

Bogusław Schaeffer

WARTOŚĆ NOWATORSTWA W MUZYCE

Wielka muzyka jest zawsze nowatorska. Jej wartość polega na tym, że: (1) odsłania nam niespodziewane dziedziny sztuki, (2) nasze rozumienie muzyki nie ogranicza się do pojęć tradycyjnych, (3) dowiadujemy się o możliwościach muzyki, (4) nasze rozumienie muzyki wcześniejszej zmienia się i przepełnia innymi pojęciami. Autor rozważa wartość muzyki w 8 aspektach wartości: jako wartości, jako znaczenia, jako ceny, jako substancji, jako jakości, jako prawdziwości (niem. *Echtheit*), jako przydatności i jako doskonałości. Wydawcy i wykonawcy muzyki zaś stosują przy ocenie inny system wartości — bardziej merkantylny i podporządkowany bezpośredniemu sukcesowi. Rzeczywista wartość nowatorskich elementów w muzyce zależy też od czasu. Nowatorstwo i różnorodność są podstawowymi wartościami kultury.

Wielka muzyka zawsze była nowatorska, chociaż powszechnie sądzi się, że istnieją zarówno dzieła nowatorskie, odkrywcze, oryginalne, jak dzieła, które są wytworami syntezy, konwencji i tradycji. Jedne przeciwstawia się drugim¹ i powstaje z tego owa wielka dwunurtowość, która każe kompozytorom stawiać albo po jednej stronie, albo po drugiej. Przedział jest sztuczny: na pewno pomaga on w orientacji, ale cóż to jest za orientacja, gdy tak odbiega od prawdy.

Odpowiedź na pytanie, jaką wartość ma nowatorstwo w muzyce można ująć w czterech punktach:

1. Wartość nowatorstwa w muzyce polega na tym, że oto odsłaniają się przed nami dziedziny sztuki, których nie spodziewaliśmy się po niej. Przez termin „muzyka” rozumiemy na ogół (niesłusznie) tylko te utwory muzyczne, które są nam już dane, te które znamy (lub: te, o których sądzimy, iż je znamy). Tak więc muzykę traktuje się jako rzecz daną nam w stanie gotowym, z tym, że nasza świadomość wchłania tu jako rzeczy dane zarówno utwory znane nam bezpośrednio (dzięki ich graniu

¹ Przecistawiając sobie obu wielkich kompozytorów XX wieku, Adorno nie waha się nawet w tytułach obu wielkich członów swojej *Philosophie der Neuen Musik* łączyć Schönberga z „postępem” a Strawińskiego z „restauracją”, choć obaj byli w muzyce nowatorami. Nie upraszczajmy sprawy. Antyteza Schönberg — Strawiński stała się z czasem synteza. Tyle tylko, że muzyka z okresu rozwidlenia na dwa nurty jest o wiele bardziej znana i uznana niż późniejsza muzyka syntezy obu nurtów — dotyczy to również obu omawianych twórców.

Sztuczność tego rodzaju podziałów opiera się na fałszywym założeniu, że twórczość kompozytora jest monolitem; co więcej, sądzi się, że kompozytor przez całe życie odznacza się tymi samymi dyspozycjami psychicznymi i siłami. Tymczasem wielcy kompozytorzy (a przecież głównie o nich warto mówić) bywali nowatorami i sięgali po środki estetyki tradycyjnej.

czy posiadaniu, np. na płytach), jak i te, o których wiemy na podstawie książek (np. mało znane dzieła Haydna). Kompozytor — jeśli to można tak w skrócie wyrazić — tworząc muzykę zajmuje się rzeczami jeszcze nie gotowymi, ale przecież również dziełami muzycznymi, muzyką. Należy to wziąć pod uwagę, inaczej już na wstępie będziemy mieli do czynienia z nieporozumieniem. Dzięki nowatorskiej postawie twórców rozszerza się i zmienia zatem nasze pojęcie o muzyce (żeby to sobie wyobrazić, wystarczy przedstawić sobie muzykę bez R. Straussa, Schönberga i Strawińskiego — obraz muzyki XX wieku byłby zupełnie inny).

2. Wartość nowatorstwa w muzyce polega i na tym, że nasze rozumienie muzyki nie ogranicza się do pojęć tradycyjnych — które mogą być nam bliskie z uwagi na nasze do tradycji skłonności czy nasze przywiązanie do tego, co już dobrze znamy — lecz że kształtuje się ono (owo rozumienie) według kryteriów, które powinny być nam bliższe już choćby ze względu na bliskość czasową nowej muzyki. Dla XIX wieku — wieku „konserwy muzycznej” i „muzyki muzealnej” — typowa stała się identyfikacja z czasem, do którego nie mamy żadnego stosunku (np. za żadne skarby nie chcielibyśmy w tamtych czasach żyć, walczyć o byt itp.). Jest to jedna z wielu antynomii, na które jeszcze wskażę w trakcie dalszego zgłębiania tematu. Tu dodam tylko, że człowiekowi współczesnemu w m a w i a się przywiązanie do muzyki dawnej i niechęć do muzyki nowej (a więc i do nowatorstwa) i że jest to jedna z wielu form przemocy, dehumanizującej współczesnego człowieka w stopniu najwyższym (na szczęście dla siebie, nic on o tym nie wie).

3. Wartość nowatorstwa w muzyce polega dalej na tym, że dowiadujemy się o możliwościach sztuki, o potencjale jej dalszego rozwoju, a więc i o dalszym rozwoju myśli ludzkiej, gdyż i muzyka rozszerza nasze pojęcie o świecie, a z własnego doświadczenia mogą powiedzieć, że czyni to w stopniu o wiele większym, niż by to można było przypuszczać, może dlatego, że operując a b s t r a k c j ą zamienia się ją stale (i niejako: praktycznie) w akustyczno-wrazeniowy k o n k r e t. Muzyka jest sama w sobie fenomenem niewiarygodnie cudownym: oto nawet człowiek najbardziej oddalony od jej szyfru, od jej tajemnych znaków i kanonów, nawet taki człowiek może z muzyki wiele skorzystać w różnych zakresach jej bezpośredniego działania! Możliwości, o których już coś wiemy, zostają dzięki nowatorstwu poszerzone o terytoria, które dla humanistycznego rozwoju człowieka mogą mieć wielkie znaczenie. Mówiąc o możliwościach, mam na myśli to wszystko, co muzyka może jeszcze człowiekowi dać. Anachroniczne twierdzenie, że w sztuce muzycznej zostało już (właściwie) wszystko powiedziane, jest z tego jednego względu błędne i szkodliwe. Nie można mówić o wyczerpaniu źródła, póki nie stwierdzi się, że faktycznie nie daje ono — od lat — wody. W muzyce nowatorska postawa tworzy dalsze dzieła nowej muzyki i nie sędzę, by miało ich być mniej niż dotąd.

4. Wartość nowatorstwa polega wreszcie na tym, że nasze rozumienie muzyki wcześniejszej zmienia się i przepełnia innymi pojęciami. Tak jest np. w przypadku tzw. formy otwartej. Dotychczas sądzono, że forma jest czymś zamkniętym, że utwór — cokolwiek by się z formą działo — musi się gdzieś zaczynać i gdzieś kończyć. Utwory formy otwartej mówią nam, że nawet w tym tak oczywistym zakresie mylimy się, gdy sądzimy, że coś musi koniecznie odpowiadać naszym pojęciom, popartym przez wielokrotne doświadczenie egzystencji jakiegoś artystycznego fenomenu.

Forma otwarta usuwa tę pewność jednym pociągnięciem i sprawia, że — *volens nolens* — musimy przyjąć do wiadomości, iż utwór może mieć nawet i taką wolność w dysponowaniu sobą. Nowatorstwo ma więc wiele powiązań z pojęciem wolności, jej granic i wreszcie ich przekraczania. Stałego przekraczania.

W tych czterech punktach, które nasuwają się od razu w przypadku muzyki, zawiera się wstępna odpowiedź na pytanie o wartość nowatorstwa w muzyce. Wartość ma swoje przeciwieństwo: bezwartościowość; nowatorstwo może mieć przeciwieństwo w pojęciu tradycyjności. Układając sobie — klasycznym sposobem — kwadrat takich przeciwstawięń, możemy zastanawiać się (teraz już bez założenia, że wiemy, jak się rzeczy mają, jak to było w przypadku powyższych czterech punktów), co by należało powiedzieć, gdyby zadany temat brzmiał inaczej; drugi wariant: bezwartościowość nowatorstwa w muzyce; trzeci wariant: wartość tradycjonalizmu (czy: tradycyjności, kwestia terminu) w muzyce; czwarty wariant: bezwartościowość tradycjonalizmu w muzyce. Nie trzeba wielkiego umysłu, by stwierdzić, że wariant pierwszy (temat naszego studium) i czwarty odpowiadają sobie równie dobrze, jak wariant drugi i trzeci. Tu jednak wkraczamy na manowce logicznego rozumowania. Z pozoru jest to logiczne: jeśli nowatorstwu przypisujemy wartość, to tradycjonalizm musi być bezwartościowy. Tego typu logika byłaby słuszną, gdyby nie fakt, że w sztuce mamy do czynienia nie z jedną tendencją ogólną, lecz z zespołem tendencji. Człowiek ma dar (i — słabość) upraszczania. Jeśli słyszymy, że jakaś grupa kompozytorów uważa, że tradycja niewiele im daje i że należy z nią zerwać, to wiemy, iż jest to zabieg bardziej psychologiczny i terapeutyczny niż rozumowy. W życiu normalnym buntujemy się, gdy coś zagraża naszej wolności, w sztuce buntujemy się często w sytuacji, w której nic nam nie przeszkadza być wolnymi, dla samego buntu jedynie. A więc nowatorstwu wcale nie musi towarzyszyć przekreślanie wartości tradycji.

