

Iluzje i rzeczywistość

Zanim przejdę do rzeczy, wróćę do mojego najważniejszego motywu: potencjał nowej muzyki, dzięki temu, że po wielu latach ograniczenia i jakby skrępowania, uwolniła się od tradycji, stał się ogromny. Wyobraźmy sobie jakiegokolwiek wybitniejszego kompozytora poprzednich stuleci. Szedł w ślady poprzedników, uczony był zawsze nie na miarę ówczesnych możliwości muzyki, lecz podług zachowawczego standardu, w końcu rzadko kiedy miał okazję wyłamać się z tego zaczarowanego kręgu ~~lub~~ ^{terci} musiał wykazać wiele cierpliwości i pokory, by w swoim ograniczonym świecie muzyki czegoś dokonać. Oczywiście - jak powiada Goethe - w ograniczeniu artysta staje się mistrzem. I takich mistrzów mamy w dziejach muzyki, wymienia się ich jednym tchem, bez trudności, bez wahań, niemal bez zastanowienia. Ale przyjrzyjmy się bliżej biografiom tych twórców, ich rzeczywistemu życiu. Tam nic nie było tak oczywiste i proste. Wielki Bach stawiany był daleko po kompozytorach, o których dziś nic nie wiemy, a przecież przez długie dziesięciolecia nauka kompletowała dość starannie i z wielkim zapamięłaniem listę wszystkich istniejących twórców - do pomniejszych włącznie. Niezapomniany Nicolas Slonimsky przysłał mi kiedyś /bo przyjaźniliśmy się/ książkę na temat inwektyw, jakie spotykały największych twórców, do których dziś mamy największe zaufanie. Jest to książka niezwykła: wszyscy wielcy twórcy od Beethovena począwszy traktowani byli przez współczesnych krytyków jak najgorzej, obdarzani mianem debili, idiotów i impotentów, a warto wiedzieć, że spora część autorów ^{tych inwektyw} należała do ówczesnych czołówek naukowych i muzykograficznych. A owe bezsensowne i w najwyższym stopniu niesprawiedliwe karykatury Wagnera, Berlioza czy Ryszarda Straussa! W jakim zacofanym świecie

dane było żyć wybitnym twórcom, musieli mieć wyjątkową odporność na wszystkie brednie, którymi ich obdarzano. A pamiętajmy, że niesprawiedliwe recenzje i głupie karykatury nie były dziełami niewydarzonych, estetycznie zwyrodniałych jednostek. One były wyrazem często bardzo powszechnej opinii. Dziś, kiedy twórczość kompozytorska nikogo specjalnie nie interesuje, jesteśmy w innej sytuacji. Świat nie zmadrzał, on tylko solidnie zubożył.

Jesteśmy na progu minonego stulecia. Kilkanaście lat wspaniałego okresu od przełomu wieków do pierwszej wojny światowej. Debiutują wtedy wspaniali kompozytorzy urodzeni we wczesnych latach osiemdziesiątych XIX wieku. O jednych jest głośno /Strawiński/, o innych nie ma się jeszcze pojęcia /Webern, Berg, nasz Szymanowski/, ale nie to jest ważne. Rzadko kiedy zdarza się, że jakieś krótkie pięciolecie wydaje niemal tuzin wybitnych twórców, wydarza się to aż 70 lat wcześniej /Chopin, Liszt, Wagner, Verdi, Schumann/, a potem - nic podobnego. Gdybym mógł wybierać, chciałbym żyć i tworzyć w o-wych wspomnianych kilkunastu latach.

Były to lata wspaniałego niepokoju twórczego. Odkrywano nowe obszary działania, istniała jakaś wyjątkowa potrzeba wyjścia poza zaczarowany i zamykający się krąg dotychczasowych środków techniki kompozytorskiej i wyrazu. Pierwszym znamienym impulsem stał się impresjonizm zrywający z harmonicznymi konwencjami, drugim impulsem był atonalizm, który pozwalał na nierespektowanie szkolnych reguł zestawienia dźwięków w pionie i poziomie. Zmieniła się przede wszystkim faktura muzyki, która jeszcze do dziś jest najważniejszym czynnikiem odnawiania muzyki, gdyż dotyczy ona zarówno konsytuacji dźwięków jak i rytmów. Z punktu widzenia największymi burzycielami był wczesny Schoenberg, ~~który~~ najbardziej zacięty zwolennik atonalizmu; pojawiły się rozwiązania arcydziwaczne /przykładem Drei Klavierstücke op. 11/, zupełnie nie przystające do dotychczasowych

