

Aleatoryzm, przypadek i rzeczy podobne

Jedno jest pewne: w zakresie terminologii muzyka nigdy nie brylowała obfitością, a im bliżej naszych czasów tym bardziej stawała się luźna i nieprecyzyjna. Po okresie zadufanego w sobie serializmu, kompozytorzy - ci najbardziej aktywni, a zarazem niespokojni /również o własny los/ - jeśli rozglądać się za innowacjami, które by pomogły im dalej tworzyć, bez narażenia ^{się} ~~wymogom~~ nowej muzyki, bez kompromitowania się powrotami do chwytów tradycyjnych. Komponując swobodnie natrafili na rzecz dotąd nie uwzględnianą, na przypadek. Bo czymże jest komponowanie, jeśli nie ustalanie "pravidłowości" przypadkowo zestawianych nut. Nawet piękno w muzyce zawdzięcza wiele przypadkowi, z tym że przypadki miłe dla ucha i dla publiczności zdarzają się nie byle komu, lecz twórcom, którzy całym swoim jestestwem oddają się pisaniu muzyki, nie po to, by zaistnieć w sztuce, lecz po to by w niej coś wyjątkowego **zdziałać**.

Często czytaliśmy czy słyszamy, że kompozytor ma cały utwór w głowie i wystarczy mu tylko sięgnąć i napisać. Są to opowiadania równie niedorzeczne, jak i nieprawdziwe. Niedorzeczne, gdy się zważy, ile pracy ^(i zmagan) kosztowało takiego Beethovena czy Brahmsa napisanie większego utworu, a nieprawdziwe, bo tylko tandetne utwory, które są jakby metaplagiatami utworów już istniejących, mogą pojawić się /w pustych/ głowach muzyków, mniających się kompozytorami. Kompozytorzy, których cytuję, nie byli od razu zadowoleni z pierwszych prób, byli w cudowny sposób krytyczni, niepokoiłi się łatwością pierwszych rozwiązań, poszukiwali innych, lepszych. I na pewno pomagał im w tym przypadek, jak w życiu.

Schoenberg życzył sobie, kodyfikując podstawy techniki dwunastotonowej, by raz przyjęta seria była jedyną podstawą utworu, choćby to miała być wielka opera. Absurd, ale jakże pouczają-

cy, bo oto tworząc w ten sposób, ustalał daleki od chaotyczności i dowolności, a za to bardziej określony język harmoniczny, co widzimy w akordyce jego wielkiej opery Moses und Aron. Ale kiedy dokładniej analizujemy dodekafoniczne utwory Arnolda Schoenberga, widzimy, że układ serii nie przebiega poziomo, że tworzy przypadkowe faktury, dzięki którym notabene muzyka nie jest aż tak jałowa, jakby być mogła.

Kompozytor dobiera nuty przypadkowo i jeśli zdarzy mu się jakiś ładny ciąg melodyczny czy jakiś niezwykle pięknie brzmiący akord, nie będzie na tyle nierozsądny, by z nich zrezygnować tylko dlatego, że pojawiły mu się na papierze i przy fortepianie "przez przypadek". Nieustępliwość byłaby tu nie na miejscu.

I to właśnie surowa, bezwzględna dyscyplina, narzucona raczej innym niż sobie, dyscyplina płynąca z totalitarnego reżymu serii /którą sobie kompozytor ma - w końcu na ogół dowolnie! - ułożyć, sprawiła, że zaczęto niejako na antypodach tej nad-dyscypliny tworzyć swobodnie, "przypadkowo", aleatorycznie. Bywały nawet przypadki wprowadzenia przypadku jako nowej dyscypliny, komuś tam zamarzyła się muzyka, która byłaby transpozycją na materiał nutowy tekstu literackiego, komuś innemu wydało się nagle konieczne posłużenie się znaną w matematyce "żelazną tablicą".^{która} A wszystko to wydawało się tym fanatykom "dyscypliny przypadku" konieczne i owocne. Że owocne nie było - to już inna sprawa.

Myślę, że takie nastawienie do twórczości kompozytorskiej zależy od różnych czynników. Kiedy w młodości pożerałem powieści i opowiadania, zauważyłem, że tylko pisarze rosyjscy /Dostojewski, Czechow i inni/ pozwalali sobie kończyć niektóre zdania lekceważącym czytelnika zwrotem "itd. - i tak dalej". Ci wspaniali pisarze czynili to lekką ręką, zdając sobie sprawę z tego, że kończąc to zdanie niepotrzebnymi słowami zmuszeni byliby uprawiać banał. Przyznam się, że bardzo mi się to

podobało: oto pisarze, których nie interesowała pisarska pedanteria, tak typowa dla pisarzy np. niemieckich.