WARTOŚĆ W MUZYCE

Traktując o muzyce można jej imputować różne cechy — od autonomicznych aż po terapeutyczne. Z pewnością muzyka wykazuje wiele cech, może więc być mowa o jej wartości. Muzyka nie ma takiej wartości, jak obraz czy rzeźba, której oryginał można wręcz sprzedawać jako rzecz wartą jakąś sumę pieniędzy. Muzyczne rękopisy są również przedmiotem sprzedaży, ale sumy uzyskane za rękopisy nie są tak wielkie, jak za obrazy czy rzeźby, gdyż samo dzieło zapisane nie istnieje jeszcze w pełni, wymaga muzycznej konkretyzacji, którą jest wykonanie dzieła. I tu z jednej strony rękopis nie dorównuje swoją wartością jednorazowym dziełom plastycznym, lecz — z drugiej strony — gdyby komuś udało się wejść w prawne posiadanie np. *V Symfonii* Beethovena i na podstawie prawa własności dysponować dziełem całkowicie, byłby jednym z najbogatszych ludzi. Umyślnie deklasuję problem do aktu sprzedaży, własności i praw reprodukcji, gdyż tu wartość dzieła — a o nią nam przecież chodzi — da się wymierzyć (aczkolwiek z reguły hipotetycznie) w konkretnym ekwiwalencie finansowym. Jest tragizmem naszych czasów, że taki np. Anton Webern, który zebrał u wydawcy (Universal Edition w Wiedniu) grosze, motywując to chorobą dzieci, długami itp., dziś — bez mała 40 lat po śmierci — przynosi temuż wydawcy ty-

godniowo dochody, które jemu samemu mogły być służyć na pełne cztery kwartały roku. Piszę o tym dlatego, że wartość dzieła można i tak rozumieć: człowiek tworzy wartości, za które pobiera ekwiwalenty finansowe nie stojące w żadnej proporcji do ich wartości rzeczywistej. Powie ktoś: tak, ale wtedy, w czasach Webera, jego utwory nie miały większej wartości, jego partytury nie były chętnie kupowane, a muzyki jego po prostu nie chciano grać! I — co smutniejsze — będzie miał rację. Tak faktycznie było. Więc już na takim przykładzie widzimy dychotomię wartości jako cechy przypisywanej dziełu. Wartość — mierzona ekwiwalentem finansowym — może jednak nie tylko wznosić się, może ona również opadać (co jednak dzieje się niezwykle rzadko; choćby sam fakt niszczenia dzieł sztuki — przez wojny na przykład — potęguje wartość dzieł nawet mniejszej wagi: gdyby jakimś — niedobrym — cudem zniknęły wszystkie dzieła Rembrandta i pozostała tylko jego *Przysięga Klaudiusza Cywilisa*, dzieło to uzyskałoby w sprzedaży cenę wielokrotnie wyższą, niż ma ją w chwili obecnej).

Jaką wartość (materialną, bo o takiej wartości tu mowa) mają dzieła muzyczne, jaką wartość mają dzieła muzyki współczesnej — oto pytanie. Ponieważ dzieła te w samym zapisie nie są pełne, nie może być mowy o wartości absolutnej. Wykonanie dzieła — warunek jego konkretyzacji — może podnieść lub obniżyć jego wartość. Można sprawić, że złe wykonana *V Symfonia* Beethovena wyda się nam dziełem bez większej wartości, o wiele trudniej jest wyobrazić sobie, że jakieś doskonałe wykonania dzieła miernego podniesie jego wartość. Doskonałe wykonanie tylko obnaży nikłość inwencji kompozytora, niejako ujawni, czym w rzeczywistości jest poznawane dzieło. I tym tłumaczy się np. fakt malej atrakcyjności głośnych kiedyś dzieł nowej muzyki. Kiedy wykonywano je przed laty z trudem, można było sobie wyobrazić, że część walorów dzieła przepada wskutek niepełnego, niedoskonałego wykonania, zrozumiałego zresztą zawsze w przypadku nowej muzyki (bo niby skąd wykonawcy mają wiedzieć, jak się taką muzykę gra). Ale kiedy wykonuje się takie utwory po latach, ujawnia się — w dobrym wykonaniu, do którego tymczasem wykonawcy już dorośli! — cała mierność pomysłów formalnych i inwencji właśnie wskutek obnażania dzieła (i jego autora). Więc też dziwimy się, gdy organizatorzy życia muzycznego — jeśli już sięgają po nowe dzieło — wolą mieć do czynienia z utworem, który w aktualnym stanie wykonawstwa musi być niedobrze wykonany, niż z utworem, który dla muzyków nie przedstawia już większych trudności, ponieważ podobną muzykę już grali i wiedzą, w jaki sposób ją najłatwiej urzeczywistnić.

Wartość dzieła muzycznego można upatrywać w różnych jego aspektach. Dzieło muzyczne nie istnieje samo w sobie. Jeśli jest nowatorskie, może przyczynić się do otwarcia dróg nowym, dalszym eksperymentom; wartość takiego dzieła jest oczywista, choć ono samo w sobie, jako dzieło samoistne nie musi być ostatnim słowem możliwości muzyki². Już z ta-

² Uwagi i spostrzeżenia na temat wartości, które mamy w pracach i studiach W. Tatarkiewicza i R. Ingardena zostały tu uwzględnione, podobnie jak podstawowe prace autorów obcych (głównie amerykańskich i niemieckich), jednakże w sumie nie stanowią one dla badającego fenomen wartości artystycznej większej pomocy w ustaleniu pewników, sądów, którym nie można zaprzeczyć. Tak np. to wszystko, co o wartości pisze R. Ingarden, możnaby bez trudu ująć inaczej, istnieją bowiem

kiego pojmowania wartości dzieła wynika, że sama wartość dzieła sztuki jest względna. Nie tylko — niewymierzalna, jak w przypadku dzieła inspirującego innych twórców do muzyki, której by — bez tego dzieła — nie stworzyli, ale i — relatywna. I tu musimy zejść z błotnistej brzozy pojęciowych konfrontacji i stanąć na gruncie samego fenomenu wartości.

Wartość jako wartość.

Wartość jako znaczenie.

Wartość jako cena.

Wartość jako substancja.

Wartość jako jakość.

Wartość jako prawdziwość (niem. *Echtheit*).

Wartość jako przydatność.

Wartość jako doskonałość.

Przyjrzyjmy się bliżej fenomenowi wartości w odniesieniu do podanych przeze mnie cech.

Tautologiczna wartość jako wartość nie jest głoślowna. Wartości nie da się wymierzyć, wartość jest relatywna, mimo to uważamy za stosowne posługiwać się tym pojęciem, a nawet o tym myśleć i pisać. W istocie rzeczy sprawa leży w możliwości oceniania wartości

dzieła muzyczne, które jaskrawo przeczą normom, który polski uczony uważał za bezsprzeczne. Już od czasów *Estetyki* Hegla sądy uczonych na temat zjawisk artystycznych, ujmowanych tak, jak to czynią — jeśli to robią — sami twórcy, są sądami interesującymi, lecz mijają się z faktami artystycznymi, widzianymi przez pryzmat tych, którzy w tych faktach są — dzięki swojej działalności twórczej — całkowicie zanurzeni. Inaczej mówiąc: obok filozoficznej teorii wartości powinna egzystować (czy — móc egzystować) artystyczna teoria wartości. Np. Ingardenowski pogląd, zgodnie z którym wartość artystyczna wiąże się ze stopniem efektywności czy „sprawności”, z jakim użyte w dziele środki realizują swoje cele (umyślnie cytuję tu zdanie naukowca — J. Kmity — by myśl Ingardena uchwycić tak, jak jest ona przez innego badacza rozumiana), otóż pogląd ten musi budzić sprzeciw artysty, gdyż deprecjonuje on to, co artysta ceni sobie najwyżej (autonomię sztuki). Przykłady takie nieartystycznego ujmowania sztuki znajdziemy w wielu pracach filozofów wartości. Bardzo pięknie ujmuje rzecz w swoich *Parergach* W. Tatarkiewicz, który już w tytule rozdziału „Pojęcie wartości” dodaje: „czyli co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki” (W. Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 60 - 73). Studium J. Kmity, *O dwóch rodzajach wartości związanych z dziełem sztuki*, zawarte jest w książce zbiorowej *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej* (pod red. J. Kmity), Warszawa 1975, s. 177 - 195; szczególnie cenna jest uwaga J. Kmity, zawarta na s. 194. Jestem zdania, że od stu lat każde dziesięciolecie mogło przynieść nowe myśli i rozstrzygnięcia na tematy aksjologiczne, bowiem wartość (również artystyczna) zmienia się w miarę przemian kulturowych i społecznych właśnie w naszych czasach wyjątkowo silnie. W czasach najnowszych należałoby mówić o wartościach preferencyjnych (efekt istnienia i oddziaływania tzw. środków masowego przekazu), o wartościach konsumpcyjnych (wartościach — dla kogoś, a zatem do jelenia na rykowisku włącznie) i wreszcie o wartościach informacyjnych (taką wartość ma np. obficie w komentarze i wielojęzyczne wyjaśnienia zaopatrzona partytura współczesna, która jako dzieło sztuki wcale nie musi odznaczać się walorami, a jednak jako dzieło informuje o możliwościach zapisu, o „kodach” — może mieć dla innych twórców wielkie znaczenie).

wartości. Dzieło Bacha jest w swojej wartości tak niewymierne, że przestajemy o tym myśleć. A jednak trzeba sobie zdać sprawę i z tego, że Bach (Johann Sebastian) mógł się być nie urodzić, że muzyka byłaby pozbawiona wartości, której by nie znała. Idąc dalej za tym tokiem rozumowania, możemy przyjąć, że i w muzyce mogły istnieć wartości olbrzymie, które jednak nie zaistniały. Więc w końcu nie wiemy, czy jesteśmy bogatsi o jednego Bacha (J. S.), czy może ubożsi o wielu mogących w przeszłości zaistnieć wielkich twórców o tym znaczeniu. Wszystko wskazuje na to, że ten drugi wariant mówi nam więcej niż sama pociecha posiadania Bacha, a to dlatego, że wierzymy w możliwości sztuki i w to, że nigdy nie wyraża się ona w całej pełni. Beethoven powiedział kiedyś, że każdą swoją symfonię mógł być napisać lepiej, niż to uczynił. To bardzo ważne stwierdzenie. Mówi ono wiele o wartości samej wartości.

Wartość jako znaczenie. Tu pomocne w rozwiązywaniu zagadki wartości artystycznej stają się dzieje muzyki, muzyka rozumiana w czasie, w swoim rozwoju, w swoim (obfitującym w sprzeczności) rozwidlaniu się i rozmijaniu z logiką. Znaczenie twórczości (czy działalności twórczej) kompozytorów nie zawsze przebiega równoległe do wartości ich dzieł. Znaczenie dzieł Liszta np. jest z pewnością o wiele większe niż ich wartość. Podobnie ma się rzecz np. ze znaczeniem twórczości Szymanowskiego dla kultury polskiej czy Janaczka dla czeskiej. Tu już wkraczamy w sferę adresata wartości. Wartość jako znaczenie popada już w złożoną zależność zawartą w pytaniu — dla kogo. (W życiu praktycznym znamy to bardzo dobrze: jakieś zdjęcie może mieć inną wartość dla potomstwa, inną dla zbieraczy, jeszcze inną dla osób zupełnie nie zainteresowanych).

