

Igor Strawiński

Działalność współczesnego rosyjskiego kompozytora Igora Strawińskiego należy do tych wielkich zdarzeń w sztuce muzycznej, które oznaczają nie tylko przewrót, ale i zarazem odnowienie, a raczej oczyszczanie z potoku napuszystych i czczych formułek tradycyjnych. By zrozumieć doniosłość tego czynu należy sobie uzmysłwić muzyczną sytuację Europy w chwili pierwszego wystąpienia Strawińskiego. Cała twórczość muzyczna była pod czarem impresjonizmu. Tak zwany impresjonizm w muzyce jest w zasadzie niczem innym, jak tylko usamodzielnienie i udoskonalenie aparatu kompozycyjnego przez uwolnienie go od konkretnego i ociążającego symbolu, który tkwi w materiale tonowym, akordowym, rytmicznym i instrumentalnym.

Drugi akt wagnerowskiego „Tristana” jest zaczątkiem owego impresjonizmu. Tu już zanika w wysokiej mierze obiektywna plastyczność muzycznego układu na rzecz muzycznej ilustracji psychicznych zdarzeń i przeżyć.

Miejsce opisu zewnętrznych zjawisk zajmuje oddanie wzburzeń zmysłów i duszy. To co Debussy i jego generacja po za tem daje, nie polega na zasadniczym ujęciu stosunku między techniką, a estetyką muzyczną, lecz raczej na wyrafinowaniu dziedziny techniczno-instrumentalnej. Zasada, której Wagner użył w niektórych miejscach drugiego aktu „Tristana”, mianowicie zastąpienie brzmienia pełnej orkiestry specjalną barwą dźwiękową odpowiadającą danej psychicznej sytuacji, staje się u jego następców zasadą generalną. Francuzi zrzucają szybciej i łatwiej jarzmo klasycznej tradycji. Najważniejsza grupa muzycznego postępu: Debussy, Ravel i Dukas, nawiązuje raczej do wirtuozów z połowy ubiegłego stulecia i do artystycznej muzyki salonowej, dla której dobry smak jest najwyższem kryterjum. Do tego dodać należy jeszcze spadek wagnerowski z jego możliwościami harmonicznymi i tendencjami ilustracyjnymi. Architektura wielkiej formy zanika na rzecz improwizacyjno-tanecznej formy małej. Jednakowoż ten sposób pojmowania sztuki muzycznej jest zwodniczy i szkodliwy; zwodniczy, bo znajduje na całym świecie bardzo licznych i bezkrytycznych zwolenników, a szkodliwy, gdyż daje możność maskowania braku oryginalnej siły twórczej i solidnego opanowania rzemiosła kompozytorskiego.

Już pierwsze dzieła Strawińskiego: „Petruszka” i „Święto Wiosny” zniszczyły ten stan jednym zamachem. Znikają błyskotliwe akordy, lśniące barwy, zamglone rytmy i delikatne węzowe linie melodyjne. Znika debussowska somnabuliczna elegancja. Dla Strawińskiego świat jest czemś rzeczywistym, jasnym i bezpośrednim. Kocha go on, używa i oddaje w najróżnorodniejszych formach. Poddaje się on całkowicie oddziaływaniu życia. Wywiera ono nań bezpośrednie wrażenie, wzbudza w nim radość lub ból. Odczuwa on jego cierpiecie, jego moc i jego pęd. Muzyką stają się wszelkie przejawy tego życia. W jednym ze wczesnych swych szkiców orkiestralnych naśladuje Strawiński brzęczenie roju pszczoł; w jednym z karlich obrazków, na kwartet smyczkowy grzechotają drewniane chodaki chłopów tańczących w takt char-

czącej kobzy, w innym oddaje mruczenie kapłana w kaplicy z dokładnością prawie fonograficzną.

Dzieło Strawińskiego dąży do ożywienia słuchacza, zmusza go do współpracy. Daje on muzyczne skróty, które słuchacz musi w swej wyobraźni uzupełnić. Dlatego utwory te wyglądają na papierze jak urywki. Odnosi się wrażenie, że Strawiński sprowadził pojedyncze składniki muzyczne do najprostszej i najkrótszej praformy. Strawiński igra formami, jak rozbawione dziecko; w istocie rzeczy jednak nie można tego nazwać eksperymentowaniem, gdyż stwarza on te formy z pełną świadomością zamierzonego celu. Można by go porównać z wielkimi artystami chińskimi, którzy malują gałązkę lub kilka kwiatów, a zamykają w tym obrazku cały niewymowny czar wiosny.

Niestłuchany sukces „Petruszki” i „Święta Wiosny” dał Strawińskiemu pewność bezwzględnej racjonalności jego sztuki i mistrzowskiego opanowania tego stylu. Prócz wymienionych dzieł scenicznych napisał on cały szereg utworów kameralnych i solowych, w których odżył duch partit i inwencji Bacha i klawisenistów. Obok tego obdarzył nas pieśniami, jak np. japońskimi, które należą do najbardziej uroczych w współczesnej twórczości pieśniowej. Ostatnie jego dzieła są znów sceniczne („Renard”, „Histoire du Soldat”, „Les Noces Villageoises” i „Mavra”). Stylowo dzieła te są po części operami melodyjnymi w rodzaju tych z 18 wieku, częścią zaś przekomponowaniami mszami i — chociaż to brzmi paradoksalnie — ilustracją filmową.

