

Cage i Schönberg: u źródeł nowej muzyki¹

 Jerzy Luty
Młodość i spotkanie z Schönbergiem

Już we wczesnej młodości John Cage (urodzony w 1912 r.) wykazywał zdolności artystyczne, szczególnie na polu literackim, oratorskim i muzycznym. Od lat dzieciennych fascynowała go muzyka, i chociaż rodzice (John Milion Cage, niezależny konstruktor-wynalazca, i matka Lucretia Harvey, dziennikarka „Los Angeles Times”) nie popierali zainteresowań syna, uznając je za niepraktyczne, nie przeszkodziło im to posyłać go sporadycznie na lekcje gry na skrzypcach i kupić mu mały fortepian². W wieku ośmiu lat John, pod wpływem ciotki Phoebe, nauczycielki muzyki, zaczyna systematyczną naukę gry na pianinie. W szkole daje się poznać jako uczeń pilny i obdarzony wyobraźnią. Przykuwa uwagę innych uczniów wymyślanymi na poczekaniu historyjkami. W wieku dwunastu lat, będąc już w szkole średniej, prowadzi w lokalnej rozgłośni audycję radiową dla skautów, gdzie obok historyjek z biwaków, wykonuje muzykę na żywo. Jednak jego zainteresowania zaczynają oscylować w stronę literatury. Młody John studiuje grekę i łacinę, czyta Wergiliusza i Nowy Testament, a wszystko po to, by pójść w ślady pradziadka i zostać kaznodzieją³. W wieku piętnastu lat reprezentuje szkołę w konkursie krasomówczym, zajmuje pierwsze miejsce w ogólnostanowym finale i na scenie amfiteatru Hollywood Bowl wygłasza pamiętną orację *Other People Think*⁴, której tematem jest przeszłość, terażniejszość i przyszłość stosunków między Stanami Zjednoczonymi a krajami Ameryki Łacińskiej w kontekście

1 Jest to fragment pracy Jerzego Lutego *John Cage. Filozofia muzycznego przypadku*, Wydawnictwo Atut, Wrocław 2011 – przyp. red.

2 John bardzo ciepło mówi o rodzicach w swej *Wypowiedzi autobiograficznej*: „Mój ojciec był wynalazcą. Potrafił znaleźć rozwiązania dla różnego rodzaju problemów w dziedzinie elektrotechniki, medycyny, podróży podwodnych, widzenia przez mgłę i podróży kosmicznych bez paliwa. [W roku urodzin syna zaprojektowana przez niego łódź podwodna bije rekord długości zanurzenia – J.L.]. Mówił mi, że jeśli ktoś mówi „nie można”, znaczy to, że wiadomo, co trzeba robić. Mówił mi też, że moja matka ma zawsze rację, nawet wtedy, kiedy się myli. (...) Moja matka miała zmysł towarzyski. Była założycielką Lincoln Study Club, najpierw w Detroit, potem w Los Angeles. Została redaktorką »Kobiecej Kroniki Towarzyskiej« w »Los Angeles Times«. Nigdy nie była szczęśliwa. Kiedy po śmierci Taty powiedziałem: „Czemu nie odwiedzisz rodziny w Los Angeles? Rozewiesz się”, odpowiedziała: „John, przecież wiesz doskonale, że rozrywka nigdy mnie nie bawiła”. (J. Cage, *Wypowiedź autobiograficzna*, tłum. D. Kozińska, „Literatura na Świecie” nr 1-2/1996, s. 271-272).

3 Za: D. Revill, *The Roaring Silence: John Cage, A Life*, London, 1992, s. 31.

4 J. Cage, *Other People Think*, w: *John Cage*, red. R. Kostelanetz, New York, 1970.

idei panamerykanizmu⁵.

