

A.B.S. 1

Ważka: jest tu parę knekt!
B.S.

Bogusław Schaeffer

Muzyka współczesna czy muzyka nowa

Istnieje ogromna różnica między tymi dwoma pojęciami. Dla laika (czy dyletanta, który pisze o muzyce) jest to obojętne. I może z ich punktu widzenia jest to słuszne: jeśli powstają współcześnie nowe utwory – to jest to nowa muzyka; muzyka, której dotąd nie było będzie zawsze nowa, choćby dlatego, że nikt jej nie zna, że nikt się jej nawet nie domyśla. Ale dla muzyka, który naprawdę interesuje się tym, co nowe w naszej sztuce muzycznej, sprawa nie jest prosta. Nowe utwory należą do rzadkości, pojawiają się arcysporadycznie i mało kto wie o ich istnieniu czy zaistnieniu. Kompozytorzy nie są tak znani jak choćby pisarze; są małomówni, powiadają – i słusznie – że wszystko, co mają do powiedzenia jest w ich muzyce. Brzmi to powabnie i pięknie, ale któż jak nie twórcy powinni coraz węższej publiczności powiedzieć, na czym polega nowa muzyka, jak należy ją poznać i czym się charakteryzuje, a przede wszystkim, jakie musi spełniać warunki, żeby można było zobaczyć w niej rzeczywiste nowatorstwo. Tworzenie muzyki – to pisanie niezliczonej ilości nut, praca, która wymaga więcej czasu niż się nam zdaje. Dlatego nie możemy wymagać od kompozytorów niczego więcej nadto, żeby pisali muzykę. Drobek większości kompozytorów jest nikły lub niewielki, należałoby – ogólnie rzecz biorąc – o wiele więcej komponować. Wszyscy wokół mnie podziwiali Bartóka czy Weberna, a mnie zawsze przychodziło na myśl, jakby to było miło posłuchać koncertów wiolonczelowych czy fletowych obu tych kompozytorów. Utrzymuje się powszechnie, że komponuje się dużo, może za dużo, bo nikt nie jest w stanie ogarnąć tego wszystkiego, co tworzą kompozytorzy. Jest inaczej. Muzyki jest raczej za mało, a w konsekwencji nasze wyobrażenia i doświadczenia kompozytorskie są nikłe, ułamkowe, niekompletne, z pewnością nie na miarę możliwości muzyki. A są one przecież ogromne, bo muzyka poszerzyła się o różne nowe, atrakcyjne zakresy i możliwe stało się tworzenie w każdym indywidualnym przypadku nowego języka, tworzenie nowych rozwiązań stylu, techniki i ekspresji. Tu powiem tylko, że korzystamy z nowych możliwości w stopniu zatrwajająco nikłym.

Aby się o tym przekonać, wystarczy porównać styl, technikę i emocjonalizm muzyki choćby Albana Berga, muzyki z pierwszych lat naszego minionego stulecia z muzyką o wiele późniejszą: o postępie nie może tu być mowy. Zbyt wielu nawet głośnych kompozytorów nie może się równać z intensywnością i nowatorstwem tego wiedeńskiego muzyka. Coś się w naszej muzyce minionego wieku załamało. Z pewnością przyczyniły się do tego dwie wojny światowe, przemoc totalitaryzmu też zrobiła i w muzyce niemało szkody, ze względów społecznych /subkultura!/ do komponowania serio bierze się coraz mniejsza grupa ludzi, wzrasta obojętność publiczności; muzyki współczesnej nikt dziś nie bierze na serio, nawet sama profesja kompozytora straciła na swoim poprzednim blasku, słowem – jest źle. I niech nas nie pocieszają nikłe przejawy krótkotrwałego zainteresowania tym czy owym, mówiąc językiem prostym i bezpośrednim – marnie to wszystko wygląda. Mnie

osobiście przeraża zanik idealizmu wśród kompozytorów, którzy jeszcze czegoś oczekują od muzyki, ale może jestem w tym punkcie przeczulony.