3
nawyków słuchowych, rozwiązania, które jeszcze dziś przez wielu muzyków nie są do zaakceptowania. /To dziwne: akceptuje się stochastyzacja Xenakisa i permeabilność Ligetiego, ale wobec niektórych radykalnych rozwiązań Schoenberga muzycy i słuchacze są w w. rażnej opozycji, tak jest przynajmniej w Austrii czy we Francji; już sam ten fakt świadczy o wyjątkowym geniuszu wiedeńskiego kompozytora./

Na szczęście - dla dalszego rozwoju muzyki - atonalizm był zjawiskiem przejściowym. Dla kręgu Schoenberga stał się on jednak punktem wyjścia w poszukiwaniu nowego języka dźwiękowego. Dziś patrzymy na utwory atonalne innymi oczyma, widzimy w nich przede wszystkim ich odrębność; odrębność wciąż jeszcze nieprzyjazną dla ucha, odrębność, która nie liczy się ze zbyt wieloma aspektami muzyki. /Oczywiście jest to nasz błąd: akceptujemy łatwiej nowość, która w sporej mierze nie jest nowością; skrajny radykalizm nie będzie miał powodzenia nawet u najbardziej wyrafinowanych słuchaczy./

Atonalizm był jedną z wielu technik odejścia od muzyki tradycyjnej, zrywał stanowczo z tradycją, ale nie miał w sobie nic z subtelności, z jaką Debussy, wprowadzając paralelizmy czy całotonowość był w stanie przekonać słuchaczy, był jakąś "urzędową" dyscypliną, opartą bardziej na zakazach niż na zaleceniach. Była to pierwsza w dziejach nowej muzyki iluzja, prowadząca do jeszcze bardziej /dla wielu/ nieatrakcyjnej dodekafonii, która dzięki swojemu rygorowi gwarantować miała absolutne zerwanie z systemem dur-moll. Rygor techniki dwunastotonowej opierał się na zakazach - bardzo to zniechęcające dla twórczych kompozytorów, intuicyjnie wyczuwam, że odbisywanie dźwięków z zestawionej przez siebie tabeli z serią, jej odwróceniem, rakiem i rakiem w odwróceniu ~~JAKI~~ może zachęcić kompozytora do pisania muzyki tylko w przypadku psychicznej niepewności /znam takie przypadki/ - znów iluzja. Polega ona na przeświadczeniu, że jeśli wszystko się

"zgadza", bo wszystko można odnieść do ^{jednego} kanonu - to muzyka zyskuje na walorach rzetelności, prawdy i odpowiedzialności. Niestety w muzyce nigdy nie będzie chodziło o tego rodzaju dyscyplinę. Cały urok muzyki polega na tym, że jest ona wytworem fantazji i otwartości, na inwencji i pomysłowości, na wyobraźni i rozmachu.

Do techniki dwunastotonowej i jej różnorodnych rozwinięć trzeba będzie jeszcze powrócić, gdyż nie można poprzestać na jej kompleksowej ocenie, dla tego zatrzymam się jeszcze przy samym atonalizmie. Dotyczył on głównie sfery harmonicznej, nie obejmował innych zakresów muzyki. Schoenbergowi chodziło głównie o zerwanie z myśleniem akordowym i funkcyjnym, o zerwanie z czterogłosowością /głównie dzięki wprowadzeniu swobodnego rytmu w każdym "głosie"/, o wyjście poza konwencje melodii i harmonicznego towarzyszenia, słowem: o uzyskanie swobody w zestawieniu dźwięków, swobody w konsytuacjach różnego rodzaju, szczególnie takich, które nie były możliwe przy dyscyplinie harmonicznej /tu niezmiernie pouczające jest zestawienie pieśni Ryszarda Straussa z ~~wo-~~ wokalną muzyką Schoenberga i Berga/. Wiedeński klasyk nowej muzyki zamarzył sobie o bezwzględności w kształtowaniu muzyki. Gdyby muzyka dotyczyła tylko sfery optycznej, samego zapisu nutowego - wszystko byłoby w porządku. Ale muzyka jest - co tu ukrywać - do wysłuchiwania, do przejęcia się nią, do zapamiętywania jej, a to wszystko, co oferował kategoryczny i ultymatywny atonalizm zaprzeczyło owemu cudowi jaką jest autentyczna i naturalna muzykalność. Z podziwem i przerażeniem studiowałem owoce niefrasobliwości, z jaką traktowano czysto intonacyjnie głos wokalny w muzyce atonalnej. Mamy tu z pewnością do czynienia z trzecią z kolei iluzją przeczącą rzeczywistości, z iluzją, iż wszystko co można napisać, da się zaśpiewać czy zagrać.

ciężko
x

2