

Muzyka XX wieku Elliotta Antokoletza

Sergiusz Wrotek

Opublikowana w polskojęzycznej wersji nakładem wydawnictwa Poznań książka amerykańskiego muzykologa, profesora Uniwersytetu Teksasńskiego w Austin, Elliotta Antokoletza *Muzyka XX wieku* (autorzy przekładu: Justyna Chęsy-Parda, Jacek Lesiński, Agnieszka Kubiak) jest unikatową w światowej literaturze muzykologicznej pozycją. Zawiera zarówno nadzwyczaj skrupulatnie zarysowany obraz twórczości kompozytorów zasłużonych dla rozwoju muzyki ubiegłego stulecia, jak i arcybogaty wprost zasób wiadomości dotyczących najistotniejszych w XX-wiecznej sztuce kompozytorskiej linii rozwojowych, nurtów, tendencji estetycznych, znajdujących na gruncie warsztatu twórczego szeroko zilustrowane przez autora odzwierciedlenie. Publikacja ta w sposób wyraźny stanowi świadectwo niebywalej erudycji autora, w szczególności istotnej mierze dającej znać o sobie na płaszczyźnie godnej pozazdroszczenia znajomości szczegółów techniki kompozytorskiej poszczególnych twórców, z dobitnym wręcz położeniem nacisku na wniesione przez nich innowacje, widoczne tak w dziedzinie choćby organizacji wysokości dźwięku, jak i w sferze rozmaitych innych elementów dzieła muzycznego. Liczne przykłady nutowe, wyimki z owoców wieloaspektowej, precyzyjnie dokonanej procedury analitycznej, jakiej muzykolog amerykański poddał co bardziej spektakularne, nadzwyczaj ważne w światowej literaturze muzycznej ubiegłego stulecia dzieła, wraz z towarzyszącymi tymże intelektualnym procesom krok po kroku dokonywanymi, ujmująco skrupulatnymi, solidnymi objaśnieniami, stwarzają nad wyraz czytelny, przystępnie ukazany, a przy tym niesamowicie uszczegółowiony i zarazem wielowątkowy obraz dokonującej się na przestrzeni kolejnych dekad wieku XX ewolucji środków warsztatowych, kierunków stylistycznych. Jest przy tym godnym uwagi fakt, iż autor omawianego rysu historiograficznego w żadnym razie nie stroni od uwzględniania jakże w końcu niebagatelnego (w tym właśnie kontekście) estetyczno-humanistycznego zaplecza zjawisk muzycznych, związanego tak z procesami, przemianami sytuowanymi w ogólnokulturowej czy też niekiedy polityczno-społecznej sferze dziejów ogółu zjawisk artystycznych minionego stulecia, jak też z przyjętymi przez danego kompozytora czy – w szerszym ujęciu – określoną szkołę kompozytorską poglądami, konwencjami estetycznymi.

Wskazany tu jednak aspekt monumentalnej pracy Elliotta Antokoletza nie jest przesadnie dogłębny, za sprawą czego publikacja zachowuje swój niemal ściśle analityczny profil, jednocześnie nie dając podstaw do ewentualnych zarzutów o zignorowanie wielowymiarowego tła, na jakim czysto muzyczne zjawiska się rozgrywają i bez którego – jak wiadomo – nie przybrałyby takiego, a nie innego kształtu. Co więcej, autor – słusznie zresztą – w sposób ewidentny ograniczył zaplecze biograficzne do najistotniejszych elementów, nie popadając w zaburzający koncentrację czytelnika na wymagającym już i tak olbrzymiego intelektualnego zaangażowania uzyskiwaniu lub pogłębianiu wiedzy o samej technice kompozytorskiej, obfitej w bardzo wyrafinowane w tej epoce tajniki (XX wiek jest niebywale pluralistyczny – i to w sensie wszelakim). Dokonując rekonesansu z prezentowanymi przykładami innowacji wniesionych przez Schönberga, Berga i Webera (krąg wiedeńskich ekspresjonistów) na gruncie swobodnej atonalności, rysem

ilustrującym narodziny i szczegółowo scharakteryzowany na poziomie organizacji warsztatowej rozwój dodekafonii w kręgu wiedeńskim, jak i poza jego ramami (rozdziały kolejne), z indywidualnością twórczą Claude' a Debussy'ego, Maurice' a Ravela, Erika Satie, neoklasyków (ze Strawińskim, Bartókiem, Hindemithem na czele), dokonaniem twórców amerykańskich (Charles Ives, Henry Cowell, Leo Ornstein), radzieckich (Szostakowicz, Prokofiew), charakterystyką szkoły angielskiej, zasługami polskich twórców (Szymanowski) i wieloma innymi kierunkami, tendencjami, sylwetkami kompozytorów, jesteśmy pod wrażeniem olbrzymich ambicji intelektualnych autora, jego niesamowicie gruntownej, godnej pozazdrosczenia wiedzy. Trzeba przy tym podkreślić, iż ten właśnie skrupulatnie analityczny aspekt pracy w szczególnym stopniu decyduje o jej wartości.

