

Magdalena Krasińska
Uniwersytet Warszawski

Dialektyka twórczości Arnolda Schönberga. Uwagi na marginesie *Filozofii nowej muzyki* Theodora W. Adorna

We wstępie do *Filozofii nowej muzyki* Stefan Jarociński zauważa, że „wewnętrzna sprzeczność, jaką przedstawia społeczeństwo burżuazyjne, znajduje też swoje odbicie w sytuacji artysty i w tym, co on tworzy własną sztuką od czasów romantyzmu”¹. W zdaniu tym obecne są trzy elementy, które wyraziście odznaczają się nie tylko w estetycznej myśli Adorna, ale szerzej w całej jego krytycznej refleksji: dialektyka (owa wewnętrzna sprzeczność, rzecz przejęta z nomenklatury heglowsko-marksowskiej), społeczeństwo burżuazyjne (również rozumiane w duchu marksowskim, czyli takie, które opiera wszystkie swoje mechanizmy na dominacji wartości wymiennej; ten punkt widzenia legł u podstaw myślenia całej szkoły frankfurckiej) i swego rodzaju kontrapozycja względem romantyzmu (epoki, którą Adorno utożsamia z regresją i irracjonalizmem mieszczańskim; w jej trakcie nawet wybitni twórcy, jak Wagner, rezygnują z własnej suwerenności na rzecz poddania się dyktatowi archaicznych instynktów²). Można zatem ująć przytoczone spostrzeżenie w bardziej syntetycznej formule: mianowicie, że artysta nie wytwarza swoich dzieł w próżni, a sztuka nie jest czymś ahistorycznym. Przeciwnie, wytwory artystyczne stanowią odbicie biegu dziejów, są efektem nagromadzenia tradycji i przybierają charakter koniecznościowy, zaś twórca jest tym, który w określonych uwarunkowaniach historycznych sprostać ma zadaniu, jakie przed nim stawia z jednej strony dziejowo i koniecznie ukształtowana materia, a z drugiej – społeczeństwo³.

¹ S. Jarociński, *Słowo wstępne*, [w:] T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 16.

² Zob. T. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, [w:] *idem*, *Gesammelte Werke in 20 Bänden: Band 13: Die musikalischen Monographien*, Suhrkamp Verlag; Auflage: 3, Frankfurt a. M. 2003), s. 7-148.; R. Rózanowski, *Zrozumieć Adorna*, „Dyskurs: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, 2009, nr 9, s. 69.

³ „[...] społeczeństwo wchodzi w skład dzieła [...], rozprawa kompozytora z materia jest rozprawą ze społeczeństwem. W ich wzajemnym wewnętrznym oddziaływaniu rodzą się sugestie, które materia podsuwa kompozytorowi i które ten, stosując się do nich, zmienia” (T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 70).

Możemy zatem pójść o krok dalej i stwierdzić, że w ujęciu Adorna sztukmistrz jest kimś uwikłanym w heglowską dialektykę, skoro uczestniczy w procesie, w trakcie którego napór na niego idzie z dwóch różnych stron, a następstwem tego jest wytwór „puszczony” w świat z wyrytym piętnem tychże naporów – tezy i antytezy – czyli synteza. Postawa dzieła jest „obiektywną odpowiedzią na obiektywne układy społeczne”⁴, toteż zadanie twórcy należy zdefiniować jako dążenie do przedstawiania prawdy.⁵

Twórcą, który tę rolę z różnymi rezultatami starał się pełnić, był w rozumieniu Adorna pomysłodawca dodekafonii, czyli Arnold Schönberg, jeden z dwójki głównych bohaterów *Filozofii nowej muzyki*. Dzieło to całe jest przeniknięte duchem dialektyki, zatem taka też jest jego konstrukcja: dialektyczna. Adorno modeluje swoją koncepcję nowej muzyki, opierając się na twórczości i postawie dwóch najwybitniejszych kompozytorów tamtego czasu, czyli Schönberga i Strawińskiego, eksponując różnice między nimi w traktowaniu materii muzycznej i celach, jakie obaj twórcy sobie stawiali. Dopiero z tej drobiazgowej analizy wyłania się syntetyczny obraz sytuacji, w jakiej znajduje się sztuka muzyczna pierwszej połowy dwudziestego stulecia. Można rzec, że już po tej dialektycznej wędrówce dostępne staje się spojrzenie na muzykę nową niejako „z lotu ptaka”, i ta całościowa formuła jest bez wątpienia arcyciekawym ujęciem, głębszym i nasyconym treściami, których nie sposób znaleźć w zwykłym, akademickim dyskursie o muzyce awangardowej. Jednak w niniejszym szkicu interesować nas będzie tylko jedna „strona” tej dialektycznej koncepcji Adorna, czyli twórcza droga Arnolda Schönberga, będąca przykładem dialektyki twórczości w przeróżnych konfiguracjach.

Ekspresjonizm przeciwko „fikcji afektów”

Ogłoszenie przez Schönberga zasad techniki dodekafonicznej nastąpiło w 1923 r., jednak najwcześniejsze swoje utwory komponował już w latach 90. XIX w. Jak każdy początkujący twórca, był pod wpływem pewnej określonej estetyki, w tym przypadku był to nurt późnoromantyczny; w owych wczesnych utworach słyhać wpływy Richarda Straussa i Mahlera. Dopiero z czasem wyłania się u Schönberga

⁴ *Ibidem*, s. 211.