Wartość jako cena. Relacja bardzo prozaiczna: cena zależy od podaży i popytu, ma więc ona większe wahania niż inne cechy wartości. Dzieł muzycznych nie wycenia się na aukcjach tak szeroko, jak dzieła plastyczne, więc i problem ceny nie jest w tym zakresie aż tak istotny. Mówiąc, że dzieła Bacha i Beethovena są bezcenne, a utwory kameralne Jadassohna³ pozbawione są większej wartości (mimo że kiedyś były one cenione), jesteśmy bliscy prawdy, nie ma bowiem większego powodu grać utworów Jadassohna i nie można — nawet w przybliżeniu — podać ceny, za jaką (absurd!) odstąpić by można dzieła obu wielkich mistrzów.

Wartość jako substancja. Na antypodach wartości jako

³ Wybierając z wielkiej serii możliwych przykładów Salomona Jadassohna (1831 - 1902), niemieckiego pedagoga i kompozytora późniejszego okresu romantyzmu, więc okresu, w którym życie koncertowe i wydawnicze kwitło w całej pełni, czynię to rozmyślnie: Jadassohn był w swoim czasie i w swoim środowisku (w muzykalnym bardzo Lipsku) wielkim autorytetem. Przez niektórych współczesnych stawiany był bardzo wysoko (w r. 1887 został nawet Dr. phil. honoris causa). Jadassohn był wytrawnym, lecz konserwatywnym pedagogiem i autorem wielu dzieł (4 symfonie, koncert fortepianowy, mnóstwo dzieł kameralnych, fortepianowych, chóralskich i pieśni — był więc kompozytorem w typie Brahmsa, uprawiającym głównie muzykę instrumentalną). Nicolas Slonimsky (w: Baker's *Biographical Dictionary of Musicians*, 6th Edition, completely revised by N. Slonimsky, s. 812): „His music is totally forgotten”. Znam kilka jego dzieł kameralnych (bo grałem je) i muszę powiedzieć, że tak całkowicie nie zasłużyły one na zapomnienie.

A38 s.7

ceny stoi wartość jako substancja. Jest to wartość właściwa, jako że substancja⁴ posiada swoją własną istotność, wartość jest tu zatem wartością samoistną i niezniszczalną (choć odbieraną relatywnie, ale to już inna sprawa), wartością absolutną, bytem niezależnym. Rzecz więc nie idzie o to, czy jakieś dzieło posiada wartość, lecz — gdyby tak można było powiedzieć — ile ma w sobie wartości (wartość byłaby wtedy wyabsolutyzowana, uniezależniona od dzieła). Wartość jako substancja nie tylko może, lecz — praktycznie — musi być oddzielona od układu rzeczy w danym dziele. Dzieło muzyczne może być mimo swojej niekompletności wartościowe: np. *Pasja według św. Mateusza* J. S. Bacha nie potrzebuje dopełnienia w instrumentacji i fakturze, jest nawet w swoim ograniczeniu arcydziełem muzycznym⁵. Przeczy to jaskrawo cytowanej już wypowiedzi Beethovena, że każde dzieło mógł on lepiej skomponować, ale Beethovenowi chodziło o doskonałość techniczną (inaczej: warsztatową), a w tym przypadku widzimy, że dzieła wielkiej wartości mają w sobie dość substancji, by przetrwać dziesięciolecia i wieki.

Wartość jako jakość. Owo zdeprecjonowane przez współczesnych polityków (i demagogów, bo polityka wyrażająca się słowem — głównie pięknym słowem, a podłym czynem — uważa to słowo za najlepsze narzędzie przekonywania), otóż owo zdeprecjonowane słowo ma szerokie znaczenie i w swoim szerokim znaczeniu powinno być tu rozpatrywane. Jakość to zarówno marka, klasa i poziom jakiejś rzeczy, jak i precyzja i doskonałość jej wykonania. O jakości rzeczy decydują najróżniejsze jej przymioty, niekiedy dość osobliwe (np. starość wina zależna od rocznika, ale rocznik rocznikowi nierówny, więc jakość zależy tu od dwu rzeczy od siebie niezależnych, choć mowa tylko o czasie). Czy muzyka może przybierać na jakości? Z pewnością — nie. Dzieła dojrzałego kompozytora są lepsze od jego własnych dzieł wcześniejszych (tak jest na ogół; bywają wyjątki: *Sen nocy letniej* Mendelssohna czy *Façade* Waltona). Wniosek z tego prosty: o jakości decyduje suma wiedzy nabytej przez autora, wytrawny autor napisze lepsze dzieło niż autor nieporadny, ten sam twórca, mając za sobą większe doświadczenie, będzie się pełniej wyrażał niż na początku swojej działalności twórczej. Ale — pomijając wspomniane genialne dzieła młodzieńcze — bywa i tak, że dany autor nie jest po latach w stanie wznieść się na wyżyny, które osiągnął w wieku młodszym, kiedy był znacznie sprawniejszy, kiedy miał więcej sił (stąd często widzimy, że kiedy stary już autor zabiera się do sporządzania nowej wersji utworu, do poprawiania go — właściwie niewiele w nim zmienia; myślę, że głównie dlatego, że odszedłszy już daleko od swojego dzieła obawia się, że zmieniając instrumentację czy fakturę dzieła, odjąłby mu coś z właściwej mu substancji, a tyle instynktu samozachowaw-

⁴ Substancją w muzyce nazwałbym to, co leży poza materiałem muzycznym, a co — w rezultacie artystycznego wykonania — dochodzi do głosu jako wartość transcendentalna, nie dająca się sprowadzić do tworzywa muzyki. Ostatecznie wiemy, że symfonie Beethovena i jemu współczesnych składają się z wcale podobnych motywów, akordów i faktur, a jednak tylko w dziełach Beethovena mamy do czynienia z ową olbrzymią siłą wyrazu i doskonałością bogatej w pomysły formy.

⁵ Doskonałość dzieła muzycznego polega m. in. na jego oryginalności. Dzieło Bacha mogło powstać w sposób, w jaki zostało skomponowane tylko w „swoim” czasie. Muzyka wyjątkowo okrutnie demaskuje bezwartościowość dzieł pisanych „na wzór” dawnych mistrzów.

czego, by tego nie czynić, ma każdy kompozytor). Jakość jest stosunkowo łatwa do określenia przypuszczalnie dlatego, że w grę wchodzi r z e m i o s ł o artystyczne. Wprawne oko dostrzeże w partyturze nie tylko błędy i słabe rozwiązania, ale i niechęć do twórczego wysiłku, szablonowość myślenia, pośpiech (utwory pisane na zamówienie okazują się z reguły nieudane) i brak przemyślanej koncepcji całości, ergo: brak motywacji w twórczości poza (wzmówioną sobie) koniecznością napisania czegokolwiek. Natomiast wiele przyjemności przynoszą dzieła, które — jak np. dzieła Elliotta Cartera — są wytworem starannej koncepcji, dzieła przeżyte i przemyślane do końca. Że jakości nie należy przeciwstawiać ilości, dowodzi dzieło Mozarta. Mimo wielkiej produktywności kompozytorowi udawało się niemal w każdym dziele przedstawiać siebie w o ileż korzystniejszym świetle, niż mogli to uczynić jemu współcześni (stąd możemy bez wahania mówić o geniuszu kompozytora).

Wartość jako prawdziwość. Jestem zdania, że słowo prawda jest w sztuce nadużywane, szczególnie w naszych czasach. Wiem, skąd pochodzi ów pęd do wykazywania prawdy czy prawdziwości jakiejś czy czyjejs sztuki. W epoce zakłamania istnieje tęsknota za prawdą, rzecz arcynaturalna. W sztuce zakłamanie jest niemal rytualne. Psychologicznie jest to w pełni uzasadnione: artysta nie może znać całej prawdy o sobie, gdyż wówczas nie chciałby występować, tworzyć etc.; olbrzymim szokiem dla wykonawcy np. jest nagranie: kiedy się gra, nie ma się pełniejszego wyobrażenia o tym, jak się gra; takie wyobrażenie pojawia się dopiero przy wsłuchiwaniu się we własne wykonanie, dla krytycznego (bo bywają i bezkrytyczni) wykonawcy jest to wielka nauka pokory — słabsze natury poddają się, silniejsze mogą być w takich przypadkach zdopingowane do większego wysiłku, efektywniejszej pracy i nawet do przemyślenia sposobu dochodzenia do lepszych rezultatów. Inaczej jest z kompozytorami. Kompozytor nie ma do porównania ze sobą lepszych wykonawców (jak np. pianista), kompozytor może polegać tylko na intuicji i samokrytycyzmie, co więcej: nie może ulegać opiniom innych, gdyż nikt nie jest w stanie lepiej od niego określić celu, jaki sobie w utworze określił. Mozartowi, który pisał wyjątkowo mało nut, a dużo muzyki, zarzucano, że pisze — z a d u ż o n u t. Jeśli wiem, co chcę powiedzieć, piszę zwięźle, jeśli „myślę podczas pisania” — zużywam o wiele więcej znaków pisarskich i tekst rozrasta się do wymiarów, które mogą budzić zdziwienie i niepokój. Prawdziwość w pisaniu polegałaby więc na tym, że to, co piszę, jest niezafałszowane, naturalne, oryginalne, autentyczne, własne, ale i solidne i „czyste”; podobnie w twórczości muzycznej. Naturalnie jest to tylko ideał, do którego możemy się (w różny sposób) zbliżać. Tu pragnę tylko dodać, że często talenty ludzkie marnują się, gdyż ich posiadacze nie uznają za ważne takich przymiotów, jak np. efekt, sukces, kariera, rozgłos — skutki nie dają na siebie zbyt długo czekać: jeszcze za życia twórców widzimy, jak ich talenty marnieją i nie są w pełni wykorzystane (co uważam za największą zbrodnię w dziedzinie kultury).

