 1913), *Wesele* (rosyjskie sceny choreograficzne ze śpiewem i towarzyszeniem 4 fortepianów i perkusji, według rosyjskich pieśni ludowych, 1923), *Historia żołnierza* (w 6 scenach dla narratora, tancerzy i małego zespołu instrumentów, 1918), balet *Pulcinella* (1919), *Symfonia psalmów* na chór i orkiestrę (1930), balet *Gra w karty* (1936, z cytatami m.in. z Rossiniego i Jana Straussa młodszego), *Symfonia in C* (1940), *Symfonia w trzech częściach* (1945), zamówiony przez władze Wenecji utwór ku czci patrona miasta, św. Marka, *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* na głosy, chór i orkiestrę (1955), koncert fortepianowy (1959). Największą popularność, wyrażoną w postaci największej liczby nagrań, mają wczesne balety Strawińskiego, *Symfonia psalmów* i obie symfonie orkiestrowe.

Strawiński miał wyjątkowy dar twórczego kontaktowania się z tradycją i współczesnością, wyzyskiwania ludowych pierwiastków muzyki rosyjskiej



Igor Strawiński



Scena z baletu *Pietruszka* Igora Strawińskiego

i wszelkich impulsów z zewnątrz. Mimo długo i intensywnie uprawianej twórczości nie zmienił zbytnio swego stosunku do problemów tonalności. Zwolennik porządku dźwiękowego, pełnej świadomości twórczej i dyscypliny technicznej, stał się Strawiński najbardziej typowym reprezentantem nowej muzyki z jej niebywałą zmiennością gatunków, form i stylów. Kompozytor ten stoi jakby poza wszelką systematyką i wszelkie próby sformułowania jego estetyki i tendencji stylistycznych są z góry skazane na niepowodzenie.

Twórcą idei neoklasycyzmu był Ferruccio Busoni (wym. feruczio buzoni), wybitnym neostylistą — Albert Roussel (wym. rusel); najbardziej neobarokowo nastawionym twórcą okazał się kompozytor niemiecki Paul Hindemith (wym. hindemit, w Polsce jego odpowiednik znajdziemy w twórczości Bolesława Szabelskiego), z młodszych i nieco późniejszych neostylistów wymienić należy kompozytora rosyjskiego Dymitra Szostakowicza i angielskiego Benjamin Brittena, twórców przywiązanych do dawnych, wypróbowanych form, stąd znaczenia, zwłaszcza Szostakowicza, można upatrywać szczególnie w symfonice, w kultywowaniu szeroko rozbudowanej formy sonatowej.



Sergiusz Prokofiew

Neostylistyczna koncepcja zawałdnęła muzyką w wielu krajach; cała nieawangardowa muzyka pierwszej połowy naszego stulecia nie była zresztą niczym innym jak najzwyczajniejszą kontynuacją muzyki wieków poprzednich. Muzyka lat międzywojennych — możemy ją bez wahania określić generalnie jako neostylistyczną — wywodzi się w prostej linii z tradycji.

Przykładem „oswojonej” muzyki neoklasycznej jest twórczość Sergiusza Prokofiewa (1891—1953), kompozytora i pianisty rosyjskiego. Studiował w konserwatorium w Petersburgu, w 1918 wyjechał z Rosji, osiadł w Paryżu, gdzie dał się poznać jako przedstawiciel ówczesnej awangardy muzycznej, jako zdecydowany antyromantyk. Później przeszedł na pozycje mniej radykalne, zaczął stopniowo nawiązywać do tradycji XIX wieku, a po powrocie do kraju (1932) stał się jednym z najzagorzalszych zwolenników prymatu melodii w muzyce, jasności i wyrazistości formy. Pisał muzykę komunikatywną, nastawioną na jak najszerzy odbiór.

W bogatym dorobku kompozytorskim Prokofiewa ważne miejsce zajmują: opery (*Miłość do trzech pomarańczy* 1919, *Ognisty anioł*, *Wojna i pokój* 1942, *Opowieść o prawdziwym człowieku* 1948), balety (*Błazen* 1920, *Stalowy krok* 1925, *Romeo i Julia* 1936), oratoria i kantaty (m.in. *Aleksander Newski* 1938), utwory orkiestrowe (7 symfonii, m.in. słynna *Symfonia klasyczna*), *Suita scytyjska*, baśń symfoniczna dla dzieci *Piotruś i wilk* (1936, z udziałem recytatora), koncerty instrumentalne, 4 kwartety smyczkowe, 9 sonat fortepianowych i 2 sonaty skrzypcowe.

Ewolucja kompozytorska Prokofiewa szła torem w dużej mierze uwarunkowanym przez zmianę typu odbiorcy i oczekiwań estetycznych, w czasie kiedy autor *Symfonii klasycznej* powrócił do kraju. Charakter dzieł Prokofiewa tworzonych w ojczyźnie jest inny niż dzieł poprzedniego okresu; pojawiają się tu tendencje nawiązywania do tradycji rosyjskiej. Ewolucja kompozytora przebiegała w kierunku stałego upraszczania języka muzycznego. Niemniej w całej twórczości Prokofiewa powtarzają się pewne specyficzne elementy jego indywidualnego stylu: antyromantyczność, wyrazistość rytmiki (często ostinatuwej — o uporczywie powtarzanej motywie), gwałtowny dynamizm, ale także liryzm, humorystyczne w intencjach cytowanie dobrze znanych tradycyjnych zwrotów melodyczno-harmonicznych, wyrazistość melodyki oraz ostrość harmoniczna i kolorystyczna. Te cechy zadecydowały o popularności muzyki Prokofiewa.

MUZYKA SYMFONICZNA

Muzyka orkiestrowa datuje się w przybliżeniu od 1600 roku. Zrodziła się w tym samym czasie co opera, co może nie jest przypadkowe. Ale gdy opera niemal od razu rozwinęła się w całość, muzyka orkiestrowa przechodziła ewolucję znacznie powolniejszą. Znakomite *Koncerty brandenburskie* Bacha powstały — w przybliżeniu — 275 lat temu, cudowne symfonie Mozarta 200 lat temu, Brahmsa 100 lat temu, wspaniałe poematy symfoniczne R. Straussa również 100 lat temu. Orkiestra stale powiększała się, do zespołu dochodziły nowe instrumenty o coraz to pełniejszym brzmieniu, trzeba więc było wzmacniać grupę instrumentów smyczkowych, słowem przez cały ten czas bez mała 400 lat rozwoju muzyki orkiestrowej wiele się działo, wiele się zmieniało.

W miarę rozwoju orkiestr instrumenty indywidualizowały się. Przedtem instrumenty traktowano po prostu jak głosy; a gdy nie było w zespole jakiegoś potrzebnego instrumentu dętego, można go było zastąpić innym, obojętne jakim, na przykład smyczkowym, i dla samej muzyki nie miało to większego znaczenia. W muzyce barokowej wciąż jeszcze istniała praktyka chórowego traktowania instrumentów, tzn. posługiwano się całymi rodzinami instrumentów, od głosu najwyższego do najniższego (stąd specyficzne brzmienie orkiestr tego okresu). Ale z biegiem czasu kompozytorzy

zaczęli eksponować odrębność brzmień poszczególnych instrumentów. Trzeba było dopiero pracy i pomysłowości wielkich indywidualności, żeby w pełni wykorzystać barwę poszczególnych instrumentów orkiestry.

Genialny Bach ustalał orkiestrę każdorazowo inaczej. I tak każdy z *Koncertów brandenburskich* ma inną obsadę orkiestrową, a przecież w formie i w rodzaju muzyki (pisaney dla rozrywki dworu, ale mimo to ambitnej) utwory te były pokrewne.

Muzyka orkiestrowa rozwijała się równolegle do rozwoju form. Co prawda, używano już w czasach Bacha pojęć symfonia czy uwertura, ale wtedy odnosiły się one głównie do utworów o charakterze tanecznym i nazwa suita byłaby tu może bardziej stosowna. Wcześniej pojawiła się idea koncertu solowego (na instrument z towarzyszeniem orkiestry), jednak przełomem w muzyce symfonicznej było pojawienie się dwutematowej formy sonatowej w symfonii. Zamiast zestawiania formy z odcinków kontrastujących tempem czy dynamiką (efekt echa) pojawiają się teraz płynne przejścia dynamiczne, poszczególne grupy instrumentów zyskują na samodzielności, tematy podlegają pracy motywicznej, bogatsze staje się brzmienie orkiestry, pełniejsza też harmonia.

Wielkie znaczenie dla rozwoju symfoniki miała tzw. szkoła mannhemska (grupa kompozytorów działająca na dworze książęcym w Mannheim). Jej twórcy poszerzyli brzmienie

orkiestry o nowe instrumenty (np. wprowadzili klarnet).

Klasyczna orkiestra Haydna czy Mozarta opiera się na kwintecie smyczkowym (I skrzypce, II skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy) oraz podwójnie obsadzonych fletach, obojach, fagotach i rogach. Tu i ówdzie pojawiają się klarnety, trąbki, puzony i kotły, ale tylko wtedy, gdy wymaga tego nowe brzmienie symfoniczne czy rodzaj pracy tematycznej.

Od czasów szkoły mannheimskiej (w przybliżeniu lata 1740—1800), aż do ostatniej symfonii klasyka Beethovena, orkiestra nie tylko powiększała się, ale też instrumenty przejmowały w niej coraz to nowe funkcje. Smyczki traktowane były najpierw czterogłosowo i dopiero w XIX wieku zaczyna obowiązywać pięciogłosowość smyczków (kontrabasy nie wzmacniają już wiolonceli, lecz tworzą grupę samodzielną). Z instrumentów dętych drewnianych wielką rolę odgrywały najpierw flety, oboje i fagoty, potem dopiero klarnety, a jeszcze później kontrafagoty (np. w *V* i *IX Symfonii* Beethovena). Rogi wcześniej były podstawą brzmienia orkiestry, podobnie — choć w mniejszym stopniu — trąbki. Puzony pojawiają się w symfoniach dopiero na początku XIX wieku. Z instrumentów perkusyjnych lubiano kotły, inne instrumenty perkusyjne pojawiają się później (w *IX Symfonii* Beethovena: wielki bęben, talerze i trójkąt).

Berlioz i Wagner posługiwali się coraz większym aparatem orkiestrowym, mieli bowiem na tym punkcie wielkie ambicje. Stale powiększali orkiestrę, by uzyskać brzmienie jeszcze pełniejsze niż w muzyce klasycznej czy wczesnej muzyce romantycznej. Trud-

no powiedzieć, czy muzyka zawsze zyskiwała na tym, ale pewne jest, że jej brzmienie nie miało już wiele wspólnego z wątlym brzmieniem orkiestr wieków poprzednich.

Gdy porównamy orkiestrę Mozarta z orkiestrą Ryszarda Straussa uderzy nas, że zespół powiększył się dwukrotnie lub może nawet bardziej jeszcze. Kompozytorzy piętrzyli głosy w partyturach, posuwali się nawet do tego, że pisany na pięcioliniach kwintet smyczkowy dzielili na mniejsze grupy, a nawet na pulpity. Partytura, która w okresie Mozarta miała kilkanaście pięciolinii, we wczesnych dziełach Schönberga dochodziła do kilkudziesięciu, w dodatku samodzielnych, bo takie też były założenia fakturalne tego kompozytora.