⁵ W epoce romantyzmu również stawiano sztuce za cel przedstawianie prawdy, lecz rozumianej w bardziej doniosły i elitarny sposób: chodziło o prawdę absolutną, uwikłaną w metafizykę. „Romantyczne zafascynowanie absolutem utraciło swoją siłę, kiedy pluralistyczna i zmierzająca do relatywizmu neoawangarda i ponowoczesna estetyka porzuciła zainteresowanie metafizyczną prawdą (uznając ją za zbędny balast i jeden z rodzajów oddziaływania »wielkiej narracji«), a w końcu wraz z fundującą ją filozofią postmoderny podważyła sensowność uprawiania samej metafizyki. Podobnej transformacji uległa również podatna na wpływy estetyki artystycznej świadomość, wyzbywając się zainteresowania ejdetycznymi wymiarami ludzkiego świata na rzecz przygodnych i pluralistycznie rozproszonych zjawisk” (F. Chmielowski, *Czy Hegłowska diagnoza sztuki jest aktualna?*, „Estetyka i Krytyka”, 2011, nr 20, s. 30).

artystyczny indywidualizm, kiedy to rezygnuje z tradycyjnego tonalnego języka na rzecz swobodnej atonalności. Nie to jednak wyróżnia austriackiego kompozytora, ponieważ dalekim od tonalności językiem posługuje się już wtedy także Debussy; jednak w opozycji do francuskiego impresjonisty Schönberg toruje drogę muzycznemu ekspresjonizmowi, stawiając sobie za cel wyrażanie własnego doświadczenia wewnętrznego, a przez to sięgając po zgoła inne środki formotwórcze.

Rzecz jasna, dążenie do wyrażania uczuć nie było w muzyce niczym nowym. Schönberg jedynie chciał zradykalizować ekspresję. Adorno wskazuje na fundamentalne różnice między *espressivo* w nowoczesnej twórczości wiedeńszczyka a muzyce tradycyjnej. Już od czasów „Cameraty florenckiej” i „dramma per musica” Monteverdiego wszelkie utwory dramatyczne z operami na czele prezentowały wtórną i stylizowaną ekspresję, nazwaną przez Adorna „fikcją afektów”, a więc będącą udawaniem namiętności. Tymczasem u Schönberga dochodzi do rejestracji niejako w substancji muzycznej autentycznych przeżyć podświadomych, wszelakich wstrząsów i urazów. Autor *Dialektyki negatywnej* pisze wręcz o psychoanalitycznych sprawozdaniach z marzeń sennych, jakimi są atonalne utwory z ekspresjonistycznego etapu twórczości Schönberga; o bliźnach utrwalonych w muzyce na przekór jego woli, o czymś na kształt freudowskiego „id”. Jest tu autentyczność, a nie fikcja, jak w przypadku utworów klasyczno-romantycznych.

Fikcja [...] – pisze Adorno – polega na tym, że we wszelkiej muzyce tradycyjnej używa się gotowych, spetryfikowanych elementów w taki sposób, jak gdyby były nieuniknioną koniecznością właśnie i tylko w danym wypadku; [...] Temu właśnie przeciwstawia się nowa muzyka. Krytyka ornamentyki, krytyka konwencji i krytyka abstrakcyjnej powszechności języka są z sobą jednomyślne.⁶

Właśnie dlatego, że muzyka tradycyjna poddawała się niezliczonym kompromisom i konwencjom, stała się służebnicą fikcyjności burżuazyjnego dzieła sztuki. Adorno przytacza jedną z definicji dzieła sztuki Nietzschego: „coś, co w każdym swoim momencie mogłoby równie dobrze być inne”⁷. Tylko tam, gdzie cały utwór składa się wyłącznie z konwencji, wszystko w nim mogłoby zostać zastąpione czym innym i w sumie nic by się w utworze nie zmieniło⁸. Nietzsche określił się jako zwolennik konwencji estetycznych, a to co się im sprzeciwiało, uznawał za „plebejskie i protestanckie”. Tymczasem Schönberg całkowicie wyzwala utwór muzyczny z konwencji; w nim nic rzeczywiście nie może być inne.

Dzięki wykluczeniu fikcji muzyka Schönberga pełni funkcję poznawczą wobec prawdziwych przeżyć człowieka, przede wszystkim – cierpienia.

Tym, co poznaje radykalna muzyka – pisze Adorno – jest przyziemne, ludzkie cierpienie człowieka. Bezsilność człowieka tak już w niego wrosła, że nie pozwala na fikcję ani na grę. Konflikty popędów [...] przybrały w tej sprawozdawczej

⁶ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 76.

⁷ Cyt. za: *ibidem*, s. 77.

⁸ Za przykład tego rodzaju utworu Adorno uznaje większość dzieł Mozarta, który nie kształtował form tak bardzo na podstawie pracy tematycznej, jak Beethoven.

muzyce gwałtowność wykluczającą wszelką łagodną perswazję. Muzyka z ekspresjonistycznego okresu Schönberga, pod nazwą „przeczuć” wyrażająca lęk, jest świadectwem bezsilności.⁹

Frankfurtczyk zatrzymuje się nad monodramatem *Oczekiwanie*, by stwierdzić, że „sejsmograficzny” zapis podświadomych przeżyć bohaterki stanowi techniczną zasadę formy utworu. Nie ma w nim ciągłości ani rozwoju, kształtuje go polaryzacja języka muzycznego w skrajnościach, obecna w całej twórczości dojrzałego Schönberga. Wyklucza ona takie elementy, uprzednio stale występujące, jak: odróżnienie tematu od przetworzenia, stałość harmonicznego przepływu czy nieprzerwaną linię melodyczną. Jednakże często nie zauważa się, stwierdza Adorno, że w tym skrajnym indywidualizmie, w tej subiektywności tkwi głęboko osadzona społeczna istota, jaką jest samotność. W dziełach Schönberga obecne jest spostrzeżenie relacji jednostki i zindustrializowanego społeczeństwa, sprzeczności tejże relacji oraz wzajemnej komunikacji za pośrednictwem lęku. Najbardziej widoczne jest to w operze *Die glückliche Hand*, z librettem napisanym w marksistowskim duchu. Oto jednostka, która została wyalienowana z naturalnego procesu twórczego swojego społeczeństwa, nie potrafi już dostrzec związku między pracą a formą gospodarki. Adorno stwierdza:

