

RACJONALNE I SOCJOLOGICZNE PODSTAWY MUZYKI [FRAGMENTY]

Max Weber

[...] Nasza muzyka, której harmonika opiera się na strukturze akordowej, racjonalizuje materiał dźwiękowy przez arytmetyczny, czyli harmoniczny podział oktaw na kwinty i kwarty, a następnie, odkładając kwartę na stronę, dzieli kwintę na tercję wielką i małą ([w proporcji jak] $4/5 \times 5/0 = 2/3$), wielką tercję na cały ton mały i wielki ($8/9 \times 9/10 = 4/5$), tercję małą na cały ton wielki i półton wielki ($8/9 \times 15/16 = 5/6$), a cały ton mały na półtony wielki i mały ($15/16 \times 24/25 = 9/10$). Wszystkie te interwały opisuje się za pomocą ułamków utworzonych z cyfr 2, 3 i 5. Wychodząc od jakiegoś tonu jako „podstawy”, harmonika akordowa buduje skalę na nim oraz na dźwięku, który jest o kwintę od niego w dół i w górę, przy czym obie kwinty dzielą się arytmetycznie na swoje dwie tercje, „trójdźwięk” naturalny. Poprzez uszeregowanie tych trzech trójdźwięków (względnie ich oktaw) w jednej oktawie cały materiał „naturalnej” skali diatonicznej, począwszy od określonego tonu podstawowego, staje się skalą „dur” albo „moll”, zależnie od tego, czy tercja wielka zostanie umieszczona u góry, czy u dołu [skali]. Między dwoma stopniami oktawy, które stanowią półtony diatoniczne, znajdują się to dwa, to znów trzy stopnie, które stanowią całe tony, i w obu wypadkach drugi z nich jest mały, pozostałe zaś – wielkie. Jeśli kontynuujemy pozyskiwanie nowych tonów, budując tercje i kwinty na każdym stopniu skali w górę i w dół w ramach oktawy, pomiędzy interwałami diatonicznymi powstają zawsze dwa interwały „chromatyczne”, odległe o stopień stanowiący mały półton od dolnego i górnego wielkiego tonu diatonicznego, które z kolei oddzielone są od siebie „enharmonicznym” interwałem (diesis). Ponieważ oba rodzaje całych tonów

dają dwojakie wielkie interwały enharmoniczne pomiędzy oboma tonami chromatycznymi, a stopień stanowiący diatoniczny półton odbiega od małego półtonu o jeszcze inny interwał, wszystkie dieses zbudowane są wprawdzie na cyfrach 2, 3 i 5, ale na podstawie trzech różnych, bardzo skomplikowanych wielkości.

Możliwość podziału harmonicznego przez dzielenie ułamków cyfr 2, 3 i 5 osiąga swoją dolną granicę z jednej strony w kwarcie, ponieważ tylko za pomocą siedmiu da się ją podzielić, z drugiej zaś – w wielkim tonie i obu półtonach.

Zbudowana na tym materiale dźwiękowym muzyka oparta na harmonice akordowej w swojej w pełni zrationalizowanej postaci zachowuje z zasady w każdej formie muzycznej jedność następstwa tonów, które powstaje przez stosunek tonu „podstawowego” i trzech głównych trójdźwięków naturalnych, „swoisty dla skali”: zasada „tonalności”. Każda tonacja durowa znajduje taki sam swoisty dla skali materiał dźwiękowy w równoległej tonacji molowej, której podstawa leży o małą tercję niżej.

[...] Interwały zawarte w trójdźwiękach harmonicznym lub ich odwróceniach stanowią („doskonałe” lub „niedoskonałe”) konsonanse. Wszystkie inne interwały to „dysonanse”. Podstawowym elementem dynamicznym muzyki akordowej, który motywuje muzyczny postęp od akordu do akordu, jest dysonans. Aby rozładować kryjące się w nim napięcie, wymusza on swoje „rozwiązanie” w nowy akord, przedstawiający bazę harmoniczną w formie konsonansowej. Typowe i najprostsze dysonanse w czystej harmonice akordowej to akordy septymowe, które rozwiązują się w trójdźwięki.

[...] Potrzeba ciągłości postępu, czyli powiązanie akordów między sobą, nie ma ze swojej istoty charakteru, który można uzasadnić czysto harmonicznie, lecz „melodyczny”. „Melodyka” w ogólności jest wprawdzie uwarunkowana i ograniczona harmonicznie, lecz nie da się jej wydedukować z harmonii nawet w muzyce akordowej. [...] Owe rozliczne akordy, które nie opierają się na strukturze tercji, wyrastają nie tylko z zawilosci postępów przebiegających łańcuchowo, lecz również z potrzeb melodycznych, które trzeba rozumieć przede wszystkim stosunkowo, według odległości pomiędzy tonami. Akordy te nie są harmoniczną reprezentacją jednej tonacji, nie są też w efekcie tak samo odwracalne i nie znajdują dopełnienia w rozwiązaniu w zupełnie nowy, ale uzupełniający charakterystykę tonacji akord. To tak zwane dysonanse „melodyczne”, czyli – z punktu widzenia harmoniki akordowej – „przypadkowe”. Harmonika akordowa traktuje zawarte w takich akordach dźwięki obce harmonii czy też skali różnie, zależnie od sytuacji. Niekiedy są to „przejścia”, „zatrzymania” lub „powtórzenia”,

