

TEMPO RUBATO (1)

BASIL MAINE

Michał Bristiger

Książka nazywa się „Basil Maine o muzyce” i pochodzi z 1945 roku. Zawiera wiele krótkich „kawałków” tego krytyka angielskiego, a między innymi „Rozmowy”. Trzecią taką jest *Conversation with two English critics*, a tymi dwoma „krytykami” są dwie... książki, a to Constanta Lamberta *Music Ho!* (bardzo słynna! Hej!) i Huberta Fossa *Music in My Time*. I tak sobie rozmawiają, w przyzwoitej, co oczywiste, i nieco bezludnej kawiarni, niczym w (przyzwoitej i pełnej ludzi) warszawskiej „Funky”, na pięterku. Jest i kelner (ale nie konwersuje).

Basil Maine? – u nas mało znany, później coś jeszcze o nim powiem. Więc...? Aha, a więc w krytyce muzycznej mamy tym razem chyba nieznaną formę, dyskusje z książkami przemienionymi w ludzi i to mnie do niej pociągnęło. Nieznaną? Tak, i nieoczekiwaną. Kreację *ex nihilo*? Nie do wiary, ale jednak „tak”. Czyżby? Jednak – powiedziałem już przecież, że moim zdaniem „tak”. A teraz pokażę taką próbkę z Basila Maine'a:

KONWERSACJE: (iii) Z DWOMA ANGIELSKIMI KRYTYKAMI*

Scena: Cafe Royal w godzinach dyskusji. C. L., H. F. i B. M. dyskutują o Muzyce. Inne stoliki są niezajęte. Kelner wyczekuje, żeby pójść do domu.

H.F.: Weźmy na przykład Berga. Jeszcze nie widziałem *Wozzecka* na scenie – nie miałem sposobności po temu – niemniej nie mam żadnych wątpliwości, że to arcydzieło.

B.M.: Jeżeli wywnioskowałeś to jedynie z partytury, to prawdopodobnie myślisz tylko o formalnych aspektach, które w scenicznym wykonaniu przechodzą niezauważone.

* Ten krytycyzm, jako środek nasercowy, został wyciągnięty z dwóch książek: *Music Ho!* Constanta Lamberta i *Music in My Time* Huberta Fossa.

C.L.: Dla mnie *Wozzeck* to „thriller, i to w sensie najbardziej teatralnym. Zapewne nie jest to utwór konsekwentnego atonalisty. Nawet *Suicie Lirycznej*, atonalnej jaką jest, udaje się uzyskać jakiś odgłos wśród amatorskiej publiczności. W samej rzeczy Bergowi udało się to, co Schönbergowi się nie udało : uzyskać kontakt z publicznością. To on, a nie Schönberg, stał się liderem, a kierownictwo jakie przejął okazało się czymś ważnym.

H.F.: Lecz nie zapomnij, że Schönberg jako pierwszy poprowadził nas do światła wolności. Zgadzam się z tobą, że był – nawet za szybko – najbardziej zaawansowany z nas wszystkich; zbyt szybko nawet dla mnie; ale pokazał drogę. Błąd popełniany przez przeciętnego angielskiego melomana polega na oczekiwaniu, że on da mu jakąś przyjemność. Muzyka Schönberga ani nie zamierza oczarowywać, ani to robi. A czy w ogóle jest jakaś racja dla czego miałyby? Jedna rzecz jest pewna; muzyka już nie potrafi się rozwijać jak gdyby Schönberga nigdy nie było.

B.M.: A ja nie widzę powodu dlaczego by nie. Mówisz, że Schönberg poprowadził nas do światła; ale ja to widzę, że jego „przewartościowanie wszystkich wartości” jest po prostu zaprzeczeniem wartości, filozofią ciemności, nicości. Może przywołam z pamięci co mi się wydarzyło. W Zurychu słyszałem kiedyś Kwintet na instrumenty dęte. Przygotowałem się na to doświadczenie bardzo starannie, studiując przed wykonaniem partyturę. Rokowało mi to wiele. Byłem zachwycony intrygującymi wzorami i sekwencjami, robiącymi wrażenie na kartkach. O moja diaboliczna w tym wszystkim naiwności! Co znaczy mieć oko na muzykę!

H .F.: No cóż?

B.M.: Lecz kiedy te wzory zostały splawione i kiedy wartości zostały „przewartościowane”, wtedy jakaś wielka ciemność ogarnęła nagle mój umysł. Te subtelnie napisane figury i detale, które partyturze nadawały filigranową aparycję wzbraniały się zrozumieniu, kiedy tylko zostawały przełożone na dźwięk. To nie było tak, żebym miał szukać jakiegoś zachwyty, jak to przed chwilą powiedziałeś, albo pocieszenia, albo romantycznego ciepła. Byłem przygotowany na rezygnację z wszelkich rzeczy zmysłowych i na pójście samotną drogą. Tylko, widzisz, nie mogłem właśnie pójść.

