

Terrot dyscypliny i jej błogosławieństwo

Koniec pierwszej wojny światowej. W Paryżu umiera Claude Debussy, wielki mag nowej muzyki, jeszcze po 80 latach wzruszającej swoją niezwykłą subtelnością, imponującym wyrafinowaniem i nowatorstwem, które nie przekreślało związków z tradycją. Ta ostatnia cecha może się wydać każdemu zbyt lekkomyślnie zarysowana; jakże to, powie każdy, przecież Debussy jaskrawo przeciwstawił się tradycji. Kiedy dawno temu wykladałem na muzykologii harmonię i w zapale podkreślałem nowatorstwo wprowadzonej przez Debussy'ego skali całotonowej, mój najbardziej muzykalny uczeń, Andrzej Trzaskowski, jazzman, jak się potem okazało, stanowczo zaproponował. Twierdził, że akord całotonowy tłumaczy się jako rozwinięta dominanta ~~nowa~~ z oboma alteracjami kwinty, a więc nic takiego. Bronilem się jak mogłem, opierając się na niezaprzeczalnym fakcie, że jego dominanta ma swoją podstawę, którą jest pryma, a akord całotonowy nie ma w niczym oparcia i jest całkowicie wieloznaczny, a więc nietonalny. Kochany Andrzej miał rację, gdyż kierował się innym słuchem, słuchem odnoszącym się do harmoniki funkcyjnej, tak typowej dla jazzu. Nikt nie wie skąd się wzięła skala całotonowa /wtajemniczeni wiedzą, że <sup>Debussy</sup> przywiózł ją z Rosji, gdzie prywatnie uczył dzieci pani Nadieżdy Filaretownej von Meck i gdzie poznał muzykę Glinki i Borodina; w ich muzyce pojawiały się sporadycznie, choć wcale nie przypadkowo pochody całotonowe/.

W Europie istniały dwa centra muzyczne - Wiedeń i Paryż. W czasie, który tu opisuję oba te centra konkurowały ze sobą. Wiedeń był istotniejszy dla rozwoju muzyki, Paryż był głośniejszy i ważniejszy, przynajmniej w swoim mniemaniu. Zwróćmy się najpierw ku Wiedniu. Schoenberg i jego uczniowie tworzyli tu zamęt i atmosferę niepokoju. W Paryżu nic o nich nie słyszano, ale to ich nie obchodziło. Ich muzyka prowokowała do pole-

miki i odrzucenia. Jak można w mieście tak muzykalnym i muzyce zasłużonym grać niezrozumiałe, atonalne utwory, kompozycje przeczące nie tylko estetyce, ale i temu wszystkiemu, co dawało miłośnikom muzyki tyle radości /w skali od Haydna i Mozarta aż po Jana Straussa syna/! Schoenberg - bo on był sprawcą wszystkiego - nie miał łatwego życia. Był jednak twórcą bezkompromisowym, jednym z niewielu w dziejach muzyki, którzy komponowali z wewnętrznej potrzeby /co osobiście uważam za największy walor/. Schoenberg zagrażał tradycji, ale nie potrafił zadominować, stąd polemiczny charakter jego twórczości /był urodzonym polemistą; któremu kompozytorowi przyszło by na myśl ośmieszać w muzyce, za pomocą własnego tekstu, innego kompozytora - w tym przypadku Strawińskiego/. Był naprawiaczem świata, o czym świadczą różne plany studiów i artykułów/, chciał też naprawić muzykę. Wymyślił więc dodekafonię, technikę dwunastotonową, polegającą na idealnej równowadze między wszystkimi chromatycznymi dźwiękami oktawy. Idea słuszna, zwłaszcza, ~~gdy~~ za punkt wyjścia weźmie się przeciwstawienie się "rozkładającej się" /tak wtedy mówiono/ tonalności. Zauważmy, iż mamy tu par excellence polemiczne źródło nowego pomysłu /przejętego zewnątrznie od Josepha Matthiasa Hauera/: jeszcze nie wiemy, co będziemy robić z owymi demokratycznie potraktowanymi dwunastoma dźwiękami, ale wiemy, że nie będzie to miało nic wspólnego z zarzuconą przez nas tonalnością /była to jeszcze jedna iluzja/.