Wartość jako przydatność. O przydatności dzieł sztuki nie da się powiedzieć zbyt wiele. Pamiętam, że na jakimś zebraniu naukowym jeden z socjologów uparcie utrzymywał, że coś musi być istotnego w fakcie, że partyturą Beethovena może sobie wytrzeć buty. Socjolog ów powtarzał swój sąd za każdym razem, gdy padały jakieś zdania, które wynosiły dzieło sztuki ponad przeciętność. Naturalnie, bez sztuki można żyć — ale co to za życie! Wartość jako przydatność musi być poddawana próbom. Utrzymuje się np. dość powszechnie, że nowa muzyka nie ma

tej wartości, co arcydzieła muzyki wcześniejszej. Przeciętność nowej muzyki (bo na razie nowa muzyka musi być traktowana zwyczajnie) nie może być przeciwstawiana wyjątkowości arcydzieł, którą wagą swojej substancji i jakości przetrwały do naszych czasów jako rzeczy niezwykle. A zatem argument, że nowa muzyka nie ma tego znaczenia, co wcześniejsza, jest tylko quasi-argumentem. Istnieje pogląd — potwierdzony przez historię — że dzieło nowatorskie potrzebuje około 40 lat, by wejść do repertuaru (jeśli na to zasługuje)⁶. Istotnie, taki dystans czasowy jest nieodzowny, czego dowodem jest w naszym stuleciu twórczość Strawińskiego czy Bartoka⁷. Dlatego też uznanie dzieła napisanego w 1960 może przypaść w roku 2000, a napisanego w latach osiemdziesiątych, a więc w naszych czasach, dopiero po roku 2020. Krytyka wynosząca jakieś dzieło ponad przeciętność i okrzykująca je już dziś arcydziełem jest podejrzana i może tylko służyć za przykład niewiarygodnej gołosłowności. Entuzjazm dla kompozycji Nowowiejskiego *Quo vadis* (setki wykonań!) jest tylko wytworem fałszywej egzaltacji (*nota bene* egzaltacja zawsze jest fałszywa) i ma się tak do rzeczywistości jak zachwyt nad przyrodą do „uwielbiania” sztucznych kwiatów.

Wartość jako doskonałość. I ten przymiot można rozbić na szereg przymiotów, które wyjaśniają jego pojęciową zawartość. Doskonałość w sztuce zachodzi wówczas, gdy dzieło jest bezbłędne, nienaganne, gotowe, pełne, całkowite, kompletne, bez szwów, kiedy może służyć jako przykład rozwiązania jakiegoś problemu, kiedy zbliżone jest do ideału, kiedy wyraża to, co najlepsze, a więc kiedy odrywa się od codzienności, trywialności, banału. Mówi się często, że o doskonałości decyduje to iż zamierzenie pokrywa się z dokonaniem. Nie wiem, kto był autorem tej oczywistej nieprawdy (choć brzmi ona bardzo pięknie i tak przekonywająco), ale z pewnością był to człowiek bardzo oddalony od twórczości, ktoś, kto nie zadał sobie trudu, by potwierdzić swój sąd faktami. W isto-

⁶ Szerzej referuję ten problem w *Małym informatorze muzyki XX wieku*, Kraków 1975, s. 163. Dzieła nienowatorskie akceptowane mogą być od razu: w nowej muzyce roi się od dzieł wybitnych, którym — po kilkudziesięciu latach — wyznacza się rolę marginesową. Tu należy dodać (choć to truizm), że o wartości dzieła nie stanowi ilość wykonań. (Stanowi ona zaledwie tylko o jego popularności.) By nie uciekać się do złośliwości, podam przykłady z własnej twórczości: ponad 100 wykonań (rzecz dziś z wielkim trudem osiągalna) miały utwory *Kwartet 2+2* i *Kwartet SG*, utwory nie najwyższej próby, ale łatwe do wykonania, dające wykonawcy satysfakcję i dające się przedstawić w różnych wersjach, natomiast utwory oryginalne torują sobie drogę do repertuaru długo i z trudem.

⁷ Tu mogę podać jako przykład fakt arcybulwersujący. Oto przed kilku miesiącami, będąc z wizytą u przyjaciół aktorów, zostałem jako muzyk zapytany, co to za utwór, który jedna z osób przegrała sobie z radia, nie mając pojęcia, co przegrała i kto też mógłby być autorem tego — jej zdaniem — przepięknego utworu. (Utwór faktycznie przegrany był bez początku, a więc i bez zapowiedzi.) Okazało się, że ów przemiły utwór, który tak się spodobał, to nic innego, jak *II Koncert fortepianowy* z r. 1931 Bartoka, dzieło tak kiedyś przez krytykę deprecjonowane (uważano, że jest to jeden z najgorszych i najbrzydszych utworów nowej muzyki). Już o *I Koncercie fortepianowym* pisano, że autor zmienił orkiestrę w olbrzymią mandolinę; *II Koncert fortepianowy* raził dysonansowością, brzydota instrumentacji i chaotycznością formy. Dziś słuchamy tej muzyki z przyjemnością i rozrzewnieniem.

cie rzeczy w sztuce byłoby niezwykle trudno dochować wierności pierwotnemu założeniu i wartość dzieł wcale nie na tej wierności polega (np. *Studie II* Karlheinz Stockhausena, w którym ten wówczas arcyściśle komponujący młody autor trzymał się swojego założenia do końca), lecz na tym, że poza pokrywaniem się zamierzenia z dokonaniem istnieją (mogą istnieć) w dziele jeszcze inne przymioty. „*Alles Vollkommene in seiner Art muss über seine Art hinausgehen*” — powiada niezmordowany w dążeniu do doskonałości Goethe (*Die Wahlverwandtschaften*, 2, 9). Doskonałość wyraża się nie w zgodności, lecz we wspanialej niezgodzie z tym, czemu — z pozoru — ma odpowiadać.

Osiem przymiotów wartości, a wszystkie wyrażają nie tylko odpowiedniość, lecz (właściwie sztuce) antynomie. Przystępując do zagadnienia wartości nowatorstwa w muzyce muszę się zastrzec, że myśli, które mną kierują, wypływają z czterech źródeł. Są to myśli kompozytora, badacza naukowego, pedagoga i obserwatora. Do trzech kwalifikacji zawodowych umyślnie dodaję czwartą quasi-kwalifikację, by w ten sposób zbliżyć się do ideału bezstronnego odbiorcy, dla którego przecież tworzę.

NOWATORSTWO W MUZYCE

Zagadnieniu temu nie poświęcono — jak dotychczas — żadnej szczegółowej monografii, ale niemal w każdej pracy obejmującej problemy nowej muzyki znajdują się zdania i sądy, które zmuszają do zastanowienia, szczególnie gdy są jaskrawo sprzeczne z rozeznaniem, płynącym z praktyki artystycznej. To jasne: artyści nie piszą książek; twórcy chcą, by o nich pisano, ale sami nie kwapią się do ujmowania w słowach tego, do czego doszli⁸. W muzyce ten stan rzeczy jest o wiele silniej zarysowany niż w literaturze, w dyscyplinie, w której piszący o literaturze już przez sam fakt posługiwania się słowem są blisko swojego przedmiotu. Odrębność muzyki jako specyficznej dyscypliny artystycznej uwidacznia się na każdym kroku, pisząc zatem o nowatorstwie w muzyce muszę mieć na uwadze przede wszystkim to, co ją od innych dziedzin wyróżnia. W muzyce — w każdej muzyce — obok elementów już gotowych, prekompozycyjnych, istniejących jeszcze przed napisaniem utworu, istnieją elementy nowe, niekiedy odkrywcze, niekiedy odsłaniające nowe perspektywy. Nowa muzyka nie jest monolitem: obok tendencji do rozbicia materiału dźwiękowego istnieją tendencje do nowego zespalandia go, obok tendencji do traktowania np. harmoniki indyferentnie (jak np. w totalnie predeterminowanych kompozycjach) istnieją poszukiwania koordynacji materiałowych ekwiwalentnych w stosunku do utraconego (czy w pełni — zdawałoby się — już wyzyskanego) systemu dur-moll, obok atomizacji dźwięku do jego syntezy, obok nowych typów dyscypliny do dopuszczenia gry przypadku; wszystkie te tendencje mają na celu odnowienie dotychczasowego języka dźwiękowego; podobne poszukiwania i rozwiązywanie podejmują kompozytorzy także w sferze rytmu i metrum;

⁸ Pięknym wyjątkiem jest w naszych czasach Ernst Krenek, kompozytor amerykański z Wiednia rodem, oraz Igor Strawński, autor bogatej w treści *Poetyki muzycznej*. Uważa się powszechnie, że kompozytor powinien tylko komponować; jest to sąd błędny, bowiem o wielu istotnych dla nowej muzyki rzeczach mogą się autorytatywnie wypowiadać tylko sami twórcy.

podobne koncepcje — bogatsze w konsekwencje, bo pole tu szersze — pojawiają się w dziedzinie muzyki elektroakustycznej, w której konwencja nie stoi na przeszkodzie w rozwoju nowych idei z tej prostej przyczyny, że jej nie ma.

Nowatorstwo kompozytora współczesnego może się wyrażać w różnych zakresach. Przez innych kompozytorów każda innowacja witana jest radośnie nie tylko jako *novum*, ale także możliwość wyjścia z impasu, w jakim muzyka się — ich zdaniem — znalazła. Większość kompozytorów jest zdania, że w muzyce wyczerpano środki wyrazu i że te, z którymi współcześnie ma się do czynienia, są w sumie uboższe od kategorii wyrazowych np. okresu romantyzmu. Stąd bierze się tendencja — dość powszechna — do traktowania i nowej muzyki jako swoistej sumy nowych środków i znanego wyrazu (tym tłumaczą się doraźne sukcesy autorów dzieł kompromisowych, z pozoru skierowanych do każdego, a w rzeczywistości mających na uwadze znane kategorie wyrazowe jako *sui generis* ułatwienie w odbiorze — niby to trudnej — nowej muzyki).

Piszę o tym wszystkim dlatego, że w gruncie rzeczy wszystkie główne tendencje polegają na takich połowicznych rozwiązaniach. Nową muzykę, muzykę, operującą nowymi, nie znanymi lub mało znanymi środkami, określa się często jako awangardową. Myślę że z perspektywy kilkudziesięciu lat rozwoju nowej muzyki problem muzycznej awangardy należy rozpatrzeć na nowo, odsłaniając jej liczne antynomie, wskazując na nieporozumienia terminologiczne, które musiały pojawić się w przypadku tak hermetycznej dziedziny artystycznej, jak muzyka.