występujące obok dźwięków w postępie akordowym, których różnoraki stosunek do nich wyznacza szczególny charakter formy muzycznej. Niekiedy są to „wyprzedzenia akordu” lub dodatkowe akcenty na tony należące do akordu leżącego powyżej lub poniżej. Niekiedy wreszcie występują jako „przednutki”: harmonicznie obce tony w akordzie, które niejako wyparły z ich miejsca właściwie tam przynależne tony, a które – inaczej niż dopuszczalne dysonanse „harmoniczne”, mogące też wystąpić jako „wolne” – wymagają ciągłego „przygotowywania”. Nie wymuszają one określonego rozwiązania akordowo-harmonicznego, lecz następuje ono, przynajmniej z zasady, w ten sposób, że wypartym tonom i interwałom niejako następczo przywracane są prawa, które zostały uszczuplone przez buntowników. Te obce akordowi tony są jednak z natury swojej, właśnie przez kontrast z tym, co wymuszane przez akord, najskuteczniejszym środkiem tak dynamiki postępu, jak i wiązania, i różnicowania akordów między sobą. Bez tych napięć, najważniejszych środków wyrazu, wywoływanych przez irracjonalność melodyki, nie istniałaby muzyka nowoczesna. To, jak się to dzieje, to już inna sprawa. W tym miejscu chodzi tylko o to, by za pomocą jak najprostszych faktów przypomnieć o tym, że akordowa racjonalizacja muzyki żyje w stałych napięciach względem rzeczywistości melodycznych, których nigdy niemal nie jest w stanie wchłonąć bez reszty. Również sama w sobie, wskutek niesymetrycznej – w ujęciu stosunkowym – pozycji septymy, kryje irracjonalności, których najprostszym przejawem jest wspomniana już nieunikniona wieloznaczność harmonicznego struktury skali molowej.

[...] Zjawisko „proporcjonalności“ „czystych“ interwałów wywiera, skoro je już raz zauważymy, niezwykle wrażenie na wyobraźni, czego dowodzi niezmiernie rozbudowana mistyka liczb, jaka się z nią wiąże. Rozróżnienie rozmaitych szeregów tonów rozwinęło się jednak jako produkt namysłu teoretycznego, niewątpliwie w nawiązaniu do owych typowych formuł dźwiękowych, które posiada niemal każda muzyka, począwszy od pewnego określonego stadium rozwoju. Musimy pamiętać o fakcie socjologicznym: muzyka prymitywna w znacznej części na bardzo wczesnym poziomie rozwoju oddaliła się od czystej przyjemności estetycznej i podporządkowała celom praktycznym, z początku przede wszystkim magicznym, zwłaszcza apotropaicznym (kultowym) i egzorcystycznym (lecniczym).

Z tego jednak względu podlegała owemu stereotypizującemu rozwojowi, na który narażone jest każde działanie i każdy obiekt mający znaczenie magiczne bez względu na to, czy jest dziełem sztuk przedstawieniowych, czy też [zastosowaniem] środków mimicznych, recytatorskich, orkiestralnych

czy wokalnych (albo też, jak to często bywa, wszystkich naraz), który służy wywieraniu wpływu na bogów lub demony. Ponieważ każde odstępstwo od niegdyś sprawdzonych w praktyce formuł niweczyłoby jego magiczną siłę oddziaływania i mogłoby spowodować gniew sił nadprzyrodzonych, dokładne odtworzenie formuł tonalnych było, w najściślejszym tego słowa znaczeniu, „sprawą życia i śmierci”, a „falszowanie” – bezbożnością, którą często odkupić mogło jedynie natychmiastowe zabicie winnego. Z tego względu stereotypizacja interwałów tonalnych, które kiedyś zostały z jakiegoś powodu uznane za kanoniczne, była niezwykle silna. Ponieważ także instrumenty, które przyczyniały się do utrwalenia interwałów, różniły się zależnie od boga czy demona – helleński aulos był początkowo instrumentem matki bogów, potem zaś Dionizosa – także najstarsze, odczuwane jako naprawdę odmienne tonacje w muzyce były w rzeczy samej regularnymi kompleksami typowych formuł dźwiękowych, które stosowano w służbie określonych bogów lub przeciwko określonym demonom, lub też podczas obchodów określonych świąt. Naprawdę prymitywne formuły dźwiękowe tego rodzaju nie dotarły do nas jednak niemal wcale w wiarygodnych przekazach. Właśnie najstarsze z nich były najczęściej przedmiotem wiedzy tajemnej, która szybko uległa wpływom kontaktu z kulturą nowoczesną. Stare, niedostępne, ale jeszcze na przykład Haugowi znane formuły tonalne indyjskiej ofiary Somy utraciliśmy, jak się wydaje, na zawsze wraz z przedwczesną śmiercią tego badacza, ponieważ ta bardzo kosztowna ofiara zanika z przyczyn ekonomicznych. Interwały między dźwiękami, w ramach których poruszają się tego rodzaju formuły, łączy ze sobą nawzajem tylko jedno: mają charakter na wskroś melodyczny, czyli interwał używany jest w melodii zstępującej. W większości dawnych melodii przeważa, pierwotnie przypuszczalnie ze względów czysto fizjologicznych, właśnie kierunek zstępujący, który uchodził za normalny również w muzyce helleńskiej. Nie dowodzi to bynajmniej – podobnie jak w wypadku tradycyjnej kontrapunktyki – że można by je stosować także wstępująco. Nie jest też tak, by z wystąpieniem takiego interwału przyjmowane było również jego odwrócenie.

