

Wstęp



Tematyka estetyczna, której przedmiot stanowi szeroki krąg problemów implikowanych przez muzykę współczesną, podejmowana jest w polskiej literaturze muzykologicznej stosunkowo rzadko. Zdecydowana większość prac poświęconych rodzimej i obcej twórczości muzycznej minionych czterdziestu lat, z klasyczną już dzisiaj *Nową muzyką*¹ Bogusława Schaeffera na czele, skupia się wokół zagadnień techniki kompozytorskiej, koncepcji stylistycznych bądź też ma charakter opracowań biograficznych. Wśród niewielu publikacji nawiązujących *explicite* do pewnych wątków estetycznych znajduje się – oprócz przełożonej na język polski *Filozofii nowej muzyki* T.W. Adorna – inna praca B. Schaeffera zatytułowana *Muzyka XX wieku*² oraz niektóre artykuły Zofii Lissy. Te ostatnie wszakże koncentrują się na ogólnych kategoriach muzyczno-estetycznych, analizowanych bez bliższych odniesień do aktualnej twórczości. Niezwykle ubogo przedstawia się pod tym względem sytuacja w polskich opracowaniach z zakresu estetyki ogólnej.

Główną przesłanką niniejszej pracy staje się zatem uzupełnienie stanu badań nad estetyką muzyki współczesnej w takim stopniu, na jaki pozwala zakres podjętych problemów. Jeśli chodzi

¹ Zob. B. Schaeffer, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969.

² Zob. B. Schaeffer, *Muzyka XX wieku: twórcy i problemy*, Kraków 1975.

o ich podstawę źródłową – przedmiotem analizy są teksty trzech wybranych przedstawicieli awangardy muzycznej lat pięćdziesiątych XX wieku: Johna Cage’a, Pierre’a Bouleza oraz Karlheinz Stockhausena. Nasuwa się w tym miejscu zasadnicze pytanie o kryterium dokonanego wyboru. Jest oczywiste, że każda czynność tego rodzaju zawęży obszar badanych zjawisk zarówno pod względem ilościowym, jak też jakościowym. Nawet jednak przy ograniczeniu się do refleksji wymienionych kompozytorów można odtworzyć dość wiernie awangardową świadomość estetyczną, bowiem są oni pod tym względem szczególnie reprezentatywni. Różnorodnym doświadczeniom warsztatowym, formalnym i stylistycznym Cage’a, Bouleza i Stockhausena towarzyszy bogaty zasób wypowiedzi, które mogą posłużyć za punkt wyjścia do zrekonstruowania estetyki nowej muzyki, w szczególności poglądów na dzieło, twórczość i percepcję.

Wśród podstawowych, wspólnych cech sztuki współczesnej wymienia się m.in. znaczny wzrost samoświadomości artystycznej twórców. Wypowiedzi wspomnianych kompozytorów w zupełności potwierdzają tę tezę; świadczą też o tym, iż współczesna refleksja na temat muzyki nie pozostaje bynajmniej w tyle za innymi dziedzinami nowej sztuki. Warto też zwrócić uwagę na status owych teoretyczno-estetycznych rozważań nad muzyką. Jeśli przyjrzymy się bowiem zależnościom między teorią, estetyką i praktyką muzyczną od strony historycznej, zauważymy od razu, że te trzy sfery stanowią przeważnie „wyspecjalizowane” domeny działalności twórczej, przy czym, począwszy od średniowiecza, ustala się w ich obrębie pewna hierarchia. Teoria, wiedza o muzyce, zajmuje miejsce zdecydowanie wyższe od praktyki, tj. tworzenia i wykonywania muzyki. Ten stan rzeczy, utwierdzony poprzez autorytet Boecjusza i oparty w istocie na tradycji arystotelesowskiej, ulega stopniowej zmianie w okresie renesansu. Nadal jednak pozostaje utrzymana granica kompetencji teoretyków i twórców. Ci ostatni, o czym świadczy dobitnie przykład Monteverdiego, skupiają się przede wszystkim na praktyce muzycznej, stroniąc od teoretycznych rozważań. Wątki estetyczne, dociekania na temat istoty muzyki i piękna muzycznego, jakkolwiek zawarte *implicite* w antycznych, średniowiecznych i rene-

