

STANISŁAW KOSZ

O DZIEWIĘTNASTOWIECZNYCH KORZENIACH DWUDZIESTOWIECZNEJ ANTYESTETYKI W MUZYCE

Chyba nie do końca znał muzykę swoich czasów Immanuel Kant, jeśli w *Krytyce władzy sądu* (1790) pisał, iż wszelka muzyka bez tekstu jest raczej rozkoszowaniem się, niż kulturą. Już w końcu XIX wieku powstawały bowiem kompozycje, których recepcję trudno byłoby rozpatrywać w kategoriach „rozkoszowania”. Muzyka Carla Philippa Emanuela Bacha – jego fantazje i symfonie – budzi i dziś zdumienie. Rwący się tok narracji, zadziwiające modulacje i progresje, rytmiczny niepokój – nie pozwalają nie pytać o przyczynę: czy tak wyrażał się w muzyce „duch czasów” (w literaturze pojawia się wówczas epizod „*Sturm-und-Drang Periode*”), czy też synem wielkiego Jana Sebastiana powodowała wiara w konieczność „postępu” w muzyce, a może wreszcie chodziło tu o czysty eksperyment?

Z drugiej strony w 1787 roku nikt inny jak Mozart napisze swój słynny *Żart muzyczny* – sekstel, będący satyrą na muzycznych partaczy. Czteroczęściowa kompozycja roi się od błędów, urągających zasadom klasycznej gramatyki muzycznej – im wyższy zaś poziom muzycznego wykształcenia słuchacza, tym większej doznaje on „satysfakcji”. Owo doświadczane uczucie można by określić mianem „rozkoszowania” – zakładając jednak, iż słuchacz zna właściwy kontekst utworu Mozarta.

Kontekstu tego nb. zdaje się nie dostrzegać w swoim słynnym nagraniu Nikolaus Harnoncourt (z zespołem Concentus musicus), i tu dotykamy niezwykle istotnego problemu natury wykonawczej, który w niniejszych rozważaniach możemy jednak pominąć. Wiele estetycznych dysonansów odnajdziemy wreszcie w muzyce Józefa Haydna: słynne uderzenie w kocioł – tam gdzie się go nie spodziewamy i gdzie w myśl muzycznych reguł być go nie powinno, obcesowe „burknięcie” fagotu, burzące przeduchowiony nastrój *Largo cantabile* z 93. *Symfonii*, zakłócanie regularnej metryczności *Menueta* w *Symfonii „Oksfordzkiej”*... Ale Haydn za każdym razem po mistrzowsku rozgrywa „muzycznie” swój koncept: ponownego uderzenia w kocioł na słabej części taktu więcej już nie będzie (bo przecież spodziewalibyśmy się go!), owo „burknięcie” niskiego fagotu to pointa drugiej części wspomnianej symfonii – po niej nastąpi jedynie formuła „zamykająca”, w *Menuecie* z *Symfonii „Oksfordzkiej”* metryczność zostanie ostatecznie przywrócona, i to w sposób zgoła tryumfalny: stary mistrz zdaje się cieszyć, iż oto udało się wyprowadzić słuchacza w pole.

Trzy przytoczone tutaj nazwiska będą charakterystyczne: C. P. E. Bach reprezentować będzie typ muzyka ekscentrycznego, nie mieszczącego się w formule stylu klasycznego, choć chronologia sugerowałaby takie zaklasyfikowanie. Przypadek Mozarta będzie unikatowy, a natychmiastową formą ekspiacji stanie się modelowe dzieło klasycyzmu – słynna serenada *Eine kleine Nachtmusik*. Dla Haydna zaś, muzyka stylu prawdziwie klasycznego, potrzeba oryginalności będzie obroną przed popadnięciem w rutynę – z drugiej strony także przejawem wiecznej „młodości” twórcy. Reasumując: o ile Mozart i Haydn i grają z klasycznym pięknem, by jednak ostatecznie zawsze do niego powracać, o tyle C. P. E. Bach zdaje się poszukiwać nową wartość estetyczną, wartości kwestionującej zasadę estetycznego monizmu swojej epoki.