C.L.: Mój osobisty zarzut pod adresem Schönberga jest taki, że on jest w zupełnie pozbawiony humoru. On jest podobny do...

B.M. : Wiedziałem, że nie będziesz zdolny powiedzieć nam do czego on jest podobny.

C.L.: Tak, on jest podobny do dawnego człowieka wierzącego, który zaczął brać udział w Czarnej Mszy.

B.M.: A jeszcze do kogo?

C.L.: On jest również jak James Joyce.

H.F.: O, taki jest! Taki właśnie jest!

C.L.: Mogą być u niego „trzy okresy”. Pierwszy to nudnawi, realistyczni *Dublińczycy*, a jest równoległy do przyciężkiej, akademickiej *Verklärte Nacht*, a *Portret Artysty w wieku młodzieńczym* można by porównać z cyklem *Stefan George* Schönberga; drugi to rewolucyjny *Ulisses*, da się go porównać z *Pierrot Lunaire* i innymi dziełami Schönberga ze średniego okresu; a trzeci, i ta intelektualna żonglerka w *Work in Progress* jest ekwiwalentem cerebralnego kontrapunktu ostatnich kompozycji Schönberga.

H.F. : Dobrze!

B.M.: A jakże cięte, i do sucha! No, Schönberga mamy już z głowy. Weźmy się teraz za jakiegoś innego kompozytora.

H.F.: Weźmy Strawińskiego.

Kelner : Tak, proszę pana. Czy mogę jeszcze coś podać?

H.F.: Nie, po prostu proszę nas słuchać. Mógłby pan się czegoś nauczyć. Zawsze myślałem, że Strawińskiego mógłby kto nazwać Mendelssohnem swojego czasu.

B.M.: O tak, mógłby! Mógłbyś i ty, mógłbym i ja sam.

H.F.: Proszę mnie źle nie rozumieć. Strawiński nie ma tej słodyczy ani tej potoczności co Mendelssohn; lecz, poza wszystkim, żadna z tych jakości nie jest cechą dzisiejszego okresu. Muszę również prosić was nie brać pod uwagę tego ducha rewerencji, która była integralną częścią makijażu Mendelssohna. Tego też nie ma dzisiaj. A są jeszcze dalsze całkiem oczywiste różnice. Ale podobieństwa biją również w oczy. Obaj kompozytorzy owładają instynktownym mistrzostwem form złożonych i koncepcjami na wielką skalę, obaj też pisali na orkiestrę jako pojedynczy instrument.

B.M.: Masz na myśli tak łatwo, jakby to był pojedynczy instrument.

H.F.: Tak właśnie. Strawiński wyszedł zdaje się z Uniwersytetu w Sankt Petersburgu ubrany jak już kompletnie wyposażony kompozytor. Skomplikowana nowa technika była dla niego zaledwie ćwiczeniem jakiejś palcówki. Zobaczcie *Sacre du Printemps*. Tam orkiestra jest nie tylko jego niewolnicą, lecz on każe jej wyczyniać niebywale cuda. W tym utworze wyraża ducha czasu, a wyraża dokładnie we właściwym momencie.

C.L.: Nie zgadzam się. Myślę, że to przyszło za wcześnie. *Sacre* zapowiada nowoczesne pragnienie ciemności i ten instynkt, jaki znajdujemy u D.H. Lawrence'a. Psychologiczne tego podstawy zostały cudownie podsumowane przez Wyndhama Lewis'a, znajdziecie to w *Paleface*. Ten ogromny prestiż, jakim *Sacre* się cieszy, bierze się z faktu, że jest...

B.M.: Przebóg! Wiem co będzie. Proszę, nie!

C.L.: O co chodzi? Chciałem jedynie powiedzieć, że *Sacre* jest afrodyzjakiem dla ludzi steranych.

B.M.: Wiedziałem to! Wcześniej czy później musi dojść do afrodyzjaku. To słowo jest za łatwe, przychodzi bez namysłu. Zgódźmy się, że je odtąd wyrzucimy z wszystkich dyskusji. Może wtedy lepiej będziemy wiedzieli o czym właściwie mówimy.

C.L.: Zgoda. Zatem pozwól mi powiedzieć, że *Sacre* jest muzyką barbarzyńską dla superucywilizowanych.

B.M.: Trochę już lepiej. To pomaga nam nawet wyjaśnić tę dziwną siłę tego dzieła nad takimi jak Sacheverell Sitwell.

C.L.: Siła! To jest to, czego właśnie u późnego Strawińskiego nie ma. Nie ma już w nim żadnej siły. Zredukował formułę dźwiękowości, a w imię samego dźwięku, już do skrajnie absurdalnej esencji.

