



# Muzyka

KRZYSZTOF MEYER

Zdarza się, że przechodząc ulicą św. Marka, przypominam sobie, jak chadzałem tędy na lekcje kompozycji do Stanisława Wiechowicza. Nasze ostatnie spotkania dość wyraźnie pozwalały mi odczuć, że świat muzyki, która fascynowała mnie jako studenta, jemu wyraźnie nie odpowiadała. Wychowany na tradycji klasycznej, ale bodaj przede wszystkim francusko-rosyjskiej, napór awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku, idący głównie z Niemiec Zachodnich, odczuwał jako coś obcego. Wtedy oczywiście kładłem to na karb różnicy pokoleniowej, dzisiaj wiem, że przyczyny były również kulturowe.

Wydawać by się mogło, że muzyka „filharmoniczna” to europejskie esperanto, a tymczasem ze sporów różnych nacji o to, jaka muzyka jest dobra, czyli właściwa, a jaka zła, czyli nie do przyjęcia, dałoby się zestawić sporą antologię. Najpierw walki toczyły się na froncie włosko-francuskim, a w XIX wieku najdonośniejszy głos w sprawie kryteriów wartości muzyki dochodził z Niemiec. Europę, a potem Stany Zjednoczone, Niemcy podbili „armią” zdolnych i dobrze wykształconych muzyków, którzy okazali się wyjątkowo skutecznymi misjonarzami wiary w wyższość muzyki instrumentalnej nad wokalną, zwłaszcza zaś operową – dotychczasową domeną Włochów i Francuzów. Kto chciał liczyć się w tym zawodzie, do I wojny światowej studiował w Berlinie, Lipsku, Monachium lub Wiedniu. Muzyków wsparli muzykolodzy, którzy w taki sposób wzniesli fundamenty swojej nauki, że przekonali resztę świata, iż najczystsze źródło muzyki bije



Krzysztof Meyer

fot. z archiwum Autora

w ojczyźnie Bacha, Beethovena i Brahmsa (w 1937 roku oficjalnie zadeklarował to nawet pewien dr minister). Jeszcze w 1991 roku, publikując *Musik des Abendlandes*, czołowy wówczas muzykolog niemiecki Hans Heinrich Eggebrecht na 800 stronach swojej syntezy o Lullym i Rameau zaledwie wspominał, natomiast Debussy'emu, Bartótkowi i Strawińskiemu poświęcił po małym akapicie. Chopin wzmiankowany został w jego książce jako kompozytor utworów pisanych na użytek francuskiej kultury salonowej, a więc – w pojęciu autora – drugorzędnej. Niemieckocentryzm publi-

kacji Eggebrechta wywołał polemikę, w której sięgnięto po argument, iż nie jest rzeczą historyka czynienie koncesji na rzecz politycznej poprawności i uwzględnianie wszystkich europejskich nacji, skoro ich osiągnięcia tak bardzo ustępują niemieckim.

Wiedząc o tym wszystkim, ze spokojem wysłuchałem więc przed laty uwagi kolegi – podobnie jak ja uczącego kompozycji w Hochschule für Musik w Kolonii – wygłoszonej na widok dokumentów kandydatki z Petersburga: „Osoby z takiego kraju nie możemy przyjmować na studia podyplomowe. W końcu Petersburg to muzyczny «Entwicklungsland»”. Skąd mógł wiedzieć, że konserwatorium w Petersburgu, założone w 1862 roku i zaledwie o 12 lat młodsze od swego kolońskiego odpowiednika, jest jedynym w świecie, które może poszczycić się tym, iż studenckie utwory jego absolwentów, tj. I i II Koncert fortepianowy Siergieja Prokofiewa oraz I Symfonia Dymitra Szostakowicza, od kilkudziesięciu lat znajdują się w światowym repertuarze. Losu tego, niestety, nie powtórzą już prace dyplomowe powstałe na jakiegokolwiek innej uczelni muzycznej, zwłaszcza niemieckiej, gdyż to, czego naucza się tam od pewnego czasu w ramach kompozycji, nie ułatwia młodym muzykom zaskoczenia świata inwencją i profesjonalizmem.

W wyniku powszechnie znanych procesów zachodzących w minionym stuleciu, a kulminujących w latach sześćdziesiątych, z pojęcia sztuki usunięto jej komponent „rzemieślniczy”, koncentrując się na imperatywie oryginalności i sprzeciwu wobec tradycji. Ileż to razy słyszałem więc od kolegów-profesorów, iż naczelnym obowiązkiem kompozytora jest wynajdywanie nowych dźwięków. Przed 40 laty, wraz z zespołem MW2, sam dawałem takie koncerty, podczas których – występując jako pianista – obrzucałem publiczność grochem, albo otwierając przed muzyką nowe horyzonty dźwiękowe poszczekiwałem ze sceny. Dość szybko jednak zabawa ta znudziła się nie tylko mnie...

