

Elliott Antokoletz Muzyka XX wieku - Przedmowa

Przedmowa

Większość kompozycji powstałych w pierwszej dekadzie XX wieku charakteryzuje się bezprecedensowym odejściem od ustalonych tradycją norm muzycznych. Pomimo upływu blisko wieku, ogromną liczbę utworów skomponowanych około 1910 roku nadal określa się mianem „modernistyczne”. Żadne ze stylistycznych przemian czy technik kompozytorskich nie spowodowały takiego poczucia braku historycznej ciągłości jak te, które zapoczątkowały naszą erę. Na sytuację taką bezpośrednio wpłynęły radykalne zmiany w podstawowych założeniach samego języka muzycznego, a rewolucyjna transformacja miała swój początek głównie w dziełach Ivesa, Skriabina, Debussy'ego, Bartóka, Strawińskiego i kompozytorów przynależących do Wiedeńskiego kręgu Schoenberga.

Do wyodrębnienia i zróżnicowania nowych stylistyk muzycznych przyczyniły się warunki polityczne towarzyszące wojnom światowym. Poprzedzające wybuch I wojny światowej konflikty pomiędzy Trójprzymierzem (Prusy, Austro-Węgry i - czasowo - Włochy) i Trójporozumieniem (Rosja, Francja i Anglia) doprowadziły do osłabienia niemieckich wpływów muzycznych w Europie. Podczas gdy idee muzyki późnoromantycznej w początkach XX wieku nadal oddziaływały na twórczość muzyczną głównie w Niemczech i Austrii, wielu kompozytorów nie-niemieckich w poszukiwaniu nowego języka i stylu muzycznego z zapałem zwróciło się ku nowym źródłom inspiracji. Potrzeba odnalezienia ożywczych, narodowych idei, skłoniła kompozytorów do zwrócenia uwagi na kulturę Europy Wschodniej, Francji i odkrycia skarbów własnej literatury, sztuki i folkloru. Stąd, na przełomie XIX i XX wieku dominowały trzy odrębne nurty muzyczne: romantyzm późnoniemiecki, style narodowe (zauważalne najpierw w Rosji, ale rozprzestrzeniające się także na inne kraje) oraz nowe style francuskie reprezentowane przez twórców tak różnych, jak Debussy i Satie.

Zauważalne u wielu kompozytorów dążenie do wybicia się ponad XIX-wieczną niemiecką hegemonię muzyczną zaowocowało dwiema skrajnymi postawami w postrzeganiu tonalności muzyki początku wieku XX. Podczas gdy ultrachromatyka Wagnera, Brucknera i Mahlera ewoluowała w jeszcze bardziej dysonansową postać w twórczości Richarda Straussa i ekspresjonistyczną atonalność Wiedeńskiego Kręgu Schoenberga, pentatoniczno-diatoniczna modalność muzyki ludowej miała stać się podstawowym źródłem transformacji nowych systemów skalowych odnalezionych w muzyce Debussy'ego, Skriabina, Strawińskiego, Bartoka, Kodaly'a oraz innych kompozytorów różnych narodowości. Najważniejszymi ze wspomnianych przekształceń okazały się być różnorodne hybrydy modalne i skale „cykliczno-interwałowe”, takie jak całotonowa i oktatoniczna (tę ostatnią, symetryczną skalę ośmiostopniową, opartą na zamiennie występujących całych tonach i półtonach lub odwrotnie, tworzy się przez połączenie jakichkolwiek dwóch z trzech zmniejszonych akordów septymowych, czyli „cykli małowertewowych”). W obliczu ultrachromatyki niemieckiej i modalności muzyki ludowej, wywodzących się z dwóch całkowicie odmiennych źródeł, okazało się nieuniknionym, że nowa muzyka odkryje nierozwiązywalne różnice, jeśli chodzi o frazę, rytm, organizację wysokości dźwięku i architektoniczne konstrukcje formalne. Pomimo fundamentalnych rozbieżności, założenia leżące u podstaw każdej z tych dwóch szeroko spolaryzowanych kategorii mogły być ustanowione jedynie poprzez uwolnienie metrum i rytmu, co spowodowane było z kolei zanikiem tradycyjnych funkcji tonalnych w początkach XX wieku. W systemie dur-moll podstawowa koncepcja konsonansu i dysonansu wiązała się organicznie z regularną kreską taktową; pojawienie się nowych systemów organizacji dźwięku miało przyczynić się jednak do autonomii metrum, rytmu i innych parametrów muzycznych. Wielu kompozytorów poszukujących inspiracji w muzyce

