

ARNOLD SCHÖNBERG.

Z okazji 60-lecia przemawiał w Polskim
Radio naczelny redaktor ORKIESTRY.
Oto kilka wyjątków z tego przemówienia.

Istnieją tylko dwie możliwości, by przekonać kogoś o artyście. Pierwsza i lepsza: pokazać jego dzieło, druga której zmuszony jestem użyć: swą wiarę w to dzieło przenieść na innych. Więc powiem przedewszystkiem: Wierzę mocno i niewzruszenie, iż Arnold Schönberg jest jednym z największych ludzi i artystów.

W każdym nowem swem dziele rozwiązuje Schönberg problemy w niem założone tak precyzyjnie i dokładnie, iż przestają wogóle istnieć. Każdy następny utwór stawia nas przed nowemi trudnościami, a poprzednio nabyte doświadczenie na nic nam się nie zda, bo problemy są inne, skrajnie odmienne. Dlatego też Arnold Schönberg, którego 60-te urodziny obchodzimy, jest między nami najmłodszy, najburzliwszy, najskrajniejszy, najbardziej bezkompromisowy i najbardziej idealistyczny. Jest jedynym rewolucjonistą w naszej sztuce. Jedynym, który miał odwagę przeciwstawić się mocą swej twórczej osobistości, całej muzycznej przeszłości i terażniejszości; odważył się zerwać wszystkie wiązania, zaprzeczyć wszystkiemu, co muzyka wokół niego potwierdzała.

Pierwsze kroki stawiał Schönberg w czasie, gdy twórczość Ryszarda Wagnera odniosła walne zwycięstwo. Cała młodzież zatapiała się w dźwiękach tristanowskich. W tej atmosferze rósł i kształcił się Schönberg. Był samoukiem; jako samouk opanował wiolonczelę i całą technikę kompozytorską. Samouk musi wiele wędrować, depta po wszystkich manowcach, nim znajdzie na bity gościniec; zna wszystkie tajne drogi, wszystkie ślepe uliczki, wszystkie urocze ścieżki i zakątki. Stąd niebywałe władztwo Schönberga nad dźwiękiem, które mu pozwala dziś pisać dzieła o niesłychanem dotychczas brzmieniu, jakby

z jakiegoś czwartego wymiaru, a znów jutro po mistrzowsku opracować utwór Bacha lub Händla.

Nową muzykę przynosi dziewiąte dzieło Schönberga, tzw. *symfonia kameralna*. Jest to pierwsze uderzenie w tradycję, uderzenie o znaczeniu zasadniczem. Ta symfonia w jednej części, na piętnaście instrumentów solowych, poraz pierwszy powiada, iż akordy niekoniecznie muszą powstawać przez piętrzenie tercyl, iż skamieniały schemat wielkiej orkiestry wyczerpał swe możliwości, nie odpowiada nowym warunkom tworzenia i słyszenia, iż należy zrewidować i uzgodnić stosunek między muzyką symfoniczną, a kameralną. Odtąd wstępuje Schönberg na nową drogę, którą konsekwentnie i nieubłaganie kroczy do końca, choć jest ona dla niego drogą krzyża, drogą walk i nieporozumień, mimo, iż miał już za sobą ogólnie uznane arcydzieła, jak monumentalne *Gurrelieder*.

Każde nowe dzieło jego jest nowym szczytem na wznoszącej się stromo fali nowego stylu. Piętnaste dzieło — pieśni do słów Stefana George — burzy wszystkie dotychczasowe pojęcia o zadaniach głosu ludzkiego w muzyce. W dalszym ciągu przechodzi Schönberg do burzenia dotychczasowych pojęć o formie muzycznej.

Stosunek kompozytora do organicznego, formalnego rozwoju swoich pomysłów przyrównałbym do stosunku ogrodnika — do ziarenka nasienia. Wielki ogrodnik bierze ziarenko do ręki, spogląda nań i powiada: z tego nasienia powinna wyrósć — lilja. I oto wykwita pod jego troskliwą pieczę prześliczna lilja. Takim był J. S. Bach. Inny, również genialny, lecz gwałtowny ogrodnik, patrzy na to ziarenko i powiada: z tego powinna wyrósć lilja; ale ja chcę, by wyrosła róża. I oto pod naciskiem zewnętrznym rozkwita wspaniała róża. Takim był Beethoven. W końcu przychodzi ogrodnik fantasta, ideowy za-

paleniec, rewolucjonista i głosi, iż z każdego ziarnka powinien wyrósć inny kwiat, całkiem odmienny, całkiem odrębny, chociażby nawet dotychczas niebywały i nieznany. I rozkwitają coraz to inne fantastyczne twory, dla których ani wzorów ani nazw nie mamy. To jest Schönberg. Takimi tworam są orkiestralne utwory op. 16, krótkie fortepianowe utwory op. 19 i cykl pieśniowy *Pierrot Lunaire* op. 21.

