

Theodor W. **ADORNO**
filozofia nowej muzyki

Przełożyła Fryderyka Wayda

Państwowy Instytut Wydawniczy

WPROWADZENIE

W sztuce bowiem nie mamy do czynienia z jakąś tylko przyjemną czy pożyteczną rozrywką, lecz [...] z rozwinięciem prawdy [...]

G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce (Estetyka)*,
przełożyli J. Grabowski i A. Landman,
Warszawa 1967, tom III, s. 683.

WYBÓR MATERIAŁU

„Filozoficznie pojęta historia jako nauka o początku rzeczy jest formą, w jakiej z diametralnych skrajności, z pozornych ekscesów rozwoju wyłania się kształt idei – kształt całości, nacechowanej możliwością sensownego współistnienia takich przeciwieństw”.

Tę zasadę, którą ze względów krytyczno-poznawczych przyjął Walter Benjamin w swym traktacie o tragedii niemieckiej, można w niniejszych, filozoficznie ujętych rozważaniach o nowej muzyce, ograniczonych w zasadzie do jej dwu nie związanych ze sobą protagonistów, Schönberga i Strawińskiego, wysnuć z samego tematu. Istota bowiem nowej muzyki znajduje właściwy wyraz dopiero w jej skrajnościach; one jedne pozwalają

poznać, ile prawdy się w niej zawiera. „Droga pośrednia – czytamy we wstępie Schönberga do *Satyr* – to jedyna droga, która nie prowadzi do Rzymu”. Dlatego właśnie, a nie pod złudnym wrażeniem wielkich osobowości, omawiamy tylko tych dwóch twórców. Gdybyśmy nawet chcieli twórczość nowoczesną (nie chronologicznie, lecz jakościowo) przedstawić w całości, łącznie ze wszystkimi przejściami i kompromisami, to i tak nieuchronnie natknęlibyśmy się na te same skrajności – chyba że ograniczylibyśmy się do opisu lub do rzemieślniczej oceny.

Nie wynikają stąd żadne konieczne wnioski co do wartości czy choćby reprezentatywności wszystkiego tego, co leży między tymi skrajnościami. Najlepsze utwory Beli Bartoka, który usiłował pod pewnymi względami pogodzić Schönberga ze Strawińskim¹, przewyższają chyba Strawińskiego swą kondensacją i pełnią. Drugie zaś pokolenie neoklasyków z takimi nazwiskami jak Hindemith i Milhaud poddało się ogólnej tendencji epoki śmieiej, a tym samym – przynajmniej pozornie – odzwierciedla ją wierniej niż jego mistrz ze swym konformizmem – zakłamanym i właśnie dlatego przelicytowanym się aż do absurdu.

Interpretacja jednak tych kompozytorów przeszłaby nieuchronnie w interpretację obu nowatorów – nie dlatego by przysługiwało im pierwszeństwo historyczne, a reszta z nich się wywodziła, lecz dlatego że tylko oni dzięki swej bezkompromisowej konsekwencji zrealizowali tkwiące w swych dziełach impulsy w takim stopniu, iż impulsy te stały się czytelne jako idee samych utworów.

¹ Por. R. Leibowitz, *Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine*, w „Les temps modernes”, rocznik II, Paris, październik 1947 r., s. 705 i n.

Doszło do tego w konkretnych układach praktyki twórczej Schönberga i Strawińskiego, a nie w ogólnikowych sylwetkach ich stylów. Style, idąc za krzykliwymi sloganami kulturalnymi, pozwalają w swej ogólnikowości na fałszujące złagodzenia, zgubne dla bezkompromisowości, jaką odznacza się idea nie formułowana programowo, lecz tkwiąca w samej rzeczy. Filozoficzna zaś analiza sztuki zajmuje się właśnie ideą, a nie stylami, choć te silnie się o nią zająbiają. Ani racji bytu Schönberga czy Strawińskiego, ani jej braku nie można uchwycić przez samo rozważanie takich kategorii, jak atonalność, dodekafonia, neoklasycyzm, lecz tylko przez obserwację konkretnej krystalizacji tych kategorii w samej tkance ich muzyki. Programowe kategorie stylistyczne okupują swą przystępność tym, że nie wyrażają samej fizjonomii dzieła, lecz ślizgają się nieobowiązująco po jego powierzchni. Jeśli natomiast rozważyć np. neoklasycyzm z punktu widzenia tego, jaka potrzeba dzieła nadaje temu dziełu taką właśnie formę, czy jak się ma ideał stylistyczny do materiału utworu i jego konstrukcyjnej całości, to również i problem uzasadnienia stylu staje się teoretycznie rozstrzygalny.

NOWY KONFORMIZM

To, co leży między skrajnościami, dziś już nie tylko nimi się tłumaczy, lecz po prostu nie wymaga już rozważania – stało się już bowiem nieciekawe. Historia nowoczesnego ruchu muzycznego nie pozwala już na „sensowne współistnienie przeciwieństw”. Począwszy od końca heroicznego dziesięciolecia w okresie pierwszej

wojny światowej historia ta jest w całej swej rozległości już tylko historią rozkładu, historią cofania się w tradycyjność.