Chaotyczna anarchia, wprowadzona przez ustrój do stosunków roboczych między ludźmi, wyraża się przrzucaniem winy na jej ofiary. Tymczasem nawet pogroźki tych ofiar nie są ich winą, lecz są tylko odpowiedzią na powszechną krzywdę, która za każdym nowym wynalazkiem zagraża ich istnieniu. Stosunek zaślepienia, który każe jednostce „nie widzieć”, sam z kolei nosi charakter obiektywny: jest ideologią pewnej klasy. Dzięki temu chaotyczny aspekt *Die glückliche Hand*, nie wyjaśniając niejasności do końca, czyni zadość owej intelektualnej uczciwości, w której imię Schönberg zwalcza fikcję i grę¹⁰.

Dla jednostki świat jest chaotyczny, lecz nie jest taki „sam w sobie”. Jednostka jest bezlitośnie „miażdżona” zasadą świata, bo on sam jest zwartym systemem. Całkowita rzeczywistość jest prawem, które uzasadnia stałe poszerzanie władzy rządzących nad pozostałymi. „Chaos jest funkcją ładu”, pisze Adorno. „Chaos i system są z sobą związane – zarówno w społeczeństwie, jak w filozofii.”¹¹

Ostatecznie jednak ów ekspresjonistyczny etap twórczości Schönberga Adorno ujmuje krytycznie. Zarzuca, że sztuka ta jest radykalnie wyobcowana, tkwi w społecznym stosunku zaślepienia, przez co odnosić się może jedynie do samej siebie i w tym sensie jest tautologiczna, wewnętrznie pusta. Jej stylem jest samotność. Ponadto przejęty od muzyki tradycyjno-romantycznej ekspresjonizm potraktowany zostaje przez wiedeńczyka nad wyraz dosłownie. Ekspresjonizm antywarsztatowy zrywa z komunikowaniem, powołuje się jedynie na autonomiczność, przez co jedynym możliwym sprawdzianem jest wewnętrzna zgodność

⁹ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 79.

¹⁰ *Ibidem*, s. 82.

¹¹ *Ibidem*.

dzieła. Jego charakterem zaś jest sprawozdawczość, wskutek czego subiektywna treść dialektycznie przeistacza się w byt obiektywny, którego istnieniu czysta ekspresja utworu pragnie zaprzeczyć. Sprawozdawcza muzyka unicestwia zarówno fikcję, jak i własną funkcję ekspresyjną, a odzwierciedlany przedmiot staje się obojętny – pozostaje nim w dalszym ciągu subiektywność, lecz pozbawiona swej atrakcyjności.

Inną jeszcze kwestią jest to, że Adorno ekspresję uznaje za coś zgoła niemożliwego wobec zdarzeń zaszłych w ogarniętej wojną Europie. Pisze:

[...] prawo jednostki do ekspresji wygasło, a pozostała tylko tęsknota za stanem, który już nie istnieje. W obecnej fazie jednostka jest tak zmartwiała, że wszystko, co mogłaby powiedzieć, zostało już powiedziane. Jest tak osłupiała z przerażenia, że nie może już wypowiedzieć tego, co wypowiedzieć warto. Jest tak bezsilna wobec rzeczywistości, że jej pretensja do ekspresji zakrawa na próżność, choć chyba tylko ta pretensja jej pozostała. Jest tak osamotniona, że dosłownie od nikogo nie może oczekiwać zrozumienia¹².

Mimo to Adorno pozostaje zwolennikiem próby przenoszenia na grunt sztuki przeżyć jednostki, choćby już zawsze próba taka miała kończyć się porażką, aniżeli wyrugowania subiektywizmu jako przestarzałej, niepotrzebnej zasady. Stosunek do ekspresji skrajnie różni Schönberga od Strawińskiego, toteż kwestia ta powraca na wielu innych kartach *Filozofii nowej muzyki*.

Muzyka dwunastotonowa: nowy język, archaiczna technika

W roku 1914 Schönberg przestaje komponować, świadom, że droga ekspresjonistyczna, jaką obrał, może zwieść go na manowce. W jednym z esejów, po latach, tak opisywał ten stan rzeczy:

[...] odkryłem, że nasze [również Weberna i Berga, uczniów Schönberga – przyp. M.K.] wycucie formy nie zmyliło nas, zmuszając do zrekompensowania skrajnej intensywności treści uczuciowej poprzez maksymalną zwięzłość. W ten sposób nieświadomie wyciągnęliśmy konsekwencję z tej nowości, która, jak wszelka nowość, tworząc coś, skazywała jednocześnie coś na zagładę.¹³

Przez lata Schönberg zмага się z kryzysem, szukając pomysłu na nową organizację języka muzycznego, „która przywróci ową pewność konstrukcyjną”¹⁴. Sedno tkwi w tym, jak zauważa T. Baranowski, że „ideał formy organicznej i zróżnicowanej możemy uznać za dominantę myśli estetycznej Schönberga na przestrzeni całej jego drogi twórczej”¹⁵. Obiektywna konsekwencja myśli muzycznej,

¹² *Ibidem*, s. 157.

¹³ A. Schönberg, *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*, cyt. za: T. Baranowski, *Problemy formy i ekspresji w refleksji estetycznej kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej*, [w:] K. Guczalski (red.), *Filozofia muzyki*. Studia, Wyd. Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 47.

¹⁴ T. Baranowski, *op. cit.*, s. 52.