Muzyka symfoniczna ma swoje arcydzieła w postaci symfonii Mozarta, Beethovena, Brahmsa. Nie zawsze muszą to być symfonie, mogą to być także uwertury (np. wspaniała uwertura do *Tannhäusera* R. Wagnera), scherza symfoniczne (np. słynny *Uczeń czarnoksiężnika* P. Dukasa), poematy symfoniczne (np. *Preludia* F. Liszta), a czasem utwory, które w założeniu miały służyć jako muzyka baletowa (*Bolero* M. Ravela, *Czarodziejska miłość* de Falli) czy wręcz teatralna (*Sen nocy letniej* F. Mendelssohna).

Oprócz wymienionych wyżej symfoników pisali znakomite symfonie Haydn, Schubert (słynna *Niedokończona*), Schumann, Mahler, Czajkowski, Borodin, Bruckner. Rimski-Korsakow pisał symfonie, ale nie one przeszły do trwałego repertuaru koncertowego, lecz suita symfoniczna *Szecherezada* i utwór orkiestrowy *Kaprys hiszpański*, bo właśnie w tych utwo-

rach bogaty talent kolorystyczny kompozytora wyraził się najpełniej.

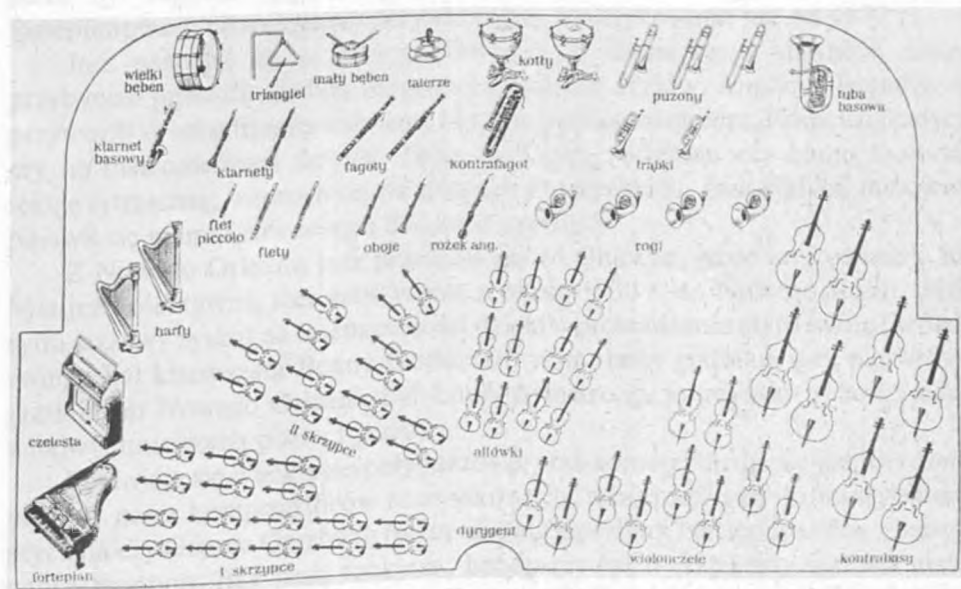
Szymanowski jest autorem symfonii nie tylko na orkiestrę, ale i na orkiestrę oraz głosy wokalne (*III Symfonia — „Pieśń o nocy”*). Słynna *IV Symfonia koncertująca* Szymanowskiego w ogóle ma postać koncertu fortepianowego.

Polscy kompozytorzy współcześni są najbardziej zainteresowani muzyką symfoniczną, piszą głównie na orkiestrę, a przecież wiek temu było to prawie niemożliwe, gdyż nie było w Polsce orkiestr (gdy dziś mamy ich kilkadziesiąt!).

Z pewnością uprawianie jakiegoś gatunku zależy w prostej linii od możliwości wykonawczych. W naszych czasach istnieją wspaniałe orkiestry prowadzone przez wybitnych dyrygentów, nic więc dziwnego, że roi się od nowych nagrań. Bywa, że to samo dzieło nagrane jest przez kilkadziesiąt

różnych zespołów pod dyрекcją różnych znakomitości. Z koncertów solowych z orkiestrą koncerty fortepianowe i skrzypcowe są o wiele bardziej popularne niż organowe czy wiolonczelowe, a te znów popularniejsze od fletowych, obojowych i temu podobnych. Nic dziwnego, że zyskały popularność — na fortepianie i skrzypcach gra bardzo wielu miłośników muzyki, i to też przyczynia się do większego zainteresowania publiczności tymi właśnie koncertami. Z najsławniejszych i najchętniej słuchanych koncertów fortepianowych należy wymienić koncerty Mozarta, Beethovena, Chopina, Liszta, Brahmsa, Schumanna, Czajkowskiego, Ravela, Griega, Rachmaninowa, Bartoka. Autorzy tych dzieł sami byli znakomitymi pianistami.

Inaczej ma się rzecz z koncertami skrzypcowymi. Cudowny *Koncert skrzypcowy* Beethovena nie jest dzie-



Skład instrumentalny współczesnej orkiestry symfonicznej

łem skrzypka, podobnie jak nie jest nim równie piękny *Koncert skrzypcowy* Brahmsa. Ze skrzypków piękne koncerty pisali Paganini i Wieniawski. Podczas komponowania obu swych koncertów skrzypcowych Szymanowski zasięgał rad swego przyjaciela, świetnego skrzypka Pawła Kochańskiego, który też popularyzował oba te dzieła. Szczególnie piękny jest, impresjonistycznie zabarwiony, *I Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego, jednoczęściowy, o kapryśnie zmiennej ekspresji. Do najlepszych koncertów skrzypcowych należą — obok wymienionych — koncerty Mozarta, Mendelssohna, Czajkowskiego, Bartóka, Albana Berga. Z koncertów wiolonczelowych na szczególną uwagę zasługuje koncert Dvořáka, z organowych — koncerty Haendla.

Muzyka symfoniczna i koncerty instrumentalne podobają się publiczności głównie dla ich walorów spotę-

gowanej ekspresji. Bo też ile można wyrazić w muzyce na orkiestrę! Jeśli pójdziemy na ciekawie zestawiony koncert symfoniczny, to tego wielkiego przeżycia nie zastąpi nam słuchanie muzyki z płyt, z kaset czy też z radia. W telewizji można czasem posłuchać koncertu, ale w sumie nie jest to najlepszy środek poznawania muzyki, gdyż obrazem kieruje kamera operatora, błędząca po instrumentach (nie zawsze sensownie), a przecież ważniejsza jest suma, nie detale.

Nie darmo istnieje określenie „symfoniczna”, czyli współgrająca. Pod batutą dyrygenta wielki, czasami potężny organizm muzyczny złożony z setki instrumentów wykonuje wyrażenie bogatą, czasem materiałowo i formalnie bardzo złożoną muzykę i całość robi wrażenie ogromne, muzyka symfoniczna jest bowiem jedną z najpiękniejszych form wypowiedzi artystycznej.

Źródła sztuki bywają najrozmaitsze. Potomkowie Afrykanów, których siłą przeniesiono do Stanów Zjednoczonych jako niewolników, potrafili w obcym sobie — i najpierw bardzo nieżyczliwym — kraju stworzyć na tle nostalgii, w warunkach ciężkiej pracy na plantacjach, jeden z najpiękniejszych gatunków muzyki: jazz.

Jazz powstał jako synteza różnych elementów muzyki europejskiej i afrykańskiej; europejska była harmonika, afrykański był rytm. Importowani z Afryki czarni niewolnicy przejęli z europejskiej muzyki z jednej strony melodie kościelne, z drugiej zaś — muzykę marszową i rozrywkową. Połączenie tych elementów z rytmiczną fantazją, ze specjalnym afrykańskim wyczuciem rytmicznym i murzyńską witalnością dało w sumie cudowny stop zwany jazzem. Najpierw przejawiał się on w prostej, żywiołowej taneczności, potem przejmując wariacyjność jako zasadę, przeszedł na teren improwizacji na temat popularnych melodii. Jazzmeni unikali tworzenia wielkich orkiestr, na które trzeba było muzykę komponować, i ograniczali się do małych zespołów, zaledwie kilkusobowych, gdzie improwizacja mogła być doprowadzona do perfekcji.

Jazz ma swoją historię. Najpierw rozwijały się w nim formy wstępne, takie jak spirituals — pieśni religijne Murzynów, głównie oparte na tekstach ze Starego Testamentu, i blues (wym. bluz), przeniknięty smutkiem życia codziennego, muzycznie ujęty w strofach o wyraźnym układzie harmonicznym, pozwalającym na snucie bogatych wariantów improwizacyjnych. Żywą formą jazzu był ragtime (wym. ragtajm), typowa dla wczesnego jazzu muzyka fortepianowa o charakterze rozrywkowym, praktykowana już od 1870 r.

Jazz narodził się w Nowym Orleanie, w delcie rzeki Missisipi, dokąd przybywali przez długie lata imigranci z różnych krajów: Anglicy i Irlandczycy przywozili ze sobą hymny nabożne, Niemcy wojskowe marsze, Francuzi tradycje gry na instrumentach dętych. Tuba, perkusja, fortepian czy banjo tworzyły sekcję rytmiczną, wzorowaną na rytmach murzyńskich. Jazz białych muzyków pojawił się niemal równolegle do jazzu czarnych.

Z Nowego Orleanu jazz przeniósł się do Chicago, gdzie improwizacja nie była już kolektywna, lecz solistyczna, a około 1930 r. do Nowego Jorku, gdzie rytm jazzowy zyskał na intensywności dzięki wprowadzeniu stylu swing (królem swingu był klawirzysta Benny Goodman, wym. beny gudman, gdy pierwszym jazzmanem Nowego Orleanu był Louis Armstrong, murzyński trębacz, jedna z najwybitniejszych postaci jazzu).

Pojawiają się wielkie zespoły jazzowe, jazz komercjalizuje się jednocześnie, przejęty przez kompozytorów rozrywkowych, wśród których do najwybitniejszych należy George Gershwin (wym. dżordż gerszlyn). Następne style — bebop, cool i hardbop, free jazz, rockjazz, bebop-revival — odzywały jazz od nurtu komercyjnego, zachowując jego autonomię. W Europie jazz pojawił się dopiero



Louis Armstrong

około 1920 r. i wywarł pewien wpływ na wybitnych twórców, m.in. I. Strawińskiego, D. Milhauda, P. Hindemitha (z polskich kompozytorów współczesnych jazzem interesowali się: K. Serocki, W. Kilar, B. Schaeffer, A. Kurylewicz). O ukształtowaniu się jazzu zadecydowało wiele czynników, ale najważniejsze z nich to: obsada, improwizacja, rytm, sposób tworzenia dźwięku oraz intonacja.

Jazz opiera się na małych zespołach, tzw. combo (wym. kombo). Orkiestry są czymś mniej naturalnym i może bardziej komercyjnym, widowiskowym. W zespołach jazzowych odróżnia się instrumenty, które tworzą grupę rytmiczną (perkuszja, kontrabas, fortepian, dziś też gitara basowa), i instrumenty grupy melodycznej (wszystkie instrumenty dęte). Ale ten podział jest tylko orientacyjny, bo przecież grupa rytmiczna gwarantuje nie tylko rytm, ale i podstawę harmoniczną, a w grupie melodycznej wielką rolę odgrywa element rytmiczny. Jazz jest muzyką improwizowaną. Tematy opierają się głównie na formie pieśni (np. 32-taktowej), *A-A-B-A* jest najczęstszym schematem w improwizacji jazzowej, podobnie też 12-taktowy blues. Improwizacja jest zespołowa. Jest to kombinacja wyuczonych i ustalonych między muzykami formuł ze spontanicznymi pomysłami danej chwili. Pomysły te nadają jazzowi wyjątkową żywość, a spotkaniom jazzowym gorącą atmosferę, silnie angażującą zarówno wykonawców, jak i słuchaczy.