Skala interwału jest w ogóle zazwyczaj nad wyraz niepełna i – jeśli mierzyć ją miarami harmonicznymi – arbitralna, a w każdym razie nie stosuje się do postulatów Helmholtza, wyprowadzonych z pokrewieństwa tonalnego wyrażającego się za pośrednictwem alikwotów. Z rozwojem muzyki w samoistną „sztukę” – czy to kapłańską, czy też uprawianą przez aoidów – któremu towarzyszy wykraczanie poza czysto praktycznie ukierunkowane użycie tradycyjnych formuł dźwiękowych, a zatem przebudzenie potrzeb

czysto estetycznych, zaczyna się jej właściwa, regularna racjonalizacja. Muzyce prymitywnej właściwe jest w znacznie większym stopniu zjawisko, które wywarło również znaczny wpływ na rozwój muzyk ludów cywilizowanych: zależnie od potrzeby wyrazu interwały są alterowane, i to – inaczej niż w muzyce ograniczonej harmonicznie – także o niewielkie, irracjonalne dystanse, tak że w tej samej formie muzycznej występują tony leżące bardzo blisko siebie (na przykład różne rodzaje tercji). Z zasady postęp stanowi, gdy wyklucza się wspólne zastosowanie pewnych irracjonalnie blisko siebie leżących tonów, jak to ma miejsce w arabskiej muzyce praktycznej lub, przynajmniej teoretycznie, także w muzyce helleńskiej.

[...] Istnienie wielogłosowości, także na podstawie interwałów harmonicznych, nie oznacza bynajmniej samo przez się, że cały system muzyki tonalnej został przeniknięty przez zasady harmonicznego budowania tonacji. Przeciwnie, jak wspomiano już (w nawiązaniu do von Hornbostela), zdarza się, że melodyka wydaje się zupełnie wolna od jakiegokolwiek jego wpływu i dalej spokojnie stosuje tercje naturalne i inne irracjonalne interwały. Napięcie między determinantami melodycznymi i harmonicznymi jest więc właściwe już nie tylko prymitywnej melodii, lecz także prymitywnej wielogłosowości.

Dlatego też z zachodniego Organum nie wynikłby żaden rozwój muzyki harmonicznej, gdyby nie zaistniały poza tym inne warunki, przede wszystkim czysta diatonika jako podstawa systemu tonalnego muzyki artystycznej.

Na pytanie: dlaczego w pewnych miejscach na Ziemi występowała wielogłosowość, w innych zaś nie, nie da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi ani dziś, ani – zapewne – w przyszłości. Różne tempo, które charakteryzuje różne używane instrumenty i jest adekwatne w stosunku do śpiewającego głosu, długie tony instrumentów dętych w relacji do urywanych dźwięków instrumentów strunowych, przy śpiewie naprzemiennym trwanie czy też wybrzmiewanie niemal wszędzie rozciągniętych tonów końcowych jednego głosu przy wejściu drugiego, współbrzmienie wybrzmiewających tonów harfy przy grze arpeggio, wielotonowość niektórych instrumentów dętych, gdy nie opanuje się w pełni techniki [gry], wreszcie jednoczesne uderzenie przy strojeniu instrumentów mogły oddziaływać łącznie, zależnie od okoliczności, łącząc się z przypadkami, które dziś już są poza naszym zasięgiem.

Powstaje jednak kolejne pytanie: dlaczego w jednym miejscu na Ziemi ze skądinąd stosunkowo rozpowszechnionej wielogłosowości w ogóle rozwinęły się zarówno muzyka polifoniczna, jak i harmoniczno-homofoniczna

oraz nowoczesny system tonalny, inaczej niż w innych obszarach, których kultura muzyczna była co najmniej równie intensywna jak w helleńskiej starożytności czy na przykład w Japonii.

Jeśli pytamy o szczególne uwarunkowania zachodniego rozwoju muzycznego, to należy do nich przede wszystkim wynalazek naszego nowoczesnego zapisu nutowego. Zapis nutowy, taki jak nasz, ma o wiele bardziej fundamentalne znaczenie dla istnienia muzyki takiej, jaką stworzyliśmy, aniżeli rodzaj zapisu mowy dla istnienia językowych form artystycznych. Wyjątkiem byłaby tu być może poezja chińska i hieroglificzna, w której wypadku optyczne wrażenie znaków pisma, z uwagi na ich artystyczną strukturę, należy do integralnych elementów prawdziwie pełnej przyjemności, czerpanej z wytworu sztuki. Poza tym jednak każdy rodzaj tworu poetyckiego jest właściwie niezależny od typu struktury pisma. Jeśli pominąć najwyższe dokonania sztuki prozatorskiej na poziomie arcyzmu Flauberta czy Wilde'a albo Ibsenowskich dialogów analitycznych, można by wszak również dziś myśleć o tworach czysto językowo-rytmicznych w zupełnym oderwaniu od istnienia pisma. Nowoczesnego dzieła muzycznego o jakimkolwiek poziomie złożoności nie da się natomiast ani wytworzyć, ani przekazać, ani odtworzyć bez pomocy środka, jakim jest nasz zapis nutowy. Nie miałyby ono bez niego w ogóle ani gdzie, ani jak zaistnieć, nawet jako wewnętrzna własność swojego twórcy. Różne znaki nutowe znajdują się oczywiście także na względnie prymitywnych poziomach, gdzie nie idą wszak wcale w parze ze zracjonalizowaną melodyką. Na przykład nowoczesna muzyka arabska, choć jest przedmiotem dociekań teoretycznych, w długim okresie, jaki upłynął od najazdów Mongołów, zatraciła stopniowo swój stary system zapisu i stała się zupełnie niepiśmienna. Helleni byli z dumą świadomi swojego charakteru jako ludu pisma w muzyce. Znaki nutowe były mianowicie niemal nieodzowne w akompaniamencie instrumentalnym, o ile ten w skomplikowanych utworach nie miał po prostu biec unisono z wokalem. Techniczne ukształtowanie starszych zapisów nutowych tutaj nas nie interesuje, jest jednak nawet w muzyce chińskiej jeszcze nad wyraz prymitywne. Muzyka artystyczna ludów piśmiennych wykorzystuje do oznaczania dźwięków niekiedy cyfry, a zazwyczaj litery. Tak było na przykład u Hellenów, u których znaki dla wokalu i – z pewnością starsze od nich – znaki dla instrumentów, używane na oznaczenie tego samego dźwięku, są od siebie zupełnie niezależne; są zresztą różne jeszcze w bizantyjskiej terminologii opisu tych samych kroków melodycznych dla śpiewu i instrumentu. Oznaczenia nutowe dotarły do nas w postaci niebudzącej

wątpliwości przez tabele Alypiusa – produkt epoki cesarstwa. Już sam fakt, że tabele takie zostały zestawione, pokazuje praktyczną zawilgość całego systemu.

