

Dr Paweł Wojciechowski

Ateneum – Szkoła Wyższa w Gdańsku

ODCZYTYWANIE MUZYKI

*Antologia. Wybór tekstów dla studentów.
Część II – muzyka europejska*

Redakcja i wybór tekstów: dr Paweł Wojciechowski

© Copyright by Paweł Wojciechowski

GDAŃSK 2013

WSTĘP

Odczytywanie muzyki

*[...] muzyka jest spontanicznym i natychmiastowym dziełem duszy.
Muzyka jest natychmiastowym wyrazem naszych uczuć,
w tym właśnie tkwi jej ukryte życie¹.*

Adolphe Appia

Genealogia współczesnej muzyki europejskiej, usadawia się na solidnym substracie kulturowym: od niezłożonych kodów muzycznych, inicjalnych tonów komunikatywnych, poprzez monodię i polifonię, progresję form wokalnie – instrumentalnych, rozwój muzyki kameralnej, narodziny szkół narodowych oraz impresjonizm, dodekafonię, neoklasycyzm. Odwołując się do Norwidowskiej refleksji nad sztuką – muzyka jest arcyważną składową ludzkiej egzystencji, pozostaje nierozzerwalnie z nią powiązana². Niewerbalna specyficzność muzyki pozwala uzewnętrzniać materię niewyraźną. Ponad wszelką wątpliwość emituje uniwersalizm komunikacyjny, będąc uobecnioną emanacją duchowości – jak ujmował Arystoteles³.

W każdej erze dźwiękowości, muzyka, będąc ekstraktem duchowości, operowała określoną tonacją, której barwa, treść i forma, swoista wypowiedź, wyrażała centrum eksploracji artystycznych wybitnych twórców oraz wyczarowywała dziedzictwo myśli muzycznej.

Zaproponowane w II części antologii teksty, stanowią świadectwo artystycznych poszukiwań, próbują odpowiedzieć na pytania o istotę medium, jakim jest muzyka oraz w czym tkwi jej piękno. Oświełają i dookreślają obszary europejskiej ideologii muzycznej, wyznaczają przestrzeń jej jakości, a także przypominają wielkich apologetów muzyczności nowoczesnej Europy.

¹ A. Appia, *Dzieło sztuki żywej*, przekł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974, s. 93.

² Zob. C. Norwid, *O muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997, s. 9 i następne.

³ Zob. Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. T. Żeleźniak, oprac. A. Krąpiec, A. Maryniarczyk, Lublin 2000, *passim*.

ANTOLOGIA

O PIĘKNIE MUZYCZNYM⁴

Carl Dahlhaus

Kto używa w związku z muzyką słowa „piękny”, które przetrwało, mimo że po wielokroć skazywano je na śmierć, to ma na myśli albo muzykę po prostu, albo jakiś utwór czy melodię. Mówienie o pięknym rytmie czy też pięknym połączeniu harmonicznym jest niezwykle, choć asocjacja rytmu i symetrii – jako jednej z konstytutywnych cech piękna – właściwie podsuwa taki zwrot. (Poza tym rytmiczno-harmoniczna regularność – „rytmiczna kwadratura”, wspierana kadencyjną harmoniką – należy do istotnych przesłanek tego, co w potocznym języku określamy jako piękną melodię; struktura diastematyczna jest czasem nawet wtórna). Estetyka popularna, która od XVIII wieku opierała się na pojęciu pięknej melodii i nie odbiegała zbyt – wbrew pozorom – od estetyki filozoficznej, została oddzielona po części już w XIX wieku, a szczególnie w wieku XX, od estetyki kompozytorów (która ściśle mówiąc jest bardziej poetyką niż estetyką, teorią tworzenia dzieł muzycznych, a nie ich odbioru) z pozoru nie dającą się przekroczyć przepaścią. By zrozumieć, co oznacza słowo „piękny” w epoce estetycznej autonomii i jak zmieniał się jego status, musimy spróbować dotrzeć do źródeł dychotomii filozoficznej estetyki i poetyki. Idea piękna jest od XVIII wieku nierozdzielnie spleciona z problematyką dyscypliny nazwanej przez Alexandra Baumgartena (w 1750 roku) „estetyką”. Dyscypliny, która powstała z powiązania heterogenicznych tradycji: filozofii piękna, teorii sztuki i nauki o spostrzeganiu, ożywiona wiarą, że fenomen piękna można wyjaśnić odwołując się do nauki o spostrzeganiu, a autonomię sztuki uprawomocnić ideą piękna. Gdy staramy się jednak ująć historyczny rozwój, a nie samo słowo, termin „estetyka” okazuje się trudny do zdefiniowania. Określenie jej jako filozofii piękna i sztuki wydaje się oczywiste, lecz przy bliższym przyjrzeniu okazuje się wątpliwe. Filozofię piękna można bowiem zastąpić psychologią, która wprawdzie za sprawą fenomenologii Husserla w pewnym sensie została przywrócona filozofii. Refleksja estetyczna obejmuje poza pięknem w sztuce także piękno natury. Oprócz estetyki piękna –

⁴ Źródło: C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Łachowska, Warszawa 1992, s. 140-154.
Carl Dahlhaus – [1928-1989] niemiecki muzykolog, edytor dzieł Wagnera.

lub wbrew niej – powstała estetyka wzniosłości, charakterystyczności, brzydoty (Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, 1853). Jak już wspomniałem, teorię sztuki jako poetykę można uzasadnić niezależnie od filozofii piękna, a nowoczesna poetyka, od połowy XIX wieku, powracała poprzez klasycystyczną estetykę do antycznych, arystotelesowskich kategorii. W procesie rozwojowym od Baumgartena, poprzez Kanta do Schellinga i Hegla, nadal pod mianem estetyki, teoria spostrzegania, *cognitio sensitiva*, przekształcała się stopniowo w metafizykę sztuki. I choć dzieje pojęcia mogą wydawać się zagmatwane, fakt, że idea „sztuki pięknej” – idea mówiąca, że piękno manifestuje się pierwotnie w sztuce, a twory językowe czy dźwiękowe stają się Sztuką za sprawą uczestnictwa w idei piękna – wysunęła na pierwszy plan moment estetyczny, jest faktem, którego historyczne znaczenie jest niemal niezależne od tego, czy estetykę i piękno ujmujemy w sposób trzeźwy, epistemologiczny, czy też przesadnie metafizyczny. A co oznacza w dziejach idei akcentowanie momentu estetycznego, które możemy ująć także jako „estetyczną abstrakcję”, jako oddzielenie sztuki od pozaestetycznych założeń, to ukazać można przez porównanie z wcześniejszymi epokami. Także w średniowieczu sławiono piękne dzieła sztuki. Wedle Tomasza z Akwinu znamionami piękna są „*integritas sive perfectio*”, „*dehita proportio sive consonantia*” i „*Caritas*” (światlistość). Piękno dostrzegane czy też rozpoznawane w materiale dzieła (np. wyrazistych kolorach), w formie, w metaforycznym znaczeniu czy też nawet w oddziaływaniu moralnym (uzasadniającym odwoływanie się do uczuć) nie było jednak, wedle formuły Kanta, pięknem wolnym, lecz „zależnym”; dodatkowym atrybutem celowej formy, głębokiego znaczenia czy też silnego oddziaływania. W średniowieczu w zmysłowym przejawie idei (mówiąc słowami Hegla) istotna była idea ukazująca się w przejawie, a nie samo przejawianie się czy zjawisko. W opozycji do tego stanowiska Kant w *Krytyce władzy sądzienia* (1790) wykazał autonomię piękna: niezależność od zainteresowań poznawczych i praktycznych – religijnych, społecznych czy etycznych – celów. Kant nie twierdził jednak, że piękno ukazujące się „bezinteresownemu upodobaniu” stanowi istotną substancję sztuki utożsamianej z dziełami sztuki. Wydaje się nawet, że uznawał sztukę czysto estetyczną, sztukę wyłącznie piękną za uboższą i niższą, za sztukę urzeczywistnioną we wzorach tapet. Mimo to estetykę Kanta, w nie zrekonstruowanym do dziś procesie reinterpretacji, uznano za wyraz przekonania, iż autonomiczne pretensje dzieł muzycznych, by słuchano ich ze względu na nie same, uzasadnia ich uczestnictwo w idei piękna, a piękno, konstytuujące się w „bezinteresownym upodobaniu”, uzasadnia się samo, tak że pytanie, dlaczego coś jest piękne, nie pada w obliczu oczywistości, z jaką odbiorcy objawia się idea piękna w chwili, gdy widzi coś pięknego. (Powiązanie występującego wtedy dążenia do społecznej

emancypacji sztuki z kantyzmem jako filozofią, która właśnie zaczęła opanowywać myślenie, i z pozostałościami platonizmu i neoplatonizmu wywodzącymi się z panującej od czasów renesansu teorii sztuki było wprawdzie hybrydą, lecz oddziałującą w dziejach.) Naszkicowane tu powiązanie idei – wywodzenie prawomocności zasady autonomii z teorii „bezinteresownego upodobania” i platońskiej myśli, że w doświadczeniu pięknej rzeczy zawiera się zarazem doświadczenie Piękna – mimo jego ciężaru gatunkowego wniosło do estetyki muzycznej problem, który okazał się niemal nierozwiązywalny, bo wynikał z pogłębiającego się rozszczepienia samej muzycznej rzeczywistości. Z jednej strony bowiem uprawomocnienie zasady autonomii odwoływało się do idei piękna: to uczestnictwo w niej sprawia, że dzieło staje się dziełem Sztuki. Z drugiej strony poszukiwano tego uprawomocnienia w „muzycznej logice”, pojęciu stworzonym przez Johanna Nikolausa Forkela mniej więcej w czasie, gdy Kant pisał swą *Krytykę władzy sądzenia* (w 1788 roku). Fakt, że muzyka pojawia się jako dźwiękowe powiązanie myśli (zarówno Forkel, jak i Heinrich Christoph Koch uzupełnili logikę gramatyką z podmiotem, łącznikiem i orzeczeniem), miał ugruntować społeczną pretensję do autonomii w samej rzeczy. Stosunek między pięknem i logiką jest jednak w muzyce stosunkiem konfliktowym. Jeśli pójdziemy tropem języka potocznego, stanowiącego nie dające się pominąć świadectwo historycznych danych, to – jak już wspomniałem będziemy musieli uznać piękno przede wszystkim za jakość melodii, a dopiero wtórnie, za sprawą melodii, za jakość całych utworów. Logika muzyczna natomiast – zarówno wedle Forkela, jak i później Hugo Riemanna czy Arnolda Schönberga cechuje harmoniczno-tonalne, a przede wszystkim tematyczno-motywiczne procesy rozwojowe, których zwykle nie nazywa się pięknymi. Fakt, że część formy sonatowej, prototypu samodzielnej muzyki instrumentalnej od czasu *Kwartetu smyczkowego* op. 33 Haydna (rok 1781), daje się przyrównać do traktatu rozwijającego i opracowującego jeden temat, można rozumieć jako urzeczywistnienie w technice kompozytorskiej postulatu zawartego w estetycznej zasadzie autonomii. I gdy Friedrich Schlegel porównywał muzykę instrumentalną, którą Eduard Hanslick nazwał później „czystą, absolutną sztuką dźwięku”, z „filozoficzną medytacją”, to chciał uzasadnić, dlaczego sensowne, a nie paradoksalne jest kontemplacyjne zatapianie się w dźwiękowym tworze, który nie służy ani żadnemu celowi, ani wyrażaniu czy wywoływaniu uczuć i afektów (Schlegel występował tym samym przeciw estetyce uczuć). Jeśli harmoniczno-tonalna i motywiczna logika, której precyzję można w odróżnieniu od oczywistości piękna racjonalnie wykazać, stanowi centralną kategorię estetyki, a właściwie poetyki kompozytorskiej, to w opozycji do tego filozoficzna estetyka XVIII i XIX wieku okazuje się – jak już wspomniałem – korelatem czy też sublimacją

estetyki popularnej, skoro krąży wokół idei piękna i w melodii upatruje zjawiska, w którym pierwotnie objawia się piękno. Choć Hegel wysławia melodię jako „wolne rozbrzmiewanie duszy w dźwiękach muzycznych” to nie mówi on niemal nic (terminy nie są tu istotne) o muzycznych tematach i ich opracowaniu, a harmonii nie ujmuje jako konstytutywnej dla formy – we wzajemnym oddziaływaniu z rozwojem tematyczno-motywicznym lecz wyłącznie jako element melodii: pośrednika między rytmem i harmonią. Autentyczne zagrożenie dla klasycystycznej teorii sztuki stanowiło nie ograniczenie czy też wyparcie estetyki piękna przez inne estetyki – estetykę wzniosłości, charakterystyczności, brzydoty czy też prawdy – lecz jej niezdolność do uwzględnienia poetyki, której kategorię centralną stanowiło pojęcie logiki muzycznej. E. T. A. Hoffmann uznał wzniosłość za podstawową kategorię stworzonego przez Beethovena stylu symfonicznego. Jednostronne podkreślanie tego, co charakterystyczne, uznawano za zaletę lub wadę, a przynajmniej za osobliwość opery romantycznej, czyli „modernizmu” początku XIX wieku. Wagner (*Oper und Drama*, 1851) zarzucał Berliozowi popadnięcie w estetykę brzydoty. Z estetyki prawdy wyrósł zarówno realizm Musorgskiego, jak i ekspresjonizm Schönberga. Choć historyczne znaczenie estetyki poklasycystycznej, odzwierciedlającej zmianę stylu, może wydawać się doniosłe, najważniejszą opozycję wobec estetyki piękna stanowiła, i to już w ramach klasycystycznej teorii sztuki, logika muzyczna. Dlatego oznaką rozpadu estetyki piękna jest powstanie i niemal epidemiczne rozprzestrzenianie się „instytucji Analizy”; „instytucji” w sensie społecznego tworu, formułującego i umacniającego pewien stan świadomości. Podczas gdy piękno melodii nie poddaje się analizie (Alban Berg starając się w sporze z Hansem Pfitznerem racjonalnie wykazać piękno *Marzenia* Schumanna analizował w istocie logikę muzyczną), to analiza harmoniczo-tonalnych i tematyczno-motywiczych struktur i procesów odpowiada naturze rzeczy. W XIX wieku, spętany ideą piękna, odnoszono się wobec takich analiz sceptycznie, lecz w XX wieku stały się one niemal oczywistym sposobem rozważania dzieł muzycznych, o których zakładano, że istnieją po to, by być „rozumiane”. Uchwycenie muzyki w pojęcia, czyli uprzytomnienie sobie sensownych i funkcjonalnych powiązań, między częściami i elementami kompozycji oraz oddanie im sprawiedliwości przez ich nazwanie, traktuje się jako właściwy sposób ujęcia dzieł z artystycznymi pretensjami. Hans Mersmann uznał nawet możliwość poddania analizie za kryterium zaliczenia dzieła do dzieł sztuki. Wątpliwe jest jednak, czy w wypadku zorientowania odbioru na analizę strukturalną, jakkolwiek uprawnioną, mamy do czynienia z postawą estetyczną w ścisłym sensie, jeśli trwamy przy tezie, że poznanie estetyczne jest *cognitio sensitiva*, czyli poznaniem, które nie powinno prowadzić do pojęciowych określeń.

Fakt, że nigdy nie udało się połączyć estetyki i poetyki czy też filozofii piękna i logiki muzycznej, które w klasycystycznej teorii sztuki istniały obok siebie, a także fakt, że heterogeniczne, w epoce przedklasycystycznej oddzielone tradycje, w epoce poklasycystycznej oddzieliły się znowu, stanowią odzwierciedlenie w historii idei dziejów kompozycji, które doprowadziły do pojawienia się „już nie pięknych sztuk”, do „kresu ery sztuki”, by posłużyć się formułą Heinricha Heinego. Od mniej więcej 1830 roku, a na pewno od *Kwiatów zła* (1857) Baudelaire’a i powstałego w tym samym czasie Wagnerowskiego *Tristana*, klasycystyczna estetyka zeszała na drugi plan, choć w żadnym razie nie zanikła. To, co objawiło się w nowej muzyce XX wieku, wzrastało niedostrzegalnie już od stulecia: „już nie estetyczne” uzasadnienie przynależności dzieł muzycznych do sztuki, odwołujące się do abstrakcyjnych, po części ukrytych struktur budujących powiązania między elementami części, częściami dzieła, czy też dziełami składającymi się na pewien cykl (przykładem mogą tu być późne kwartety smyczkowe Beethovena), powiązania będące gwarantem „sensu”. Bogactwo odniesień odsłania się dopiero cierplivej analizie, która nie może się ograniczyć do czystego słuchania, lecz musi odwoływać się także do lektury zapisu nutowego, której nie wolno lekceważyć, nazywając ją czysto dydaktycznym, nie należącym do „właściwej recepcji” środkiem pomocniczym. Przemiana, jaka dokonała się u schyłku antyku w nastawieniu wobec języka (poświadczonej przez św. Ambrożego), przejścia od głośnego czytania do cichego, od akustycznych wyobrażeń do abstrakcji (czytelnik ujmował bezpośrednio pojęcia nie uprzytamniając sobie brzmienia słów) nie można odtworzyć w muzyce w sposób bezpośredni, nadając jej ten sam sens. Dostrzeżenie wyraźnego kontrastu byłoby jednak nieadekwatne. Po pierwsze, najistotniejsza przeszkoda, muzyczny „analfabetyzm” (którego nie powinno się tak nazywać, gdyż jest on regułą, a nie wyjątkiem) wynika nie z „rzeczy samej”, lecz raczej z warunków społecznych. W odróżnieniu od tekstów językowych, teksty muzyczne nie są środkiem potocznej komunikacji. Po drugie istnieje frazes, że w „języku” – jak twierdził Eduard Hanslick – „dźwięk jest tylko środkiem do celu, jakim jest wyrażenie czegoś wobec tego środka zupełnie obcego, podczas gdy w muzyce dźwięk jest celem samym w sobie”. Przeciwstawienie to jest jednak zbyt powierzchowne i mało precyzyjne, by mogło stanowić podstawę porównawczej estetyki. Wiersz można wprawdzie czytać po cichu, nie można jednak abstrahować od brzmienia słów. A to oznacza, że z estetycznego punktu widzenia najistotniejsza granica przebiega nie między czytaniem głośnym i cichym, lecz między takim, któremu towarzyszą wyobrażenia akustyczne, a takim, w którym się od nich abstrahuje. A skoro możemy uznać czytanie, któremu towarzyszą wyobrażenia akustyczne, za uprawnioną estetyczną formę istnienia, to nie widzemy podstaw,

dlaczego nie mielibyśmy jej uznać także za uprawniony, odpowiadający niektórym dziełom sposób odbioru muzyki. Wymóg mówiący, że stanowiąca podstawę muzycznego dzieła idea musi się całkowicie wyrazić w zjawisku zmysłowym, by nie pozostać pustą, estetycznie nie urzeczywistnioną intencją, okazuje się maksymą wywodzącą się z estetyki piękna, której obowiązywania nie wolno zakładać bez rozważenia okoliczności i historycznych różnicowań. Nie jest ona zatem zasadą muzyki po prostu, lecz niewątpliwie ujmuje cechę muzyki klasycystycznej, cechę, dzięki której historyczność klasycystycznego stylu graniczy z ponadczasowością estetycznej klasyki. W odróżnieniu od niej już nie piękną sztukę można pojmować jako sztukę uzewnętrzniającą logikę muzyczną. Po wycofaniu się sztuki „prawdziwej” ze sztuki „pięknej” pozostał jednak pewien obszar, któremu nie oddaje się sprawiedliwości nazywając go „muzyką rozrywkową”. Czysta rozrywka nie była celem muzyki salonowej i jej derywatów i dlatego nie jest trafny kierowany wobec niej zarzut, że „nie jest nawet rozrywkowa”. Zarówno z historycznego, jak i estetycznego punktu widzenia mamy tu do czynienia z pozostałością „pięknej sztuki” w epoce „już nie pięknej sztuki”, z reprezentantem pozbawionym być może pełnomocnictw, lecz uznawanym przez opinię publiczną. Niemała część tak zwanej muzyki rozrywkowej należy, wedle jej własnych wyobrażeń, przyswojonych przez opinię publiczną, do sztuki pięknej, a zatem autonomicznej. W tym, że jawi się ona jako piękna, zawiera się, nie inaczej niż w wypadku autentycznych wytworów estetyki piękna, uzasadnienie żądania, by słuchano jej ze względu na nią samą. (Przekonanie, że tylko „rozkoszowanie się sztuką” jest z estetycznego punktu widzenia samodzielne, a „rozkoszowanie się kiczem” wyłącznie „funkcjonalne”, wcale nie jest oczywiste. Chyba że ktoś postuluje dokonanie zasadniczego rozdziału między obiektywizującym spostrzeganiem estetycznym, koncentrującym się na estetycznym przedmiocie, i psychologiczną „funkcjonalizacją”, dla której to, co spostrzegane, stanowi wyłącznie podniętę do zatopienia się we własnych uczuciach, nastrojach i marzeniach.) Podział kultury muzycznej na awangardę i kicz, o którym mówił Adorno, ma w pewnej mierze dialektyczne źródło, bo kicz zawłaszczył w pewnym sensie atrybuty „pięknego pozoru” wtedy, gdy zostały one odrzucone przez awangardę. Atrybuty niegdyś stanowiące kwintesencję tego, dzięki czemu sztuka uzasadniała swe pretensje do estetycznej autonomii, za których sprawą stała się Sztuką w egzaltowanym, nowożytnym sensie. Decydującą przyczyną tego rozdziału nie była jednak powierzchowna skłonność „Już nie pięknej sztuki” ku brzydocie, lecz ku abstrakcji, sprzecznej z pojęciem estetyki (w wąskim sensie). Brzydota, którą dostrzega się na przykład w nagromadzeniu dysonansów, pozostaje jednak jakością estetyczną: swoistą negacją piękna. „Estetyka brzydoty” może być sensowna także bez

motywowanej nadmierną ostrożnością, zdążającej ku „złotemu środkowi” tezy Rosenkranza, mówiącej, że brzydota musi zostać włączona jako element do nadrzędnego wobec niej piękna. Abstrakcja natomiast podkopuje podstawowe, sformułowane w XVIII wieku, założenie estetyki, mówiące, że do istoty sztuki należy całkowite roztopienie w zjawisku znaczeń i struktur logicznych leżących u jej podstaw: to, co nie apeluje do zmysłów, nie ma – jako nie urzeczywistniona intencja – wartości estetycznej. Logiczna struktura utworu serialnego w sposób programowy wymyka się spostrzeżeniu. Epitet „piękny” jest nieadekwatny nie dlatego, że melodyka wydaje się nam „porwana”, a rytm „chaotyczny” (bo nie możemy usłyszeć, możemy tylko teoretycznie uświadomić sobie, że kategoria melodyki i rytmu straciła znaczenie), lecz dlatego, że idei rozkładania jednego tonu na abstrakcyjne parametry i ponownego ich wiązania poprzez porządki serialne nie sposób wyczytać z „punktualnych” form przejawiania się muzyki. „Idea” i „zmysłowy przejaw” występują obok siebie – nie zapośredniczone.

O PIĘKNIE MUZYCZNYM⁵

Hans Heinrich Eggebrecht (*Kontynuacja*)

W pełni zgadzam się z zarysowanym w poprzednim tekście modelem interpretacyjnym, wedle którego filozoficzna estetyka utraciła, po części w XIX, a całkowicie w początkach XX wieku, swój prymat na rzecz poetyki, która nie pyta o piękno, lecz analizuje tworzenie muzyki, by uprawomocnić ją jako sztukę i zarazem poznać, zrozumieć oraz zdać sprawę z tego, jak się ją robi (przy czym utrzymuje się, czy też po epoce estetyki powraca między innymi teza mówiąca, że struktura kompozycji nie zawiera się bez reszty w zmysłowym, estetycznym przejawie). Abstrahując (a jest to dozwolone) od historycznych zainteresowań poznawczych związanych z dychotomią estetyki i poetyki muzycznej, która pokrywa się z historycznym rozwojem myśli kompozytorskiej, chciałbym postawić pytanie, co oba kierunki wniosły do ujęcia produkcji muzycznej kolejnych epok i muzyki w ogóle. Dylemat polega, jak się zdaje, na tym, że estetyka filozoficzna wiedziała, co charakteryzuje sztukę – jej piękno. Rozważając piękno sztuki dotarła do reprezentowanych do dziś stanowisk, ale nie potrafiła opisać i dowieść piękna jako konkretnego zjawiska (szczególnie piękna melodii), lecz go zakładała. Nowoczesna poetyka natomiast rozpatrując tworzenie muzyki kieruje się ku konkretnemu zjawisku, by w nim w kompozycji urzeczywistnić, a w

⁵*Ibidem*, **Hans Heinrich Eggebrecht** – [1919-1999] niemiecki muzykolog, teoretyk dzieła muzycznego, interesowała go estetyka muzyki.

analizie poznać logikę, rozwój, powiązania i bogactwo odniesień, strukturalne powinowactwo i jedność. Pytanie o piękno stało się w niej nieaktualne (poetyka ta nie potrafiła na nie także w konkretnym przypadku odpowiedzieć, lub udzielała odpowiedzi warunkowej), a nie znaleziono nowej nazwy na to, co określa istotę muzyki, nie mówiąc już o sztuce. Myśląc o Mahlerze czy Schönbergu i jego szkole z pewnego punktu widzenia możemy powiedzieć, że miejsce „pięknej” zajęła „prawdziwa” sztuka, a muzyka jest tym „prawdziwsza”, im mniej jest „piękna”. Jednak rozszerzenie zainteresowania poetyką i analizą na całe dzieje kompozycji nie tylko utrudniło odpowiedź na pytanie, czym jest ogólnie biorąc to wszystko, co charakteryzuje pojęcie muzyki „po prostu” jako sztuki, lecz także doprowadziło do tego, że nie stawiano tego pytania. W najlepszym razie otrzymalibyśmy zestaw historycznych odpowiedzi: średniowieczny motet jest czymś innym i oznacza coś innego (właśnie w świetle analizy) niż sonata fortepianowa Mozarta czy utwór Webera. Jednak wobec sztuki współczesnej nie możemy zrezygnować z pojęcia piękna, podobnie jak z pojęcia estetyki. „Piękno” pozostaje słowem standardowym w domenie sztuki, a więc także i muzyki. Mówimy: ta muzyka jest piękna, czy też: to wykonanie było piękne, i myślimy przy tym o czymś, czego nie sposób inaczej, lepiej, bliżej opisać niż za pomocą tego słowa. Przy czym użycie tego słowa opiera się na jego potocznym użyciu, pokrywa się z nim i nie może wykroczyć poza subiektywność zawartego w nim sądu. Nie mówimy już, że cała muzyka jest piękna, że jest „sztuką piękną”, twierdzimy to o tej, a nie innej muzyce, dodając do tego inne wartościujące słowa, na przykład: dobra, głęboka, zaangażowana, konstruktywna, itd. Lecz kryterium, istotą, przedmiotem naukowej analizy sztuki nie jest już dla nas piękno, podobnie jak estetyka nie odnosi się już z istoty swojej do sztuki, do piękna, do piękna sztuki. Skierowanie ku pięknu i sztuce cechowało już Baumgartenowskie pojęcie estetyki. Z biegiem lat orientacja ta była coraz mocniej podkreślana i oba pojęcia stały się główną treścią estetyki, choć nie zawierają się w ścisłym sensie tego pojęcia. Dlatego już Hegel w pierwszych zdaniach swych *Wykładów o estetyce* uznał, że „nazwa estetyki niezupełnie jest stosowna”, bo estetyka „ściśle biorąc oznacza naukę o zmysłach, o odczuwaniu”, lecz estetyka jako nazwa nauki, której przedmiotem jest „rozległa kraina piękna, właściwą zaś jej dziedzinę stanowi sztuka, a mianowicie sztuka piękna [...] już tak zakorzeniła się w mowie potocznej, iż jako nazwa może być utrzymana”. Fakt, że w epoce filozoficznej estetyki i jej wyznawców to piękno poddawano naukowym dociekaniom, by dotrzeć do istoty sztuki, ma historyczne przyczyny, z których wymienimy tu tylko dwie: leżącą w dziejach pojęcia i (odpowiednio) w dziejach samej rzeczy. Jeśli idzie o dzieje pojęcia, to przypomnieć należy fakt, że w epoce renesansu zakwestionowano panowanie średniowiecznego systemu *artes liberales*. Sztuki

„przedstawiające” (Yasari wprowadził termin *arti del disegno*) wyemancypowały się z *artes mechanicae* i wraz z innymi sztukami, w dumnej opozycji wobec nauk, nazwały się sztukami pięknymi. Skodyfikował je ostatecznie w 1746 roku Charles Batteux w rozprawie *Les beaux arts réduits à un même principe*, uznając za ich wspólny mianownik zasadę naśladowania piękna natury. A zatem już z punktu widzenia tworzenia pojęć problem piękna stanowił centrum skierowanej ku sztukom pięknym teorii sztuki, której w kilka lat później nadano miano estetyki. Po stronie merytorycznej odpowiadała temu główna tendencja sztuki – jej dążenie do bycia piękną. Wahamy się zaliczyć dzieła Palestriny, Schützta czy Bacha do „pięknej” sztuki. Za kwintesencję „pięknej muzyki” można uznać dzieła Mozarta. Muzyka XIX wieku wydaje się nam zorientowana ku muzycznej klasycie i estetyce jako filozofii piękna także z tej racji, że obstawała – we wszystkich swych odmianach – przy muzycznym pięknie (i w związku z tym przy prymacie melodii). Wyrzekł się go Gustaw Mahler, który tematyzował piękno, rozszczepiając je na „tragiczne piękno” i jego uzasadnienie, i tym samym obwieszczał zarazem koniec identyfikacji sztuki z pięknem i początek prymatu nowoczesnej poetyki jako teorii tworzenia dzieł muzycznych, którą ożywiła „nowa”, atonalna muzyka i która powołała do życia, jako swego głównego sprzymierzeńca, analizę muzyczną. Dyskusyjny artykuł Hansa Pfitznera *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* i odpowiedź Albana Berga *Die musikalische Impotenz der «neuen Ästhetik» Hans Pfitzners* stanowiły świadectwo nieprzejednania i demonstrowały rozłam na przykładzie interpretacji *Marzenia* Schumanna. Współczesne pojęcie estetyki nie kieruje się już wyłącznie ku sztuce. Granice między sztuką i nie-sztuką stały się zbyt zamazane i płynne, by estetyka mogła je jasno zarysować. Zbyt wiele w produktach, które powinny oddziaływać na zmysły, pretenduje do naukowego rozważenia: w produktach przede wszystkim i coraz powszechniej masowych, którym brak wolności, najistotniejszego elementu sztuki; naukowego rozważenia, które ten właśnie fenomen próbuje ująć w teorii. Z estetyką, która zajmuje się tym problemem, nie dystansując się od sztuki, sprzymierza się, zajmująca się z kolei także sztuką, nauka o recepcji. Nauka badając oddziaływanie apelujących do zmysłów produktów na adresatów (na przykład zasady opracowywania muzyki poważnej w muzyce pop czy okładki płyt symfonii Beethovena lub też najnowszego przeboju) i dążąc do odsłonięcia intencji oraz sposobów postępowania producentów, ujawnia leżące u podstaw tych procesów społeczne strategie i mechanizmy. A estetyka muzyczna, będąca u swych początków teorią muzycznego piękna i określająca piękno przez pozbawioną celu celowość i bezinteresowne upodobanie, staje się z konieczności nauką o celowości interesownego upodobania, która nie milknie nawet wobec wolności sztuki. Przyspieszanie i zwalnianie, także komponowanie

ponadczasowości i gęstości czasu lub gra oczekiwaniami, w której – świadomie – każde teraz zostaje wypełnione przeszłością i skierowane ku przyszłości, czy też możliwość muzycznej pamięci o przeszłości i uobecniania przyszłości; także współdziałanie różnych czasowych przebiegów (tekstu, muzyki, działania, obrazu), na przykład w pieśni, operze, balecie, filmie (opisane przez Zofię Lissę) i do tego jeszcze możliwości odniesienia muzycznego czasu nie tylko do uderzeń pulsu, lecz także do „rzeczywistego”, „potocznego” czasu, na przykład tempa mówienia, tańca, maszerowania i w ogóle poruszania się i do tego wszystkiego, co usłyszeć można w naturalnym życiu w jego niezgłębialności. Przerzywam, nie wiedząc, w jakiej mierze i czy w ogóle „ująłem cokolwiek”. W przedostatnim słowie mego ciągnącego się przez dziesięć rozdziałów „zdania”, zmierzającego ku pytaniu, *co to jest muzyka*, chodziło mi jedynie o poddanie próbie myśli, że muzyka – każda i zawsze, a więc wszelka muzyka (znana mi z doświadczenia) – jest skomponowanym czasem. I wszystko, czym jest i może być ponadto, wnosi do tego czasu. Czas jest jednak najistotniejszym elementem egzystencji człowieka, jedynym elementem, przed którym nie może uciec; najrzeczywistszym z wszystkiego, co rzeczywiste – zegar tyka w każdym momencie. Nasze życie usytuowane jest w czasie, w czasie historycznym, a w o wiele większej mierze, w sposób o wiele rzeczywistszy w istnieniu, będącym mną, ograniczeniem, śmiercią. Czas muzyczny jest wobec tego, co najrzeczywistsze, czymś, co najbardziej nierzeczywiste, prototypem wykraczania czasu poza czas, wynoszeniem wszystkiego, co istnieje, poza czas: wyzwaniem z czasu.

