

Nowe typy melodyki

Kiedy przeglądamy partytury różnych nowych utworów i kiedy słuchamy różnych przykładów nowej muzyki, uderza nas jedno: brak melodyki. Z jakiegoś niepojętego dla mnie snobizmu kompozytorzy jakby wstydzą się wyraźniejszej linii, którą można by nazwać melodią. Tendencja do użycia nowych środków skłania współczesnych kompozytorów do negowania wartości tego do-
tąd tak ważnego elementu. Szczególnie kompozytorzy, którzy przejęli się muzyką serialną odznaczają się tym, że w ich muzyce nie znajdziesz najmniejszego wątku, który by można określić mianem wątku melodycznego. Zerwanie z systemem dur-moll i jego ograniczeniami doprowadziło większość wybitnych kompozytorów do tworzenia "muzyki bez melodii". Wiazało się to również z tendencją do aperiodyczności muzyki, do wyzwolenia rytmu z pęt metrum, słowem do kształtowania muzyki inaczej. Z upływem czasu kompozytorzy oduczyli się tworzenia dłuższych linii /w punktualizmie było to jakby "zabronione"/. Już sam fakt, że posługiwano się wszystkimi dwunastoma dźwiękami /niekoniecznie przecież z powodu serii/ i że próby modalnego traktowania muzyki nie dawały większych rezultatów, sprawił, że z muzyki ulotniła się melodia, która tak pięknie ożywiała narrację i tak mocno wabiła słuchaczy. Tu dało się zauważyć jedno: nowej muzyki nie można było sobie przyswoić, nie było w niej niczego, co można by zaśpiewać czy zanucić - okropne. Kompozytorzy, którzy ograniczali się do ~~ograniczonego~~ ^{przez dodekafonię i serialność} materiału, przestali się liczyć, mogli być traktowani jako gorszego rodzaju neostyliści.

Głównym problemem muzyki stały się teraz zakazy. Schoenberg nie życzył sobie żadnych zwrotów tonalnych nawet w serii, tak było przynajmniej na początku ery dodekafonicznej. Muzyka miała być pozbawiona dźwięku centralnego, podstawowego akordu w postaci toniki, do którego muzyka musiała grzecznie wracać z różnych aberracyjnych wędrówek ^{po} mediantach, odległych paralelach i kombinacjach szatańsko niekiedy rozszerzonej tonalności. Wyeliminowano różnicę między diatonicznym /czyli jakby naturalnym/ a chromatycznym półtonem, nikomu nie przychodziło na myśl zapisywanie muzyki w postaci zwiększonych kwart czy septym, gdyż odniesienia funkcyjne straciły już swoją moc i można było je odnaleźć tylko w utworach kompozytorów o tradycyjnym pojmowaniu harmonii i takimże wykształceniu..

[Tu warto podkreślić, że winę za zanik nowej melodyczności ponosił fakt, iż w szkołach nigdy nie było przedmiotu, który by obejmował zasady melodiówotwórcze. ^{wisc} Nic dziwnego, że przy profesjonalnie opanowanym kontrapunkcie, przy starannie niekiedy wyczonej i wytresowanej harmonii /modulacje trzech rodzajów, egzekwowane przez trenerów, przepraszam, przez profesorów jak w cyrku!/, tak wyszkoleni kompozytorzy byli w zakresie melodiówotwórstwa na ogół pożałowania godnymi dyletantami /ależ tak! dlatego ^{nawet} tematy Beethovena czy Brahmsa mogły być ^{określane} namiętnymi przymiotnikami/. Niektórzy kompozytorzy poszukiwali dla kształtowanych przez siebie linii melodycznych nowych skal, dawało to jednak efekty krótkotrwałe. Wybitny leksyko ^{Nicolas Slonimsky}graf ^{nawet} zestawiał cały atlas sztucznie skonstruowanych skal /wraz z ich konsekwencjami harmonicznymi/, ale jakoś nikt po nie nie sięgnął, choć zawierał on istną kopalnię kombinacji dźwiękowych, niezależnych od tendencji dodekafonicznych. Modi Messiaena były genialnym pomysłem, niestety wykorzystanym tylko przez niego.