[...] Temperacja nie była jednak dla muzyki akordowej jedynie warunkiem wstępnym swobodnego postępu akordów, które bez niej musiałyby w nieskończoność wyczerpywać się we współwystępowaniu różnych septym, czystych i nieczystych kwint, tercji i sekst. Temperacja stwarzała również wyraźnie i pozytywnie nowe, nader płodne możliwości modulacji przez tak zwane „enharmoniczne zamienianie”: przełożenie jednego z akordów lub tonów z jednego kontekstu akordowego, w którym się znajduje, w inny, to specyficznie nowoczesny środek modulacji przynajmniej o tyle, o ile stosuje się go świadomie. W dawnej muzyce polifonicznej bardzo często harmoniczną wieloznaczność tonów wiąże się z tonalnością skal kościelnych. Nie da się, wbrew temu, co się niekiedy utrzymuje, udowodnić, że Hellenowie używali swoich enharmonicznych dźwięków cząstkowych w podobnym celu lub że je po to konstruowali, a jest to sprzeczne z charakterem tych tonów jako powstających przez podział odległości między dźwiękami. Ich środki modulacji były inne. Pyknon odgrywał co prawda swoją rolę od czasu do czasu (jak w Hymnie Apollinińskim), na przykład przy przejściu do synemmenonu, pełnił jednak wówczas funkcję czysto melodyczną irracjonalnego następstwa dźwięków. Znajdujemy ją już, jak się zdaje, w muzyce murzyńskiej, lecz nie da się jej w żaden sposób porównać ze współczesnymi związkami enharmonicznymi. Głównym nośnikiem enharmonicznego zamieniania w muzyce akordowej był oczywiście zmniejszony akord septymowy (np. fis–a–c–es), specyficzny dla wielkiej septymy skal molowych (np. g–moll) i rozwiązujący się w osiem możliwych tonacji zależnie od enharmonicznej wykładni jego interwałów. Cała nowoczesna muzyka oparta na harmonice akordowej jest zupełnie nie do pomyślenia bez temperowania i jego konsekwencji. Dopiero temperowanie przyniosło jej zupełną wolność.

Swoiste dla nowoczesnego temperowania jest jednak to, że praktyczne przeprowadzenie zasady stosunkowości w naszych instrumentach klawiszowych traktowano i wykorzystywano tylko jako „utemperowanie” uzyskanych harmonicznie tonów, nie zaś, jak w tak zwanych temperowaniach syjamskich i jawańskich systemów tonalnych, jako wytworzenie prawdziwej czystej skali stosunkowej zamiast skali harmonicznej. Obok bowiem stosunkowego pomiaru interwałów mamy do czynienia z ich ujęciem akordowo-harmonicznym. Rządzi ono teoretyczną ortografią zapisu nutowego, bez którego swoistości nowoczesna muzyka nie byłaby możliwa nie tylko technicznie, lecz i pojęciowo. Ten zaś wypełnia swoją funkcję w pojęciowym

rozumieniu tylko przez to, że następstwo dźwięków nie jest traktowane jako obojętne sąsiedztwo półtonów; oznaczenie tonów odpowiednio do ich harmonicznego pochodzenia z zasady zachowuje ważność (mimo całej swobody ortograficznej, na którą pozwalają sobie nawet mistrzowie). Ponieważ granicą naszego zapisu nutowego, stosownie do jego historycznej genezy, jest oczywiście dokładność jego harmonicznego oznaczenia tonów, a zwłaszcza fakt, że oddaje on wprawdzie enharmoniczną, ale nie komatyczną jakość tonu – nie może na przykład rozpoznawać tego, że akord d–f–a to, zależnie od pochodzenia tonów, albo prawdziwy trójdźwięk molowy, albo muzyczno-irracjonalna kombinacja tercji pitagorejskiej z małą. Nie da się jednak tego zmienić. Niemniej znaczenie naszego zapisu nutowego jest i tak dostatecznie wielkie.

Nie jest ono bynajmniej żadną antykwaryczną reminiscencją, choć da się je wyjaśnić jedynie historycznie. Znaczenie tonów zależnie od ich harmonicznego pochodzenia rządzi bowiem przede wszystkim także naszym „słuchem” muzycznym, który identyfikowane enharmonicznie na instrumentach tony odbiera różnie w zależności od ich znaczenia w akordach, a potrafi je wręcz subiektywnie „słyszeć”. Również w najnowocześniejszych zjawiskach w muzyce, które w praktyce zmierzają pod wieloma względami w kierunku rozsadzenia tonalności, nie możemy się uwolnić od pewnych ostatnich związków z tymi podstawami, choćby były to tylko związki kontrastu. Przynajmniej w części są to zresztą produkty charakterystycznego, intelektualistyczno-romantycznego zwrotu naszej przyjemności ku efektowi „czegoś interesującego”. Bez wątpienia „zasada stosunkowości”, która w ostatecznym rozrachunku obca jest harmonii, a która obiektywnie stanowi podwalinę podziału interwałów na naszych instrumentach klawiszowych (tylko mikstury w organach mają strój czysty), działa na precyzję słuchu równie niebywale otepiająco, jak byłoby to w stanie robić powszechne wykorzystywanie „enharmonicznego zamieniania” w muzyce nowoczesnej z wrażliwością harmoniczną. *Ratio* tonalna, jakkolwiek nie jest w stanie uchwycić żywego ruchu muzycznych środków wyrazu, działa jednak faktycznie wszędzie, choćby pośrednio i zakulisowo, stanowiąc niejako zasadę formalną. Ze szczególną siłą działa w muzyce takiej jak nasza, gdzie stała się świadomą podstawą systemu tonalnego. Co się zaś tyczy „teorii” jako takiej, trudno o coś bardziej uchwytnego niż fakt, że niemal nigdy nie nadąża ona za faktami rozwoju muzycznego. Nie pozbawiło jej to jednak wpływów, a jej oddziaływanie nie ogranicza się do roli szali, na której waży się to, co już istnieje w praktyce. Prawdą jest zatem, że muzyka artystyczna wciąż na nowo popadała w długie i rozwlekłe ciągi