Elliott Antokoletz Muzyka XX wieku - Przedmowa

ludowej (w szczególności tej spoza kręgu kultury zachodniej: Europa Wschodnia, Rosja, Azja i Afryka) w tworzonych przez siebie dziełach współczesnych sięgało po schematy rytmiczne o nieregularnej pulsacji wywiedzione zarówno z dynamicznego rytmu tanecznego w stylu ścisłym (tempogiusto) jak i swobodnego stylu wokalnego (parlando rubato). Stąd przyczyn różnorodności w muzyce XX wieku upatrywać można w rozłamie, jaki dokonał się pod koniec wieku XIX pomiędzy niemiecką i nie-niemiecką sferą polityczną, społeczną i muzyczną.

Tradycyjne włoskie style operowe oraz elementy muzyki niemieckiej przeniknęły także do różnych kultur muzycznych, w tym Europy Środkowowschodniej (np. Węgry) i Ameryki Łacińskiej (np. Meksyk i Argentyna). Chociaż kultury muzyczne Włoch i Niemiec są tak samo „narodowe” jak wszystkie inne, ich oddziaływanie historyczne i rozpowszechnienie wskazują na istotną międzynarodową rolę w rozwoju muzyki na początku XX wieku. Przed końcem I wojny światowej wpływy niemieckie i włoskie wyparte zostały jednak w dużej mierze przez nowe czynniki, będące wyrazem charakterystycznej dla początku dwudziestego stulecia powszechnej tendencji do indywidualizacji narodowej. Nowymi wzorcami estetyczno-stylistycznymi dla kompozytorów na całym świecie stały się: impresjonizm Debussy'ego i prymitywizm rosyjskich utworów Strawińskiego. Wpływ Debussy'ego zaznaczył się już w pierwszej dekadzie wieku a Strawińskiego we wczesnych latach dwudziestych. Do wspomnianych źródeł inspiracji zaliczyć należy także dzieła Bartoka, Weberna i kilku innych kompozytorów różnych narodowości, z których wszyscy przyczynili się do rozwoju muzyki. Układ zagadnień poszczególnych rozdziałów książki skonstruowany został tak, aby przedstawić zmieniające się punkty odniesień.

Układ zagadnień

Niniejsza praca obejmuje dwa działy, które odzwierciedlają dwie zasadnicze fale modernizmu w XX wieku. Pierwsza fala - jak się wydaje - mająca swoje źródło w reakcji na romantyzm, ukształtowała się całkowicie w początkowej dekadzie wieku. Druga, która osiągnęła apogeum po II wojnie światowej wraz z odrodzeniem się serializmu i końcem ocenzurowania awangardy w Niemczech, osiągnęła swoją kulminację we wczesnych latach 50. Część I (muzyka do końca lat 40.) skonstruowana jest następująco: rozdziały 1-3 rozważają problemy muzyki dwunastodźwiękowej, zarówno tonalnej jak i rozmijającej się poza tonalnością, w Niemczech i Austrii; rozdziały 4-8 zajmują się różnorodnymi kierunkami narodowymi, odwołującymi się do folkloru oraz oryginalnych założeń estetyczno-stylistycznych, wynikających ze wzrastającej świadomości narodowej i kulturowej tożsamości; rozdziały 9-12 podejmują zagadnienie różnych aspektów neoklasycznego ideału muzyki, który niekiedy wykazuje silne związki z nurtami narodowymi; rozdział 13 przedstawia rodzące się zainteresowanie barwą, dźwiękiem, nową brzmieniowością, które wydaje się wynikać z rozpadu tradycyjnego systemu dur-moll i potrzeby ustanowienia nowych środków wyrazu i organizacji strukturalnej; rozdział 14 natomiast ukazuje rozwinięcie nurtu dwunastodźwiękowego od połowy lat 20. do lat 40., zarówno w Wiedniu jak i poza nim.