Zdefiniowanie awangardy muzycznej jest niezwykle trudne. Awangarda odznacza się nowatorską działalnością w sferze naukowej czy artystycznej, awangarda jest ruchem torującym drogę nowym tendencjom (dobrze oddaje to słowo niemiecki odpowiednik: *Vorkämpfer*) — tak to mamy ujęte w encyklopediach. Całkowicie pewne są tu tylko niektóre elementy próbnych definicji: nowatorstwo, sztuka, kierunek, przyszłość. Kompozytorem awangardowym jest zatem człowiek uprawiający sztukę nowatorską skierowaną w przyszłość. W przyszłość — a zatem: człowiek mający w teraźniejszości pozycję zachwianą o tyle, że przecież nie tkwi we współczesności (w aktualnych tendencjach, modach etc.) tak głęboko jak kompozytor współczesny, lecz nieawangardowy. Będzie to też twórca z pewnością zapoznany, bo przecież — przedłużamy tu nasze rozumowanie — jeśli tworzy dla przyszłości, to teraźniejszość z pewnością go nie rozumie (lub *udaje*, że nie rozumie; wszak muzyka jest tak powszechnie zrozumiała, że tylko człowiek obdarzony amuzją może mieć trudności z jej odbiorem; bywają takie przypadki)⁹.

⁹ Zrozumiałość muzyki była niejednokrotnie przedmiotem badań muzykologów, najciekawsze jednak myśli na ten temat snuł na początku lat trzydziestych austriacki (jeszcze wówczas) kompozytor Ernst Krenek. *Von Musik etwas verstehen...* — tak brzmi studium tego kompozytora-literata, wzorującego się w swoim piarstwie na Karlu Krausie, którego stawiał na równi z Schönbergiem. Krenek wyjaśnia, że złudzeniem jest mniemanie, jakoby w przypadku dawnej muzyki inteligencja człowieka nie brała przy słuchaniu muzyki udziału. Niezrozumiałość nowej muzyki lansowana była jako argument przeciw nowej muzyce i jej autorom. Niemal wszystkie tezy Kreneka należałoby tu cytować, w ten sposób w dyskusjach o nowej muzyce uniknęłoby się bezsensownych dywagacji, a obiekty sprowadzić by można — i słusznie — do zwykłej niechęci czy to do twórców, czy też po prostu do

Mała prywatna dygresja (prywatna, choć już od lat nie uważam się za osobę prywatną; jako twórca jestem osobą jak najbardziej publiczną, z dobrymi i złymi konsekwencjami tego faktu). O tym, że jestem kompozytorem awangardowym, dowiedziałem się od piszących o muzyce, sam bym na to nie wpadł, nigdy mi to jakoś nie przychodziło do głowy: każdy komponuje jak potrafi, jak chce, jak umie, jak mu dyktuje jego estetyka własna — więc i ja również. Ale po jakichś piętnastu latach okazało się nawet, że jestem „skrajnie” awangardowy (to „skrajnie” bardzo mi się nie podobało, ja nie wiedziałem, gdzie jest środek, a ktoś tam, na pewno mniej ode mnie w twórczości wyrobiony wie, gdzie jest kraj, kraniec, skrajność). Coś niecoś wiem i ja na swój temat i myślę, że rzecz ma się inaczej: po prostu mój język muzyczny jest dla innych bardzo obcy, stąd owa skrajność. (Ale przecież jest to mój język, pisze mi się w nim łatwo, naturalnie — i ja sam nie nazwałbym go awangardowym). Myślę — że ta mała dygresja była potrzebna, by przejść do *meritum*. Pytanie — czy możemy dziś powiedzieć, jakie elementy naszej sztuki muzycznej będą miały znaczenie w przyszłości. Z absolutną pewnością nie możemy wdać się w takie rozważania, możemy co najwyżej przypuszczać, że pewne elementy będą miały w przyszłości większe znaczenie niż dziś. Ktoś na

myślenia. Por. Ernst Krenek *Zur Sprache gebracht*, München 1958, s. 100 i dalsze. Na temat przyszłości muzyki wiele do myślenia daje Ferruccio Busoniego *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907, nowe wyd. 1954. Interesującą pozycją z nowszej literatury jest wydana przez Otto Kolleritscha praca zbiorowa *Der musikalische Futurismus. Ästhetisches Konzept und Auswirkungen auf die Moderne*, Graz 1976. Karl Steinbuch w swojej książce *Mensch, Technik, Zukunft. Probleme von Morgen* nie zajmuje się zbyt wiele muzyką, cytuje wszakże — co bardzo znamienne — W. Fucks *Nach allen Regeln der Kunst*, Stuttgart 1968, w której autor dowodzi, że każdorazowo nowa muzyka zyskuje na ilości informacji. Moja refleksja: wciąż nasze dążenie do podporządkowania kryteriów wartości jakimś jednemu systemowi wartości będzie natrafiało na trudności i należy się tylko z tego cieszyć: tego tylko brakowało, byśmy byli wszyscy jednego zdania o wszystkim! Jak bardzo pożądana jest w naszej kulturze różnorodność form artystycznych dowiódł tego, może sam w pełni nie zdając sobie z tego sprawy, Andrzej Nowicki, kształtując swoją wizję muzyki w postaci wrażeń z nieodbytego koncertu (A. Nowicki *Lucretiana. Wrażenia z koncertu, „Meander” IX/1982*). Autor układa całość w 64 „numerach”, dając w ten sposób przykład inspiracji, za którą — być może — kompozytorka, którą miał na myśli (Barbara Buczkówna, której rzecz jest dedykowana) w przyszłości pójdzie. Autor odwraca czas i pisze o czymś, czego jeszcze nie ma, jak gdyby to już było dokonane. Niewątpliwie kompozytorka ta jest w nowej muzyce fenomenem. W dodatku — dla ludzi obdarzonych wyobraźnią — fenomenem dającym się poznać, choć muzyka jej będzie mogła być w pełni realizowana dopiero w przyszłości. W 1982 na kursie dla kompozytorów poświęciłem jej osobny wykład (zasłużyła na to), ale w tym roku (1983) odwróciłem rzecz: innej grupie kompozytorów (już zresztą znanych) pokazałem najnowsze dzieło kompozytorki, mówiąc (umyślnie), że budzi ona zachwyt, którego osobiście nie podzielam. Utwór ten jednak był dla kompozytorów tak ewidentnie znakomity, nowatorski, technicznie bogaty, że posądzono mnie o sprzyjanie nurtowi muzyki prostackiej (ostatnia moda w muzyce), co oczywiście miją się z prawdą (zawsze jestem po stronie muzyki bogatej i złożonej, bo tylko taka ma szanse przetrwania: muzyka wielkich kompozytorów była zawsze w stosunku do kompozytorów przeciętnych „przesadnie złożona”).

pewno w muzyce bardziej ode mnie doświadczony, bo sam Arnold Schönberg, ustalił sobie, że jego technika (dodekafonia, technika operowania dwunastu równorzędnymi dźwiękami) będzie obowiązywała przez następne sto lat¹⁰. Ustalił tak, ale pomylił się ogromnie lub też przynajmniej solidnie przesadził. Wszyscy otarliśmy się o tę sztukę, bo faktycznie było to coś nowego, ale po kilku doświadczeniach musieliśmy się zwrócić ku innym rozwiązaniom, ku innym pomysłom. Przyszłości w sztuce niepodobna przewidzieć, można zaledwie twierdzić, że jeszcze dziś nie czas na pełnosprawną obecność naszych idei i pomysłów, a także mieć nadzieję, że te idee i pomysły znajdą w przyszłości swoje rozwinięcie. I tu nasuwa się hipoteza warta przytoczenia: ponieważ w muzyce istnieje stale coś w rodzaju zapotrzebowania na nowe idee, rozwiązania i pomysły, można żywić nadzieję, że wszystkie one będą się w przyszłości znakomicie (acz w różnym stopniu) przydawały. Nadzieję tę motywuje obserwacja historii muzyki: nigdy nowe idee nie wymierały wraz z ich autorami, jeszcze po latach sięgamy po idee i rozwiązania poprzedników czasem nie zdając sobie sprawy, jak wiele im zawdzięczamy. Nasuwa się tu gotowa refleksja na obchodzący nas w tym studium temat, że wartość nowatorstwa już z tego jednego względu jest niezaprzeczalna i że kwestionowanie jej jest nie do umotywowania. Nowatorstwo jest integralną częścią muzyki i aby się o tym przekonać, należy sobie zdać sprawę, że muzykę zmieniali w sposób istotny właściwie tylko wielcy nowatorzy, czasem za cenę długoletnich niepowodzeń, niezrozumienia i (nawet) czasowego zapoznania.

W filozofii wartość traktowana jest ekwiwalentnie z dobrem. Istotnie, taka zamiana pojęć jest właściwa i nawet w życiu człowieka może odpowiadać prawdzie. Wartość pożywienia polega np. na tym, że jest ono dobre dla człowieka. Wartość kultury polega na tym, że jest ona dla człowieka również dobrem. Dobra, udana muzyka może mieć wielką wartość dla człowieka, jednakże w tym przypadku zależy to nie tylko od niej samej, ale i od człowieka, któremu ona coś mówi. Tak jest z muzyką dawniejszą, tą, o której wiemy, że ma wielką wartość, bo to potwierdzone zostało jej obecnością w repertuarze, w nagraniach, słowem w tzw. literaturze muzycznej. Inaczej ma się rzecz z nową muzyką. Jej częstokroć tylko obecność w repertuarze, w nagraniach, w literaturze muzycznej nie skłania człowieka do uznawania jej wartości, choćby taką wartość posiadała. Mogą więc — w każdorazowej współczesności — istnieć dzieła wyjątkowo wartościowe, ale świat (bo możemy użyć takiego określenia) o tym nie wie. Nie wie — jak o bohaterstwie wielu ludzi, których nie odznacza się i którym nie wyraża się wdzięczności, bo nikt o ich bohaterstwie nie wie (posługujemy się w takim przypadku pojęciem cichego bohatera)¹¹. Każdy wybitny kompozytor mógłby wymienić

¹⁰ Schönberg potrafił zjednać do dodekafonii (do techniki operowania równoważnymi dwunastoma dźwiękami) nie tylko swoich uczniów, lecz — po II wojnie — wielu wybitnych kompozytorów. Charakterystyczne jest, że jego uczniowie (Berg, Webern, Koffler) od razu traktowali kanony Schönberga jako system otwarty, dowód na to, jak bardzo twórcom potrzebna jest wielorakość i różnorodność kompozytorskich rozwiązań!

¹¹ Problem bohaterstwa w sztuce wymagałby osobnego studium. Znamienne rozważania na ten temat snuje w swoich książkach i studiach A. Nowicki, począw-

A38 s. 14
34

pięć lub więcej dzieł znakomitych, o których się nie mówi, gdyż wiadomość o ich walorach, o ich wartości jeszcze nie została rozpowszechniona.