Zapoznawszy się z tą publikacją, nie byłem jednakże wolny od zastrzeżeń i wrażenia niedosytu, który szczególnie dokuczliwy okazał się być w kontekście rozdziałów poświęconych nurtom, stylom, zjawiskom zaistniałym w muzyce II połowy XX wieku. Przyglądając się już choćby czysto objętościowemu aspektowi tego niepokojącego stanu rzeczy, można odczuwać zdumienie uogólnieniami, jakie dają o sobie znać we wspomnianych częściach. Zwróćmy uwagę już choćby na sam fakt, iż w polskojęzycznej wersji książki omówienie tego, co wydarzyło się w muzyce od początku II połowy wieku XX, zajęło autorowi ponad 200 spośród wszystkich niespełna 670 stron. Fakt "wepchnięcia" kilku zjawisk zasługujących na osobne omówienie – aleatoryzm i forma otwarta, improwizacja oraz minimalizm – do jednego lapidarnego rozdziału wyśmienicie wprost ilustruje zaistniałą dysproporcję. Nurtu minimalistyczny przedstawiony został tu w sposób dalece uproszczony i oszczędny, przez to nieuwzględniający jego wielowątkowości. Uboga charakterystyka technik, ograniczenie się do kompozytorów kręgów amerykańskiego i anglosaskiego, nieuwzględnienie wkładu artystów z innych ośrodków (wspomnijmy choćby Polaków – Zygmunt Krauze, Tomasz Sikorski) widoczne w prezentacji zjawiska *minimal music* to nie jedyny przykład merytorycznego niedosytu. Wydaje się jednak, że tę „ograniczonosc” tematyczną należy przypisać „amerykanizmowi” autora. Istnieje szereg innych zjawisk, jakie sprowadzone zostały do pozycji zdarzeń z historycznego punktu widzenia jedynie epizodycznych wobec – dajmy na to – dokonań kompozytorów z kręgu Grupy Sześciu. Postać francuskiego kompozytora Oliviera Messiaena, jakże potężnej w końcu indywidualności, autora odkrywczego dorobku (indywidualny model organizacji wysokości dźwięku oparty na systemie moduł o ograniczonych możliwościach transpozycyjnych, rytmy nieodwracalne, idea wartości dodanej, inspiracje cechami wysokościowo-rytmicznymi śpiewu ptaków, wpływ na serializm i inne) została sprowadzona do roli jedynie (mówiąc precyzyjnie, wyłącznie) współodkrywczy serializmu, a jest to, jak się z niniejszego wyliczenia okazuje, zaledwie (lub też aż) jeden z doprawdy niezmiernie licznych przejawów innowacyjności kompozytorskiej lidera Młodej Francji.

W schyłkowych rozdziałach muzykolog dopuścił się kilku błędów merytorycznych. Jednym z nich jest niezgodne ze stanem faktycznym ustalenie liczby użytych przez Terry'ego Rileya w jego sztandarowej kompozycji *In C* wzorów melodycznych faktycznie wynoszącej 58, autor twierdzi, iż jest ich 33. Opisując z kolei drogę działalności twórczej Krzysztofa Pendereckiego, podaje rok 1946 jako moment, w którym wybitny polski kompozytor miał zacząć – jak muzykolog pisze – „czerpać z elementów tradycyjnych tworząc własny idiom, w którym eksperymentalne podejście do barwy dźwiękowej i formy muzycznej znajduje często swój wyraz w ekspresywnym stylu powiązany z ważnym przesłaniem”. Dzieła powstałe w następnych okresach uznaje za kolejne przejawy sięgania do arsenału środków tradycyjnych. O ile poprzednie zdanie jest jak najbardziej słuszne – po odstąpieniu od awangardowego radykalizmu sonorystycznych innowacji Krzysztof Penderecki wkraczać zaczął w obszar coraz to wyraźniejszego z biegiem czasu zakorzenienia w tradycji – o tyle w przytoczonym przeze mnie cytacie pojawia się między innymi absurdalna data.