Zacząłem od tego, że w muzyce z terminologią nie jest w porządku. Przykładem aleatoryzm. Jeszcze dobrze się ten termin nie przyjął, a już istniały dwie różne, co więcej: przeciwstawne definicje tego terminu. Pierwsza /w skrócie/: w aleatoryzmie można dowolnie zestawiać ze sobą i przestawiać gotowe, dokładnie zapisane, a więc muzycznie jednoznaczne fragmenty muzyki; druga /też w skrócie/: skądże, dyspozycja całości czyli formy jest ścisła, a nuty mogą być przypadkowe! Ta druga jest prawdziwsza już choćby dlatego, że tak silnie przeciwstawia się determinacji serii, jej wszech- czy przemocy. /Tak było w moim przypadku: napisany po arcyścisłych Permutacjach koncert klawesynowy Tertium datur, 1958, wprowadzał aż dziwięć odmian dowolności, nieokreśloności, działania przypadku i interpretacji./

Mój ulubiony malarz, Max Ernst, tworzył collages posługując się różnymi technikami - nieprzypadkowo, miał bowiem poczucie, że tworzenie w jeden tylko zamknięty sposób nie stawia sztuki w nowej sytuacji. Dadaści - artyści o wielkiej inteligencji - potrafili wprowadzić przypadek do swych inscenizacji. Z jednej strony posługiwano się wyłączeniem z tworzenia świadomości, z drugiej zaś wytwarzano swobodę kreacyjną, której sztuka dotąd nie znała, choć już u Leonarda znajdujemy potężne zainteresowanie naturą przypadku. Nieokreśloność i przypadek stanowić zaczęły czynniki niezwykle pożądane w muzyce, gdyż mogły one skierować uwagę kompozytorów w stronę zagadnień samego procesu komponowania. Każdy wybitny kompozytor ma własne wyobrażenie o właściwym porządku rzeczy. Owo wyobrażenie nie pojawia się od razu /np. w ramach nauki szkolnej/, lecz jest wytworem stałego, nieustępliwego - że tak powiem - procesu komponowania, dysponowania materiałem i poszukiwań w najróżniejszych zakresach formy i tworzywa.

Dotychczas istniał i dominował swoisty fetyszizm materiałowy. Już sam fakt, że pierwszym ^{zapytowanym w nutach} składnikiem muzyki są nuty wyrażające nie rytm czy dynamikę, lecz wysokości dźwiękowe, mówi sam za siebie. Na pierwszy plan wysuwa się tu manipulacja dźwiękami; wysokości dźwiękowe są najważniejsze. Ale czy naprawdę najważniejsze? Skłyszmy fragment jakiegoś utworu fortepianowego, pianista gra gęste grupy dźwięków w najwyższym i w najniższym rejestrze instrumentu, dodam tu, że gra je bardzo szybko. Czy w tym przypadku ważne są wysokości dźwiękowe, skądże! ważne są rejestry, ważna dynamika, ważne użycie pedału lub nie, ważna jest gęstość tworzywa i wirtuozowska zwinność pianisty. Skłyszmy polifonię sześciu solistycznie potrafiotowanych wiol w najniższym rejestrze, grających sul C, sul ponticello i tremolando i con sordino, przy czym niektóre interwały wypełnione są notacyjnie różnie przedstawionymi glissandami - czy będziemy się w tym przypadku głęboko zastanawiali nad użyciem poszczególnych wysokości dźwiękowych lub nad ich np. dodekafoniczną prowencjencją? Skądże! Nas interesuje /czy interesować może/ tylko muzyczna substancja kształtu i specyficznej barwy!

Dziwna rzecz, że od samych kompozytorów nie możemy się dowiedzieć czygoś konkretnego. Oto np. obszerne studium Bouleza zatytułowane arcyprawobnie Alea. Przeczytałem dwukrotnie wywody wybitnego skądinąd kompozytora i niczego się nie dowiedziałem /w tłumaczeniach tekst ten wypada jeszcze gorzej/. W żurnalistyce muzycznej aleatoryzm oznacza wszystko i nic: od chaosu aż po improwizację, która nigdy nie będzie istotą aleatoryzmu. A sprawa aleatoryzmu jest w nowej muzyce niezmiernie istotna, zwłaszcza jeśli się preferuje znaczenie jakości substancji muzycznej, jej technikę i estetykę, nad maniackimi wywodami na temat ^{aktywnie wykonywanych} manipulacji wysokościami dźwiękowymi, tak typowymi dla dzisiejszych analityków.