Rozdział I

Awangarda muzyczna – zarys problematyki

1. Kwestie terminologiczne

W bogatej literaturze muzykologicznej na temat twórczości drugiej połowy XX wieku dostrzec można wiele terminów (nazw) stosowanych przez poszczególnych autorów dla określenia tego przedmiotu badań. Naturalnie sam termin „muzyka drugiej połowy XX wieku" oznacza wiele zjawisk, obejmujących z jednej strony twórczość muzyczną *sensu stricto* i rozległą problematykę warsztatu kompozytorskiego, z drugiej – refleksję teoretyczno-estetyczną, stanowiącą swego rodzaju „metamuzykę" (chodzi w tym przypadku o refleksję samych twórców). Mnogość terminów odsyłających do twórczości muzycznej z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych zdaje się wynikać nie tylko ze złożoności opisywanych fenomenów. Terminy te są również wyrazem stanowisk badawczych wobec podstawowych kwestii historyczno-estetycznych, takich jak istota tej twórczości, jej geneza czy periodyzacja.

Wśród stosowanych w literaturze przedmiotu określeń najczęściej pojawiają się nazwy następujące: „nowa muzyka", „muzyka współczesna", „muzyka dzisiejsza", „muzyka nowoczesna" i wreszcie – „muzyka awangardowa". Już na pierwszy rzut oka dają się wśród nich zauważyć określenia o charakterze jakościowym, powstałe w opozycji do pojęć rodzaju „dawny" czy „tradycyjny", jak też nazwy o charakterze czasowym, akcentujące specyficzną cechę *hic et nunc* oznaczanej muzyki.

Twórczość muzyczna drugiej połowy XX wieku jest jednak określana w przeważającej mierze mianem „nowej muzyki". Wbrew pozorom termin ten nie posiada większej ostrości znaczeniowej od pozostałych określeń. Nie jest on również terminem oryginalnym, gdyż – jak wiadomo – posługiwano się nim w dziejach muzyki wielokrotnie. A jednak przemawiają za jego zastosowaniem pewne racje natury historycznej, o których będzie dalej mowa.

Obok licznych zalet, określenie „nowa muzyka" ma także słabe strony. Należy do nich przede wszystkim relatywność czasowa tego pojęcia, które rodzi problemy natury chronologicznej w odniesieniu do twórczości minionych kilkudziesięciu lat, wyraźnie niejednolitej w swym rozwoju czy zakresie stosowanych technik kompozytorskich i środków stylistycznych. Względność czasowa tego terminu sprawia, iż nie może on oddać przemian zachodzących w toku „stawania się" muzyki wspomnianego okresu, a kolejne etapy „nowego" ujmuje w sposób całościowy w przyjętych umownie ramach czasowych.

Wątpliwości związane z relatywnym charakterem określenia „nowa muzyka" podziela, między innymi, Carl Dahlhaus. Zastanawiając się nad sensem stosowania tego terminu w odniesieniu do muzyki XX wieku, pisał:

> Czy nie jest nowość jakością, która w samej swej istocie wiąże się z niepowtarzalnym momentem, tak iż wydaje się absurdalne przypisywanie jej całej epoce sięgającej półwiecza? Pojęcie, które określa niepowtarzalne doświadczenie, nie nadaje się na etykietę historyczną. Również by móc odróżnić awangardę ostatnich kilkunastu lat od dawniejszej nowej muzyki, jesteśmy zmuszeni do użycia stopnia wyższego – „nowsza nowa muzyka" – tj. całkiem problematycznej formacji[1].

Mimo to, pojęcie „nowego" staje się dla Dahlhausa nieodzowne jako kategoria historyczna; nieodzowne o tyle, iż sam przedmiot historii muzyki nie jest czymś trwałym czy też powracającym w jednakowej postaci.

---

[1] Zob. C. Dahlhaus, *„Neue Musik" als historische Kategorien*, [w]: *Schönberg und andere*, Mainz 1978, s. 29.

Wydaje się, iż w drobiazgowej, skazanej z góry na niepowodzenie dyskusji wywołanej nieostrością czasową określenia „nowa muzyka", schodzi na dalszy plan ów odcień jakościowy, który w szczególny sposób odróżnia oznaczaną muzykę od wszystkiego, co stanowiło bezpośrednio przed jej powstaniem muzyczną tradycję. Ten właśnie swoisty „styk" wartości pozwala określić istotę nowej muzyki, wyrażającą się w zanegowaniu tradycyjnych wzorców i utworzeniu wzorców nowych – bądź na zasadzie metamorfozy zastanego materiału i technik twórczych, bądź też na zasadzie ich destrukcji[2].

