

JESZCZE JEDNO SPROSTOWANIE KONIECZNE

„Muzyka“, miesięcznik pod redakcją Mateusza Glińskiego, rok XIII Nr 1—6 (135—140), zawiera pod tytułem: „Dwugłos polemiczny” skrócony i zniekształcony przedruk mego artykułu „Sprostowanie konieczne!” i odpowiedź p. dr. St. Łobaczewskiej. Zabieram jeszcze raz głos w tej sprawie, mimo, że p. dr. Ł. ani jednego mego zarzutu nie zbiła, raczej obeszła je. Przez odpowiedź nic się nie zmieniło: nekrolog Albana Berga jest ideologicznie szkodliwy, roi się od błędów i fałszów, których ilość wzrosła przez tę odpowiedź. Zabieram głos głównie po to, by wykazać niektóre chwytły polemiczne, niedopuszczalne w poprawnej dyskusji.

Redakcja „Muzyki” zaopatruje ten „Dwugłos” następującym wyjaśnieniem: *W związku z nekrologiem poświęconym w poprzednim numerze „Muzyki” zmarłemu niedawno wielkiemu kompozytorowi wie-deńskiemu, Albanowi Bergowi przez dr. Stefanię Łobaczewską, otrzymaliśmy list do redakcji dr. Józefa Kofflera i t. d.*

Ta uwaga redakcji „Muzyki” nie odpowiada rzeczywistości przebiegowi wypadków. Artykuł mój „Sprostowanie konieczne!” pojawił się w lutym br. (ORKIESTRA Nr 2 (65)). Nie posiadam takiego daru proroczego, by móc w lutym prostować błędy i fałsze nekrologu, mającego pojawić się dwa miesiące

później w „Muzyce” (rok XII Nr 10—12, 132—134 oficjalne zamknięcie numeru: 14 marca 1936).

W rzeczywistości redaktor „Muzyki” zażądał w maju br. pisemnie przysłania odpowiedniego zeszytu ORKIESTRY*), gdyż otrzymał od p. dr. Ł. odpowiedź polemiczną i chciałby się zapoznać z moim artykułem, który opierał się na tekście nekrologu, ogłoszonego w pewnym tygodniku lwowskim (REDUTA).

Tym samym załamuje się twierdzenie p. dr. Ł., że mój artykuł: *drukowany pierwotnie w „Orkiestrze” w formie, nie nadającej się w moim pojęciu do dyskusji, ukazuje się obecnie w „Muzyce” w zmienionej redakcji. Fakt ten pozwala mi odpowiedzieć* itd. Otóż rzeczywiście tak nie jest: p. dr. Ł. odpowiedziała na mój artykuł w jego pierwotnej redakcji, mimo że nie nadawał się w jej pojęciu do dyskusji, nim jeszcze wiedziała, że pojawi się w zmienionej redakcji (redaktora „Muzyki”, nie mojej!).

Muszę się kategorycznie zastrzec przeciw zarzutowi, jakobym się opierał na „zafałszowanej” interpretacji tekstu, w ogóle tekstu nie interpretowałem, brałem go w sensie dosłownym. Mogę jednak stwierdzić, iż p. dr. Ł. opiera swoją odpowiedź na „zafałszowanej” interpretacji własnego tekstu; interpretuje bowiem znaczenie niektórych swych zdań

*) Od Administracji ORKIESTRY: Nie otrzymując przez prawie cały rok egzemplarzy „Muzyki”, zaniechaliśmy i z naszej strony wysyłki egzemplarzy wymiennych, w przekonaniu, że „Muzyka” przestała już wychodzić.

w sposób nadzwyczajnie swobodny, apelując raz do czytelnika (REDUTY?) „obeznanego z terminologią psychologii” — przy czym definicja jej prosi się o psychologię terminologii, — raz zaś do „nieuprzedzonego” czytelnika, który „zrozumiał” o co chodzi. W dyskusji nie liczą się zdania pomyślane, tylko wypowiedziane.