zmian. Nowoczesna harmonika akordowa należała wprawdzie od dawna do muzyki praktycznej, nim jeszcze Rameau i encyklopedyści dali jej pewną (niezbyt jeszcze doskonałą) podstawę teoretyczną. Fakt jednak, iż tak się stało, okazał się owocny w praktyce, podobnie jak dążenie do racjonalizacji teoretyków średniowiecznych w wypadku istniejącej i tak bez ich udziału wielogłosowości. Związki między *ratio* muzyczną a muzycznym życiem należą do najważniejszych, historycznie rzecz biorąc, różnicujących relacji napięcia w muzyce. Instrumenty smyczkowe – nieznane kulturze antycznej, zaś muzyce chińskiej i innym znane w prymitywnej formie – są w ich dzisiejszej postaci spadkobiercami dwóch odmiennych rodzajów instrumentów. Z jednej strony, przypominających skrzypce, charakterystycznych zwłaszcza dla orientu i tropików instrumentów smyczkowych z pudłem rezonansowym z jednej bryły (początkowo ze skorupy żółwia z rozpiętą na niej skórą). Należą do nich poświadczane przez Otfrieda już dla VIII wieku, wówczas jednostrunowe, potem z trzema i więcej strunami, „lira” oraz przywieziona podczas wypraw krzyżowych ze Wschodu, powszechnie używana w XI, XII i XIII wieku rubeba (potem zwana „rebekiem”). Instrument ten dobrze nadawał się do muzyki tradycyjnej; można było z niego wydobywać diatoniczne tony kościelne, włącznie z tonacją b-moll. Ten gatunek nie był więc właściwie „postępowy”. Nie pozwalał również na rozwój rezonansu ani kantyleny poza pewnymi granicami. Istniały natomiast również instrumenty smyczkowe z pudłem rezonansowym, które było zbudowane ze złożonych ze sobą elementów, przede wszystkim zaś miało wyodrębnioną część stanowiącą podstawę dla strun (ścianę boczną). W ten sposób możliwe stało się niezbędne dla swobodnego prowadzenia smyczka ukształtowanie pudła rezonansowego oraz jego optymalne wyposażenie w nowoczesne nośniki rezonansu (mostek, dusza). Decydujące dla działania instrumentu smyczkowego jest jednak w ostatecznym rozrachunku ukształtowanie pudła rezonansowego: sama struna, napięta sztywno bez towarzyszącego jej pudła, nie wydaje żadnego dźwięku nadającego się do muzycznego wykorzystania. Wytwarzanie pudef rezonansowych naszego typu jest, jak się wydaje, wynalazkiem specyficznym zachodnim, którego szczególne okoliczności są dla nas już nie do ustalenia. Ludy Północy same przez się są zresztą biegłejsze w pracy z drewnem w formie desek i w innych bardziej wyrafinowanych czynnościach stolarskich oraz fornirowaniu aniżeli ma to miejsce na Wschodzie. Helleńskie szarpane instrumenty strunowe z ich, w porównaniu z orientalnymi, i tak już artystycznie zbudowanymi pudłami rezonansowymi dzięki temu właśnie, dotarłszy na Północ, uległy dalszemu ulepszeniu, co wyszło na korzyść instrumentom smyczkowym. Pierwsze

instrumenty ze ścianą boczną były jeszcze dość prymitywne. Jednostrunowa, pochodząca zapewne od monochordu „tromba marina” (Trumscheit) miała pudło rezonansowe złożone z jednej deski, drgania przenoszone były przez duszę i wydawała za pomocą najprostszych środków technicznych głośny, podobny do trąby wzmocniony dźwięk. Wydobywanie określonych tonów nie odbywało się mechanicznie, lecz przez przyciśnięcie palcami. Tylko wprawni muzycy byli w stanie uzyskać inne tony niż pierwsze całe tony harmoniczne. Instrument z uwagi na swoje ograniczenia dźwiękowe z pewnością wzmocnił nowoczesną wrażliwość tonalną.

[...] Związek z zamkniętym wnętrzem w jeszcze większym stopniu leży w charakterze specyficznie nowoczesnych instrumentów klawiszowych.