Sądzę, iż autorowi chodziło o moment późniejszy o lat 10, czyli rok 1956, w połowie lat 40. Kompozytor, jako wówczas ledwie młodzieniec, miał w swym dorobku – czego mamy sposobność się z licznych wspomnień kompozytora i innych źródeł wiedzy na temat życiorysu twórcy dowiedzieć – dopiero juvenilia. Od przełomu lat 50. i 60. Krzysztof Penderecki w istocie realizował sonorystyczne eksperymenty wprowadzające olbrzymie innowacje na gruncie brzmienia, stającego się centrum zainteresowań kompozytorskich i najistotniejszym, formotwórczym, punktem odniesienia dla licznych zabiegów materiałowych. Taka postawa nie ma prawie nic wspólnego z tradycją, była radykalnym nowatorstwem, choć, owszem, odległe związki z arsenałem środków wypracowanych przez epoki minione daje się odnaleźć (procesy przekształceniowe wywiedzione z tradycyjnej niderlandzkiej polifonii doby renesansu). Od połowy lat 60. stopniowo adaptował środki zachowawcze, ugruntowując z biegiem czasu nową, inspirowaną neoromantyzmem estetykę, dla której to zdarzenia przełomowe rozegrały się w twórczości Pendereckiego w połowie lat 70. (*I Koncert skrzypcowy*). Zakotwiczenie w muzyce neoromantycznej nie zostało wskazane przez autora pracy, jest to kolejne niedopatrzenie w tym zakresie.

Poważnego błędu dopuścili się także tłumacze, ten mankament jest związany z rozbieżnościami terminologicznymi między polskojęzyczną i anglojęzyczną nomenklaturą muzykologiczną, mianowicie przymiotnik *serial* w języku angielskim stosowany jest zarówno w odniesieniu do techniki dodekafonicznej (operującej serią wysokościową), jak i techniki serialnej, gdzie mamy do czynienia z równoczesnym organizowaniem różnych elementów dzieła muzycznego w oparciu o seryjne szeregi. W tej sytuacji wystąpiły absurdalne stwierdzenia, jakoby Schönberg i inni dodekafoniści, pisząc w tej technice, mieli komponować muzykę serialną. Nastąpiło nieporozumienie obniżające merytoryczną jakość polskojęzycznego tłumaczenia. Pomijając ten aspekt, tłumaczenie zostało dokonane bardzo sprawnie, jest niezwykle czytelne i językowo dojrzałe. Jednakże, mimo wielkiego szacunku, jaki żywię wobec potężnego wysiłku włożonego przez autorów polskojęzycznej wersji książki Antokoletza, opisanego wyżej problemu pominąć w swym wywodzie siłą rzeczy nie jestem w stanie.

Powracając do samego dzieła, nie pozwolę sobie nie wspomnieć o kolejnych słabych jego stronach. Jak bowiem można wywieść z treści końcowych rozdziałów, historia muzyki XX wieku w bardzo nieznacznym stopniu wychyla się swym czasowym zasięgiem ku okresom późniejszym niż lata 70. XX wieku. O rodzącym się w muzyce lat 60. i 70. postmodernizmie (pojęcie kluczowe dla całokształtu współczesnej kultury, nie tylko jej muzycznego wątku) Antokoletz nie wspomina ani słowem. Nie zechciał też zwrócić uwagi na kolejne etapy historii muzyki i najistotniejsze dla niej nurty. Żądny wiedzy czytelnik, zwłaszcza osoba interesująca się muzyką najnowszą, poczuje się zawiedziona takim stanem rzeczy. Muzyka spektralna, nowa złożoność, postminimalizm, wraz z szeregiem innych nurtów, zjawisk, nie znalazły autorskiego uznania.

Reasumując nasuwające mi się obserwacje, czuję się niejako zmuszony przyjąć do pewnego stopnia ambiwalentną postawę do problemu oceny książki amerykańskiego muzykologa. Z jednej strony, Elliott Antokoletz zachwyca potężnym zasobem wiedzy o muzyce I połowy XX wieku, w owym zakresie jawiąc się jako wyjątkowo dużego kalibru erudyta, z drugiej zaś strony, praca ta w opisanych powyżej elementach ukazuje pewne niedociągnięcia. Czy jednak z tej sytuacji należałoby wysnuć wniosek, iż amerykański muzykolog nie podołał ambitnemu zadaniu zarysowania historii muzyki XX wieku w sposób możliwie wartościowy? Byłoby to szalenie pochopnym, chybnym posunięciem, albowiem z tej racji zdecydowanie daleki jestem od zajmowania wspomnianego stanowiska, iż wybitne intelektualne osiągnięcie autora, za jakie w ogólnym rozrachunku należałoby uznać niniejszą książkę, wzbudza we mnie zachwyt nieodparty oraz inspiruje ku szerszej refleksji. Niewątpliwie istotnym atutem publikacji amerykańskiego

muzykologa jest pogodzenie tradycyjnego, skupionego na analizie partytur muzykologicznego podejścia z nowoczesną, holistyczną metodologią, w związku z której przyjęciem skutecznie zrealizowano zamiar przedstawienia polityczno-społecznego i kulturowego tła zjawisk muzycznych. Nadto należy podkreślić, iż *Muzyka XX wieku* Antokoletza stanowi istotne wzbogacenie stosunkowo ubogiego w tego typu wydawnictwa rynku księgarskiego w Polsce.