Nasz pogląd na kategorie wartości w muzyce jest zawsze niepełny. W roku 1900, a więc trzy lata po śmierci (!) Brahmsa i cztery lata po śmierci Brucknera, wydano w Niemczech popularną, opasłą i faktycznie obfitującą w wielorakie informacje książkę pt. *Das goldene Buch der Musik*. Kompozytorom (dziś) drugorzędnym, takim jak Reinecke czy Draeseke, poświęcają autorzy wprost niewiarygodnie więcej miejsca niż Brahmsowi i Brucknerowi. Zakładamy, że nie pisali tego przewodnika po muzyce ludzie rozmyślnie pomniejszający wartość dzieł obu wybitnych kompozytorów, po prostu takie było ówczesne rozeznanie co do wartości dzieł twórców. Jest zatem wartość dzieła zależna również od orientacji ludzi, którzy je oceniają (jeśli założymy — a możemy to uczynić w tym przypadku — że ilość miejsca i uwagi poświęconej kompozytorowi równa jest ocenie wartościującej danego twórcy). Bardzo interesujące są zestawienia popularności twórców, które co kilkadziesiąt lat ogłaszane są w popularnych francuskich pismach muzycznych. Okazuje się, że Franz Schubert raz znajduje się w pierwszej dziesiątce wielkich kompozytorów, potem schodzi w tabelce w dół, po jakimś czasie wraca, wyparłszy Liszta i Czajkowskiego itd.; naturalnie miernikiem wartości jest tu lista nagrań płytowych i obecność w repertuarze koncertowym i scenicznym, inaczej wyglądałaby owa lista, gdyby ją sporządzali muzykolodzy, kompozytorzy, wykonawcy czy przedstawiciele publiczności. Tu przypomina się filozoficzny spór o to, czy wartość jest czymś, co przysługuje przedmiotom obiektywnie czy subiektywnie¹². Odpowiedzi na subiektywne

szy od pracy doktorskiej o bohaterstwie („Przegląd Filozoficzny”, 1948, s. 120–130), w której dowodził, że naczelnymi wartościami są Nauka i Sztuka, a najwartościowszym człowiekiem jest ten, który swoją twórczością wzbogaca świat dzieł ludzkich, a najwyższą formą odwagi bohatera odwaga myślenia przelamującego konserwatywne nawyki, gotowa do oddania życia, jeśli wymaga tego walka o rozwój Nauki i Sztuki. Stąd jego fascynacja takimi postaciami jak Bruno, Vanini, Łyszczyński. W książce o Vaninim doszedł do tego wątek zaczerpnięty z jego teorii bohaterstwa: czyni bohaterskie rodzą się pod wpływem wzorów osobowych, które nosimy w sobie (*Centralne kategorie filozofii Vaniniego*, Warszawa 1970, rozdz. IV, § 18, s. 71–74) — wątek rozwinięty w *Portretach filozofów*, *Nauczycielach* i *Uczniu Twardowskiego*.

Obserwując działalność i zachowanie wybitnych współczesnych twórców dostrzec w nich musimy nie tylko mistrzów swojego fachu, ale i bohaterów. Niestety słowo to — przez nadużycie — zostało dziś zdewaluowane; dewaluacji nie może jednak ulec sama treść bohaterstwa, np. ryzyko kompozytorów zwróconych ku przyszłości, którzy — mając talent — łatwo mogliby odnosić sukcesy na mniej ezoterycznym polu.

¹² Na ten temat zob. m. in. R. Hartman *The structure of value*, Carbondale 1966. Nadto: F. J. von Rintelen *Der Wertgedanke in der europäischen Geisteswissenschaft*, Halle 1932 (Band 1, następne nie ukazały się). N. Hartmann w *Ethik*, Berlin und Leipzig 1935, s. 234 uważał, że „Werte haben ein Ansichsein” i „bestehen unabhängig vom Bewusstsein”. Reprezentowana przez uczonych amerykańskich psychologiczna koncepcja wartości wydaje mi się arcy podejrzana, a z punktu widzenia sztuki wręcz nie na miejscu; oto przykład: „wartość jest przypisywana rzeczom ze względu na zainteresowanie, jakie wzbudzają” (H. Buczyńska-Garewicz, *Znak. Znaczenie. Wartość. Szkice o filozofii amerykańskiej*, Warszawa 1975, s. 115 i dalsze). W takim razie wartość mają mecze piłki nożnej, wypadek na ulicy,

ujmowanie wartości znajdziemy właśnie choćby w ankietach omówionego typu. Natomiast o obiektywności w ocenie dzieła czy twórczości nie może być mowy, gdyż nie istnieje obiektywna miara wartości.

Tu jednak chciałbym dodać, że jakkolwiek nie jest nam dana możliwość oceniania dzieł czy twórczości według absolutnej skali wartości, to jednak np. fakt, że w każdej książce traktującej o dziejach muzyki znajdziemy informacje o Bachu, Beethovenie, Brahmsie czy Brucknerze, a tylko w nielicznych książkach znajdziemy choćby wzmiankę o Reineckem czy Gascie¹³, może nas — dzięki jakości nawet tego typu informacji — zbliżyć do prawdy obiektywnej. (Aby sobie samemu zaoponować, muszę tu jednak przypomnieć, że istnieje renesans dzieł i twórców!).

Mając na myśli muzykę i jej losy (bo tylko tak, a więc czasowo relatywnie, należy ją traktować), nie mogę oprzeć się wrażeniu, iż wartość ujmowana jako cecha przysługująca danemu przedmiotowi niezależnie od jego subiektywnej oceny przez podmiot (człowieka czy zbiorowość), który zawsze ma jakiś swój sposób na pojmowanie świata (sposób na jego rozumienie), musi istnieć. Właśnie muzyka — tak właściwie bezinteresowna sama w sobie jako przedmiot — może skłonić człowieka do uznawania aksjologicznego absolutyzmu. Beethoven: „*Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie*” (w: *Tagebuch*)¹⁴. To zdanie nie mogło być wypowiedziane przez literata czy architekta (z apologią, oczywiście, literatury czy architektury), mogło jednak być wyrażone przez kompozytora.

Wróćmy jednak z terenu idealizmu na teren praktyczny. Na antypodach idealizmu znajdują się przemysłne manipulacje pośredników. Dla pośrednika wartość ma tylko to, w czym może on — z zyskiem — współdziałać. Z całej galerii — dość długiej — pośredników wybieram wydawców i wykonawców.

Wydawca ma swój własny system wartości. Ponieważ kupuje (za

awantura w dużym bloku mieszkalnym i informacje na temat „kto z kim”. „Co-
kolwiek jest przedmiotem zainteresowania — powiada cytowany przez Buczyńską
Perry — jest *ipso facto* wartościowe”. Słusznie podkreśla autorka, że „wartością
nazywa Perry nie trwałą cechę przysługującą przedmiotowi, lecz relację, w jaką
wchodzi on z ludzkimi przeżyciami psychicznymi” (s. 116). Jestem wraz z autorką
zdania, że tak pojmowana wartość jest ograniczona, a ze swej strony dodam, że
tylko tendencja do ankietowo sprawdzalnej wymierności skłania autorów do przy-
mowania tak ryzykownych tez. (Por. też R. B. Perry *General Theory of Value*,
Cambridge Mass. 1967). Równie ryzykowne jest modne ostatnio ujęcie, według
którego „wartością są cele zachowań; od celów tych zależne są wskazania zacho-
wań” (tłum. z arcypopularnego *Jugendlexikon — Gesellschaft* socjologizujących
każde zjawisko autorów, Reinbek bei Hamburg 1976; D. Claessens, K. Claessens
i B. Schaller, s. 181). Tu już mamy do czynienia z daleko posuniętymi nadużyciami
w zakresie delimitacji terminów.

¹³ Peter Gast (właśc. Heinrich Köselitz, 1854 - 1918) był autorem pieśni, muzyki
kameralnej i oper. Był przyjacielem i redaktorem wydania pism Nietzschego. Nietz-
sche, który sam komponował, wysoko cenił utwory Gasta.

¹⁴ *Offenbarung* znaczy tu nie tylko objawienie, ale i towarzyszące mu takie
środki, jak inspiracja, wizja i ekstaza. Tylko w takim szerokim sensie i fenomenu
objawienia, i środków, dzięki którym ono powstaje, można wytłumaczyć sobie
użycie przez Beethovena właśnie tego pojęcia.

grosze) muzykę i chce ją potem (za wielkie pieniądze) sprzedać — wydawca jest niemal sejsmograficznie wyczulony na wartość dzieł, naturalnie na taką wartość, jaką on w swoich czynnościach uznaje. Możemy założyć, że wydawcami są też ludzie nie mający pojęcia o artystycznym interesie, tego nie możemy wykluczać, ale mówiąc o wydawcach, mamy na myśli tych, którzy wiedzą, jak do rzeczy podejść. Co „pójdzie”? — zapytuje siebie wydawca. Zaopatrzony w zestawienia handlowe wydawca przestanie zastanawiać się nad wartością wydawanych dzieł i zacznie — prędzej czy później — traktować je jako towar. Gdyby się okazało, że jakimś cudem dzieła pana Dupont „idą” doskonale, będzie je wydawał bez końca, zupełnie nie zastanawiając się nad tym, czy przedstawiają one jakąś wartość.

Wykonawca z kolei będzie się zastanawiał nad tym, co w jego wydaniu może zainteresować publiczność, biura koncertowe i firmy nagrywające płyty. Może oferować wykonanie utworów faktycznie wartościowych, może jednak oglądać się za repertuarem niższego lotu, w trosce o swój byt będzie wobec sztuki równie bezwzględny, jak wydawca. W końcu prędzej czy później zorientuje się, że najlepsze utwory publiczność chce słuchać w najlepszym wykonaniu, jemu pozostanie więc tylko ulokować się na jakimś dostępnym mu stopniu muzyki, a więc i wartości.

W obu wypadkach widzimy, że następuje tu znaczna materializacja przedmiotu wartości, która nabiera w ten sposób charakteru aż nadto subiektywnego. Można by zatem powiedzieć, że wartość dopiero w kontakcie z człowiekiem schodzi z planu idealnego w materialny i że o wartości absolutnej można by mówić tylko wtedy, gdyby istniała możliwość oderwania się od fałszu jej oceny przez człowieka. Potencjalne właściwości danego obiektu tworzące w sumie wartość absolutną zostają zatarte, a na ich miejsce, pojawiają się właściwości wtórne, które są w stanie dać inny obraz hierarchii wartości. Definicja, według której wartość oznacza stosunek działającego człowieka do danego przedmiotu, związany z towarzyszącym mu przeświadczeniem, że ów przedmiot potrafi zaspokoić potrzeby człowieka, taka definicja byłaby *a limine* zubożona i rzecz zubożająca, a nie ma powodu w przypadku sztuki posługiwać się tak rażącymi wulgaryzacjami problemu. Powiada się powszechnie, że wartość jest zawsze „dla kogoś” — co jest, ogólnie biorąc, słuszne — a więc albo dla jednostki, albo dla zbiorowości, i że tak rozpatrywana musi mieć charakter subiektywny. Zbiorowość jednak — niekiedy jak stado baranów — daje sobie znakomicie „wmówić” wartości, które są — obiektywnie oceniane — arcyproblematyczne.