Rytm jest tu złożony. Fundamentalnemu rytmowi (beatowi) przeciwstawiany jest melodycznie akcentowany rytm opozycyjny (off-beat). Nie chodzi tu nigdy o zgodność (jak np. w muzyce barokowej), lecz o konflikt rytmów. Ważnym elementem jest poczucie jazzowego pulsu (swing, rodzaj intensywnego muzykowania na podłożu rytmu).

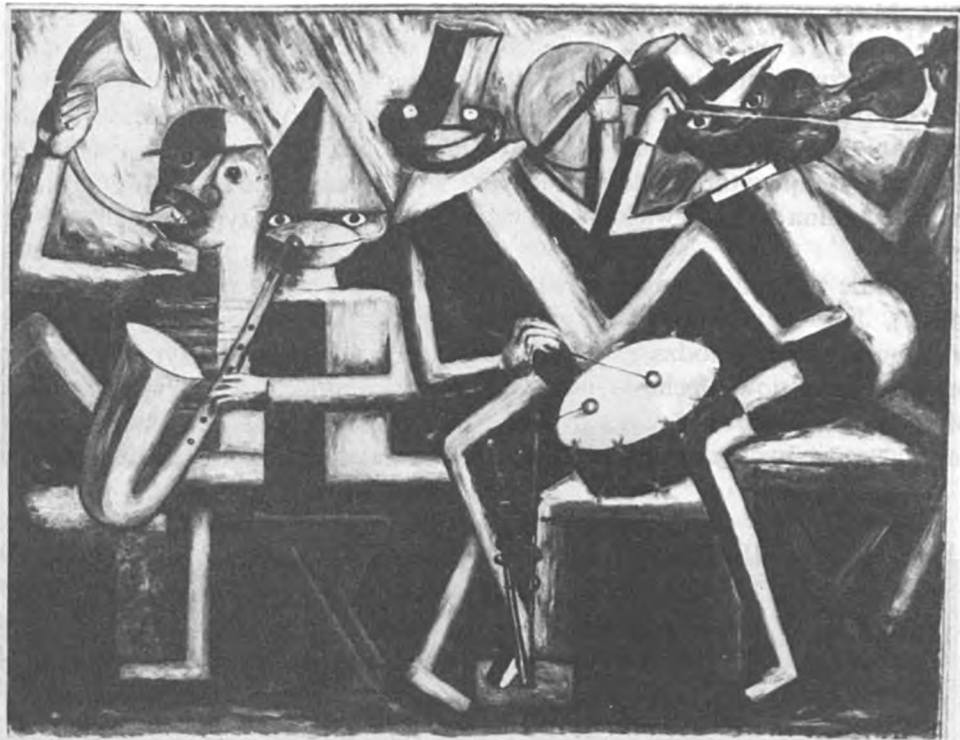
Intonacja jazzowa i sposób kształtowania dźwięku to jeszcze inny problem. Jazzmeni mają prawo zapominać się, grać nieczysto, do systemu harmonicznego, który pokrywa się z systemem dur-moll, dodawać elementy tzw. blue notes (głównie obniżenia III i VII stopnia gamy), dzięki którym jazz nie przestaje być

sobą. Muzycy wokalizują dźwięk instrumentalny (hot intonation), starają się o to, by ich gra była wyrazem ich własnego, osobistego stylu. Dlatego najwięksi twórcy jazzu mieli własną koncepcję dźwięku i intonacji, że przypomnimy choćby trębacza Armstronga. Typowa dla jazzu ekspresja możliwa jest do uzyskania tylko dzięki intensywności brzmienia. Sama technologia jazzu może się wydać kompozytorom mało atrakcyjna. Forma i harmonika, a nawet faktura instrumentalna nie mają wiele wspólnego z poszukiwaniami typowymi dla nowej muzyki.

Na tle tych antynomii pojawiła się muzyka trzeciego nurtu (third stream music). Jazz zainteresował się muzyką poważną. Pierwsze wzorce muzyki trzecionurtowej pochodzą z Ameryki. Ich twórcami są kompozytorzy, którzy przeszli przez nowe techniki nie tracąc nigdy kontaktu z muzyką jazzową. Muzyka trzecionurtowa wyrasta z przeświadczenia, że nie tylko współczesna muzyka może być łączona z jazzem, ale również dawniejsza, do czego nigdy nie



Orkiestra Duke'a Ellingtona



Jazz — obraz Tadeusza Makowskiego

było okazji, gdyż sam jazz jest zjawiskiem w kulturze muzycznej stosunkowo późnym.

Tzw. free jazz wprowadza koncepcję swobody. Poszczególni muzycy nie kierują się już tutaj, jak dotychczas, zasadami wzajemnej zgodności, lecz ową naczelną zasadą, jaką jest swoboda działania w czasie zbiorowej improwizacji. Wynikiem takiego muzykowania nie jest chaotyczny montaż nie zintegrowanych elementów, lecz nowy typ muzyki, nieco zbliżony do poczynąń muzyki nowej.

Jazz jest popularny dzięki wielkim muzykom, którzy potrafili wznieść się na wyżyny sztuki. Wspomniany trębacz i śpiewak Louis Armstrong, pianista „Duke” Ellington, klarncista Benny Goodman, saksofoniści Charlie Parker, John Coltrane czy Lester Young, trębacze Miles Davis i Wynton Marsalis — to nie tylko wielkie legendy jazzu, to również twórcy wciąż zmieniających się losów tej wspaniałej muzyki.

Muzyka elektroakustyczna

Po drugiej wojnie światowej muzyka nie przedstawiała się zbyt ciekawie. Odkryto wartość i znaczenie kompozytorów uważanych jeszcze nie tak dawno za twórców „prymitywnych” (Bartók, Strawiński), nawiązywano do neoklasycyzmu dnia wczorajszego i do techniki dodekafonicznej, ale młoda generacja kompozytorów zaczęła poszukiwać świeżych impulsów i nowych środków. Pod koniec lat czterdziestych znaleziono je w postaci muzyki konkretnej, a potem — elektronicznej.

Dziś — dla porządku — wszystkie te odmiany nazywa się muzyką elektroakustyczną. Muzyka elektroakustyczna opiera się na możliwości pominięcia instrumentów czy głosu ludzkiego i operowaniu taśmą, na której rejestruje się, przekształca, przetwarza i dogrywa w różnych proporcjach brzmienia, których źródła mogą być najosobliwsze. Na przykład szmer stał się wartością pełnoprawną, a szum z generatora szumu po przefiltrowaniu odbiera się jak sucho brzmiały, ale przejmujący wyrazem chór.

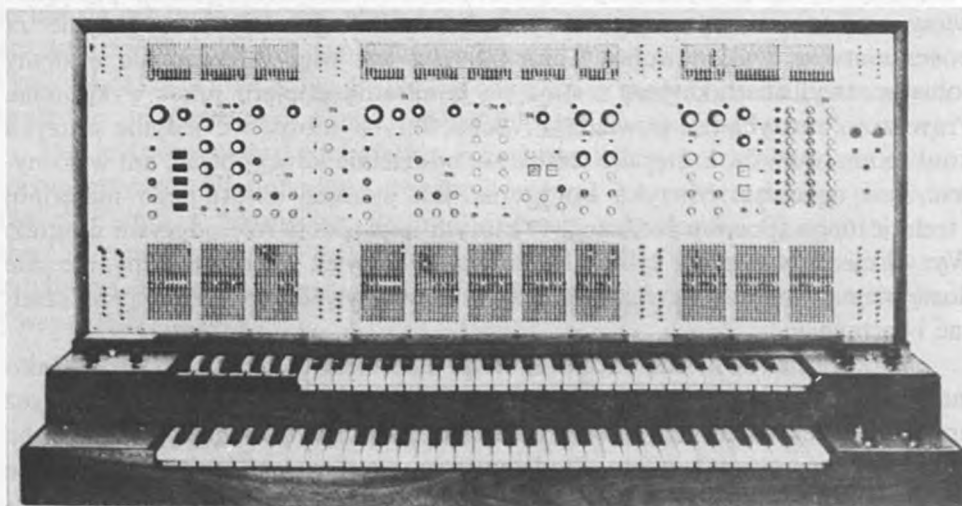
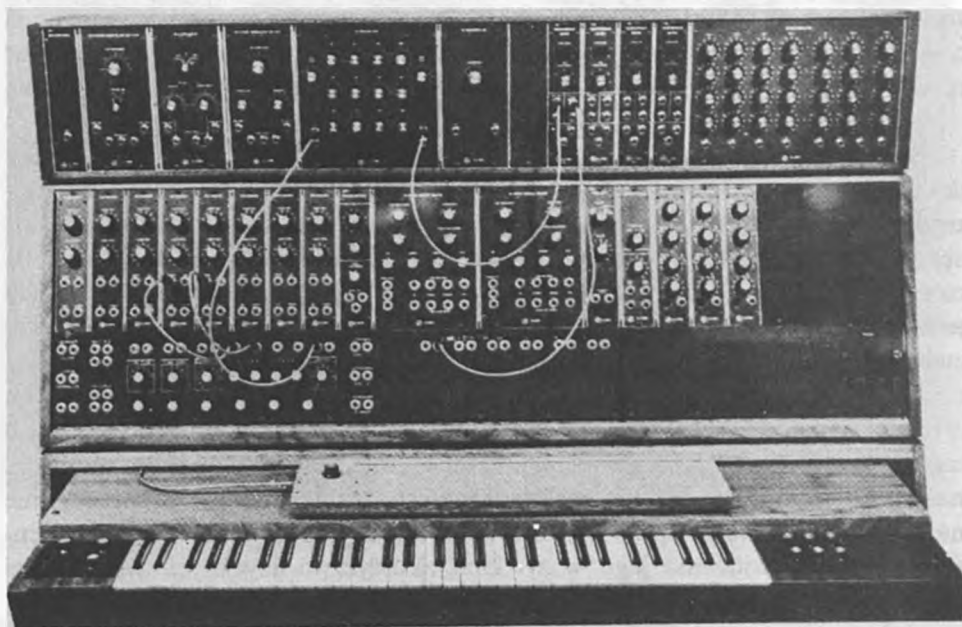
W Paryżu kompozytor i inżynier Pierre Schaeffer (wym. pier szefer, 1910—1995) dokonywał, już z końcem lat czterdziestych, pierwszych prób komponowania muzyki tworzonej głównie przez przekształcanie gotowego materiału. Jego ideą było uzyskanie nowych rezultatów dzięki przemianie materiału wyjściowego (śpiew ptaków, hałas uliczny, mowa, dźwięki instrumentów) z punktu widzenia jego wszystkich akustyczno-fizycznych właściwości (typu: barwa, gęstość, dynamika, wyrazistość itp.).

Interesująca jest podana przez kompozytora definicja tzw. muzyki konkretnej. Aby ją uchwycić, należy, jego zdaniem, ustalić i poznać definicję muzyki dotąd tworzonej. Muzykę dotychczasową stanowi materiał sztucznie produkowany, zapisany i wyrażony w symbolice nutowej i ożywiany jedynie za pośrednictwem wykonawców. Taka muzyka jest więc (z czego nie zdajemy sobie sprawy) abstrakcyjna, a staje się konkretna dopiero przez wykonanie. Prawdziwą muzyką — powiada P. Schaeffer — może być jedynie muzyka konkretna, muzyka, której nie trzeba ani oddzielnie koncipować, ani wykonywać, ani notować. Muzyka konkretna jest syntezą naturalnego materiału i technicznego sposobu realizacji, w którym największą rolę odgrywa montaż. Wyzyskuje się w niej nie tylko głos ludzki czy dźwięk instrumentalny, ale całe dostępne nam tworzywo, wszystko, co da się nagrywać, montować, przekształcać i zestawiać.