Część II (Muzyka od połowy lat 40.) analizuje kontynuację i dalszy rozwój stylistyk powstałych przed I wojną światową jak również kierunków nowszych, które pojawiały się w dwudziestolecium międzywojennym: rozdziały 15-17 prezentują różnorodność technik atonalnych i dwunastotonowych rozpowszechnionych po II wojnie światowej; rozdziały 18-19 podejmują problematykę odmiennych złożań kompozycyjnych, jakie w sposób szczególnie objawiły się w musique concrete, elektronicznej i kierunkach aleatorycznych; natomiast rozdział 20 przytacza rozważania wielu kompozytorów, którzy w różnym stopniu przyswajali cechy rodzimej muzyki narodowej jak również innych stylistyk z początku wieku XX. Wszystkie z wymienionych nurtów

Elliott Antokoletz Muzyka XX wieku - Przedmowa

muzycznych powstałych po II wojnie światowej rozpatrywane są w kontekście nowych warunków polityczno-społeczno-ekonomicznych - te zaś obejmują skutki nazistowskiej dyktatury, uwarunkowania polityczno-socjologiczne w latach międzywojennych, nadejście ery atomowej i lotów w kosmos, nowych technologii elektronicznych i komputerowych. Każdy z tych elementów bezpośrednio lub pośrednio przyczynił się do narastającej wielokierunkowości we wszystkich obszarach sztuki.

Większość literatury przedmiotu powstała w ostatnich kilku latach. Mimo iż przeważająca liczba tych prac wnosi ważny wkład w rozumienie problematyki muzyki współczesnej, i głównym przesłaniem jest albo dostarczenie ogólnego zarysu problematyki historycznej, to jest z niewielką lub mało szczegółową prezentacją teoretyczno-analityczną samych kompozycji współczesnych albo dostarczenie kompendium technik kompozytorskich przy jednoczesnym ograniczeniu a nawet pominięciu informacji na temat aspektów historycznych zagadnienia. Intencją Autora jest ukazanie możliwie wnikliwej i zrównoważonej perspektywy panoramy muzyki współczesnej. Dlatego stanowiące zasadniczą część pracy szczegółowe studia teoretyczno-analityczne szerokiego spektrum muzycznych stylów umieszczone zostały w kontekście złożonej problematyki polityczno-społeczno-kulturowej.

O tym, że w książce tej więcej uwagi poświęcono wybranym kompozytorom, zdecydowały kryteria nie zawsze artystyczne. Wybór ten podyktowały następujące czynniki: wpływ kompozytora na jego i/lub przyszłe pokolenia; istotny wkład w rozwój jakiegoś szczególnego zagadnienia teoretycznego; znaczenie dla rozpowszechniania dominującej estetyki, stylu i techniki poprzez relację nauczyciel-uczeń lub działalność w stowarzyszeniu; międzynarodowy autorytet; popularność odzwierciedlona w ilości publikacji partytur i nagrań itd. Jednocześnie, z powodu rzeczywistej wartości muzyki niektórych mniej znanych kompozytorów, niekiedy poświęcono jej więcej uwagi, niż dziełom bardziej uznanych twórców.

Z uwagi na olbrzymią liczbę twórców i różnorodność napisanych przez nich kompozycji przedstawienie zrównoważonej i obiektywnej prezentacji dyskusji, będącej próbą historycznego ujęcia problemów muzyki XX wieku, wydaje się wręcz niemożliwe. Kilku kompozytorom działającym na początku XX stulecia, jak również wielu młodszym twórcom wartościowych dzieł, poświęcono jedynie krótką wzmiankę lub - w niektórych przypadkach - trzeba było ich wykluczyć. Decyzję o włączeniu wybranych nazwisk podjęto na podstawie tego, co stanowi optymalny wkład do spójnego historycznego zrozumienia ogólnych zasad estetycznych, stylistycznych i technicznych, które charakteryzują muzykę naszego wieku. Wyboru dokonano na podstawie własnych szczegółowych badań, bezpośredniego kontaktu z samą muzyką, doświadczeń pochodzących z ponad 15-letniego okresu nauczania, różnorodnych kursów z zakresu muzyki XX wieku, osobistego kontaktu z kompozytorami i współudziału w wykonaniach współczesnej muzyki kameralnej, w szczególności kwartetów smyczkowych.

Niniejsza praca zawiera zarówno wnikliwą, jak i krótką analizę wielorakich idiomów kompozytorskich, wskazanych z uwagi na ich szczególną przydatność dla zobrazowania ogólnych cech wybranego języka muzycznego i odzwierciedlenia danej tendencji historycznej. Celem analitycznych rozważań autora jest nie tyle przedstawienie każdego aspektu stylu czy techniki kompozytorskiej, co raczej wskazanie najbardziej istotnych cech, które mogą utorować drogę dla lepszego zrozumienia i zanalizowania pojedynczych kompozycji i w końcu twórczości danego kompozytora lub grupy kompozytorów. Muzyczne rozważania obejmują dzieła od