Innym, podobnym do omówionego wyżej określenia „nowa muzyka", jest termin „muzyka awangardowa". Występuje on właściwie w dwóch niejednoznacznych odmianach, z których druga to – „awangarda muzyczna", stosowana nie mniej często. Różnica znaczeniowa między obydwoma terminami polega na tym, iż określenie „muzyka awangardowa" odsyła do samej twórczości, podczas gdy „awangarda muzyczna" oznacza raczej postawy artystyczne i związane z nimi systemy wartości wyrażane zwykle w programach, deklaracjach i manifestach, a konkretyzowane w twórczości określonych kompozytorów. Widzimy więc, że – podobnie jak w przypadku „nowej muzyki" – również termin

[2] Bogusław Schaeffer wskazuje w swej interpretacji fenomenu nowej muzyki (za jej początek uznaje umownie rok 1930) przede wszystkim na dokonane w niej innowacje formalne i przemiany w dziedzinie kształtowania materiału dźwiękowego. Charakter tegoż materiału oraz metody jego wykorzystania skupiają w sobie – zdaniem Schaeffera – nowe przesłanki stylistyczne. „Ogólne – jak stwierdza autor – odgraniczenie nowej muzyki […] jest […] możliwe przede wszystkim przy uwzględnieniu dwu najistotniejszych determinant technicznych, jakimi są: wspólność koncepcji technicznych i odrębność techniki dźwiękowej. Oba te momenty najwyraźniej odcinają nową muzykę od dawniejszej i umożliwiają wyodrębnienie tych zjawisk muzycznych, które odgrywają istotną rolę w kształtowaniu się nowej muzyki. Dla bliższej delimitacji technicznej nowej muzyki ważne są dwa bardziej szczegółowe momenty: nowy, odmienny od klasycznego i romantycznego materiał dźwiękowy i nowy sposób jego użycia. Rezultatem tego jest jeszcze dalsze – i korzystne dla ujmowania nowych zjawisk – zawężenie granic nowej muzyki współczesnej". Zob. B. Schaeffer, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Kraków 1969, s. 24.

„awangarda muzyczna" nacechowany jest jakościowo. O jego podobieństwie do tej pierwszej nazwy świadczy także właściwa mu relatywność czasowa; jest ona jednak ograniczona o tyle, iż termin „awangarda" funkcjonuje w odniesieniu do muzyki dopiero od kilkudziesięciu lat, podczas gdy pojęcie „nowa muzyka" posiada już odrębną, kilkusetletnią tradycję.

Pozostaje wreszcie do rozstrzygnięcia zależność między określeniami „nowa muzyka" i „awangarda muzyczna". Wydaje się, że termin „nowa muzyka" (chodzi w tym przypadku o twórczość XX-wieczną) stanowi w relacji do „awangardy muzycznej" pojęcie szersze, ogólniejsze. Inaczej mówiąc – to, co składa się na znaczenie „awangardy muzycznej", konstytuuje wraz z wieloma innymi elementami złożone znaczenie „nowej muzyki".

Swoistość terminu „awangarda muzyczna" polega na tym, iż określa on pewien tylko zakres nowej twórczości i jej specyficznych cech; dotyczy to zwłaszcza radykalnych postaw artystycznych poszczególnych kompozytorów. Postawy te graniczą z destrukcją wartości tradycyjnych i są nacechowane krytyczną, otwarcie manifestowaną samoświadomością. W tym rozumieniu – XX-wieczna twórczość awangardowa jest jednocześnie twórczością nową, natomiast nie wszystko, co stanowi XX-wieczną nową muzykę, daje się określić mianem awangardy.

Na problem ten można również spojrzeć z perspektywy historycznej, zadając pytanie: czy i w przeszłości dana „nowa muzyka" zawierała w sobie awangardowe – w opisanym wyżej sensie – przejawy. Trudno odpowiedzieć na tę kwestię w sposób zdecydowanie przeczący, choć z drugiej strony byłoby naturalnie przesadą zaliczać do awangardy muzycznej wszystko, co stanowiło dotąd „nowe" w muzyce. Sam fakt pozostawania kolejnych przemian, jakie dokonywały się w muzyce do umownej cezury roku 1908 (pierwsze atonalne utwory Schönberga – m.in. *15 Gedichte aus das Buch der hängenden Gärten von S. George* op. 15 oraz *5 Utworów na orkiestrę* op. 16 i Weberna – *5 Pieśni* op. 4) w tym samym układzie odniesienia, tj. w systemie tonalnym, nie pozwalał na daleko posunięte rozluźnienie związków z tradycją. Awangardowy aspekt tych tendencji sprowadzał się raczej do pewnego wyprzedzania aktualnej w danej epoce teorii i praktyki twórczej

czy konwencji stylistycznych, co znajdowało odbicie początkowo w traktatach (np. w słynnym *Dialogo della musica antica e della moderna* Vincenza Galilei z 1581 roku), później w programach artystycznych (np. w pismach Richarda Wagnera), wreszcie – gdy doszła do głosu krytyka muzyczna, którą niejednokrotnie uprawiali sami kompozytorzy – w polemikach prasowych. Można więc zaryzykować twierdzenie, iż pojęcie „awangardy" pozostawało w pewnych swych przejawach immanentnym składnikiem „nowego" w historii muzyki, a dopiero u progu XX stulecia wyodrębniło się ono jako kategoria w pełni samodzielna, posiadająca własny, rozległy zakres.

2. Awangarda muzyczna w perspektywie historycznej

W dziejach muzyki europejskiej można zauważyć liczne przejawy swoiście awangardowych tendencji, które przyczyniały się wielokrotnie do głębokich przeobrażeń stylów i technik kompozytorskich. Diachroniczne, dokonane na osi czasu ujęcie problemu pozwala traktować ten etap historii muzyki, który stanowi awangarda muzyczna lat pięćdziesiątych XX wieku, jako kolejne ogniwo łańcucha zachodzących w muzyce przemian; ogniwo potwierdzające istnienie podobnych mechanizmów czy prawidłowości jej rozwoju w poprzednich epokach.