Może nie wszystko, ale wiele wskazuje na to, że muzyka minionego dwudziestego wieku, nie ma się czym aż tak bardzo pochwalić. W ciągu stu lat kompozytorzy nie dodali muzyce skrzydeł, owszem: w latach dziesiątych, trzydziestych i pięćdziesiątych zatrzepotała parę razy, ale na krótko. Trzeba było szukać pewnych innowacji wśród ątsiderów typ Ives, Varèse czy Webern, a potem właściwie tylko Messiaen, a więc wśród skrajnych indywidualistów. Ale – jak na długie dziesięciolecie – nie dało to nikomu potrzebnego oparcia. Już sam fakt, że – arcysympatyczny skądinąd – amerykański gagman Cage mógł przewrócić w głowie aż tylu kompozytorom, mówi nam wiele o impasie twórczym, w jakim znalazło się spore grono twórców znanych i obiecujących. Muzyka zmieniała swoje oblicze, ale głównie dzięki nonszalan-
 cji, z jaką była dotąd traktowana. Nierzetelność większości już znanych kom-
 pozytorów sprawiała, że namnożyły się utwory, które były produktami bałku
 czasu i specyficznej pogardy dla muzyki, która przestała być czysta i zadba-
 na /wydawcy na przykład ośmielili się po raz pierwszy w dziejach muzyki
 „publikować” brzydki napisane partytury/, słowem muzyka współczesna
 przestała być tym, czym była wcześniej, przestała konkurować z wybitnymi
 osiągnięciami przeszłości. Do muzyki wdarła się bezwzględna tandeta, której
 nikt się nie spodziewał, podobnie jak nikt nie przewidział tego chłamu /to
 jedyne odpowiednie wyrażenie/ muzyki „popularnej”, którą cechuje musza
 żywotność.

Muzyka pożegnała się na początku minionego wieku z obowiązującymi dotąd zasadami tonalności dur-moll. Była to wielka próba uwolnienia się od ograniczeń systemu, który trwał przez kilka wieków, próba zasługująca na najwyższe uznanie może nie dlatego, że tonalność się przeżyła, ale głównie z tego powodu, że można było komponować inaczej, niejako niezależnie od jakiegokolwiek schematyzmu /przypomnijmy, że na przykład schematyzm formy sonatowej stał się dla wielu wybitnych kompozytorów nieznośny/. Głównym elementem nowatorstwa początku XX wieku było odkształcenie melodyki, którą należało oderwać od schematu harmonicznego, budowania nowego typu akordyki, odłączonej od zakorzenionej w niej funkcjonalności próby kształtowania formy niezależnie od kanonów dotychczasowych, w czym miała pomóc literacka, opisowa koncepcja muzyki. Myślę, że w tym okresie najpełniej zaowocowała wizja muzyki nowej, oderwanej od tradycji, od jej kanonów, od jej ograniczeń. Nie da się zaprzeczyć, że niektóre utwory sprzed pierwszej wojny wniosły nową estetykę, że Schoenberg, Strawiński czy – wspomniany już przedtem – Berg potrafili za pomocą nowych środków tworzyć muzykę piękną, pełną niespotykanego dotąd uroku, niekiedy w każdym detalu perfekcyjną. Oczywiście, bywały skandale, co radykalniejszych kompozytorów ośmieszano, ale tak było i przedtem. Publiczność i jej adherenci w postaci miernych krytyków /o kompetentnych zawsze było trudno/, przestała uważnie słuchać muzyki, o czym tak pięknie mówi Debussy /wróćmy na moment do Debussy'ego: senior francuskich krytyków, słynny Camille Bellaingue, który przez bez mała pięćdziesiąt lat pisywał w „Correspondant”, a potem w „Temps” i „Revue des deux Mondes”, utrzymywał jeszcze w 1910 roku, że znaczenie twórczości Debussy'ego jest minimalne!/
 I

Debussy – twórca impresjonizmu muzycznego – pierwszy usiłował zerwać z systemem dur-moll. Nie było to łatwe, o czym świadczą liczne tonalne utwory tego kompozytora lub też utwory, w których melodyka wciąż jeszcze „potrzebuje harmonii”. I tu chciałbym wtrącić własną uwagę na temat zrywania z tonalnością. Myślę, że sens miało wówczas nie zrywanie z tonalnością, lecz samo wprowadzanie innych, nowych rozwiązań w sferze harmoniki, akordyki, faktury i rytmu, w czym popisali się nieco później Schoenberg i Strawiński, a z nieznanym wtedy nikomu kompozytorów – Ives czy Varèse. Jeszcze dziś inteligentny kompozytor ma prawo pomyśleć, że dobrze byłoby zorientować się, czy czasem nie istniały we wcześniejszych utworach możliwości – innego niż się to dokonało w muzyce – rozwinięcia obszarów tonalnych. Oczywiście istniały, ale nie sięgano po nie z wyboru, lecz z niewiedzy, o której zaświadcza choćby kurczowe trzymanie się szkolnej, muzycznie – co tu ukrywać – tępej czterogłosowości.

Zbyt łatwo klasyfikujemy sztukę, a więc i muzykę, ograniczamy ją do kilku najprostszych ujęć, a mogłaby ona być w swojej wielokształtności, a szczególnie w swoim potencjale naprawdę arcybogata.