Schoenberg chciał ułatwić komponowanie. Po co mamy zamyślać się nad każdą nutą, nad każdym akordem, po co mamy szukać nowych związków między akordami, po co mamy szukać indywidualnych metod odchodzenia od tonalności /szukali ich wszyscy od Skriabina po Hindemitha i Prokofiewa/, kiedy możemy mieć serię, która pozwoli nam zapomnieć o wszystkim, gdyż stanie się odpowiedzialna za najbardziej wyszukane kombinacje fakturalne. Tworzył więc tabele serii i ich trzech wariantów i nagle

poczuł się dziwnie wyzwolony. Tak będziemy komponować, rze-  
 cze więc Schoenberg, na razie do uczniów /rok 1923/, przez  
 następne sto lat! „Jestem też pewny, nie będziemy musieli  
 głowić się nad techniką komponowania, nad wyborem każdego  
 dźwięku, bo sprawę ułatwi seria. Aha, ~~zapomniałem~~ dodać, że  
 w serii należy omijać zwroty tonalne, to świństwo należy sta-  
 rannie usuwać z naszych serii, zrozumiano?” /Tu Berg uśmiech-  
 nął się tajemniczo, wiemy dlaczego./

Do komponowania na podstawie serii nikt się nie palił /poza  
 dwoma genialnymi uczniami Schoenberga/. Dodekafonia pozostawa-  
 ła przez długie lata czymś, o czym wiedziano, ale też ~~o~~ czym  
 nie chciano wiedzieć. Nawet późniejsi zagorzali dodekafoniści  
 nie zachwycali się tymi nowymi zaleceniami /przykładem Krenek,  
 autor dość bezmyślnie pisanych utworów, notabene obdarzony  
 wielkim talentem literackim, czego dowody mamy w opublikowanych  
 po latach, a przedtem zastrzeżonych do publikacji pamiętnikach/.  
 Komponowanie za pomocą serii i jej wariantów wcale nie było  
 żadnym ułatwieniem, była to praca mozolna, o czym świadczy  
 żółwie tempo pracy całej trójki. W tym czasie - w ciągu 20  
 lat między wojnami - inni kompozytorzy pisali gładko i bez  
 trudu najprzeróżniejsze kompozycje neoklasyczne /bezwolnie pa-  
 rodzące klasyków/, ~~bitonalne i~~ ~~politonalne~~, folklorystyczne, li-  
 nearne, kontrapunktyczne i nikt nie przejmował się zalecenia-  
 mi Schoenberga, jego "ułatwieniami" i nakazami, zresztą nikt  
 nie miał okazji zapoznać się bliżej z teoriami materiałowych  
 dyspozycji. Technika dwunastotonowa pozostawała dla kompozyto-  
 rów jakimś niemuzycznym dziwactwem, niegodnym rzetelnego twór-  
 cy, w sumie - niczym szczególnym.

A jednak spora racja pozostawała po stronie owej wąskiej, arcy-  
 wąskiej grupy kompozytorów wiedeńskich. Terror dyscypliny istot-  
 nie nie był dla nikogo zbawienny. Komponowanie - wbrew obę-  
 tnikom - było trudne, jakowe i prowadziło do niemałych frustracji  
 cji. Ale wielka wiara, którą w swoim nauczycielu pokładali

Berg i Webern /aaszczerólnie wpatrzony w Schoenberga Webern/ tworzyła cuda. Berg potraktował dyscyplinę Schoenberga lżej od Weberna, nie chciał być zajadłym atonalistą, natomiast Webern - dzięki swemu wyjątkowemu geniuszowi - zaczął penetrować zupełnie nieznane obszary faktury, relacji między dźwiękami, bogatych dyferencjacji i dzięki skupionej pracy na ograniczonym w końcu materiale odkrył ważkość każdego osobnego dźwięku, każdego autonomicznego stosunku między dźwiękami, odkrył ważkość dalszych parametrów muzyki, takich jak dynamika i artykulacja i wszedł w końcu w <sup>nierznaną, nikomu</sup> sferę muzycznego abstrakcjonizmu.

Tu należy się uważnemu czytelnikowi osobne wyjaśnienie. Nowa muzyka nie stworzyła żadnych nowych form, nie stworzyła też nowego materiału, dokonać czegoś w muzyce można było tylko dzięki przemianom w zakresie faktury. I właśnie Anton Webern i tylko on, dzięki pomysłowi /czy manierze/ podziału serii na jeszcze mniejsze odcinki /często korespondujące ze sobą/, a więc właściwie dzięki pomysłowi jeszcze większej dyscypliny i jeszcze silniejszego ograniczenia, niejako sam siebie zmusił do szukania muzyki nie istniejącej, nieobecnej, chciało by się rzec: niemożliwej. Stworzył nowy kanon intesywikacji stosunków między dźwiękami /niczym innym nie były kontra-punkt i harmonia!/. Po raz pierwszy powstała muzyka, która dzięki nowej fakturze, przeciwstawiła się całej długiej, wielowiekowej tradycji. Nic dziwnego, że po ~~kilkunastu~~ kilkunastu latach po jego tragicznej śmierci mogli kompozytorzy nawiązać tylko do niego, do jego "punktualizmu" /termin Herberta Eimerta, znakomitego teoretyka nowej muzyki/, gdyż tylko ta muzyka odznaczała się innością, czystością i nowatorstwem. To ciekawe, że w najcięższych czasach, w czasach izolacji, mogły powstać tak ważne w skutkach utwory, ale tak już jest. Sztuka nie potrzebuje komfortu, powiem więcej: ona nie znosi komfortu. Sztuka potrzebuje idealizmu. Warto o tym wiedzieć.