Cage w swym wystąpieniu stwierdza m.in., że Ameryka, będąc w posiadaniu ogromnego potencjału gospodarczego, technologicznego i intelektualnego, od lat powtarza ten sam błąd – próbuje narzucić słabiej rozwiniętym krajom Południa model społeczeństwa, w którym prawo służy ochronie bogatych przed biednymi oraz podziałowi na rządzących i rządzonych. Większość Amerykanów – stwierdza Cage – nie potrafi zrozumieć, że inni ludzie mogą mieć własne poglądy i samodzielnie myśleć, i dostrzega pilną potrzebę narodzin nowej świadomości, która spowoduje zanik starych układów sił, instytucji i praw oraz powstanie społeczeństwa ludzi wolnych, równych i szczęśliwych, tak aby zarówno „Wujek Sam” jak i „nasi Południowi Sąsiedzi” głosili „Naukę Uznania, Szacunku i Współczucia dla Innych”. „Czy Ameryka Łacińska ma rację, nazywając nasz altruizm zamaskowanym imperializmem?” – pyta retorycznie. Gdy po sześćdziesięciu latach na festiwalu w Los Angeles zorganizowanym z okazji siedemdziesiątych piątych urodzin powtórzy swą orację, nie zmieniając w niej nawet przecinka, da dobitny przykład niespotykanej wręcz konsekwencji postawy światopoglądowo-politycznej⁶.

Szkołę średnią John kończy z wyróżnieniem, osiągając najwyższą średnią ocen w jej historii. W ankiecie personalnej Pomona College, do którego wstępuje, jako ulubione formy relaksu podaje pływanie, grę w tenisa i jazdę konną. Po roku nauki porzuca myśl o zostaniu księdzem i postanawia zostać pisarzem. Pod wpływem lektury tekstów Gertrudy Stein pisze wiersze i opowiadania. Wraz z przyjacielem organizuje wystawę nowoczesnego malarstwa oraz nawiązuje kontakt ze środowiskiem lokalnej bohemy artystycznej. Zdobywa drugą nagrodę w uczelnianym konkursie literackim, a pismo studenckie drukuje jego opowiadanie pt. *The Immaculate Medawering* [Niepokalany Medawering]. W kolejnej ankiecie pisze, że w wolnym czasie najbardziej lubi spać, rozmawiać i kraść⁷. Chęć zostania pisarzem oraz zdobycia życiowych doświadczeń podsuwa mu pomysł przerwania nauki. Informuje o tym rodziców, porzuca uczelnię i wyjeżdża do Europy: „W college’u zaszokował mnie widok setki studentów ślęczących w bibliotece nad tą samą lekturą. Zamiast ich naśladować, wziąłem z półki i przeczytałem pierwszą z brzegu książkę autora, którego nazwisko zaczynało się na Z. Dostałem najlepszy stopień z całego roku. To mnie przekonało, że uczelnia jest źle prowadzona. Wyjechałem”⁸.

W Paryżu, dokąd się udaje, początkowo studiuje architekturę, później poświęca czas

5 Ibidem, s. 48-49.

6 Por. J. Kutnik, *Gra słów. Muzyka poezji Johna Cage’a*, Lublin, 1997, s. 7-15.

7 Za: D. Revill, op.cit., s. 33; por.: *John Cage. Kalendarium życia i twórczości*, oprac. J. Kutnik „Literatura na Świecie” nr 1-2/1996, s. 290-291.