Idźmy dalej. Wartości konstytuują się w ścisłym związku ze społeczeństwem i jego kulturą. Wystarczy wyjechać na jakiś czas za granicę, by stwierdzić, że cały system wartości, do jakiego człowiek w zakresie kultury jest przyzwyczajony, nie ma racji bytu poza terenem, na którym ów system wartości wyrósł. Ale nie trzeba nawet i tego. Wystarczy przemieścić się z jednej grupy społecznej do drugiej, by stwierdzić, że pewne zjawiska tak w poprzedniej grupie cenione nie mają znaczenia w innej grupie. Wśród architektów i malarzy włoskich i niemieckich nie znalazłem nikogo, kto miałby jakiejkolwiek pojęcie o głównych postaciach muzyki czy teatru. Można z tego wnioskować, że nie tylko dany kraj tworzy własny system i własną hierarchię wartości, ale i klasy, grupy społeczne i zawodowe tworzą je również. I to zjawisko skłania nas do

A38 s. 77

przypuszczenia, że nawet mało doskonałe stanowisko obiektywistyczne w zakresie wartości będzie miało w sobie więcej prawdy i sensu niż pełniej skonstruowane stanowisko subiektywistyczne.

Jeśli przeniesiemy to na muzykę współczesną, musimy przyznać, że istnieją kryteria obiektywne, które wartości nadają cechy doniosłości. Dzieło kompozytora czynnego będzie w świetle racji obiektywnych zawsze bardziej doniosłe (a więc i bardziej wartościowe) niż dzieło kompozytora tworzącego rzadko, mało i z trudem. Dzieło kompozytora, który ma liczne pomysły, będzie wartościowsze niż kompozytora, który tylko „pisze muzykę”; dzieła, dalej, kompozytora, dającego w swoich utworach świadectwa dojrzałości, oryginalności, niezależności, rzemiosła i żywoci temperamentu powinno być wyżej oceniane niż dzieło kompozytora bez temperamentu, z mniejszym rzemiosłem, mniej oryginalnego. Można wyliczyć wiele cech, które mogą być łatwo uznane za atuty w grze o stawkę wartości i to już dzisiaj, bez czekania, co na to powie przyszłość, bez dystansu czasu, bez „próby czasu”. Gdybyśmy się kierowali takimi przymiotami nowej muzyki, jej współczesny obraz byłby z pewnością bliższy prawdy niż wówczas, kiedy powodujemy się np. powszechnością dzieł jakiegoś kompozytora, jego popularnością, rozgłosem czy „popytem” na jego muzykę. O bezwartościowości większości bestsellerów wie każdy. Bardzo smutnie brzmi też stwierdzenie o kimś „w swoim czasie bardzo głośny autor”. Jeśli wartość tak chętnie traktujemy zamiennie z terminem dobro, to należy skoncentrować się na samym fenomenie dobra: co dobrego autor wnosi do sztuki, w naszym przypadku do nowej muzyki. Zamiast takich pytań mamy stale do czynienia z długą listą gotowych odpowiedzi, naturalnie odpowiedzi nigdy solidnie nie zweryfikowanych. Właśnie nowa sztuka umożliwia istnienie dzieł, które nie wykazując żadnych większych obiektywnie stwierdzalnych wartości, figurują jako dzieła w nowej muzyce ważne. Zachwalane gorąco przez tych, którzy podchodzą materialnie do problemu wartości, obiektywizowanie się znaczenia autorów, dzieł czy zdarzeń jest co najmniej wątpliwe. Najczęściej polega ono na braku pełniejszej informacji o autorach, dziełach czy zdarzeniach. Jeśli np. takie zdarzenie, jak otwarcie studia muzyki elektronicznej w Kolonii, kilka podręczników uzna — jedno powtarzają tu, rzecz jasna, za drugimi — za artystycznie doniosłe, to można być pewnym, że miną długie lata, zanim ktoś odważy się autoritatywnie (lub choćby tylko po dziennikarsku krytycznie) zakwestionować doniosłość owego faktu i że zanim to nastąpi, informacje tego typu będą tworzyły stały repertuar danych, bez których nie można się obejść. (Dla ścisłości dodam, że kilka lat przed otwarciem studia w Kolonii pracowano już podobnie w Nowym Jorku i w Paryżu nad montowaniem muzyki z cząstek na taśmie ¹⁵).

ISTOTA WARTOŚCI NOWATORSTWA W MUZYCE

Wartość nowatorstwa w muzyce możemy nakreślić w sposób następujący. Muzyka nie stanowi tworu stałego. Składają się na nią różne elementy, które w różnych epokach bądź to dominowały, bądź

¹⁵ W pracach badaczy amerykańskich zasługi (niewątpliwe — skądinąd) studia kolońskiego są z reguły pomijane lub też (odpowiednio) pomniejszane.

też schodziły na plan dalszy — zależnie od okresu w dziejach muzyki, a w dużej zależności zwłaszcza od poczynąń takich twórców, którzy byli w stanie zmieniać muzykę, jej układ rzeczy, jej prawa i związki zachodzące między elementami, tworząc własny typ, w szczególnie udanych przypadkach łatwo rozpoznawalny. Można by rzec, że muzyka konstruowała się przez długie lata sama, ale destrukcją zajmowali się poszczególni wybitni kompozytorzy, którzy z każdą epoką słyszeli inaczej i inaczej też rozumowali. Destrukcja nie była więc czynnością negatywną, lecz przyczyniała się do odnowy muzyki, a w konsekwencji do jej rozwoju¹⁶. Ociążałe umysły — nie brak takich i w naszych czasach — są zdania, że muzyka nie wymaga takich radykalnych zmian, że wszelkie rewolucje są aktami gwałtu dokonywanego na tak przyjemnym obiekcie, jakim jest znana nam już dobrze i tak pięknie przez nas w całości akceptowana dotychczasowa muzyka. Takim adwersarzom można tylko przypomnieć, że ową wspaniałą muzykę zawdzięczamy wszyscy przede wszystkim tym, którzy ją przekształcali, a znacznie mniej tym, którzy ją mechanicznie (i reprodukcyjnie) tylko kultywowali. Wystarczy uzmysłowić sobie, co byłoby, gdybyśmy tak stanęli w muzyce na zdobyczach Palestriny czy Beethovena — o ile arcydzieł byłaby sztuka uboższa! Nie ma powodu sądzić, że nasze czasy nie są w stanie ewokować większych wartości (jakkolwiek w pilności i pracowitości współcześni artyści z pewnością — generalnie biorąc — ustępują swoim dawniejszym kolegom; to może się jednak zmienić).

Wartość nowej muzyki polega z pewnością na różnorodności postaci, w jakich może się ona dziś ukazywać. Po epoce wokalne mieliśmy epokę muzyki instrumentalnej (przy czym muzyka wokalna rozwijała się nadal, aczkolwiek nie tak żywo jak przedtem), zaś po epoce instrumentalnej — właśnie w naszych czasach — mamy do czynienia z epoką elektroniczną (tak ją można uogólniając określić), która nakłada się na epokę wokalną i instrumentalną. Nowy typ muzyki elektronicznej przeobraził zarówno muzykę wokalną, jak i instrumentalną. Jest pewne, że nadchodzą czasy wielkiej syntezy, czasy aż proszące się o Bacha, o twórcę, który potrafiłby z owych trzech nurtów (wokálnego, instrumentalnego i elektronicznego) wyciągnąć twórcze, śmiałe i interesujące konsekwencje¹⁷. Wartość takiej syntezy mogłaby przerastać nie-

¹⁶ Zamiłowanie do terminów negatywnych w przypadkach nieumiejętności (a tym samym: niemożności) znajdowania właściwego terminu jest w sztuce wyjątkowo częste. Schönberg np. uważał za wyjątkowo szkodliwe posługiwanie się terminem „atonalność” (w odniesieniu do jego muzyki i do nowej muzyki w ogóle). W nowszych czasach terminy negatywne (np. dekompozycja) stosowane są już nie przez krytyków, lecz przez kompozytorów, którzy rozmyślnie burzą związki z tradycją.

¹⁷ Można by rzec, że dzisiaj — zaledwie po trzydziestu kilku latach rozwoju muzyki elektroakustycznej (muzyka elektroniczna nosi dziś taką nazwę) — jeszcze nie czas na wielką syntezę, o której piszę. Ideału nie można osiągnąć, można jednak do niego dążyć. Cóż kiedy większość wybitnych — czy uchodzących za wybitnych — kompozytorów odnosi się do całej muzyki elektroakustycznej (wcale jej dobrze nie znając, co pozwala na tym ostrzejsze i bezwzględniejsze sądy) z wyraźną niechęcią, a nawet lekceważeniem! W ten sposób na wielką syntezę wypadnie nam poczekać jeszcze kilka dziesięcioleci, aż rozpadnie się ów cały niezdolny humbug

A38.20

śmiałe dokonania w każdej z tych dziedzin z osobna. Byłaby to — w moim przekonaniu — największa wartość, jaką w nowej muzyce można osiągnąć.