Muzyka elektroniczna datuje się od lat pięćdziesiątych naszego wieku. Jako materiał wykorzystuje się w niej przede wszystkim dźwięki wytwarzane przez urządzenia elektroniczne. Utrwalone na taśmie, dźwięki te mogą być poddawane wielorakim przekształceniom. Podstawowym materiałem w czystej muzyce elektronicznej są tony, wielotony oraz szum. Przekształcenia dźwięków dokonywane są przez filtry elektryczne. Skala efektów wrażeniowych muzyki elektro-

nicznej jest olbrzymia i sięga od najdelikatniejszych pasm dźwiękowych aż po potężne zwały szumu.

Muzyka tradycyjna rozgrywana była w trzech zasadniczych etapach: powstawanie kompozycji, jej wykonanie, jej działanie na odbiorców. W muzyce elektronicznej wykonanie odpada w sposób radykalny dzięki temu, że na ogół kompozytorzy są sami realizatorami tej muzyki. Świat muzyki elektronicznej jest



Syntezaory

odrębny, ale w ciągu 45 lat został przez słuchaczy przyswojony. Jej wpływ i wpływ związanych z nią doświadczeń kompozytorskich na muzykę nieelektroniczną jest ogromny.

Muzyka elektroniczna — obserwowana z perspektywy kilkunastu lat jej rozwoju — wiele zawdzięcza muzyce konkretnej, kilka lat zresztą wcześniejszej od muzyki elektronicznej. Muzyka konkretna posługiwała się przez dłuższy czas różnymi twórcami akustycznymi, wśród których najważniejsze pochodziły z codziennego otoczenia. Muzyka elektroniczna była bardziej czysta i początkowo omijała w ogóle teren muzyki instrumentalnej i wokalne. Ale — jak to bywa w sztuce — trudno jest trzymać się konsekwentnie zasad, które wynikają z definicji, i kompozytorzy zaczęli mieszać obie koncepcje muzyki, zaczęli też tworzyć dzieła na instrumenty czy głos z towarzyszeniem taśmy albo też — omijając proces komponowania — tworzyć muzykę elektroniczną na estradzie na żywo (tzw. live electronic music). Dziś wszystkie te sposoby mieszają się, tworzywo elektroniczne i możliwości elektroakustycznego przetwarzania przeszły do muzyki słuchowisk radiowych, popularnej i rockowej. Rzecz początkowo niezwykła stała się codziennością.

Liczą się jednak dzieła pionierskie. W muzyce konkretnej dzieła Pierre Schaeffera (słynna *Symphonie pour un homme seul* — *Symfonia dla samotnego* — czy *pojedynczego* — człowieka), w muzyce elektronicznej dzieła Karlheinz Stockhausena (wym. karlhainc sztokhausen, *Gesang der Jünglinge* — *Śpiew młodzieńców*, 1956). Istnieją na świecie setki ultranowoczesnych studiów nagrań, w których kompozytorzy tworzą interesujące kompozycje elektroakustyczne. Dzieła te można łatwo prezentować z uwagi na ominięcie wykonawców. Słuchanie takiej muzyki z głośników nie może się równać słuchaniu muzyki orkiestrowej czy opery, ale kto wie, czy właśnie koncentracja na samym dźwięku nie jest też wartością. Mówi się, że jest to muzyka eksperymentalna. Tak nie jest. Kiedy kompozytor tworzy symfonię czy operę — nie może sobie w pełni wyobrazić jej ostatecznego kształtu. Ujawnia mu się on dopiero w wykonaniu. W przypadku muzyki elektroakustycznej kompozytor nie tylko przez cały czas bierze udział w kształtowaniu muzyki, ale może ją w studiu usłyszeć tak, jak potem publiczność na koncercie muzyki elektronicznej.

Współczesna muzyka polska

W muzyce polskiej najwybitniejszą postacią początków naszego stulecia był Karol Szymanowski, twórca obdarzony wprost fenomenalną świadomością, że muzyka ojczysta musi podążać z rozwojem nowej muzyki. Nie był twórcą idącym za modą, wystarczy przypomnieć, że nie ulegał tendencjom neostylistycznym, niechętnie też odnosił się do poczynąń dodekafonistów wiedeńskich.

W Polsce międzywojennej tylko Józef Koffler (1896 — zamordowany przez hitlerowców w roku 1944) był zwolennikiem dodekafonii. Szymanowski był spóźnionym romantykiem z natury i można tylko podziwiać, że mimo to potrafił w swej muzyce być tak bardzo postępowy (co przysparzało mu wielu przeciwników).

Po drugiej wojnie światowej pojawiły się w muzyce polskiej wielkie talenty, wśród których wybijali się twórcy, którzy — jak Lutosławski czy Maławski (1904—1957, autor dwóch symfonii, *Etiud* na fortepian i orkiestrę, i baletu *Wierchy*) — odnaleźli własny styl i technikę wypowiedzi artystycznej. Z najstarszego pokolenia zadziwiał wszystkich swoim nowatorstwem wybitny symfonik Bolesław Szabelski (1896—1979), z młodszego szybko wybili się na czoło polskiej muzyki Kazimierz Serocki i Tadeusz Baird, obaj zresztą byli inicjatorami (w 1956 r.) festiwalu muzyki współczesnej „Warszawska Jesień”.

Międzynarodowe uznanie zdobyła twórczość Grażyny Bacewicz (1909—1969), kompozytorki i skrzypaczki, autorki m.in. 7 koncertów skrzypcowych i 7 kwartetów smyczkowych. Znanym kompozytorem stał się w latach sześćdziesiątych Krzysztof Penderecki, a także jego rówieśnicy Henryk Mikołaj Górecki i Wojciech Kilar. Skrajną awangardę reprezentuje Bogusław Schaeffer (ur. 1929), również teoretyk nowej muzyki. Na corocznych festiwalach muzyki współczesnej „Warszawska Jesień” prezentowane są utwory wybitnych kompozytorów — wśród nich liczną grupę stanowią twórcy polscy, tu zdobywają sobie nazwisko najzdolniejsi wśród młodych.

Z plejady wybitnych twórców współczesnych wybieramy kilku czołowych kompozytorów, których twórczość zyskała sobie na świecie pozycję niezaprzeczną.

Witold Lutosławski (1913—1994) jako jeden z niewielu w skali światowej osiągnął wysoce indywidualny styl kompozytorski. Styl ten nacechowany jest subtelnością starannie dobranych środków i wrażliwością smaku. W technice tego kompozytora ważną rolę odgrywa sposób formowania materiału, odrębnie dostosowywany do formy i charakteru wyrazowego muzyki, niekiedy oparty na indywidualnie pojętym „sterowanym” aleatoryzmie. Z kompozycji Lutosławskiego na szczególną uwagę zasługują: *Koncert na orkiestrę* (1954), *Muzyka żałobna* na orkiestrę smyczkową (1958), *Trzy poematy Henri Michaux* na chór i orkiestrę kameralną (1963), *Kwartet smyczkowy*, *Paroles tissées* („Słowa tkane”) na tenor i orkiestrę kameralną (1965), *II Symfonia* (1966—67), *Livre pour*



orchestre („Księga na orkiestrę”, 1970), *Preludia i fuga na 13 instrumentów smyczkowych*, *Les espaces du sommeil* („Przestrzenie snu”) na baryton i orkiestrę symfoniczną (1965), *Koncert wiolonczelowy* (1970), *III Symfonia* (1983) i *Koncert fortepianowy* (1988). Witold Lutosławski działał też jako dyrygent własnych dzieł. W światowej muzyce naszych czasów został uznany za autorytet najwyższej miary.

Kazimierz Serocki (1922—1981) jest autorem szeregu dzieł orkiestrowych i wokalnych, m.in.: *Sinfonietta* na dwie orkiestry smyczkowe, *Segmenti* na 12 instrumentów dętych, 6 smyczkowych, fortepian, czeleste, klawesyn, gitarę i mandolinę oraz 58 instrumentów perkusyjnych (1961), *Epizody* na smyczki i perkusję, *Ad libitum* na orkiestrę (1977), pieśni do tekstów J. Przybosa i K. I. Gałczyńskiego, a także koncertów instrumentalnych oraz utworów fortepianowych i muzyki filmowej. Jego muzyka odznacza się wielką siłą ekspresji i imponującą pewnością rzemiosła. Serocki był otwarty na nowatorskie tendencje techniczne, na przykład w *Ad libitum* („Dowolnie”) pozwala dyrygentowi na samodzielne zestawianie formy.

(44)

vno I

vno II

vla

vc.

pizz.

meno mosso, acc. a. tt.

meno mosso

meno mosso, acc. a. tt.

meno mosso, acc. a. tt.

10''

1'

jedna sekunda po momencie, w którym kończy ostatni z pozostałych instrumentów

poutarzać aż do wejścia altówki, następnie grać do znaku powtórzenia i zatrzymać się

poutarzać aż do wejścia altówki, następnie grać do znaku powtórzenia i zatrzymać się

Tadeusz Baird (wym. berd, 1928—1981) jest autorem dzieł orkiestrowych, m.in.: *Sinfonietty* (1949), trzech symfonii, utworu *Cztery eseje* (1958), koncertów instrumentalnych, dzieł kameralnych, fortepianowych i pieśni. Ważne miejsce w jego twórczości zajmują dzieła wokально-instrumentalne: *Egzorta* (1960), *Erotyki* (1961) na sopran i orkiestrę. Z dzieł scenicznych na uwagę zasługuje jednoaktowy dramat muzyczny *Jutro* (1966). W muzyce Bairda ścierały się dwa prądy: upodobanie do tradycji, wyrażające się w utworach nawiązujących do dawnych epok muzycznych, oraz zainteresowanie nowymi technikami kompozytorskimi. Muzykę tę cechuje silny emocjonalizm, zmysł kolorystyczny i liryczny typ ekspresji.

Krzysztof Penderecki (ur. 1933) zdobył sobie na świecie wielkie uznanie. Jest autorem oper *Diabły z Loudun* (wym. ludę, 1969), *Raj utracony* (1978), *Czarna maska* (1986), i *Ubu Rex* (*Król Ubu*, 1991), dzieł religijnych, symfonicznych i kameralnych. Z jego utworów na szczególną uwagę zasługują: *Tren Pamięci Ofiar Hiroszimy* (1960) na instrumenty smyczkowe, *Pasja według św. Łukasza* na



Kazimierz Serocki



Tadeusz Baird

głosy solowe, chór i orkiestrę (1965), dwa utwory zatytułowane *De natura sonoris* („*Natura dźwięku*” I 1966, II 1970) na orkiestrę, *Dies irae* („*Dzień gniewu*”) na głosy solowe, chór i orkiestrę (1966), *Jutrznia* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1970), *Magnificat* na bas, zespół wokalny, podwójny chór, głosy chłopięce i orkiestrę (1974), *Koncert skrzypcowy* (1976) i *Polskie requiem* na głosy solowe, chór i orkiestrę (1980—83). Już samo wyliczenie utworów daje pojęcie o rozległości zainteresowań kompozytora. W twórczości Pendereckiego widoczne jest zainteresowanie nowymi możliwościami brzmienia głosów ludzkich i instrumentów oraz zamiłowanie do wielkich, niekiedy monumentalnych form. Znaczną rolę odgrywa w jego dziełach ekspresja tekstów o treści religijnej i humanistycznej. Krzysztof Penderecki jest również dyrygentem i pedagogiem.