8 J. Cage, *Wypowiedź autobiograficzna*, tłum. D. Kosińska „Literatura na Świecie” 1996, nr 1-2, s. 272.

głównie muzyce. Uczęszcza na lekcje nauki gry, odwiedza sale koncertowe, słucha Bacha i Beethovena. Ogląda obrazy niemieckich ekspresjonistów i abstrakcjonistów. Punktem zwrotnym w jego europejskiej przygodzie (a jak się później okaże, również w jego poglądach estetycznych) staje się podróż do Hiszpanii i miesięczny pobyt w Sewilli, gdzie pewnego dnia, stojąc na skrzyżowaniu ulic, obserwuje „mnogość jednoczesnych zdarzeń”, które nakładają się na siebie „jako wspólne doświadczenie wzrokowe i słuchowe”, stanowiąc przyjemne doznanie zgiełku miejskiego. Doświadczenie to będzie wspominał później wielokrotnie jako swoistą iluminację twórczą, początek artystycznej „przygody z teatrem i cyrkiem”⁹. Po raz pierwszy czuje wówczas – to, co później będzie stanowić jego pierwsze artystyczne credo – że dowolne dźwięki ze świata fonosfery mogą być materiałem dla dzieła muzycznego, że słuchowe doznanie fonosfery, wbrew estetycznym konwencjom, jest doznaniem muzycznym. Nie wie jeszcze, czy poświęci się muzyce. W tym czasie dużo pisze, maluje i po raz pierwszy komponuje. Jednak będąc na Majorce, kierowany impulsem wyrzuca na śmietnik cały swój europejski dorobek i pod wpływem lektury *Źdźbeł trawy* Whitmana wraca do Stanów. Udaje się na Zachodnie Wybrzeże, gdzie zarabia na życie, organizując płatne wykłady o sztuce współczesnej. Audytorium stanowią gospodynie domowe z Santa Monica, którym sprzedaje specjalne karnety po 2,5 dolara, zaznaczając, że wprawdzie nie jest wykwalifikowanym nauczycielem i nie ma żadnej usystematyzowanej wiedzy, ale obiecuje sumiennie przygotowywać się do każdego spotkania, tak aby raz w tygodniu wygłosić jednogodzinny wykład na określony temat. Na jednym z nich poznaje małżeństwo Arensbergów, właścители pokaźnej kolekcji prac M. Duchampa, postaci, która w przyszłości odcisnie piętno na jego twórczości. W tym czasie zaczyna komponować utwory do tekstów, które go inspirują (G. Stein, W. Whitman, E.E. Cummings). Jednym z tematów cotygodniowych spotkań jest twórczość Arnolda Schönberga (którego uważa w tym czasie za jednego z dwóch, obok Strawińskiego, najważniejszych współczesnych kompozytorów). W związku z trudnością w znalezieniu podkładu muzycznego do swojego wykładu (utwory, które wybrał do prezentacji, nie były jeszcze dostępne na płytach) Cage nawiązuje kontakt z Richardem Buhligiem, pierwszym amerykańskim wykonawcą dzieł Schönberga, proponując mu wykonanie kilku utworów dla słuchaczy wykładu. Buhlig odmawia, okazuje jednak zainteresowanie młodym adeptem muzyki i zgadza się udzielić mu kilku lekcji kompozycji. Poznaje go również z Henrym Cowellem, głównym animatorem nowej muzyki amerykańskiej, który włącza do programu swego koncertu jedną z kompozycji Cage’a. Według relacji biografą, aby wysłuchać pierwszego publicznego wykonania swej kompozycji

9 Por. *ibid.*, s. 273.

(*Sonaty na klarnet*), Cage jedzie autostopem do San Francisco, gdzie dociera po południu w dniu koncertu i stwierdza, że klarnecista jest kompletnie nieprzygotowany, gdyż uznał kompozycję za zbyt trudną do zagrania. W związku z tym Cage sam wykonuje ją na fortepianie¹⁰. Niedługo potem Cowell przedstawia go Adolphowi Weissowi, pierwszemu amerykańskiemu uczniowi Schönberga. Ten udziela mu kilku lekcji i pod koniec 1934 r. Cage stwierdza, że jest już gotów do podjęcia studiów u samego Schönberga. Udaje się do mistrza i pyta go wprost, czy zechciałby zostać jego nauczycielem, zaznaczając jednocześnie, że nie ma z czego zapłacić za naukę. Schönberg – znany ze swej powściągliwości – zgadza się uczyć go za darmo, stawia jednak warunek. Wymusza na przyszłym wychowanku przyrzeczenie, że ten poświęci swe życie muzyce. Cage przystaje na to. Powtarza później wielokrotnie, że słowo dane twórcy dodekafonii to swoisty cyrograf, któremu pozostał wierny przez resztę życia.