Jednym ze wspólnych elementów procesu muzyczno-historycznego zdaje się być kategoria „nowości". Ona właśnie – jako przejaw określonej postawy wobec twórczości, materii artystycznej i przeżycia estetycznego – łączy odległe w czasie tendencje. „Nowość" stanowi istotę tych zjawisk z zakresu twórczości, które dzięki charakterystycznej samoświadomości kompozytorów (towarzyszy jej zwykle refleksja teoretyczno-estetyczna) są określane mianem „nowej muzyki". Podstawą opisu historycznych koneksji awangardy muzycznej powinna stać się zatem analiza „nowego" w wybranych epokach dziejów muzyki.

Taka postawa badawcza ma już swoją tradycję, sięgającą lat dwudziestych XX wieku. Wśród pierwszych autorów reprezentujących postawę historyczną i oceniających nową muzykę za pomocą miar i kryteriów z przeszłości znajdują się: Ernst Bücken (1884–1949) i Hans Mersmann (1891–1971), obydwaj łączący analizę dzieła muzycznego z aspektem historycznym i ogólnokulturowym. Historia stanowiła dla nich uzasadnienie, a zarazem potwierdzenie „nowego" w muzyce. Uczeni ci przyczynili się w sporej mierze do zainicjowania badań nad nową muzyką, czyniąc z niej przedmiot zainteresowań nie tylko krytyków, jak to miało początkowo miejsce, ale również samych muzykologów.

Kolejne pokolenie badaczy, którzy zajmowali się problematyką „nowego" w muzyce z historycznego punktu widzenia, reprezentują: Zofia Lissa, Kurt von Fischer, Hans H. Eggebrecht oraz Carl Dahlhaus. Szczególnie interesujące wydają się prace Kurta von Fischera: pierwsza z nich, zatytułowana *Der Begriff des Neuen in der Musik von der Ars Nova bis zur Gegenwart* pochodzi z 1961 roku, druga – *Das Neue in der europäischen Kunstmusik als soziokulturelles Problem* – stanowiąca próbę wyjaśnienia omawianego zjawiska z pozycji socjologicznej, została wydana w 1971[3]. Syntetyczny charakter tych artykułów obejmujących rozległy, liczący bez mała sześć wieków zakres dziejów muzyki, pozwala zorientować się stosunkowo łatwo w złożonej ewolucji, której ulegało pojęcie „nowego" wraz z przemianami samej muzyki. Ewolucja ta świadczy również o znacznej roli, jaką odegrało to pojęcie w rozwoju europejskiej twórczości, stając się jednym z najważniejszych czynników konstytuujących ten rozwój.

Pojęcie „nowego" w muzyce sprowadza się – zdaniem szwajcarskiego uczonego – do dwóch grup zagadnień. Pierwsza z nich wykracza daleko poza aspekt muzyczno-historyczny i sięga obszaru historii filozofii. Pytanie o pojęcie „nowego" staje się w tym

[3] K. von Fischer, *Der Begriff des „Neuen" in der Musik von Ars Nova bis zur Gegenwart*, [w]: *Report of the Eight Congress of International Musicological Society* – New York 1961, Kassel 1961, t. I, s. 184–195; tegoż autora: *Das Neue in der europäischen Kunstmusik als soziokulturelles Problem. Ein Essai*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", 1971, nr 2, s. 141–154.

kontekście pytaniem o istotę rozwoju historycznego. Druga grupa zagadnień łączy się bardziej z historią muzyki i konkretnymi w niej zjawiskami od XIV do XX wieku.

Na marginesie tak ustalonej rozpiętości czasowej można stwierdzić, że również wiek XIV stanowi w tym przypadku cezurę umowną. Zjawisko „nowego" w muzyce, ze wszystkimi jego konsekwencjami, dało o sobie znać już w antycznej przeszłości, w przełomowym okresie V wieku p.n.e., kiedy to muzycy greccy – jak pisze Władysław Tatarkiewicz – „zarzucili dawną prostotę szkoły Terpandra, przeszli do nowego rodzaju kompozycji, w którym melodia wysunęła się na pierwsze miejsce przed rytmem, kompozycji ze zmienną tonacją i rytmem, z nieoczekiwanymi efektami, uderzającymi kontrastami, wyrafinowaną modulacją, przy wydatnym użyciu chromatyki i wciągnięciu chóru do wykonania nomosu"[4].