Te trzy dzieła Schönberga nietylko zburzyły dotychczasowe kanony formalnego kształtowania, ale równocześnie oswobodziły dysonans. Od tej chwili znikła istotna różnica między konsonansem a dysonansem. Dysonans staje się dla nas tem samym co konsonans; tylko w innym, powiedzmy mniejszym stopniu. Był to czyn niesłychanie ważny, z którego skutków skorzystali wszyscy bez wyjątku twórcy muzyczni. Schönberg dał im odwagę do bezwzględnego używania dysonujących współbrzmień. I w tem znaczeniu można śmiało twierdzić, iż wszyscy współcześni kompozytorowie stoją pod wpływem Schönberga, chociażby pod każdym innym względem byli diametralnie mu przeciwni.

Po tych dziełach, po tych czynach burzycielskich, ale jakże płodnych i owocnych, zachodzi przemiana. Schönberg burzyciel — zaczyna budować. Nie jest to sprzeczne ani niekonsekwentne. Po zburzeniu wszystkich murów tradycyjnych wraz z fundamentami musi on na tem miejscu budować. W dalszych dziełach buduje więc Schönberg, tworzy nową zasadę formotwórczą o niesłychanem znaczeniu dla przyszłości. Trudno ją wyjaśnić bez muzyczno-technicznego rysunku; spróbuję jednak przy pomocy porównania. Dotychczasowa muzyka układała swój materiał tonowy w szeregi z siedmiu stopni; wszystko wyrażała grupując i kombinując je w najrozmaitszy sposób, zarówno pionowo w akordach, jak i poziomo w melodjach. Tak jak od wieków gramy w szachy — na szachownicy z osiem razy po osiem pól, z ośmioma figurami i ośmioma pionkami. Przyjmijmy, iż wszystkie możliwe ugrupowania i kombinacje na tej szachownicy zostaną wyczerpane i właściwie dalsza gra na niej będzie niemożliwa, gdyż konsekwencje każdego ciągu zgóry dadzą się przewidzieć. a gra stanie się nudną. Wówczas zjawia się genialny szachista i stworzy nową szachow-

nicę o dwanaście razy po dwanaście pól, z dwunastoma figurami i dwunastoma pionkami. W rzeczywistości istota gry wcale się nie zmieni, wzrosnie tylko niezmiernie ilość możliwych kombinacji i ugrupowań, gra stanie się na nowo ciekawą i emocjonującą. Tym genialnym poniekąd szachistą jest Schönberg, ułożył bowiem materiał dźwiękowy w dwanaście stopni, wprowadzając równouprawnienie wszystkich tonów głównych i pochodnych, dotychczas uważanych za drugorzędne. To jest techniczna strona kompozycji przy pomocy dwunastu tonów. Wewnętrzna istotna jest jeszcze ważniejsza, o znaczeniu rewolucyjnym. Technika ta wyklucza bowiem wszelką rutynę: każdy pomysł jest już nietylko nasieniem nowego organizmu formalnego, ale całkiem nowym światem możliwości, nowym kiełkiem dla nowego, organicznego bogactwa harmonji i kontrapunktu, układu i prowadzenia głosów, dźwięku i barwy.

Niejedyn może zapytać: a gdzie są odwieczne prawa sztuki? Tym odpowiemy: Sztuka muzyczna jest wyrazem ducha ludzkiego, jej prawa są więc również wytworem tego samego ducha. Nie mogą więc istnieć w sztuce wieczne prawa, gdyż duch ludzki ciągle i bezustannie się rozwija. W sztuce mogą być tylko prawa, w które wierzymy. Pamiętamy prawdopodobnie wszyscy Chaplinowski film *Cyrk*. Wielki ten aktor musi tam zastąpić linoskoczką; w swym żywiołowym strachu przywiązuje się przy pomocy pasa do linki bezpieczeństwa. I oto wykonuje najtrudniejsze, najbardziej karkołomne sztuczki z największą łatwością i pewnością, jak lunatyk; mimo, że pas dawno już się rozluźnił i odpadł. Załamuje się i spada dopiero, gdy zauważył, iż niema pasa. Podobnie rzecz się ma z prawami sztuki: cudownie się poruszamy, jak długo wierzymy, iż jesteśmy o nie zahaczeni, chociażby już w rzeczywistości dawno odpadły.

Dzieło Schönberga — suche wyliczenie na nic się nam nie przyda — nie jest skończone, a już oznacza jednolity styl i szczyt, dzięki nieubłaganej konsekwencji rozwoju. I dzięki wartości osobistych człowieka, którego charakter musi oczarować i fascynować każdego, komu danem było zetknąć się z nim osobiście lub przy pomocy jego pism.