¹⁵ *Ibidem*.

integralność dzieła, posłuszeństwo wobec prawa faktury utworu jest czymś, co łączy zamysł Schönberga z geniuszem *Kunst der Fuge* Bacha. Cel wieńczący był nader ambitny, ponieważ od czasów dominacji faktury homofonicznej poszczególne elementy dzieła muzycznego (melodyka, harmonika, forma itp.) rozwijały się niezależnie od siebie i bezplanowo. To ta dezintegracja, zdaniem Adorna, kształtowała kierunek ewolucji muzyki, a pierwszym, który usiłował zatrzymać proces niekontrolowanego rozwoju elementów utworu muzycznego, był Wagner ze swoją ideą „syntetycznego dzieła sztuki”. Ostatecznie rzecz tę osiąga właśnie Schönberg za sprawą systemu dodekafonicznego (dwunastotonowego).

Źródłem techniki dwunastotonowej jest poszukiwanie przez Schönberga paralelizmu dla wszystkich elementów dzieła muzycznego, a jej istotą dążenie do wyeliminowania podstawowej dychotomii, jaka wykształciła się w historii muzyki zachodniej – między polifoniczną formą fugi a homofoniczną formą sonatową. Integralna organizacja utworu, dowodzi Adorno, stanowi jedyną możliwą formę obiektywności dzieła muzycznego.

Schönberg jako konstrukcję dzieła, jej fundamentalny składnik organizujący, wykorzystuje przetworzenie, które stanowi potencję tematu muzycznego i jest jego ciągłym przeobrażaniem, wariacją. Przed Beethovenem wariację uważano powszechnie za technikę powierzchowną, maskującą wciąż ten sam materiał. U Schönberga natomiast służy ona konstruowaniu uniwersalnych relacji w obrębie dzieła.¹⁶

Technika dwunastotonowa nie jest techniką kompozytorską w tym sensie co, przykładowo, technika impresjonistyczna. Adorno przyrównuje ją do porządkowania farb na palecie, nie zaś do samego malowania obrazu. Komponowanie w tej technice zaczyna się wtedy, gdy kompozytor dysponuje *p r e f a b r y k a - t e m*, czyli „serią”. Jest to unikalna kolejność dwunastu tonów temperowanego systemu półtonowego, będąca fundamentem wszelkich struktur melodycznych i wertykalnych w utworze. Odtąd każdy ton w całej kompozycji determinowany jest przez serię. Nie jest ona przez cały utwór powtarzana bez zmian, wręcz przeciwnie, Schönberg modyfikuje ją, stosując tradycyjne techniki kontrapunkcyjne (czyż znów nawiązuje do muzycznego geniusza wszechczasów, czyli Bacha). Seria zyskuje tym bardziej kontrapunkcyjny charakter, jeżeli używana jest równocześnie w różnych trybach i transpozycjach. Jeśli zaś chodzi o rytm, to jego kształtowanie jest swobodne począwszy od pojedynczego motywu po całą formę. Przez to kombinacje serialne są praktycznie niewyczerpalne.

¹⁶ Również Umberto Eco dostrzegł ten swoisty ontologiczny potencjał dzieła dodekafonicznego, włączając go w obręb swojej teorii dzieła otwartego. W tym też wykrył istotne podobieństwo między dodekafonią a nowoczesną powieścią Jamesa Joyce’a: „W *Ulyssesie* jeden rozdział, na przykład »Wandering Rocks«, stanowi mały wszechświat, który można oglądać z różnych punktów widzenia i w którym znika wszelki ślad poetyki Arystotelesowskiej wespół z jej nieodwracalnym biegiem czasu w jednorodnej przestrzeni. [...] Podstawowym narzędziem pozwalającym osiągnąć tę integralną wieloznaczność jest *pun*, kalambur, w którym dwa, trzy, dziesięć różnych rdzeni łączy się w taki sposób, że jedno słowo staje się splotem znaczeń, z których każde może się wiązać z innymi źródłami aluzji, te zaś z kolei mogą dawać początek jeszcze innym” (U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka i in., Czytelnik, Warszawa 1973, s. 35-37).

Adorno zauważa, że nie jest przypadkiem, iż matematyczne techniki muzyczne powstały w Wiedniu – tam, gdzie pozytywizm logiczny – ze względu na charakterystyczną skłonność wiedeńskiej inteligencji do gier liczbowych. W istocie, w dodekafonii nie ma miejsca na dowolność tworzywa muzycznego; każdy dźwięk jest zdeterminowany przez serię, tak jak liczby przez układy matematyczne. Co więcej: w serii nie ma hierarchiczności dźwięków, co znów odróżnia technikę dwunastotonową od systemu tonalnego, w którym poszczególne tony muszą być podległe dźwiękom dominującym. Nie ma również pozwolenia na powtórzenie danego dźwięku, nim seria dobiegnie końca – w języku atonalnym przedwczesne ukazanie się dźwięku uprzednio występującego Adorno nazywa działaniem „dywersyjnym”, zagrażającym ciągłowi melodyczno-harmonicznemu.

W związku techniki dwunastotonowej z wariacją Adorno dostrzega kilka aspektów o ciężarze ontologicznym. Przede wszystkim wariacyjna modyfikacja „modelu” wciąż zachowuje identyczność materiału, przez co frankfurczyk sens tej tożsamości określa jako „nietożsamość”.