Nie dziwię się wcale, że p. dr Ł. oburza się, gdy „prymitywizuję proces przeżycia estetycznego”, a więc skomplikowane zjawiska psychologiczne; dziwię się jednak, że p. dr Ł. nie chce rozumieć mego oburzenia, gdy się prymitywizuje procesy organicznej twórczości, a więc również skomplikowane zjawiska psychologiczne. Nawiasem mówiąc, już dawno podejrzewam, iż psychologia jest bliższą p. dr Ł. niż muzyka. Przykro mi jednak, iż muszę ponowić moje pytanie: które kompozycje Schönberga, utrzymane w technice 12-tonowej, p. dr Ł. słyszała w poprawnym wykonaniu? Pytanie to nie jest retoryczne! Zresztą mam takie przeczucie, iż otrzymałbym negatywną odpowiedź na pytanie: którą 12-tonową kompozycję Schönberga p. dr Ł. poznała dokładnie z partytury?

Podtrzymuję nadal mój zarzut, że nie odpowiada rzeczywistości twierdzenie p. dr Ł., iż *zasadniczo wszelkie eksperymenty, dotyczące zmiany języka, odbywają się przedewszystkiem na terenie muzyki absolutnej*. Choć muszę przyznać, że tym razem p. dr Ł. formułuje bardzo zręcznie i ostrożnie, bo te dwa słówka „zasadniczo” i „przedewszystkiem” (to jest właśnie typowe „zafalszowanie”) zawierają cudowne furtki. Ale gotów jestem udowodnić, że u Schönberga, jako też naturalnie i u wielu innych kompozytorów współczesnych „zasadniczo” i „przedewszystkiem” te „eksperymenty” odbywały się zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i wokalne.

A przede wszystkim żaden kompozytor nie „eksperymentuje”, tylko tworzy: bo „eksperymentować” znaczy próbować; zaś miejscem dla prób są szkice, a nie dzieła.

Zapewniam p. dr Ł., że „Wozzek” nie zawiera wcale ustępów ściśle 12-tonowych i że technika ściśle 12-tonowa pojawiła się od razu i po raz pierwszy u Schönberga w op. 24, o czym się p. dr Ł. mogła dowiedzieć z encyklopedii Riemanna (wyd. 11, tom II, str. 1643, szpalta 1, wiersz 10).

P. dr Ł. powołuje się na moje własne słowa, *wyrażone niejednokrotnie w rozmowach prywatnych, że konstrukcja jest jedynym celem i istotą dzieła muzycznego, przy czym zapewnia, że zapatrywania takiego bezwzględnie nie podziela*. Powtarzam to twierdzenie: nas muzyków w każdym dziele muzycznym interesuje wyłącznie konstrukcja, jako synteza formy, zawartości i techniki. Wartości emocjonalne są zbyt płynne i mgliste, zależne od indywidualności słuchacza (rzecz się ma jak z lustrem: wyziera z niego co zagłada), by kompozytor w rozmowie z *muzykami* mógł się nimi zajmować. Pomyliłem się: p. dr Ł. nie jest muzykiem.

Oczywiście, że mógłbym również mówić o wrażeniach, nastrojach i psychicznych przeżyciach, ale było by to — z punktu widzenia muzyka — czcym psychologizującym gadaniem. Gdzie każdy to samo czuje, tam nie trzeba mówić; a gdzie uczucia się różnią, tam mówienie na nic się nie zda. W chwilowym entuzjazmie można o tym mówić z przyjaciелеm, o którym wiemy, że rozumie, co chcemy wyrazić, że nie będzie nadużywał naszego zaufania, opowiadając lub drukując to publicznie. Ale wobec obcych i publiczności należy się trzymać rzeczy, które się dają kontrolować, uzasadnić i udowodnić.

Józef Koffler