

XXII

Bogusław Schaeffer

#37 s.1
fax (22) 648.88.38

Sonorystyka współczesna

Z przyczyn trudnych do racjonalnego wyjaśnienia w polskiej muzykologii pojawił się wkrótce po wojnie termin sonorystyka, ulubiony termin profesora Chomińskiego. W przeciwieństwie do historii sztuki, w której w króci się od najprzeróżniejszych pożytecznych i dobrze od lat funkcjonujących terminów, muzykologia jest ubożuchna, więc wydaje się nam, że każdy nowy termin wzbogaca naszą wiedzę o muzyce. Bardzo ostrym przeciwnikiem terminów tego typu był mój ulubiony profesor Zdzisław Jachimecki, któremu wiele zawdzięczam. Otóż profesor Jachimecki nie tylko wyśmiewał ten żywo podchwycony termin, ale dzięki swojej niezwykłej erudycji i mądrości, potrafił uzasadnić swój opozycyjny stosunek do modnych terminów. Bo co to znaczy sonorystyczny? Brzmieniowy - oczywiście. Muzyka brzmi dobrze, marnie, interesująco czy zachwycająco, ale sam fakt, że brzmi nie jest niczym niezwykłym /jak ma nie brzmieć, jeśli jeśli jest muzyką? - oczywiście, że brzmi, więc po diabła podkreślać ten fakt). Przypomina mi się tu pewien reżyser, który stale coś mówił o "dzianiu się". To "dzianie się" stałe chodziło mu z ust, jak owo słowo, które (takie ma) wzięcie w naszym coraz bardziej rozszerzającym się proletariacie, owo słowo, które, a właśnie: brzmieniowo wzbogaca składnię każdej łachudry, ale myślowo nic nie znaczy. Sonorystyka myślowo też nic nie znaczy.

Ale skoro w naszych mętnych czasach mogą się podobać (i to jak!) rzeczy i pomysły nic nie znaczące, przystajemy - choć nie bez oporów - na posługiwanie się terminem sonorystyka. Nowa muzyka z wielu względów brzmi inaczej niż wcześniejsza. Dla mnie jest to cecha arcsympatyczna. Tak być powinno. Nowa muzyka powinna mieć jedną ważną cechę: nie powinna być możliwa do skomponowania wcześniej. Jeśli oglądamy jakieś "nowe" dzieło kompozy-

tora, to pierwszą rzeczą, jaka nam powinna przyjść na myśl, powinna być odpowiedź na pytanie: czy można to było napisać wcześniej, a nawet: dużo wcześniej. Jeśli można było, to z pewnością nie ma w niej nic nowego. Z drugiej strony wiemy, że na przykład Webern potrafił komponować tak, jak by nie komponował Schoenberg, Berg, Hauer, Ives czy Varèse. Po prostu taka muzyka nigdy by im nie przyszła do głowy /mowa tu o najdojrzalszym Webernie/.

Słuchamy muzyki, wydajemy o niej sądy, ale nie weryfikujemy jej. Jest to gruby błąd. Oczywiście: nie wszystkie utwory muszą wyrastać ponad muzykę wcześniejszą, ale te, które warte są napisania dziś, powinny odznaczać się odrębnością, choćby dlatego, że jest to możliwe /zawsze było to możliwe!/. Zasięg muzyki poszerzył się w naszych czasach o tyle, że jest tu miejsce na najprzeróżniejsze koncepcje indywidualne.

Sonorystyka dzisiejsza nie jest rozwinięta na swoją miarę. Znow w nowej epoce, bo o czymś takim może być mowa, gdyż czas nie stoi w miejscu, uznajemy muzykę kompromisową, która brzmieniem swoim nie mówi wiele o nowych możliwościach muzyki, o pouczającym doświadczeniu z muzyką elektroakustyczną i o nowym traktowaniu instrumentów i głosu ludzkiego. Jeżeli samo brzmienie ma być nowe, to musi być w nim zawarta nie jednorazowa porcja efektów /które notabene najszybciej się starzeją/, lecz pełne, mistrzowskie opanowanie nowych kategorii brzmieniowych i umieszczanie ich w muzyce ^{bynajmniej} nie na zasadzie dodatku do tego, co łatwo się pisze, a o czym łatwo się zapomina /czas jest tu nieubłagany sędzią/. Istnieje potrzeba innowacji trwalszych, które mogłyby mieć szerszy zasięg i być pouczające dla innych, szczególnie dla kompozytorów młodszych generacji.

Poszukując nowych wartości kolorystycznych, wyzwolonych od

tradycyjalnej harmoniki i takiegoż kontrapunktu, wartości, które mają wykazać, że w tym nowym zakresie dzieją się rzeczy nigdy przedtem nie praktykowane; powinniśmy zacząć od samego początku, na przykład w muzyce orkiestrowej od samej dyspozycji instrumentów. Jakie nowe walory kolorystyczne może mieć orkiestra złożona po staremu z podwójnego drzewa i blachy, skromnie przewidzianej perkusji i tak zwanego kwintetu, w którym najpełniej kiedyś jaśniały - rzadkie zresztą - divisi głównie górnych partii instrumentów smyczkowych? Taka dyspozycja gwarantuje brzmienie niemrawe i przestarzałe, komponując na tak pomyślany zespół orkiestrowy /pomyślany - to za duże słowo - należałoby powiedzieć: bezmyślnie powtórzony/, jej autor a limine skazuje siebie na miałąk wtórność. Jeszcze nie napisał ani jednej nuty, a już zamieszkał w ciasnej klitce onegdajszej konwencji, której trzymano się przez lata nie dlatego, że była wspaniała, lecz - że była jakby pod ręką, sama przez się zrozumiała, łatwa w użyciu, nie wymagająca zbyt wielkiej wyobraźni. Tak zadysponowana orkiestra cieszy wydawców, którzy mają na składzie pełno tak ujętych utworów i może inspektorów orkiestr, którzy nie muszą głowić się nad doborem klarnetów basowych, saksofonów, nie mówiąc już o sarrusofonach i egzotycznych instrumentach perkusyjnych.

I tak dzieje się niemal we wszystkich dziedzinach nowej muzyki. Wygląda na to, że - jak w życiu powszednim - przewagę zawsze będzie miała przeciętność połączona z brakiem wyobraźni twórczej, chwalebnie usatkwowana w swojej amatorszczyźnie. Jest z tym tak jak reklamowanymi bestsellerami; dzieło zjawia się na pierwszym planie, a jest nie do czytania; recenzent chwali inteligencję autora i jego poczucie humoru, a kiedy się weźmie dany obiekt do ręki, pojmujemy z łatwością, że autor niczym takim nie dysponuje.

Nowej kolorystyki dźwiękowej nie osiągnie się nigdy, jeśli

zamysły kompozytorów ograniczone będą do tego, co /ewentualnie/ zna, z czym się mógł spotkać. Jest tu olbrzymie pole do popisu dla twórców, którzy zdają sobie sprawę z tego, że nie wystarczy ~~—~~ "pisać muzykę", że muzyka otworzyła przed nami nowe, wspaniałe horyzonty, których walo-
ków muszą zakosztować nie pod ^{kłamliwym} szyldem nowej sonorystyki, lecz w swojej kompozytorskiej ^{wydatnie} rozwiniętej praktyce.