Materiał wyjściowy jest taki, że jego niezmiennność oznacza zarazem zmianę: materiał ten bowiem w ogóle nie „istnieje” sam w sobie, lecz tylko w perspektywie całości. Wierność wymaganiom tematu oznacza jego dogłębną przemianę w każdym momencie.¹⁷

Owa „nietożsama tożsamość” powoduje nowy, paradoksalny stosunek muzyki do czasu, w którym przebiega – i pod znakiem tego, można rzec, rozpoczął się klasycyzm w muzyce. Z jednej strony muzyka nie jest wobec czasu neutralna, bo ulega ciągłym zmianom, przetworzeniom. Z drugiej, nie ulega czasowi do końca, ponieważ mimo zmienności pozostaje sama z sobą identyczna. Ów dialektyczny klinch sam zrodził ograniczenie zasady przetworzenia materiału tematycznego jako ochronę przed „przemocą” niewypełnionego czasu. Totalnemu przetworzeniu przeciwstawione zostaje coś niepodlegającego logice dzieła, coś – jak to określa Adorno – kantowskiego, „rzecz sama w sobie”. Tak się dzieje w najbardziej „klasycznych” dziełach Beethovena, choćby w *Eroice*, gdzie wariacja stanowi część cyklu sonatowego, natomiast ekspozycja i reprzyza pozostają nienaruszone.

Z czasem „subiektywne momenty ekspresji wyłamują się z czasowego kontinuum”¹⁸, a niewypełniony upływ czasu daje się muzyce coraz bardziej we znaki. Konwencje nie są w stanie utrzymać zwartości dzieła, przez co Brahms decyduje, by przetworzenie wariacyjne objęło cały cykl sonatowy. W tej operacji dochodzi do współuczestnictwa subiektywizmu i obiektywizmu. Pozostając w języku tonalnym, Brahms wszechstronnie planuje dzieło i odrzuca wszelkie przypadkowe momenty. Przez cały proces komponowania utworu pozostaje wierny materiałowi wyjściowemu (tematowi), wytwarzając z niego prawdziwą różnorodność melodii i harmonii.

¹⁷ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 94.

¹⁸ *Ibidem*, s. 95.

Dla Adorna Schönberg jako kontynuator linii beethovenowsko-brahmsowskiej jest w podobnym stopniu spadkobiercą „mieszczańskiej” muzyki klasycznej, co dialektyka materialistyczna względem Hegla. Zdolność poznawcza muzyki Schönberga nie powraca do bohaterskiego rewolucjonizmu doby romantycznej, lecz „wychodzi” technicznie i treściowo poza nadmierne wysubtelnienie minionego czasu. Podmiot stojący za muzyką nową to z kolei wyzwolona i osamotniona jednostka epoki późnoburżuazyjnej. Radykalnie przetworzony przez nią materiał staje się „kanonem obiektywizacji artystycznej”¹⁹.

Wagner usiłował wprowadzić zmianę w języku muzyki, jednak straciła na tym obiektywność i zwartość dzieła. „Rozdrobniła ona [wagnerowska zmiana – przyp. M.K.] jedność motywiczno-tematyczną na pieśni”, stwierdza Adorno, „a potem upozorowała ją motywami przewodnimi i programem”²⁰. Trudno się nie zgodzić, że *leitmotiv* Wagnera rozcieńczył substancję utworu, jednak sama idea nominalizmu języka muzycznego zapowiadała faktyczną odnowę, a tej właśnie podjął się Schönberg, w efekcie panujący w racjonalny sposób nad językiem muzyki.

Schönberg organizuje materiał poprzez polifonię, jednoczesne prowadzenie wielu głosów, jako najbardziej adekwatny środek dla wyzwolonej muzyki. W fakturze homofonicznej, typowej dla dzieł klasyczno-romantycznych, czynnikiem organizującym były akordy, najczęściej trójdźwiękowe, które Adorno przyrównuje do wyrażeń okazjonalnych w języku. Jeżeli poszczególnego tonu składowego akordu po upadku systemu tonalnego nie tłumaczyło prowadzenie głosów, ton taki stawał się przypadkowy i niedorzeczny. Dlatego wybitni kompozytorzy, jak Beethoven w swojej późnej twórczości, Brahms i Wagner usiłowali ratować harmonikę funkcyjną polifonicznym kształtowaniem faktury. Schönberg z kolei „odkleja” harmonikę od polifonii i prowadzi głosy w kompozycji, nie uzgadniając ich z harmoniką, co skutkuje niespotykaną wcześniej w tej skali obecnością dysonansu.

Im bardziej dysonansowy jest akord – pisze Adorno – im więcej zawiera tonów różnych od siebie i w swej różnorodności aktywnych, tym bardziej jest „polifoniczny”; tym bardziej – jak kiedyś tłumaczył Erwin Stein – każdy jego ton już w momencie współbrzmienia nabiera charakteru „głosu”. [...] dysonans jest racjonalniejszy od konsonansu, bo ujawnia szczegółowo nawet najbardziej zawiły stosunek występujących w nim tonów, zamiast poświęcać swe składniki na rzecz ich jedności – „jednolitego” brzmienia.²¹

Zatem konsonans jest kombinacją, która tłumi potencję poszczególnych tonów; jest nośnikiem gładkiego, „poprawnego” brzmienia, na którego ołtarzu wszystkie jego elementy składają swoją suwerenność i samoistną wartość. Tymczasem dysonans, który uwydatnia walory tonów go budujących, jest najlepszym środkiem sprawozdawczej ekspresji.

¹⁹ *Ibidem*, s. 96.

²⁰ *Ibidem*, s. 96.

²¹ *Ibidem*, s. 97-98.

Racjonalność Schönberga ujarzmiła materiał muzyczny i uczyniła go poddanym kompozytorowi. W jego muzyce, w której każdy dźwięk jest zdeterminowany poprzez całość, różnica między tym, co istotne, a tym, co przygodne, zaciera się. Konwencje, czyli momenty przejść między istotnymi z definicji tematami, dotychczas regulujące bliskość i oddalenie od centrum muzycznego, tracą sens, ponieważ nowoczesna muzyka dodekafoniczna jest w każdym swoim momencie tak samo bliska swojego centrum. W niej nie ma ani tematów, ani przejść, nie ma zatem tradycyjnie rozumianego „rozwoju”. Przy tym raz jeszcze okazuje się, jaki jest stosunek nowej muzyki do czasu: ona go obłaskawia. Nie czyni tego jednak wypełniając go i unieruchamiając, lecz negując poprzez to, że nakazuje „wszechobecnej konstrukcji zawiesić wszystkie momenty muzyczne”²².