[Od czasu, gdy materiałem melodycznym stała się /w miejsce dia-
toniki/ pełna i (jak to się brzydko mówi) totalna chromatyka,
melodyka - jeśli o czymś takim można było jeszcze mówić -
weszła w stadium idealnie obojętnej abstrakcyjności. Nie moż-
na było **powtórzyć** frazy, nie można było przypomnieć sobie o jej
zaistnieniu kilka taktów wcześniej, więc nie była ona żadnym
psychicznym podkładem dla rozkoszowania się **muzyką**, dzięki
faktowi, że teraz nie potrzebowała ona harmonii, gdyż stała
się niezależną linią, której towarzyszyć mogły najprzeróż-
niejsze - równie niezależne linie czy akordy, czego przy-
kłady /obfite!/ mamy w twórczości Schönberga, Berga i We-
berna. Można by powiedzieć, że obok tych trzech niewątpliwych
geniuszy, mieliśmy w muzyce ubiegłego stulecia innych wiel-
kich kompozytorów, **ale** zauważmy, że żaden z nich nie był w sta-
nie dokonać tak radykalnych przemian w melodyce, jak ci trzej,
którzy nie ograniczali się do półśrodków.

Melodyka stała się meliką, horyzontalną projekcją kilku czy
kilkunastu dźwięków. Oderwana od metrum, kształtowana ^{była} na za-
sadzie dowolnego zesta-wienia rytmów (wytawny kompozytor zrw-
sze zadba o to, by dźwięk dłuższy nie pojawił się w podobnej
postaci ^{rytmicznej} zbyt wcześnie, będzie też kształtował linię melodycz-
ną tak, by nie tworzyć sugestii zwrotów tonalnych; osobiście
uważam, że szczytowym osiągnięciem dodekafonii był **pomysł**
tworzenia serii, która by obok dwunastu dźwięków zawierała
komplet jedenastu interwałów - zawsze uważałem, że interwa-
ły są ważniejsze od dźwięków). Bardzo pouczający przykład
kształtowania melodii mamy już w chorale gregoriańskim, w któ-
rym obok materiału dźwiękowego i interwałów musimy respektować
tak ważny element, jakim jest kierunek interwału: jeśli
porównamy bardzo ograniczony zasięg materiału z metodami
jego wykorzystania z punktu widzenia podanych trzech charak-

terystyk, to musimy z przykrością powiedzieć, że dzisiejsi kompozytorzy jawią się jako średniej klasy amatorzy. Istotą muzyki jest możliwość wykorzystania jak największej ilości relacji /musi być ich dużo, by było z czego wybierać/.

[Czy muzyka w swojej najbardziej eksponowanej postaci wróci do melodyczności - nie wiadomo. Melodyka w dawnej postaci znikła, zastąpiła ją melika. Można ją traktować jako "resztki" melodii, można się nią nie przejmować, jak to robi Boulez /szkoda, że tak mało komponuje/, można ją traktować z góry jak Ligeti, który jedno ze swoich orkiestrowych dzieł nazwał Melodiami /dla niego melodie są tylko "polirytmicznymi warstwami"/, zawsze jednak od sposobu jej kształtowania zależna będzie jakość muzyki. Na najniższym szczeblu będzie chromatyka, nadająca się tylko dla wypełnienia przestrzeni na papierze nutowym, równie nisko można oszacować melikę wyrażoną w równych wartościach (zauważmy, że ^{tak działa się} niemal u wszystkich początkujących „dodekafonistów” - kiedyś w końcu trzeba było zacząć komponować "taką" muzykę), tylko nieco wyżej można ocenić melikę, w której interwały powodują krzyżowanie się linii i powodują wyeliminowanie czynnika melicznego z tkanki muzycznej, natomiast wszelkie starania o kunsztowne formowanie linii melicznej zasługują na baczna uwagę, a niekiedy na zachwyt, bo w muzyce nie oczekujemy tylko samej gry dźwiękami.

Ciekawe, że wybitniejsi kompozytorzy w każdych warunkach, przy zastosowaniu każdej techniki usiłowali wydobyć z muzy-

ki piękno samej linii. Muzyka pozbawiona intensywnej meliki jest bezbarwna, automatyczna, jakby anonimowa. Widzimy to szczególnie dobrze w utworach kameralnych i solowych, które komponowane są coraz rzadziej, z coraz mniejszym przekonaniem /również, a może głównie z powodów materialnych/. Nie jest nigdy obojętne, z czego /z jakiego materiału melicznego/ składa się nasza nowa muzyka. Jestem przeświadczony o tym, że kiedyś zarzucona będzie muzyka ameliczna, podobnie jak przestaną straszyć partytury suche, bez opisu /że niby wszystko jest w nutach, nieprawda! obok bezbarwnego ^{i surowego} materiału ważne są także intencje kompozytora, a te mogą być znakomicie wyrażone dodatkowymi określeniami/, partytury, w których nie można się niczego doszukać, poza faktem, że autor takiej muzyki potrafi pisać nuty. Możliwości muzyki są ogromne, bezbrzeżne i wiele pięknych rzeczy wypowiedzanych nowymi środkami może mieć swoje źródło w melice, w liniach melodycznych.