Obraz polskiej muzyki współczesnej tworzyli także kompozytorzy działający poza granicami kraju. Roman Palester (1907—1989) jest autorem symfonii, koncertów instrumentalnych, *Requiem*, baletu *Pieśń o ziemi* i opery *Śmierć Don Juana*. Andrzej Panufnik (1914—1991) działający w Anglii (również jako dyrygent) wytworzył własny oryginalny język dźwiękowy. Jest autorem 10 symfonii, koncertów instrumentalnych oraz smyczkowej muzyki kameralnej. Jego muzykę cechuje wyrafinowanie formalne i subtelne podejście do czynnika ekspresji.

W grupie kompozytorów średniego pokolenia do wybitnych indywidualności należą Wojciech Kilar i Henryk Mikołaj Górecki. Jak wszyscy współcześni



Krzysztof Penderecki

polscy kompozytorzy (nie tylko zresztą polscy, bo i wielu z innych krajów) dużo zawdzięczają międzynarodowym festiwalom muzyki współczesnej „Warszawska Jesień”, na których prezentowane były ich utwory. Wojciech Kilar (ur. 1932) jest autorem kompozycji zatytułowanej *Riff 62* (1962) na fortepian, instrumenty dęte, dwie grupy instrumentów perkusyjnych i smyczki, wykorzystującej elementy konstrukcyjne muzyki jazzowej. Znakomite opanowanie techniki orkiestrowej zademonstrował m.in. w utworach *Kzesany* (1974) i *Kościelec* (1976). Jest także twórcą muzyki do wielu filmów.

Henryk Mikołaj Górecki (ur. 1933) zwrócił uwagę krytyki i publiczności utworem *Scontri* („Zderzenia”, 1960). Stosował różne techniki kompozytorskie, m.in. punktualizm, dodekafonię, aleatoryzm. Do jego wybitnych dzieł należą: *II Symfonia „Kopernikowska”* (1972) oraz *III Symfonia* (1976), zatytułowana *Symfonia pieśni żalonych*, z partią sopranu, kompozycja pełna głębokiego skupienia, o przejmującym wyrazie. Nagranie utworu na płycie kompaktowej stało się bestsellerem roku 1992, dystansując nagrania popularnych zespołów muzyki rozrywkowej, co w skomercjalizowanym świecie fonografii było wydarzeniem bez precedensu.



Wojciech Kilar

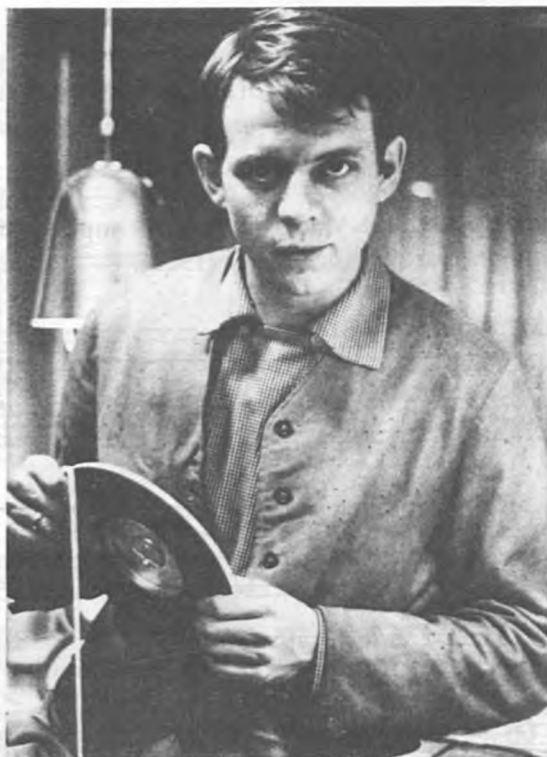
Nowe tendencje

Zbliżamy się do końca naszego stulecia. W tym stuleciu muzyka zmieniła się niepomniernie. Wprawdzie nie pojawił się żaden nowy styl na miarę baroku, klasycyzmu czy romantyzmu, ale ileż innowacji wprowadzono do muzyki w naszych czasach!

Czy kiedykolwiek odważano się twierdzić, że forma jest nieważna? A przecież w przypadku tzw. otwartych form można utwór zacząć i skończyć w dowolnym miejscu. Czy kiedykolwiek sądzono, że muzykę można tworzyć bez głosu ludzkiego i bez instrumentów? A przecież w muzyce elektronicznej źródłem dźwięków mogą być generatory. Czy przypuszczano, że w proces tworzenia i wykonywania muzyki można włączać czynnik przypadku, jak w technice aleatorycznej (określenie to pochodzi od łacińskiego słowa *alea* oznaczającego kostki do gry)? Czy sądzono kiedyś, że pojawi się rodzaj muzyki, który będzie rządził się własnymi prawami? A przecież powstał jazz. I na tym nie koniec. Schönberg ustala kanony techniki dodekafonicznej (nietonalnej), Czech Alois Hába wprowadza (wraz z innymi) podział skali na mikrotony (ćwierćtony itp.), Amerykanin francuskiego pochodzenia Edgar Varèse (wym. warez) pisze kompozycję na same instrumenty perkusyjne, niemelodyczne, Francuz Olivier Messiaen (wym. oliwie mesiań, 1908—1992) wprowadza do swych utworów (obok kilku innych pomysłów) muzyczną transpozycję śpiewu ptaków. Powstaje teatr instrumentalny, muzyka akcji, muzyka graficzna, którą wspaniale reprezentowali Roman Haubenstock-Ramati (1919—1994, działający w Polsce i za granicą) i Sylvano Bussotti (ur. 1931). Na festiwalach nowej muzyki roi się od utworów, które wykraczają poza znane konwencje (mają w tym udział również polscy kompozytorzy).



John Cage



Czy wszystkie te innowacje dadzą się kiedyś ująć we wspólnym mianowniku? Co łączy twórcę na modelach matematycznych Greka Yannis Xenakis (ur. 1921) z twórcą tzw. fortepianu preparowanego, Amerykaninem Johnem Cage'em (wym. dżon kejdż, 1912—1992)? Czy uprawiający w muzyce osobliwy „teatr” Argentyńczyk Mauricio Kagel (ur. 1931) ma coś wspólnego ze ścisłym w komponowaniu Francuzem Pierre Boulezem (wym. pier bulez, ur. 1925)? Niemiec Karlheinz Stockhausen (ur. 1928) komponował najpierw utwory bardzo złożone, które można było analizować miesiącami, a dziś pisze muzykę intuitywną; w tej muzyce wykonawcy znajdują własne rozwiązania, reagując swobodnie na to, co grają inni. Włoch Luigi Nono (1924—1989) upierał się całe lata przy muzyce o tendencjach politycznych, by w końcu przekonać się o wartościach muzyki autonomicznej, służącej tylko sobie.

Żaden kompozytor nie zamierza tworzyć tylko jednego rodzaju muzyki, najwybitniejsi mają doświadczenia zarówno w muzyce orkiestrowej i kameralnej, jak i elektroakustycznej, w teatrze instrumentalnym i w muzyce otwartej. Powstały dzięki temu utwory, które trwale zapisały się w nowej muzyce. Ale przecież nie wszystko, co tworzą kompozytorzy, ma aż tak wielką wartość. Jak w każdej epoce i tu działają twórcy mniejszej rangi, mniejszej też ambicji.

Nowa muzyka otworzyła przed kompozytorami olbrzymie możliwości. Owe możliwości nie są jednak wyzyskiwane. Bierze się to stąd, że o wiele łatwiej

jest reprodukowac doświadczenia innych niż samemu doświadczać czegoś nowego z każdym nowym utworem. Wielki Igor Strawiński powiedział kiedyś, że dla niego pisanie utworu jest rozwiązywaniem postawionego sobie nowego problemu. I tak być powinno, gdyż możliwości muzyki są praktycznie niewyczerpane.

Porównajmy — dla przykładu — jakiś utwór Mozarta z jedną z wcześniejszych, ale niezwykle kunsztownie napisaną kompozycją Bouleza, z jego *Strukturami* na dwa fortepiany (1952).

W. A. Mozart *Menuet*



P. Boulez *Structures I*

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
wysokości dźwiękowe												
trwania czasowe												
dynamika	<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	quasi <i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	quasi <i>f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>
artykulacja	>	>	.	brak	nor- malnie	˘	˘	<i>sf</i> ^	>	brak	˘	˘

a

Assez rapide (Dość szybko)

Hand I (top): *fff*, *ff*, *mf*, *p*, *quasi p*, *quasi f*, *quasi p*.

Hand II (bottom): *fff*, *ff*, *mf*, *pppp*, *ppp*, *pp*, *quasi f*, *quasi f*, *sf*, *f*.

(fort. I)

(fort. II)

O →

← R

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

I →

← RI

1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5
7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4
3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8
10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2
12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1
9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7
2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6
11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3
6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10
4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9
8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11
5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12

b

Staff I: *fff*, *quasi f*, *simile*, *quasi p*, *ff*

Staff II: *mp*, *poco sf*, *p*, *ppp*, *ppp*, *fff*, *quasi p*

Staff I: *f*, *fff*, *fff sempre*

Staff II: *ppp*, *ppp*, *pppp*, *pppp*, *mp*, *quasi p*

← R

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

2 8 4 5 6 11 1 9 12 3 7 10

3 4 1 2 8 9 10 5 6 7 12 11

← RI

1 7 3 10 12 9 2 11 6 4 8 5

7 11 10 12 9 8 1 6 5 3 2 4

3 10 1 7 11 6 4 12 9 2 5 8

W muzyce Mozarta wszystko jest proste i przejrzyste. Prymat melodii pozwala na zapamiętanie utworu. W ciągu kilku minut możemy uchwycić tę muzykę w jej całkowitym kształcie. Kompozycja Bouleza opiera się na złożonej technice serialnej, każda najmniejsza nutka wywodzi się z pozycji, jaką zajmuje w załączonych tabelkach; w końcu nie wiemy, czy mamy studiować genezę każdej nuty, czy może po prostu usiłować zagrać i uchwycić to, co jest w samej muzyce. Boulez pracuje tu za pomocą parametrów wysokości dźwiękowych, czasu trwania, siły dźwięku i artykulacji. Przy wykonywaniu tej muzyki nie można sobie pozwolić na odchylenia, na interpretację w tradycyjnym rozumieniu, na zmiany tekstu, trzeba — jak automat — odegrać wszystko tak, jak jest napisane, co jest niezwykle trudne, choćby dlatego, że poszczególne nuty są tak bardzo wyizolowane. W przypadku Mozarta nuty „układają się pod palcami” i w pamięci w całe ugrupowania (frazy), u Bouleza nie mamy żadnych ugrupowań czy fraz, są tylko — dokładne dane. A ponieważ jest ich niezwykle dużo, wykonanie nie jest łatwe i musi szwankować. Zrozumiał to sam Boulez, który szybko wycofał się z takiego sposobu komponowania i przyjął za punkt wyjścia aleatoryzm, czyli ingerencję czynnika przypadku. Jakaż to niekonsekwencja! Drobiazgowa ścisłość — a po kilku latach wprowadzenie do gry