Przełom, jaki dokonał się w tamtym okresie, był dziełem m.in. Melanippidesa oraz słynnego kitarody Frynisa z Mityleny (połowa V wieku p.n.e.) i jego ucznia Tymoteusza z Miletu, działającego w Atenach w V i IV wieku p.n.e. Zmiany wprowadzone przez tego ostatniego do muzyki greckiej polegały na zerwaniu z kanonem, z niezmiennością form, na zapoczątkowaniu indywidualnej kompozycji. Jak podaje Dionizjos z Halikarnasu – „muzycy, mieszając w tym samym utworze tonację dorycką, frygijską, lidyjską; diatonikę, chromatykę i enharmonię, pozwalali sobie w sztuce na niedopuszczalną swobodę"[5]. Wówczas właśnie, po raz pierwszy bodaj w dziejach muzyki europejskiej, „nowe" stało się przedmiotem publicznej debaty, w której głos zabrał pośród innych Platon, ubolewając nad wywołanym – jego zdaniem – przez muzyczne nowości upadkiem obyczajów.

Argumentem przemawiającym za uznaniem wieku XIV za początkową cezurę omawianego procesu muzyczno-historycznego

[4] Z osobą Terpandra, żyjącego w VII wieku p.n.e., łączono powstanie muzyki greckiej. On właśnie miał ustalić, na podstawie dawniejszych pieśni liturgicznych, formę zwaną nomosem. Nomos Terpandra stanowił liryczną formę monodyczną o 7-członowej kompozycji.

[5] W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Wrocław 1960, s. 257.

jest oczywiście fakt, że mamy tu do czynienia z *res facta* – z twórczością utrwaloną w zapisie, która nie pozostawia żadnych wątpliwości co do charakteru przemian języka muzycznego, pozwala dostrzec je i opisać w precyzyjny sposób. Z tegoż stulecia pochodzą również ważne traktaty teoretyczne (np. *Ars nova* Philippe'a de Vitry z 1320 roku, *Ars novae musicae* Johannesa de Muris z 1319 roku), w których manifestuje się poczucie zmiany obowiązującej tradycji oraz świadomość nowości wprowadzanych rozwiązań techniczno-kompozytorskich.

Problematyka „nowego" wiąże się z nieuchronną, w istocie swej dialektyczną koniecznością uznania „dawnego". „Nowe" pojawia się zawsze w opozycji do czegoś, co je poprzedza, co stanowi uznaną uprzednio wartość. Dlatego też zagadnienia nowości w muzyce powinny być – dla ich dokładnego określenia – rozważane w odniesieniu do tradycji. W owej relacji do tradycji, w jakiej rozpatrywane jest „nowe", pojawia się kolejny, stopniowalny wymiar. Chodzi mianowicie o stopień nowości, jaki osiąga „nowe" wobec „dawnego": o to, czy jest ono odrębnym, autonomicznym zjawiskiem, czy też dokonanym tylko w określonych granicach przekształceniem „dawnego". Zależnie od stopnia nowości powstają – wedle Kurta von Fischera – w całościowym obrazie dziejów muzyki bardziej lub mniej głębokie przełomy. Im bardziej radykalny, awangardowy właśnie, odbiegający od tradycji charakter przybiera „nowe", tym głębszych dokonuje ono w niej cięć.

Oddzielny aspekt złożonej problematyki „nowego" w muzyce jest związany z pochodzeniem tej kategorii, z zespołem warunków i przyczyn, które złożyły się na jej powstanie, słowem – ze wszystkim, co stanowi genezę „nowego". Niektórzy muzykolodzy wyrażają w związku z tym pogląd, iż celem rozwoju muzyki europejskiej jest dzieło doskonałe, tzw. *opus perfectum et absolutum*. Ma to być specyficznie zachodnia tendencja, pozwalająca traktować historię muzyki jako rozwój nacechowany ciągłością, w którym stale zachodzi elementarna zmiana dawnego na nowe. Nieustanna dążność do *opus perfectum*, które pojmowane jest raczej w sensie intelektualnym niż czysto dźwiękowym, przejawia się m.in. w sukcesywnym doskonaleniu notacji muzycznej.

Zdecydowanie inne stanowisko w kwestii istoty rozwoju muzyki zajmowała Zofia Lissa. Zadając sobie pytanie – „czy rozwój ten jest osiąganiem coraz to większego stopnia doskonałości, czy też tylko z m i e n n o ś c i ą [podkr. Z.S.] środków, form, technik kompozytorskich dostosowanych w każdej epoce do jej potrzeb, jej ideologii", twierdziła, iż „w dziejach muzyki, choćby tylko europejskiej, widzimy liczne okresy wzlotów i upadków kultury muzycznej, a nie stałe doskonalenie środków. Raczej – pisała – można mówić o stałym komplikowaniu się środków, ich bogaceniu, co jednak nie oznacza jednolitego ich doskonalenia się"[6]. Zofia Lissa odrzuciła więc kryterium doskonałości, tak akcentowane przez muzykologów zachodnich; opowiedziała się jednocześnie za kryterium odmienności, stanowiącym – według niej – podstawę wartościowania w sztuce.