Igor Strawiński wykazuje ponadto nadzwyczajne uzdolnienie dla komiki i groteski. Jego komika jest zasadniczo inna i różna od tego co nazywamy humorem. Ten bowiem jest romantycznym: rzeczy wydają się śmieszne, małe i ograniczone w przeciwieństwie do świata ideałów. Komika natomiast jest naiwną: nie szuka ona stosunku rzeczy do wymarzonego jakiegoś świata, tylko zapatruje się na nie ze stanowiska istnienia, ich realności. Ta zaś jest już sama przez się śmieszna; nie przez kontrast do idealności, lecz przeciwnie przez całkowite oderwanie od niej. Podobnie jak słowo, które powtarzane bez przerwy zatracą w końcu wszelkie znaczenie i pobudza do śmiechu.

Komiczność muzyki Strawińskiego leży, można więc powiedzieć, w samej muzyce, to znaczy; że wyraża się ona przez jej podstawowe formy, przez rytm, harmonję i melodję (podczas gdy często jest ona tylko czemś zewnętrznem, uwydatnieniem przez instrumentację lub wykonanie, jak np. u Ryszarda Strausa, którego „Till Eulenspiegel” i „Don Quixote” tracą całą komiczność przy wykonaniu z wyciągu fortepjanowego).

Melodyka Strawińskiego jest przeważnie nadzwyczajnie prymitywna. Wtór ogranicza się głównie do „ostinato” jedno- lub dwutaktowego motywu harmonicznego, co oczywiście wywołuje w wielu miejscach „fałszywą” harmonizację i brzmi nadzwyczajnie groteskowo.

Instrumentacja Strawińskiego jest ostra, twarda, naga. Nie troszczy się on o zwyczajowy sposób użycia instrumentów; w każdym zaś razie nie używa ich kolorystycznie. Jeżeli zaś orkiestra jego ja-

śnieje czarującym blaskiem, to sprawa ta ma się prawdopodobnie jak i gdzieindziej: w chwili, gdy się barwy nie szuka, znajduje się ją.

Dzieło Strawińskiego objawiło sztuczny i nie-naturalny charakter naszej muzyki, która jako wytwór temperamentu i umysłu ludzkiego jest w zasadzie swej dowolna. Żaden jej system, a więc i tak zwany tonalny, nie spoczywa na podstawach naturalnych. Możliwem więc jest skonstruować po za obrębem dotychczasowego tonalnego inny system, wprowadzić rośnie dowolny, lecz tak samo uprawniony i zadawałający, lecz oczywiście mniej zużyty. To urzeczywistnił Strawiński. Z dotychczasowego systemu zatrzymuje on tylko elementy prymitywne przekształcając je w najróżnorodniejszy sposób. Formalnie największą wagę w jego twórczości posiada element rytmiczny: Strawiński podnosi go do niebywałego funkcyjnego znaczenia. Siła rytmiczna jego motywów łamie wszelkie reguły metryczne; używa on w jednej i tej samej fazie tak różnorodnej metryki, że rytm nabiera przez to giętkości, podobnie jak melodia przez chromatykę. Z drugiej zaś strony rytm izoluje każdy motyw i każdą linię melodyjną, wyodrębnia każdy kompleks harmoniczny, oświetla je oddzielnie i zapewnia im tym sposobem niezależność, plastyczność i wyrazistość. Tak powstaje przez rytm i jasną charakteryzację swoboda

polifoniczna, która nadaje stylowi Strawińskiego nadzwyczajnie plastyczną siłę wyrazu i umożliwia mu całkowite uwolnienie z więzów tonalności.

Pierwszy uderzył rozstrzygająco w tę tradycyjną zasadę artystyczną Arnold Schönberg przez świadome i celowe użycie elementów atonalnych, a Strawiński przykładem jego zachęcony osiągnął to samo, chociaż kroczył inną drogą. Wokół obydwu tych postaci koncentruje się cała twórcza młodzież muzyczna. Różnica tych — powiedzmy — szkół leży w charakterach, temperamentach i drogach przywódców. Schönberg, bardziej refleksyjny, konstruuje indukcyjnie nowy system, który wydaje mu się i jest w rzeczywistości jedyną możliwością ujęcia atonalizmu w nieodzowne karby estetyki i rzemiosła; a następnie realizuje w genialny sposób tę konstrukcję. Natomiast Strawiński, bardziej impulsywny tworzy mocą swego geniusza dzieła, pozostawiając dedukowanie systemu innym. Schönberg jest głębszym, Strawiński — wyższym.

Dzieło Strawińskiego spełniło wszystkie nadzieje, które pokładał w nie czterdziestopięcioletni autor. Odniosło ono wielki sukces u publiczności, ale zarazem pociągnęło regenerację techniki i estetyki muzycznej, której wynik i znaczenie nie da się dzisiaj jeszcze jasno objąć i ocenić.