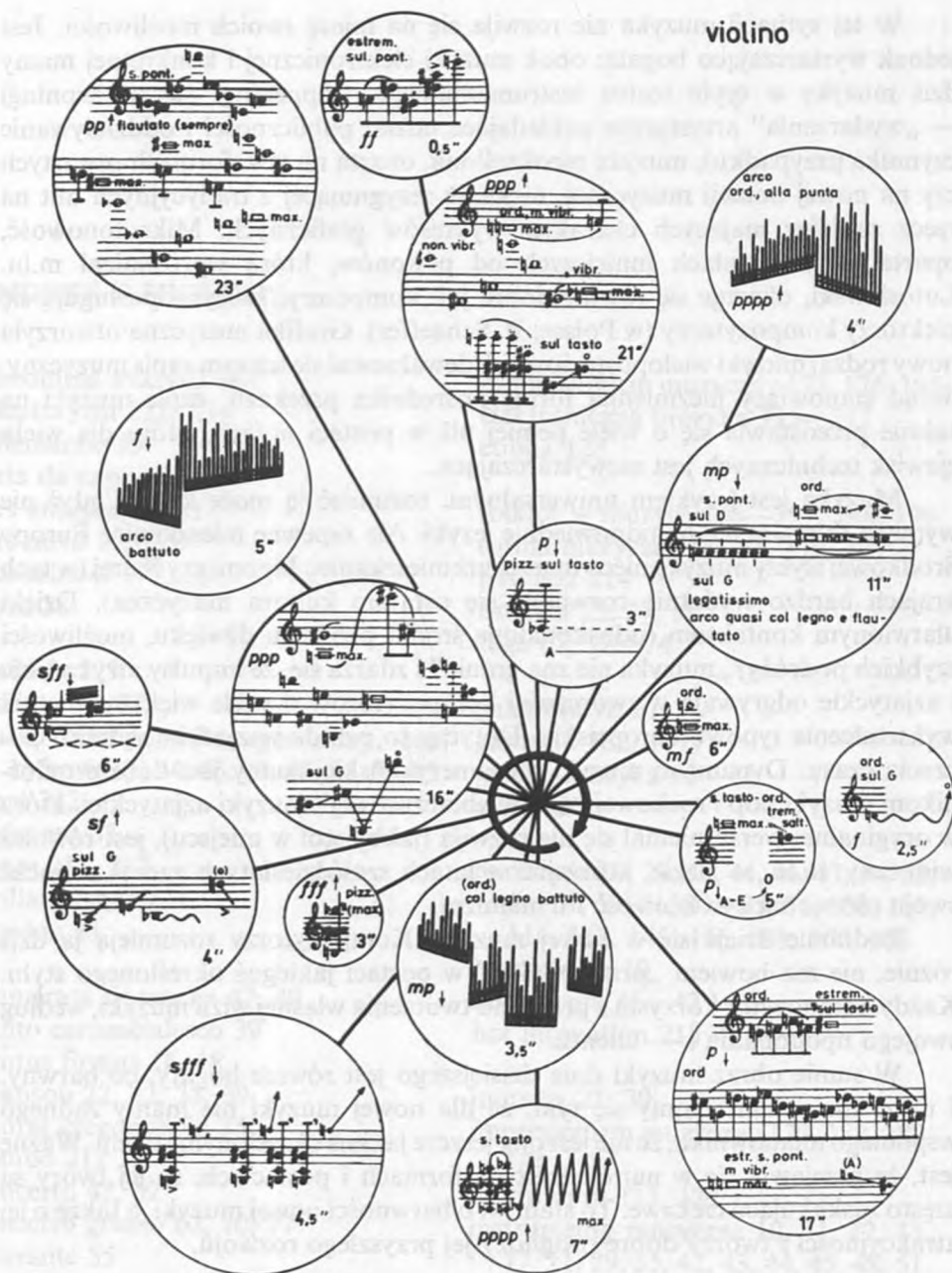
Pierre Boulez

przypadku. Ale taka już jest nowa muzyka i chyba dobrze, że kompozytorzy nie starają się być wierni wymyślonym zasadom.

W muzyce działają z reguły dwie tendencje: tendencja awangardowa jest z pewnością płodniejsza od umiarkowanej, ale w życiu muzycznym szersze oddziaływanie posiada muzyka, która łączy w sobie elementy nowe z elementami tradycyjnymi. I tak na przełomie ostatnich stuleci więcej wagi przypisywano do muzyki G. Mahlera, R. Straussa czy J. Sibeliusa niż do muzyki C. Debussy'ego czy A. Schönberga. W muzyce dnia dzisiejszego obok twórców awangardowych działają kompozytorzy bardziej zwrócenii ku tradycji, i oni także stanowią o kształcie współczesnej muzyki. Kompozytorzy ci uprawiają chętnie muzykę orkiestrową, wokально-instrumentalną czy kameralną, poświęcając się głównie dziełom o tradycyjnych formach, opartym na tradycyjnym materiale brzmieniowym.

Nowa muzyka — nawet w formach umiarkowanych — w wielu krajach jawi się wręcz jako niepotrzebna, nieużyteczna. Zadania kompozytorów przesuwają się zatem niejednokrotnie z pola twórczości — w sferę oddziaływania estetycznego, wychowawczego czy dydaktycznego, co już przewidywał kiedyś Karol Szymanowski (m.in. w rozprawie *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*). W stałym repertuarze pojawiają się głównie dzieła z poprzednich dwu wieków, nowa muzyka jest tu tylko dodatkiem do niektórych koncertów lub treścią specjalnych festiwali mających swoją publiczność.

violino



Przykład zapisu muzyki współczesnej: Bogusław Schaeffer *Dwa utwory na skrzypce i fortepian*

W tej sytuacji muzyka nie rozwija się na miarę swoich możliwości. Jest jednak wystarczająco bogata: obok muzyki elektronicznej i konkretnej mamy dziś muzykę w typie teatru instrumentalnego, happeningi (wym. hepningi — „wydarzenia” artystyczne zakładające udział publiczności i oddziaływanie czynnika przypadku), muzykę nieokreśloną, opartą na tzw. formach otwartych czy na nowej notacji muzycznej, niekiedy rezygnującej z tradycyjnych nut na rzecz zapisów mających charakter wykresów graficznych. Mikrotonowość, oparta na interwałach mniejszych od półtonów, którą wprowadzał m.in. Lutosławski, okazuje się równie dobra jak komputery, którymi posługują się niektórzy kompozytorzy (w Polsce: B. Schaeffer). Grafika muzyczna otworzyła nowy rodzaj muzyki wielopostaciowej. Zdewaluował się też sam zapis muzyczny, dotąd stanowiący niezmienną formę pośrednika przekazu; zapis muzyki na taśmie przedstawia się o wiele pełniej niż w postaci notacji, która dla wielu zjawisk technicznych jest niewystarczająca.

Muzyka jest językiem uniwersalnym, rozumieć ją może każdy, gdyż nie wymaga tłumaczenia na odpowiednie języki. Ale zapewne mieszkaniec Europy Środkowej słyszy muzykę nieco inaczej niż mieszkaniec Japonii czy Korei (w tych krajach bardzo wydatnie rozwinęła się ostatnio kultura muzyczna). Dzięki ułatwionym kontaktom (udoskonalone środki przekazu dźwięku, możliwości szybkich podróży) „muzyka nie zna granic” i zdarza się, że impulsy afrykańskie i azjatyckie odgrywają w twórczości kompozytorów o wiele większą rolę niż wykształcenie typowo europejskie. Dotyczy to przede wszystkim rytmu i poczucia czasu. Dynamizm muzyki afroamerykańskiej znany jest dobrze miłośnikom muzyki pop i rockowej, wpływ „bezczasowej” muzyki azjatyckiej, która w oryginalnej wersji niemal się nie rozwija (jakby stoi w miejscu), jest również widoczny, m.in. w jazzie, który już w latach sześćdziesiątych zaczął zatracać swoją pierwotną żywiołowość i dynamizm.

Podobnie dzieje się w nowej muzyce. Kompozytorzy rozumieją ją dziś różnie, nie ma bowiem „przewodnika” w postaci jakiegoś określonego stylu. Każdy kompozytor korzysta z prawa do tworzenia własnej wizji muzyki, według swojego upodobania i — talentu.

W sumie obraz muzyki dnia dzisiejszego jest równie bogaty, co barwny. I może nie zamartwiamy się tym, że dla nowej muzyki nie mamy żadnego wspólnego mianownika, że nie jest ona jeszcze jakimś określonym stylem. Ważne jest, że przejawia się w najróżniejszych formach i postaciach, że jej twory są często zaskakująco ciekawe. To stanowi o barwności nowej muzyki, a także o jej atrakcyjności i tworzy dobre prognozy jej przyszłego rozwoju.

INDEKS RZECZOWY

- absolutna muzyka 163
- aleatoryzm 222, 224
- allemande 55
- aria da capo 49, 61
- ars antiqua 19, 21
- ars nova 22, 172
- atonalność 177, 188
- ayre 38

- ballada 129
- ballata 20, 37
- basso continuo (bas generalny, bas cyfrowany) 44, 46, 47, 49, 54, 56, 93
- beat 212
- belcanto 57
- blues 211, 212
- brillant (styl) 134
- burdon 11

- Camerata florencka 47, 49
- canto carnascialesco 39
- cantus firmus 16, 18
- chanson 22, 32, 38, 39
- chorał gregoriański 15
- combo 212
- concerto 47, 52
- concerto grosso 62, 70, 77
- courante 55

- discantus 18
- dodekafonia 187, 189, 190—193, 218, 222
- dramat muzyczny 51, 116, 144—148
- dur-moll system 52, 59, 80, 116, 188, 195
- dytyramb 12

- ekspresjonizm muzyczny 173, 176, 195
- elektroniczna muzyka 215—217
- etiuda 128

- folklor w muzyce 196—197, 198, 199
- forma muzyczna 60, 61, 170, 171
- free jazz 214
- frottola 25, 27, 38
- fuga 67, 72—74

- galant (styl) 61
- gamelan 182, 197
- grecka muzyka 13—14
- gymel 21

- harmonia 14, 28, 39, 44, 46, 47, 54, 55, 56, 57, 59, 81, 84—85, 86, 100, 101, 116, 117, 145, 176, 188, 200, 201
- heterofonia 10
- homofonia 46—47
- hot intonation 213

- imitacja 21, 39
- impresjonizm muzyczny 173, 182, 183, 184
- impromptu 113, 129
- instrumenty muzyczne 10, 11, 12, 13, 17, 21, 29, 35, 42, 43, 44, 45, 48, 51, 53, 87, 88—89, 90, 117, 132, 207—208
- inwencja (forma) 67, 68