Schönberg (I) – od romantyzmu do ekspresjonizmu

W tym czasie Arnold Schönberg (1874-1951) był kompozytorem znanym i uznanym. Jego emigracja z faszystowskich Niemiec do USA w 1933 r. stworzyła niepowtarzalną okazję przeniesienia nowych metod komponowania na grunt amerykański. Jego nowatorska technika kompozycji oparta na dwunastu tonach, choć z oporami, znajdowała naśladowców (w Polsce m.in. Józef Koffler). Sam Schönberg nie był wierny dodekafonii w pełni i bezkrytycznie, choć stanowiła ukoronowanie jego poszukiwań twórczych. Droga, którą przeszedł, była odzwierciedleniem jego bogatej osobowości, a także w dużym stopniu ducha epoki, w której przyszło mu żyć. Warto w tym miejscu przypomnieć pokrótce poglądy estetyczne twórcy dodekafonii oraz formacji artystycznej, z której się wywodził, gdyż to w wyniku inspiracji nimi, a także w opozycji do nich Cage stworzył zręby swojej własnej estetyki, stawiając pod znakiem zapytania m.in. całe romantyczne dziedzictwo, z którego wyrasta Schönberg.

Początkowo, jak każdy wytrawny wiedeńczyk, był Schönberg wyznawcą Wagnera i jednym z najbardziej reprezentatywnych twórców ekspresjonizmu muzycznego – stylu, którego dodekafonia była w pewnym sensie zaprzeczeniem¹¹ (z tego początkowego, romantycznego okresu pochodzą m.in. takie dzieła, jak poemat symfoniczny *Peleas i Melizanda* z 1903 czy *I Kwartet smyczkowy* z 1905). Ekspresjonizm jako jeden z dwóch stylów dominujących w muzyce przełomu

10 Por. D. Revill, *The Roaring Silence...*, op.cit., s. 42.

11 Por. Th.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, Warszawa 1974; R. Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce*, Warszawa, 1993.

wieków¹² (jego główni reprezentanci to Aleksander Skriabin, Karol Szymanowski oraz skupieni wokół Schönberga Alban Berg i Anton Webern) wzorował się przede wszystkim na muzyce późnego romantyzmu, biorąc za punkt wyjścia cały jego estetyczny bagaż, a więc przede wszystkim twórczość Wagnera. A unieść ów bagaż nie było wcale łatwo. Kompozytor z Bayreuth doprowadzając bowiem do szczytu romantyczną odmianę ekspresji muzycznej, doszedł do najbardziej krańcowych konsekwencji obowiązującego od dawna w muzyce systemu tonalnego, torując drogę muzyce atonalnej, której dysonansowość uniemożliwiała podporządkowanie jej tradycyjnym nawykom słuchowym.

Jeśli mielibyśmy jednym słowem określić źródło, z którego wypływa cała muzyka Johna Cage'a, a więc efekt jego dokonań kompozytorskich z lat 1931-1992, to słowem tym byłaby właśnie „atonalność”. Żadne inne określenie charakteryzujące jego twórczość nie znajduje odniesienia do całokształtu dokonań autora 4'33"; ani „muzyka perkusyjna” – bo pisał też akompaniamenty do tańca, kompozycje na głos, czy utwory elektroniczne; ani „niezdeteminowanie” lub „aleatoryzm” – bo choć wprowadzenie przypadku odegrało kluczową rolę w rozwoju jego strategii kompozytorskiej, zarówno w zakresie technik komponowania, jak i wykonania utworu, to oprócz utworów całkowicie niezdeteminowanych (jak *Music for Piano I*) tworzył także utwory częściowo niezdeteminowane, jak i całkowicie podlegające tradycyjnej notacji muzycznej; ani „sonoryzm”, do którego zainspirował go Cowell, i którego ucieleśnieniem stały się kompozycje Cage'a na, będący jego wynalazkiem, fortepian preparowany – bo skupiał się nie tylko na właściwościach brzmieniowych instrumentów, ale również na samych dźwiękach i ich przeciwieństwie – ciszy; ani „muzyka jako proces i działanie” (*music as a process and action*) – bo do idei tej dojrzywał prawie 30 lat; ani „happening” – bo choć był autorem pierwszego z nich w 1952 r., a cała jego późniejsza twórczość, poprzez podkreślanie roli przypadku, do niego nawiązywała, to przede wszystkim pozostał wierny muzyce i komponowaniu; ani muzyka jako „organizacja dźwięków” – bo był też np. ekspresjonistą (w latach 40.); ani „sztuka anarchistyczna” – bo choć inspirowali go Thoreau i Kropotkin, a idea „anarchistycznej społeczności dźwięków” była ważnym motywem jego późnej twórczości, to jednak we wcześniejszym okresie nieco inaczej charakteryzował społeczny kontekst swojej sztuki; ani „dekonstrukcja w muzyce” czy „muzyka jako tekst” – bo choć charakteryzuje jego twórczość z lat 60., i jest chętnie eksplorowana przez muzykologów o zacięciu filozoficznym (celuje w tym Marcel Cobussen z Uniwersytetu Erazmusa