W muzyce pop zazwyczaj mamy melodię i prosty akompaniament, który muzyczny amator może nawet zaimprovizować. Układanie utworów na wiele różnych, a przy tym samodzielnych głosów – „wizytówka” europejskiej tradycji i poniekąd sens utrzymywania orkiestr oraz oper – wymaga natomiast umiejętności wiązania ich tak, by miały muzyczny sens. Sprawność tę osiąga się dzięki opanowaniu kontrapunktu, wykształceniu harmonicznego wyobraźni oraz wiedzy o możliwościach instrumentów. ▶

► Kompozytor, o ile nie wykorzystuje elektroniki, bądź nie pisze dla siebie jako wykonawcy, uzależniony jest od innych – sytuacja porównywalna z losem dramaturga czy reżysera filmowego. Musi więc swoje „muzyczne życzenia” wobec przyszłych wykonawców zapisać w taki sposób, by mogli je odtworzyć w sposób przypominający jego intencję. Pół biedy, jeśli komponuje na instrument, na którym sam potrafi zagrać, ale już ambicja tworzenia dla orkiestry wymaga znajomości kilkudziesięciu instrumentów, a takich multiwirtuozów historia muzyki zna niewiele. Trzeba więc na przykład poznać różnicę między harfą a fortepianem, bo chociaż na obu instrumentach gra się dwoma rękami, to następstwa dźwięków na klawiaturze są zasadniczo inne niż na strunach harfy... Etc... Chcąc napisać utwór, który – jeśli nawet znuży lub zdenerwuje słuchaczy – przynajmniej da się wykonać, a w czasie prób nie sprokokuje członków orkiestry do pytania, jak zagrać dźwięki poza skalą instrumentu, albo gdzie mają doczepić sobie trzecią rękę, by wykonać akord wymyślony przez autora partytury. Trzeba się więc po prostu pewnych rzeczy nauczyć.

Przyzwyczajony do takiego spojrzenia na zawodowe przygotowanie kompozytora – bo tego oczekiwał ode mnie w Krakowie Stanisław Wiechowicz, potem Nadia Boulanger w Paryżu, a wreszcie Witold Lutosławski w Warszawie, objawszy przed laty klasę kompozycji w Kolonii, znalazłem się natychmiast w opozycji do panującego tam wyobrażenia o sposobie uczenia tego przedmiotu. Za normalne uznajemy różnice upodobań, indywidualne jak i kulturowe, ale to, czego bywałem tam świadkiem, przypominało sytuację, w której pozwoliłobyśmy humaniście zapomnieć o ortografii i gramatyce, by czasem nie skępowały swymi rygorami jego niepowtarzalnych, nadzwyczajnych przemysłów. Od lat siedemdziesiątych XX wieku wielu niemieckich profesorów kompozycji wyznawało bowiem zasadę, że student nie ma się „uczyć”, lecz „wrażać i rozwijać swoje wnętrze”, a nauka tradycyjnych umiejętności może być dla jego indywidualności wręcz szkodliwa. Na egzaminach, także dyplomowych, zdarzały się więc „utwory” tak niezwykłe, że kiedyś mój brak czujności, a spryt skądinąd sympatycznego kolegi (tego od „petersburskiego zacofania”) spowodował, że przedwcześnie podpisałem dyplom jego studentce, która w ramach twórczego poszukiwania nowych, niekonwencjonalnych dźwięków zwięździła swój popis – *pardon moi* – puszczaniem bąków na scenie.

Uchodząc więc w części Nadrenii za „Unkomponist” (określenie wymyślone najwyżej nie przeze mnie, lecz przez autora pewnej pracy o życiu muzycznym w tym regionie); może trochę tak, jak część kadry z krakowskiej Akademii Muzycznej za „wybryk” na tle środowiska uważa Bogusława Schaeffera. Studenci pozostałych klas kompozycji (były jeszcze trzy inne) na moich uczniów spoglądali z nieukrywana pogardą, jak na rzemieślników, natomiast moi studenci o reszcie wyrażali się z lekceważeniem, jako o nieukach. Ponieważ nie doskwierał mi brak kandydatów, więc stan ów uznałem za mało dokuczliwy, acz charakterystyczne – po wyklarowaniu się profilu mojej klasy przyciągała ona bardziej cudzoziemców niż młodych Niemców.

Realizowałem bowiem program, który nazwałbym wschodnioeuropejsko-francuskim. Poniekąd nielegalnie nauczałem więc instrumentacji (sprzeciwiały się temu nawet ministerialne przepisy precyzujące program nauczania). Kontrapunkt był „wiedzą tajemną”, jakiej udzielałem swoim studentom w przekonaniu, że bez niego nie poradzą sobie w przyszłości z żadnym wielogłosowym i wielominutowym utworem, chociaż oczywiście nikt od nich tradycyjnych fug nie oczekuje.