Na inny aspekt ewolucji muzyki zwrócił uwagę Konstanty Regamey[7]. Zdaniem tego autora – istota rozwoju muzycznego polega na nieustannej zmienności idei artystycznych, przy czym w poszczególnych okresach idee te znajdują ucieleśnienie w arcydziełach, a więc w postaci doskonałej, która staje się dla późniejszych epok niedościgłym wzorcem. Wyjaśnienie procesu ewolucyjnego w muzyce polegałoby zatem na dotarciu do przyczyn i motywów zachodzących zmian tendencji artystycznych, które to przemiany prowadzą w sposób właściwy jedynie sztuce (inaczej niż w ewo-

[6] Z. Lissa, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974, s. 149. Podobną myśl wyraził Konstanty Regamey w swej książce pt. *Próba analizy ewolucji w sztuce* (Kraków 1973). Autor stwierdził, iż: „Artysta musi nie tylko znaleźć sam dla siebie sposób dojścia do wytyczonego ideału, lecz również stworzyć ten ideał. Różne epoki odmiennie ten ideał pojmowały albo, ściślej mówiąc, tworzyły, stąd też wynika pozorna niekonsekwencja i nielogiczność dziejów sztuki, w której mamy nie tak jak w innych dziedzinach, coraz wyższe wznoszenie się, lecz wzloty i upadki. Szczyty artystyczne bywały osiągane już w zaraniu cywilizacji ludzkiej […], z drugiej strony nieraz w epokach o dość wysublimowanej kulturze umysłowej obserwujemy wyjałowienie nurtu artystycznego i nawet z naszej własnej perspektywy historycznej możemy stwierdzić niższość produkcji artystycznej danej epoki od epok poprzednich" (s. 10).

[7] K. Regamey, *op. cit*.

lucji nauki i techniki) do nawarstwiania się i współwystępowania wytworzonych na przestrzeni dziejów jakości i wartości.

„Skąd bierze się niezaprzeczalne w dziejach sztuki zjawisko, iż pomimo kultu dla arcydzieł już powstałych wciąż trwa dążność do stwarzania nowych arcydzieł, i to właśnie na drodze innej, jeszcze nie wypróbowanej?”[8] – oto pytanie, które oddaje najpełniej istotę problemu. Źródłem tego procesu jest – według Regameya – potencjalność twórcza człowieka, jego niepohamowane i niewyczerpane dążenie do twórczej samorealizacji, która w przypadku wybitnych artystów jest nacechowana samodzielnością, niezależnością i nowatorstwem. Trawestując pogląd Schellinga o dwóch rodzajach aktywności: świadomej i nieświadomej, które prowadzą do zamknięcia nieskończoności przesłanek twórczych w skończonym kształcie dzieła[9], Regamey stwierdzał, iż:

> [...] żadna nieskończoność nie może być wyczerpana przez elementy skończone, stąd bierze się wieczna młodość twórczości artystycznej, która przecież z istoty swojej polega na wyrażaniu nieskończoności w skończonych formach. Stąd dla artysty prawdziwie twórczego konieczność produkowania wciąż nowych dzieł, stąd w aspekcie ponadindywidualnym potrzeba ciągłego tworzenia sztuki od nowa[10].

Ciekawą perspektywę wyjaśniania może stworzyć również rozpatrywanie zmian zachodzących w muzyce z punktu widzenia przemian samej świadomości artystycznej twórców. Na proces ten składają się kolejne etapy coraz pełniejszego uświadamiania sobie przez kompozytorów możliwości materii muzycznej. Znajdują w nim zastosowania kategorie dialektyki heglowskiej, w świetle których potwierdza się ciągłość rozwoju jako swoistego *continuum*. Tym samym odmienność kolejnych etapów zostaje w pewnym sensie uporządkowana: tworzą one ciąg artystycznych tez, antytez i syntez, którego istotą jest nie tyle dążenie do doskonałości w sensie *opus perfectum et absolutum*, lecz raczej stopniowe, coraz pełniejsze opanowanie materiału, wysnucie zeń wszelkich

[8] K. Regamey, *op. cit*., s. 10.

[9] Por. F.W.J. Schelling, *System idealizmu transcendentalnego*, Warszawa 1979, s. 349.

[10] K. Regamey, *op. cit*., s. 12.

konsekwencji, aż do destrukcji samej materii muzycznej włącznie. W ten oto sposób odzwierciedlają się w sferze dźwiękowej kolejne fazy rozwoju świadomości artystycznej twórców[11].

Opisane wyżej perspektywy wyjaśniania, niezależnie od dzielących je różnic, a zwłaszcza założeń teoriopoznawczych, są zgodne, iż dzieje muzyki układają się w mniej lub bardziej jednolity, ciągły rozwój. Nie oznacza to wszelako, że rozwój ten jest rozumiany w sensie linearnym, wyznaczanym jedynie przez kolejne przemiany „dawnego" na „nowe". Dla pełniejszego ukazania złożoności tego rozwoju trzeba rozważyć zależności między „nowym" a „dawnym", gdyż dopiero to unaocznia inne wymiary pozornie tylko prostoliniowego procesu muzyczno-historycznego. Niezwykle trafne wydaje się w tym kontekście spostrzeżenie Kurta von Fischera. Pisze on, iż:

> [...] zmiany dawnego na nowe nie można w żadnym przypadku ujmować czysto linearnie. Ma ona raczej pewien wymiar głębi w sensie jednoczesności wielu krzyżujących się zjawisk. Pewne elementy w obrębie zmiany dawnego na nowe pozostają niezmienne w szerokich odcinkach czasowych, np. podstawy systemu tonalnego, które zostają podporządkowane umiarkowanemu rozwojowi rytmu. [...] Poszczególne czynniki rozwijają się w pewnych okresach szybciej (harmonika XIX wieku), inne pozostają względnie stałe (zasady instrumentacji polegające na wykorzystaniu rodzin instrumentów w okresie XVI/XVII w.)[12].