Trudno właściwie określić czas, w którym nie-piękno wtargnęło do muzyki. Sztuka dźwięku opierała się nie-pięknu znacznie dłużej niż np. malarstwo. Piekielne wizje Memlinga, czy też świat przedstawiany w obrazach Boscha nie mają swoich odpowiedników na gruncie muzyki. Intensyfikacja i maksymalizacja wyrazu nigdy nie zaowocowały strukturami formalno-brzmieniowymi, które określić można by mianem anty-estetycznych. Jeśli już, można mówić co najwyżej o ekscentryczności akordowych następstw

w muzyce Carla Gesualda, księcia Venosy – typowego manierysty. Można mówić o niezwykłym brzmieniu zespołu instrumentalnego w „podziemnych” scenach w *Orfeuszu* Monteverdiego.

A jeśli J. S. Bach we wstępie *Pasji Janowej* operował dysonansem (zawsze rozwiązywanym!), symbolizował w ten sposób fałsz – fałszywe oskarżenie. Muzyka z t e k s t e m umożliwiała stosowanie struktur nie-pięknych, umożliwiała estetyczny dysonans, gdyż wyjaśniała go. Orfeuszowi, który w operze Glucka błaga podziemne moce, Furie odpowiadają dźwiękami nie należącymi do diatoniki – reprezentują przecież „inny” świat, świat zła. Dbałość o prawdę artystycznego wyrazu nie pozostawiała w podobnych sytuacjach wyboru.... Inaczej w muzyce instrumentalnej, w muzyce bez tekstu. Tu podobny estetyczny pluralizm nie był koniecznością.

Tam, gdzie forma i treść stanowiły jedno, estetyczny dysonans długo nie miał racji bytu. Jeśli pojawiał się, wymagał wyjaśnienia – środkami czysto muzycznymi. Tak właśnie będzie u Mozarta i Haydna. Ekscentryczny syn J. S. Bacha nie wyjaśniał – proponował. Ta linia nie została jednak podjęta – to jeszcze jedna ze „ślepych dróg” w historii sztuki, choć przecież sama w sobie jakże fascynująca! Nowe horyzonty w muzyce instrumentalnej otworzył miał wiek XIX – i romantyczny postulat syntezy sztuk, realizowany w połączeniu muzyki i literatury. Tu kluczową okazać się miała twórczość Hectora Berlioz.

W 1851 r. niemiecki muzykolog Franz Brendel tak określał muzykę H. Berlioz: „W właściwym Berliozowi sposobie przedstawiania przeważa realizm, podobnie jak w poezji i w malarstwie u Francuzów [...]. W jego twórczości akcent pada na aspekt charakterystyczności w sposobie przedstawiania. Tylko u natur artystycznych najbardziej genialnych i uniwersalnych obydwie te główne czynniki wszelkiej sztuki łączą się z sobą: element wyżej opisany oraz element piękna zmysłowego typu przeważnie formalnego. W przypadku innych natur – wysoce utalentowanych ale jednostronnych – elementy te pozostają rozdzielone. Przykładem Berlioz, u którego ostrość konturu i realistyczny sztafaż wybijają się na plan pierwszy niekiedy kosztem piękna”.

Jeśli nawet niektóre sformułowania Brendla mogą budzić wątpliwości, to bezspornym faktem jest konkluzja: Berlioz niekiedy rezygnuje z piękna, Berlioz jako kompozytor nie dba o to, by się podobać, podobać za wszelką cenę. Owo nie-piękno muzyki Berlioz jest rezultatem przyjęcia przez twórcę całkowicie odmiennej (od dotychczasowej) koncepcji muzyki. Pragnieniem Berlioz będzie stworzenie muzyki dramatycznej: jego *Potępienie Fausta* – to legenda dramatyczna, *Romeo i Julia* – symfonia dramatyczna, *Piękna Izabella* – ballada dramatyczna, *Burza* – fantazja dramatyczna. To określenia gatunkowe samego kompozytora.

Berlioz ma zresztą świadomość, iż owo nie-piękno, będące zawsze rezultatem dążenia do prawdy wyrazu, może stać się przyczyną „dyskomfortu” u słuchacza. I dlatego po *Symfonii fantastycznej*, gdy słuchacz pozostawiony zostaje sam sobie z przykrym uczuciem dysonansu, zaleca wysłuchanie monodramu lirycznego *Lelio*, czyli *powrót do życia*, (nb. jeszcze bardziej pogłębiając ów rozdźwięk: niewiele bowiem łączy balladę *Rybak* (do słów Goethego), *Chór duchów*, *Pieśń zbójców*, *Pieśń szczęścia* i fantazję na temat *Burzy* Szekspira – poza osobą narratora Lelia, *alter ego* samego kompozytora. Dla Berlioz czynnikiem homogenizującym tę przedziwną romantyczną formę-hybrydę staną się okoliczności powstania poszczególnych ogniw *Lelia*, a właściwie czas: ostatnie miesiące 1830 i połowa następnego roku. Bo Berlioz muzycznej formy nie ma w wielkim poważaniu: „Gwizdź na nią!” – miał się wyrazić. Oczywiście, myśląc o formie pojmowanej tak, jak ją definiował Kant – jako o „formie matematycznej”. Tak właśnie rozumując, mógł też Kant dodawać, iż wszelka muzyka bez tekstu jest „więcej rozkoszowaniem się, niż kulturą”. Rozkoszować się muzyką Berlioz? Chyba niesposób – to słowo całkowicie nieadekwatne do jej właściwego wymiaru.