- jazz 211—214, 232

- kameralna muzyka 102—103, 107, 113, 114

- kantata 47, 51, 71
 koncert 209—210
 konkretna muzyka 215, 217
 kontrapunkt 16, 18, 39, 45, 46
 kościelna muzyka 15, 16, 18, 19, 23, 24,
 28—32, 33, 34, 97, 110, 152
 Lied 38
 madrygał 21, 25, 37, 47, 51
 Mannheimska szkoła 80, 207—208
 mazurek 129
 Meisterzingerzy 19
 melizmaty 23—24
 miniatura muzyczna 111, 116, 118, 119
 Minnesängerzy 19
 monodia 15, 47, 49
 motet 20, 25, 28, 29, 37, 39, 40, 42, 44
 motyw przewodni 132, 145, 147, 164,
 174
 msza 20, 25, 28, 31, 32, 44
 narodowa muzyka 161—162
 nokturn 129
 neoklasycyzm 202—206
 off-beat 212
 opera 47, 49, 50, 51—53, 78, 79, 95, 96,
 117, 140—148, 149, 150, 174, 175, 183
 opera żebracza 76
 oratorium 47, 52, 53, 76, 77
 organum 15, 16, 20
 paralelizm 11
 pasja 71
 pentatonika 10
 pierwotna muzyka 10, 11
 pieśń romantyczna 113—115, 123,
 148, 149
 poemat symfoniczny 133, 135, 136,
 137, 138
 polichóralność 48, 49
 polifonia 15, 16, 18, 19, 20, 21, 25, 30,
 32, 33, 34, 39—40, 46
 polonez 129
 polska muzyka 23—25, 41—44, 57—
 —59, 126—130, 148—151, 177—181,
 200—202, 209, 210, 218—222
 „potężna Gromadka” 153, 155, 156, 161
 preludium 128
 programowa muzyka 132, 133, 138—
 —139
 punktualizm 191, 194, 195
 ragtime 211
 retoryka muzyczna 57
 ricercar 54
 rondeau 20
 Rorantyści 41
 rytm 48
 sarabanda 55
 scherzo 129
 skale kościelne 15
 sonata 64, 78, 93—94, 128, 170
 sonata triowa 54, 93, 102
 sonatowa forma 85—86, 90, 91, 93—
 —94, 106
 spirituals 211
 suita barokowa 55—56
 swing 211
 symfonia 83, 84, 86, 90, 91—92, 95, 97,
 107, 108, 109, 110, 156, 157, 158,
 165—166
 symfoniczna muzyka 207—210
 szkoły narodowe 118, 152, 161—162
 świecka muzyka 18, 19, 24, 37, 38, 39,
 41, 42
 tabulatury 41
 tetrachordy 14
 toccata 60, 66
 trubadurzy 18
 truverzy 18
 trzeci nurt w jazzie 214
 uwertura francuska 53
 walc 129
 wielogłosowość — patrz polifonia
 vilanella 25, 38
 villancico 38
 virelai 20

INDEKS OSÓB

- Agazzari Agostino 49
 Ajschylos 14
 Albéniz Izaak 160, 162
 Albrechtsberger Johann Georg 104
 Anerio Giovanni Francesco 57
 Arcadelt Jacob 51
 Armstrong Louis 211, 212, 213, 214
 Arystoksenos 14
 Auber Daniel 150

 Bacewicz Grażyna 94, 218
 Bach Carl Philipp Emanuel 61, 66, 78, 80, 92
 Bach Hans 65
 Bach Jan Krzysztof 65, 80
 Bach Jan Sebastian 9, 39, 46, 49, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 64—74, 75, 76, 78, 80, 93, 107, 112, 118, 119, 123, 128, 130, 138, 139, 163, 167, 168, 171, 203
 Baird Tadeusz 218, 220, 221
 Bakfark Valentin 41
 Balzac Honoré de 126
 Bałakiriew Milij 153, 154
 Barcewicz Stanisław 178
 Bartók Béla 102, 160, 161—162, 173, 177, 196, 197, 198—199, 202, 209, 210, 215
 Bazylik Cyprian 41
 Beaumarchais Pierre 95, 96
 Beethoven Ludwig van 7, 82, 84, 89, 90, 91—92, 93, 94, 100, 101, 102, 103, 104—110, 111, 113, 115, 116, 117, 123, 124, 126, 129, 130, 132, 144, 152, 163, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 184, 187, 208, 209
 Bellini Vincenzo 143, 145
 Bierezowski Maksim 152
 Berg Alban 51, 102, 173, 187, 190, 191, 195, 200, 210
 Berlioz Hector 116, 117, 126, 131—132, 134, 135, 137, 138, 145, 146, 152, 155, 169, 172, 208
 Bielajew Mitrofan 175
 Bizet Georges 143, 169
 Boccherini Luigi 78, 80
 Boïto Arrigo 142
 Borek Krzysztof 41
 Borodin Aleksander 102, 153, 154
 Bortnianski Dimitrij 152
 Boulez Pierre 225, 226, 229, 230
 Brahms Jan 94, 102, 125, 163, 164—167, 168, 188, 191, 207, 209, 210
 Britten Benjamin 205
 Bruckner Anton 163, 164, 167, 168, 173
 Büchner Georg 195
 Bülow Hans 165
 Busoni Ferruccio 205
 Bussotti Sylvano 224
 Buxtehude Dietrich 55, 65
 Byron George 157

 Caccini Giulio 46, 49
 Cage John 224, 225
 Cannabich Johann Christian 80
 Carissimi Giacomo 53, 57
 Cato Diomedes 41
 Cattaneo Claudia 49

- Cavalleri Emilio 49
 Cézanne Paul 182
 Chabrier Emmanuel 184
 Chaczaturian Aram 197
 Cháves Carlos 197
 Cherubini Luigi 110
 Chopin Fryderyk 79, 94, 111, 116, 117, 118, 120, 124, 126—130, 140, 148, 154, 155, 161, 163, 171, 178, 180, 181, 182, 184, 200, 202, 209
 Chopin Justyna 126
 Cimarosa Domenico 78, 153
 Clementi Muzio 134
 Colloredo Hieronim 95
 Coltrane John 214
 Corelli Arcangelo 62—63, 64
 Couperin François 55, 61, 138, 184
 Cui Cezar 153, 155
 Czajkowski Piotr 94, 102, 156—159, 160, 161, 163, 175, 182, 203, 209, 210
 Czerny Karol 133, 134

 Dante Alighieri 180
 Dargomyżski Aleksander 150, 153
 Davis Miles 214
 Dawydow Stiepan 152
 Debussy Claude 102, 138, 173, 176, 178, 182—184, 187, 197, 230
 Dégas Edgar 182
 Delacroix Eugène 126
 Diagilew Sergiusz 203
 Didymos 14
 Diegtiarow Stiepan 152
 Długoraj Wojciech 41
 Długosz Jan 23
 Donizetti Gaetano 143, 145
 Dufay Guillaume 22, 37
 Dukas Paul 8
 Dussek Jan 134
 Dvořák Antonín 160, 161, 188, 210

 Elert Piotr 58
 Ellington Edward K. „Duke” 213, 214
 Elsner Józef 126, 130, 181
 Erkel Ferenc 160, 198
 Esterházy Miklos 82, 104
 Eurypides 14
 Falla Manuel de 160, 162, 182, 197
 Fauré Gabriel 94
 Festa Constanzo 41
 Field John 118, 127, 129, 153
 Filip (książę Heski) 63
 Finck Heinrich 41
 Fitelberg Grzegorz 178, 179, 201
 Fomin Jewstigniej 153
 Franck César 94, 163, 164, 168
 Frescobaldi Girolamo 53, 55
 Froberger Johann Jakob 55
 Fryderyk II (król pruski) 66, 70

 Gabrieli Andrea 44, 48
 Gabrieli Giovanni 46, 48, 93
 Galuppi Baldassare 153
 Gałczyński Konstanty Ildefons 219
 Gay John 76
 Geminiani Francesco 63
 Gershwin George 211
 Gesualdo di Venosa 37, 203
 Gigli Franciszek (zwany Lilius) 58, 59
 Glinka Michał 153, 155
 Gluck Christoph Willibald 51, 78, 79
 Głazunow Aleksander 155
 Goethe Johann Wolfgang 97, 110, 111, 180
 Gogol Mikołaj 156
 Gomółka Mikołaj 41, 42, 43, 180
 Gonzaga (książę Mantui) 49
 Goodman Benny 211, 214
 Gorczycki Grzegorz Gerwazy 58, 59, 181
 Gounod Charles 143, 151
 Górecki Henryk Mikołaj 162, 218, 221, 222, 223
 Granados Enrique 160, 162
 Grieg Edward 93, 159, 209
 Grzegorz I (papież) 15
 Guido z Arezzo 18

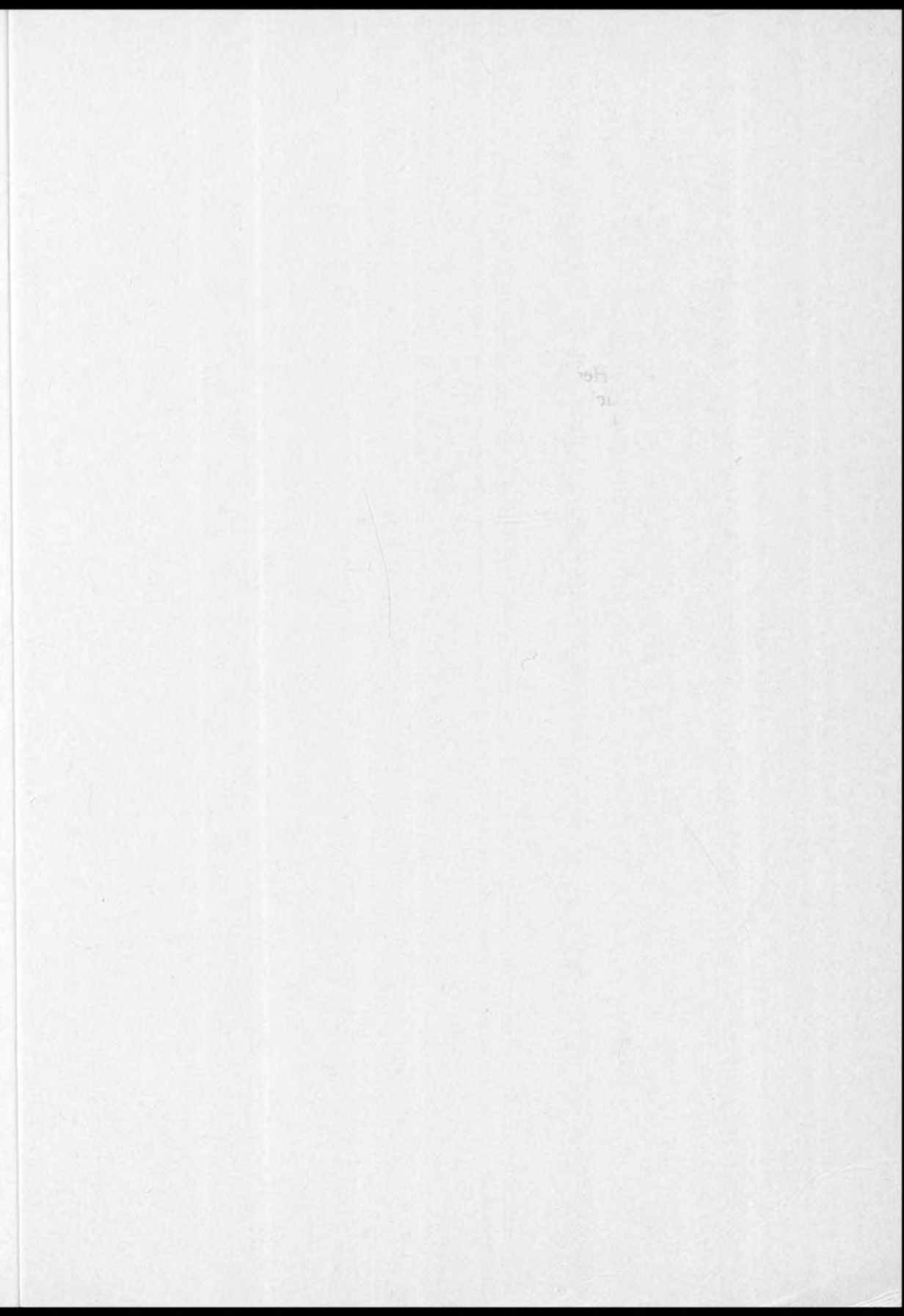
- Hâba Alois 103, 224
 Haendel Jerzy Fryderyk 46, 53, 60, 62,
 74, 75—77, 83, 163, 166, 167, 210
 Hanslick Edward 166, 170
 Haubenstock-Ramati Roman 224
 Haydn Józef 80, 81, 82—84, 85, 87, 88,
 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 107,
 110, 138, 208
 Heine Heinrich 111, 126
 Hindemith Paul 138, 205, 212
 Hoffmann Ernest Teodor Amadeusz 111
 Hugo Wiktor 140
 Hummel Johann Nepomuk 118, 127,
 134
 Humphrey S. 76
 Ibsen Henryk 159
 Ingegneri Marco Antonio 41
 Ives Charles 173, 174, 177
 Iwaszkiewicz Jarosław 201
 Jadwiga (królowa polska) 25
 Jagiełło Władysław 25
 Jan z Lublina 41
 Jannequin Clement 39, 41
 Jarzębski Adam 59, 181
 Jennens Ch. 76
 Joachim Joseph 166
 Josquin des Prés 29—32, 39, 40, 41
 Juliusz III (papież) 33
 Kagel Mauricio 225
 Kalkbrenner Friedrich 127, 134
 Kamieński Maciej 181
 Karłowicz Mieczysław 138, 173, 174,
 178, 179, 181
 Katarzyna II (cesarzowa) 153, 203
 Keiser Reinhard 75
 Kilar Wojciech 162, 212, 218, 221, 222,
 223
 Kleist Heinrich 146
 Kochanowski Jan 42
 Kochański Paweł 210
 Kódaly Zoltan 162, 197, 198
 Koffler Józef 218
 Kolberg Oskar 130
 Kowarski Felicjan 125
 Krystyna (królowa szwedzka) 62
 Kuhnau Johann 93, 139
 Kurpiński Karol 181
 Kurylewicz Andrzej 212
 Landi Stefano 49, 52
 Lanner Józef 129
 Lasso Orlando di 32, 36—37
 Legrenzi Giovanni 63
 Leoncavallo Ruggiero 174
 Leoninus 19—20
 Leopolda Marcin 41, 44, 181
 Liban Jerzy 41
 Lichnovsky Karl 104
 Lipiński Karol 124, 126
 Liszt Franciszek 63, 94, 116, 117, 125,
 126, 131, 133—135, 138, 146, 147,
 155, 163, 164, 168, 172, 174, 176,
 209
 Lobkowitz Maximilian 104
 Locatelli Pietro Antonio 63
 Lortzing Gustaw Albert 117
 Ludwik II (król bawarski) 148
 Ludwik XII (król francuski) 30
 Lully Jean Baptiste 47, 53, 55, 57
 Lutosławski Witold 126, 162, 197,
 218—220, 232
 Machault Guillaume de 21, 22, 29
 Maeterlinck Maurice 183
 Mahler Gustaw 164, 168, 172, 173, 184
 230
 Makowski Tadeusz 214
 Malawski Artur 197, 218
 Mallarmé Stéphane 183
 Marcei II (papież) 34
 Marenzio Luca 57
 Maria Antonina (królowa francuska)
 83
 Marsalis Wynton 214
 Marschner Heinrich August 117
 Massart Joseph Lambert 150