Również rytm przemian zachodzących w muzyce nie jest bynajmniej jednostajny. Świadczą o tym okresy nagłego, burzliwego rozwoju, nacechowane wyraźnie artykułowaną skłonnością do „nowego". Są to – zdaniem Kurta von Fischera – czasy *artes novae*, przeciwstawiające „nowe" – „dawnemu" przeważnie w sposób polemiczny. Zarzucając „dawnemu" konserwatyzm, pojmuje się przy tym „nowe" jako przejaw i wyraz postępu.

Uczony szwajcarski przestrzega jednak przed zbyt pochopnym akceptowaniem pojęcia „postępowości" w muzyce. Jej hi-

[11] Podobnie, w świetle kategorii heglowskich, interpretuje rozwój sztuki współczesnej Bożena Kowalska w książce pt. *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985. Por. zwłaszcza rozdział 9: *Sztuka okresu filozofii*, s. 184–195.

[12] K. von Fischer, *op. cit.*, s. 185.

storia dowodzi bowiem, iż coś odległego w czasie może okazać się bardziej postępowe w stosunku do aktualnych tendencji (np. angielska technika dźwiękowa z XIV wieku – *cantus gemellus* – w odniesieniu do XV-wiecznej praktyki muzycznej kontynentu). Z kolei zjawiska uznawane przez badaczy za śmiałe i postępowe (np. dysonanse w technice XV- i XVI-wiecznej) stanowią niekiedy w danym kontekście historycznym pozostałości starszego stylu.

Równie ryzykowne może stać się przekonanie, że rozwój muzyki przebiega od form prostych do złożonych. Wedle takiego założenia każde „nowe" w muzyce musiałoby być bardziej skomplikowane od „dawnego". O fałszywości tej tezy świadczą jednak fakty historyczne: istnieją w dziejach muzyki okresy, w których „nowości" były znacznie prostsze od aktualnej, tradycyjnej praktyki (np. kompozycje w stylu *dramma in musica* powstające w kręgu Cameraty florenckiej czy muzyka przedklasyczna około 1730 roku). Rozwój twórczości muzycznej nie dokonuje się zatem według założonych z góry, uproszczonych schematów, co jednak nie przeszkadza stosować w analizie „nowego" kategorii prostoty i złożoności.

Inną jeszcze cechą relacji „nowego" do „dawnego" jest prawidłowość polegająca na tym, iż „nowe" pojawia się początkowo u kompozytorów nieznanych, po czym zostaje dostrzeżone i podjęte przez twórców młodszej generacji. Dzieje się tak zwłaszcza w tych epokach, które nie wyczerpały jeszcze środków warsztatowo-stylistycznych głównego, dominującego nurtu. Doskonałym, współczesnym tego przykładem jest twórczość Edgara Varèse'a, odkryta niejako na nowo przez kompozytorów awangardowych w drugiej połowie XX wieku.

Wszystkie omówione dotychczas aspekty „nowego" mieszczą się w tej grupie zagadnień, które określają istotę rozwoju muzyczno-historycznego. Tak oto można ująć w skrócie problemy implikowane przez „nowe" w powyższym kontekście:

1. Ścisły, dialektyczny związek z pojęciem „dawnego";

2. Stopniowalność „nowego" w relacji do tradycji: „nowe" jako określone przekształcenie „dawnego" bądź jako radykalna jego negacja;

3. Geneza „nowego": kryterium doskonalenia (*opus perfectum*), odmienności lub ciągłego komplikowania środków wypowiedzi muzycznej; kryterium świadomości artystycznej;

4. Nielinearność rozwoju muzycznego: zmienny rytm przemian, relatywność pojęcia „postępu", brak stałej tendencji do osiągania coraz bardziej złożonych technik kompozytorskich, współwystępowanie wartości nowych i tradycyjnych;

5. Zjawisko antycypacji nowatorskich tendencji w twórczości kompozytorów starszych generacji.

Kategoria „nowości" jako czynnika determinującego w znacznym stopniu rozwój muzyczny jest także pojęciem relatywnym. Przejawia się to m.in. w dwóch podstawowych pytaniach: po pierwsze – co było w danym okresie odczuwane jako „nowe"?; po drugie – co okazało się w „nowym" w toku rozwoju? Nietrudno zauważyć, że kwestie te wynikają z synchronicznego i diachronicznego punktu widzenia i nie zawsze wiodą do tej samej odpowiedzi. Tak więc – również w zależności od postawy badawczej (podejścia metodologicznego) – „nowe" może jawić się jako zupełnie różna jakość.

Po ustaleniu roli i znaczenia „nowego" jako czynnika konstytuującego rozwój muzyki, rozwój pojęty jako proces wielowarstwowy i wielowektorowy, w którym współwystępują zjawiska z różnych epok, zostanie przedstawiona problematyka „nowego" w aspekcie historycznym.