CO TO JEST MUZYKA?⁶

Carl Dahlhaus

W obliczu faktu, że bezpośredni, intuicyjny dostęp może wyrazić się tylko w nieprecyzyjnym, metaforycznym opisie, punktem wyjścia refleksji o tym, co to jest muzyka, można uczynić pismo służące notowaniu muzyki lub język, za którego pomocą porozumiewamy się sami ze sobą i z innymi ludźmi mówiąc o muzyce. W interpretacji pisma popadamy jednak w osobliwy dylemat. Literacki topos niewypowiadalnego, zaklinanie, że właśnie tego, co decydujące, nie sposób nigdy wypowiedzieć w słowach, jest modelem analogicznym do zawartego w estetyce muzycznej banału – twierdzenia, że nie sposób zanotować momentów, na których wspiera się „właściwe” znaczenie muzycznego dzieła. Zapis jest martwą literą, duch dzieła nie jest – powiada się – zawarty i zachowany w zapisie,

⁶ *Ibidem*, s. 170-181.

lecz objawia się dopiero w komunikacji między kompozytorem i wykonawcą, w której tekst muzyczny stanowi jedynie środek przekazu. W wizji, w której uznaje się istotę muzyki za nie poddającą się zapisowi, splatają się dwa momenty, które należy odróżnić, by uniknąć nieporozumień. Z jednej strony ma się na myśli odchylenia akustycznego przedstawienia od muzycznego tekstu, a z drugiej strony różnicę między danymi akustycznymi i ich muzycznym znaczeniem. Splot ten nie jest jednak w żadnym razie czystym przypadkiem, lecz wyrazem przekonania, że to właśnie przede wszystkim różnice między zapisanym tekstem i akustycznym przedstawieniem – niuanse dynamiki i artykulacji, a także agogiczne modyfikacje rytmu – konstytuują muzyczny sens, pojmowany na podobieństwo języka. Skłonność do dostrzegania ścisłego związku między odchyleniami od tekstu – drobnymi wariantami, określającymi charakter interpretacji – i muzycznym znaczeniem ugruntowana jest w przeświadczeniu, że muzyka wymowna jest właśnie dlatego, że to, co rzeczywiście wyraża, nigdy nie jest jasne i jednoznaczne. Mówiąc z pewną przesadą, muzyka jawi się jako ekspresyjny język bez wyraźnie określonej treści i przedmiotu. Lecz jeśli przede wszystkim na samym wyrazie, a nie na tym, co wyrażone, wspiera się znaczenie muzyki – jej swoisty, wyzbyty pojęć, nieobrazowy sens – to sposób wykonania, agogiczne i dynamiczne zróżnicowania zyskują akcent, który odróżnia w sposób zasadniczy estetyczną formę istnienia muzycznego dzieła od dzieła poetyckiego – z wyjątkiem ekstremalnych form lirycznych, zdążających do wygaszenia sensu słów. Z jednej strony zatem wydaje się, że dzieło muzyczne – rozumiane jako sensowna struktura dźwiękowa – konstytuuje się dopiero poza tekstem. Jednak z drugiej strony pojęcie dzieła muzycznego, kształtujące się stopniowo między XIV i XVIII wiekiem, zawiera wyobrażenie, że zanotowana kompozycja nie jest wyłącznie projektem dla muzycznej praktyki, lecz – podobnie jak utwór poetycki – tekstem w ścisłym znaczeniu tego słowa: strukturą formującą ekspresywne znaczenie, której akustyczne przedstawienie spełnia wyłącznie funkcję interpretacyjną. A zatem dzieło, istniejące jako takie także wtedy, gdy nie jest grane, zawierałoby się przede wszystkim w tekście, a nie dopiero w wykonaniu. Ujęcia stosunku między zanotowaną kompozycją i akustycznym przedstawieniem mogą być zatem nie tylko różne, lecz nawet przeciwstawne. Muzyczny tekst jest wprawdzie w zamyśle zawsze, lub prawie zawsze, środkiem do celu, jaki stanowi wykonanie, w którym to, co napisane, prezentuje się w dźwiękowej postaci, zamiast pozostać wyłącznie tekstem – przedmiotem muzycznej lektury. Zarazem jednak wykonanie jawi się jako środek przedstawienia tekstu, któremu powinno się podporządkować i „uzmysłowić” jego znaczenie, zawierające się przede wszystkim w zapisie a nie dopiero w sposobie wykonania, w różnicach akustycznego urzeczywistnienia zapisanego tekstu. W im większej

mierze pojmuje się wykonanie jako środek, tym jaśniej objawia się kompozycja jako dzieło. To, co zanotowane, okazuje się substancją czy też esencją muzyki, to, co nie zanotowane – akcydenssem. W tym samym historycznym procesie rozwoju, w którym zanotowana kompozycja stopniowo umacniała swą pozycję: przestała być jedynie szkicem zarysującym, jak zapis choreograficzny, projekt pewnego przebiegu, a zyskała rangę tekstu traktowanego na podobieństwo tekstu literackiego, z drugiej strony rozpowszechniało się w estetyce przekonanie, że w muzyce decydujące znaczenie ma to, co nie zanotowane. (Za kryterium muzykalności uznawano zdolność do oddania sprawiedliwości temu, co nie zanotowane.) Akcentowanie i opozycyjne wobec niego umniejszanie znaczenia zapisu, a zatem pojęcia tekstu i dzieła oraz przekonanie, że ze względu na ducha można, a nawet należy wykraczać poza literę muzycznego tekstu, pozostały mimo swej przeciwstawności komplementarne. W XIX wieku dokładność zapisu – którą z estetycznego punktu widzenia można zrozumieć jako próbę uchwycenia w zapisie, za pomocą nagromadzenia znaków odnoszących się do dynamiki, agogiki i artykulacji, podobnego do języka znaczenia muzyki, a zatem zanotowania mimo wszystko tego, co niezapisywalne – stała się postulatem, podobnie jak z drugiej strony swoboda akustycznego przedstawiania wobec zapisanego tekstu, o którym sądzono, że nie przemawia sam, lecz dopiero za sprawą interpretacji. Stosunek między zapisem i akustycznym urzeczywistnieniem można zatem opisać jako dialektykę utrwalania i emancypacji. Im bardziej wszechstronny i pedantyczny stawał się zapis muzyki, tym mocniej podkreślano niezależność wykonawcy. Starano się utrwalić niezapisywalne i zarazem trwano przy tezie o jego irracjonalności. Wymykające się zapisowi „znaczenie” odnosi się nie tylko do ekspresyjnej – skazanej na interpretację – istoty muzyki, lecz także do jej logicznej struktury, której nie sposób bezpośrednio wyrazić za pomocą pisma. Z nutowego zapisu, który jest zapisem dźwięku, a nie znaczenia, nie można wyczytać ani tonalnej funkcji akordu, ani granic motywu — nie mówiąc już o wywodzeniu jednego motywu z innego. (Riemannowską próbę odnalezienia szyfru dla funkcji tonalnych, którą nazwał „analizą”, i jego „*Phrasie-rungsangaben*” można uznać za próbę uzupełnienia zapisu dźwięków zapisem znaczenia). Nie wolno się jednak łudzić (chyba że porzucimy utarte zwroty językowe): twierdzenie, że muzyka jest wprawdzie pozbawiona przedmiotu, lecz wyraża pewne znaczenie, musi się wydawać z punktu widzenia teorii języka niejasne. Odwołanie się do słowa takiego jak „jednorożec”, mającego oczywiste znaczenie, choć nie odnoszącego się w rzeczywistości do żadnego przedmiotu, jest równie mało pomocne, jak odwołanie się do spójnika takiego jak słówko „lub”, które wypełnia pewną semantyczną funkcję nie oznaczając żadnej rzeczy czy właściwości. Pojęcie „jednorożec” jest

wyobrażonym wariantem czegoś realnie istniejącego, i przez to, choć pośrednio, odnosi się do rzeczywistości, a spójniki są częściami zdań, których substancję tworzą słowa odnoszące się do rzeczywistości. O muzycznym znaczeniu, w sensie harmoniczej i motywicznej logiki, powiada się jednak, że ani bezpośrednio, ani pośrednio nie odnosi się ono do przedmiotowej rzeczywistości. W obliczu trudności, z jakimi wiąże się ujęcie znaczenia muzyki na podobieństwo znaczenia języka, oczywista może wydawać się idea porzucenia semantyki muzycznej (muzyki pozbawionej tekstu, nieprogramowej) i ograniczenia się do syntaksy, z jednej strony, i pragmatyki – z drugiej. Logika muzyczna byłaby – wedle tego stanowiska – wyłącznie kwintesencją momentów syntaktycznych, a ekspresyjność (na przykład charakter wyrazowy marsza żałobnego) wynikiem użytków, jakie czynimy z muzyki. (Fakt, że zewnętrzne funkcje spełniane przez muzykę stopniowo wnikają, jako ich cechy charakterystyczne, do wnętrza dzieł muzycznych, jest historycznym zjawiskiem, które komplikuje wprawdzie z pozoru analizę pragmatyczną, lecz nie zagraża w sposób istotny tezie, że muzyczną hermeneutykę można w zasadzie utożsamiać z pragmatyką: interpretację znaczeń można utożsamiać w ostatniej instancji z badaniem funkcji). Teza, że muzyczną logikę można faktycznie zredukować do czystej syntaksy, wydaje się jednak wątpliwa. Problem komplikuje się jeszcze i przez to, że lingwiści nie są zgodni co do tego, w jakim stopniu reguły syntaktyczne określają momenty semantyczne. Dla celów teorii muzyki wystarczy jednak póki co (bez konieczności wnikania w nie rozwiązane kłopoty innych dyscyplin) staromodne rozróżnienie logiki i gramatyki, objawiające się na przykład w różnicy między logicznym i gramatycznym podmiotem wyrażonego w języku zdania. Przy transformacji zdania ze strony czynnej na bierną zmienia się podmiot gramatyczny, podmiot logiczny pozostaje natomiast niezmienny. Podobne odróżnienie logiki i gramatyki w muzyce wydaje się możliwe i sensowne. „Muzyczna logika”, od czasu stworzenia tego terminu w 1788 roku przez Johanna Nikolausa Forkela, oznaczała najpierw harmoniczo-tonalną, a potem także tematyczno-motywiczną logikę, powiązaną wzajemnymi oddziaływaniami z logiką harmoniczo-tonalną. Hugo Riemann uznał za kwintesencję harmoniczej logiki, czyli systemowego powiązania akordów, tonalne funkcje toniki, dominanty i subdominanty. Znaczenie akordu, jego funkcja dominantowa czy subdominantowa, jest jednak, według Riemanna, z zasady niezależne od miejsca, jakie zajmuje on w kompozycji. Można wprawdzie, jak Kirnberger, twierdzić, że w kadencji subdominanta powinna wyprzedzać dominantę, a nie następować po niej, lecz dominantą pojawiającą się w niezwykłym miejscu nie przestaje być dominantą. Zasada głosząca, że przekształcenie progresji subdominanta – dominantą w ciąg dominantą – subdominanta wywiera mniejsze wrażenie, jest tylko pewną

regułą syntaktyczną. Od syntaksy należy jednak zdecydowanie odróżnić (mimo wzajemnych wpływów) logikę, wewnętrzne powiązanie akordów z tonalnym centrum, bo gramatyczna transformacja, przestawienie akordów w kadencji, nie zmienia jej tonalnego sensu (w znaczeniu Riemanna), a przynajmniej jego substancji. (Niewątpliwie ukazuje się on w innym świetle, lecz odnosi się to także do transformacji językowych: za sprawą przekształcenia zdania z formy czynnej w bierną zmienia się rozkład akcentów przypisywanych poszczególnym słowom. Dowodem wynikającej z tego modyfikacji znaczenia jest fakt, że w kontekście forma czynna nasuwa inną kontynuację niż forma bierna). Fakt, że logiki muzycznej nie można całkowicie sprowadzić do reguł syntaktycznych, nie stanowi jednak wystarczającego powodu do przyjęcia przeciwstawnego stanowiska i twierdzenia, że nawet w muzyce pozbawionej tekstu, muzyce nieprogramowej, w każdym momencie obecna jest pewna semantyczna warstwa. (Muzyczne symbole i alegorie, skoro nie są stale obecne, lecz pojawiają się tylko w pewnych momentach, nie tworzą żadnej „warstwy” w sensie, jaki temu terminowi nadał Roman Ingarden). Gdy w tonalnej funkcji wypełnianej przez akord dopatrujemy się jego „znaczenia”, a więc między tematem i motywem kompozycji określamy jako „sensowny związek”, to mówiąc tak nie twierdzimy wcale, że sens muzyczny konstituuje się w taki sam sposób jak sens językowy. Tonalne „znaczenie” akordu jest zasadniczo różne od pojęciowego „znaczenia” słowa, co nie oznacza, że ta oczywista różnica powinna nas skłaniać do unikania niejednoznacznego użycia słowa „znaczenie”. Można je całkowicie usprawiedliwić za pomocą pewnej analogii strukturalnej, istniejącej mimo zasadniczej odmienności i dostatecznie istotnej, by została nam uświadomiona właśnie dzięki szerszemu terminowi, słowu „znaczenie”. Zarówno w domenie zjawisk muzycznych, jak i zjawisk językowych można dokonać rozróżnienia między tym, co obecne, i tym, co reprezentowane; między tym, co zmysłowo dane, i tym, co ono reprezentuje. Wbrew Ingardenowskiej tezie o „jednowarstwowości” muzyki, analiza fenomenologiczna, która nie daje się zwieść na manowce modelowi języka i nie neguje znaczenia tam, gdzie nie mamy do czynienia ze znaczeniem w sensie językowym, musi trwać przy tezie, że w muzyce poza akustycznym substratem, który można porównać z dźwiękiem słów języka, istnieje druga warstwa. Jako trwałe elementy ukonstytuowała się ona w XVIII i XIX wieku za sprawą tonalnych funkcji i związków motywicznych. A skoro nie można jej utożsamiać z regułami syntaktycznymi, należy ją określić jako warstwę „zniczeń”, choć, jak już wspomniałem, niestosowne byłoby mówienie o muzycznej semantyce i sugerowanie fałszywych analogii do języka lub też rozszerzanie motywiczno-tonalnej warstwy zniczeń o elementy symboliczne i alegoryczne. Najistotniejsze jest to, że muzyczna syntaksa, która inaczej – w osobliwej wizji

– musiałyby być syntaksą bez korelatu (jakim w języku jest semantyka), ma swój przeciwbiegun. Powstałe w XVIII wieku pojęcie języka dźwiękowego miało podkreślać spłot momentów logicznych i ekspresyjnych. Rozwój, w którego przebiegu z muzyki wokalne, związanej z językiem, wyrosła muzyka instrumentalna, będąca także swoistym językiem, należy do najdonioślejszych procesów dziejów muzyki. Rozważając stosunek muzyki i języka wnikamy się w wiele problemów, z których jeden, centralny, był dotąd lekceważony lub pomijany. Chodzi mi tu o problem, w jakiej mierze językowy charakter muzyki formowany jest przez język, w którym mówimy o muzyce. Nigdy nie zapomniano o tym, że muzyka jako język zawdzięcza to, co najistotniejsze, muzyce powiązanej z językiem lub odnoszącej się do języka. Mniej oczywiste wydawało się oddziaływanie sposobu mówienia o muzyce na nią samą. Inaczej mówiąc, jaki wpływ wywierał fakt, że obcowanie z muzyką jest zapośredniczone częściowo przez język, na warstwę znaczeniową, sugerującą czy też umożliwiającą nazywanie muzyki językiem? By móc ująć ten problem i nie traktować go jako bezsensownego, musimy jednak porzucić przesąd rządzący długo naukami humanistycznymi i mający dla nich zgubne skutki, przesąd, że terminologia – sposób mówienia – stanowi wyłącznie wtórną formę wyrazu, służącą ujmowaniu w słowach stanów rzeczy dostępnych już świadomości za sprawą bezpośredniego, intuicyjnego ujęcia samych zjawisk. Filozofia ostatnich dziesięcioleci wykazała jasno, że język nie jest wyłącznie czystym systemem znaków, wyrażającym wtórnie przedjęzykowo dane fakty, lecz medium umożliwiającym w ogóle dostęp do rzeczy. Zjawiska dane są nam zawsze „jako takie, a nie inne”. Dopiero w swym określonym znaczeniu przedmiot jest w ogóle przedmiotem. A znaczenie, za którego pośrednictwem konstytuuje się przedmiot, nigdy nie jest niezależne od języka, w którym znaczenie to zostaje wyrażone. Świat, w jakim żyjemy, uformowany jest przez język. Z tego stanu rzeczy wynikają konsekwencje dla teorii muzyki. Teoretycy muzyki, którzy wyzwolili się z naiwnego, dziewiętnastowiecznego fizykalizmu, są zgodni co do tego, że muzyczny fakt nie jest tożsamy z leżącym u jego podstaw akustycznym substratem. Dopiero za sprawą szczególnego kategoryjnego kształtowania zjawisko dźwiękowe konstytuuje się jako muzyczny, a nie akustyczny fakt (przy czym słowo „akustyczny” oznaczać ma ten rodzaj kategoryjnego kształtowania, w którym zjawisko dźwiękowe ujmuje się z punktu widzenia fizyka. Czysta materia spostrzeżenia jest abstrakcją, tworem myśli. Kto mimo to chciałby traktować materię jako substrat muzyczno-kategoryjnego kształtowania, uległby mimowolnie pokusie odwoływania się do zjawisk akustycznych, choć zjawisko akustyczne nie jest, ściśle mówiąc, niczym innym jak tylko materią spostrzeżenia ujętą w kategoriach akustyka, konkurujących z kategoriami muzyka, choć powinny być im

podporządkowane). Lecz kategoriale kształtowanie, za sprawą którego konstytuuje się muzyka jako taka, jest zawsze określone przez język, a to oznacza: przez konkretny język. To nie „świadomość w ogóle”, lecz świadomość istniejąca w języku, uwikłana w język stanowi konstytutywny element muzyki. Historyczność muzyki i jej kształtowanie przez język stanowią dwie strony tego samego stanu rzeczy. Zależność kategoriale kształtowania muzyki od języka ukazać można łatwo na przykładzie pojęć konsonansu i dysonansu, których zasadnicze znaczenie nie jest przez nikogo kwestionowane. Dychotomia wyrażona przez te opozycyjne słowa nie jest dana z natury, lecz ma historyczny charakter. Psychologia dźwięku badająca naturalne fakty mówi od czasów Carla Stumpf’a o „stopniach sonansu”, by uświadomić fakt, że „tak naprawdę” – a to znaczy: dla naturalnej, psychicznej konstytucji człowieka – istnieją wyłącznie stopniowalne odmienności między współbrzmieniami, a zasadnicza różnica: podział interwałów na klasę konsonansów i opozycyjną wobec niej klasę dysonansów stanowi wynik historycznego ujęcia. Psychologia dźwięku nie jest jednak tożsama – co przyznawał chętnie sam Stumpf – z teorią muzyki. A stworzenie neologizmów, takich jak „sonans” i „stopnie sonansu” nie oznacza niczego innego jak przejście z terminologii muzycznej do pozamuzycznej. (W muzyce XIX wieku, stanowiącej punkt wyjścia Stumpf’a, „stopnie sonansu” nie stanowiły muzycznego, oddziałującego w technice kompozytorskiej faktu.) Gdy jednak rozważamy język teorii muzyki operującej dychotomią konsonansu i dysonansu z zewnątrz, przekładając go na język psychologii dźwięku, to wychodzą na jaw cechy strukturalne, które trudno sobie uświadomić, dopóki posługujemy się zwykłą muzyczną terminologią tak, jakby była ona językiem samej rzeczy. Zasadnicza różnica między konsonansem i dysonansem – różnica, która jako naoczna forma nie została w żadnym razie zniesiona przez to, że przesunięto granicę między klasami interwałów – dzięki odkryciom psychologii dźwięku przestaje być oczywista i okazuje się wynikiem kategoriale kształtowania, mającego historyczne źródło. Dychotomią tą posługiwano się w kompozycji od XII do XIX wieku. Możliwość uczynienia punktem wyjścia różnic stopnia, którą w XX wieku nazwano „harmoniczną równią pochyłą”, leżała poza horyzontem. Takie kategoriale kształtowanie było jednak wyznaczane lub co najmniej sugerowane przez język. Językowa tradycja dychotomii konsonansu i dysonansu była starsza od kompozytorskiej idei tworzenia powiązań poprzez zmiany jakości brzmienia, ujmowanej jako ciężenie dysonansu do konsonansu, powiązań stanowiących element logiki muzycznej. Podstawą wielogłosowej techniki dźwiękowej nie była niezależna od języka muzyczna intuicja, lecz uformowana przez język – za sprawą grecko-lacińskich zapożyczeń forma myślenia. Twierdzenia, że w sensie muzycznych fenomenów zawiera się ich językowe wyrażenie, nie należy jednak rozumieć

jako próby odtworzenia dziejów ducha za pomocą językoznawstwa. Nie może być mowy o utożsamieniu dziejów rzeczy z dziejami pojęć. Kto nie uznaje językowego ujęcia stanów rzeczy za wtórne, uzupełniające ujęcie pierwotnych, niezależnych od języka intuicji, lecz traktuje stany rzeczy jako współkonstituowane przez język, nie jest przez to w żadnym razie zmuszony do wyciągania radykalnego wniosku, że istota rzeczy jest tożsama z jej językowym określeniem, a więc że zjawiska zmieniają swą istotę wraz ze zmianą nazwy. Uwzględnienie zależności sensu muzycznego od języka nie wyklucza poglądu, że język otwierający dostęp do rzeczy pod pewnymi względami zarazem go zamyka. Gdyby było inaczej, to nie można by odnosić do siebie różnych językowych ujęć tej samej rzeczy, bo poza zmieniającymi się formułami nie istniałaby „ta sama rzecz”. Zniesiona zostałaby tożsamość zjawiska, objawiającego za sprawą zmiany terminologii coraz to inne charakterystyczne cechy. Jeśli jednak przy niej trwamy – a niczego innego nie można usprawiedliwić – to musimy dopuścić istnienie wspólnego substratu w zmieniających się językowych ujęciach. Uświadomione przez Stumpfa stopnie sonansu stanowiły przesłonięty przez tradycję językową europejskiej teorii muzyki aspekt zjawiska współbrzmienia. I jeśli twierdzimy, że stopnie sonansu w XIX wieku, gdy zostały odkryte przez psychologię dźwięku, nie należały w ścisłym sensie do faktów muzycznych – to znaczy do faktów konstytuujących kompozycję – nic oznacza to wcale, że z zasady i na zawsze wykluczone zostały z domeny „muzycznej” (w ścisłym sensie tego słowa). W XX wieku, po wyemancypowaniu się dysonansu (w domenie kompozycji i teorii muzyki, dla którego Arnold Schönberg, *post factum*, odnalazł uzasadnienie w psychologii dźwięku Carla Stumpfa), stopnie sonansu stały się – na co wskazał Ernst Krenek w swoich studiach dwunastotonowego kontrapunktu – przedmiotem świadomych zabiegów kompozytorskich. Psychologicznym faktem były one stale, także wtedy, gdy nie dostrzegano ich w muzyce i teorii muzyki, faktem muzycznym stały się jednak, podobnie jak dychotomia konsonansu i dysonansu, dopiero dzięki kompozytorskiej (a to znaczy: historycznej) decyzji, z którą splecione było językowe wyrażenie tego zjawiska. Między *continuum* stopni i dychotomią istnieje, z jednej strony, stosunek „nawarstwienia” czy też „przekształcenia”. Psychologiczna dana, szereg stopni sonansowych, tworzy substrat idei odwoływania się w kompozycji do różnicy między dwiema klasami interwałów, która zostaje w pewien sposób narzucona psychologicznym faktom (w XIV wieku wyróżniano trzy klasy interwałów: *consonantia perfecta*, *consonantia imperfecta* i *dissonantia*). Z drugiej strony samo *continuum* może stać się zasadą techniki kompozytorskiej: liczba klas interwałów, których odmienności używane są w kompozycji, dorównuje wtedy liczbie samych interwałów. W tezie, że fakty psychologiczne dopiero dzięki decyzjom kompozytorskim stają

się faktami muzycznymi, „kompozycja” nie oznacza niczego innego jak tylko tworzenie precyzyjnych przejść: od tonu do tonu lub od jednego współbrzmienia do innego współbrzmienia. A idea, za której sprawą przeciwstawienie konsonansu i dysonansu – spełniająca w czasach antyku inne funkcje – stało się jedną z podstawowych zasad wielogłosowej kompozycji, zawierała się w przekonaniu, że między niższym i wyższym stopniem sonansu można dostrzec spadek, który z kolei można interpretować jako dążenie jednego stopnia ku drugiemu, dążenie uzasadniające wewnętrznie przebieg muzyczny. Fakt, że następstwo współbrzmień jawi się jako wynikanie jednego współbrzmienia z innego, oznacza jednak po prostu, że muzyka nie tylko usytuowana jest w czasie, lecz że jest procesem w pewien sposób konstytuującym czas, w którym się urzeczywistnia. Inaczej mówiąc: muzyczny fakt przeciwieństwa konsonansu i dysonansu, wyrosły za sprawą kompozytorskiej decyzji z psychologicznego faktu, jaki stanowią stopnie sonansu, jest konstytutywny dla tego, co w ścisłym sensie „muzyczne”, w tej mierze, w jakiej należy do środków, dzięki którym „dana” czasowość muzyki można urzeczywistnić jako „wytworzoną” procesualność.

CO TO JEST MUZYKA?⁷

Hans Heinrich Eggebrecht

Nie powinniśmy oczekiwać, że na końcu tej książki pojawi się definicja. Definicje muzyki, nawet te odniesione do współczesności i nie troszczące się zbytnio o swe sytuacyjne uwarunkowania, stały się dziś rzadkością, a definicji w ścisłym sensie nie można znaleźć nigdzie. Historyczne ujęcie tego pojęcia, nawet gdyby miało zawrzeć w definicji „tylko” muzykę europejską, byłoby (gdyby w ogóle było możliwe) najprawdopodobniej tak powierzchowne i blade, że z pewnością postawiono by pytanie: po co ten trud, co to daje? Ale też w poprzednich rozdziałach – choć wszystkie idą tym samym tropem – nie dążyłem do tego, by zarysować tytułowe i końcowe pytanie tak, żeby tutaj zebrać tylko to, co zostało powiedziane i retuszując nieco wywieść z tego odpowiedź na pytanie, co to jest muzyka. Próbując ująć zasadę (europejskiej) muzyki, opisałem trzy cechy europejskiego pojęcia muzyki, wierząc, że są one cechami najistotniejszymi i – w coraz to nowych ujęciach, rozłożeniu akcentów i wzajemnych relacjach – stale obecnymi. Nazwałem je emocją, *mathesis* i czasem, choć słowa są tu mniej ważne niż ich przesłanie. Oczywiście stałe cechy europejskiej muzyki nie wyczerpują się w trzech wymienionych i można powątpiewać, czy

⁷ *Ibidem*, s. 165-169.

cechy uznane tu za istotne, rzeczywiście są najistotniejsze. Można by także odwołać się do „słyszalności”. W języku niemieckim w „materiale dźwiękowym” odróżnia się szmer, brzmienie, głos, dźwięk. Lecz słyszalność (wraz z jej negacjami) można z jednej strony uznać za oczywistą, a z drugiej strony nie stanowi ona swoistej cechy muzyki europejskiej. Osobliwością europejskiej muzyki jest to, że jej ośrodek stanowi ton, ujęty jako ton „muzyczny” (greckie *phthongos*, łaciński *sonus musicus*), czyli ton jako zjawisko dźwiękowe, o którym chcemy wiedzieć i (w coraz to nowy sposób) wiemy, czym jest. Instancję, która tworzy tę wiedzę i tym samym konstytuuje ton jako „muzyczny”, nazwałem *mathesis*, choć można posłużyć się także innymi nazwami, na przykład *logos*, *ratio*, teoria, systematyzująca inteligencja, myślenie naukowe. I gdyby nawet ktoś twierdził, że ton nie stanowi już dziś najistotniejszego elementu muzyki (należałoby się temu ostro przeciwstawić), to jednak wobec wszystkiego, co słyszalne, a co ma stać się muzyką, myślenie teoretyczne pozostaje najistotniejszą instancją. (Dotyczy to także muzyki rozrywkowej i muzyki pop, choć posługuje się ona wyłącznie materiałem będącym owocem teorii). Można by także twierdzić, że wyliczając te 'trzy istotne cechy nie podkreśliliśmy dostatecznie „instrumentalnego” momentu muzyki, skoro głos emocji jest pierwotnie „wokalnej” natury. Lecz moment instrumentalny zawarty jest w naszych rozważaniach w tym, co zostało ujęte w pojęciu *mathesis*. Bo ton w europejskim sensie „muzycznego” tonu ma instrumentalną istotę: w swej „pitagorejskiej zasadzie” jest wynikiem „instrumentalnych” operacji i dzięki nim zyskuje zdolność stwarzania muzyki jako sensownego tworu, tworzono sztucznie i składającego się z nie odwołujących się do pojęć elementów. Próbowałem ukazać to obszerniej w innej pracy (*Versuch über die Grundsätze der geschichtlichen Entwicklung des Wort-Ton-Verhältnisses*) także w odniesieniu do przeciwstawienia słowa i dźwięku, języka i muzyki, muzyki wokalnej i instrumentalnej, a także z punktu widzenia impulsów i tendencji wynikających z paralelizmu i opozycyjności języka i muzyki. Tutaj wystarczy musi powtórzenie tezy, że także w muzyce wokalnej to, co swoiście muzyczne, co stanowi jej wyłączną cechę w domenie dźwięku i słyszenia, ma charakter instrumentalny, bo powstaje i ma historię za sprawą tego myślenia, które poznaje materiał dźwiękowy w sposób „matematyczny” i „fizyczny”, porządkuje go, systematyzuje i tym samym czyni dostępnym myśleniu muzycznemu. Można by prawdopodobnie twierdzić, że jako istotną cechę muzyki należałoby traktować i rozważać moment formalny, formowanie i strukturalizowanie. Słyszalność i forma są właściwościami wszystkich wypowiedzi i przekazów, które w najszerszym sensie tego słowa można nazwać muzycznymi, a swoistość formy w europejskiej muzyce pojawiła się za sprawą *mathesis* samorzutnie. Swoistość muzyczną tonu można nazwać jego

autonomią, skoro muzyczny ton powstaje w wyniku naukowego rozważenia natury dźwięku i określany jest przez zjawisko dźwiękowe, czyli w myśl tego, co tu powiedziano, przez samego siebie. Odpowiada jej muzyczna swoistość formy. Jest ona autonomiczna i nadaje swoistości muzycznego tonu formę, struktury (jakości interwałowe, system tonalny, rodzaje tonacji, jakości i systemy brzmieniowe), które w praktyce przybierają konkretną, historyczną postać. W tym sensie – jak już mówiłem (s. 137) – muzyka w europejskim znaczeniu tego pojęcia jest zawsze autonomiczna, także tam, gdzie śpiewanie tekstu i funkcje z pozoru zdominowały wszystko. I nie jest autonomiczna nigdy, skoro forma także tam, gdzie nadmiernie ją idealizowano, uznając za autonomiczną jest zarazem określana przez treści, z których najistotniejszą nazwaliśmy emocją. I choć zapewne istnieje więcej istotnych cech niż trzy wyliczone tutaj: emocja, *mathesis*, czas, to jednak wystarczają one, by wywieść z nich szereg podstawowych zasad, które przez stałe współistnienie, warunkując się wzajemnie, charakteryzują muzykę (w europejskim sensie). Wymieńmy tutaj tylko siedem takich zasad.

