

**Bogusław Schaeffer***Muzyczny Paryż*

## V

Obok Wiednia, który mógł się szczycić wielką tradycją muzyki klasycznej, opartej na muzyce trzech geniuszy – Haydna, Mozarta i Beethovena – od lat istniał Paryż. Miasto, które pociągało nie tylko Włochów, twórców oper, ale i tak – zdawałoby się – niezależnego Ryszarda Wagnera, miasto, które skupiało w sobie wszystkie bogate talenty Francji, a nawet Belgii, miasto muzyki, traktowanej snobistycznie, miasto, które mogłoby jeszcze dzisiaj odgrywać największą rolę, gdyby nie demon szowinizmu, który w naszych czasach zniechęca kompozytorów do zachwycania się nad nim tak bezgranicznie, jak kiedyś. Ale jesteśmy tam teraz w pierwszych latach minionego wieku i widzimy, jak wielkie ma ono w tym czasie znaczenie. Paryż był centrum europejskiego życia muzycznego, miastem, które przeżyło już trzy rewolucje, a w muzyce, która obchodziła tu wszystkich, bo takie to były czasy – czwartą, spokojniejszą, jeśli tak można powiedzieć, ale na swój sposób również silną, przede wszystkim w skutkach. Takim wielkim rewolucjonistą był Claude Debussy, który pokazał tu utwory jakby z zupełnie nowego świata. Za chwile pojawił się drugi wielki talent, Maurice Ravel, a za nim Rosjanin Igor Strawiński. Najwięcej działało się w zakresie baletu. To nic, że utwory baletowe Debussy'ego, Ravela czy Strawińskiego nie trafiły od razu do przekonania; to właśnie one dokonały przed pierwszą wojną światową największego zamętu, głównie za sprawą rosyjskiego impresaria, Sergiusza Diagilewa, który zjechał tu z całą trupą znakomitych tancerzy, choreografów i dekoratorów. Szczególnie balety Strawińskiego, prymitywne i przesadnie namiętne, wywoływały tu przerażenie, również w szeregach kompozytorów francuskich, któ-

rzy dotąd uprawiali muzykę estetyczną, wyrafinowaną, ale przecież odległą od surowości i bezwzględności, z jaką „podbijał” Paryż ów rosyjski brutal.

Różnica między Debussym, Ravelem i Strawińskim a pozostałymi, głównie francuskimi luminarzami była ogromna. D’Indy, Faure, Schmitt, Dukas, Saint-Saëns, Massenet stawiani byli wciąż jeszcze bardzo wysoko, ale ich dzieła, przeważnie operowe oddalały się pokaznie od ideałów ówczesnej muzyki, toteż nic dziwnego, że wkrótce po wojnie oczekiwano o wiele więcej od młodych, od nowej generacji kompozytorów. Najskuteczniejszym prowodyrem stał się poeta i rysownik Jean Cocteau, który co prawda nie znał się na muzyce, ale wierzył w ważkość np. talentu Erika Satie, autora *Morceaux en forme de Poire* i *Sonatine bureaucratique*, wspaniałego humorysty muzycznego. I tu – jak jednocześnie w Wiedniu – na pierwszy plan wysunął się duch polemiczny: walczone stało o coś, zwalczano tradycję, premiowano /nie zawsze niewątpliwą/ oryginalność, szukano nowych talentów, cieszone się nimi /jakie to dziś rzadkie!/, a nawet zawiązywano grupy kompozytorskie /że niby razem różnie/. W programach oprócz utworów francuskich nowatorów, przede wszystkim członków naprędce sklejonej *Groupe de Six* /Milhaud, Honegger, Poulenc i inni/, umieszczano utwory ówczesnych „barbarzyńców”: Bartóka, Prokofjewa czy Hindemitha, a obok nich Berga, de Falli, naszego Karola Szymanowskiego, Caselli czy Villi Lobosa, stał się więc Paryż miastem międzynarodowym, a w końcu wręcz Mekką kompozytorów różnego pochodzenia i różnej proweniencji muzycznej.

Czołową osobistością Paryża stał się Igor Strawiński, który dla Diagilewa, nagle rozkochanego w Scarlattim i Pergolesim, niejako zmuszony został do napisania *Pulcinelli*, utworu, który otworzył okres neoklasycyzmu paryskiego.