[...] Organy były i pozostały nośnikiem kościelnej muzyki artystycznej, nie zaś śpiewu świeckiego. Aż do bardzo niedawna nie miały one bynajmniej, jak dawniej często utrzymywano, towarzyszyć śpiewowi wspólnoty na współczesny sposób. Nie było tak nawet wśród protestantów, o ile w ogóle nie usunęli oni z kościoła także organów, tak samo jak starożytne chrześcijaństwo aulosu; tak uczyniły z początku szwajcarskie wyznania reformowane, purytanie i niemal wszystkie sekty ascetyczne. Jak podkreślał Rietschel, także w Kościele luterańskim, gdzie pod wpływem Lutera w większym stopniu zachował się śpiew artystyczny, organy pozostały z początku instrumentem, który wspierał go lub zastępował w istocie na stary sposób. Całkowicie nałożone na muzykę organową wiersze, których tekst wspólnota odczytywała ze śpiewnika, zmieniły się wraz z występami artystycznymi szkolonego chóru. Udział wspólnoty w śpiewie skurczył się w luteranizmie, po krótkotrwałym okresie rozmachu, do rozmiarów, które z trudem pozwalają dostrzec zasadnicze przeciwieństwo względem średniowiecza. Lepiej wyglądała sytuacja śpiewu kościelnego we wrogich śpiewowi artystycznemu Kościołach reformowanych, w każdym razie od czasu, gdy francuskie kompozycje psalmów zyskały popularność międzynarodową. Od końca XVI wieku organy znowu zainstalowały się w większości Kościołów reformowanych. Z drugiej strony, w Kościele luterańskim pod koniec XVII wieku z nastaniem pietyzmu nadeszła katastrofa starej muzyki kościelnej. Tylko ortodoksja utrzymała w pewnym stopniu kościelny śpiew artystyczny, i wydaje się tragicomiczne, że muzyka Jana Sebastiana Bacha, która – odpowiednio do jego osobistej postawy religijnej – mimo ścisłych ograniczeń dogmatycznych – nosi jednak niedające się przeoczyć znamię pietystycznej zawartości emocjonalnej, której w jego własnym miejscu zamieszkania obawiali się pietyści, a którą cenili ortodoksi. Pozycja organów jako instrumentu, który w pierwszym rzędzie towarzyszy śpiewowi wspólnoty,

a poza tym gra preludia, wypełnia przerwy, wejścia i wyjścia wspólnoty czy długotrwały akt komunii, jest więc stosunkowo świeżej daty. Tak samo ma się sprawa ze szczególnym, żarliwym nastrojem religijnym, który ma dla nas dziś muzyka organowa, i to pomimo – na przekór Helmholtzowi – barbarzyńskiego w gruncie rzeczy, z czysto estetycznego punktu widzenia, brzmienia mikstur i wielkich registrów. Organy to instrument, który ma najwięcej w sobie z maszyny, ponieważ najmocniej ogranicza tego, kto go obsługuje, obiektywnie danymi technicznymi możliwościami kształtowania dźwięku, i daje mu najmniej swobody mówienia własnym językiem. Ich rozwój również podporządkowywał się zasadzie maszyny. Obsługa jeszcze w średniowieczu wymagała wielu osób (zwłaszcza kalikantów); 24 miechy starych organów katedry w Magdeburgu potrzebowały 12 kalikantów, przy podobnych organach katedry w Winchester w X wieku było ich aż 70. Ta fizyczna praca była stopniowo zastępowana przez urządzenia mechaniczne, a przy tej okazji problem ciągłości ciągu powietrza połączył grę na organach z hutnictwem żelaza.

Drugi specyficznie nowoczesny instrument klawiszowy, fortepian, ma dwa historyczne źródła, bardzo odmienne technicznie. Z jednej strony, pochodzi od klawikordu, który powstał ze wczesnośredniowiecznego „monochordu”, podstawy racjonalnej miary tonu na całym Zachodzie (był to instrument o jednej strunie i ruchomym mostku) przez pomnożenie strun. Według wszelkiego prawdopodobieństwa był to wynalazek mnichów. Miał z początku związane struny dla większości tonów, których nie dawało się przeto uderzyć jednocześnie, i tylko dla najważniejszych z nich struny wolne, których liczba rosła jednak stopniowo, od góry do dołu, kosztem strun związanych. Na najstarszych klawikordach jednoczesne zagranie C i E, czyli tercji, było niemożliwe. Poza jednym zakresem, obejmującym w XIV wieku 22 dźwięki diatoniczne (od G do e', włącznie z b i h), instrument ten w czasach Agricoli (XVI wiek) doszedł już do skali chromatycznej od A do h". Jego szybko wybrzmiewające tony skłaniały do konfiguracji, był to więc przede wszystkim rzeczywiście instrument do muzyki artystycznej. Swoiste efekty uderzenia tangentów, które zarazem ograniczały i tłumily brzmiającą część struny, w instrumencie u szczytu jego doskonałości, a mianowicie charakterystyczne, pełne wyrazu „Bebung” (vibrato), padły ofiarą fortepianu młotkowego dopiero wówczas, gdy o losach instrumentów decydował już nie popyt w łonie wąskiej warstwy muzyków i dyletantów o czułym słuchu, lecz uwarunkowania rynkowe produkcji instrumentów, która przybrała charakter kapitalistyczny.