1) Wszystkie te trzy cechy należą do centrum ludzkiej egzystencji. Emocja jest jakby ośrodkiem zmysłowej natury człowieka. *Mathesis* stanowi instrument odkrywania i konstytuowania harmonii (porządku), przeciwstawiającej się temu ośrodkowi i wobec niego opozycyjnej, ku której jednak zdąża on stale. Czas z kolei jest tym elementem w którym oba pozostałe objawiają się w rzeczywistości jako muzyka – czas jest dla człowieka najrzeczywistszy z tego, co rzeczywiste.

2) Wszystkie trzy cechy stają się muzyką w sposób bezpośredni (jeśli nawet zapośredniczony): nie określają tego, co znaczą – są tym, co znaczą. Emocja żyje w dźwiękowym wyrazie jako uczuciowe „ach” i „och” i jest bezpośrednio obecna we wszelkim tworzeniu i (w sposób widoczny) odtwarzaniu muzyki. Harmonia jako zjawisko dźwiękowe jest wyselekcjonowaną przez *mathesis* brzmieniowością; muzyka jest jej zmysłowym przejawem. Czas jest istotną właściwością samego dźwięku, sprawiającą, że muzyka staje się grą czasową, a czas – czasem muzycznym.

3) Nie tylko te trzy cechy jako takie, lecz także wysoki stopień bezpośredniości, z jaką konstytuują one muzykę i przejawiają się w niej jako treść (gdy tylko istnieje muzyka), określają swoistość muzyki wobec innych sztuk. Jej swoistość to wyzbyta przedmiotów i pojęć określoność, z jaką muzyka potrafi stale wchłaniać i rozumieć egzystencję człowieka, której jest elementem.

4) Na tym polega prymat muzyki wobec innych sztuk, potwierdzany w zmieniających się wersjach przez historię. Niedościągła w swoim wyrazie i ambiwalencji muzyka jest odbiciem kosmosu i kwintesencją wizji ludzkich namiętności, chwałą Boga wyśpiewywaną przez anioły i narzędziem diabła, orędowniczką i niszczycielką dobra i zła. Jak żadna inna sztuka potrafi leczyć i pocieszać, upiększać i uświetniać, pobudzać i łagodzić, zwodzić i umacniać. Skoro jest w opisanym sensie egzystencjalna, potrafi najlepiej ukazać oddziaływanie sztuki: pociągać ludzi w ich egzystencji w swój odmienny świat.

5) Z istotnej cechy ujętej tu w pojęciu *mathesis* wynika zdolność europejskiej muzyki do posiadania historii, objawiająca się w jej mocnym związaniu z historią, w szybkim (choć historycznie zmiennym) tempie jej dziejów. Teoretyczna myśl muzyczna, rozważająca materię dźwiękową w jej każdorazowym odniesieniu do muzyki, umożliwia myślenie o muzycznej twórczości. Myśl tę charakteryzuje stałe wymyślanie innej, nowej muzyki. Jest to myślenie w muzyce, które w procesach nawiązywania i odnawiania objawia logiczny ciąg i przez to powołuje do życia historię muzyki, nie tylko jako następstwo stale nowej muzyki, lecz zarazem jako *continuum* stopni i stadiów, które wewnątrz samej muzyki wynikają z siebie wzajemnie.

6) Myślenie muzyczne jako myślenie teoretyczne jest wielorako splecione z myśleniem powszechnym. Zdolność muzyki do posiadania swej wewnętrznej historii umożliwia i zarazem uzasadnia jej uczestnictwo w historii powszechnej. Muzyka za sprawą współoddziaływania emocji, *mathesis* i czasu stanowi instrument reagujący niemal jak sejsmograf na zmiany wrażliwości. To predestynuje muzykę do najdoskonalszego odzwierciedlenia i wyrażania tego, co dotyka i porusza człowieka w jego dziejowości i dzieje ludzkości.

7) Muzyka nie zna pojęć. Stanowi to źródło jej siły i bezradności. Dzięki swej sile może się rozszerzać na całe ludzkie istnienie, na wszystkie jego instytucje i nastroje. A w jej bezradności można ją wykorzystywać do wszystkiego, może spełniać wszelkie, zmieniające się funkcje. Pytanie: co to jest muzyka, stawiane uporczywie od wieków, jest pytaniem wyjątkowym. Kierującym się i dziś jeszcze ku temu, co tajemnicze.

KAROL SZYMANOWSKI, O MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ⁸

Zainteresowani współczesnym ruchem muzycznym na Zachodzie zwróciliśmy się do Karola Szymanowskiego, który udzielił nam szeregu ciekawych informacji oraz osobistych poglądów w tej bujnej dziedzinie życia artystycznego.

Na pytanie nasze, czy nastąpiły jakieś zasadnicze przesunięcia w pojęciu ogólnych wartości muzycznych i które objaśniłyby mnogość i różnorodność ostatnich zjawisk we współczesnej twórczości muzycznej, p. Szymanowski odpowiedział:

– *Sądzę, że tak, na przykład ogólnym moim wrażeniem jest, iż tak długo trwająca hegemonia muzyczna Niemiec ma się ostatecznie ku końcowi. Dokładne zbadanie tego zjawiska zbyt daleko by nas zaprowadziło. Wojna, naturalnie, odegrała tu olbrzymią rolę. Jedną z pośrednich i zewnętrznych przyczyn jest oczywiście wzrost nacjonalizmu nie tylko politycznego u narodów walczących w wojnie przeciw Niemcom, a więc i świadome dążenie do tworzenia samoistnej sztuki narodowej.*

Są jednak i bardziej bezpośrednie, organicznie z samą sprawą sztuki związane przyczyny. Łączą się one w ogóle z nowymi poglądami, ożywiającymi współczesną sztukę (plastykę, poezję) i które niezbyt świadoma rzeczy i niezbyt pogłębiona krytyka i opinia publiczna (zwłaszcza u nas) dotychczas chrzci ryczałtowo oklepanym mianem futuryzmu. Szczęśliwym trafem muzyka współczesna najbardziej jest wolna od określających ją „izmów”. Nawet tyle dyskutowany problemat czystej formy nie istnieje w niej wcale jako „problemat”, gdyż jest ona w zasadzie swej już czystą formą.

– *Należy więc zjawiska, tyżące się nowej muzyki, ująć pod innym kątem widzenia?*
– *Oczywiście. Przede wszystkim należy jednak stwierdzić, że istnieje ona w samej rzeczy, a nawet zaczyna się bujnie krzewić, przede wszystkim we Francji i Rosji. Poza tym we Włoszech, Hiszpanii, a nawet w Anglii i Ameryce.*

Dla mnie ogólną tą zasadą tłumaczącą całość jest „wyzwolenie”, „protest przeciw temu, co było” i co dziś „nam” jest już niepotrzebne. Ta pozornie negatywna zasada staje się w pewnych warunkach zupełnie pozytywną zasadą twórczości.

– *Jak pan to rozumie?*

⁸ Źródło: K. Szymanowski, *Pisma, tom I. Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984 s. 58-62.

Karol Szymanowski – [1882-1937] – kompozytor, krytyk muzyczny, wybitny pianista i pedagog. Członek muzycznej grupy kompozytorów „Młoda Polska”.

– *Postaram się to wyjaśnić. Nie ulega wątpliwości, iż potężnie się rozwijająca od XVII w. muzyka niemiecka stworzyła tak potworny ciężar „obowiązującej estetyki”, wniosła takie cheopsowe piramidy wszelakich akademizmów, wykuła takie kajdany dyscyplin, niemal naukowych, iż pod ich ciężarem wszelkie twórcze odruchy, stojące poza zaklętą sferą psychiki i wzruszeniowości niemieckiej, zdawały się niemal skazane na zagładę. Pierwszy, przedziwny bunt Chopina pozostał nieśmiertelny wartością samą w sobie, nie przyniósł jednak wyzwolenia, o ironio! właśnie u nas. Bardziej zorganizowanym odruchem tegoż buntu przeciw owej „obowiązującej estetyce” stała się muzyka rosyjska drugiej połowy XIX w. Niezupełnie „wyzwolona”, oparta jednak mocno, aczkolwiek trochę jeszcze po akademicku, o muzykę ludową, wydała wiele dzieł wielkiej wartości, niestety zbyt mało u nas znanych. A przede wszystkim swe arcydzieło, Borysa Godunowa Musorgskiego.*

– *Jaki według pana miało to wpływ na Zachodzie?*

– *Świeży powiew ten przenika najpierw do Francji. Znajduje tam szczęśliwym trafem cudowny dojrzewający talent Claude'a Debussy. Mam wrażenie, że ten człowiek wytwornym a stanowczym gestem otworzył nagle okna dusznej, gorącej sali koncertowej na jakieś czarowne ogrody, nieskończone widnokreśli gór, mórz i nieba. Ów „naturyzm”, panteistyczne wniknięcie w istotę przeżyć przyrody, jakże dalekim jest od brutalnego naturalizmu R. Straussa. Claude Debussy, „powierzchnowy” (wedle wielu naszych krytyków), jest jednym z najbardziej zharmonizowanych, świadomych siebie, a zatem najgłębszych artystów: istotny wyraz niegasnącego nigdy „génie latin”.*

Po nim pojawił się niezmierny talent pokrewnego mu duchem M. Ravela. To było jednak przed wojną. Rosyjscy kompozytorowie z jednej strony, a Debussy i Ravel z drugiej, stworzyli nowe, formalne wartości muzyczne, pokazali nowe drogi. Dziś we Francji najmłodsza generacja sarna ich zwie już „akademikami”, protestując przeciw ich „impresjonizmowi”. Ich przedziwnemu wysubtelnieniu brzmień przeciwstawia bardziej mocne, męskie akcenty.

Po wojnie owe „wyzwoleńcze” tendencje pojawiają się również w Anglii, Hiszpanii i Włoszech. (Pomijamy rozmyślnie przedwojenne katarzynki Puccinich Leoncavallów e tutti guanti, jako nie stojące do prawdziwej sztuki w żadnym stosunku.) Tendencje owe stały się omal postulatem, pociągając za sobą niejednokrotne niesmaczne, szowinistyczne wybryki. (Dziwne jednak, jak pod tym względem nasz szowinizm jest... wyrozumiały?!)

– *Jak pan rozumie owe tendencje narodowe, o których pan poprzednio wspominał?*

– Tutaj należy od razu sprostować samo pojęcie. Nie idzie wszak o mniej lub więcej akademickie opracowanie tematów ludowych, co u nas nazywa się niestety uparcie a bezpodstawnie „sztuką narodową”. (Schodząc na teren polski ze zdumieniem spostrzegłem, jak na przykład Album tatrzańskie Paderewskiego jest absolutnie obcym istotnemu duchowi muzyki góralskiej; jak nic nie jest muzycznym ekwiwalentem choćby przedziwnego Skalnego Podhala Tetmajera.) W istotnej muzyce narodowej nie chodzi wszak o folklor, jak nie chodziło oń Chopinowi. Idzie tu o ujęcie najgłębszych odrębności rasowych, nie naruszające formalnej jedności dzieła sztuki jako takiego. Strój ludowy nic tu nie pomoże...

Twórczość w muzyce zbyt jest bezpośrednio związana z indywidualnymi cechami artysty, by nie musiała się w końcu oprzeć o jego podłoże rasowe.

W kwestii owego unarodowienia muzyki na Zachodzie olbrzymią rolę odegrała potężna twórczość Igora Strawieńskiego. Człowiek ten, burząc z prawdziwą furią wszelkie szablony i oficjalne estetyzmy muzyczne, dotarł jak nikt inny do dna swej rasy (Święto Wiosny).

– *Czy według pana owe cechy narodowe Strawieńskiego wzbudziły właśnie zainteresowanie dla jego twórczości ?*

– *W pewnym znaczeniu tak. Na razie jako pewien szczególny drażniący egzotyzm. Jednak nie należy zapominać, iż dążąc po swej karkołomnej drodze, stwarza on niezwykle formalne wartości w swej muzyce (choćby zupełnie nowe ujęcie instrumentacji). One to właśnie przede wszystkim oszołomiły fachowy muzyczny Zachód – było to jeszcze przed wojną. Później przyszło głębsze zrozumienie jego istotnego stanowiska. Jest to bezwzględnie postać, której nie można pominąć, rozważając jakiegokolwiek sprawy w związku z dzisiejszą muzyką. Swoją potężną – nieco barbarzyńską, pełną jednak odradzającej siły – ręką, wycisnął on piętno na całej muzyce Zachodu. Zaczęło się od bezwzględnej adoracji i niemal... plagiatów w obozie młodych. Dziś to już raczej protest przeciw jego przemocy. Protest jednak pełen głębokiego podziwu i cichej wdzięczności za okazanie nowych dróg. Gdzie indziej pomówię o nim obszerniej.*

– *Czy poza Strawieńskim dzieje się coś ciekawego w Rosji?*

– *Niestety zbyt mało o tym wiem. Przeważna ilość kompozytorów rosyjskich przebywa obecnie na Zachodzie. Wymienię jeszcze nazwisko Sergiusza Prokofiewa, który poza Strawieńskim jest bezwzględnie najwybitniejszym z kompozytorów rosyjskich.*

– *Gdzie więc, według pana, koncentruje się najżywszy ruch muzyczny?*

– *Francja, a raczej Paryż* zawsze zajmuje jeszcze przodujące miejsce. Znana już trochę nawet w Warszawie grupa „Sześciu” w miarę dojrzewania i rozwoju indywidualnych talentów coraz bardziej się różniczkuje i traci charakter „grupy”. Przeciwnostawiają się już oni sobie nie tylko skalą uzdolnień, ale i pewną rozbieżnością intencji. Na czoło ich zdaje się wysuwać Darius Milhaud i młody jeszcze bardzo Poulenc. Łączy ich prawdziwie latyńska przejrzystość i jasność formy. W ogóle mylnie jest panujące u nas zdanie, iż futuryzm (!) muzyczny idzie wciąż jeszcze po linii germańskiej gmatwaniny i dźwiękowego przeciążenia, które zapoczątkował Strauss i Reger. Prawdziwa „prostota” dzisiejszej dobrej muzyki zdaje się skomplikowaną jedynie tym, których quasi „prostota” jest „prostactwem” lub dyletanckim prymitywizmem. Oczywiście formalne ramy dzisiejszej muzyki rozszerzyły się niezmiernie. Mieszczą się w nich rozmaite niespodzianki oszałamiające nieszczęsnego filistra. W ramach owych jednak dobra dzisiejsza muzyka układa się w jasne, szerokie linie, stając się właściwie bardziej przejrzysta, niż np. niemiecka muzyka przedostatniej doby.

Kompozytorowie Hiszpanii (nieżyjący już Granados i Albeniz), z młodszych przede wszystkim Emanuel Falla, znajdują się pod przemożnym i zbawiennym wpływem muzyki ludowej. Szczęśliwi są, mają bowiem z czego czerpać; ich bowiem muzyka ludowa jest istotnie czarującą i niezmiernie bogatą pod względem melodyjnym i rytmicznym.

Podobną ewolucję przechodzi, o ile mi się zdaje, i najnowsza muzyka włoska (Malipiero, Pizzetti, Respighi, Casella i inni). Byłoby to prawdziwym szczęściem, zbyt już bowiem długo Włochy się kompromitowały płaskim kosmopolityzmem tak ulubionych przez naszą publiczność kompozytorów operowych ze szkoły weryzmu!

W istotne uzdolnienia muzyczne rasy anglosaskiej wierzę niezbyt głęboko. Jednak i tam pojawiło się kilku ciekawych kompozytorów (lord Berners, Goossens, Bax, a zwłaszcza młody jeszcze bardzo i niezmiernie radykalny Arthur Bliss). Są w tej muzyce niewątpliwie formalne wpływy impresjonistów francuskich z jednej, Strawińskiego z drugiej strony. Brzmią jednak i pewne narodowe nuty, opierające się głównie na pieśni ludowej Irlandii i Szkocji.

– *Jakie pan odniósł wrażenia muzyczne w czasie swego pobytu w Ameryce ?*

– *Ameryka znajduje się na dość odosobnionym i ciekawym stanowisku, na skutek powojennych swych dążeń do zupełnego uniezależnienia się od Europy na wszelakich polach kulturalnych. Posiadając z natury rzeczy niezmiernie zróżniczkowane rasowo na razie masy ludowe, nie ma ona w rezultacie żadnego istotnego folkloru. Wszystko, co „ludowe”, zostało wcześniej czy później importowane z wszystkich kątów Europy. W braku czegoś lepszego, w dziedzinie muzyki zwrócono się... do Murzynów! Rasa ta – tak pogardzana i istotnie*

stanowiąca niepewny materiał społeczny, dziwnie jest obdarzona pod względem muzycznym. Wysubtelnienie rytmiczne ich tańców jest w samej rzeczy zadziwiające. Muzyka ta istotnie taneczna, lecz w najlepszym tego słowa znaczeniu, zaczyna zyskiwać coraz większe prawo obywatelstwa. Kompozytorowie „serio” zwracają na nią baczniejszą uwagę, znajdując w niej bardzo bogaty i odrębny materiał. Nie dziwię się temu. Sam byłem w New Yorku osiem razy na pewnej tern, skomponowanej, granej, śpiewanej i tańczonej przez samych Murzynów. Muzyka istotnie była czarująca.

– *Czy wobec tak bujnego rozwoju muzycznego, jaki pan nakreślił poprzednio, powstała krytyka muzyczna, stojąca na odpowiadającym mu poziomie?*

– *Oczywiście nie tylko u nas, ale i na Zachodzie obóz zachowawczy nic szczędzi inwektyw pod adresem nowej sztuki. Jednak być może, dzięki wyższej ogólnej kulturze, stosunki na Zachodzie układają się normalniej niż u nas. Istnieje tam istotnie krytyka, orientująca się znakomicie w wartościach które z sobą przynoszą współcześni kompozytorowie. Każde nieoczekiwane zjawisko na polu kultury artystycznej budzi tam najpierw ciekawość, następnie zainteresowanie, pociąga za sobą zrozumienie, a wreszcie uznanie i częstokroć podziw. Proces ten odbywa się tak szybko, iż najskrajniejsze kierunki znajdują łatwo swych komentatorów i obrońców. Gała seria pism muzykologicznych zajmuje się fachowo i bezstronnie zagadnieniem nowej muzyki. Nie zaniehbując bynajmniej pogłębienia studiów nad tym, co już „było”, wymienię tu chociażby niezmiernie interesujący miesięcznik „Nouvelle Revue Musicale”, którego inicjatywie i ja zawdzięczam, iż moje nazwisko stało się tak dobrze znane na Zachodzie. Dowód to niemały bezstronności i braku szowinizmu.*

– *Co pan powie o naszej krytyce?*

– *Wiadomo panu, iż „w domu powieszonym itd. itd.”, a w naszym polskim domu ja właśnie bywam często tym powieszonym. Wobec tego nie będę się rozwodził, zwłaszcza iż z natury jestem potulny i cierpliwy. Oczywiście nie wpadam w zbyt ni entuzjazm, gdy np. p. St. Niewiadomski, pisząc o moim Koncercie skrzypcowym, stara się upewnić swych czytelników, że moje dość pięknie wyhodowane kwiaty to po prostu osty. Trudno, różne bywają kwiaty nie tylko niewinne, modre niezabudki.*

P. Rytel znów zapatruje się na moją twórczość z punktu widzenia baletu i w ogóle dotychczas pojąć nie może, do czego dążę po mych „zygzakowatych drogach”. Zapewniam go raz na zawsze, że jedynie do dobrej muzyki i że jakoby nie jestem od niej już tak daleko, jak mnie niejednokrotnie zwłaszcza za granicą, zapewniano.

Jest przepiękne określenie Nietzschego: „*Pathos der Distanz*” Zapomina o nim często swojska krytyka w stosunku do mnie, ja w stosunku do niej nigdy. W tym się tai moja gołębia cierpliwość.

FRYDERYK CHOPIN⁹

Jak wiele się u nas pisze, mówi, myśli o Fryderyku Chopinie! Ileż retorycznie barwnych wieńców składa mu się u stóp! A jednak zagadnienie jego twórczości zdaje się być wciąż jeszcze nie rozstrzygnięte ostatecznie. Toniemy w jego głębi, a boimy się przestąpić poza zaklęty krąg nadczłowieczego heroizmu, którym tak charakterystycznie zwykliśmy otaczać tych z naszej przeszłości, co wznoszą się jak potężne spiżowe posągi ponad swą epokę. Pietyzm ów podziwu byłby godny, gdyby nie stawał się przyczyną wielce niepożądanego w swych skutkach zjawiska – mianowicie nałogowego wprost błąkania się po wzruszeniowo-emfatycznych ścieżkach, nie wiodących wprost ku tajemnicy wielkiego artysty, lecz oplatających ją niejako w nierozwikłane nieraz myślowe labirynty. Niemożność uchwycenia w jasny, obiektywny kształt któregośkolwiek zjawiska z dziedziny narodowej twórczości utrudnia wytworzenie się w naszym społeczeństwie tego, co byśmy nazwali narodową świadomością kulturalną. Anemiczny stan owej „świadomości” najjaskrawszej rzuca się w oczy w dziedzinie naszej muzyki. Syntetyczny pogląd na jej ewolucję, na logikę zależności poszczególnych faktów, wcale nie istnieje. Historia muzyki polskiej, zwłaszcza XIX w., nie została jeszcze napisana. Występuje ona jako chronologiczny szereg biografii poszczególnych jej działaczy, jako mniej lub więcej trafna charakterystyka ich indywidualnej twórczości – jednak bez uogólniającej idei, bez ostatecznego wykazania organicznych związków i uzależnień, bez jakiegokolwiek planu ujętego w niedwuznaczny, krzepki kształt. Przemilcza się – w cichym jakby porozumieniu – nad wyraz smutne zjawisko, iż ewolucja ta odbywała się niejako à rebours: zaczynając się na niedościgłych szczytach geniuszu Chopina i schodząc z wolna – krok za krokiem – w szare, smutne niziny... Twierdzimy śmiało, że w znacznej mierze przyczyną tego jest fakt – paradoksalny niemal – iż przy całym bezkrytycznym, religijnym prawie kulcie Chopina– bohatera narodowego, nie był on nigdy w całej pełni zrozumiany jako wielki polski artysta, wskutek czego jego bezcenne dzieło pozostało bezpłodne, pozostało wartością samą w sobie, na marginesie niejako dalszej polskiej twórczości muzycznej. Dzieło zaś wielkiego artysty nie przestaje być wiecznym źródłem żywej,

⁹ *Ibidem*, s. 89-98.

twórczej siły wtedy jedynie, gdy zajmie w narodowej świadomości kulturalnej należne mu, najzupełniej określone i pozbawione wszelkiego sentymentalizmu stanowisko. Niezwykłym, a nieobliczalnie płodnym zjawiskiem w dziejach naszej kultury było to, co byśmy nazwali „ponownym odkryciem” Juliusza Słowackiego. Nikt nigdy nie wątpił o jego wielkości i geniuszu, a jednak dopiero w epoce „Młodej Polski” zstąpił on istotnie pomiędzy nas ze swych mglistych wyżyn. Zstąpił, nie utraciwszy nic z wielkości; wówczas dopiero jednak spoza wyniosłej, tragicznej maski „wieszczka” zamigotał nam błysk oczu „człowieka”, a co najważniejsze – ujrzeliśmy wreszcie oblicze „artysty”; zrozumieliśmy precyzyjną tajemnicę jego métier, ujrzeliśmy czarodziejski kunszt, mądrą, misterną pracę rąk, wykuwających wytrwale przedziwne kształty w surowym kruszcu „słowa”. Zdołaliśmy nawet ująć rzadkie chwile, gdy ręce te, unosząc troskliwie nadziemski ciężar piękna, zdrzętały nagle pod wpływem cierpienia wypełniającego serce. Z tą chwilą jawne się stały głębokie, najbardziej organiczne związki, łączące jego dzieło ze stawaniem się nowej poezji. Dzieło to przestało być bezcenną relikwią jedynie, martwą pamiątką minionej wielkości. Stało się natomiast czymś – ponad wszelki wyraz „żyjącym”, dźwignią i motorem nowych wartości, gorącą krwią karmiącą zwiotczące tkanki mózgu. „Uświadomienie” sobie Juliusza Słowackiego przyniosło nową, nieznana dawniej siłę, wskazało nowe drogi. Bezspornie najbardziej istotnym zagadnieniem dla przyszłej Młodej Polski w muzyce – będącym niemal warunkiem sine qua non jej istnienia – jest analogiczne ponowne „odkrycie” Fryderyka Chopina, ostateczne wydobywanie jego mumii z gromadzonych przez stulecie niemal powijaków wszelkiej wrzuceniowej retoryki, uświadomienie sobie realne i praktyczne tych dróg, ku niezawisłości polskiej muzyki wiodących, po których nikt za nim pójść nie zechciał czy nie zdołał... Dotychczasowa o nim polska literatura – panegiryczna, biograficzna, nawet fachowo-muzyczna – zdołała wprawdzie rzucić nieraz pojedynczy snop światła na życie jego i twórczość, komuż jednak udało się uczynić to światło tak mocnym i równym, by ukazać nam jego istotne oblicze w niemijającym, raz na zawsze utrwalonym kształcie? Może się zjawi kiedyś ów idealny biograf artysty i twórczy krytyk jego dzieła – w jednej osobie. Będzie nim ten, co dążąc bez lęku drogą wiodącą wprost ku tajemnicy wielkiej sztuki Chopina, potrafi u jej kresu stopić w ogniu zapалу największy dla niej podziw z najgłębszym jej zrozumieniem w jedną nierdzewiającą bryłę istotnego poznania. Kierunek drogi, którą iść należy, zarysowuje się dziś coraz jaśniej. Niechże to będzie usprawiedliwieniem, że w niniejszej pracy nieśmiało na owej drodze staramy się stawiać kroki.

Gdy w „rewolucyjnych” kołach muzycznych – a więc z natury rzeczy mniej lub więcej gorąco protestujących przeciw muzyce przeszłości – postawić pytanie, którzy z kompozytorów „wczorajszych” są istotnie godni swych wyniosłych piedestałów, usłyszy się zazwyczaj w odpowiedzi niedługi szereg sławnych nazwisk, które zmieniają się często, z wyjątkiem dwóch: są nimi Wolfgang Amadeus Mozart i Fryderyk Chopin. Jednomyślny wybór i stałe zestawienie tych dwóch nazwisk jest niezmiernie charakterystyczne. Nasuwa się tu przede wszystkim nieodparty wniosek wewnętrznego pokrewieństwa twórczości „klasyka” Mozarta i „romantyka” Chopina. W wyborze tym nie chodzi przecie jedynie o skalę indywidualnych talentów obu twórców, pomimo iż jest ona w obu wypadkach olbrzymia. Wszakże dla wielu „głębia” Beethovena, „żywiłowa siła” Wagnera jest stokroć bardziej przekonywająca od przedziwnie zrównoważonej, chłodnej niemal chwilami, muzyki Mozarta. Pokrewieństwo to pochodzi więc być może z o wiele głębszych źródeł duchowych. Chodzi tu zapewne o najistotniejszy stosunek artysty do swego dzieła, o to, w jaki sposób surowy materiał muzyczny jest przetwarzany w doskonale dzieło sztuki. W tym oświetleniu nasuwa się tu zasadnicza wątpliwość, czy oficjalne etykiety „klasyka” i „romantyka” odpowiadają istotnie rzeczywistości? Czy w ogóle dogmatyczne układanie twórczych indywidualności w gotowe już ramy dziejowe, uzależnianie ich jedynie od najogólniejszych charakterystycznych cech danej historycznej epoki zdolne jest w dostatecznej mierze ujawnić najgłębsze cechy twórczości danego artysty? Wątpliwość tę potęguje jeszcze drugi wniosek, wynikający ze stanowczego dziś wyróżnienia z całej muzycznej przeszłości tych dwóch mianowicie imion: oto, iż „klasyk” ów i „romantyk”, których pozornie dzieli biegunowe niemal przeciwieństwo ideowego charakteru dwóch dziejowych epok, przedstawiają dla dziś tworzącej się muzyki istotną i bezwzględną wartość. Dzieła ich są więc niejako drogowskazem, czy też może niekruszącą opoką, na której mocno i pewnie może się wesprzeć rozwój dzisiejszej muzyki, tej mianowicie, co od paru dziesiątków lat zaczęła się bujnie krzewić, na przekór niejako i poza swą oficjalną, dotychczasową ojczyzną tj. Niemcami. Ponieważ zaś krzewi się ona pod znakiem protestu przeciw „romantyzmowi”, który w muzyce w Niemczech właśnie osiągnął swe najwynioślejsze szczyty, należy więc przypuścić, iż to nie specyficzny „romantyzm” Chopina czyni go tak bliskim, nam- dzisiejszym, a inne raczej cechy jego geniuszu, zapewne też i te, co spokrewniają go ze swej strony z Mozartem. *Ani bowiem deformujące w pewnej mierze wpływy perspektywy historycznej, ani głębokie różnice zmieniające się w zależności od dziejowych epok ideologii artystycznych – nie są w stanie zatrzeć najgłębszych pokrewieństw pewnych twórczych typów, wyrażających się w najistotniejszym stosunku artysty do swego dzieła. Jakimże był on u Mozarta? Nie ulega wątpliwości, iż tego pojęcia „głębi”, które*

pojawiło się w czasach romantyzmu muzycznego w Niemczech i do dziś dnia tuła się anachronicznie po krytykach jako wytarty, niewiele mówiący symbol rzeczy o wątpliwej autentyczności, nie znajdziemy w jego sztuce. Muzyka ta o przedziwnej, południowej jakby lekkości, nurzająca się w swoistej, przejrzystej głębi bezwzględnej, formalnej doskonałości, zdaje się jednak cyzelowana w twardym nie rdzewiejącym kruszcu. Proces twórczy Mozarta odbywał się niejako poza sferą bezpośredniego wewnętrznego przeżycia. Na wzór Benvenuto Celliniego, który z równą radością odlewał swego Perseusza i rzeźbił złoty puchar dla mecenasa-papieża – zdawałoby się, że i Mozart, trzymając dzieło swe w ręku, przed uśmiechniętymi w twórczej radości oczami, modelował je pieczołowicie a krytycznie, nadając ostateczny, niewątpliwy kształt – czy to była symfonia, Wesele Figara, czy tylko drobna piosenka – zawsze równie doskonały. W tym „obiektywnym” niejako stosunku artysty do swego dzieła kryje się tajemnica niespożytej doskonałości formy. Dzieło takie, wyczarowane z opornej bryły „materiału” – nie wyrażające nic, jeno sarno siebie – jest tworem nie-skończone „plastycznym” i „pozytywnym” – tworem „zorganizowanym” wedle swoistej, wewnętrznej logiki, a więc tym samym i „ograniczonym” w swych ideał- nic zharmonizowanych wymiarach, tworem żyjącym niejako bytem samodzielnym i poza burzliwym i wieczyście zmiennym nurtem wewnętrznego przeżywania twórcy. Tu się kryje zasadnicza różnica pomiędzy stosunkiem do dzieła sztuki Mozarta i – powiedzmy – antytezy jego, Ryszarda Wagnera, u którego niepowstrzymanie rwący, potężny nurt wewnętrznego przeżycia nie dawał niejako ostygnąć wszelkim formom i określonym kształtom, rozsadzał je i burzył swym wewnętrznym żarem, dając w wyniku sztukę będącą również jakby wieczyście płynącym potokiem rozżarzonej lawy. Sztuka Wagnera w pewnym znaczeniu nie jest „czystą sztuką”, jest raczej zobiektywizowaną funkcją tego – tytanicznego zaiste – temperamentu twórczego.