Zdaniem cytowanego uprzednio Kurta von Fischera, „nowe" dało o sobie znać zwłaszcza w następujących etapach dziejów muzyki:

1. Ars Nova, ok. 1320 roku (przy jednoczesnym wyodrębnieniu specyficznych cech twórczości francuskiej i włoskiej);

2. Narodziny stylu burgundzkiego w okresie 1420–1430;

3. Powstanie monodii ok. 1600 roku;

4. Przełom wczesnoklasyczny ok. 1730–1750;

5. Przełom romantyczny ok. 1820–1830;

6. Przełom w latach 1910–1920 prowadzący z jednej strony do przeciwstawienia się muzyce późnoromantycznej, z drugiej – do jej specyficznego rozwinięcia (faza atonalna) i narodzin dodekafonii;

7. Przełom ok. 1950 roku: powstanie totalnego serializmu, który stanowił punkt wyjścia dla doświadczeń awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku.

H. H. Eggebrecht[13] zalicza do tych etapów również lata 1550–1570, kiedy nowe elementy w twórczości Josquina des Prés, Orlanda di Lasso i generacji Adriana Willaerta (Cyprian de Rore, Andrea Gabrieli, Gioseffo Zarlino, Nicola Vicentino) łączyły się z charakterystycznymi przejawami ówczesnej refleksji teoretycznej w działaniach Glareana (*Dodekachordon* – I wyd. w 1547 roku), Hermanna Fincka (*Practica Musica*, 1556) czy Gallusa Dresslera (*Praecepta musicae poeticae*, 1565).

Istotę świadomości artystycznej tego okresu upatruje Eggebrecht w tym, iż dla oznaczenia ówczesnej twórczości nie stosuje się juz nazwy *ars nova*, lecz *musica nova*. Służy to podkreśleniu subiektywnych cech wypowiedzi artystycznej, w której indywidualna ekspresja wysuwa się ponad mistrzowskie, oparte na wiedzy opanowanie warsztatu kompozytorskiego. Owa zarysowująca się stopniowo tendencja doprowadzi w okresie wczesnoklasycznym do ostatecznej metamorfozy *ars musica* – wchodzącej w skład siedmiu *artes liberales* – w realną sztukę dźwięków, w jedną z nowożytnych sztuk pięknych.

Carl Dahlhaus dokonuje wobec wyodrębnionych przez siebie przełomowych dat w dziejach muzyki, które pokrywają się w zasadzie z podziałem Kurta von Fischera i Hansa H. Eggebrechta, wstępnego wartościowania. Twórczość z lat 1320, 1430 (kontrapunkt eufoniczny Dufay'a), 1600, 1740 (symfonie J.V. Stamitza, sonaty i fantazje C.Ph. Bacha), 1910 – uznaje za bardziej znaczącą od tej, która powstała w latach 1500 (*ars perfecta* Josquina des Prés), 1780 (*neue besondere Art* Haydna), 1830 i 1950. Wartościowanie to wynika z podstawowego pytania, jakie zadaje sobie niemiecki muzykolog. Pytanie to brzmi: jakie własności dostrzega historyk w pojęciu „nowego" – doniosłość czy rodzaj zmian, różnicę jakości (*qualitative*) czy stopnia (*graduelle*), głę-

[13] H.H. Eggebrecht, *Der Begriff des „Neuen" in der Musik von Ars nova bis zur Gegenwart* (koreferat), [w]: *Report of the Eight Congress of International Musicological Society* – New York 1961, t. I, s. 195–202.

bokość cezury czy też jej charakter? Wydaje się, iż o wyodrębnieniu pierwszej grupy przełomów zadecydował właśnie fakt ich doniosłości historycznej, różnice jakościowe i głębokość cięcia, jakiego dokonały one w tradycji. Należałaby jednak zaliczyć do tej grupy również cezurę 1950 roku, a to ze względu na nie mniej doniosłe przemiany, jakie dokonały się w muzyce drugiej połowy XX wieku.

Wspomniany Carl Dahlhaus czyni interesujące spostrzeżenia na temat „nowego" jako kategorii muzyczno-historycznej. Warto przyjrzeć się im nieco bliżej przed wykazaniem historycznych koneksji najnowszej awangardy (tej z lat pięćdziesiątych). Zdaniem tego badacza, „nowe" w dziejach muzyki charakteryzuje się takimi oto własnościami:[14]

1. Jest ono przypisywane wyłącznie wstępnej, a nie środkowej czy późnej fazie rozwoju; stanowi jednocześnie zapowiedź potencjalnych, niewyeksploatowanych jeszcze możliwości Przykład stanowią tu monodie Cacciniego (por. *Le Nuove Musiche* z 1601 roku), które są uważane za nowe właśnie dlatego, iż stanowią przesłankę długiego i doniosłego rozwoju.

2. Charakterystyczną cechą „nowego" jest dążenie do samopotwierdzenia się. Zostaje to dokonane zawsze poprzez prymarną niejako opozycję do „dawnego", realizowaną czy też eksponowaną w drodze refleksji i polemik.