Drugim źródłem fortepianu jest pochodzący od psalterium „klawicymbal”, „klawesyn” czy też „cembalo”, i nieco odeń odmienny angielski „wirginal”, którego struny (jedna dla każdego dźwięku) szarpane są przez piórka, co nie daje możliwości modulowania siły i barwy [dźwięku], ale zapewnia większą swobodę i jednoznaczność wydobywania tonu. Wspomniane wady dzielił klawesyn z organami, i usiłowano im zaradzić za pomocą podobnych środków technicznych. Organiści aż do XVIII wieku byli zwykle konstruktorami fortepianów, a zatem pierwszymi twórcami literatury fortepianowej. Ponieważ swobodne wydobywanie dźwięku sprzyjało wykorzystaniu instrumentu do odtwarzania motywów ludowych i tańców, specyficzną dla nich publiczność stanowili jednak w istocie dyletanci, a przede wszystkim naturalnie kręgi ludności przywiązanej do domu: w średniowieczu mnisi, dopiero zaś w nowożytności kobiety, z królową Elżbietą I na czele. Jeszcze w 1722 roku podkreślano, zalecając nowy, skomplikowany typ fortepianu, że „nawet fraucymer ćwiczony w (zwykłej) grze na fortepianie” byłby „zdolny do obchodzenia się z nim”. W XV i XVI wieku klawesyn miał na pewno znaczny udział w rozwoju muzyki przejrzystej melodycznie i rytmicznie i był podówczas nośnikiem oporu ludowej, prostej wrażliwości harmonicznnej przeciw polifonicznej muzyce artystycznej. Wiek XVI, czas ogólnego eksperymentowania z wytwarzaniem instrumentów o stroju czystym na potrzeby kompozycji wielogłosowych – teoretycy kazali sobie wręcz specjalnie konstruować instrumenty klawiszowe w celach eksperymentalnych – w zakresie akompaniamentu do śpiewu ograniczał się jeszcze właściwie do lutni, ale klawesyn zyskiwał coraz więcej zwolenników i stał się instrumentem charakterystycznym dla muzyki wokalnejszej z akompaniamentem, a potem dla opery. W XVII i XVIII wieku dyrygent siedzi pośród orkiestry przy klawesynie. Jeśli chodzi o technikę muzyczną, aż do końca XVII stulecia instrument ten pozostaje, przynajmniej w zakresie muzyki artystycznej, mocno związany z organami. Organiści i pianiści, którzy w XVII wieku czuli się odrębnymi, ale solidarnymi artystami i nośnikami rozwoju muzyki harmonicznnej, a to w opozycji do instrumentów smyczkowych, na których „nie dało się uzyskać pełnej harmonii”, we Francji wymknęli się (z takim właśnie uzasadnieniem) spod władztwa króla skrzypków¹. Muzycznej emancypacji muzyki fortepianowej od stylistyki organowej sprzyjał przede wszystkim rosnący wpływ tańca

¹ Czyli przewodniczącego cechu skrzypków, który kontrolował w owym czasie także muzyków grających na innych instrumentach.

we francuskiej muzyce instrumentalnej, następnie przykład rodzącej się wirtuozerskiej gry na skrzypcach. W XVII wieku Chambonnières zyskał uznanie jako pierwszy twórca dzieł przeznaczonych specjalnie na fortepian, zaś na początku wieku XVIII Domenico Scarlatti pierwszy w wirtuozerski sposób wykorzystywał swoiste własności dźwiękowe tego instrumentu. To początkujące wirtuozerstwo fortepianowe wraz z bazującym na orkiestrach i, w coraz większym stopniu, na popycie ze strony dyletantów, powstaniem wielkiego przemysłu klawesynowego doprowadziły do ostatnich wielkich zmian technicznych tego instrumentu i jego typizacji. Pierwsi wielcy budownicy klawesynów (jak belgijska rodzina Rucker w 1600) wytwarzali metodą „manufakturową” pojedyncze instrumenty na zamówienie konkretnych konsumentów (orkiestr i patrycjuszy), i to na bardzo wiele różnych sposobów dopasowane do wszystkich możliwych konkretnych potrzeb zamawiającego, całkiem na sposób organów. Rozwój fortepianu młotkowego dokonał się, w różnych etapach, częściowo na ziemi włoskiej (Cristofori), częściowo zaś na niemieckiej. We Włoszech jednak odkrycia tam dokonane z początku nie miały w zasadzie zastosowania praktycznego. Włoska kultura pozostała (właściwie aż do nadejścia naszych czasów) obca kulturze muzycznej Północy, w której charakterze leży związek z zamkniętym wnętrzem. Śpiew a capella i opera, ukształtowana tak, iż arie zaspokajały zapotrzebowanie domowe na łatwe do zrozumienia i dające się zaśpiewać melodie, pozostały włoskim ideałem, uwarunkowanym przez brak w kulturze mieszczańskiego „home”. Punkt ciężkości dalszego rozwoju technicznego i produkcji fortepianu znalazł się w rezultacie w najwyższej – co w tym wypadku oznacza: najpowszechniej – zorganizowanym pod względem muzycznym kraju owej epoki, czyli w Saksonii. „Mieszczańskie” kształcenie muzyczne przez kantorów, wirtuozów i budowniczych instrumentów szło ręką w rękę z żywym zainteresowaniem rozwojem i popularyzacją instrumentu tamtejszej kapeli dworskiej. Tło tego zainteresowania stanowiły, po pierwsze, takie zalety, jak możliwość tłumienia i wzmacniania dźwięku, wytrzymywania tonu i uroda uderzanych arpeggio akordów o dowolnych dystansach między tonami, z drugiej zaś strony, wady, do których należała z początku (zwłaszcza w oczach Bacha) niepełna jeszcze swoboda gry pasażowej (w przeciwieństwie do klawesynu i klawikordu), i ich przeciężenie. Zamiast uderzania klawiszy czubkami palców, w XVI wieku w [grze na] instrumentach klawiszowych, począwszy od organów poprzez klawikord, zaczyna się rozwój racjonalnej techniki palcowania. Była ona oczywiście, z jej przekładaniem rąk i krzyżowaniem palców, bardzo jeszcze

pokrętna i karkołomna, póki Bach nie dał im obu jednej, chciałoby się rzec: fizjologicznie „tonalnej” podstawy, przez wprowadzenie racjonalnego wykorzystania kciuka. Dłoń w starożytności dochodziła do wyżyn wirtuozerii w grze na aulosie, teraz zaś najtrudniejsze zadanie stawiały [przed muzykami] skrzypce, przede wszystkim zaś fortepian. Wielcy mistrzowie nowoczesnej muzyki fortepianowej, Johann Sebastian i Philipp Emanuel Bachowie, zajmowali jeszcze neutralne stanowisko wobec fortepianu młotkowego. Ten pierwszy zwłaszcza napisał znaczną część swoich najlepszych dzieł na słabsze brzmieniowo, ale intymniejsze i obliczone na subtelniejsze ucho starsze typy instrumentów: klawikord i klawesyn. Dopiero międzynarodowa wirtuozeria Mozarta i rosnące zapotrzebowanie składów instrumentów muzycznych oraz zakładów koncertowych, czyli wielka konsumpcja muzyczna podlegająca wpływom rynku i mas, przyniosły fortepianowi ostateczne zwycięstwo.