Fryderyk Chopin spoglądał w stronę wielkiego samotnika Beethovena z szacunkiem wprawdzie, z pewnym jednak niepokojeniem i niedwuznacznym chłodem. Roberta Schumanna, tkliwego „wiecznego młodzieńca” („Der ewige Jüngling” – jak go nazwał Nietzsche), traktował – niewdzięcznik! – z wyraźną niechęcią i pańskim, nieco wzgardliwym gestem. Mozarta podziwiał i wielbił przez całe życie. Oto muzyczny „futurysta” epoki romantyzmu (był nim bowiem w samej rzeczy, gdy w swych skromnych pozornie fortepianowych utworach stwarzał istne podwaliny muzyki, co przyjąć dopiero miała!), patrzący z przerażeniem niemal na Hectora Berliozę, który waląc z romantyczną furią w spiżowe wrota wielkiej sztuki, tworzył coraz to nowe, genialne monstra – wywołał Chopin z przeszłości widmo uśmiechniętego wdzięcznie „cherubina” muzyki i postawił najbliżej swego serca. Zdawałoby

się, iż pomiędzy nimi dwoma nawiązuje się jakieś tajemnicze porozumienie co do tego, czym jest istota muzyki! Owe „klasyczne” zamilowania Chopina wobec artystycznej atmosfery otaczającego go życia są bardzo charakterystyczne. Wszakże romantyzm, w sensie ideowego zabarwienia epoki, stanowi ogólne tło i ramy, w których zwykliśmy ujmować jego psychologiczną sylwetkę. Romantyzm stwarza ów nieprzewyciężony, aprioryczny niejako punkt widzenia, z którego wypływały wszystkie dotychczasowe o nim i jego sztuce sądy. Daje on całej jego postaci specyficzne zabarwienie, uwydatnione jeszcze posępnym tłem ówczesnych naszych dziejów. A wszakże do wczoraj nieledwie niemożliwy był dla nas zupełnie obiektywny sąd o ówczesnym wulkanicznym wybuchu polskiej twórczości artystycznej, wśród najciemniejszej nocy dziejów. Ujmowaliśmy jej istotne, obiektywne wartości jakby przez czarny, żałobny welon narodowej tragedii. Jednak dziś, o brzasku nowego dnia, coraz się jaśniej rysuje ówczesna rzeczywistość. W świetle tym i postać Chopina zabarwia się jakimś świeżym, ciepłym rumieńcem młodości. Zmienia się również stosunek jego do otaczającego go życia. Wydaje się on nam – dzisiejszym – o wiele bliższy w istotnych wartościach swej sztuki niż cała jego epoka. A więc wówczas był on bardziej „samotny”, „niezrozumiany” – z kolei być może i bardziej „nie rozumiejący” gorączkowej atmosfery artystycznej ówczesnego Paryża, niżby się to mogło zdawać. Zapewne był raczej „modny” niż „zrozumiany” – zdarza się to często na tle wielkomięskiego snobizmu. „Romantyczny” patos jego wielu dzieł zdaje się nieraz jakby z zewnątrz odbitym blaskiem pożogi, z oddali nadlatującym echem lamentu. Nie w patosie tym kryje się jednak istotny czar jego muzyki. W nim to natomiast rodziły się legendy o tajemniczym człowieku, żyjącym w zaklętym kręgu duchowej samotności, niezrozumiałej nawet dla Adama Mickiewicza; samotności niewątpliwej pomimo pozorów światowca i petit maître'a. W patosie tym rodziły się również baśnie o „literaturze” jego dzieł, szpecące je poufalością i płytkim gadulstwem starszych dam, „uczennic uczniów” artysty, wkładających w nie obcą, banalną treść, a więc opowiadających o tym czy owym mazurku, będącym jakoby „sceną karczemną”, o „powiewającej skrzydłami husarii” w Polonezie As-dur, o „cymbałach Jankla” w Polonezie-Fantazji czy też o „rewolucyjnej” Etiudzie c-moll. Te zasadnicze cechy stosunku Chopina do zagadnienia własnej twórczości nabierają charakterystycznego wyrazu na tle jego epoki i tak dla niej typowej ideologii sztuki. W ówczesnym olbrzymim rozszerzeniu zakresu życia, niebywałym wzbogaceniu jego treści, człowiek twórczy – a więc artysta – stanął niejako w jego centrum, jako aktor na scenie, biorący czynny w nim udział, bezpośrednio wpływający na jego dramatyczną akcję, normujący przebieg zdarzeń. Atoli w samym tym zwiększeniu jego czynnej roli w życiu zawierało się jakby przykucie go do zakresu dramatycznej treści jego własnej epoki. Artysta

to przede wszystkim – jak nigdy przedtem – stał się jej typowym wyrazicielem. Wobec czego problemat czystej sztuki i jej formalnej, obiektywnej wartości musiał niejako ustąpić miejsca niezmiernie intensywnie w niej przeżywanej samej treści życia; i to bez względu na metafizyczne głębie, z zewnątrz wprowadzone właśnie w owej epoce i właśnie w sztuce niemieckiej. Artysta zgrywał się niejako na scenie sztuki i na forum życia, usiłując – często nadaremnie – przetrwać w swym dziele jego olbrzymią treść. Jakże daleko odbiegła wówczas sztuka od obiektywnego tworzenia skończonych form XVIII w., a więc w muzyce Mozarta np. – a nawet Bacha, którego niezgłębiony patos wlatywał jednak gdzieś kii ostatnim graniom otaczającej go rzeczywistości. Ów aktywno-aktorski pierwiastek tworzącego artysty nigdzie się nie zaznacza z taką jaskrawością, jak w dziełach Wagnera, dla którego muzyka była jedynie środkiem wyrazu. W takim ujęciu sprawy dzieło jako forma sama w sobie musiało ustąpić na drugi plan, nie tyle z powodu swej zewnętrznej teatralności, ile z powodu wysunięcia się na czoło twórcy – w charakterze protagonisty, zadokumentowania na scenie sztuki jego własnej życiowo-twórczej roli. Być może, iż to – genialne zaiste – aktorstwo własnej duszy jest jego indywidualną cechą: – a jednak sądzimy, iż znalazł w nim swój najjaskrawszy wyraz charakterystyczny w ogóle dla epoki romantyzmu stosunek artysty do własnego dzieła. Twórczość Chopina pozbawiona jest doszczętnie owego elementu aktorstwa; zdawałoby się, iż jego psychiczna osobowość, *spiritus movens* jego woli twórczej, usuwa się w cień poza własne swe iskrzące się niesamowitym blaskiem dzieło. Jest w tym jakaś przedziwna magia stwarzania światów piękna, własnym swym bytujących życiem. Dzieło to objawia się nam jako wyzwolona z wszelkich, bezpośrednich związków z psychicznym przeżyciem (z którego powstała) gra form czystych i doskonałych, form wyrażających przede wszystkim same siebie w niewzruszonej harmonii swych poszczególnych elementów. Sądzimy, iż owo wyzwolenie energii twórczej z wszelkich związków przypadkowych, nieugięta wola tworzenia form absolutnych jest swoistą „głębią” Chopina. Używając określeń „głębia” i „absolut”, zastrzegamy się jednak przeciw wszelkim, tak modnym do niedawna estetyczno-metafizycznym kombinacjom na tle muzyki, jako „środka wyrazu”. Przeciwnie – sądzimy, iż swoista „głębia” wiek kiego twórcy muzycznego jest możliwa jedynie pod warunkiem najbardziej pozytywnego stosunku do zagadnienia tzw. *métier*. Krytyczno-estetyczne sądy Francuzów – tak jasne i zazwyczaj wprost do celu zmierzające – używają często owego słowa. Ów pozytywizm wprowadzający pojęcie „rzemiosła” w sferę najwyższych zagadnień sztuki, jest jeno zdrowym instynktem, niedwuznacznym stwierdzeniem faktu, iż rzetelne wartości dzieła sztuki osiągalne są jedynie na gruncie absolutnego opanowania materiału. W procesie

twórczym ważne przede wszystkim jest jak – następnie dopiero co; żadne też z zewnątrz do dzieła muzycznego wprowadzone elementy podnieść nie zdołają jego „duchowej wartości”...

Z pewnym rozmysłem operujemy tu uroczystymi pojęciami „głębi”, „wartości duchowej”, „absolutu” itd. Są to słowa spotykające się co krok niemal w krytycznych sądach o muzyce. Mamy wrażenie, iż opinie muzyczne u nas przeszły w znacznie mniejszym stopniu, niż w dziedzinie plastyki i poezji, tak charakterystyczną dla ostatnich dziesiątków lat ewolucję, a wyrażająca ją krytyka z małymi wyjątkami posługuje się wciąż jeszcze dla sądów swych i orzeczeń – kierowniczymi ideami, zaczerpniętymi... z przeszłości. Przyczyną tego stał się być może Wagnerowski dogmat „muzyki jako wyrazu”. Opinie muzyczne do dziś dnia z trudem wyzwalają się z sugestywnego wpływu jego potężnej osobowości. „Muzyka jako wyraz” jest zasadą dwuznaczną, wiodącą do szeregu nieporozumień w określeniu absolutnej muzycznej treści dzieła, ponieważ zawiera w sobie jakby negację jej konstruktywno-formalnych wartości. Poza tym idea przez muzyków „wyrażana” mogłaby być „idea” samą w sobie – stojącą już poza sferą muzyki. Tak też istotnie rzecz się miała w Niemczech w XIX w. Owym tajemniczym „x” muzycznego równania mogły być z zewnątrz w jej „literacką” treść wprowadzone elementy religijne, filozoficzne, dziejowo-tragiczne czy jakiegokolwiek inne – i one to stanowić miały rzekomą „głębię” czy „wartość duchową” poszczególnego dzieła. Bez względu jednak na absolutność tej lub owej idei, którą przesycono muzyczną treść dzieła, metoda powyższa była już w zasadzie swej tym, cośmy określili jako przykucie dzieła sztuki do dramatycznej treści dziejowej epoki, powierzeniem jego losów wieczyście ruchomemu nurtowi dziejowej rzeczywistości. „Muzyczny wyraz” bowiem, w przeciwieństwie do formalnych wartości muzyki, jest jedynie jakby funkcją wartości już pozamuzycznych, wyidealizowanym odbiciem owej płynnej rzeczywistości.

A czyż wielki artysta w swych najgłębszych tęsknotach nie dąży instynktownie do przeciwstawienia swego dzieła jako formy stałej i niezmiennej ruchomemu i wieczyście płynnemu prądowi życia? I czyż stopień natężenia owej woli formy nie stanowi właśnie o wartości dzieła? Przeprowadzając pewną linię graniczną pomiędzy Chopinem a otaczającą go atmosferą artystyczną, staraliśmy się wykazać, iż „romantyczność” nie wyczerpuje jednak najistotniejszej treści jego dzieła, iż dzięki niespożytej sile twórczej, a także zadziwiającemu obiektywizmowi w stosunku do zagadnienia sztuki, potrafił on stworzyć w swej muzyce wartości pozytywne, które swym bezwzględnym „nowatorstwem” wyprzedzały o wiele epokę, przy tym – wartości tak stałe i niezmienne, iż bogate w zdarzenia i wszelkie eksperymenty dzieje muzyczne XIX w. i początku XX przeszły ponad nimi, w niczym nie

zaćmiwszy ich blasku. Przeciwnie nawet: szereg „rewolucyjnych” przemian w królestwie sztuki, cechujących ostatnie lata, spotęgował jeszcze ów blask, wykazując w całej pełni wewnętrzną żywotność sztuki Chopina. Jest to tym bardziej zastanawiające, iż o wiele bliższe nam w czasie gigantyczne dzieło Wagnera – usuwa się coraz więcej w cienie przeszłości, oczywiście nie jako bezprzykładna wprost manifestacja geniuszu muzycznego, lecz jako konkretny wyraz zasadniczego w stosunku do zagadnienia muzyki stanowiska. Dziś bowiem reakcja w świecie sztuki przeciw jej bezpośredniemu „wczoraj” jest niewątpliwym faktem kulturalnym. Jest ona zbyt żywą „stawającą się” wokół nas rzeczywistością, zbyt wielką zmuszeni jesteśmy wszyscy grać rolę, by możliwy był zupełnie obiektywny, krytyczny sąd o niej. Że nie jest ona bezwzględnie „rewolucyjnym” początkiem nowej w sztuce ery, nie ulega – sądźmy – żadnej wątpliwości. Zbyt organicznie jest związana z owym „wczoraj” – chociażby w negatywnej formie protestu. Zdaje się być raczej „dalszym ciągiem”, a więc przyływem czy odpływem – wedle niewzruszonych praw – jak olbrzymi oddech oceanu. Jest ona również – jak twierdzą liczni melancholicy – ostatnią już granicą, tragiczną „*Ultima Thule*” pewnego okresu kulturalnego, do którego dobiega fala przyływu, aby się nigdy nie cofnąć! Ów skrajny pesymizm nie zmienia jednak zasadniczo naszego stanowiska. W abstrakcyjnym formalizmie dzisiejszej plastyki np., w skrajnym intelektualizmie dążeń do ostatecznego rozwiązania problemu formy, tli się, gdzieś aa dnie twórczych wzruszeń, skrętnie zresztą skrywana wiara w ponaddziejową, absolutną wartość sztuki (co prawda paradoksalna niemal na tle „futuryzmu” jako pewnej *sui generis* „filozofii życiowej”). Wiara – być może – nie potwierdzona dość przekonującymi argumentami istotnych dzieł sztuki. I to jednak nie uprawniałoby do tak czarnego pesymizmu. W chaosie współczesnego świata sztuki, wśród tylu idei i ideek, pozornych sprzeczności, sporów, entuzjasmów i wyklinań wyczuwa się jednak, jako niewzruszony pewnik, olbrzymią żywotność zagadnienia sztuki, zarysowują się również podstawowe dążenia i zasadnicze kierunki dalszych jej dróg. Drogi te łatwiejsze do ujawnienia w dziedzinie muzyki właśnie, której rytm rozwojowy podlega swoistym, jej tylko właściwym prawom. Pod tym kątem, widzenia stanic się jasna decydująca w dziejach muzyki rola Chopina oraz jego olbrzymie znaczenie dla tworzącej się dziś „nowej” muzyki. Psychologicznym podłożem owej „nowej” muzyki jest bezsprzecznie fakt stopniowego wyzwalania się z zaczarowanego kręgu „niemieckości”. Nic chodzi tu wszakże o prymitywne ignorowanie jej niewątpliwych i olbrzymich estetycznych walorów. Należy jedynie obalić legendę o jej „uniwersalności”. Należy ostatecznie i bezwzględnie stwierdzić, iż wszelka muzyka powstać może na innym podłożu niż coraz bardziej zacieśniający się dziś krąg niemieckiej „wzruszeniowości”.

Wyzwolenie owo musi się przede wszystkim oprzeć na podniesieniu do najwyższych artystycznych wartości muzycznych – rasowych cech innych narodowych ugrupowań. Chodzi tu więc nie tylko o walory „formalne” – lecz również o „ciucha” muzyki, o jej najgłębszą treść. Proces ten jest faktem dokonany w Francji i Rosji. Jakże olbrzymią rolę odegrała w nim twórczość Chopina! Nic ulega bowiem wątpliwości, iż przed wiekiem już niemal zrozumiał on całą głębię i „organiczną” zagadnienia oparcia twórczości nie na tradycyjnym, istniejącym już estetycznym kanonie, a stworzenie „kanonu” własnego, budowanie gmachu muzyki od fundamentu, którym z natury rzeczy stał się najistotniejszy jego stosunek do żywiołu muzyki, oparty o jego rasowe odrębności. Był on jednym z największych „rewolucjonistów” w muzyce, burząc bowiem tradycjonalizm formalny i „duchowy”, otworzył jej drogę do wolności. Jednak instynkt nieomylny, wysoka kultura, ukazały mu od razu drogę do własnej niezłomnej „dyscypliny”. Plastyczna wyobraźnia nakreśliła zasadnicze kierunki i linie graniczne. W dobrowolnych owych więzach dopiero rozwinęło się jego *métier* – precudne „rzemiosło” jego formalnej doskonałości. „Polskość” dzieła Chopina nie ulega najmniejszej wątpliwości; nie polega ona jednak na tym, iż pisał on również polonezy i mazurki (fałszywie rozumiany stosunek do muzyki ludowej jako podstawy indywidualnej twórczości!), w które nieraz z zewnątrz wciskano – jak już zaznaczyliśmy – obcą im treść ideowo-literacką. W bezwzględnej „muzyczności” swych dzieł wyrósł on ponad swą epokę w podwójnym tego słowa znaczeniu: jako artysta poszukiwał form stojących poza literacko-dramatycznym charakterem muzyki, cechującym dążenia romantyzmu – jako Polak odzwierciedlał w nich nie istotę ówczesnego tragicznego załamania się dziejów narodu, a dążył instynktownie ponadczasowo, najgłębszego wyrazu swej rasy, rozumiejąc, iż tylko na drodze wyzwolenia sztuki z zakresu dramatycznej treści dziejowej zdoła zapewnić jej najtrwalsze a prawdziwie polskie wartości. Taki stosunek do zagadnienia „muzyki narodowej” – genialne w własnej jego sztuce rozwiązanie – stało się przyczyną powszechnej zrozumiałości dzieł Chopina poza granicami Polski (w przeciwieństwie do Moniuszki!), umieściło je na wyżynach sztuki wszechludzkiej. Poza tym stało się punktem wyjścia dla usiłowań dzisiejszych. W tym tai się przedziwna zagadka jego wieczystej współczesności. Dziś być może, nic wyczuwamy już z dostateczną świeżością ówczesnego nowatorstwa najpozytywniej pojętego materiału muzycznego jego sztuki. A wszakże każdy poszczególny element jej: akord, modulacja czy rysunek melodyjny, rytmiczny – wyrastał niejako z nie tkniętej pługiem gleby, był rezultatem najgłębiej pojętego eksperymentu twórczego. Posiadał on ową, tak charakterystyczną, obiektywną i zrównoważoną mądrość, cechującą istotną odwagę tych, co w swych

twórczych czynach bez trwogi porzucają krainy po tysiącokroć już zbadane, niezawodne, nie grożące żadną niespodzianką, krainy, gdzie tradycyjalny „estetyzm” krzewi się jako nałóg, a idee stają się rychło „modą”; dziś dopiero – z wiekowej niemal oddali – i biorąc pod uwagę to, co przyszło po nim, a więc z jednej strony cały romantyzm, postromantyzm i dzisiejszą muzykę w Niemczech, z drugiej zaś – i jako antytezę – bujny jej rozwój we Francji i Rosji, zawdzięczający tak niesłychanie wicie jego sztuce – dziś dopiero można w całej pełni pojąć jego olbrzymie znaczenie w ewolucji muzyki wszechświatowej. Pragnęlibyśmy, aby stosowna „przemiana wartości”, ku której drogę ukazał nam Chopin przed wiekiem, stała się w Polsce wreszcie faktem dokonany. Nie chodzi tu o bezkrytyczne czerpanie z tego, co i w jego i w jego muzyce stało się już w pewnej mierze estetycznym tradycjonalizmem, a o najgłębsze zrozumienie jego stanowiska w stosunku do muzyki polskiej w szczególności, o ostateczne zrzucenie obcych i krępujących jej rozwój więzów, o odwagę „wyrzeczenia się”, o wolę tworzenia jej na własnych fundamentach. Fryderyk Chopin jest wiecznym przykładem, czym być może muzyka polska, a także jednym z symboli zeuropeizowanej Polski – nie tracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej.

O MUZYCE GÓRALSKIEJ¹⁰

Przed kilkadziesiąt laty, w epoce „odkrycia” Zakopanego, pierwsi inteligentni przybysze z „nizinnej” Polski tak byli oczarowani plastyczną wyobraźnią górali w zakresie zdobnictwa i stroju, ich niechybnym poczuciem stylu architektonicznego, bogactwem i subtelnością języka, wreszcie poetycką treścią mitu, iż o ich muzyce i tańcu, tak niezmiernie charakterystycznym i barwnym, nieomal zupełnie zapomnieli. W przepysznych swych książkach o Zakopanem i Tatrach Stanisław Witkiewicz z rzadka tylko wspomina o śpiewie, muzyce i tańcu. Są one dla niego raczej szczegółem obyczajowym lub barwną plamą krajobrazu, jak np. niezrównany opis „zbójnickiego” lub tańczącego nad przepaścią juhasa (*Na przełęczy*); czasem zaś subtelną psychologiczną obserwacją, wiążącą się przeważnie z dziś już mityczną prawie postacią Sabały. Kazimierz Tetmajer w niezrównanych swych arcydziełach *Na skalnym Podhalu* oraz *Legendzie Tatr* poświęca więcej miejsca opisom muzyki i tańca ze względu na obyczajowe lub legendarne tło swych książek; a jakież lud jest bardziej organicznie związany z tańcem swym (będącym już w różnorodności swych form nieomal „czystą sztuką”) – jak Podhalanie! Są w tych książkach cudowne poetyckie obrazy,

¹⁰ *Ibidem*, s. 103.

plastyką swą sięgające już do wyżyn wizjonerstwa (*Jak dziwnego Juhasa zatańcowało*). Oczywiście jednak w prześlicznych tych poematach nie było miejsca na suche analityczne roztrząsania pozytywnej właściwości podhalańskiej muzyki. Dawniejsze notowania tych melodii (o ile się nie mylę Oskara Kolberga i innych, a nade wszystko J. Kleczyńskiego) – o ile je znam, nie wzbudzają we mnie – muszę wyznać – głębokiego zaufania. Porównując je z oryginałami, z żywą przez górala gdzieś na hali śpiewaną pieśnią lub nutą taneczną w wykonaniu góralskiej kapeli Bartka Obrochty, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, iż są te notowania – mówiąc po zakopiańsku – z lekka „sceprzone”, a więc obłaskawione, pozbawione oryginalnej dzikości, podciągnięte jakby pod szary strychulec niepotrzebnie zazwyczaj „zminorowanej”, nieco sentymentalnej „pieśni ludowej”. Jest to o tyle zrozumiałe, iż skale, na których się opiera przeważna ilość oryginalnych pieśni góralskich, wybiegają daleko poza zakres naszej „kulturalnej” temperowanej gamy, sięgają też, jakżeśmy to niejednokrotnie stwierdzili z profesorem Adolfem Chybińskim, odległej starożytności i z trudnością dają się wyrazić w naszym tonalnym systemie. W ostatnich dopiero latach grono ludzi fachowych i zamiłowanych w góralszczyźnie zabrało się z całą energią do ratowania od ostatecznej zagłady – niestety! powiedzmy już resztek tak niegdyś bogatej i oryginalnej muzyki Podhala. Jest to zaprawdę ostatnia chwila, bowiem „wynarodowienie” górali, zanik ich rodzimej sztuki, zwłaszcza w Zakopanem, postępuje z przerażającą wprost szybkością. Zaczyna się to od stroju: – znikła już niemal z ramion młodszych górali tak prześliczna w kroju „cucha”, coraz więcej na nich „szkaradnych” bluzek i kamizelek koloru „khaki”. Kierpce występują tylko od parady, na weselach, do tańca. Jedynie jeszcze „cyfrowane portki” i serdaki wytrwały dzielnie na stanowisku. Go gorzej jednak, coraz więcej słyszy się na weselach obrzydłych walczyków i polek, niemożliwych wprost do zniesienia w wykonaniu góralskiej kapeli, niejeden z młodych chłopców zatańczyłby już i „shimmy”, płaska zaś „dólska” nuta uparcie i wytrwale stara się wyrugować przedziwne – mityczne niemal w swym archaicznym wyrazie „wirchowe”, „sabałowe”, „oz wodne”, które w nietkniętej, tradycyjnej formie przechowuje jak skarb bezcenny jedyny dziś duchowy spadkobierca i dziedzic Sabały – stary Bartek Obrochta z Kościelisk. Jednakże „pogotowie ratunkowe” podhalańskiej muzyki pracuje wytrwale i, co ważniejsze, z olbrzymim zasobem fachowej wiedzy. Prof. Adolf Chybiński na letnich wywczasach przebiega nieumęczenie najbardziej zapadłe wsie z notatnikiem i ołówkiem w ręku, czasem zaś nawet uzbrojony w recepcyjną trąbę fonografu. Zebrany przez niego materiał jest iście olbrzymi, a autentyczność jego nie podlega najmniejszej wątpliwości. Pan Juliusz Zborowski, kustosz Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, istna encyklopedia śpiewanych tekstów, zamknął

w pewnej szafce w gabinecie swym w Muzeum w systematycznie ułożonych zeszytach cały nieledwie poetycki dorobek Podhalan. Wreszcie, w ostatnich latach, powstało jeszcze jedno dzieło niezmierniej wagi dla dziejów polskiej muzyki ludowej; jest nim bogaty zbiór góralskich tańców i melodii, notowanych w identycznym brzmieniu z oryginałem, tj. tak, jak je po dziś dzień wykonują złożone z dwojga skrzypiec i basów góralskie kapele. Pracy tej, wymagającej obok talentu i znawstwa również benedyktyńskiej iście cierpliwości, podjął się p. Stanisław Mierczyński, ofiarowując polskiemu ludoznawstwu dokument pierwszorzędnej zupełnie wartości. Wzory swe czerpał autor z najbardziej autentycznych źródeł, tj. u cieszących się tu największą sławą muzykantów, a więc u wspomnianego już Bartka Obrochty, Jędrzeja Tatara, Józefa Gąsienicy z Lasu i innych. Należy więc przypuszczać, że w pracy tej materiał ten został niemal całkowicie wyczerpany i na zawsze już utrwalony w formie trzygłosowej partycji z licznymi adnotacjami i uwagami co do wykonania poszczególnych ustępów. Dla zrozumienia istotnej wartości tej pracy należy zaznaczyć, iż taneczna muzyka górali stanowi zupełnie zdefiniowany melodyjnie, harmonicznie i rytmicznie typ, przeciwstawiający się kategorycznie wszelkiej muzyce tanecznej „dólskiej”, w niezmiennym zachowaniu swych charakterystycznych cech, a nawet odbiegający w pewnym stopniu od śpiewanej swobodnie tutejszej pieśni, z której czerpie jedynie zasadniczy rysunek melodyjny, deformując go częstokroć rytmicznie i naginając do swoistego swego wyrazu. Techniczne trudności tej pracy były ogromne ze względu na to, iż tutejsi muzykanci grają oczywiście... bez nut. Jest to więc raczej improwizacja „we trzech”, stwarzająca nieraz najbardziej nieoczekiwane „modernistyczne” harmonie, ujęte jednak zawsze w żelazne karby swoistego rytmu. Należało partię każdego instrumentu zapisywać oddzielnie, zdarzało się jednak nieraz, iż basista np. zmuszony do „solowego” występu grał inaczej niż przed chwilą w zespole! Obserwując niejednokrotnie p. Mierczyńskiego przy pracy, zrozumiałem dopiero, ile w swe dzieło wlał gorącego umiłowania przedmiotu, znawstwa, wytrwałości i... cierpliwości! Szczęśliwym zbiegiem okoliczności *Tańce i melodie góralskie* nie zostaną skazane, jak tyle innych wartościowych dzieł, na bezterminowy pobyt w szufladzie biurka autora. Dobre chęci i inicjatywa grupy osób, związanych w prywatne konsorcjum, umożliwi w najbliższej przyszłości ukazanie się *Tańców* w odświeżonej szacie zbytkownie wydanej książki, ozdobionej obrazkami p. Zofii Stryjeńskiej, która w przepysznych swych ilustracjach do kilku opowiadań ze *Skalnego Podhala* K. Tetmajera tak świetnie wykazała głęboko intuicyjne odczucie góralszczyzny. Nie miejsce tu na fachową analizę właściwości muzycznego „stylu” górali. Chciałbym przede wszystkim kategorycznie zaprotestować przeciw legendzie o ich „niemuzykalności”, stworzonej – przypuszczam –

przez pierwszych przybyszów z „nizin”, przerażonych do głębi wykrzykiwaniem (dosłownie!) z wirchu do wirchu, z hali do hali pieśni juhasów. Oczywiście nie ma ta metoda Śpiewu nic wspólnego z pieściwym „bel canto” weneckich gondolierów. Jednak czy można mówić o „niemuzykalności” ludu, który poza niezmiernym bogactwem pieśni, czarujących nieraz niezwykle, kapryśną linią melodii, zdobył się jedyny w Polsce (a może i gdzie indziej!) na stworzenie zespołowo instrumentalnej muzyki, opartej o oryginalny system harmoniczny i rytmiczny. Pomijam tu rozmyślnie kwestie wpływów słowackich, węgierskich czy jakichkolwiek innych na kształtowanie się zasadniczych właściwości tej muzyki, wiedząc z gorzkiego doświadczenia, iż tak zwana „wpływologia” nic zazwyczaj w sztuce nie tłumaczy, zasłaniając sobą natomiast szczerze to, co w danym dziele jest jedynie istotne. Sądzę więc, że ujmować ją trzeba taką, jaką jest, w przeciwieństwie do tak w charakterze swym odmiennej muzyki „nizin”. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa na takie a nie inne ukształtowanie się wpłynęły dwa potężne miejscowe czynniki, warunkujące sobą zresztą całokształt zjawisk swoistej tutejszej kultury; a więc przede wszystkim niezmierna nędza, bezlitosna surowość i bezwzględność dawnego tutaj życia; z drugiej zaś strony również niezmierna, upajająca pięknością otaczającego świata. Te dwa kontrastujące ze sobą czynniki ukuły duszę dawnego górala, a z nią wszystko, co on w życiu czynił. Możliwość utrzymania tutaj życia zaczynała się na wąziutkiej grani najwyższego indywidualnego wysiłku. Wyjście na spadziste wirchy, na śnieżne wyżyny było odwiecznym a wzniosłym symbolem twardego, codziennego życia W „dziedzinach”, i sądzę, iż było odczuwane jako symbol, bowiem góral jest bodaj jedynym chłopem na świecie nad wyraz wszelki czułym na głębię i piękno przyrody, oczywiście na swój sposób, a nie na sentymentalno-emfatyczny wzór przybyłego z nizin gościa. Codzienna konieczność największego wysiłku z natury rzeczy nakazuje osiągnięcie maksimum rezultatu. W dziedzinie twórczości artystycznej tłumaczy się to dążnością i wolą zdobycia bezwzględnej doskonałości „formy”. Ta psychologiczna właściwość górali jest dla nas – artystów, nad wyraz bliską i zrozumiałą i – sądzę – tym właśnie się tłumaczy – a nie jedynie pięknnością przyrody – przyciągająca nas niezmiennie do stóp Tatr niezwyciężona siła. Górale w pewnym znaczeniu osiągnęli tę doskonałość formy w budownictwie swym i zdobnictwie; ja i moi przyjaciele twierdzimy uparcie, iż osiągnęli ją również w muzyce swej i tańcu. Jest w tym wszystkim pierwotna dzikość, szematyczna surowość prymitywu, nieustępliwość granitowej skały, a jednak wyczuwa się tu zupełny brak wszelkiego improwizatorskiego niedołęstwa, stwarzanie ciągle pozytywnych, zamkniętych w sobie wartości, pracowite kucie kształtów nie tonących beznadziejnie w bezkrywistym morzu sentymentalizmu, wreszcie wrodzona im plastyka wyobraźni. Cechy te w zakresie

pojęć estetycznych umożliwiły im w zupełności osiągnięcie tego, co zwiemy *métier* sztuki: pewność ręki, niechybny wybór najprostszej i jedynej drogi do zrealizowania w surowym materiale artystycznego pomysłu. Ta „pewność ręki” wyziera z każdego architektonicznego szczegółu pięknej staroświeckiej chałupy, z każdej melodii tanecznej, wykonywanej z taką wirtuozowską precyzją przez grajków-samouków, a wreszcie i z samej nieomal baletowej „techniki” tańca, który nigdy nie jest dorywczą improwizacją, a raczej opartym na indywidualnym temperamencie tancerza zrealizowaniem w ruchu pewnej „formy”: przewycięzeniem z największą swobodą możliwie największych trudności; taniec górala jest zawsze solowym popisem, i stąd uznanie, jakim się cieszą najlepsi tancerze. Obiektywny stosunek do własnego tworzywa formuje dopiero prawdziwego artystę. Góral – pomiędzy polskimi chłopami – jest, a w każdym razie był niegdyś, artystą par excellence. *Muzyczne „pięknoduchy” i tak zwane „subtelne natury” uciekają od tej „kafonicznej” muzyki, widząc w niej jedynie barbarzyński prymityw. Być może, iż tak jest w istocie, jednak jakże jest on ożywym – w przeciwieństwie do wielu nie zawsze subtelnych „subtelności” naszej współczesnej artystycznej kultury – swoją bliskością natury, siłą i bezpośredniością temperamentu, a wreszcie niezmaconą niczym czystością wyrazu rasy. Pragnąłbym, by młodsza generacja polskich muzyków zrozumiała, jakie bogactwo, odradzające anemiczną naszą muzykę, kryje się w tym polskim „barbarzyństwie”, które ja już ostatecznie „odkryłem” i pojąłem – dla siebie.*