- Massenet Jules 174
 Mattheson Johann 61, 75
 Meck Nadieżda von 182
 Méhul Etienne Nicolas 110
 Memling Hans 35
 Mendelssohn-Bartholdy Feliks 71, 94, 111, 118, 119, 123, 210
 Merula Tarquinio 57
 Messiaen Olivier 197, 224
 Metastasio Pietro 63
 Meyerbeer Giacomo 126, 141, 143, 145
 Michał Anioł 34, 37
 Michaux Henri 218
 Mickiewicz Adam 111, 129, 149, 155, 180
 Mielczewski Marcin 58, 59, 181
 Mikołaj I (car) 124
 Mikołaj z Krakowa 41
 Mikołaj z Radomia 25, 180
 Milhaud Darius 94, 103, 212
 Milwid Antoni 181
 Monet Claude 182
 Moniuszko Stanisław 118, 148—150, 155, 178, 181
 Monteverdi Claudio 46, 48, 49—51, 57
 Morell Thomas 76
 Morzin (hrabia) 82
 Moscheles Ignaz 127
 Mozart Anna (Nannerl) 95, 96
 Mozart Leopold 95, 96
 Mozart Wolfgang Amadeusz 79, 80, 81, 82, 84, 86, 88, 95—99, 100, 102, 103, 104, 107, 110, 127, 130, 140, 145, 192, 193, 208, 209, 210, 226, 229
 Müller Wilhelm 113, 115
 Musorgski Modest 154—156, 161, 182
 Napoleon Bonaparte 107, 111
 Neefe Johann Gottlieb 104
 Niżyński Wacław 203
 Nono Luigi 225
 Noskowski Zygmunt 138, 150, 178, 181, 201
 Ogiński Michał Kleofas 181
 Ottoboni Pietro 62
 Pacelli Asprilio 57
 Pachelbel Johann 55
 Pederewski Ignacy Jan 181
 Paganini Niccolò 111, 124—126, 134, 166, 210
 Paisiello Giovanni 78, 153
 Palester Roman 221
 Palestrina Giovanni Pierluigi da 32—36, 112
 Panufnik Andrzej 221
 Parker Charlie 214
 Pawłow Iwan 139
 Penderecki Krzysztof 218, 220—222
 Pepusch John Christopher 76
 Pergolesi Giovanni Battista 78
 Peri Jacopo 49
 Perotinus 19, 20
 Petrarca Francesco 37
 Pękiel Bartłomiej 58, 59, 181
 Pitagoras 14
 Pius IV (papież) 34
 Platon 14
 Polak Jakub 41
 Ponte Lorenzo da 95, 96
 Porpora Nicola Antonio 82
 Prokofiew Sergiusz 94, 156, 202—206
 Przyboś Julian 219
 Puccini Giacomo 140, 174—175
 Purcell Henry 76
 Puszkina Aleksander 155, 156
 Rachmaninow Sergiusz 125, 177, 209
 Radziwiłł Antoni 128
 Rafael Santi 32
 Rameau Jean-Philippe 46, 55, 60, 61
 Ravel Maurycy 94, 102, 182, 184—187, 209
 Razumowski Andriej 106, 107
 Reger Max 178, 209
 Reinken Jan 66
 Rellstab Ludwig 170

- Renoir Auguste 182
 Respighi Ottorino 182
 Revueltas Silvestre 197
 Richter František 80
 Rimski-Korsakow Mikołaj 154—155, 175, 184
 Rinuccini Ottavio 51
 Rohaczewski Andrzej 59
 Rore Cipriano de 51
 Rossini Gioacchino 78, 142, 145
 Rousseau Jan Jakub 100
 Roussel Albert 205
 Różycki Jacek 58
 Różycki Ludomir 179, 201
 Rubinstein Anton 150
 Rubinstein Ida 185
 Rumi Dżalaludin 201
- Salieri Antonio 104, 113, 133
 Salomon Johann Peter 82
 Sand George 126
 Sarti Giuseppe 153
 Satie Eric 184
 Scacchi Marco 58
 Scarlatti Alessandro 64
 Scarlatti Domenico 46, 62, 64, 93
 Schaeffer Bogusław 212, 218, 231, 232
 Schaeffer Pierre 215, 217
 Schenk Johann 104
 Schikaneder Emanuel 96
 Schiller Fryderyk 140
 Schönberg Arnold 102, 172—173, 177, 187, 188, 190, 191, 193, 195, 196, 230
 Schubert Franciszek 94, 102, 111, 113—115, 116, 118, 120, 130, 173
 Schumann Robert 94, 111, 116, 117, 118, 120—123, 125, 127, 134, 159, 164, 166
 Schumann (Wieck) Klara 120
 Sebastian z Felsztyna 41
 Senfl Ludwig 41
 Serly Tibor 198
 Serocki Kazimierz 212, 218, 219, 221
 Seurat Georges 195
- Sibelius Jan 163, 164, 173, 230
 Siemiradzki Henryk 128
 Skriabin Aleksander 94, 173, 174, 175—177, 178, 190, 200
 Smetana Bedřich 102, 160
 Smithson Harriet 132
 Sofokles 14
 Spontini Gasparo 110
 Stachowicz Damian 58
 Štamic Jan 80
 Stasow Władimir 153
 Stefani Jan 181
 Stockhausen Karlheinz 218, 225
 Strauss Jan 129
 Strauss Ryszard 132, 133, 135—137, 138, 139, 163, 172, 174, 178, 184, 187, 200, 207, 208, 230
 Strawiński Igor 156, 177, 178, 184, 196, 200, 201, 202—204, 205, 207, 212, 215, 226
 Szabelski Bolesław 205, 218
 Szadek Tomasz 41
 Szarzyński Stanisław Sylwester 58, 181
 Szekspir William 140, 143, 180
 Szeluto Apolinary 179, 201
 Szostakowicz Dymitr 94, 205
 Szymanowski Karol 94, 102, 103, 125, 162, 177, 178, 179, 181, 182, 190, 197, 200—202, 210, 218, 230
- Tartini Giuseppe 80
 Tasso Torquato 37
 Torelli Giuseppe 71
 Traetta Tomaso 153
 Tromboncino Bartolomeo 25, 28
- Varèse Edgar 173, 200, 224
 Vaughan Williams Ralph 196
 Verdi Giuseppe 51, 117, 140—142, 152, 174
 Verlaine Paul 183
 Villa-Lobos Heitor 197
 Vitry Filip de 21, 29
 Vivaldi Antonio 62, 63, 71

Wacław z Szamotuł 41—42, 44, 180
 Wagner Ryszard 51, 82, 108, 116, 117,
 134, 135, 140, 141, 144, 148, 155,
 163, 164, 168, 172, 173, 176, 182,
 183, 188
 Waldstein Ferdynand 104
 Weber Karol Maria von 94, 115, 117,
 129, 140, 142, 152
 Webern Anton 102, 173, 187, 190—
 —191, 194—195, 200
 Werckmeister Andreas 59
 Wiechowicz Stanisław 197
 Wieniawski Henryk 150—151, 181, 210
 Wilcken (Bach) Anna Magdalena 66
 Willaert Adrian 44, 48

Xenakis Iannis 225
 Young Lester 214
 Zachow F.W. 75
 Zamoyski Jan 43
 Zarębski Juliusz 178
 Zarlino Gioseffo 28
 Zieleński Mikołaj 41, 48, 49, 59,
 181
 Zygmunt III (król polski) 57
 Zygmunt August (król polski) 44
 Żeleński Władysław 178, 181
 Żywny Wojciech 126, 129



WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

proponują książki o muzyce oraz materiały do nauki gry
na instrumentach:

Wacław Panek
Hymny polskie

Stefan Niedziałkowski
Świat mimu

Włodzimierz Sołtysik
Kanony. Antologia

Zbigniew Kościów
Karol Maria Weber. Opowieść biograficzna

Peter Härtling, tłum. Jan Garewicz
Schubert

Jadwiga Socha
Flet podłużny. Podręcznik — samouczek

Roman Ziemiański
Gitara z nauczycielem i bez

Hubert Rutkowski
Perkusja. Ucz się samodzielnie

Stanisław Halat
Graj profesjonalnie!

1092701

14-00zł

ISBN 83-02-05774-6



9 788302 057748

07