Różnice w podejściu do „sztuki kompozycji” uderzały nie tylko mnie. Zaszokowani muzyką hołubioną w niedawnej stolicy niemieckiej awangardy byli rosyjscy wirtuozowie,

przyzwyczajeni do oglądania partytur tradycyjnych, ale zapisanych profesjonalnie. Studenci, którzy udawali się na stypendia do Francji lub Anglii, z zaskoczeniem dostrzegali, że umiejętność sprawnego pisania na różne instrumenty i w różnych zespołach traktuje się tam jako oczywistość, oddając do ich dyspozycji czas i umiejętności kolegów – muzyków w ramach przewidzianego programu nauczania, a nie – działalności nieomal dysydenckiej.

Rzecz jasna, pytałem o źródła tego fenomenu i wtedy zazwyczaj odsyłano mnie do myśli Theodora W. Adorno, który dla wielu niemieckich artystów do dzisiaj jest latarnią oświetlającą drogę sztuki (wyobrażam sobie, jaką miałby minę, zobaczywszy na przykład zapowiedź sesji naukowej w krakowskiej Akademii Muzycznej „Promieniowanie świętości Sługi Bożego... na twórczość kompozytorską”). Moja hipoteza brzmiałaby jednak inaczej. Przypomnijmy wszakże, co działo się sto lat temu w Europie. Futuryści ogłosili rewolucję w pojęciu sztuki (Umberto Boccioni: *Nie istnieją bowiem, jako takie, rzeźba, malarstwo, muzyka, poezja. Istnieje tylko i wyłącznie twórczość!*). Znani muzycy Ferruccio Busoni nakazał artystom najpierw o wszystkim zapomnieć, a potem tworzyć od nowa: *Zadanie twórcy polega na tym, aby ustalać nowe prawa, a nie wedle praw tworzyć. Kto wedle ustanowionych praw się kieruje, przestaje być sam twórcą*. Marcel Duchamp zawiesił tradycyjne pojęcie dzieła, a po raz pierwszy – o czym się z reguły zapomina – uczynił to w materii dźwiękowej, taki oto projektując utwór-wydarzenie muzyczne: *Niech ktoś stroi fortepian na scenie EEEEEEEE albo... niech stroi go na scenie w ciemności*. Echem tego był dadaistyczny epizod w berlińskim życiu muzycznym tuż po I wojnie światowej, lecz zasadniczo niemieccy kompozytorzy ponad wizję chaosu stawiali mozolne tworzenie nowych systemów, od dodekafonii Arnolda Schönberga poczynając (wielu moich niemieckich studentów, nim postawiło pierwszą nutę w nowym utworze, najpierw ustalało ściśle reguły postępowania, budując złożone systemy). Zmieniło się to dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, z nastaniem Fluxusu i generalnego poczucia, iż artysta ma być w awangardzie krytyków społeczeństwa. A w jaki sposób swój sprzeciw wobec zastanego świata wyrażać ma muzyk? Najprościej – dźwiękami nieznanymi tradycji i możliwie paskudnymi, by zaprotestować przeciwko konserwatywnym upodobaniom publiczności koncertowej. I odnosiłem niekiedy takie wrażenie, że do owego zadania tutejsze środowisko podeszło, jak zwykle w Niemczech, niezwykle poważnie i rzetelnie.

Cofnijmy się do XVIII wieku, by zacytować opinię saksońskiego publicyisty Johanna Adolpha Scheibego: *Muzyka niemiecka wyróżnia się staranną robotą, regularnym wykonywaniem fraz i melancholią, która wpływa na harmonię. Sprawia więc wrażenie bardzo gruntownej i łatwo z tego już chociażby powodu staje się napuszona*. Podobnego zdania był angielski historyk Charles Burney, który zwiędziwszy sporą część Europy, tak podsumował swoje doświadczenie: *O Niemczech można by ogólnie powiedzieć, że muzycznymi zaletami jego mieszkańców są cierpliwość i gruntowność; wadami zaś rozwlekłość i pedanteria. Włosi mają skłonność do nadmiernej nonszalanckiej, a Niemcy do zbytnej wymyślności... Rzekłbym, iż Włochom muzyka zdaje się zabawą, a Niemcom pracą*.

Podobnie więc jak wcześniej niemieccy muzycy najsolidniej opanowywali umiejętność komponowania, do perfekcji doprowadzając kompozytorskie rzemiosło i w efekcie sztukę pisania długich i poważnych dzieł orkiestrowych, to pół wieku temu równie rzetelnie postanowili od tego odstąpić. O czym jako Polak – najpierw zdezorientowany, potem zirytowany, a na końcu machający już na to ręką – miałem okazję przekonywać się przez ponad 20 lat.