[O POTRZEBIE RATOWANIA MUZYKI GÓRALSKIEJ]¹¹

Muzyka góralaska nieubłaganie, chociaż z wolna, więdnie i zamiera, jak wszystko niemal, co było niegdyś samoistną, tak barwną i żywą kulturą tego kraju. A więc jeszcze stary Bartek Obrochta, przechowujący jej „klasyczne tradycje” w niepokalanej, najczystszej formie, Mróz z Poronina, wygrywający na swych ślicznych „dudach” odwieczne jakieś, zamierzchłe „zbójnickie” melodie. Któż jednak w spadku po tych dwóch „Bekwarkach” weźmie góralaską lutnię? Powstają bowiem dziś co krok jakieś quasi-góralskie „kapele”, deformujące w symfoniczno-ceperskim stylu to, co w swym pozornym barbarzyństwie było takim jaskrawym i zdecydowanym w formie przejawem samorodnego piękna. Kategoryczny nakaz przechowania owej historycznej tradycji muzycznej 10 daj na wałkach fonografu, tanecznej zaś na kinematograficznym filmie, staje się z dniem każdym sprawą coraz większej wagi. Oczywiście, pogrzebowo niemal smutną jest funkcja zamykania w szafach gablotkach

¹¹ *Ibidem*, s. 109-110.

muzeum tego, co było niegdyś tak bardzo żywym, takim przejmującym objawem poczucia swoistego piękna. Funkcja ta przypada w udziale tym spośród nas, którzy naprawdę umieją jeszcze kochać „legendę Tatr” we wszystkich jej różnorodnych przejawach, a którzy bodaj we wspomnieniach dzieciństwa zdołali zachować pamięć dawnego Zakopanego, oddzielonego od splendorów cywilizacyjnych świata wypukłym garbem Obidowej, przebytym na trzęsącym się góralskim wózku, i ze smutkiem się odwracają od dzisiejszej klimatyczno-sportowej stacji niezbyt jeszcze „zeuropeizowanej”, potężnie jednak „sceprzonej” i posiadającej nawet własnego jazzbandowego Murzyna. Niezmierny smutek ogarnia na myśl, iż po niedługich już zapewne Jatach dzieje bezlitośnie przejadą się stalowym swym pługiem po kraju, który dla nas był jeszcze krajem baśni i przedziwnych czarów – podciągną go pod obowiązującą „normę” ogólnej „demokratycznej” kultury, zniwelują do jednego poziomu, do nowej płaszczyzny, z wyjątkiem tylko kamiennych wirchów i turni. Wówczas będziemy otwierać szafy i gablotki muzeum i z melancholią przeżywać wzruszenia młodych lat. Nic chodzi tu jednak o nasze subiektywne wzruszenia, o „sentymentalizm” ludzi kochających Podhale nie jako „pejzaż” jedynie, a jako „legendę”. Spełniając smutną naszą funkcję muzealnych „grabarzy”, chodzi nam o sprawy całkiem realne – i – wedle naszego zdania – pierwszorzędnej wagi. Wierzimy bowiem głęboko, iż owe z pozoru naiwne, a jednak tak intensywne poczucie piękna, które w tym zgubionym wśród gór zakątku Polski zdołało objawić się ze stokroć większą niż gdzie indziej siłą, i przetrwać po dziś dzień, we wszystkich swych przejawach pozostanie i nadal – nawet w zamknięciu swym w muzeum – żywą i twórczą siłą. Muzyka jest niejako aromatem kwiatu danej kultury. Gdy kwiat ów zwiędnie, pozostaje zeń bodaj martwy kształt, wyblakła barwa. Aromat wraz z życiem ulatnia się, ginie bezpowrotnie. Wzruszamy się u stóp Partenonu, zachwycamy się Hermesem Praksytelesa, odczytujemy z przejęciem słowa *Króla Edypa*; na zawsze jednak umilkło żywe brzmienie oplakującego losy Króla chóru. Snujemy domysły, czym była muzyka Grecji. Któż wie, czy nie była ona istotnie jako głębia i piękno godnym odpowiednikiem jej poezji? Dziś jesteśmy szczęśliwsi: umiemy aromat ów zachować na zawsze. Ołówek w ręku badacza-etnologa utrwała tylko słowo, zatracając jego intonację: – lub wysokość tonu jego barwy. Natomiast igła fonografu lub obiektyw kinematograficznego aparatu w beznamiętnej swej nieomyślności przechowują w sobie na zawsze samo życie, nie zatracając nic z najlżejszych, najbardziej nieuchwytnych jego odcieni! Za kilka lat stanie się to wspomnieniem, cieniem czegoś, co było piękne. My wszyscy, którzy kochamy ludową kulturę Podhala i zdajemy sobie sprawę z jej wagi dla kultury polskiej, pragnęlibyśmy najgoręcej, by całe społeczeństwo nasze zrozumiało to również i przyszło z najszybszą

pomocą tym wszystkim, grupującym się wokół Muzeum Tatrzańskiego, a pracującym z zaparciem się siebie i wytrwałością.

Wbrew bowiem wszystkim Marinettim jesteśmy zdania, iż Muzeum, przechowując w sobie dawno już zamarłe „Piękno, jest może grobem „sztuki”, grobem jednak, z którego wyrastają wiecznie nowe, bujne kwiaty.

Żaden¹² okres w historii kultury europejskiej nie odznaczał się taką różnorodnością stanowisk światopoglądowych i estetycznych jak wiek XX. W żadnym innym okresie świadomość kryzysu kultury, tzn. załamywania się dotychczasowego systemu wartości poznawczych, moralnych i estetycznych, nie była tak głęboka i tak zarazem powszechna. Jeśli człowiek, posługując się tradycyjnym systemem pojęć i wartości, nie jest w mocy – mimo rzetelnego wysiłku umysłowego – urobić sobie żadnego poglądu na świat, jeśli nie wie, co o nim myśleć, ponieważ kategorie myślenia, którymi się dotąd z powodzeniem posługiwał, okazują się fałszywe i nie na wiele przydatne, nowych zaś jeszcze sobie nie przyswoił, to o człowieku takim powiemy, iż znajduje się w stanie kryzysu duchowego. W sytuacji takiej znalazła się większość naukowców, filozofów, artystów, rozmaite klasy społeczne i partie polityczne, pojedynczy ludzie i całe społeczeństwa, którym żyć i rozwijać się przypadło w naszym stuleciu. Kryzysom towarzyszy zjawisko chaosu ideologicznego, świadczące o ogólnej dezorientacji i zagubieniu kryteriów prawdy. Stan ten ogarnia wszystkie dziedziny, stwarza atmosferę niepewności i tymczasowości naszego bytu i naszej wiedzy o nim. Nic lepiej nie obrazuje tej sytuacji jak słowa twórcy teorii kwantów, M. Plancka: „Na terenie nauki nie ma już teraz – żeby tak rzec – żadnej zasady, której prawomocność nie byłaby podana w wątpliwość, ani też niedorzeczności, która by nie znalazła zwolenników”. Obok tendencji twórczych i konstruktywnych pojawiają się tendencje hamujące, fałszywe, bez pokrycia w wewnętrznych przekonaniach ich inspiratorów lub też bez pokrycia w obiektywnych warunkach kultury. „W epokach kryzysu – pisał wielki humanista hiszpański J. Ortega y Gasset – postawy fałszywe lub udane zdarzają się często. Bywa, że całe pokolenia się zafalszowują, tzn. angażują w style artystyczne, doktryny czy działania polityczne nieszczerze, byleby wypełnić nimi pustkę pozostawioną po przekonaniach autentycznych.” Dzieła sztuki są wyrazem swej epoki, są jej reakcjami na tę wartość, którą nazywamy pięknem. W muzyce, najbardziej asemantycznej ze wszystkich sztuk, i w do-

¹² Źródło: S. Jarociński, *Orfeusz na rozdrożu. Eseje o muzyce i muzykach XX wieku*, Kraków 1974, s. 7-9.

Stefan Jarociński – [1912-1980] – muzykolog, zajmował się krytyką muzyczną, estetyką i socjologią muzyki.

świadczeniu jej odbiorców kryzys kultury objawiał się nie mniej gwałtownie i przybierał nie mniej różnorodne formy niż w innych dziedzinach. I te same prądy, które budziły do życia taki czy inny kierunek w plastyce czy filozofii, przenikały również i do muzyki. Tak więc można by prawdopodobnie dowieść istnienia wielu filiacji między bergsonizmem w filozofii a impresjonizmem w malarstwie i muzyce. Można by się doszukiwać podobieństwa między fowizmem wczesnego Matisse'a i Rouaulta a *Pietruszką* czy *Sacre du printemps* Strawińskiego. Można by się dopatrywać oddziaływania tych samych minimalistycznych tendencji w filozofii neopozytywistów wiedeńskich, co i w ascetycznie ścisłym, logicznym dodekafonizmie Weberna czy w modnych swego czasu hasłach „nowej rzeczowości”. Można by wykryć wspólny rodowód pragmatyzmu w filozofii i różnorodnych koncepcji „Gebrauchsmusik”. Można by stawiać znak równości między nastrojem egzystencjalizmu filozoficznego i literackiego a nastrojem większości ekspresjonistycznych dzieł w muzyce. Ale wszystkimi tymi analogiami i porównaniami należy się posługiwać bardzo ostrożnie, ponieważ zawierają zbyt wiele nieścisłości, żeby mogły nie budzić takich czy innych zastrzeżeń. Toteż, jeśli się tu nawet będziemy do nich niekiedy uciekali, to z całym poczuciem ich względności.

PRZEŁOM „IMPRESJONIZMU”¹³

Kiedy Busoni głosił w 1907 r., że „sztuka muzyczna urodziła się wolna i jej przeznaczeniem jest być wolną”, proces wyzwolenia muzyki z okowów akademizmu i jego zwietrzałych kanonów dobiegał właściwie końca. Już chromatyka Wagnerowskiego *Tristana* i nowatorstwa harmoniczne Liszta kryły w sobie materiał wybuchowy, który mógł rozsadzić ramy klasycznego systemu harmoniki funkcyjnej. Czerpali zeń obficie i R. Strauss, i G. Mahler. Obu jednak brakowało owego wyczucia najgłębszych dążeń swych czasów i owej potężnej siły twórczej, która nie bacząc na uczuciowe związki łączące artystę z bezpośrednią przeszłością, popycha go do najśmielszych poszukiwań i odkryć, torujących drogę przyszłości. Wprawdzie Strauss po szeregu olśniewających wirtuozostwem technicznym poematów symfonicznych (*Don Kichot*, *Sowizdrzał*) da w operach *Salome* i *Elektra* kilka przeblysków nowoczesnego języka muzycznego (fuga politonalna chóru Żydów w *Salome*, agregacje atonalne w scenie z Klitemnestrą w *Elektrze*), a pod względem estetycznym, silniej jeszcze niż dotąd, zaakcentuje swą naturalną skłonność do realizmu – w tym wszakże wypadku bliższego postulatów werystów włoskich niż swym własnym

¹³ *Ibidem*, s. 9-13.

metafizycznym ideałom, których jego realistyczny język nie był w stanie wcielić w muzykę (*Zarathustra, Śmierć i wyzwolenie*) – to jednak, począwszy od opery *Kawaler Srebrnej Róży*, następuje w jego muzyce generalny odwrót od linii nowatorskiej i wycofywanie się na pozycje klasycystycznego manieryzmu, który nieraz jeszcze w tej epoce będzie tu i ówdzie zakwitał. Jeśli się porówna pełną tragicznych rysów twórczość Mahlera, rozdieranego sprzecznościami wewnętrznymi, typowymi dla pokolenia żyjącego na pograniczu dwóch epok, z triumfującą zawsze sztuką i z samozadowoleniem Straussa, który, przeżywszy swego rówieśnika o czterdzieści blisko lat, przechodzi obojętnie obok wszystkich burz i konfliktów, jakie miotają światem, po to by u schyłku życia – w *Metamorfozach* na smyczki – przybrać romantyczną pozę i zadumać się melancholijnie nad przemijaniem rzeczy ziemskich, to przy takim zestawieniu Mahler urasta do symbolu twórcy przez całe życie pasującego się z trudną problematyką swych czasów, a Strauss – do symbolu rentiera muzyki, żyjącego w komforcie duchowym z procentów od kapitału uciulanego w młodości. I tak, gdy jednemu powagnerowska romantyka, w której tkwi bez reszty, drugiemu – kwietyzm, poczęty z łatwych sukcesów, uniemożliwiły wyciągnięcie wszystkich konsekwencji, jakie płynęły z harmoniki romantycznej, u ich boku i przy ich moralnym poparciu wyrastał kompozytor Arnold Schönberg, który nie zawahał się tego uczynić z fanatyczną wiarą w słuszność swej sprawy. Zanim jednak do tego dojdzie, we Francji dokona się tymczasem przełom, który da impuls wszystkim nowatorskim tendencjom epoki, a w tej liczbie i myśli twórczej Schönberga. Głównym autorem tego przewrotu był Debussy, a częściowo także Ravel, kierunek zaś, jaki zmanifestowały ich dzieła, otrzymał fałszywe miano impresjonizmu. W przeciwieństwie do impresjonistów, Debussy nie utrzymywał swoich wrażeń dla nich samych. Łącząc – jak trafnie zauważono – „logikę nut z logiką dźwięków” (Laloy), wybierał spośród nich te przede wszystkim, które wedle niego zdolne były przenosić naszą wyobraźnię w świat ponadzmysłowy. Jeśli stosunek impresjonistów do natury miał w sobie coś z panteizmu, z roztapiania własnej osobowości w naturze, postawę Debussy'ego należałoby nazwać „panpsychizmem”. „Przeznaczeniem muzyki – pisał – nie jest mniej lub bardziej wierne odtwarzanie natury, lecz wykrywanie utajonych związków między naturą a wyobraźnią”. Narodzinom muzyki Debussy'ego patronowały prądy uważane do niedawna za schyłkowe: impresjonizm w malarstwie i symbolizm w poezji, których sugestie miały zapładniać wyobraźnię artystów w ciągu całego półwiecza. I podobnie jak one w swoich dziedzinach, również twórczość Debussy'ego, zamiast być ostatnią fazą dotychczasowego systemu muzycznego, była w istocie pierwszym ogniwem nowoczesnej myśli muzycznej i techniki kompozytorskiej. Negowanie tego oczywistego dziś faktu, że dzieło Debussy'ego spełniło

doniosłą rewolucyjną rolę w historii muzyki, było poważnym błędem teoretyków socrealizmu, błędem, który ich wikłał w najzupełniej fałszywe oceny tendencji estetycznych XX wieku. Debussy od początku zdawał sobie sprawę z wagi swych odkryć i dokonań, już bowiem w 1895 r. (luty) donosił swemu przyjacielowi P. Louysowi: „Pracuję nad rzeczami, które będą zrozumiałe dopiero dla wnuków w XX wieku; zobaczą oni wtedy, że «nie szata stanowi o muzyku», zerwą z bożyszcz zasłony, pod którymi ukażą się ich oczom jedynie smutne szkielety”. Pomylił się tylko w jednym: nie wnuki, lecz już młodsi, współcześni mu dostrzegą perspektywy, jakie odsłania przed nimi jego muzyka. Jego dzieła uwalniały muzykę za jednym zamachem od wszystkich krępujących ją reguł i konwencji narzuconych przez skostniałą rutynę oraz od romantycznej estetyki, która stała się w rękach epigonów czynnikiem hamujący pa rozwój muzyki. Nikt lepiej od Debussy'ego nie rozumiał konieczności zwalczania prestiżu Wagnera, zwłaszcza we Francji, gdzie jego kult wydawał jak najgorsze owoce, oddziałując zabójczo na młode talenty. W potrzebie Debussy chwycił też za pióro, by obalać zakorzenione mity i przywracać młodym ufność w ich własny instynkt twórczy. „Trzeba szukać dyscypliny w swobodzie – pisał Debussy – nie zaś w formułkach filozofii, która stała się zwodnicza i dobra dla słabych. Nie słuchać rad niczyich, chyba tylko wiatru, co wieje i opowiada nam historię świata.” W słowach tych ujęty został istotny sens przemiany, jaką niosła muzyka Debussy'ego. Debussy i Ravel posługiwali się językiem harmonicznym giętkim, o bogatej palecie barw, językiem wspaniale odpowiadającym ich potrzebom estetycznym. W jego zasobach znalazły się wszystkie środki rozsadzające dotychczasowy system harmonii klasycznej, używane niekiedy i przez poprzedników, ale dopiero w ich rękach uznane za normalne i legalne. Mówi się o wertykalizmie ich muzyki. W istocie dali oni całkowicie nową interpretację funkcji akordów. Rozerwali funkcjonalny związek między melodyką i harmoniką, przyznając akordom pełną autonomię. Uczynili je samoistnymi bytami, którymi przestał rządzić aprioryczny determinizm melodyki, i równocześnie wyzwolili z nich niepodjęzowane złoża ekspresji dzięki niezwykle subtelnemu doborowi akordów pod kątem ich wartości brzmieniowych. I na tym właśnie polega główny wkład „impresjonistów” w kulturę muzyczną naszych czasów, że oni – zgodnie z wrodzonym sobie i jakże typowym dla Francuzów sensualizmem – nigdy nie realizowali swych najbardziej nawet wyszukanych pomysłów harmonicznycch w oderwaniu od konkretnej rzeczywistości dźwiękowej. W tym sensie można by ich nazwać pionierami „realistycznej” harmoniki w muzyce XX wieku. Pragnęli odintelektualizować muzykę. W ich rękach stała się ona apoteozą wyrafinowanej zmysłowości. Umiała oddawać najsubtelniejsze odcienie, najłżejsze drgania, umiała być przelotnym wrażeniem, nastrojem chwili, błyskiem

świadomości, umiała wszystko zakląć i wydobyć magią swych akordów. Umiłowanie szczegółu i przyznawanie pierwszeństwa brzmieniu nad linią czyniło z niej czarodziejską tkaninę, w której rysunek zacierał się niekiedy, a z nim i myśl twórcy zdawała się ulatywać. Był to jej urok, ale przeciwnicy poczytywali to za jej słabość. A jednak tą muzyką potrafił Debussy – przynajmniej we Francji – zadać śmiertelny cios wagneryzmowi, i to nawet w dziedzinie, która zdawała się być jego najmocniejszą twierdzą: w operze. Dramat liryczny *Pelleas i Melisanda* pozostanie jednym z największych arcydzieł teatru muzycznego. Nic nie było bardziej obce muzyce Debussy'ego i Ravela jak estetyka Wagnera z jej hipertrofią uczuciową i heroiczną tematyką, nierzadko popadającą w pozę, teatralność i fałszywy patos. Ravela nigdy jej oddziaływanie nie dotknęło, Debussy szybko się z jej zgubnych blasków otrząsnął, Schönberg, twórca najbardziej wyspekulowanej techniki kompozytorskiej w nowej muzyce, do końca swych dni pozostanie pod jej wpływem. Znaczenie Debussy'ego trafnie zostało ocenione przez najmłodsze pokolenie kompozytorów francuskich niż przez to, które przyszło bezpośrednio po jego śmierci. „Trzeba było – pisze o Debussy'm jeden z przywódców nowej awangardy P. Boulez – niezwyklej siły twórczej, żeby się zdobyć na napisanie pierwszych taktów *Popołudnia fauna*, ale dzięki temu objawieniu nowej poetyki cała ciężka spuścizna Wagnera została zlikwidowana. Debussy jest prawdziwie wielki, ponieważ umiał skorzystać z odkryć języka Wagnerowskiego, a jednocześnie odrzucić jego estetykę. Schönberg posunął morfologiczną analizę z pewnością dalej, ale nigdy nie miał siły na to, żeby się uwolnić od uczuciowości odziedziczonej zbyt bezpośrednio po Wagnerze i Brahmsie.”

***EKSPRESJONIZM I JEGO POCHODNE*¹⁴**

Pierwsze dzieła Schönberga powstają wyraźnie w duchu Wagnera. Typ tristanowskiej chromatyki i melodyki odnajdujemy zarówno w sekstecie smyczkowym *Verklarte Nacht*, jak i w *Gurrelieder* – owej swego rodzaju gigantomachii neoromantycznej, którą jednak Schönberg przewycięży w poemacie symfonicznym *Pelleas i Melisanda*. Nowa postawa estetyczna Schönberga, różna od neoromantycznej – choć z tego samego pnia się wywodząca, a zwłaszcza różna od impresjonistycznej, zarysowuje się już w *Symfonii kameralnej* (op. 9), by pełne rozwinięcie znaleźć w dziełach Schönberga z okresu tzw. totalnego chromatyzmu, który otwierają *3 utwory na fortepian* (op. 11), a zamykają *4 pieśni z orkiestrą* (op. 22). Otóż już we wspomnianej *Symfonii kameralnej* występuje szczególny typ melodyki,

¹⁴ *Ibidem*, s. 14-22.

mianowicie – budowanej na wielkich interwałach, będących później jedną z najbardziej charakterystycznych cech ekspresjonizmu muzycznego. Wielkie interwały (nony, septymy wielkie, kwarty zwiększone) stwarzają w przebiegu horyzontalnym silne napięcia dynamiczne, a ich częstotliwość wzmacnia dynamizm całego dyskursu muzycznego. Do środka tego będzie się Schönberg uciekał coraz częściej w miarę swego oddalania się od tonalności i właściwego jej układu napięć harmoniczych. Ponieważ i po przejściu w konsekwentny atonalizm (od opusu 11) ekspresja typu uczuciowego pozostała nadal naczelnym celem jego muzyki, zubożenie środków wyrazu, jakie wynikało ze stosowania przezeń szeregów chromatycznych – które z natury swej napięć żadnych nie posiadają – kompensował Schönberg wspomnianym wyżej typem melodyki o linii gwałtownie falującej, nie zrównoważonej, powiedzieć by można spazmatycznej, rozdieranej nagłymi skokami i spadkami. Ten rodzaj melodyki, unikającej nadto powtarzania motywów i odznaczającej się ogromną swobodą artykulacji, tym bardziej wybijał się na pierwszy plan, że harmonia została mu całkowicie podporządkowana. W przeciwieństwie do „impresjonizmu”, który doprowadził do zautonomizowania harmonii, muzyka Schönberga opowiadała się za linearną koncepcją, gdzie odzyskiwał swe dawne prawa kontrapunkt jako zasadniczy czynnik formotwórczy. On to dynamizował bierne i bezkształtne masy dysonansowej harmonii, opartej przeważnie na akordyce kwartowej bądź na tzw. akordach syntetycznych (tworzonych z dowolnych interwałów), i wprawiał je w ruch ciągły, jakiego domagała się ekspresjonistyczna estetyka. Jeżeli dodamy jeszcze, że w utworach wokalnych Schönberg ze szczególną predylekcją posługiwał się śpiewem „mówionym” (tzw. Sprechgesang, rodzaj recytatywu), użytym przez niego po raz pierwszy jeszcze w *Gurrelieder* (we fragmencie III części), oraz że nie zaniebyszał również możliwości, jakie dawała instrumentacja (pod tym względem 5 utworów na orkiestrę op. 16 czy *Pierrot lunaire* były dziełami prekursorskimi) – to otrzymamy mniej więcej obraz drogi, którą Schönberg doszedł – mimo pozornego chaosu, w jaki zdawała się zanurzać dobrowolnie jego muzyka w okresie „integralnego atonalizmu” – do znacznego uintensywnienia zdolności wyrazowej swej muzyki. Okres ten nie bez powodu więc otrzymał nazwę „ekspresjonistycznego”, a dzieła takie, jak *Erwartung*, *Die glückliche Hand* czy *Pierrot lunaire*, stały się wzorami ekspresjonizmu muzycznego. Kierunek ten rozwinął się głównie w Niemczech i Austrii. Przyniosła go fala irracjonalizmu, jaka się rozlała po Europie w początkach XX wieku pod wpływem rosnącej świadomości kryzysu kulturalnego. Można by wskazać szereg różnorodnych prądów umysłowych, które stwarzały pewien klimat duchowy, sprzyjający rozwojowi ekspresjonizmu, że wymienię tu choćby Spenglerowską historiozofię zmierzchu kultury europejskiej, filozofię „duszy” i „ducha”

L. Klagesa, freudyzm, „emocjonalny witalizm” Maxa Schelera, wreszcie egzystencjalizm Heideggera i Jaspersa. Ekspresjonizm był buntem sztuki mieszczańskiej przeciw utrzymującemu się porządkowi społecznemu i moralnemu, który nie znajdował już usprawiedliwienia ani w myślach, ani zwłaszcza w uczuciach twórców tej sztuki. Słowo samo po raz pierwszy użyte zostało przez W. Worringera w odniesieniu do obrazów van Gogha. Ekspresjonizm pojawił się nie tylko w muzyce (poza Schönbergiem – Berg i Webern, a także A. Skriabin, który zajmuje osobne miejsce w ramach tego kierunku), lecz wcześniej jeszcze w plastyce (E. Munch, W. Kandinski), a szczególnie w literaturze (Wedekind, Dehmel, Kaiser, Traki, Däubler). Przedstawiciele tego kierunku, którego początki sięgają drezdeńskiej grupy „Die Brücke” (1906), gromadzili się wokół wiedeńskiego „Der Sturm” (1910) i berlińskiego „Die Aktion” (1910), a takie zbiorowe wydawnictwa, jak *Der Blaue Reiter* (pod red. W. Kandinskiego, Monachium 1912) czy antologia poetycka *Kondor* (1912), mogą uchodzić za manifesty sztuki ekspresjonistycznej. Ze wzmożoną siłą odżył ekspresjonizm po pierwszej wojnie światowej zarówno w plastyce (Kokoschka, Marc, Nolde, Pechstein, Soutine), literaturze (Kafka, Toller, Brecht, H. Mann, S. i A. Zweigowie, F. Werfel, A. Döblin, L. Frank, L. Feuchtwanger), teatrze (Meyerhold, Wachtangow), filmie (R. Wiene, F. Lang, W. Murnau), balecie (Jooss), jak i w muzyce (Schönberg, Berg, E. Křenek), ściślej zaś mówiąc – w operze, gdzie wydał jedno z największych arcydzieł współczesnych: *Wozzeck* Albana Berga, i m. in. trzy jednoaktówki P. Hindemitha – op. 12, 20 i 21. Również po drugiej wojnie szereg dzieł odnowionych techniką dodekafoniczną, mniej lub bardziej ściśle – za przykładem Schönberga (*Mojżesz i Aron*) i Berga (*Lulu*) – stosowaną, dzieł takich jak oratoria: *Ulisses* M. Seibera i *The Song of Songs* L. Fossa, opery: *Il prigioniero* L. Dallapiccoli, *Śmierć Dantona* i *Proces* G. von Einema i in., zapisać należy na rachunek ekspresjonistycznej estetyki. We współczesnej operze duch jej błąka się stale, wcielając się w coraz inne postacie – czasem posępnego realizmu (*Ognisty anioł* Prokofiewa, niektóre opery Brittena), groteski (*Lady Makbet mceńskiego powiatu* Szostakowicza), niekiedy brutalnego, eklektycznego naturalizmu (*Medium* i *Konsul* Menottiego), to znów surrealizmu (*Boulevard Solitude* Henzego). Odpływy i przyływy ekspresjonizmu w sztuce współczesnej wiążą się niewątpliwie z paroksyzmami epoki, wstrząsanej kryzysami ekonomicznymi, społecznymi i wojnami. Prąd ten jak żaden inny wyrażał niepokój naszych czasów, nierzadko zaś nastroje lęku i paniki powstające przed groźbą nowych katastrof. Estetycznie rzecz biorąc, ekspresjonizm był reakcją na impresjonizm, odwetem uczuciowości na sensualizm, subiektywizmu na obiektywizm. Przenosił ponownie punkt ciężkości zainteresowań z natury na człowieka, na jego stany duchowe, konflikty i napięcia

wewnętrzne, procesy podświadomości i to go spokrewniało w pewnej mierze z estetyką postromantyczną. „Konflikty popędów – pisze Adorno – co do których seksualnej genezy muzyka Schönberga nie pozostawia żadnych wątpliwości, przybrały w jej protokolarnej formie gwałtowność nie dopuszczającą do jakiegokolwiek możliwości ich uśmierzenia czy złagodzenia... Sejsmograficzny zapis szoku urazowego (mowa o *Erwartung* – przyp. S. J.) staje się formalną zasadą kształtowania materii muzycznej. Wyklucza on wszelką ciągłość i wszelki rozwój. Język muzyczny polaryzuje się w skrajnościach, we wstrząsowych gestach, fizycznych konwulsjach, w zastygłym znieruchomieniu człowieka zdrętwiałego z przerażenia.” Ekspresjoniści, podobnie jak impresjoniści, nie zrywali z realizmem, ale dążąc za wszelką cenę do spotęgowania siły wyrazu, deformowali rzeczywistość, stwarzali świat na nowo dla siebie, dla swych potrzeb. Rzeczywistość nie tylko zewnętrznie – środkami formalnymi czy odpowiednim do swych celów doбором tematyki – lecz także wewnętrznie – samym swoim nastawieniem na wyraz, odbierającym przeżyciu cechę autentyczności czy – jakby powiedział moralista – niewinności. Ufni we własne tylko doświadczenie, brali z rzeczywistości to tylko, co wydawało im się w niej istotne i czego jak podkreślali – nie da się uchwycić myślą. Ale stawiając w ten sposób sprawę, negowali w gruncie rzeczy nie tylko wartość doświadczenia zbiorowego, lecz i samą zdolność poznawczą rozumu. Impresjonizm kładł główny akcent na zmysłowe widzenie świata, by przywrócić świeżość naszemu spojrzeniu, ale znaczenia rozumu bynajmniej nie kwestionował. Był typowym wytworem sensualizmu francuskiego, który zna swoje granice w sztuce i jeśli je nawet czasem przekracza, to żeby w końcu znów przyznać prymat rozumowi, mimo wszystkich jego ograniczeń. Czyż zwrot zainteresowań ku klasycyzmowi – który w kulturze francuskiej odegrał tak doniosłą rolę – ujawniający się nawet w niektórych dziełach Debussy'ego nie jest tu pouczający? Inaczej zupełnie rzecz się miała z ekspresjonizmem. Jego główny przedstawiciel, Schönberg, popadał w skrajności, zawierając bez reszty to ślepemu instynktowi, to znów czysto mózgowej spekulacji. I Debussy, i Schönberg głosili wiarę w instynkt, ale gdy pierwszy był zanadto Francuzem, żeby ją brać zbyt serio, drugi nie zawahał się uczynić z niej kamienia węgielnego swej twórczości przedwojennej. „W komponowaniu – pisał – rozstrzyga u mnie jedynie uczucie, uczucie formy. Ono mi mówi, co mam pisać, wszystko inne jest nieważne. Każdy akord, który kładę, odpowiada pewnemu celowi – zapewne celowi mej potrzeby wyrazu, ale także i celowi nieubłaganej, choć nieświadomej logiki w harmonicznym konstrukcji... Twórczość artysty jest gorączkowym poszukiwaniem. Udział świadomości jest tu niewielki. Po to ma on uczucie, żeby mu dyktowało, co czynić. Czynić zaś ma to tylko, czego chce owa moc drzemiąca w nim, której praw nie zna.” Wiara