Ten racjonalny system opanowania materii muzycznej, zdaniem Adorna, odpowiada oczekiwaniom „wczesnodziejowego” mieszczaństwa o porządkującym zaszeregowaniu „rzeczy” słyszalnych i o „sprowadzeniu magicznej istoty muzyki do ludzkiego rozsądku”²³. Właśnie dlatego, że wcześniej istota muzyki wymykała się racjonalnemu ujęciu, Kant sytuował sztukę muzyczną najniżej spośród wszystkich pozostałych rodzajów twórczości artystycznej.

Reguły techniki dwunastotonowej są, zdaniem frankfurtyczyka, zdeterminowane historycznie, „są materialnym wytworem historycznej konieczności”²⁴.

Z ich pomocą świadomość usiłuje oczyścić muzykę z resztek rozłożonych substancji organicznych. Reguły te toczą okrutną walkę z fikcją muzyczną. Ale nawet najśmielsze manipulacje dwunastotonowe są sugerowane technicznym poziomem materiału. Dotyczy to nie tylko integralnie wariacyjnej zasady całości, lecz również samego dwunastotonowego mikrokosmosu: serii.²⁵

Adorno przywołuje historiozofię Spenglera, który głosił, że wraz z końcem epoki burżuazyjnej zwycięży zasada „nagiej” władzy i przemocy w rzemiośle. Wedle Spenglera późna nauka zachodnia ma „nosić wszelkie znamiona wielkiej sztuki kontrapunktu”, a kultura tęsknić za „beźmierną muzyką bezgranicznego kosmosu”²⁶. Temu „proroctwu”, zdaniem Adorna, wychodzi naprzeciw dodekafonia jako sztuka zamknięta w sobie i nieskończona w swej ahistoryczności.

Kłeska „arcydzieła technicznego”

Zasady dodekafonii w znacznej mierze są negatywne: zakaz powtórzenia tonu, nim nie wybrzmiały wszystkie inne; zakaz swobodnych, „niemotywiczych” dźwięków; zakaz użycia wiązania harmonicznego niezdeteminowanego tym, a nie innym miej-

²² *Ibidem*, s. 99.

²³ *Ibidem*, s. 104.

²⁴ *Ibidem*, s. 103.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, cyt. za: T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 104.

scem. Wszystkie te roszczenia stają się niebezpieczne, gdy nie są konfrontowane z danym obliczem muzyki, a urastają do rangi odgórnego normy. Przekształcają wtedy technikę dwunastotonową w absurdalny system, gdzie miarą poprawności muzycznej są abstrakcyjne imperatywy.

Adorno orzeka porażkę techniki dwunastotonowej, i to we wszystkich wymiarach kompozycyjnych: melodyce, harmonice, rytmice, itp. Jednak główny problem formy dodekafonicznej autor *Dialektyki negatywnej* upatruje w konflikcie wszelkich powtórzeń ze strukturą techniki dwunastotonowej. Dodekafonia usiłowała wskrzesić dawne wielkie formy przedkrytycznej muzyki instrumentalnej, z zasady oparte na przetwarzaniu, co stanowi trudność zarówno jako idea, jak i sam przebieg takiego przedsięwzięcia. Adorno krytykuje „beztroskie” umieszczanie w utworach dodekafonicznych sonaty, wariacji czy rondo, twierdząc, że to dowód na zapomnienie fundamentalnych założeń muzyki dwunastotonowej. Przede wszystkim dodekafonia jest techniką ścisłą, a usiłuje konstruować formy swobodne, nieadekwatne do rygoru, jakim się posługuje. Konieczność tematyzowania rytmów, z racji niedostatecznej charakterystyczności melodyki, wywołuje odpowiednie elementy formy następujące po sobie, co skutkuje obecnością symetrii. Czynią one z tychże elementów widma muzyki przedkrytycznej: „tylko widma – dodaje Adorno – dodekafoniczne bowiem symetrie są bez substancji i bez głębi”²⁷.

Symetrie w muzyce tradycyjnej są sensowne z tego względu, że pozostają związane bezpośrednio z harmonią. W najprostszym, szkolnym modelu klasycznej sonaty reprzyza służy potwierdzeniu tonacji głównej, postulowanej w ekspozycji; stanowi rezultat procesu, w którym ekspozycja jest początkiem, a reprzyza końcem sonaty, i to stanowi o sensie tejże symetrii. W dodekafonii nie może być to zrealizowane ze względu na brak tonacji, przez co symetrie w niej są puste i nieprzydatne, a jednak muzyka ta, wykluczając symetrie, domaga się ich. Schönberg usiłował rozwiązać ten problem, rezygnując z aluzji do form, w których symetria eksponuje związki harmoniczne. Zamiast tego kompozytor w swoich partiach posługuje się symetriasurowymi, geometrycznymi, bez odniesień do harmoniki i bez żadnego celu, poza jednorazową równowagą.

Mimo to Adorno określa dzieła Schönberga (takie jak *IV kwartet* czy *Koncert skrzypcowy*) jako „wspaniałe porażki”. Przyczyną klęski nie ma być wcale niemoc kompozytorska, lecz historyczna niemożliwość. Dodekafonia z zasady deprecjonuje melodykę i temat oraz sprzeciwia się formalnym ewolucjom, takim jak przejścia czy przetworzenia. Tymczasem wiele spośród utworów dwunastotonowych ma w sobie totalność pracy tematycznej, a z racji wykorzystywania wciąż tej samej wyjściowej układanki – serii – praca tematyczna staje się tautologią.