Neoklasycyzm stał się wkrótce powszechnie modny, zasługuje więc na naszą współczesną ocenę. Ów niemal obowiązujący styl, który trwać miał w Europie dość długo, polegał przede wszystkim na zwrocie ku formom klasycznym. Są to już lata międzywojenne, lata

kryzysu również w muzyce. Nikt nie mógł sobie /poza Schoenbergiem/ wyobrazić, na czym właściwie miałyby polegać nowa muzyka. Zaczęto więc produkować niemal szkolne utwory, oparte na utrwalonych i pewnych tradycjach formalnych, ale naszpikowane dysonansami i niespodziewanymi zwrotami harmonicznymi, odkryto – dość powierzchownie – urok motoryki, nagle komponowanie stało się łatwe, przyjemne. Tam, w Wiedniu kompozytorzy delibrowali nad każdą nutką serii, a tu w Paryżu młodzi kompozytorzy, którzy gromadnie studiowali pod kierunkiem Nadi Boulenger i z Paryża oraz Fontainebleau rozplýwali się po Europie i Ameryce nie mieli żadnych większych problemów /w Polsce znamieny stał się fakt, że najwybitniejszymi kompozytorami po wojnie stali się ci, którzy... nie byli uczniami Nadi Boulenger, osoby zresztą niezwyklej i na swój sposób uroczej/.

Neoklasycyzm, a raczej wolałbym powiedzieć - muzyka neostylistyczna, gdyż obok neoklasycyzmu, który zwracał się ku formom klasycznym, istniał też równolegle /Hindemith/ neobarokizm, miał swoje wielkie zasługi przede wszystkim oparte na odejściu od wciąż jeszcze w muzyce naszego wieku ciężącego romantyzmu /a dokładniej neoromantyzmu i późnego romantyzmu/. Kompozytorów wielu generacji wciąż jeszcze pociągała wspaniała, niezwykła wizja muzyki romantycznej, opartej na szerokich liniach melodycznych, subiektywna, uczuciowa i nastrojowa, oparta na przeświadczeniu, że od formy ważniejsza jest treść, mniejsza o to, na czym by ona miała polegać. Myślę, że żaden prawdziwy kompozytor nie może zapomnieć o uroku *Tristana i Izoldy*. Ale duch nowatorstwa zobowiązuje. Należało tworzyć nową muzykę. A jeśli nie było to łatwe – to przynajmniej iść z duchem czasu. A duch czasu był – neostylistyczny. Tymczasem – nie gdzie indziej, lecz w Paryżu pojawił się kompozytor dziwny, ale niezwykły. Jak nakazywał nowy francuski zwyczaj, kompozytor ten założył również wraz z kilkoma mniejszego formatu muzykami nową grupę kompozytorską /słyszałem, że potem żałował tego czynu, nie był mu on zresztą na nic potrzebny/, ale w swojej własnej twórczości był niemałej klasy dziwakiem, może nieco podobnym do wspomnianego humory-

sty Erika Satie'go, ale obdarzonym olbrzymim, niezwykłym talentem kompozytorskim. Rzecz jasna, chodzi tu o Oliviera Messiaena.

Była to niezwykła postać, Debussy naszych czasów, kompozytor, który wymyślił sobie trzy punkty w działaniu kompozytorskim, które miały się stać podstawą większości jego utworów. Owe trzy punkty nie miały z sobą nic wspólnego. Za podstawę harmoniki Messiaen przyjął siedem skal /modes/, opartych na pełnej chromatyce, ale uwzględniające w równym stopniu zarówno półtony jak i całe tony, w rytmice posługiwał się obok greckich form /używanych w poezji/ rytmami hinduskimi /120 tala/, które wypisał sobie ze słynnej „Encyklopedie” Lavignaca, a żeby było jeszcze dziwniej – jako trzeci element swojej muzyki uznał /od roku 1941/ - śpiew ptaków, instrumentalnie potraktowane motywy /typowy utwór: *Catalogue d'oiseaux*/. Messiaen bardzo wyraziście przeciwstawiał się neoklasycyzmowi, owemu kultowi „formy w przeróbkach”. Jego utwory zestawione są z drobnych cząstek na wzór collage'u, a więc bez tematów i ich przetworzeń, z punktu widzenia szkolnego zupełnie niefrasobliwie, swobodnie w stopniu nieznanym innym kompozytorom jego generacji. Messiaen, któremu przez długie lata odmawiano prawa do nauczania kompozycji, prowadził klasę analizy tak interesująco, że zgłaszali się do niego wszyscy, którzy chcieli się czegoś nauczyć. Charakterystyczne jest, że najbardziej utalentowani, zainteresowani Schoenbergiem i dodekafonią udawali się do klasy René Leibowitza, który jako jedyny Paryżu znał się na muzyce wiedeńskiego kompozytora i jego genialnych uczniów – Berga i Weberna. (Leibowitz urodził się w Warszawie – dokładnie trzy tygodnie po Lutosławskim.)