ta doprowadziła Schönberga – jak wiadomo – do całkowitej likwidacji linejącego systemu muzycznego i dziewięcioletniej przerwy w twórczości, wypełnionej rozmyślaniami nad dalszym losem muzyki i nad nowym systemem, który jej rozpętane żywioły ujmie w karby żelaznej dyscypliny. Oto różnica dwóch postaw i zarazem dwóch odmiennych środowisk, z jakich obaj wyrosli. Nowy sposób organizowania dźwięków, wymyślony przez Schönberga w miejsce harmoniki funkcyjnej, był może jeszcze bardziej arbitralny niż stary, ale za to jedyny, jaki muzyka nowoczesna miała do zaoferowania kompozytorom. I to trzeba uznać za pozytywną stronę janusowego oblicza ekspresjonizmu, a zarazem całej działalności Schönberga i jego szkoły. Dodekafonia o niej tu bowiem mowa – była nową techniką użytą przez Schönberga po raz pierwszy w ostatnim z 5 utworów fortepianowych (op. 23). Jakkolwiek technika kompozytorska nie należy do przedmiotu niniejszych rozważań, miała ona także pewne reperkusje estetyczne, o których warto wspomnieć. W pierwszych mianowicie latach stosowania jej przez Schönberga muzyka jego nabrała w odczuciu słuchaczy znamion estetyki, nie mającej już z ekspresjonizmem nic wspólnego, estetyki, która dla odróżnienia od poprzedniego okresu nosiła przez pewien czas – przeniesioną znów z plastyki – nazwę konstruktywizmu, zapewne w zamiarze podkreślenia jako zasadniczej cechy tej muzyki jej abstrakcyjnego dynamizmu, nie służącego już żadnym określonym celom wyrazowym. W omawianym okresie do najbardziej znamienitych pod tym względem utworów należą: *Suita fortepianowa* op. 25, *Kwintet dęty* op. 28 i, uchodzący za dzieło wybitne, *III Kwartet smyczkowy* op. 30, Piszemy „uchodzący”, ponieważ ocena ta z punktu widzenia dotychczasowych kryteriów opierających się m. in. i na doświadczeniu słuchowym jest niesprawdzalna. Można tu jedynie mówić o stopniu doskonałości dokonania w stosunku do zamierzenia, co da się stwierdzić jedynie w lekturze partytury, ale nie w jej realizacji dźwiękowej. Zdaje się, że w ciągu całego swego pochodzenia przez historię nigdy myśl muzyczna nie odeszła od rzeczywistości dźwiękowej tak daleko jak w dziełach Schönberga tego właśnie „konstruktywistycznego” okresu. *Wariacje* Aa orkiestrę (op. 31) są już dziełem świadczącym nie tylko o mistrzowskim opanowaniu narzuconej sobie konwencji technicznej, ale i o dopuszczeniu do głosu pewnych wartości wyrazowych. Potwierdzeniem tego zwrotu jest napisana w następnym roku jednoaktowa opera *Von Heute auf Morgen* – jeden z rzadkich, jak dotąd, przykładów muzyki dodekafonicznej w operze o stylu buffo. Z nieukończoną operą *Mojżesz i Aron* wchodzimy ponownie w świat ekspresjonizmu. Pozostanie też on dominantą ostatniego okresu muzyki Schönberga (od opusu 36), W którym twórca kantaty *A Survivor from Warsaw* przestaje traktować technikę dodekafoniczną jako niewzruszoną zasadę kształtowania materii dźwiękowej. Dodajmy, że konieczność

rozluźnienia jej surowych reguł dojrzał znacznie wcześniej Alban Berg – pierwszy z dodekafonistów, którego dzieła, takie jak *Suita liryczna* i *Koncert* na skrzypce i Orkiestrę, zdołały sobie zjednać szersze audytorium m. in. dlatego właśnie, że Berg nigdy nie pojmował techniki tej w sposób doktrynerski. Inne zgoła właściwości miała twórczość Antona Weberna – trzeciego z „wielkiej trójki” autorów dodekafonizmu – najdłużej pozostająca w cieniu i dopiero po drugiej wojnie światowej ukazana w pełniejszym świetle. Weberna również nie ominęła „choroba wieku” – ekspresjonizm. On także miał nadzieję wyrazić swą muzyką treści epoki, które pozostawały nieuchwytnie dla rozumu. Ale był najczystszej wody lirycznym i od pierwszych swych prób kompozytorskich doszedł do wniosku, że nie wielka forma, lecz miniatura jest najbardziej odpowiednim terenem dla rodzaju jego talentu. Otóż ascetyczna wola koncentrowania swego liryzmu w najmniejszych nawet odcinkach muzyki doprowadziła go do rezultatów zupełnie niezwykłych – utworów minutowych lub nawet kilkunastosekundowych, w których zasadniczą rolę odgrywają pojedyncze nuty czy ich pary lub pojedyncze akordy kondensujące pewną zawartość myślową lub emocjonalną. Ten pointylistyczny ekspresjonizm, gdzie każdą niemal nutę eksponuje inny instrument, nie miał żadnej trudności w zaadoptowaniu techniki dodekafonicznej. Obracał się w jej rygorach z największą łatwością i do końca pozostał im absolutnie wierny. Była to sztuka bez precedensu w dziejach muzyki, hermetyczna i wymagająca dla odkrycia swych niepowszednich uroków olbrzymiej precyzji wykonawczej i znacznego wysiłku ze strony słuchacza. Okazała się prekursorską pod wieloma względami – czerpie z niej dziś bowiem inspirację awangarda muzyczna na Zachodzie (Boulez, Nono, Stockhausen i in.). Tak więc z ekspresjonizmu, który wniósł ze sobą pewne elementy niewątpliwie destrukcyjne – tak w sensie estetycznym (zwłaszcza w muzyce związanej z tekstem), jak i formalnym – wyrosły najbardziej nowatorskie tendencje muzyki współczesnej. To prawda, że irracjonalny intuicjonizm ekspresjonistów pogrzyżył muzykę w chaos, ale ze stanu tego wydobył ją racjonalny i świadomy wysiłek artystyczny tych samych twórców, którzy byli rzecznikami ekspresjonizmu. Nie da się zaprzeczyć, że to za ich właśnie sprawą powstał na gruzach starego systemu „nowy ład” dźwiękowy. Ze zdobyczy tego ruchu, który przez wiele lat nie mógł przebić skorupy już nie obojętności, ale wrogości, jaka otaczała jego poczynania – określane w czasach Republiki Weimarskiej jako „bolszewizm muzyczny”, przez hitlerowców jako „sztuka zwyrodniała” – będą korzystali, zwłaszcza po drugiej wojnie, prawie wszyscy wybitniejsi kompozytorzy i szerokie zastępy najambitniejszej młodzieży muzycznej Europy, a nowe perspektywy, jakie otworzy przed nią zwłaszcza twórczość

Weberna, doprowadzą do pełnej rehabilitacji nie tyle estetyki tego prądu, co myśli muzycznej jego najwybitniejszych przedstawicieli.

OD „FOWIZMU” DO PSEUDOKLASYCYZMU¹⁵

Nazwisko Strawińskiego uchodziło przez długi czas za synonim modernizmu, było zawołaniem wszystkich artystów i krytyków torujących drogę nowej muzyce. Ale czasy się zmieniają, a z nimi i kryteria. I to, co się wydawało kiedyś twórcze i postępowe, może być uznane pewnego dnia za jałowe i wsteczne. Taka jest kolej rzeczy i uchylić się od jej wyroków nie była w mocy nawet tak bezsporna wielkość jak Strawiński. Jednakże pretensje, formułowane pod jego adresem w latach czterdziestych, wynikały po większej części z nieporozumienia co do roli wyznaczonej mu przez historię. Chciano w nim widzieć tego, który wytycza nowe kierunki muzyce, gdy tymczasem misja jego polegała jedynie na stawianiu pewnych aktualnych problemów i indywidualnym ich rozwiązywaniu, nie zaś na przewodnictwie, do którego nie czuł powołania. Sam mówił: „Nie żyję w przeszłości ani w przyszłości, jestem w teraźniejszości”, i nazywał „pompierami awangardy” tych, którzy go chcieli koniecznie kreować na „rewolucjonistów”. Stąd zawód u tych, którzy się po nim czego innego spodziewali, i gorycz, jaką zaprawiali do niedawna swe inwektywy. Możemy natomiast żywić pewną pretensję do Strawińskiego, jeśli chodzi o rozwój pseudoklasycyzmu, któremu patronował przez ćwierć wieku. W świetle szkód, jakie ten kierunek wyrządził muzyce, nie da się neoklasycystycznej manieri twórcy *Pulcinelli* uznać za osobistą tylko przygodę intelektualną i zdjąć w ten sposób z niego odpowiedzialności za jej skutki. Dziś jedynie pierwszy okres twórczości Strawińskiego nie budzi niczyich zastrzeżeń, choć – jak wiadomo – ten właśnie okres wywołał w swoim czasie najgorętsze spory i kontrowersje. Dzieła Strawińskiego z tej epoki nosiły wszystkie cechy prawdziwego nowatorstwa. Począwszy od wyrosłego z impresjonizmu *Ognistego Ptaka* poprzez *Pietruszkę*, *Saere du printemps*, burleskę *Renard* aż do *Histoire du soldat* i *Noces* główne zainteresowania Strawińskiego skupiały się wprawdzie na zagadnieniach rytmu, jednakże również w pomysłowości harmonicznnej i instrumentacyjnej wyprzedzał wszystkich współczesnych sobie kompozytorów i otwierał rozległą drogę wszelkim dowolnościom i licencjom, wszelkiemu empiryzmowi, jaki się z jego przede wszystkim podniety narodzi w tych czasach. Charakterystyczną cechą tej muzyki „bez przesądów” tonalnych było powtarzanie się pewnych dźwięków, które jakby zarażając obce sobie organizmy harmoniczne i melodyczne,

¹⁵ *Ibidem*, s. 22-31.

stwarzały wrażenie jedności tonalnej tam, gdzie w istocie jej nie było. Owe „bieguny tonalne” – jak je określił E. Ansermet – stały się ogólną własnością kompozytorów, którzy zerwali ostatecznie z funkcyjną harmoniką, a nie przyjęli systemu, jaki im ofiarowywał dodekafonizm. Pierwszy okres twórczości Strawińskiego – ściślej zaś mówiąc, dzieła takie jak *Pietruszka* i *Sacre* – bywa nazywany niekiedy fowistycznym, przez analogię do malarstwa fowistów, które było reakcją na sztukę wyrafinowaną i przeintelektualizowaną. Intensywna kolorystyka, ostre kontury, jaskrawe kontrasty – oto najogólniejsze właściwości, jakie spokrewniały to malarstwo ze sztuką Strawińskiego. Jego żywiołowa muzyka, tak pozornie obca tradycyjnej, obdarzona nerwem dramatycznym, pochodzącym z odkrycia w rytmie nie wyzyskanych dotąd złóż ekspresji, sprawiała na ówczesnym francuskim odbiorcy, przywykłym do subtelności aluzyjnej estetyki impresjonistów, wrażenie brutalnej siły gwałcącej wszelkie reguły dobrego smaku. Nic też dziwnego, że skandal wywołany premierą *Sarce du printemps* przyrównuje się we Francji do tego, jaki wywołało niegdyś pierwsze przedstawienie *Hernaniego* V. Hugo. Za odpowiedniki tego rodzaju muzyki, które objawiły się światu na scenach paryskich pod auspicjami baletu Diaghilewa oraz w dekoracjach i kostiumach co przedniejszych scenografów ówczesnych, mogą być uważane: w Rosji – *Suita scytyjska* Prokofiewa, na Węgrzech – *Cudowny mandaryn* Bartóka, w USA – *IV Symfonia* Ch. Ivesa. Z antyromantycznych założeń wychodziła i w jawnej opozycji nie tylko do estetyki ekspresjonistycznej, ale także do impresjonistycznej, a nawet do niektórych właściwości muzyki Strawińskiego znajdowała się we Francji tzw. Grupa Sześciu (Auric, Milhaud, Pouienc, Honegger, Durey, Tailleferre), której duchowym przewodnikiem był Erik Satie, a manifesty pisał Jean Cocteau. „Pragnienie przeciwstawienia się «impresjonizmowi», powrotu do prostoty i powściągliwości wyrazu, zarówno w samej architekturze, jak i w harmonicznym szczegółach dzieła” – oto, co zdaniem Milhauda zbliżyło Grupę Sześciu z twórcą *Paradę*. „Dość chmur, fal, akwariów, nimf wodnych i aromatów nocnych – nawoływał Cocteau w *Le Coq et l'Arlequin* – trzeba nam muzyki na ziemi, muzyki na co dzień. Chcemy muzyki ostrej i zdecydowanej... Żeby być prawdziwym, trzeba być twardym. Artysta, który ma zmysł rzeczywistości, nie potrzebuje obawiać się liryzmu.” Trzeba dać w muzyce wyraz wszystkim manifestacjom życia, nawet najbardziej wulgarnym, i za wszelką cenę uwolnić ją od pesymizmu i marzycielstwa. Zamiast ponurych rozmyślań, wlać w nią radość życia, śmiech i pogodę. Nietrudno zauważyć, że w hasłach tych, które wyrastały z ducha czasów („esprit nouveau” – określenie Apollinaire'a – stało się tytułem awangardowego miesięcznika *Le Corbusiera*, 1920–5), jest miejsce zarówno dla muzyki kabaretów i musichallów, jak i dla tendencji klasycystycznych. Oba rodzaje pozostawią swoje

ślady w twórczości kompozytorów Grupy Sześciu pierwszy zwłaszcza u Aurica i Poulenca, drugi – u Milhauda i Poulenca.

Auric, Poulenc i Milhaud wciągali do swej muzyki folklor miejski. W ich dziełach, pisanych po pierwszej wojnie, jak również w utworach innych przedstawicieli nowej muzyki, znajdujemy silne echa postępującej urbanizacji kultury i triumfalnego rozwoju techniki. Cały szereg kompozytorów szuka inspiracji w zakładach przemysłowych (Mosołow, Prokofiew, Hindemith), motorach (Poulenc), lokomotywach (Honegger), samolotach (Antheil, Weill), elektryczności (Varese). „Epoka szybkości” nasunie kompozytorom pomysł pisania krótkich utworów instrumentalnych, a nawet oper (Milhaud, Weill, Hindemith). Prekursorami tego kultu maszynizmu byli niewątpliwie futuryści włoscy, którzy już w 1913 r. głosili, że „wszystkie nowe siły przyrody, które człowiek wciąż ujarzma, muszą być wniesione do muzyki”. W związku z charakterem tych idei i tendencji pozostawało hasło „nowej rzeczowości”, „Neue Sachlichkeit”. Zanim się stało hasłem muzyków, było najpierw – jak często w tych czasach – zawołaniem plastyków (słynny Bauhaus w Dessau pod kierunkiem głośnego architekta W. Gropiusa, twórczość malarzy Beckmanna, Bixa i in.), w których postawie estetycznej znalazł wyraz ów powszechny w środowiskach artystycznych po klęsce militarnej Rzeszy minimalizm, przejawiający się w pragnieniu ukazywania rzeczywistości obiektywnie i środkami specyficznymi dla danej gałęzi sztuki i rzemiosła. Pod tym względem za charakterystyczną należy uznać wypowiedź W. Gropiusa: „Nie ma żadnej zasadniczej różnicy między artystą i rzemieślnikiem. Artysta jest tylko rzemieślnikiem z inspiracją... Stwórzmy więc nową wspólnotę, która by zniosła różnicę klasową, stanowiącą sztuczną barierę między rzemieślnikiem a artystą”. Z podobnym stanowiskiem można się spotkać w wypowiedziach Strawińskiego i Ravela. Jednym z wyrazów tej tendencji do zrównania sztuki z rzemiosłem była koncepcja „Gebrauchsmusik”, do której powrócę jeszcze w rozdziale poświęconym Hindemithowi. Zgodnie z założeniami „nowej rzeczowości” w muzyce kładło się główny nacisk na formę i zagadnienia materiału dźwiękowego, z demonstracyjnym odżegnywaniem się od wszelkiej emocjonalności. Taką właśnie wymowę miał jeden z najbardziej typowych dla omawianego kierunku utworów – *Suita 1922* na fortepian Hindemitha, opatrzona znamienymi wskazaniem dla pianistów: kompozytor domaga się mianowicie od nich, żeby ją grali możliwie mechanicznie, sam zaś fortepian traktowali jak instrument perkusyjny. Podobny charakter miało też wystąpienie Hindemitha i Tocha na Festiwalu Muzyki Współczesnej w Donaueschingen (1928) z postulatem „muzyki mechanicznej”, która by usunęła wszystko, co subiektywne i samowolne, tworząc jedynie

„czystą, nabrzmiałą dźwiękiem formę”. Warto nadmienić, że postulat ten odżyje później u niektórych kompozytorów najnowszych (Boulez, Stockhausen, Xenakis) w dążeniu do zmatematyzowania poszczególnych elementów konstrukcji muzycznej i zmniejszenia w ten sposób roli subiektywnych czynników kompozycji. Natomiast pragnienie usunięcia subiektywizmu w wykonawstwie, negujące samo pojęcie „interpretacji”, przejawia się bardzo silnie poza Hindemithem także i u innych, jak np. Ravela czy szczególnie u Strawińskiego, który uzna dzwonnika za ideał interpretatora. Tak więc z różnych stron, u pojedynczych kompozytorów i w rozmaitych środowiskach muzycznych, pojawiają się w latach 1918 – 26 pewne zbieżne dążenia do obiektywizmu, a wkrótce i do upraszczania języka muzycznego, przenoszenia zainteresowań z harmoniki na melodykę, koncentrowania uwagi na zagadnieniach formy, wreszcie do posługiwania się z upodobaniem schematami formalnymi osiemnastowiecznej muzyki (suita, partita, toccata, aubade). Tendencje te, świadczące o wyraźnym opadaniu pierwszej fali empiryzmu w muzyce współczesnej i o rosnącej u wielu kompozytorów potrzebie uporządkowania własnej wyobraźni dźwiękowej, wystąpiły ze szczególną siłą koło 1926 r. Datę tę akcentują takie utwory, jak: *Suita F* Roussela, *Koncert* na klawesyn i 5 instrumentów M. de Falli, koncerty op. 36 Hindemitha, *Aubade* Poulenca, *Concerto grosso* Blocha, *Partita* i *Scarlattiana* Caselli. Odtąd mówi się już otwarcie o neoklasycyzmie jako o nowej orientacji muzycznej, której należałoby raczej nadać nazwę pseudoklasycyzmu, lepiej w naszym języku odpowiadającą istocie tego kierunku, polegającego właściwie na mniej lub bardziej indywidualnym imitowaniu klasycznych wzorów przeszłości. Ruch wywołany przez klasycystyczne tendencje miał z pewnością charakter żywiołowy, nie tworzył bowiem jednej określonej teoretycznymi manifestami formacji estetycznej. Niemniej jednak łatwo wskazać jego głównych inspiratorów. Byli nimi: Satie, Hindemith, Prokofiew, i przede wszystkim Strawiński. *Pulcinella* była pierwszym krokiem w kierunku pseudoklasycyzmu, za nią pójść inne. Rozpoczną w twórczości Strawińskiego „erę pastiszów”. Odtąd zaczną się z jego dzieł wyłaniać cienie Czajkowskiego (*Mawra*), Bacha pospołu z Lisztem i Rossinim (*Oktet* na instrumenty dęte i *Koncert fortepianowy*), Lully'ego (*Appolon Musagete*), Webera (*Capriccio* na fortepian i orkiestrę) i in. Długą tę listę zaopatry się później w teorię, według której Strawiński, zerwawszy swój kontakt z Rosją, musiał sobie przyswoić całą dwuwiekową spuściznę muzyczną Europy, aby nie tylko swą własną muzykę „uzasadnić”, ale i stworzyć współczesny wzór uniwersalnego języka muzycznego. Ta pseudoklasyczna próba syntezy była z gruntu fałszywa. Po pierwsze – była przedwczesna, nie licząca się z trwaniem kryzysu kultury, a w związku z tym i z prawdopodobieństwem nadejścia nowej fali empiryzmu. Po drugie – koncepcja

uniwersalizacji współczesnego języka muzycznego w oparciu o stare schematy formalne była sprzeczna w samym swym założeniu. Właśnie w muzyce – i to może ją najbardziej wyróżnia spośród innych sztuk – forma dochodzi do pełnego rozwoju, zanim jeszcze w pełni dojrzeją treści, które mają być przez nią wyrażone (przykład: forma sonaty w pełni rozwinięta przed Beethovenem). Po trzecie wreszcie – podjęta przez Strawińskiego i jego wyznawców próba syntezy w duchu neoklasycznym była fikcją oderwaną od rzeczywistości muzycznej, gdyż manifestując powrót do diatoniki, negliżowała inne tendencje rozwojowe współczesnej muzyki. Czyż trzeba więcej, by uznać pseudoklasycyzm za formację wsteczną. Najostrzej i, zdawałoby się, w samą porę zareagował na nią Schönberg w ostatniej ze swych 3 *satyr* (na chór z towarzyszeniem altówki, wiolonczeli i fortepianu), przede wszystkim zaś w przedmowie do opusu 28: „Ponieważ niejedni z tych, którzy boją się światła, mógłby się zasłaniać pozorną niejasnością wierszy i muzyki, rozproszymy dla nich specjalnie, w paru mniej zawoalowanych słowach, ostatnie mgły:

1. Chciałem zaatakować wszystkich tych, którzy szukają zbawienia w złotym środku, gdyż jest to jedyna droga, która nie prowadzi do Rzymu. Otóż zapuszczają się w nią ci, którzy łapią chciwie dysonanse, chcąc uchodzić za nowoczesnych, ale nie mają odwagi wyciągnąć z tego konsekwencji, konsekwencji, których rezultatem są nie tylko same dysonanse, lecz również, a nawet bardziej jeszcze, poprzedzające je konsonanse. ...

2. Biorę na muszkę tych, którym się zdaje, że dokonują «powrotu do...». Niechaj nikomu z nich się nie śni, że zdoła w nas wmówić, iż jest władny przewidzieć, ile przez to spowoduje wkrótce opóźnienia, ani zwłaszcza, że doścignie w ten sposób wielkiego mistrza przeszłości (sam będąc całym swym wysiłkiem zwrócony ku przyszłości); mówi wprawdzie o tym nieustannie, ale w istocie przestępuje tylko z nogi na nogę. ...

3. Mam też przyjemność mierzyć w folklorystów, którzy uważają za stosowne do prymitywnych z natury idei muzyki ludowej aplikować technikę właściwą myśleniu bardziej zaawansowanemu bądź to dlatego, że nie mając w zanadru własnych tematów, są do tego zmuszeni, bądź nawet bez tej konieczności (koniec końców, cała aktualna kultura i tradycja muzyczna może im służyć za podporę, nawet im).

4. I aby skończyć – wszystkich także «...istów», wśród których dostrzegam jedynie «manierystów» – ich muzyka zadowala głównie tych, którzy wynajdują dla niej stale jakąś etykietę, fabrykowaną właśnie po to, aby zakasować wszelkie inne zawołanie”.

Głosu tego nikt wszakże wówczas nie słuchał. Manieryzm klasycystyczny pienił się powszechnie i, mimo swego kosmopolitycznego oblicza, zapuszczał także korzenie nawet

w „szkołach narodowych”, nie bez pewnych zresztą korzyści dla nich. W sumie jednak kierunek ten fatalnie zaciążył na rozwoju muzyki współczesnej. Znalazłszy licznych zwolenników o małych ambicjach twórczych, doprowadził do istnej powodzi utworów wtórnych, poprawnie akademickich, czasem błyskotliwych i najczęściej efemerycznych. Cała ta marginesowa produkcja, angażująca wiele młodych sił w jałowe studia stylizatorskie, powołująca się niekiedy bezwstydnie na pietyzm dla Bacha, stworzyła z języka muzycznego swoisty volaplick o umowności tak stereotypowej, że ginęły w nim bez reszty jakiekolwiek indywidualne rysy stylu. Trafnie pisze o twórcach tej masowej produkcji Adorno, że „dostarczali oni na festiwale ukształtowanych z nieznośną monotonią modeli wszystkich koncertów^ toccat i suit, które przy fałszywych nutach i igraszkach rytmicznych brzmiały archaicznie i zarazem modnie”. Przy wszystkich ujemnych skutkach, jakie obciążają konto pseudoklasycyzmu, nie można wszakże pominąć milczeniem jednej przynajmniej jego zasługi: zwrócenia uwagi kompozytorów na zagadnienie formy. Od czasów romantyzmu sprawa ta pozostawała – można by rzec – w zaniedbaniu. Najoczywistszym tego dowodem był choćby fakt, że jedyną formą, jaką romantyzm przekazał w spadku nowej muzyce, był poemat symfoniczny – forma powstała z inspiracji literackiej, nie zaś muzycznej. Ani impresjonizm, ani ekspresjonizm w swej pierwszej fazie niczego w tym stanie rzeczy nie zmieniły. Wprawdzie pseudoklasycyzm, operujący starymi schematami formalnymi, również nie wniósł w tym zakresie nic nowego do muzyki współczesnej, jednak wysuwając sprawę formy na plan pierwszy, przyczynił się w niemałej mierze do przywrócenia zwichniętej w świadomości kompozytorów równowagi między formą a treścią. Strawiński pisał: „Uważam muzykę z istoty swej za niezdolną do wyrażania czegokolwiek: uczucia, postawy, stanu psychicznego, zjawiska natury itd... Zjawisko muzyki dane nam jest w jednym tylko celu: ustanowienia ładu w rzeczach, w tym – i to głównie – ładu między człowiekiem a czasem”. Zdania te cytowano wielokrotnie, żeby zdyskredytować Strawińskiego. Jednakże sensu ich nie należy – wydaje się – odrywać od konkretnej sytuacji historycznej, w jakiej zostały wypowiedziane. Pomimo wszystkich antyromantycznych deklaracji w postawach twórczych kompozytorów nadal przeważał świadomie lub nieświadomie czynnik ekspresji nad czynnikiem formy, przedłużając anarchiczny od czasów romantyzmu rozwój muzyki. Wypowiedź Strawińskiego trzeba zatem traktować raczej jako gwałtowną demonstrację przeciw temu stanowi rzeczy niż świadectwo rzeczywistych poglądów twórcy *Symfonii psalmów*. Słusznie podkreśla Egon Wellesz, że poważną zdobyczą nowej muzyki jest „troska o przywrócenie ścisłego stosunku między formą i zawartością”. Strawiński, a za nim i inni

pseudoklasycy, kładąc przesadny akcent na formę, przyczyniali się w niemałej mierze do odnowy tej „troski”.

SYNTEZY NARODOWE¹⁶

Kryzys kultury i dezintegracja narodowościowa Europy nie tylko nie sprzyjały, ale wręcz odbierały możliwość powodzenia wysiłkom twórców zmierzających w sztuce do syntetyzowania środków współczesnych w stylu artystycznym, który by miał cechy uniwersalne. O istnieniu stylu danej kultury w danym czasie decyduje jej jedność. O jedności zaś kultury może być wtedy mowa, gdy rozmaite dążenia materialne i duchowe danej zbiorowości ludzkiej zbiegają się w jakimś jednym nadrzędnym celu, choćby metafizycznym. Nie miały tego wspólnego celu narody Europy ani w XIX, ani w naszym wieku. Nie miał więc swego stylu ani wiek XIX, ani nasza epoka. Romantyzm nie był stylem, był sposobem myślenia, buntem przeciw esprit bourgeois, jego wartość leży głównie w negacji: nie pozwolił kulturze całkowicie zmieszczanieć. Próby syntez współczesnych mogły się udawać w Europie jedynie w ramach mniejszych jednorodnych wspólnot kulturalnych, np. narodów, ale też i zasięg tych syntez był z natury swej ograniczony i jakkolwiek doniosły byłby ich wkład w ogólny dorobek naszej epoki, ich styl nie mógł z natury swej mieć charakteru uniwersalnego. W wielu krajach Europy podejmowano takie próby syntez współczesnego języka i składni muzycznej w oparciu o szczególne dla danego narodu właściwości myśli muzycznej, wytworzone przez tradycję czy to artystyczną, czy ludową. Przykładem najwybitniejszych tego typu syntez jest z jednej strony: twórczość Claude Debussy'ego i Ravela we Francji, Janačka i Martinu w Czechach, Prokofiewa w Rosji, Hindemitha w Niemczech, de Falli w Hiszpanii, Brittena w Anglii, Petrasiego we Włoszech – wykazująca przewagę cech klasycznych, z drugiej strony: twórczość Bartóka na Węgrzech, Szymanowskiego w Polsce, Honeggera we Francji, Szostakowicza w Rosji, Ivesa w USA – o przewadze cech romantycznych.

NOWI EMPIRYCY¹⁷

Potrzeba empiryzmu nie wygasła bynajmniej w muzyce współczesnej z pojawieniem się różnego rodzaju tendencji syntetyzujących dotychczasowe zdobycze. Zaszczepione przez Debussy'ego i Bartóka pragnienie wyjścia poza krąg europejskiej kultury muzycznej wystąpiło może najżywiej w twórczości Messiaena i Joliveta – dwóch czołowych

¹⁶ *Ibidem*, s. 31-32.

¹⁷ *Ibidem*, s. 32-34.

przedstawiciele grupy La Jeune France, założonej w 1936 r. z zamiarem przeciwstawienia się hegemonii pseudoklasycyzmu i odrodzenia humanistycznych wartości w muzyce, jak o tym świadczy wydany przez tę grupę manifest, gdzie mówi się o „szczerości, szlachetności i świadomości krytycznej” oraz chęci „stworzenia muzyki żyjącej”. Estetyka zarówno Messiaena, jak i Joliveta przesiąknięta jest spirytualizmem, a nawet mistycyzmem („misja sztuki muzycznej jest ludzka i zarazem religijna”). Nie jest to jednak tak istotne dla ich muzyki, jak wynalazczość i śmiałe nowatorstwo w posługiwaniu się współczesnymi środkami oraz znaczne rozszerzenie horyzontu muzycznego przez wciągnięcie doń muzyk obcych dotąd europejskiemu kręgowi kulturalnemu. Messiaen używa chętnie w swej muzyce skal modalnych, skal hinduskich, ćwierćtonów, techniki seryjnej, inspiruje się śpiewem ptaków, stosuje szeroko fale Martenota i instrumenty dalekowschodnie. Jolivet znów czerpie wiele z muzyki afrykańskiej, dalekowschodniej i polinezyjskiej. U obu występują silne tendencje do uniwersalizacji współczesnego języka muzycznego. Aspiracje te znajdują oddźwięk w młodszej generacji: z doświadczeń i Joliveta, i w większym jeszcze stopniu Messiaena, jak również działającego na terenie USA starszego od nich nowatora Edgar da Varese'a, skorzysta ten zwłaszcza odłam kompozytorów francuskich, niemieckich i włoskich (Boulez, Stockhausen, Nono, Berio, Kagel), który przeszedłszy twardą szkołę dodekafonii i zapoznawszy się, dzięki głośnemu już dziś ośrodkowi w Darmstadt-Kranichstein, z najbardziej nowatorskimi dziełami współczesnymi, po szeregu ciekawych własnych poszukiwań w zakresie wartości różnych struktur rytmicznych i polirytmicznych – zwrócił swe główne zainteresowanie w stronę możliwości ujawnionych przez eksperymenty z tzw. muzyką konkretną P. Schaeffera w Paryżu i muzyką elektronową W. Meyera-Epplera i H. Eimerta w Kolonii, które zresztą z czasem połączą się w jeden nurt „muzyki eksperymentalnej”. Poważną rolę inspiracyjną odegrała w latach pięćdziesiątych działalność Amerykanina, Johna Cage'a, który bardziej może swymi oryginalnymi koncepcjami i pomysłami muzycznymi niż własną muzyką, żywo oddziałał na wyobraźnię twórczą niemal wszystkich wybitniejszych kompozytorów myślących kategoriami nowoczesnymi. Za małe mamy jeszcze rozeznanie, aby orzekać, jakie perspektywy odsłania przed nami rozwój muzyki współczesnej i jej awangardowe poczynania. Schönberg powiedział kiedyś: „Przez muzykę nową i zachowującą wciąż swój charakter nowości rozumie się muzykę, która wyraża po raz pierwszy określoną ideę. Muzyka, która nie spełnia tego warunku, jest przestarzała już w chwili narodzin i nie jest zdolna zatrzymać na sobie uwagi”, Muzyka Bouleza, Stockhausena, Cage'a, Xenakisa, Berio czy Kagela spełnia – jak się zdaje – warunek określony przez Schönberga. W każdym razie twórcy ci nie kierują tęsknych spojrzeń ku

„złotym wiekiem” muzyki w nadziei, że przeszłość da im wskazówki, jak mają tworzyć dzisiaj. Ich wzrok obrócony jest w przyszłość. Wiedzą, że każdą normę sztuki muszą zdobyć sami poprzez błędy i klęski, że tylko okupiona najwyższym trudem może ich muzyka osiągnąć trwale znaczenie w historii kultury.