W malarstwie współczesnym odwrót od figuratywności, będący takim samym przełomem jak atonalność w muzyce, był spowodowany obawą przed zmechanizowanym towarem artystycznym, zwłaszcza przed fotografią. Podobnie muzyka radykalna była w swych początkach reakcją przeciw komercyjnej deprawacji tradycyjnego języka. Była antytezą wciągnięcia muzyki w orbitę przemysłu kulturalnego.

Co prawda przejście do skalkulowanej produkcji muzyki jako artykułu masowego trwało dłużej niż analogiczny proces w literaturze lub w plastyce. Element bezpojęciowości i bezprzedmiotowości w muzyce, który od czasów Schopenhauera zjednywał jej sympatię irracjonalistycznych filozofów, czynił ją oporną na wpływy popytu i podaży. Dopiero w erze filmu dźwiękowego, radia i reklamowych przebojów spryt handlowy zaanektował muzykę w całości właśnie ze względu na jej irracjonalność.

Z chwilą jednak gdy ustala się panowanie przemysłu nad całością dóbr kulturalnych, zaczyna mu ulegać także to, co jest estetycznie niekonformistyczne. W okresie późnego industrializmu na skutek przemożnego wpływu mechanizmów dystrybucji, jakimi rozporządza kicz i kulturalna starzyzna, jak również na skutek wytworzonej społecznie predyspozycji ich słuchaczy, muzyka radykalna znalazła się w zupełnej izolacji. Dla kompozytorów, którzy chcą żyć, staje się to pretekstem do zgniętego kompromisu. Wytwarza się typ muzyki, która przy całej

aroganckiej pretensji do nowoczesności i powagi przez swą rozmyślną tępotę upodabnia się do kultury masowej.

Pokolenie Hindemitha miało jeszcze talent i fachowość. Ugodowość tego pokolenia przejawiała się przede wszystkim w uległości psychicznej: nie wiązano się niczym; komponowano, co się dało; aż wreszcie wraz z impertynenckim programem zlikwidowano wszystko, co nie było muzycznie „przylizane”. Skończyło się to wszystko szacownie zrutynizowanym neoakademizmem. Trzeciemu pokoleniu nowoczesnych muzyków już tego zarzucić nie można. Pseudohumanistyczny kompromis ze słuchaczem zaczyna działać rozkładowo na poziom techniczny nowoczesnej kompozycji. To, co obowiązywało przed przełomem – spójność muzyczna oparta na tonalności – przepadło bezpowrotnie. Trzecie pokolenie samo już nie wierzy w gładkie trójdźwięki, które pisze z przymrużeniem oka – a i same te wyświechtane środki z konieczności brzmią dziurawo. Trzecie pokolenie jednak chce się uchylić od praw nowego języka, który za maksymalny wysiłek sumienia artystycznego odpłaca całkowitym niepowodzeniem na rynku. To się trzeciemu pokoleniu nie udaje: przemoc historii, „furia zanikania”², nie pozwala na kompromis estetyczny, bezpowrotnie zdezaktualizowany także politycznie. Szukając ratunku w wypróbowanym konwenansie, mając, jak twierdzą, dość tak zwanego w języku ignorantów „eksperymentu”, kompozytorzy trzeciego pokolenia nieświadomie popadają właśnie w to, co sami uważają za najgorsze: w anarchię. Poszukiwanie

² G. F. W. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przełożył A. Landman, Warszawa 1905, tom II, s. 187.

straconego czasu nie prowadzi ich na drogę powrotną, lecz na skraj otchłani.

Samowolni kontynuatorzy anachronizmów wbrew własnemu sumieniu zamykający uszy na nowoczesność, sami szkodzą temu, co chcą kontynuować. Na przekór granicom państwowym wszyscy epigoni antyepigonizmu są do siebie podobni: łączy ich mdła mieszanina rutyny z bezradnością. Kompozytorów krytykowanych za rzekomy nihilizm kulturalny; przedsiębiorczych wychowanków pedagogicznej plenipotentki Strawińskiego [Nadia Boulanger – przyp. tłumacza]; nadętą nicość Benjamina Brittena – wszystkich łączy gust do niegustowności, prostota płynąca z nieuctwa, pseudodojrzała niedojrzałość i brak umiejętności technicznych. Zwłaszcza w Niemczech Izba Muzyczna Rzeszy pozostawiła po sobie kupę gruzów. Konfekcyjny styl lat po drugiej wojnie światowej to eklektyzm rozbitków.

FAŁSZYWA ŚWIADOMOŚĆ MUZYCZNA

Strawiński jest w nowoczesnym ruchu muzycznym skrajnością także przez to, że w inercyjnych niejako przemianach jego muzyki odbija się kapitulacja tego ruchu. Dziś jednak ujawnia się również inne zjawisko, o które nie można już bezpośrednio winić Strawińskiego i które w przemianach jego metody twórczej występuje tylko w ukrytej postaci: załamanie się wszelkich kryteriów wartości i bezwartościowości muzyki, nawarstwionych od czasów wczesnoburżuazyjnych. Po raz pierwszy w historii lansuje się wszędzie dyletantów jako wielkich kompozytorów. Instytucje muzyczne, w dużym stopniu