Jeszcze w XVIII wieku budowniczy fortepianów, zwłaszcza niemieccy, byli przede wszystkim wielkimi rzemieślnikami, którzy sami pracowali fizycznie i wypróbowywali [swoje produkty] (jak na przykład Silbermann). Maszynowa produkcja instrumentów na wielką skalę zyskiwała znaczenie na początku w Anglii (Broadwood), a potem w Ameryce (Steinway). Tam gdzie żelazo sprzyjało konstrukcji żelaznej ramy, co musiało pomóc przezwyciężyć niemale, a czysto klimatyczne trudności związane z przyjęciem się fortepianu, które stały również na przeszkodzie jego używaniu w tropikach. Już na początku XIX wieku fortepian był regularnym przedmiotem obrotu i produkowano go do magazynów. Do takiej technicznej doskonałości, jaka mogła zaspokoić wzrastające techniczne wymagania kompozytorów, doprowadziła jednak dzika walka konkurencyjna fabryk i wirtuozów. Wykorzystywano w niej specyficznie nowoczesne środki w postaci prasy, wystaw, a wreszcie, na podobieństwo technik zbytu browarów, przez otwieranie sal koncertowych obok fabryk instrumentów (u nas na przykład w Berlinie). Już późniejsze dzieła Beethovena nie byłyby na miarę starszych instrumentów. Dzieła orkiestrowe były dostępne domowemu muzykowaniu w ogóle tylko w postaci wyciągów fortepianowych. W osobie Chopina spotykamy pierwszorzędnego kompozytora, który całkowicie ograniczał się do fortepianu. Liszt wreszcie, przez intymną znajomość własnego instrumentu cechującą wielkiego wirtuoza, wydobyl wszystko, co krył on w sobie, jeśli idzie o możliwości wyrazu.

Dzisiejsza niewzruszona pozycja fortepianu (i pianina) opiera się na uniwersalności jego zastosowań w przyswajaniu niemal wszystkich skarbów literatury muzycznej na użytek domowy, na niezmierzonej obfitości jego własnej literatury, wreszcie zaś – na jego wyjątkowości jako uniwersalnego instrumentu akompaniującego i przeznaczonego do nauki. Jako instrument służący do nauki zajął miejsce antycznej kitary, monochordu, prymitywnych organów i liry korbowej szkół klasztornych. Jako instrument akompaniujący zastąpił starożytny aulos, organy i prymitywne średniowieczne instrumenty strunowe oraz renesansową lutnię, jako instrument dla dyletantów z warstw wyższych – antyczną kitarę, harfę (na Północy) i szesnastowieczną lutnię. Nasze jedyne w swoim rodzaju wychowanie do nowoczesnej muzyki harmonicznego polega na nim w bardzo istotnym stopniu. I to również na jego stronach negatywnych, o tyle, o ile nawyknienie do temperowania z pewnością pod względem melodycznym ujęło naszemu uchu – uchu publiczności odbierającej muzykę – część owej subtelności, która stanowiła decydujący rys melodycznego wyrafinowania starożytnych kultur muzycznych. W szkoleniu śpiewaków na Zachodzie jeszcze w XVI wieku używano monochordu, ten zaś, według Zarlino, miał zmierzać do wprowadzenia na powrót czystego stroju. Dziś szkolenie niemal w całości odbywa się na fortepianie, a przynajmniej w naszych szerokościach geograficznych. Także kształtowanie dźwięków w szkołach gry na instrumentach smyczkowych od samego początku zaczyna się od fortepianu. Jasne jest, że nie da się w ten sposób osiągnąć tak subtelności słuchu, jak w nauce za pomocą instrumentów o stroju naturalnym. Notorycznie większa u śpiewaków z Północy w porównaniu z włoskimi nieczystość intonacji może być w dość znacznym stopniu skutkiem tego właśnie. Pomysł, by zbudować fortepian z 24 klawiszami w oktawie, jak proponował np. Helmholtz, nie ma wielkich widoków powodzenia, przede wszystkim ze względów ekonomicznych. Nie znalazłby popytu wśród dyletantów, konkurując z wygodną klawiaturą 12-klawiszową, i pozostałby wyłącznie instrumentem wirtuozerskim. Budowa fortepianów uwarunkowana jest wszakże masowością ich zbytu. Fortepian i pianino są bowiem, na mocy całej swojej muzycznej istoty, domowymi instrumentami mieszczańskimi. Organy wymagały ogromnej zamkniętej przestrzeni, natomiast wydobycie wszystkich uroków fortepianu nie potrzebuje dużej zamkniętej przestrzeni. Wszystkie sukcesy wirtuozerskie współczesnych pianistów nie mogą w żaden sposób zmienić tego, że instrument ten, gdy pojawia się samodzielnie w wielkiej sali koncertowej, porównujemy mimo woli

z orkiestrą, a zatem odbieramy – rzecz jasna – zbyt słabo. Nośnikiem kultury fortepianowej są więc nie przypadkiem ludy Północy, których życie z racji samego klimatu jest związane z domem i skoncentrowane na „ognisku domowym”, inaczej niż na Południu. Pielęgnowanie mieszczańskiej domowej wygody stało z powodów klimatycznych i historycznych na niższym szczeblu i wynaleziony tam fortepian nie rozpowszechniał się – jak widzieliśmy – tak szybko jak u nas. Nie zyskał też aż do dziś w takim stopniu pozycji mieszczańskiego „mebla”, jak się to u nas już od dawna samo przez się rozumie.

[...]

Na podstawie: Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen 1972, s. 5–77.

Przełożyła Marta Bucholc