Środkami, jakimi posługiwał się francuski romantyk, były proste i radykalne. Elementem centralnym muzyki stać się miało odtąd instrumentalne brzmienie, nie muzyczny temat, czy też forma. Kapitalnie ujęte to Robert Schumann: „Wydaje się, jakby muzyka chciała

tu wrócić do swych początków, kiedy to reguła ścisłej miary nie ciemniżyła jej jeszcze, i wzniesie się na wyżyny języka wolnego od wszystkich więzów, do wyższego rzędu poetyckiej rytmizacji – jak w chórach greckich, w języku biblijnym, w prozie Jean Paula”.

Nowatorską koncepcję muzyki Berlioza potwierdza także jego stosunek do muzycznej tradycji. Cenił Beethovena, ale mawiał: „jestem jego *crescendem*”, za „dramatyczność” muzyki chwalił Webera. Dostrzegał też „odważne traktowanie instrumentów dętych” w operach Spontiniego, ale Bacha i Haendla zdawał się nie dostrzegać, wokalna polifonia uważał za niedorzeczność. Mozartowi miał za złe, że w operach – w momentach szczególnie dramatycznych – opowiadał się zawsze po stronie muzyki, nie po stronie słowa.

To ostatnie zdanie brzmi paradoksalnie w ustach prawdziwego muzyka, tyle że wypowiada je muzyk z innej już epoki. Środkiem technicznym, który umożliwiał Berliozowi realizację idei muzyki dramatycznej, była transformacja tematyczna – metamorfozy upersonifikowanych tematów, takich jak słynna *idée fixe* z *Symfonii fantastycznej*. Transformacja, mogąca temat wysubtelnić, uszlachetnić, ale i ukazać w świetle negatywnym. W tym ostatnim przypadku kompozytor posługuje się nienaturalnymi, skrajnymi rejestrami instrumentów, stosuje ich zaskakujące zestawienia, nienaturalnie przyspiesza tok narracji dźwiękowej, jako tło wprowadza brzmienia całkowicie niekonwencjonalne – *col legno* (grę drzewcem smyczka na strunach). Wszystko, by oddać scenierię *Sabatu czarownicy*. Miał rację Robert Schumann pisząc: „Berlioz olśniewa jak błysk światła, ale też pozostawia po sobie zapach siarki”.

Technikę transformacji tematycznej przejął od Berlioza Franciszek Liszt, posługując się nią w twórczości symfonicznej – w poematach symfonicznych, a także w dziełach fortepianowych, choćby w słynnej *Sonacie h-moll* (inspirowanej lekturą *Fausta* Goethego), czy też w *Funerailles* z cyklu *Harmonii poetyckich i religijnych*. W tym ostatnim utworze materiał muzyczny jest „negatywną” transformacją motywów *Eroiki*, „bohaterkiej” *Etiudy transcendentalnej Es-dur*. *Funerailles* skomponował Liszt po upadku narodowego powstania węgierskiego przeciw Habsburgom – utwór ten ma więc „klucz”. Jego przesłanie dostępne jest wtajemniczonym. Ale bodaj najdoskonalszym przykładem użycia przez Liszta kategorii negatywnych – parodii, deformacji, karykatury i sarkazmu – stanie się trzecia część *Symfonii faustowskiej*, będąca muzycznym portretem Mefista. Jej podstawą jest tu materiał części pierwszej, poświęconej Faustowi. Działaniu złych, destrukcyjnych sił oprą się w *Symfonii* jedynie motywy charakteryzujące Małgorzatę. Zło – tak u Liszta, jak wcześniej u Berlioza – jest więc pojmowane jako przeciwieństwo dobra, nie zaś jako niezależna wartość estetyczna – i etyczna.