B.M.: Czy nie byłbyś uprzejmy powiedzieć nam kogo przypomina?

C.L.: Strawiński? On podobny jest do automobilisty, który spędza cały czas trzymając głowę pod maską samochodu.

H.F.: A do tego jeszcze ma bzika!

B.M.: Żebyś nie popsuł sprawy. Było dobrze jak było. Tak pojednawczo! I tak po prostu!

H.F.: Przepraszam!

B.M.: Otóż i on, jest w drodze, majsterkuje przy maszynie! Może lepiej zostawimy go w spokoju, zanim jakaś kolejna komplikacja się nie wywiąże. Proszę o następnego.

H.F.: Weź Hindemitha.

C.L. i B.M.: Ach!

H.F.: Proszę posłuchać tego, panie szanowny. Będzie teraz co miara.

Kelner: Tak, panie.

(Przez prawie pół minuty trwa teraz cisza. Po czym kelner głośno ziewa).

B.M.: No dobrze? Kto zaczyna?

H.F. (wskakując): Powiem, że Hindemith to człowiek w muzyce zapracowany. Ma się w niej dobrze, jako że sam jest z muzyki. Ma teorię, że mamy się posługiwać nową muzyką jako naszą dietą codzienną. Hasłem jest naprzód. Muszę powiedzieć, iż całym sercem zgadzam się z jego zapatrywaniami. On jest kimś z natury mało znaczącym, jeśli chodzi o sposób myślenia. Problemy techniczne znaczą dlań daleko więcej, niż niepokoję duszy. Naturalnie on nie potrzebuje wdzięku, jeżeli przez „wdzięk” rozumie się konsonans. Ale przyjmijcie jego przesłanki, a on nie omieszka dodać wam ducha.

B.M.: Czy pragnie on, żeby jego muzyka miała przyciągającą siłę? Zgodnie z jego własną teorią muzyka nie musi się w sposób szczególny podobać. Ona ma być sprawą codzienną, tłem do życia, całodziennym zestawem bez drutu.

C.L.: Ja widzę Hindemitha nie tyle jako człowieka pracującego, lecz dziennikarza muzycznego. Jest ulokowany między intelektualnym Bergiem z jednej strony i popularnym Weillem z drugiej. On odbija tempo i kolor współczesnego życia, pełen animuszu, a w nieoszlifowany sposób reportera z gazety. Jego koncerty są bardzo podobne do gazetowych wydań. On rozmyślnie odwrócił się od „sztuki”.

B.M.: I tu, myślę, nie masz racji. Hindemith nigdy nie zdobył się na ostateczny gest. Sprawa „sztuki” w ogóle nigdy nawet nie przychodziła mu do głowy. Dla niego muzyka jest rzemiosłem – i tyle.

C.L.: Ale nawet jego rzemiosło interesujące nie jest. Jedyne prawdziwe problemy rzemiosła to te, które są związane ze stapianiem się emocji i formy. Pomylić arbitralny kontrapunkt Hindemitha z pełnym ekspresji kontrapunktem Byrda i Palestriny jest jak...

B.M.: Jak co?

C.L.: Jak pomylić linę z linoskoczkiem.

H.F.: To nie takie dobre, jak niektóre twoje inne.

B.M.: Nie takie dobre. Myślę, że to sam Hindemith jest przyczyną utraty formy u naszego przyjaciela. Nawet czysta dyskusja o Hindemith'cie maści w głowie i stępnia poczucie humoru.

H.F.: Chcesz, zdaje się, powiedzieć, że każdy może napisać kontrapunkt Hindemitha. Czy to masz na myśli?

C.L.: Mówiąc emfaticznie – tak. Każdy o przeciętnej inteligencji. Kontrapunkt Hindemitha różni się jedynie od zaaferowanego kontrapunktu każdego dziewiętnastowiecznego pedagoga swoją lekko atonalną drobnicą i ogólną atmosferą współczesnego animuszu.

B.M.: No dobrze, załatwiliśmy już Hindemitha. Dyrektor szkoły, gazeciarz i wyrobnik. Kto następny?...A może pójdziemy do biliarda?

H.F.: Kelner, rachunek!...Naturalnie, kiedy go potrzebujemy, to go nie ma.

Basil Maine był już w 1945 roku autorem pięciu biografii, w tym o Chopinie i o Paderewskim, dwóch autobiografii (autorzy piszą zwykle jedną, *if any*) oraz dwóch „książek dyskusyjnych”, z których pierwsza związana jest z BBC. i jego audytorium, druga zaś to „Nowe drogi muzyki”. Książka „O muzyce” poświęcona została Sir Adrianowi Boultowi, który z kolei opatrzył ją Przedmową. Zawiera ta książka między innymi trzy eseje o Chopinie.