Z pewnością za wartość obiektywną można uznać te wszystkie dokonania, które służą rozwojowi muzyki. Rozwój muzyki nie przebiegał równoległe we wszystkich dziedzinach, w jednych mamy do czynienia z rozwojem wyjątkowo dużym (np. materiał dźwiękowy i jego relacje), w innych sporym (materiał rytmiczny), w jeszcze innym nikłym (np. faktura). Wartość nowatorstwa mierzyłbym w prostej zależności od klasy dotychczasowych dokonań (tak więc np. nowatorstwo Strawińskiego w zakresie rytmu i metryki było tak duże właśnie dlatego, że w tej dziedzinie przez długie lata niczego nie zmieniano lub zmiany były niewielkie). Twórcy działający w dziedzinach jeszcze nie wykorzystanych lub mało eksploatowanych mają w nowej muzyce o wiele więcej do powiedzenia niż ci, którzy pracują na terenie eksploatowanym od lat (tak więc raczej mają ci kompozytorzy, którzy utrzymują, że komponowanie dzisiaj dzieł orkiestrowych czy wokarno-orkiestrowych — a niektórym z nich przypisuje się wielkie znaczenie — jest po prostu nieporozumieniem). Nowatorstwo służy wzbogaceniu muzyki, nawet jeśli neguje jej dotychczasowe prawa, nawet jeśli — przez destrukcję i dekompozycję — niweczy kanony jej dotychczasowego piękna (że i piękno zmienia się — o tym jesteśmy wszyscy przekonani). W nowej muzyce wielką rolę speł-

wydawniczy, polegający na tym, że płaci się za „materiały orkiestrowe”, wobec czego kompozytorzy — „podpuszczani” przez wydawców — piszą głównie na orkiestrę (jakoś na fortepian ci wszyscy tak się ze związkami z tradycją obnoszący kompozytorzy pisać nie są chętni!). Muzyka orkiestrowa i wokarno-orkiestrowa podnoszona stale — bez większego powodu — do rangi wciąż najwyższej formy muzyki stoi na antypodach muzyki elektroakustycznej. A przecież: każda epoka wydaje jakieś nowe, własne rodzaje czy gatunki muzyki. W okresie renesansu dominowały madrygały, w okresie klasycyzmu sonaty instrumentalne, pytanie — jakie rodzaje czy gatunki muzyki miałyby świadczyć o naszej epoce, czy mało — w istocie rzeczy — odnawiane symfonie, czy może — co jeszcze gorsze — wyrosłe z ducha późnego romantyzmu utwory wokarno-instrumentalne? Z pewnością — nie. Od połowy naszego stulecia, a więc od z górą trzydziestu lat nowe są następujące dziedziny: muzyka elektroniczna, muzyka konkretna, *live electronic music* (czyli: elektronika na żywo), teatr instrumentalny, formy otwarte, muzyka audiowizualna, muzyka akcji, muzyka multimedialna, muzyka komputerowa. Nie uwzględnianie tych dziedzin przez większość kompozytorów (czy to z braku zainteresowania — jak twierdzą, czy to z braku umiejętności poznania tych nowych dziedzin — moja supozycja) daje w efekcie niemalże zastój, marazm, swoiste anachroniczne, zmadrygalenie mentalności. W ten sposób muzyka rozwija się tylko własnymi nurtami, w głównym nurcie pozostaje „muzyka muzealna”, zakarajaniona, wyzyskana tylko materialnie, a stale podawana jako wartość duchowa. Można by sądzić, że jakoś tu specjalnie uwzględniłem się na muzykę. Jestem przekonany, że takie same anachronizmy „panują” (jeśli stagnacja jest panowaniem) w innych dziedzinach życia, kultury i sztuki, twórcy jednak — zajęci bezproduktywnym produkowaniem wartości reprodukcyjnych (umyślna gra słów, ale ona oddaje dość dobrze stan rzeczy) — milczą lub też ... mówią nie na temat. A co może być lepszym tematem dla twórców niż sama sztuka i warunki, w których się ona pogrąża?

nią i idee negatywne¹⁸ (tu przypomnijmy, że taką ideą negatywną, zrazu wręcz dekompozycyjną, była atonalność, która tak wydatnie przeobraziła nie tylko język dźwiękowy muzyki, ale i nasze słyszenie); dzięki nim możliwe stają się odwrócone (inwersyjne) układy dźwiękowe, które zrazu przecząc naturze muzyki — bo muzyka ma przecież swoją naturę, są nią np. prawa akustyczne — w konsekwencji ją wzbogacają. Dzięki możliwości zamiany abstrakcji w konkret i szybkiej (stosunkowo) adaptacji naszego słuchu możemy upatrywać w owych inwersyjnych koncepcjach niemałą szansę dalszego rozwoju muzyki.

Muzyce potrzebne są dzieła, które burzą nasze dotychczasowe kanony estetyczne wyniesione z muzyki już poznanej. Nie potrafię wyjaśnić, dlaczego muzycy tak kurczowo trzymają się jej kanonów dotychczasowych, uważając — w każdej epoce rozwoju muzyki — że kanony już znane są trwalsze od wszystkiego. Żądanie, by muzyka opierała się na znanych zasadach dyspozycji materiałowej i formy, jest żądaniem absurdalnym, porównywalnym z pretensją do autora, że książka jego nie kończy się *happy endem*, który zna z innej książki. Odpowiedzią na ujednolicenie kultury, tak groźne dla człowieka i jego duchowego rozwoju, powinno być tworzenie form różnorodnych, wielorakich, odrębnych, oryginalnych i jednorazowych¹⁹. W mojej działalności pedagogicznej sta-

¹⁸ Od lat już kultura — mocno kulejąc — podąża spóźniona za techniką. W istocie rzeczy nawet najbardziej zaawansowana muzyka elektroakustyczna jest bardzo wątlwym odbiciem możliwości, jakie dostarcza nam opanowanie życia w jej technologicznym zakresie (np. loty kosmiczne, lądowanie na Księżycu). W ten sposób wiemy, że sztuka nie odbija rzeczywistości lub — jeśli to robi — robi to marnie. Myślę, że człowiekowi łatwiej jest przekształcić rzeczywistość niż samego siebie. Technicyzacji świata odpowiada dehumanizacja człowieka. Najbardziej cierpi na tym fantazja. Idee negatywne ewokują stany, w których fantazja twórcy dochodzi jeszcze do głosu, bez nich twórca reprodukuje zaledwie zdobyte informacje o jej możliwościach, a ponieważ zakodowany jest dość skąpo, rezultaty jego poczyniń są również mizerne. Dziś na tysiąc tworzących muzykę mamy nie więcej niż pięciu czy siedmiu faktycznie ją tworzących, pozostali kompozytorzy zajmują się czymś, co można by nazwać twórczością reprodukcyjną. (Toteż np. w książkach o przyszłości świata sztuka jest albo pomijana, albo też traktowana na pełnym marginesie spraw, które autorom wydają się ważne; por. monografię zbiorową *Was wird morgen anders sein. Wissenschaftler sehen die Zukunft*, red. Otmar Hersche, München 1972.)

¹⁹ Tych form powinno być więcej, niż sobie potrafimy wyobrazić. Podobnie jak czerpiemy wodę ze źródła — owej wody musi być więcej, niż jej potrzebujemy, podobnie powinno się dziać w sztuce, w muzyce. Co prawda współczesna muzyka nie stanowi od lat integralnej całości. Od odbiorców jest ona oddalona o mile, ale i sama w sobie nie jest monolitem. Mimo to — widziana z perspektywy szerszej — jest ona zaledwie poliwariantowa, złożona z wielu odmian, ale tylko odmian. Dla laika jest ona z pewnością chaosem, gdyż rozbita na kierunki i tendencje — w ramach owej poliwariantowości — nie daje mu ona żadnej linii orientacyjnej. Każdy z twórców nosi w sobie jakieś wyobrażenie o sztuce, wyobrażenie muzyki. I nikt nie chce od niego odstępować, niektórym brak odwagi, innym — po prostu orientacji w możliwościach muzyki. W ten sposób stoimy w miejscu, choć muzyka rozwija się przecież nadal (bo rozwój jest cechą każdej sztuki). Każda innowacja napotyka nie tylko opór odbiorców, lecz i samych twórców. Traktuje się — owe (rzadkie zresztą) innowacje — lekceważąco nie z punktu widzenia sta-

A 38 s. 22

le powtarzam, że związek z tradycją mamy niejako „za darmo” (nasze nawet najbardziej wyszukane dzieło zmieści się z pewnością kiedyś w kategoriach muzyki tradycyjnej), natomiast jeśli warto o coś zabiegać, to tylko o to, co nowe, nawet za cenę pomawiania nas o negację dotychczasowych wartości²⁰.

Nowatorstwo i różnorodność są podstawowymi wartościami kultury. Jako kompozytor jestem przekonany o tym, że zwłaszcza w dziedzinie muzyki jest jeszcze wiele do zrobienia; chodzi nie tylko o rozszerzenie możliwości jej przejawiania się i oddziaływania oraz przemiany w zakresie jej form rozwoju, ale także o przemiany bardziej zasadnicze, dotyczące sposobu istnienia muzyki.

Bogusław Schaeffer

THE VALUE OF INNOVATION IN MUSIC

Great music is always innovatory. Its value lies in that: (1) it reveals for us unexpected domains of art, (2) our understanding of music is not confined to traditional concepts, (3) we learn about music's possibilities, (4) our understanding of earlier music changes and becomes filled with different notions. The author examines the value of music in eight aspects: as value, as significance, as evaluation, as substance, as quality, as truthfulness (Ger. *Echtheit*), as usefulness, and as perfection. On the other hand, the publishers and performers of music employ a different value system: a more mercantile one, subordinated to immediate success. The actual value of innovatory elements in music is also dependent on time. Innovation and diversity are the fundamental values of culture.

tych zasad, lecz z punktu widzenia — po prostu — niewiedzy. Niewiedzy pogłębionej przez dziwny fakt, że dziś najbardziej żywa jest muzyka marta, nagrywa się i słucha nie muzyki dnia dzisiejszego, lecz Bacha, Beethovena i Strawińskiego, muzyków dnia wczorajszego, czasu przeszłego. Dzięki temu, że żyjemy w epoce elektronicznej, jesteśmy wszyscy — po raz pierwszy w dziejach muzyki na tę skalę — żywo skontaktowani z muzyką wszystkich epok jednocześnie, co już samo tworzy zamącony obraz samej nowej muzyki, która w ten sposób (również po raz pierwszy w dziejach muzyki na tę skalę) zesłała na plan dalszy, na margines. Konkurować z arcydziełami przeszłych epok nie jest łatwo, zwłaszcza, że wokół tych arcydzieł dzieje się wszystko (wykonania, nagrania, wydania, nagradzanie wykonań i nagrań etc.), gdy nowa muzyka czeka pokornie na swoją kolej. W tej sytuacji muzyka może zwyciężyć tylko wówczas, gdy twórcy — dzięki różnorodności, wielorakości, odrębności, oryginalności i jednorazowości idei, pomysłów i form — rozszerzą jej zakres do tego stopnia, że muzyka muzealna okaże się nawet laikowi tym, czym jest — sztuką zaledwie poliwariantową, dość nudną odmianą tej samej koncepcji dźwiękowej, czasowej i przestrzennej.

²⁰ W tym duchu pisana była moja praktyczna monografia współczesnej techniki kompozytorskiej *Wstęp do kompozycji* (również w jęz. angielskim: *Introduction to Composition*), Kraków 1976.