CLAUDE DEBUSSY¹⁸

W historii muzyki współczesnej trzech kompozytorów pasowano kolejno na demiurgów nowego świata dźwięków: Debussy'ego, Strawińskiego i Schönberga. Pierwszy odpadł z tej trójki Debussy. Rychło bowiem w świadomości Francuzów, a później i innych narodów, utwierdziło się przekonanie, że Debussy – to właściwie klasyk. Inaczej miała się rzecz ze Strawińskim. Najszybciej przez pompierów awangardy kanonizowany na „świętego rewolucji muzycznej”, o którego „czystości, prawdziwości i wspaniałej sile duchowej” zapewniał znany filozof katolicki Jacques Maritain, że „są w takim stosunku do gigantyzmu *Parsifala* i tetralogii, jak cud Mojżesza do sztuczek Egipcjan” Strawiński oglądał do niedawna objawy upadku swej wielkości w oczach wielu współczesnych. Kiedyś za bluźnierstwo poczytywany i skrzętnie przemilczany pierwszy atak w wielkim stylu na jego pozycję, przypuszczony przed ćwierćwieczem przez Cecila Graya (*A Survey of Contemporary Music*. London 1927), znalazł po drugiej wojnie na Zachodzie nie tylko popleczników wśród wczorajszych wielbicieli znakomitego kompozytora, ale i kontynuatorów (Th. W. Adorno, E. Ansermet, F. Goldbeck, A. Golea, P. Boulez i in.). W pantheonie twórców „rewolucji” muzycznej pozostał tylko Schönberg. Gdyby żył, chodziłby dziś w glorii swego zdetronizowanego antagonisty – Strawińskiego, któremu na starość przyszło pójść do dodekafonicznej Canossy (utwory po 1952 r.). Przyszły dziejopis, przerzucając beznamiętnym okiem sterty nut powstałych w końcu zeszłego stulecia i w pierwszej połowie wieku XX, będzie miał mniejszy kłopot z ustaleniem hierarchii osiągnięć muzycznych niż my. Wprawdzie i jego sąd nie będzie absolutny, tzn. wolny od błędu, ponieważ pełną jasność widzenia zamąci mu i jego własna postawa, i potrzeby duchowe jego czasów, zawsze jednak bliższy będzie prawdy niż nasze opinie, ferowane wśród zaciętych sporów estetycznych. Na zdrowy rozum biorąc, nie byłoby Strawińskiego bez „wielkiej piątki” i Debussy'ego, a Schönberga bez Wagnera i Debussy'ego. Z prostego rachunku popartego chronologią wydarzeń wynika niezbicie, że Debussy'emu należy przyznać ojcostwo przełomu, jaki oddziela muzykę naszej epoki od poprzedniej. Oczywiście, że i sam Debussy jest nie do

¹⁸ *Ibidem*, s. 37-46.

pomyślenia bez francuskiej tradycji (nie tylko muzycznej), bez rosyjskiej „wielkiej piątki” z jej *lux ex Oriente*, a wreszcie i bez tego germańskiego Wotana – Wagnera, którego przemożne wpływy musiał Debussy trzebić nie tylko w swym środowisku, ale i w sobie samym. Nie zmienia to jednak faktu, że kluczową postacią nowej epoki muzycznej jest Debussy, i nic tu nie wskórają bałwochwalcze hołdy składane innym bogom, ponieważ on jest z nich wszystkich pierwszy. Tego mu nikt nie odejmie. Drogą, którą on utorował swymi nowatorstwami, wedrą się do czujnie strzeżonych twierdz akademizmu wszystkie obdarzone dynamiką rozwojową siły muzyczne naszych czasów, by wniwecz obrócić zużyte formuły i wyświechtane recepty kształtowania materii muzycznej. Z pojawieniem się Debussy'ego powiał na muzykę europejską ożywczy prąd nowych myśli, nowych estetyk, nowych sugestii, wrogich wszystkiemu, co zastygłe i skostniałe. Nikt przed nim nie umiał z tak niezawodną sprawnością operować środkami, które wydawały się nie do użycia. Odkrywał nowe, ale częściej bodaj powoływał do życia stare, z których duch wszelki dawno już uleciał. Rozszerzył ogromnie horyzont myśli muzycznej. Wpływołodzi gubią się w domysłach, co go popchnęło do zerwania z praktyką dwóch trybów – majorowego i minorowego. Od kogo przejął np. gamę całotonową (użyta m. in. w partiach klarnetu i fletu w *Preludium do „Popołudnia fauna”*) – od Liszta, Glinki czy Dargomyżskiego? Skąd mu przyszło do głowy robić tak szeroki użytek z gamy całotonowej C, D, E, Fis, Gis, Ais? Co go natchnęło do posługiwania się pentatoniką – *Zygfryd* Wagnerowski czy może któraś z muzyk dalekowschodnich, np. jawańska, a może właśnie szkocka? Prawdopodobnie Rosjanie zainspirowali mu użycie niektórych starych skal modalnych, które mógł zresztą zaczerpnąć także z chorału gregoriańskiego, ale co go skłoniło np. do użycia siedmiotonowej gamy frygijskiej na początku *Kwartetu smyczkowego* albo doryckiej w *Suite bergamasque*? Albo znów kto mu podszepnął używanie akordów całotonowych (m. in. *Soiree dans Grenade*) czy postępu akordów septymowych (*Cathedrale engloutie*) i nonowych (m. in. w pierwszym z *3 nokturnów*)? Wszystkie te pytania mają posmak pytań retorycznych. Bo i cóż komu z tego przyjdzie, że będzie znał choćby najdokładniejszą na nie odpowiedź, skoro i tak nie wyjaśni nam ona nigdy dialektyki myślowej poprzedzającej akt twórczy Debussy'ego. Można tylko stwierdzić, że pewność, z jaką stosuje owe nowatorstwa, znamionuje urodzonego muzyka. Debussy uprawiał wszystkie prawie rodzaje twórczości, w każdym zostawiając dzieła noszące znamię jego wyjątkowej osobowości. W jego muzyce panuje całkowita swoboda, ale tylko dzięki jego geniuszowi nie jest ona – jak u naśladowców – anarchią. Forma w jego muzyce jest raczej następstwem idei inspirowanych poetyckim obrazem niż formą w tradycyjnym znaczeniu. Stąd posądzało się Debussy'ego o brak zmysłu konstrukcji.

Tymczasem w świetle analizy założeń jego sztuki i rezultatów, jakie nią osiąga, okazuje się on właśnie mistrzem konstrukcji, ale konstrukcji jemu tylko właściwej. Jako dowód – stosując nawet kryteria tradycyjne – wystarczy przytoczyć *Kwartet smyczkowy* czy choćby suitę *Morze*, która pod względem budowy jest w istocie symfonią, fi jej trzy części o programowych tytułach mogłyby z powodzeniem przyjąć nazwy *Allegra*, *Scherza* i *Finale*. W wielu swych utworach Debussy świadomie zaciera konstrukcję dla wywołania w nas jakiejś wizji lub nastroju. *Preludium do „Popołudnia fauna”* było pierwszym wybitnym dziełem wielkiego odnowiciela francuskiej szkoły narodowej, które zdobyło sobie wstępnym bojem szeroką publiczność. Utwór ten miał być w pierwotnym zamiarze kompozytora pierwszą częścią symfonii stanowiącej jakby komentarz muzyczny do znanego poematu S: Mallarmego *Popołudnie fauna*. Poszczególne jej części miały nosić podtytuły: *Preludium*, *Interludium* i *Parafraza*. Ostatecznie Debussy ograniczył się do napisania tylko *Preludium* i stąd ta nazwa w tytule dzieła. Dla uniknięcia nieporozumień i uprzedzenia tych wszystkich, którzy gotowi by doszukiwać się jakiejś ścisłej zależności między muzyką a wątkiem anegdotycznym poematu Mallarmego, zlecił Debussy wydrukować w programie inauguracyjnego koncertu następujące wyjaśnienie: „Muzyka tego *Preludium* jest bardzo swobodną ilustracją poematu Mallarmego i nie pretenduje bynajmniej do jego syntezy. Są to raczej zmieniające się jedna po drugiej dekoracje, na tle których krążą pożądania i rojenia fauna w upale pewnego popołudnia. Zmęczony w końcu ściganiem uciekających przed nim bojaźliwie nimf i najad, zapada w upajający sen wypełniony ziszczonymi wreszcie marzeniami, posiadaniem wszystkiego w całej naturze”. Mallarme, który – jak inni symboliści, a zwłaszcza Verlaine – marzył o upodobnieniu swej poezji do muzyki i który zrazu przyjął niechętnie wiadomość o tym, że ktoś usiłuje zrobić na odwrót i popsuć niezręczną muzyką wrażenie, jakie stwarza jego poezja, po usłyszeniu utworu napisał do Debussy'ego w liście: „Pańska ilustracja *Popołudnia fauna* nie tylko nie tworzy dysonansu z moim tekstem, lecz przeciwnie – przewyższa go w nostalgii i świetle subtelnością, omdlałością, bogactwem...” Młodość Debussy'ego upływa pod znakiem panowania impresjonizmu w malarstwie i symbolizmu w poezji. Oba te prądy wycisnęły trwałe piętno na jego twórczości, pierwszy w technice kompozytorskiej, drugi w estetyce. Zbyt wielu znał malarzy i poetów tego czasu, zbyt żywy udział brał w ich ruchu artystycznym, żeby mogły one przejść obok jego muzyki niepostrzeżenie. Uwielbiał obrazy Turnera, lubił Whistlera i Degasa, znał Sisleya i Denisa, bywał u Mallarmego, ponad wszystko cenił poezje Verlaine'a, przyjaźnił się z P. Louysem, znał H. de Regniera, M. Maeterlincka, A. Gide'a, P. Valéry'ego, G. d'Annunzia, M. Prousta i wielu innych mniej znanych, których nie sposób tu

wyliczać. Jak silne zdawały się być dla współczesnych koneksje jego muzyki z malarstwem impresjonistów, świadczy choćby to, że mówiło się np. o zapożyczeniu przez Debussy'ego tytułu *Nokturny* od Whistlera, przy czym w *Nuages* dopatrywano się analogii z Monetem, w *Fêtes* – z Renoirem, w *Sirènes* – z Turnerem (angielskim prekursorem impresjonizmu). Nie da się zaprzeczyć pewnej malarskości *Morza* czy zwłaszcza niektórych utworów fortepianowych Debussy'ego (*Estampes, Images, Preludiów*). Trzeba tylko pamiętać, że całe to rzekome „malarstwo dźwiękowe” nie ma nic wspólnego z odtwarzaniem natury. Chodzi tu jedynie o sugestię stwarzającą klimat pokrewny rzeczom i zjawiskom określonym tytułami. Pod tym względem muzyka Debussy'ego zbliża się do sztuki poetyckiej symbolistów, którzy domagali się od poezji, żeby starała się być muzyką, żeby nie używała barw wyraźnych, lecz tylko ich odcienie, żeby się stała – jak powiada Verlaine w *Art poétique* – „piosnką o roztopionych konturach, gdzie chwiejność łączy się ze zwięzłością” lub po prostu „przygodą zdaną na figle wietrzyka porannego”, byleby tylko nie była „literaturą”. I nic dziwnego, że w poezji Verlaine'a przede wszystkim szukał Debussy natchnienia, ilekroć przychodziło mu łączyć swoją muzykę ze słowem (*Ariettes oubliées, Fêtes galantes*). Jednakże – nie umniejszając znaczenia tych prawdziwych klejnotów, jakimi są pieśni Debussy'ego – najważniejszym jego dziełem zrodzonym pod auspicjami symbolizmu był bez wątpienia dramat liryczny *Pelleas i Melisanda*. W roku 1889 Debussy, zapytany przez swego profesora kompozycji, Guirauda, o to, jaki poeta mógłby mu dostarczyć libretta do opery, odpowiedział: „Taki, który mówiąc o rzeczach na wpół, pozwoliłby mi zaszcześcić moje marzenie na swoim; który by stworzył postacie spoza wszelkiego określonego miejsca i czasu; który by mi nie narzucał despotycznie «scen do obróbki», lecz pozwolił mieć tu i ówdzie więcej artyzmu niż on sam... Marzę o tekstach, które by mnie nie skazywały na popełnianie długich, nudnych aktów, które by mi dostarczały scen zmiennych, różnych co do miejsca i rodzaju, gdzie postacie nie rozprawiają, lecz żyją. Nic nie powinno zwalniać toku dramatu: wszelkie rozwinięcie muzyczne, którego nie domagają się słowa, jest błędem”. To pragnienie, w którym młody podówczas kompozytor wyraził faktycznie swoje *credo* w przedmiocie estetyki libretta, miało się w parę lat później spełnić. Oto bowiem oglądając w roku 1893 na scenie teatru Bouffes-Parisiens dramat nieszczęśliwej miłości Pelleasa i Melisandy pióra belgijskiego symbolisty, dramaturga i filozofa – Maeterlincka, odkrył Debussy z radością, że to jest właśnie ta sztuka, na którą czekał daremnie od dawna i która odpowiada idealnie jego potrzebom. Pracując nad nią, zdawał sobie Debussy sprawę z tego, że w dziele scenicznym pierwiastek dramatyczny musi mieć pewną przewagę nad muzyką, jeśli dramat rozgrywający się na scenie nie ma być nużący dla widzów. Ani opera

melodyczna typu włoskiego, ani opera symfoniczna typu wagnerowskiego nie spełniały tego warunku. Debussy'emu udało się uchwycić idealne proporcje między środkami teatru i muzyki i, w rezultacie, opery przez niego stworzonej, mimo iż z treści samej uleciały potęgujące niegdyś jej wyraz uroki symbolizmu, słucha się do dziś z nie słabnącym napięciem i wzruszeniem. Panuje w niej ten sam duch swobody, co i w innych dziełach. Najzuchwalszymi środkami posługuje się tu Debussy w sposób tak naturalny, umie z nich wydobyć tyle ekspresji, że uchodzą one naszej uwadze przy słuchaniu i dopiero analiza partytury może nam odsłonić ich istnienie. Koncepcja traktowania tekstu słownego w stylu pośrednim między *parlando* i *arioso* była nie mniej nowatorska i przerosła chyba marzenia J. J. Rousseau o „recytatywie dostosowanym do prostoty i klarowności języka francuskiego”. Styl ten umiarkowanie monodyczny, unikający dużych interwałów, a tym samym wszelkich patetycznych wybuchów i namiętnych okrzyków, przeciwstawił po raz pierwszy – i to w sposób zwyczajny – francuską powściągliwość wagnerowskiej emfazie. „Muzyk francuski – pisał o Debussy'm z okazji *Pelleasa* Romain Rolland w *Janie Krzysztofie* – zdawał się z ironiczną dyskrecją starać o to, by wszystkie namiętne uczucia wyrażane były półgłosem. Miłość, śmierć – bez krzyku. Tylko przez nieuchwytnie falowanie linii muzycznej, przez dreszcz w orkiestrze, słaby jak drganie kącika ust, słuchacz uświadamiał sobie dramat rozgrywający się w duszach... Wszędzie... panowała w dziele wyrafinowana prostota. Prostota, bynajmniej nie prosta, prostota, która była wytworem woli, wyrafinowanym dziełem starego społeczeństwa.” Po *Pelleasie*, równoległe z linią „impresjonistyczno-symboliczną”, u kresu której znajduje się jeden z najdziwniejszych utworów Debussy'ego: *Męczeństwo św. Sebastiana*, dzieło – jak brzmi werdykt arcybiskupa Paryża – „obrażające sumienia chrześcijańskie”, ponieważ łączy kult Adonisa z kultem Jezusa, zarysowuje się w twórczości Debussy'ego coraz wyraźniej tendencja do upraszczania języka muzycznego. Przejawia się ona już w *Children's Corner*, w pieśniach do słów dawnych poetów francuskich: Ch. d'Orléans, F. Villona i T. L'Hermite'a, by wystąpić z całą mocą w utworach pisanych już podczas wojny, której wybuch przeżył Debussy niezwykle boleśnie. „Wydaje mi się – pisał w tym czasie do jednego ze swych młodych przyjaciół – iż jest okazja, żeby wrócić do tradycji francuskiej, nie tej ciasnej współczesnej, lecz tej prawdziwej, która idzie śladami Rameau.” I w tym duchu, który określa się jako „klasycyzm poszukujący nowej formy”, pisze Debussy swoje ostatnie dzieła: *12 etiud* na fortepian i trzy sonaty – na wiolonczelę i fortepian, na flet, altówkę i harfę, i na skrzypce i fortepian. Pozostawiona w szkicach *Oda do Francji* na solistów, chór i orkiestrę – to już tylko łabędzi śpiew twórcy, manifestującego gorące przywiązanie do swego wielkiego narodu. Nasza naturalna skłonność

do upraszczania napotyka zawsze trudności, gdy ma zdefiniować zjawisko tak bogate, jak twórczość Debussy'ego, lub wyszukać w nim jakieś punkty stałe, przez które dałoby się przeciągnąć linię oznaczającą jakąś tendencję. Otóż dzieła Debussy'ego wymykają się takim zabiegom i dotąd jeszcze płatają figla klasyfikatorom, którym się wydaje, że już je zamknęli w jakiejś formule. Podobnie się stało z owym „klasycyzmem”, który zdawał się tak prosto tłumaczyć rzeczy wcale nie proste. Jego ofiarą padła m. in. muzyka do baletu *Jeux*, odbiegająca od wydedukowanej „linii”, a że zepchnął ją w swoim czasie w cień „huragan od wschodu”, czyli *Sacre du printemps* Strawińskiego, miano dodatkowy powód, aby się nią zbyt nie przejmować. Dopiero w naszych czasach doczekała się renesansu i pełnego uznania, biorąc odwet na tych, którzy ją zlekceważyli w pościgu za etykietką. Na czym polega niezwykłość i niedostrzegane dawniej nowatorstwo tej prawdziwej perły w kologii arcydzieł Debussy'ego? Analiza środków harmonicznycych nie daje nam zadowalającej odpowiedzi na to pytanie, w porównaniu bowiem do wcześniejszych jego utworów środki te są w *Jeux* znacznie mniej radykalne, element harmoniczny jakby uległ skarłowaceniu, a w każdym razie pełni pośledniejszą rolę i nawet politonalne fragmenty są słuchowo niezauważalne. Subtelna instrumentacja wydobywa oczywiście sonorystyczne walory struktur dźwiękowych, ale na pierwszy plan wysuwa się tu arabeskowa i współdziałająca z nią, ostinatowo-ornamentalna motywika, zmienne metrum i uzyskiwana głównie zmiennym wolumenem brzmienia zmienna dynamika i te przede wszystkim czynniki wprawiają masę dźwiękową w ruch falowy o niesłychanej płynności, gdzie stosując tradycyjne kryteria, na próżno szukałoby się tematyki w klasycznym tego słowa znaczeniu, kontrapunktu czy jakiejś zamkniętej formy. Rządzi bowiem tą muzyką całkowicie nowa zasada konstrukcyjna, oparta – jak to sformułował Boulez – na pojęciu czasu nieodwrotnego i koncepcji formy, która się nieustannie odradza. Teraz dopiero zaczynamy pojmować, dlaczego Debussy domagał się dla tej muzyki orkiestry „beżnożnej”, która by barwę jego dzieła podświetlała jakby od tyłu⁷. Jakież to wszystko ma związek z „klasycyzmem” dwudziestowiecznym i na co nam się może zdać ta kategoria w odniesieniu nawet do dzieł Debussy'ego, nie wyłamujących się z niej tak jaskrawo jak *Jeux*. „Muzyka Debussy'ego – pisał Romain Rolland – jest wyrazicielką sensualizmu estetycznego swego narodu, który szuka w sztuce przyjemności i niechętnie przyjmuje brzydotę nawet wtedy, gdy ją usprawiedliwiają konieczne potrzeby dramatu i prawdy... Orkiestra Debussy'ego żywi pogardę dla orgii dźwiękowych, do jakich przyzwyczał nas już Wagner. Jest powściągliwa i wyszukana jak piękna fraza klasyczna z końca XVII wieku. *Ne quid nimis* – nic zbyt wiele – oto dewiza tego artysty.” D'Annunzio nie mógł złożyć większego hołdu ceniom Debussy'ego, niż nadając mu miano

„Claude de France”. W jego to bowiem dziełach objawił się geniusz Francji w takim blasku, jakiego jej muzyka nie oglądała co najmniej od stu pięćdziesięciu lat. 1956

ARNOLD SCHÖNBERG¹⁹

W 1951 r., w związku ze śmiercią Schönberga, kwartalnik „Music and Letters” zwrócił się do szeregu wybitnych muzyków w Anglii z zapytaniem, jaki jest ich osobisty stosunek do Schönberga i jego twórczości. Na dwadzieścia pięć odpowiedzi tylko dwie brzmiały pozytywnie: Egona Wellesza, dawnego ucznia i przyjaciela Schönberga jeszcze z czasów wiedeńskich, i Humphreya Searle'a, młodego dodekafonisty angielskiego. Nazwisko Schönberga po drugiej wojnie światowej stało się, jak wiadomo, bojowym zawołaniem najbardziej awangardowych środowisk muzycznych Europy. Czy wynik ankiety świadczy o tym, że Anglia, w której od początku wieku stwierdza się zgodnie wielki renesans muzyki, pozostaje – jeśli idzie o rozwiązywanie aktualnych problemów nowoczesnego języka i stylu muzycznego – daleko w tyle za innymi krajami? Z pewnością nie. Taka sama ankieta przeprowadzona nawet we Włoszech, Francji i USA, a więc w krajach, gdzie – poza Niemcami Zachodnimi – twórczość Schönberga znana jest muzykom względnie najlepiej, dałaby podobne rezultaty jak w Anglii. Jak to pogodzić z wzięciem, jakim się po II wojnie cieszyła wśród muzyków Schönbergowska technika dodekafoniczna? Z negatywnych odpowiedzi na ankietę wynika, że najwięcej zastrzeżeń budzi nie technika dodekafoniczna Schönberga, lecz jego estetyka. Jest rzeczą znamioną, że nawet między dodekafonistami toczą się spory w przedmiocie oceny ogólnego dorobku muzycznego Schönberga. Stąd różnice, jakie ich dzielą w ustalaniu hierarchii wśród trzech protagonistów dodekafonizmu: Schönberga, Berga i Weberna. Z trzech głównych grup, jakie dałoby się dziś wyodrębnić w tym dalekim od jednolitości ruchu: ortodoksyjnej czy – jak ją nazywają niektórzy – „akademickiej” (m. in. Leibowitz, Rufer), „spekulatywnej” (z której się wywodzi m. in. tzw. punktualizm – Boulez, Pousser, Nono, Stockhausen, Eimert) i eklektycznej (m. in. Dallapiccola, Liebermann, von Einem) – każda wynosi innego z wymienionych tu twórców na szczyt hierarchii: pierwsza – Schönberga, druga – Weberna, trzecia – Berga. Że pierwsza pragnie ugruntować zasługę Schönberga, to rozumiałe, on przecież był inicjatorem całego ruchu. Że trzecia obiera sobie za patrona Berga, to pewnie dlatego, żeby jego autorytetem usankcjonować w oczach „prawowiernych” swoje odstępstwa od doktryny. (Czyż jednak sam Schönberg nie dawał przykładu takich odstępstw?) Jakie jednak względy kierują wyborem

¹⁹ *Ibidem*, s. 47-57.

drugiej? – Wydaje się, że i na to pytanie nietrudno znaleźć odpowiedź. Muzyka Weberna jest niewątpliwie najbardziej intelektualna i najbardziej odległa od pozamuzycznej inspiracji. Zdaniem tej grupy technikę dodekafoniczną wynalazł wprawdzie Schönberg, ale właściwy użytek zrobił z niej dopiero Webera. Muzyka Schönberga sprawiała zawsze kłopot nie tylko tym czy innym dodekafonistom. Bruno Walter, który poznał Schönberga koło 1905 r. i podbity jego wczesnymi dziełami nie szczędzi w swych pamiętnikach słów uznania potęgę jego indywidualności, wyznaje w końcu otwarcie, że jego rozumienie muzyki Schönberga zamyka się na *II Kwartecie smyczkowym*, przy czym wyraża „przekonanie, bez cienia ironii, że w przyszłym istnieniu, kiedy będzie miał doskonalsze organa percepcji muzycznej, dostąpi z pewnością tego szczęścia, że go poprosi o przebaczenie za swą pierwotną, ziemską ignorancję”. W okresie międzywojennym odnosiło się wrażenie, że poza niewielką grupką wiernych przyjaciół nikt nie pragnie muzyki Schönberga i każdy rad by się jej pozbyć jak zmory ciążyącej na myślach. A. Casella, wynalazłszy kiedyś dla współczesnej muzyki dwie obszerne szuflady – „bolszewicką” i „mienszewicką”, nie omieszkał do bliższej swym upodobaniom, drugiej, włożyć „restauratorów klasycyzmu”: Strawińskiego, Hindemitha, Prokofiewa i Kodaly'ego, pospołu z Bartókiem, do pierwszej natomiast zapakować bez ceregieli wszelkich nowatorów: austriackich, niemieckich, czeskich i amerykańskich, naturalnie z Schönbergiem na czele. Można sobie wyobrazić wdzięczność muzyki radzieckiej za ten upominek podarowany przez Casellę w hołdzie dla wpływów jej ideologii! O co wszakże chodzi tym wszystkim, którzy się wybrzydzą muzykę Schönberga? Gdyby chociaż byli zgodni w swych sądach. Ale rzecz w tym, że jednych razi jej zbyt emocjonalizm, innych przeciwnie – nadmierny intelektualizm. Nosi ona rzeczywiście obie te cechy, tylko nie we wszystkich dziełach. Ogólnie biorąc, te które pochodzą sprzed pierwszej wojny, zdają się nie mieć związku z tymi, jakie powstały po wojnie, aż do opusu 30. W gruncie rzeczy jednoczy je ta sama, wciąż niezmienna postawa artysty wobec świata – traktowanie muzyki jako swoistego wyrazu reakcji uczuciowych, jakie ów świat w nim wywołuje. Przybiera ona wprawdzie w poszczególnych fazach rozwojowych niekiedy diametralnie różne aspekty estetyczne, ale wynika to nie ze zmiany postawy, lecz z imperatywów estetycznych danego czasu i z ewolucji strukturalnej, jaką przechodzi jego muzyka. Stąd paradoksy, jakimi usiana jest cała droga twórcza Schönberga. U jej początków ukazuje się nam czystej krwi romantyk, który zapytany, dlaczego wziął się do muzyki, mógłby odpowiedzieć bez chwili wahania słowami Henrietty Feuerbach: „Bo muzyka ma tę przewagę nad innymi sztukami, że nie potrzebuje pośrednictwa myśli; działa na wrażliwość, która jest bliższa naszemu *ja* wewnętrznemu niż rozum”. W tej romantycznej postawie twórcy, który pragnie swe treści wewnętrzne

przekazać słuchaczowi „bez pośrednictwa myśli”, ma swoje źródło nie tylko pierwsze pięć opusów (m. in.: *Gurrelieder*, *Verklärte Nacht*, poemat symfoniczny *Pelleas i Melisanda*), jak chcą niektórzy, lecz – moim zdaniem – cała jego muzyka z wyjątkiem pięcioletniego okresu eksperymentów z techniką dodekafoniczną. W utworach bezpośrednio poprzedzających okres „ekspresjonistyczny” – pierwszych dwóch kwartetach czy *Kammersymphonie* (op. 9), które mogłyby być uważane za antycypacje „nowej rzeczywistości”, Schönberg szlifuje swoje narzędzie wyrazu i dąży do jak największej kondensacji środków formalnych. Nie bez powodu czyni te przygotowania. Czeka go podróż w nieznaną: wędrówka po morzu muzyki atonalnej i pieklach ekspresjonizmu. Czymże jednak jest ekspresjonizm, jeśli nie romantyczną ucieczką kłębiących się we wnętrzu artysty treści uczuciowych, które jak niegdyś, tak i teraz, prześladowane przez „mędrca szkiełko i oko”, chronią się przed współczesnymi w atmosferę koszmaru – jak w dramatach *Erwartung* i *Die glückliche Hand*, lub też oblekają w pancerz ironii – jak w *Pierrot lunaire*. Czyż to nie sam Schönberg pisał, że „patos był jedną z najbardziej podziwianych zalet poezji sto lat temu, gdy dziś wydaje się śmieszny i używa się go do celów satyrycznych... Patos stał się niemodny, od czasu, gdy naturalizm przedstawił prawdziwe życie takim językiem, jakim ludzie mówią, chcąc dobić interesu”. Przyjrzyjmy się bliżej jednemu z najgłośniejszych dzieł Schönberga – *Pierrot lunaire*. Księżyc to motyw romantyczny, Pierrot – jeszcze starszy, z *commedia dell'arte*. Połączył je „fin de siècle” – epoka pierwszej fazy wielkiego kryzysu kultury. Zapowiadał ją Baudelaire i Rimbaud. Niepokój metafizyczny pogłębiali Hartmann i Nietzsche. Poeci mieli go już we krwi. Laforgue przybierał w *Complaintes* (1885) postać Lorda Pierrota, by móc pod maską ironii ukryć nostalgię za rozpadającym się światem niewzruszonych praw i wartości, a w *Naśladowaniu Marii Panny Księżycowej* (1886), w dialogu z księżycem do reszty odzierał nas ze złudzeń co do sensu ludzkich działań. I oto, w tym samym niemal czasie (1834), na peryferiach francuskiej kultury, w Belgii, młody, nie znany nikomu poeta Albert Giraud, stworzył w cyklu melodramatycznych poematów, niezależnie od Laforgue'a, postać księżycowego Pierrota – „Dandy de Bergame”, a wokół niego atmosferę pełną już znamion zwiastujących zarówno perwersyjnie wyszukany, dekadenski estetyzm końca wieku, jak i sadomasochistyczną odrośl sztuki XX wieku. Pierrot Girauda ma swoją czułą subretkę Kolombinę, którą kocha, i smutną damę, ochmistrzynię, która się w nim kocha. Ma też wroga – łysęgo skąpca Cassandra. Jego czaszkę, w pijanym widzie po orgiach nocnych, przerabia za pomocą świdra na główkę fajki, innym znów razem rzępoli po niej wielkim smyczkiem niczym na skrzypkach. Oblany księżycową poświatą błąka się nieszczęsny, nie mogąc odgonić od siebie krwawych wizji. Wszędzie gdzie spojrzy, krew płynie: z nagiej piersi Ma-