Frankfurcki filozof zauważa, że teoria muzyki nigdy nie zajęła się uściśleniem pojęcia „kontynuacji” jako kategorii formalnej. Sam pojmuje kontynuację jako coś, co przeciwstawne jest „wydarzeniu” w kompozycji; ma być ona niezbędna

²⁷ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 140.

do zrozumienia tak wielkich form muzyki tradycyjnej, jak i form Schönberga. Stanowić ma również miernik oceny warsztatu kompozytorskiego autora dzieła muzycznego.

Głębia, umiar i dobitność elementów kontynuujących – pisze Adorno – rozstrzyga o wartości utworów i całych typów formalnych. Wielka muzyka ujawnia się w tym momencie muzycznego przebiegu, w którym utwór staje się rzeczywiście kompozycją, czyli zostaje wprawiony w ruch swym wewnętrznym ciężarem i wykracza ponad jednostkowość tezy tematycznej, z której wyszedł.²⁸

Frankfurtczyk powiada, że wielka muzyka zaczyna się od usunięcia granic pojedynczego pomysłu, czemu sprzyja jedynie „polot kontynuacji”. W tym właśnie drzemie siła Schönberga. Z jego kontynuujących tematów i łączników znika obcość, a przede wszystkim jest c o kontynuować i łączyć. Cały paradoks techniki dwunastotonowej tkwi w tym, że mimo sprzeciwu wobec pojęć tematu, kontynuacji i przejścia, jednocześnie pojęcia te sugeruje. Schönberg swoją wolą kompozytora i aktem krytycznego rozumu zrzuca obojętną postać dawniejszej tematyki dodekafonicznej, w ostatnich dziełach poszukuje znów czegoś nowego, lecz konflikt między dodekafonią a jej twórcą polega na tym, że potępia ona wszystko to, co poza nią wykracza.

„Wszelka praca motywiczna jest analizą, bo dzieli swój przedmiot na najdrobniejsze części”²⁹, stwierdza Adorno. Ciągłą analizą czegoś identycznego, która z tego stwarza rzeczy nowe jest wariacja, a dodekafonia wywodzi się z dialektycznej zasady wariacji, w której temat wykracza poza własne granice, a więc jest transcendentny. Dodekafonia uczyniła tę zasadę totalną, wyniosła ją do rangi absolutu, czym unicestwiła istotę wariacji, którą jest zmiana. Adorno pisze:

Z chwilą stotalizowania zasady wariacji odpada możliwość transcendencji muzycznej; z chwilą gdy wszystko roztapia się w wariacje, gdy nie istnieje już temat, a wszelkie bez wyjątku zjawiska muzyczne stają się permutacjami serii – z tą chwilą wobec powszechności przemiany nic się już nie zmienia. Wszystko zostaje po dawnemu i dodekafonia zbliża się do kołującej, omawiającej, przedbeethovenowskiej formy wariacyjnej i do parafrazy. Doprowadza do martwego punktu tendencją całej historii muzyki europejskiej od Haydna począwszy, historii ściśle splecionej ze współczesną jej filozofią niemiecką.³⁰

Kłeska programu dodekafonii wywodzi się z oparcia całej kompozycji i wszelkiej nowości na prefabrykacie, jakim jest seria. Nowość nie dołącza do konstrukcji dodekafonicznej celowo i z sensem; w tym znaczeniu technika ta pozostaje w czystej immanencji. Ostatnie dodekafoniczne dzieła Schönberga przeto nie bronią się, bo tematy mające być nową wolą wyrazu realizują stare treści i prędkiej przypominają cytaty. Nieprzejednany pozostaje też spór pomiędzy obiektywizmem

²⁸ *Ibidem*, s. 144.

²⁹ *Ibidem*, s. 146.

³⁰ *Ibidem*.

a subiektywizmem, w czym wprawdzie tkwi jego istota. Racjonalna technika nie jest zgodna z ekspresją, która jawi się po prostu jako niestosowna.

Dialektyka twórczości Schönberga – podsumowanie

Dodekafonia bliska jest ideału władzy, „której nieograniczoność polega w istocie na tym, że nie istnieje już nic heteronomicznego, co by się wyłamywało z jej królestwa”³¹. Gra liczbowa techniki dwunastotonowej i władza przez nią wywierana przypomina autorowi *Dialektyki negatywnej* astrologię:

Jako system zamknięty, a zarazem sam dla siebie nieprzejrysty, w którym konstelacja środków jest hipostazowana jako ostateczny cel i ostateczne prawo, dodekafoniczny racjonalizm zbliża się do zabobonu.³²

W tym miejscu wyłania nam się dialektyczność dodekafonii. Sztuka do bólu racjonalna i zdeterminowana przez czynniki „pozatwórcze” pokazuje się jako własne przeciwieństwo, alchemiczny konglomerat matematyki i praw koniecznych, wymyślonych przez twórcę, ale obracających się przeciwko niemu i jego wolności.

Zracjonalizowana muzyka stwarza podmiotowi ułudę opanowania jej, zaraz potem jednak sam podmiot pada ofiarą jej systemu. Kompozytor początkowo włada tworzywem, określa serię, by chwilę później to ona, wyobcowana i przeciwstawiająca się mu, narzuciła swą władzę identycznie jak w przypadku marksowskiej alienacji.