sansowych traktatach, zyskują samodzielność na przełomie baroku i oświecenia, wraz z narodzinami estetyki jako autonomicznej dyscypliny filozofii. Problematyka estetyczna staje się w tamtym przejściowym okresie przedmiotem zainteresowania kompozytorów, czego dowodem są np. traktaty Jeana Phillippe'a Rameau. W okresie romantyzmu estetyzującym kompozytorom – wymienić tu trzeba Schumanna, Liszta i Wagnera – towarzyszą reprezentanci klasycznej filozofii niemieckiej, począwszy od Kanta poprzez Hegla i Schellinga aż do Schopenhauera i Nietzschego. Znamienna jest pod tym względem postać Richarda Wagnera. W jego dziele łączą się po raz pierwszy chyba w dziejach muzyki w tak ścisły, integralny sposób elementy teorii, estetyki i praktyki kompozytorskiej. Śladem twórcy *Pierścienia Nibelunga* podążą w przyszłości liczni kompozytorzy, by wymienić choćby Schönberga, Weberna, Hindemitha czy Lutosławskiego, jak też wybranych w tej pracy przedstawicieli awangardy muzycznej lat pięćdziesiątych XX wieku. Począwszy od Wagnera zostaje zniesiony historyczny dystans pomiędzy teorią (estetyką) i praktyką: mamy do czynienia z wyrównaniem różnicy czasowej przejawiającej się poprzednio w stałym, różnym wszakże co do wartości bezwzględnej, opóźnieniu teorii w stosunku do praktyki. Zachodzi tu nawet swoista antycypacja, bowiem postulaty teoretyczno-estetyczne wszystkich wspomnianych twórców wybiegają w przyszłość, wyznaczają kształt dzieła przyszłości, odrywając się wyraźnie od sytuacji zastanej. To właśnie „futurystyczne” nastawienie połączone z wyraźną wizją nowych wartości i jakości muzycznych skłania samych twórców do podbudowania ich koncepcji od strony teoretyczno-estetycznej w przekonaniu, iż nikt nie może ich na tym polu zastąpić czy wyręczyć.

Nasuwa się jednak w tym miejscu zasadnicze pytanie: czy owa nacechowana indywidualnie refleksja, daleka niekiedy od obiektywności naukowego dyskursu, stanowi wystarczającą podstawę do zamierzonej rekonstrukcji estetyki nowej muzyki? Rozległy zakres problemów podejmowanych przez Cage'a, Bouleza i Stockhausena, nawet przy charakterystycznym dla nich subiektywnym, a niekiedy wręcz utopijnym ujęciu i typowym dla nowych tendencji radykalizmie, pozwala rozjaśnić powstające wątpliwo-

ści. Niemniej, owe opinie i refleksje dotyczą w zasadzie odrębnych dla każdego z wymienionych twórców rozwiązań artystycznych; są przejawem indywidualnej postawy i świadomości estetycznej.

Do podstawowych założeń metodologicznych niniejszej pracy należy sposób pojmowania terminu „estetyka” w relacji do omawianych zagadnień muzyki współczesnej. Przedmiot analizy stanowią opublikowane wypowiedzi, programy i deklaracje, które składają się na tzw. estetykę sformułowaną. Jej uzupełnieniem jest tzw. estetyka immanentna – zrealizowana w twórczości, przełożona niejako na wartości muzyczne w poszczególnych utworach. Akcent położony został jednak na owej pierwszej estetyce, która nawet przy swym nie zawsze do końca urzeczywistnionym kształcie, pozwala dokładniej przyjrzeć się omawianym problemom, a to dzięki swej zwerbalizowanej postaci.

Spróbujmy zatem – po tej wstępnej delimitacji – dokładniej scharakteryzować stosowane w tej pracy pojęcie „estetyka” i jego zakres. Punkt wyjścia stanowi szerokie, utrwalone już w tradycji tej dyscypliny, pojmowanie estetyki jako wiedzy i refleksji na temat sztuki, jej tworzenia i odbioru. Przedmiot szczegółowych rozważań będzie wszelako stanowiła sytuacja estetyczna, uważana za podstawowy fakt estetyczny, w obrębie którego współistnieją trzy elementy: dzieło sztuki, twórca i odbiorca; składniki te należą do najistotniejszych obiektów badań estetycznych. Sytuacja estetyczna jest przy tym traktowana jako zjawisko integralne w tym sensie, że jego elementy pozostają we wzajemnej zależności. Są one powiązane poprzez kategorię nadrzędną, którą stanowi wartość estetyczna. Ta ostatnia pojawia się jako jeden i ten sam fenomen w poszczególnych ogniwach sytuacji estetycznej; różne pozostają jedynie sposoby realizowania wartości estetycznej w dziele i konkretyzowania jej w procesie percepcji.