donny, z hostii, która się podczas czerwonej mszy w jego własne serce przemienia, z głowy nieboszczyka w trumnie, gdzie spodziewa się znaleźć rubiny, z warg chorego, którego zjawa wylania się spoza dźwięków walca Chopina, z ciał poetów ukrzyżowanych na swych własnych wierszach. Strach przed śmiercią wyziera z końcowych poematów II części: *Pieśni szubienicznej* i *Ścięcia*. Trzecia część jest już spokojniejsza. Pierrot staje się ucieleśnieniem modnego sentymentalizmu. Tęskni za swym krajem i wkrótce wraca do Bergamo. Dobrze mu znany „stary zapach legendarnych czasów” przyjmuje go i bierze w swe posiadanie. Z doskonałym niemieckim przekładem *Pierrot lunaire*, pióra O. E. Hartlebena, zetknął się Schönberg w 1911 w Berlinie i mocno zafrapowany jego poetyką, postanowił mu dać godną tekstu oprawę muzyczną. Po 5-miesięcznej pracy, 12 września 1912 ukończył ją, a wkrótce, 16 października tegoż roku, *Pierrot lunaire* został po raz pierwszy wykonany w berlińskiej Choralionsaal, przez Albertine Zehme – aktorkę, której utwór jest dedykowany, i pianistę E. Steuermanna. Na 3-częściową całość składa się 21 trzynastowierszowych poematów. W każdym z nich trzynasty wiersz jest powtórzeniem pierwszego i siódmego, a ósmy – drugiego, co daje tekstom następujący schemat formalny: A B C D - E F A B - G H I K A. Schemat ten zainspirował Schönberga do niezwykle pomysłowego użycia techniki kontrapunktycznej, co nadało całej kompozycji charakter utworu wybitnie polifonicznego. Technika imitacji i wariacji znalazły tu szerokie zastosowanie. I tak np. o ile *Die Nacht* (nr 8) pomyślany jest jako passacaglia, w *Parodie* (nr 17) poważną rolę strukturalną odgrywa kanon rakowy, a znów w *Der Mondfleck* (nr 18), utrzymanym w formie fugi – kanon lustrzany (rak w inwersji). Mamy więc tu już jakby w stanie załazkowym przyszłe zasady porządkowania materiału głównych (czterech) postaci serii, tylko że tu traktowanej jeszcze tematycznie. Z punktu widzenia formy i rytmu Schönberg, w porównaniu do *Erwartung* czy *Utworów na fortepian* op. 19, nie posunął się naprzód w *Pierrot lunaire*. W pewnym sensie cofnął się nawet wstecz. Sięgnął po znane formy zarówno homofoniczne, jak i polifoniczne (walc, barkarola, passacaglia). Prawdziwie nowatorski natomiast był język, jakim w tych formach przemawiał – pozbawiony wszelkich biegunów grawitacji tonalnej, wszelkiej funkcjonalności w sensie harmoniki tradycyjnej, aforystyczna niekiedy lapidarność niektórych numerów (jak np. nr 12 *Galgenlied*, trwający 13 sekund), precyzyjnie określona pisownia Sprechstimme – głosu na wpół mówionego na wpół śpiewanego (użytego zresztą już w *Die gluckliche Hand*) i wreszcie ściśle zindywidualizowana instrumentacja. Skład 8 instrumentów, jakimi posługuje się 5 wykonawców, zmienia się z każdym numerem. Fortepian, grający przeważnie staccato, nie występuje w nr 4, 1, 10 i 12. W *Der Dandy* (nr 3) głosowi towarzyszy piccolo, klarnet i fortepian, w *Der kranke Mond* (nr 7) tylko flet,

w *Enthauptung* (13) bas-klarnet, altówka, wiolonczela i fortepian, itp. Z lekcji ekonomii środków zademonstrowanej tu przez Schönberga skorzysta później wielu kompozytorów, w tej liczbie Strawiński. *Pierrot lunaire* nie jest uważany przez dzisiejszą awangardę za dzieło bez skazy. Boulez nie tylko odżegnuje się od jego ekspresjonistycznej estetyki, lecz wskazuje również na ubóstwo rytmiczne utworu, przede wszystkim zaś na to, że jego konstrukcja nie jest wynikiem strukturacji języka, tylko czymś apriorycznym, słowem, że „brak tutaj głębszej, wewnętrznej spójności między językiem a budową”. Lęk przed śmiesznością skłania artystę do wynajdywania najbardziej przewrotnych form wyrazu uczuciowego. I ten sam twórca, któremu jeszcze w 1912 r. malarstwo Kandinskiego i Kokoschki dodawało otuchy, że nie tylko muzyka, ale „i inne sztuki, których materialność jest pozornie wyraźniejsza, dochodzą do przewyciężenia w sobie wiary we wszechmoc rozumu i świadomości”, wyczerpawszy szybko korzyści, jakie mu dała „emancypacja dysonansu”, schodzi na szereg lat ze sceny kompozytorskiej, by w 1923 r. wstąpić na nią ponownie, ale tym razem z najbardziej wymyślną techniką, jaką można sobie wyobrazić. Co go skłoniło do tej gwałtownej zmiany? Strach przed chaosem atonalnym, w jaki zanurzył się przecież dobrowolnie? Bynajmniej. Zaskoczyła go – jak powiada – „niemożność komponowania dzieł bardziej skomplikowanych i o większych rozmiarach” w konsekwentnym atonalizmie, znoszącym wszelkie funkcje harmoniczne między dwunastoma dźwiękami skali chromatycznej. Wprawdzie omijał tę niedogodność, wspierając się tekstem poetyckim lub librettem, ale to go nie mogło zadowalać. Decyzje zapuszczania się w nieznaną podejmował Schönberg świadomie, do celów docierał intuicyjnie. Ale że intuicja nie jest busolą niezawodną, więc też nieraz przychodziło mu poznawać smak gorzkich rozczarowań. I podobnie jak angażując się w „emancypację dysonansu”, nie wiedział, dokąd go ona zaprowadzi, tak samo, w znacznej mierze instynktownie i przypadkowo, szukając wyjścia z atonalnej otchłani, „natrafił” na „metodę komponowania za pomocą serii dwunastu dźwięków nie mających związku między sobą”, ochrzczonej później przez innych mianem techniki dodekafonicznej. W liście do N. Słonimskiego (z 3 VI 1937 r.) pisał, że jej odkrycie „poprzedziły liczne próby wstępne. Pierwsza miała miejsce w grudniu 1914 lub na początku 1915 r., kiedy to robiłem szkice do symfonii (nie zrealizowanej – przyp. S. J.). Jej scherzo opierało się na dwunastodźwiękowym temacie... Byłem jeszcze wtedy daleki od myśli zastosowania takiego tematu jako postaci zasadniczej (Grundgestalt), wiążącej cały utwór... Trzeba było wielu prób ... zanim sobie nagle pewnego razu zdałem sprawę z istotnego celu swych wysiłków: wiodła mnie ku niemu nieświadomie potrzeba jednolitości i ładu”. Potrzeba została zaspokojona i cel osiągnięty, ale czy „złota klatka”, jakiej szukał przez tyle lat

daremnie i oto teraz trzymał niespodziewanie w swych dłoniach, odpowiadała akurat tej, o jakiej marzył, żeby w nią wpuścić śpiewającego ptaka swych uczuć i swej twórczej fantazji? I tu właśnie ma miejsce jeden z najbardziej dramatycznych paradoksów, jakie zna historia. Jak bowiem, jeśli nie paradoksem, nazwać casus twórcy, który w poszukiwaniu systemu nie krępującego jego muzyki znajduje dla niej nowy, znacznie surowszy od tego, z którego ją wyzwolił? Jak, jeśli nie dramatem, nazwać drogę twórcy, który, dążąc żarliwie do zdobycia nowych środków ekspresji, zwiedziony zostaje logiką systemu przez siebie wyspekulowanego i więzi w nim własną emocję? Wprawdzie przyrodzony zmysł do techniki wariacyjnej, która stanowi niejako fundament dla techniki dodekafonicznej, pomaga mu rozwinąć niebywałą pomysłowość w używaniu tego nowego środka kształtowania materii dźwiękowej (przykładem *Wariacje* op. 31), cóż, kiedy cała ta ekwilibrystyka, jaką roztacza przed oczami słuchacza, dla jego uszu pozostaje martwą literą, ponieważ one nie są w stanie, nie umieją całkować większych struktur dźwiękowych i, co za tym idzie, należycie ich ocenić. Co prawda, jeszcze przed stu kilkudziesięciu laty L. Tieck zapewniał, że „aby zaznać smaku muzyki, trzeba być albo bardzo uczonym, albo najlepiej nic nie wiedzieć, gdyż w półwiedzy zatracą się smak, a ci, co nic nie wiedzą, mają przynajmniej entuzjazm”. Obawiam się jednak, że w przypadku *Kwintetu* (op. 28) czy *III Kwartetu* entuzjazm niewiele by im pomógł w znalezieniu upodobania dla muzyki Schönberga. Na próżno by tu szukali jakiegoś punktu zaczepienia dla własnego przeżycia. Prawie nic z tego, co mieściło się w kategoriach dotychczasowego pojmowania muzyki, nie miało w niej swego odpowiednika. Ale czy sam Schönberg mógł długo wytrwać w uprawianiu techniki, która mu deformowała tak dalece to, co chciał swą muzyką wyrazić, że chyba sam siebie w niej nie rozpoznawał? Począwszy od 1932 r. widzimy go, jak zaczyna dokonywać nadludzkich wysiłków, aby poszerzyć ramy systemu torturującego jego emocję twórczą. Usiłuje dostosować go do niej i uczynić bardziej giętkim środkiem ekspresji, która przecież nigdy nie przestała być jego najgłębszą potrzebą. Coraz częściej też zaczyna zdradzać zainteresowanie zwykłą muzyką tonalną – nie, żeby do niej na stałe powrócić, ale żeby w jej mądrych, choć zużytych konwencjach znajdować impuls do swobodniejszego traktowania swego sztywnego systemu. Niektórzy dodekafoniści będą mu te wszystkie zmiany i koncesje poczytywali za odstępstwa, ale on, który się nigdy nie oglądał na to, co o nim inni mówią, myślał teraz przede wszystkim o muzyce. „W ostatnich paru latach – pisał na krótko przed śmiercią – zapytywano mnie o niektóre moje kompozycje, czy są «czysto» dodekafoniczne czy nie. Przyznam się, że nie wiem. Jestem znacznie bardziej kompozytorem niż teoretykiem. Kiedy komponuję staram się zapomnieć o wszelkich teoriach i tylko wtedy podejmuję kompozycję, gdy myśl moja jest od

nich wolna.” Dzięki temu z za krat dodekafonii wyrwała się ku nam pieśń tak tragiczna i zarazem głęboko ludzka, jak kantata *A Survivor from Warsaw* (1947), a przede wszystkim znacznie od niej wcześniejsza, nie dokończona niestety, genialna opera *Mojżesz i Aron*, której przedsmak dało już pierwsze wykonanie jej fragmentu (*Taniec wokół Złotego Cielca*) w Darmstadt, w 1951 r., na dzień przed zgonem Schönberga. Zuryska premiera tej opery w 1957 była wielkim pośmiertnym triumfem twórcy dodekafonii. Twórczość Schönberga jest już dziś zamkniętym rozdziałem historii muzyki współczesnej. A przecież, kiedy się przebiega w myśli jej poszczególne etapy, wciąż jeszcze brak nam całkowitej pewności, co było w niej rozmyślnie, a co niezamierzone. Nie chodzi tu już tylko o tzw. totalny chromatyzm czy dodekafoniczną technikę. Chodzi o samą muzykę, która nie zawsze przekonywa, że wszystko w niej jest zgodne z intencją autora. Oczywiście, że przyczyna takiego wrażenia może tkwić w nas samych i w naszej niedoskonałości, ale kogo z nas stać na franciszkańską pokorę Bruno Waltera, oczekującego, że przyszłe istnienie wszystko mu wyjaśni? Muzyka wielu dzieł Schönberga wstrząsa i przeraża, wywołuje popłoch w sercach. I to ją czyni, jak sądzę, niepopularną. Groza, jaka wieje z obu jego dramatów, doprowadza niejednego do mdłości, ale czy w grozie i obrzydzeniu nie dopatrują się egzystencjaliści dominujących stanów duchowych naszej epoki? Schönberg – powiada Stuckenschmidt – „wyraża je w swej muzyce czasami w sposób tak sugestywny i przytłaczający, że słuchając jej, jest się mimo woli zawieszonym między uczuciami strachu i podziwu”. Czy to więc Schönberg winien, że jego muzyka zbiera trwogę, czy może epoka, że ją sieje? Osoba Schönberga zawsze przykuwała ludzi. Żaden z wybitniejszych artystów i *hommes des lettres*, którzy się z nim choć raz zetknęli, nie mówi o nim obojętnie. Biła z niego niezwykła siła wewnętrzna, być może demoniczna, której zniewalającemu oddziaływaniu niepodobna się było oprzeć. Świadectwem tego – przywiązanie i cześć bałwochwalcza, jakie dla niego zachowują do dziś wszyscy jego uczniowie i przyjaciele. Żaden z nich nie jest zdolny spojrzeć krytycznie na dzieło mistrza. Samo jego imię wprawia ich w trans i posiada magiczną moc otwierania ich serc. Kiedy się patrzy na jego podobizny, zastanawia, jak mało jest w jego twarzy rysów muzyka. Mógłby być hipnotyzerem, wizjonerem, teozofem (teozofią zresztą, się parał), astrologiem, tylko nie muzykiem i chyba nie malarzem, którym omal że nie został w latach poprzedzających pierwszą wojnę. Kim była właściwie ta dziwna postać, która przeszła przez muzykę europejską i amerykańską, wszędzie pozostawiając ślady swej działalności? Kiedy się przyglądam zbyt długo jego zdjęciom, zaczynam podejrzewać, że był to po prostu stary diabeł romantyczny z opowiadań Hoffmanna, Chamissa i Poeego, zabłąkany w naszą epokę, któremu udało się schwycić w dodekafoniczne sidła nowoczesną

muzykę, i to w chwili gdy ta gotowała się obwieścić światu, że wygnała raz na zawsze nieczyste siły romantyzmu. Może i miał rację Tomasz Mann (w *Doktorze Faustusie*), że system Schönberga był pomysłem szatańskim.

BENJAMIN BRITTEN i muzyka angielska²⁰

Nie wiem, czy o wielu kompozytorach współczesnych dałoby się powiedzieć z równą słusnością jak o Brittenie, że się w czepku urodził. Szczęście uśmiechnęło się doń od początku i nie opuszczało go właściwie nigdy. Natura obdarzyła go talentem i łatwością inwencji, ludzie życzliwością i przyjaźnią, życie sprzyjającymi okolicznościami – został najślawniejszym kompozytorem angielskim od czasów Purcella. W piątym roku życia zaczął komponować, w czternastym – miał już w swojej tece: dziesięć sonat fortepianowych, sześć kwartetów smyczkowych, trzy suity fortepianowe, oratorium i tuzin pieśni. Ale w XX wieku cudów nie ma. Groziło mu niechybnie popadnięcie w grafomanię, gdyby łaskawy los nie zesłał w 1926 r. opiekuńczego ducha w osobie Franka Bridge'a, który położył kres niepohamowanej produkcji, aplikując jej czternastoletniemu sprawcy solidne studia harmonii i kontrapunktu. Przy okazji udało mu się też zaszczepić w swym pupilu więcej samokrytycyzmu, tak iż z całego wspomnianego tu dorobku tylko jedna z sonat i trzy pieśni zachowały trwalszy byt, służąc później za materiał do *Simple Symphony* (op. 4). Studia konserwatoryjne w Royal College of Music (kompozycja z J. Irelandem i fortepian) poszły mu naturalnie jak z płatka i zanim jeszcze ukończył je z nagrodą, już słyszał swoje pierwsze opusy na publicznych koncertach. Po dyplomie w 1933 zabroniono mu wprawdzie jechać do Wiednia na studia z Albanem Bergiem (władze uczelniane wpołyły w rodziców przekonanie, że byłby to dla ich syna kontakt zgubny zarówno pod względem muzycznym, jak i moralnym), ale za to traf chciał, że na miejscu poznał i zaprzyjaźnił się z dwoma ludźmi, którzy mieli odegrać wielką rolę w jego karierze muzycznej: ze znakomitym poetą W. H. Audenem i z współwłaścicielem znanego wydawnictwa nutowego Boosey a. Hawkes – Ralfem Hawkesem. Spotkać poetę, który rychło przedzierzgnie się w dostawcę dobrych tekstów, scenariuszy i librett, oraz wydawcę, który początkującemu, dwudziestoletniemu muzykowi zacznie niemal z rąk wrywać i publikować wszystko, cc znajdzie na jego warsztacie, to oczywiście szansa dla kompozytora, jakich mało. Ale w tych okolicznościach widzieć główną przyczynę światowych sukcesów i rozgłosu Brittena – jak to się zdają sugerować niektórzy krytycy angielscy (np. N. Demuth) – to już wielka przesada. Britten nie

²⁰ *Ibidem*, s. 207-214.

wyskoczył nagle jak Atena z głowy Zeusa. Na jego pojawienie złożyło się co najmniej pół wieku muzyki angielskiej i szczególne właściwości jej rozwoju. Grunt pod jej renesans w XX wieku przygotowali trzej kompozytorzy: Hubert Parry (zm. 1918), Charles Stanford (zm. 1924) i Edward William Elgar (zm. 1934). Pierwsi dwaj – przede wszystkim swoją działalnością organizacyjną (liczne zespoły chóralne) oraz pedagogiczną, trzeci – również osiągnięciami twórczymi (m. in. etiuda symfoniczna *Falstaff*). Jednakże zasługa wyzwolenia muzyki angielskiej spod wpływu Wagnera, Liszta i Straussa przypadła dopiero następnemu pokoleniu, w którym na czoło wysunęli się dwaj kompozytorzy: Gustav Holst (zm. 1934) – angielski Rimski-Korsakow i Skriabin w jednej osobie, autor *Hymnu do Jezusa* i słynnych *Planet*, który jeszcze przed pierwszą wojną światową, jako dyrygent Morley College, przyczynił się wielce do spopularyzowania mistrzów epoki elżbietańskiej i ich oryginalnego angielskiego stylu wokalnego, oraz Ralph Vaughan Williams (ur. 1872) – powszechnie dziś czczony nestor współczesnej muzyki angielskiej, którego cała twórczość wyrasta z gleby angielskiej, jej tradycji (*Fantazja na temat Thomasa Tallisa*, *Five Tudor Portraits*) i folkloru (symfonie), zaskakując wszakże czasami konserwatywnych słuchaczy szorstkością języka muzycznego i dynamizmem pokrewnym Rousselowskiemu (balet *Job i IV Symfonia*). Obok Holsta i Vaughan Williamsa najczęściej wymienia się w okresie międzywojennym nazwiska A. Baxa, F. Bridge’a, J. Irelanda i sporo młodszego od nich Williama Waltona (ur. 1902). Jakkolwiek tylko muzyka Waltona zjednała sobie szersze uznanie poza krajem (*Koncert na altówkę*, *Symfonia*), gdy pozostali czterej – to wielkości o znaczeniu raczej lokalnym. Wszyscy ci kompozytorzy wraz z Holstem i Williamsem tworzą zasadniczy trzon „nowej szkoły” angielskiej. Wspomnieć tu wypada także zmarłego przedwcześnie, inteligentnego i rzutkiego kompozytora – Constanta Lamberta, którego działalność artystyczna, jako dyrygenta i muzycznego kierownika baletu Sadler’s Wells, wносиła wiele ożywienia do angielskiego życia muzycznego. Podczas drugiej wojny i w pierwszych latach po wojnie dojrzewać zaczęła twórczość dwóch polifoników silnie związanych z dawnymi tradycjami tego kraju: M. Tippetta (oratorium *Child of our Time*) i E. Rubbry (*V Symfonia*). Niepodobna też w tym zestawieniu wybitniejszych kompozytorów brytyjskich pominąć A. Rawsthorne’a, wytrwale dążącego do stworzenia swego indywidualnego stylu (*II Koncert fortepianowy*, *Koncert skrzypcowy*). Jeśli wymienimy tu jeszcze osiadłego od dwudziestu kilku lat w Anglii ucznia Z. Kodalyego, Węgra Mátyása Seibera, który kantaną *Ulysses* (1948) wzmocnił poważnie pozycję szczupłej grupki tutejszych dodekafonistów (H. Searle, E. Lutyens), to otrzymamy w ogromnym skrócie i w najgrubszych zarysach przybliżony obraz muzyki angielskiej w pierwszej połowie XX wieku. Czy twórczość Brittena odbija od tego tła

i czemu zawdzięcza swoje powodzenie, nawet poza Anglią? Gdyby muzyka angielska, przewyciężywszy dominujące w niej od półtora wieku wpływy niemieckie, ograniczyła się do pielęgnowania własnych tylko tradycji, groziłby jej prędzej "czy później taki sam impas twórczy jak ten, w którym się jeszcze znajdowała w końcu ubiegłego wieku. Izolacja na równi z uległością wobec obcych oddziaływań odbiera każdej sztuce szanse uniwersalności. Otóż w okresie międzywojennym muzyka angielska, mimo jej sporadycznych wysiłków, nie zdołała włączyć się w żywy nurt współczesności. Dlaczego? Przede wszystkim chyba dlatego, że wobec sporów ideowo-artystycznych, jakie gorzały w łonie nowej muzyki, zajmowała niemal z reguły stanowisko wyczekujące i pełne rezerwy. Kompozytorom angielskim zabrakło wtedy nie tyle talentu, ile energii i odwagi, żeby przenieść na własny grunt całą problematykę stworzoną na kontynencie przez gwałtowny rozwój nowej muzyki. Jakże stąd wynikały konsekwencje dla muzyki angielskiej? Niewątpliwie, ponowne jej zapóźnienie w stosunku do przodujących muzycznie krajów Europy (Rosji, Austrii, Niemiec i Francji). I oto na tym trudnym dla niej zakręcie pojawił się obdarzony niezwykłym temperamentem twórczym i dynamizmem, błyskotliwy talent Benjamina Brittena. W muzyce Brittena krzyżują się różne tradycje – obok rdzennie angielskich (przede wszystkim XVII wieku i Purcella) obce (Schuberta, Berlioz, Verdiego, Musorgskiego), można by też odkryć w niej rozmaite wpływy – od Mahlera, Debussy'ego i Strawińskiego począwszy, na Bergu i Szostakowiczu skończywszy. Dało to powód niektórym krytykom do wytoczenia Brittenowi zarzutu eklektyzmu. R. Leibowitz mówił w 1946 r. wręcz o „żenującym eklektyzmie” i przyznając Brittenowi jedynie tytuł „zręcznego wyrobnika” (*habile faiseur*), posunął się aż do przepowiedni, że za dziesięć lat jego muzyka nie będzie sprawiała na nikim najmniejszego wrażenia. Jak wiadomo, czas zadał kłam tej prognozie i do wydanego pochopnie wyroku skazującego twórczość Brittena trzeba się dziś odnieść z dużą rezerwą. Każda synteza w sztuce może być narażona na zarzut eklektyzmu, gdyż operuje elementami już istniejącymi, zastanymi. Może ona jednak dowieść swej celowości i znaleźć dla siebie usprawiedliwienie, jeśli sposób, w jaki ujmuje te elementy, odznacza się oryginalnością, a całość, jaka z nich powstaje, stanowi nową wartość kulturalną. Cóż z tego, że trzy cykle pieśni symfonicznych Brittena z lat 1930, 1939 i 1943 – *Our Hunting Fathers*, *Les illuminations* i *Serenada* – pod względem formy wywodzą się w prostej linii z *Kindertotenlieder* Mahlera, a smyczkowe *Wariacje na temat Franka Bridge'a* i *Sinfonia da Requiem* ujawniają w swych wolnych częściach rysy pokrewne Mahlerowi? Dlaczego to ma zmniejszać ich wartość, jeśli angielskość tych utworów i piętno osobowości ich autora są łatwo rozpoznawalne? Dramatyczne i zarazem retoryczne cechy stylu Brittena, występujące we wszystkich jego

utworach, szczególnie zaś w operach, dałyby się wyprowadzić z angielskiego XVII wieku, a zwłaszcza z muzyki Purcella. Było rzeczą zrozumiałą, że chcąc tę tradycję uwspółcześnić, zwrócił się Britten właśnie do najbardziej dramatycznego i retorycznego stylu XX wieku – Mahlera i Berga. Ze stopu tych zbliżonych pod względem charakteru, choć niejednorodnych składników rodzimych i obcych uformował się indywidualny styl Brittena, w tej samej mierze angielski, co europejski, który w najdojrzałszej postaci objawił się we wspomnianej wyżej *Serenadzie* (op. 31) na tenor solo, waltornię i smyczki. Jedną z najbardziej szczęśliwych stylizacji Brittena, daleką od jakiegokolwiek manieryzmu – *Siedem sonetów Michała Anioła* z 1940 r., na tenor i fortepian, mimo zachowania języka oryginału i licznych italianizmów muzyki, nie zatracając znamion angielskości i kto wie, czy bez dyscypliny, jakiej nabył Britten w pokonywaniu narzuconych sobie tą włoską stylizacją trudności, mogłoby wyjść w 1945 r. z jego warsztatu twórczego dzieło tak wybitne, logicznie zbudowane, cierpkie w harmonice i przejmujące w wyrazie, jak *Sonet Johna Donne'a* (poety angielskiego z XVII wieku) na tenor i fortepian, traktujące o śmierci. (Nie bez znaczenia było i to, że napisane zostały pod wrażeniem wywołanym wiadomością o obozach śmierci w Buchenwald i Belsen). Opery przyniosły Brittenowi, bez wątpienia, najwięcej wawrzynów. Otóż nie da się zaprzeczyć (przyznaje to nawet hagiograf Brittena, Donald Mitchell), że zarówno jego wielkie opery – *Peter Grimes* i *Billy Bud*, jak i kameralne – *The Rape of Lucretia*, *Albert Herring* i *The Turn of the Screw*, a także opera dziecięca *Lets Make an Opera! – The Little Sweep* – zdradzają wyraźnie wpływy późnego Verdiego (*Otello*, *Falstaff*), i to nie tylko w strukturze materiału słowno-muzycznego (zwraca się tu np. uwagę na analogie między operą *Albert Herring* a *Falstaffem*), lecz także w estetyce. Wszelako Britten jest polifonikiem i chociaż w takiej operze jak *Billy Bud* można by wskazać palcem ustępy napisane w duchu i metodą Verdiego, barokowy, politonalny kontrapunkt, symbolika dźwiękowa (kołysanki), pomysłowość instrumentacyjna, wreszcie nieposzlakowana prozodia, zawsze zgodna z wymogami języka angielskiego, nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do tego, że mamy tu do czynienia z dziełem oryginalnym, i do tego na wskroś angielskim. Zapewne, temu, kto – jak krytyk szwajcarski A. Mooser – zechce zestawiać *Peter Grimesa* z *Wozzeckiem* Berga, opera Brittena wyda się powierzchowna, niepewna w koncepcji i stosująca łatwe chwytły. Nie trzeba wszakże zapominać, że nowatorskie opery nie rodzą się na kamieniu, a przedsiębiorstwu, które by powzięło ambitny zamiar wystawiania tylko takich dzieł, jak *Pelleas* Debussy'ego, *Wozzeck* Berga czy *Mojżesz i Aron* Schönberga itp., groziłaby nieuchronna plajta zarówno z powodu zbyt szczupłego repertuaru, jak i niedostatecznej ilości widzów. Dla przeciętnej wrażliwości estetycznej nawet genialny *Falstaff* Verdiego był

z trudem przyswajalny i musiał czekać dobre pół wieku na pełne uznanie. Opery Brittena, na pewno nie genialne, ale nowoczesne, skróciły ten dystans do minimum. Obdarzone przez swego twórcę nerwem dramatycznym, łącząc szczęśliwie stare z nowym, utrafiły w możliwości percepcyjnej wcale szerokich rzesz słuchaczy i zaspokajają dziś z powodzeniem nie wygasłą w naszym wieku potrzebę teatru muzycznego. Świadczy o tym ich popularność w Anglii i poza nią. Nic dziwnego, że jeden z wybitniejszych krytyków angielskich, E. Lockspeiser, powiada, iż znaczenie *Peter Grimasa* dla Anglii da się porównać jedynie z tym, jakie miał niegdyś dla Rosji *Ruslan i Ludmiła* Glinki. Britten nie wypiera się tego, że ma wyczulone ucho na potrzeby zwykłego słuchacza. W liście otwartym do gminy Lowestoft (miejsca swego urodzenia), która nadała mu w 1951 r. godność swego honorowego obywatela, pisze: „Dziś wspólnota wydaje zlecenia artyście. I nie sądzę, żeby to było czymś złym. Nie jest rzeczą złą dla artysty starać się oddać przysługę różnego rodzaju różnym ludziom...” – A gdzie indziej taką jeszcze daje motywację swej „popularnej” sztuki: „Nie wiem – powiada – dlaczego miałbym się silić na wynajdywanie całkowicie własnego sposobu wyrażania. Piszę w sposób najlepiej odpowiadający słowom, tematowi czy dramatycznej sytuacji, jakie mi się trafiają... Romantycy do tego stopnia przepoili muzykę pierwiastkiem osobistym, że niewiele brakowało, a doszlibyśmy do punktu, w którym kompozytor byłby jedynym człowiekiem zdolnym pojąć Swoją własną muzykę”. Jest rzeczą znamioną, że w kraju tym, który do niedawna jeszcze uchodził za najmniej „muzykalny” w Europie, konstatuje się dziś w warstwach średnich wyraźne przesunięcie punktu ciężkości zainteresowań z literatury na muzykę i plastykę. Otóż w przemianie tej twórczość Brittena miała swój niemały udział. W dziele Brittena jesteśmy dziś świadkami dokonywania się twórczej syntezy między tym, co narodowe i tradycyjne, a tym, co europejskie i współczesne. Syntezę tę poprzedził ogromny, konstruktywny wysiłek dwóch pokoleń kompozytorów angielskich. Zarówno bez nich, jak i bez Brittena nie do pomyślenia byłoby jej urzeczywistnienie i jej sukces przywracający muzyce angielskiej utraconą przed dwustu kilkudziesięciu laty (po śmierci Purcella) pozycję w rodzinie narodów europejskich i zaufanie do własnych sił twórczych. Britten nie wyrzekł jeszcze swego ostatniego słowa, ale już dziś można o nim powiedzieć, że spełnił w muzyce angielskiej rolę podobną do tej, jaką u nas Szymanowski – twórca z pewnością większej miary niż Britten, choć może jako muzyk nie większego talentu.

SPIS TREŚCI

Paweł Wojciechowski, Odczytywanie muzyki. Wstęp	2
Carl Dahlhaus, O pięknie muzycznym	3
Hans Heinrich Eggebrecht, O pięknie muzycznym [kontynuacja]	9
Carl Dahlhaus, Co to jest muzyka?	12
Hans Heinrich Eggebrecht, Co to jest muzyka?	20
Karol Szymanowski, O muzyce współczesnej	24
Karol Szymanowski, Fryderyk Chopin	29
Karol Szymanowski, O muzyce góralskiej	38
Karol Szymanowski, O potrzebie ratowania muzyki góralskiej	42
Stefan Jarociński, Orfeusz na rozdrożu. Eseje o muzyce i muzykach XX wieku	44
Stefan Jarociński, Przełom impresjonizmu	45
Stefan Jarociński, Ekspresjonizm i jego pochodne	48
Stefan Jarociński, Od fowizmu do pseudoklasycyzmu	54
Stefan Jarociński, Syntezy narodowe ; Nowi empirycy	60
Stefan Jarociński, Claude Debussy	62
Stefan Jarociński, Arnold Schönberg	68
Stefan Jarociński, Benjamin Britten i muzyka angielska	75
Bibliografia	81

BIBLIOGRAFIA

- **A. Appia**, *Dzieło sztuki żywej*, przekł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska, Warszawa 1974.
- **Arystoteles**, *Metafizyka*, tłum. T. Żeleźniak, oprac. A. Krąpiec, A. Maryniarczyk, Lublin 2000.
- **C. Norwid**, *O muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997.
- **C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht**, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Łachowska, Warszawa 1992.
- **K. Szymanowski**, *Pisma, tom I. Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984.
- **S. Jarociński**, *Orfeusz na rozdrożu. Eseje o muzyce i muzykach XX wieku*, Kraków 1974.
- **M. Kowalska**, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001.
- **T. A. Zieliński**, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1980.
- **D. Szwarzman**, *Czas Warszawskich Jesieni: o muzyce polskiej 1945-2007*, Warszawa 2007.
- **C. Dahlhaus**, *Podstawy historii muzyki*, Warszawa 2010.
- **J. Ekiert**, *Bliżej muzyki: encyklopedia*, Warszawa 2006.