Elliott Antokoletz Muzyka XX wieku - Przedmowa

charakteryzujących się zarówno tradycyjnym (czasami nawet opartym na harmonii funkcyjnej) uporządkowaniem dźwięku, jak i mniej tradycyjne formy modalności (często pochodzenia ludowego) aż po bardziej abstrakcyjne konstrukcje melodyczno-harmoniczne, jak również przykłady wykorzystujące inne środki organizacji dźwięku niż jego wysokość. W sytuacji, gdy wysokość dźwięku przestaje być tradycyjnym środkiem tonalnej organizacji, dla uniknięcia skojarzeń z tradycyjnym systemem muzycznym, który może być już nieadekwatny do nowego idiomu, sięga się po nowe, w chwili obecnej standardowe już terminy i nazewnictwo. Wprowadzenie do niniejszego podręcznika odpowiedniej terminologii ułatwi studentom uświadomienie i zrozumienie fundamentalnych postaw kompozycyjnych, ponieważ nazewnictwo powiązane jest nierozdzielnie z samymi koncepcjami.

Pierwsze przykłady użycia wspomnianej terminologii można odnaleźć w dwunastotonowym idiomie seryjnym, jak również w muzyce opartej na niedwunastotonowych zbiorach dźwiękowych, w których określenia alfabetyczne klas wysokości dźwięku zostały zastąpione w studiach analitycznych przez nomenklaturę numeryczną (cyfry 0 do 11 przyporządkowane są dwunastu klasom wysokości dźwięku, z oktawą oznaczoną przez 0 lub 12). Takie numeryczne zastępstwo używane jest od I połowy XX wieku, natomiast w prezentowanym tekście dla klas wysokości dźwięku stosuje się zasadę, która nie jest jeszcze w powszechnym użyciu. W celu ustanowienia bardziej ujednoliconego analitycznego podejścia do szerokiego spektrum kompozycji opartych na zbiorach wysokości dźwięków, dla klasy dźwięku *c* arbitralnie przydzielamy 0 (= 12). Numery transpozycyjne zbiorów wysokości dźwięków będą także oznaczone od 0 do 11. Podobnie jak w przypadku trójdźwięków i skal dur-mollowych tradycyjnego systemu tonalnego, dla określenia transpozycji skali lub zbioru wysokości dźwięków założymy pewien porządek liczbowy: cyfra klasy wysokości dźwięku „pierwszej” nuty będzie oznaczała ten zbiór. Jeśli ten zbiór jest „oparty” na *c*, jego liczba transpozycyjna to 0 (= 12). Jeśli natomiast zbiór transponowany tak, że jego „pierwszą” nutą staje się *cis*, jego numerem transpozycyjnym [T-nr] jest 1 (= 13).

Przedstawiona powyżej logika jest identyczna ze stosowaną w tradycyjnej muzyce tonalnej logiką nazewnictwa tonalności lub tonacji, w której nomenklatura alfabetyczna jest na stałe ustalona. Na przykład, rozumiemy natychmiast co oznacza określenie, że utwór jest w tonacji B-dur lub gis-moll, natomiast absurdem byłoby oznaczać „A-dur” lub „a-moll” pierwszą lub podstawową tonacją każdego utworu tonalnego tylko dlatego, że „a” jest pierwszą literą alfabetu. Pomimo to, określenia takie zostały znormalizowane w analizie kompozycji seryjnych lub opartych na zbiorach wysokościowych dźwięku, w których „0” jest automatycznie przypisane początkowej klasie wysokości dźwięku pierwszego (lub podstawowego) pokazu szeregu dwunastotonowego bez względu na tę klasę. Dlatego, jeśli mówimy, że w IV Kwartecie smyczkowym Schoenberga podstawowy pokaz szeregu stanowi „0-2”, oznacza to, że pierwszą wysokością tej „zasadniczej” postaci jest *d*. Takie stałe oznaczenia (z C=0) stosowane są konsekwentnie w całej książce, w odniesieniu do zarówno niedwunastotonowych (serialnych lub nieserialnych) jak również dwunastotonowych zbiorów dźwiękowych. W odniesieniu do kompozycji opartych na modusach kościelnych lub ludowych zastosowana będzie standardowa terminologia (dorycki, frygijski, lidyjski itd.). Wspomniane, jak i pozostałe pojęcia oraz koncepcje zostaną precyzyjniej zdefiniowane w dalszych analitycznych rozważaniach. Dla wyniesienia maksimum korzyści z tych muzycznych analiz dobrze byłoby, aby czytelnik mógł, korzystając z przykładów muzycznych, wesprzeć się partyturami utworów stanowiących przedmiot dyskusji.