Wyekspozowanie zagadnień związanych z dziełem można uzasadnić dwoma argumentami. Po pierwsze – dzieło stanowi główny, najbardziej uchwytny obiekt zainteresowań estetyki. W nim też koncentrują się wszystkie jakości i wartości skłaniające z jednej strony twórcę do ich ucieleśnienia w akcie kreacji, z drugiej – przyciągające odbiorców spragnionych specyficznych dla obcowania ze sztuką przeżyć i wrażeń. W dziełach właśnie

utrwalają się w procesie historycznym wartości estetyczne znamienne dla kolejnych epok. Drugim argumentem przemawiającym za uwydatnieniem problematyki dzieła jest zdecydowana przewaga związanych z nim wątków w wybranych tekstach źródłowych. Zainteresowania kompozytorów różnymi aspektami dzieła muzycznego znajdują swój odpowiednik w ich doświadczeniach warsztatowych, w praktycznych rozwiązaniach twórczych, które – jak wspomniano – zostały już opisane w polskich publikacjach z zakresu teorii nowej muzyki i współczesnych technik kompozytorskich.

W opisie problematyki dzieła w niniejszej pracy wyodrębniono przede wszystkim jakości związane z jego aspektem ontologicznym, a więc ze sposobem istnienia i organizacji nowych struktur czasoprzestrzennych, z zależnością między materią a kształtem (formą) dzieła muzycznego, z relacją dzieła do rzeczywistości pozaartystycznej, wreszcie – z aspektem aksjologicznym, tj. z zależnością między dziełem jako strukturą określonych elementów a zawartą w nim wartością estetyczną.

W nieco mniejszym stopniu zostały uwzględnione dwa pozostałe elementy sytuacji estetycznej: twórczość (proces kreacji) i percepcja (proces odbioru). W opisie twórczości chodziło przede wszystkim o dotarcie do motywacji będących głównym impulsem dla kompozytorów awangardowych. Są to z jednej strony przesłanki natury autonomicznej, łączące się z samą materią dźwiękową i sposobami jej organizowania; z drugiej zaś strony – motywacje płynące z rzeczywistości pozamuzycznej, oddziaływania innych sztuk oraz dziedzin pozaartystycznych: od fizyki i matematyki do filozofii i religii.

W analizie poglądów na percepcję zostały wyodrębnione nowe elementy, jakie pojawiły się w związku z odbiorem awangardowych utworów muzycznych. Elementy te zmieniają całkowicie dotychczasowe kryteria przeżycia estetycznego, nadając mu twórczy, poszukujący charakter. Zmianom ulega zarówno zakres percypowanych obiektów dźwiękowych, jak i sam proces percepcji.

Kolejnym problemem nasuwającym się w związku z awangardą są zależności między pojęciem nowatorstwa i tradycji. Rola, jaką odegrała pod tym względem najnowsza awangarda muzycz-

na, zwłaszcza jej tendencje do zerwania wszelkich więzów z tradycją, wszystko to skłania do refleksji nad mechanizmem przemian zachodzących w muzyce europejskiej od starożytności do współczesności. Dlatego też rozdział wstępny niniejszej pracy jest poświęcony analizie pojęcia „awangardy muzycznej” i jej ogólnie ujętej problematyce historycznej. Część główną otwiera rozdział dotyczący poglądów Johna Cage’a. W rozdziale trzecim zostały przedstawione koncepcje teoretyczno-estetyczne Pierre’a Bouleza, a w rozdziale czwartym – rozwiązania Karlheinz Stockhausena. Całość zamyka syntetyczne podsumowanie oraz bibliografia.

*

Niniejsze, drugie wydanie książki zachowuje niezmienny kształt poprzedniego wydania z 1989 roku. Zmianie uległa jedynie bibliografia, która została uzupełniona o liczne pozycje – zarówno dotyczące szerzej pojętej awangardy artystycznej, jak i awangardy muzycznej, a także twórczości oraz poglądów J. Cage’a, P. Bouleza i K. Stockhausena. Są to pozycje, które ukazały się w ciągu minionych dwudziestu lat.

Zbigniew Skowron
Warszawa, wrzesień 2012