

## W świecie multichromatyki

A-10 s. 1

W minionym XX wieku kompozytorzy przekonali się w końcu do chromatyki. Był to proces dla wielu trudny, ale najpierw wszyscy wybitni kompozytorzy uznali pełny materiał chromatyczny za materiał wyjściowy. Ci, którzy upierali się przy tonacjach, skalach i modalnym traktowaniu materiału dźwiękowego - w końcu zaniechali dalszych poszukiwań w tych zakresach i śmiało, jak Bartók <sup>swojej</sup> wy późniejszej twórczości /Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste - dzieło urzekające swoistym pięknem/ zaczęli posługiwać się pełnym materiałem chromatycznym. Początek temu wszystkiemu dał Wagner w Tristanie i Izoldzie /1859/, przyjmując w tym zakresie wiele od Liszta, który pierwszy zwrócił uwagę na wyrazową intensywność tego materiału. Wcześniej nad problemem zastosowania chromatyki pracowało wielu kompozytrów z Frescobaldim, Dowlandem i Bachem na czele. W klasycznej muzyce począwszy od Haydna i Mozarta, a potem w muzyce Schuberta czy Chopina chromatyka miała jeszcze charakter dodatkowego tworzywa, była swoistym ornamentem muzyki harmonicznym utrzymanym w trwałym przez wieki systemie dur-moll, do absolutnego wykorzystywania chromatyki przyczynili się po Wagnerze Ryszard Strauss, Max Reger i młody Schoenberg, który miał być potem twórcą czy raczej kodyfikatorem dodekafonii. W latach dwudziestych minionego wieku, szczególnie Strawiński w swoich dziełach neoklasycznych i Hindemith w neobarokowych silnie zareagowali przeciw nadużyciu chromatyki, która pod piórem epigonów Wagnera stała się nieznośna i nudna, ale były to akty o szczególnym znaczeniu, bo na antypodach stanęła dodekafonia, najpierw nie dostrzegana, ale po II wojnie traktowana aż tak serio i tak szeroko, że musieli ją przyjąć nawet najzagorzalsi przeciwnicy. Chromatyka nie jest najpełniejszą ze skal, jak chcą niektórzy.

rzy teoretycy, w stosunku do gam i skal systemu dur-moll jest tylko materiałem pozbawionym strukturalnych właściwości, ale za to najpełniejszym ze wszystkich możliwych w zakresie oktawy /jeszcze pełniejszym jest materiał mikrotonowy, ale kompozytorzy nie dostrzegają tego, może dlatego - to żart - że z klawiatury fortepianowej nie można wydobyć ćwierćtonów czy jeszcze mniejszych interwałów/.

Krótko mówiąc: zamiast siedmiu dźwięków skali ma się teraz do czynienia z wszystkimi dwunastoma, w dodatku istnieje tendencja, by nie eksponować żadnego z nich, bo tu panuje równość i demokracja. Muzyka pełnej chromatyki straciła wszystkie dawne atrybuty, nie ma tu akordów durowych i molowych, nie ma alteracji i disalteracji, nie ma dźwięków prowadzących, modulacji, akordy pozbawione są swego funkcyjnego znaczenia - kompozytorów wcześniejszej orientacji może ogarnąć tylko smutek i rozpacz.

Dźwięki materiału chromatycznego dzielą interwały, ale są to elementy obojętne, jakby martwe, nie tworzące znanych nam z wcześniejszej muzyki napięć, <sup>gdzie</sup> nie mają żadnych dążeń, jak we wcześniejszej muzyce, w której chromatyka mogła mieć zasadnicze znaczenie przy zwrotach i skrętach harmonicznym, przy dążeniach i niespełnieniach (jak przy rozwiązaniach na akordy paralelne), nie ma tu też wyraźniejszych więzi interwałowych. Są za to kompleksy chromatyczne, których istotą często bywają idee wypełnienia chromatyką wybranego zakresu zwanego - chyba trafnie - polem dodekafonicznym. Jeśli ktoś wydobywa z materiału na przykład motyw f-g-fis-gis, to już w tym drobnym akcie formowania meliki przekazuje nam informację o swoim stosunku do materiału /motyw ten notabene znajduję u przeszło dwudziestu wybitniejszych kompozytorów, więc coś w tym jest; dlaczego taki motyw jest bardziej współczesny niż jakikolwiek inny - odpowiedź jest prosta: pierwsze dwa dźwięki mogą sugerować tonacje F, C, d,

nawet f itp., dla których dwa następne dźwięki podanego motywu będą **absolutnie** obce, gdyż nie ma ich w podanych tonacjach/.