Ileokroć wyobraźnia kompozytora podporządkowuje materiał jego konstruktywnej woli, tyleokroć materiał konstrukcyjny paraliżuje wyobraźnię – stwierdza Adorno. – Z ekspresjonistycznego podmiotu pozostało tylko funkcjonalistyczne płaszczenie się przed techniką.³³

Zatem twórca w imię nowej muzyki odrzuca swą wolność i spontaniczność. Paraliżuje go reguła przez niego samego ustanowiona i realizowana.

Totalnie zracjonalizowana i zorganizowana muzyka stara się odzyskać całość, siłę i autorytatywność Beethovena, powiada Adorno. Ponieważ osiąga to kosztem wolności, nie osiąga tego wcale. Beethovenowi bowiem udało się na nowo uzasadnić tonalność poprzez podmiotową swobodę, podczas gdy dodekafonia praktycznie usuwa podmiot.

Konsekwentna sprowadzalność do matematyki dźwięków nowoczesnego utworu zastąpiła romantyczną ideologię, w myśl której dzieło pretenduje do treści metafizycznej i stara się dotknąć kwestii ostatecznych, mimo ich nieobecności w samej formie utworu. Nowoczesny utwór muzyczny w stylu Schönberga pozbawiony jest „sensu”, kompozytor dąży do poprawności faktury, a nie jej sensowności.

³¹ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 105.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 107.

Dodekafonia odwraca zadanie dotychczas postawione przed twórcą: organizowanie sensu muzycznego zamienia się w postulat usensownienia organizacji. Wskutek tego najbardziej nawet pustemu tworowi nadać można jakąś intencję.

Schönberg, rzec można, „uratował” swoją twórczość dlatego, że w porę zdystansował się od dodekafonii. Jak stwierdza Adorno, swoje wielkie momenty zrealizował i dzięki muzyce dwunastotonowej, i wbrew niej. Dzięki niej, ponieważ „już teraz muzyka potrafi być tak zimna i nieubłagana, jak jej to przystoi po zagładzie”, a wbrew niej dlatego, że

[...] umysł, który ją wynalazł, wciąż jeszcze na tyle panuje nad sobą, że od czasu do czasu prześwieśla szkielet jej prętów, śrub i gwintów – gotów jak gdyby na koniec mimo wszystko katastroficznie zniszczyć to techniczne arcydzieło.³⁴

Można zatem stwierdzić, że geniusz Schönberga tkwi w tym, iż zachowując chłodny dystans do materii muzycznej, zarazem uchylał się spod jej dialektycznej władzy.

Na drodze twórczej wiedzęczyka wskazać możemy co najmniej dwie ważne formuły dialektyczne. Pierwsza z nich stanowi przejście od impasu poekspresjonistycznego do planu ustanowienia obiektywnej, dziejowo słusznej formuły dzieła muzycznego, co owocuje powstaniem dodekafonii. Drugie prawidło dialektyczne jest następujące: Schönberg dekretuje wszechmoc tworzywa, następnie odrzuca dodekafonię jako technikę, która spełniła swój cel (ocaliła standardy muzyczne przed jałowym neoklasycyzmem, eksplorującym bez większego sensu zużyty już język tonalny), wprowadza na nowo wolność sztuki i tym samym unieruchamia dialektykę. Tej misternej operacji mistrza nie powtarzają jednak jego następcy, ślepo ufając, iż dodekafonia sama w sobie jest „ziemią obiecaną” nowej muzyki, doskonałym systemem, który na stałe zastąpi organizację dzieła w języku tonalnym. Zdaniem Adorna, po Schönbergu już tylko nieliczni prezentują w ramach techniki dwunastotonowej coś nowego i godnego uwagi: Berg, Webern, Nono, Boulez i Stockhausen. Cała reszta to epigoni wpadający w pułapkę zrutynizowanego neoakademizmu, bo z czasem dodekafonia przestaje być postrzegana jako diabelski eksperyment i zaczyna gościć „na salonach” jako umiarkowanie ciekawe dziwactwo ekspertów. Nasycone ideą dzieła Schönberga i pozbawione treści utwory jego imitatorów, wierzących, że sens tkwi w samym p r e f a b r y k a c i e, dzieli przepaść. Adorno widzi ocalenie muzyki w wyzwoleniu się od dodekafonii i przywróceniu zasad swobodnego komponowania, zaś samej technice dwunastotonowej przypisuje rolę dydaktyczną, nieocenionego szkolnego sita, „przez które przejść musi każda muzyka, by uniknąć zgubnej przypadkowości”³⁵.

Niniejszy szkic z całą pewnością nie wyczerpuje zagadnienia dialektyki twórczości Arnolda Schönberga. Podobnych formuł dialektycznych można znaleźć dużo więcej, zwłaszcza że heglowsko-marksowski paradygmat jest na kartach

³⁴ *Ibidem*, s. 109.

³⁵ *Ibidem*, s. 161.

Filozofii nowej muzyki nader widoczny. Wobec powyższego publikowany tekst jest przede wszystkim głosem do dzieła frankfurckiego filozofa, niż propozycją nowej jego interpretacji.

Magdalena Krasińska

**Dialectic of Arnold Schoenberg's Work. Remarks on the Theodor W. Adorno's
*Philosophy of New Music***

Abstract

The aim of the article is the presentation of the artist's creative path as a process that can be grasped through dialectical formulas. The creator discussed in this publication is the composer Arnold Schoenberg and the base for the interpretation of the dialectic of his work is Adorno's dissertation *Philosophy of New Music*.

Two main dialectical formulas in the context of Schoenberg's work, which are being elaborated in this article, refer to the turns in Composer's artistic attitude. The first formula is the transition from after-expressionist impasse to the plan of establishing an objective and historically valid model of the musical work, which results in the creation of dodecaphony. The second formula is the rejection of dodecaphony and restoring the creative independence from the material previously imposed on Composer.

Keywords: Adorno, Schoenberg, creativity, dialectic, dodecaphony, philosophy of new music.