3. Istnieniu nowej muzyki towarzyszy stale muzyka dawna – rodzaj *prima practica*. Może ona stanowić tradycję peryferyjną, jak np. w wieku XVII lub dominującą, jak w wieku XX. Najbardziej opozycyjna wobec muzyki nowej nie jest jednak ta dawna *sensu stricto*, lecz raczej umiarkowanie nowoczesna (*juste-milieu*) i dogmatyczna – zakładająca, że jest ugruntowana w naturze rzeczy (np. *Gradus ad Parnassum* J.J. Fuxa). Znamienną cechą każdej *primae praticae* jest otaczanie się pozorem naturalności (*Naturgegebene*) i naukowości (*Lehre*). W przeciwieństwie do tego, postawa twórców nowej muzyki jest często nacechowana wyraźną świadomością historyczną (potwierdzają to np. niektóre

[14] Zob. C. Dahlhaus, *op. cit*., s. 31–38.

pisma Bouleza, m.in. jego tekst zatytułowany *Moment de Jean-Sébastien Bach*)[15].

4. „Nowe" przeciwstawiające się dominującej tradycji pochodzi nierzadko z tradycji peryferyjnej: to, co znajdowało się na marginesie regionalnym, zmierza stopniowo ku centrum i określa panujący styl. Przykładem może tu być – wedle Dahlhausa – asymilacja prowincjonalnej techniki angielskiej przez muzykę francuską około 1430 roku (Burgundia). Podobnie – typowe gatunki romantyczne: pieśń liryczna, miniatura fortepianowa, były początkowo gatunkami drugorzędnymi, zanim „nobilitowano" je około 1820 roku.

5. Nowa muzyka bywa często uboższa od tej, którą w danym czasie wypiera. Zubożenie środków tradycyjnych, bądź ich zredukowanie, jest dla Dahlhausa przejawem manieryzmu, a nie naturalnej prostoty, którą zwykło się przypisywać danej nowej muzyce. Tak więc np. madrygał i monodia nie są – według niego – wyrazem przeciwstawnych koncepcji muzycznych – polifonicznej i homofonicznej – lecz krańcowymi i związanymi wzajemnym oddziaływaniem formami w obrębie jednego i tego samego stylu *seconda practica*.

6. Typowym dla nowej muzyki zjawiskiem jest jej oddziaływanie historyczne w postaci konsekwencji dla rozwoju muzyki. „Nowa muzyka – pisze Dahlhaus – wnika całkiem w historię, wywiera wpływ na jej tok, po czym traci jakby swój impet i zanika"[16]. „Nowym" nie jest w tym przypadku izolowane dzieło, lecz siła oddziaływania tkwiących w nim potencjalnie wartości.

Podsumowując swe uwagi, przestrzega Dahlhaus – podobnie zresztą jak Kurt von Fischer – przed traktowaniem „nowego" jako zjawiska historycznego, które powraca za każdym razem w identycznej postaci. Jakkolwiek między wspomnianymi wcześniej przełomami istnieją pewne analogie, to jednak każda epoka „nowego" stanowi odrębny fenomen historyczny, uzależniony od

[15] P. Boulez, *Moment de Jean-Sébastien Bach*, [w] tenże: *Relevés d'apprenti*, Paris 1966.

[16] C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 38.

układu warunków zewnętrznych i zawierający sobie tylko właściwy zespół wartości.

Wyłania się w tym miejscu kwestia związków awangardy drugiej połowy XX wieku z poprzedzającymi ją przełomowymi epokami w dziejach muzyki. Związki te można by określić poprzez następujący zespół cech:

1. Opozycja wobec tradycji (w przypadku Stockhausena jest nią głównie XIX-wieczny neoromantyzm, w przypadku Bouleza – twórczość przedstawicieli szkoły wiedeńskiej, zwłaszcza Schönberga i Berga, a także te tendencje neoklasycyzmu, które zmierzały do restauracji dawnych stylów);

2. Otwarcie kolejnej fazy w dziejach muzyki, tj. tego etapu jej rozwoju, w którym nastąpiły radykalne przemiany w zakresie materii dźwiękowej, form muzycznych, czasu i modeli percepcyjnych;

3. Wyraźnie zarysowana samoświadomość teoretyczno-estetyczna twórców, wyrażająca się w refleksji o krytycznym i polemicznym odcieniu.

Ważną cechą awangardy muzycznej z lat pięćdziesiątych jest niebywała radykalność postaw kompozytorów sięgających ostatnich – jak mogłoby się wydawać – granic muzycznego doświadczenia i penetrujących obszary niedostępne dotąd twórczości tradycyjnej. Istotę awangardowej praktyki muzycznej widać również w charakterystycznym dla niej pojmowaniu „nowego". Tak więc „nowe", które było we wszystkich poprzednich epokach zjawiskiem względnie stabilnym i wyczerpującym się stopniowo wdługim rozwoju, staje się w przypadku wspomnianej awangardy jakością krótkotrwałą, porządkiem obowiązującym w obrębie li tylko jednej kompozycji; stanowi ono przesłankę czy założenie dla każdego nowo powstającego utworu. Awangardowe dzieła muzyczne nie zajmują już – jak zauważa Kurt von Fischer – miejsca w rozwiniętym na drodze ewolucji szeregu. Znajdują się one raczej w stanie permanentnej rewolucji[17].

[17] K. von Fischer, *Das Neue in der europäischen Kunstmusik als soziokulturelles Problem. Ein Essai*, *op. cit.*, s. 153.