Webern doszedł do wniosku, że szczególnie atonalne, a o coś takiego chodziło mu od najwcześniejszych utworów, są akordy zbudowane na małych sekundach i trytonach. I tak np. akord c-f-fis-h będzie akordem najbardziej **atonalnym** /zamienny choćby jedno f na e czy na es, od razu powstanie sugestia akordu tonalnego, co więcej - prowadzącego **do G-dur** /lub g-moll/. Nowa muzyka przepełniona była harmonicznymi kompleksami tego typu. Hasło: jak najdalej od tonalności, niech żyje atonalność, co prawda trudna do przyjęcia i dla wielu obca i nie mówiąca, ale **świadczająca** o nowym stosunku do muzyki, pozbawionych wytartych i zużytych związków funkcyjnych. Gdyby istniała muzyka wyłącznie fortepianowa, nikt by nie zaakceptował atonalności. Ale jeśli kompozytorzy - a Webern był tego najlepszym przykładem - posługują się zmiennością w wyborze barw inatrymentalnych, dynamiki, artykulacji, rytmiki i zmian tempa, to można zapomnieć o fakcie, że muzyka pozbawiona jest dotychczasowych związków.

Nowe utwory bywają dlatego aż tak złe, że dysponują zbyt małą ilością związków. Długie **crescendo** złożone z byle czego, prymitywne klastery czy zatłoczone chromatyką pasma nie stworzą niczego trwalszego. Z drugiej strony jest niezmiernie trudno wykazać w nowej muzyce tak bogatą skalę związków, jaką mieliśmy w muzyce wcześniejszej. /Dziś fugato czy kanon nie będą żadną formą, będą tylko środkiem technicznym do wyrażenia jakiegokolwiek ideału zatłoczenia muzyki, stworzenia pozoru **prawidłowości** i uporządkowanej akumulacji nut./ Chromatyka - by do niej powrócić - może mieć różne **funkcje** odnawiające muzykę. Najlepiej, gdy jest wyrażona melicznie, a więc interwałowo, znacznie gorzej, gdy jest przypadkowa, jeszcze gorzej, jeśli jej egzystencja jest zupełnie podrzęd-

na. Muzyka elektroakustyczna przyzwyczała nas do wszechobecności wszystkich możliwych dźwięków, przyczyniła się też do akceptacji słuchowej nawet materiału mikrotonowego. Dziś - mówiąc aforystycznie - nie słuchamy, czy wszystko się zgadza, lecz czy muzyka nam coś mówi. Dzięki nowym środkom można tworzyć dzieła również piękne, choć to piękno będzie wciąż jeszcze inne, nieprzyswojone, obce, być może wciąż jeszcze ezoteryczne. /Do tego tematu powrócę jeszcze nieraz./

Sama chromatyka - a więc pochody półtonowe w górę czy w dół - jest banalna, nic nie mówiąca, wskazująca tylko o tym, że kompozytor znajduje się na niskim szczeblu rozumienia muzyki z punktu widzenia materiałowego. Różnym dźwiękom skali chromatycznej mogą służyć różne interwały /chromatyka zawiera w sobie wszystkie możliwe interwały, właściwy jej pochodowi półton na dobrą sprawę nie jest żadnym interwałem, jest interwałem "po drodze", jak półtony i całe tony fortepianowe przy glissandzie - **wytwory** kciuka, a <sup>nie</sup> twórczego rozumu/. To interwały mówią najwięcej o melicznej wartości muzyki. To one sprawiają, że w muzyce możemy w ogóle coś rozróżniać, a już Arystoteles powiedział, że rozróżnianie jest jest już częścią rozumienia.

W nowej muzyce poszerzyły się dzięki genialnej /oczywiście odpowiednio krótkotrwałej/ wizji Messiaena wyrażonej praktycznie w etiudzie fortepianowej Mode de valeurs et d'intensités, w której ów znakomity "rytmik" pokazał możliwość bogatego cieniowania w zakresie wartości nut /trwania/ od trzydziestodwójki aż do **ówierdnuty** z punktem, to znaczy do dodekafonicznej wielokrotności najmniej wartości rytmicznej, dzięki czemu uzyskał "chromatyczną" skalę 12 różnych wartości (z reguły słuchem nie dającym się odróżnić/. Podobnie postępują z wartościami dynamicznymi /przy których nasz słuch może już wziąć większy udział niż przy dyferencjacjach rytmu/. Odtąd nową muzykę moglibyśmy określić jako panchromatyczną.