Tą samą drogą na przełomie XIX i XX wieku pójdzie także Gustaw Mahler, w swoich symfoniach niejednokrotnie ukazujący – zwłaszcza w przetworzeniach – świat w „krzywym zwierciadle”. Zupełnie inaczej niż jego przyjaciel z Monachium, typowy drobniomieszczanin, Ryszard Strauss: w ostatnim z poematów muzycznych – w *Życiu bohatera*, wytoczy on działą przeciwko „niedobrym” krytykom muzycznym, ośmielającym się pisać źle o jego własnej muzyce. Owi krytycy – to fałszywie grające flety i oboje, dysonansowe przebiegi nie mające żadnego pokrycia na dalszych stronach partytury. Ten utwór zdradza zresztą swoją „katalogową” formą szereg innych niekoherencji. Tak oto niewybredna – w środkach i w stylu – publicystyka zastąpiła wielką literaturę, manifestacja zastąpiła kompozytorską pracę w muzycznym materiale.

Ostatecznego zerwania z tradycyjnymi kategoriami piękna dokona w dobie muzycznego ekspresjonizmu Arnold Schönberg w swoich pierwszych kompozycjach dodekafonicznych (jeszcze nieserialnych!), poczynawszy od *Drei Klavierstücke op. 11* (1908). Tutaj po raz pierwszy Schönberg odrzucił tradycyjnie pojętą tonalność (system dur-moll), wykorzystując materiał pełnej skali dwunastopółtonowej, bruityzm harmoniczny iść będzie w parze z rezygnacją z regularnego porządku metrycznego, oraz z agresywną w swojej zmienności dynamiką i organizacją fakturalną. Niesamowitemu, właśnie ekspresjonistycznemu klimatu kompozycji dopełniać będą użyte w pierwszym utworze „współ-

brzmienia rezonansowe". Podobnie niezwyklejnym środkiem wyrazowym będzie użyta w *Gurrelieder* technika *Sprechgesang*, będąca recytacją na określonych wysokościach – zaprzeczenie tradycyjnego śpiewu. Schönbergiem powodowała wiara w konieczność permanentnego rozwoju środków muzycznych, utożsamiana z pojęciem „postępu” w sztuce. Korzenie sztuki muzycznej Schönberga tkwiły jednak w estetyce XIX-wiecznej. Obserwując kolejne dzieła kompozytora, widzimy wyraźnie stopniowe ewoluowanie środków, nie radykalny, rewolucyjny przełom. I taki wybór zdaje się przekonywać.

Dopiero inny muzyk, Edgar Varése, zdobędzie się na napisanie takich słów: „Każde z moich dzieł determinuje swoją własną formę, byłoby dla mnie niemożnością wcisnąć je w jakąkolwiek strukturę historyczną [...]. Jest pewna idea, baza pewnej struktury wewnętrznej, która rozwija się i rozpada na rozmaite cząstki czy grupy dźwięków, zmieniając nieustannie natężenie, kierunek i szybkość, przyciągana i odpychana przez różne siły. Forma dzieła jest produktem tych wzajemnych oddziaływań”. Powyższe słowa, jak i fakt, iż Varése zniszczył wszystkie swoje wczesne, zbyt silnie jeszcze związane z tradycją XIX-wieczną dzieła, przekonują nas ostatecznie, że muzyka z początkiem XX wieku wkroczyła na nowe tory. Ze kompozytor odtąd nie jest już artystą, mającym „rząd dusz”, lecz raczej technologiem, określającym parametry tworzywa dźwiękowego i wytyczającym kierunki jego przekształceń. W sto lat po wystąpieniu Berlioza, sankcjonującym nie-piękno w muzyce instrumentalnej – w imię prawdy muzyki dramatycznej – nie-piękno, wartościowane jednak jako kategoria negatywna, mamy więc do czynienia z kolejnym przełomem. Dla Varése'a tradycyjnie rozumiane piękno wydaje się przeżytkiem, wystarczająca staje się logiczna weryfikacja procesu kompozytorskiego. Dla innych kwalifikacji nie ma już odtąd miejsca – i odtąd też, na lata, muzyka pozostawać będzie poza dobrem i złem.

Tłumaczenia cytatów wg:

Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Wydanie polskie: PWM, 1988.

Przekład: Antoni Buchner.

Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*. Wydanie polskie: PWM, 1983. Przekład:

Michalina i Stefan Jarocińscy.

Stefan Jarociński, *Orfeusz na rozdrożu*. PWM, 1974.