12 Drugim był impresjonizm Debussy'ego i Ravela.

w Rotterdamie, który zainteresował muzyką Cage samego Jacques'a Derride), to odnosi się jedynie do wycinka jego twórczości, a sam Cage dystansował się od prób interpretowania jego dzieła przez pryzmat takich pojęć, jak „la difference” czy „the other”, których nawet nie starał się zrozumieć¹³.

To, że określenie „atonalność” można odnieść (choć nie bez pewnej dozy ryzyka) do całej, niezwykle zróżnicowanej twórczości kompozytorskiej Cage'a, to dowód, z jednej strony, niezwykle pojemności tego pojęcia, z drugiej – jego małej ścisłości. Na pewno nie można go tu użyć w znaczeniu, jakie przypisuje mu Schaeffer, który twierdzi, że atonalność to rezultat rozwoju systemu dur-moll i forma żywiołowego protestu przeciwko sztucznie ożywianej tradycyjnej harmonii, gdzie jako przykład można podać muzykę Schönberga z okresu przeddodekafonicznego¹⁴. Postawę opisaną przez Schaeffera należałoby raczej nazwać za Strawińskim „antytonalnością”, czyli trzymanie się „krócej lub dłużej ścisłego porządku tonalnego”, przy jednoczesnej gotowości do „złamania go świadomie dla ustalenia innego porządku”¹⁵. Tu jednak chodzi o jego użycie w sensie ściśle negatywnym, gdzie atonalność rozumiana jest jako zniesienie tonalności, jako zasada konstrukcji dźwiękowej, polegająca na braku odniesienia dźwięków do tonu centralnego i toniki w ogóle oraz brak jakiegokolwiek tonacji. „Przedrostek a- wskazuje na stan obojętności wobec terminu, który ulega o b a l e n i u [podkr. – J.L.] bez wartościującego orzecznika”¹⁶. Tak pojęta atonalność stanowi podstawowy wyznacznik znacznej części muzyki współczesnej, w tym i muzyki Cage'a. W opozycji do tonalności powstała formacja, z której autor *Music of Changes* się wywodzi, a która za swych głównych przedstawicieli miała: Amerykanów Charlesa Ivesa i Henry'ego Cowella oraz Francuza Erika Satiego. W przeciwieństwie do Schönberga kompozytorzy ci nie starali się traktować tonalności jako koniecznego stadium rozwojowego muzyki, lecz uznali, że tylko jej całkowite odrzucenie pobudzi ducha eksperymentu i otworzy przed muzyką zupełnie nowe obszary, tereny nieprzewidywalnych możliwości.

Czym był (jest) ów system tonalny, wymagający nieodwracalnego odrzucenia? Wydaje się, że każdy, nawet ktoś niezainteresowany muzyką, jest z nim osłuchany i odczuwa go jako n a t u r a l n y porządek harmoniczny (choć niekoniecznie tak go nazywa). Pokrewne mu pojęcie piękna określa z kolei jego autonomiczny charakter. Współcześnie przejawia się on np. w muzyce rozrywkowej, czyli takiej, której melodykę można określić jako „miłą dla ucha”,

13 Por. wywiad z Steve'em Sweeney-Turnerem na Huddersfield Contemporary Music Festival przeprowadzony 25.11.1989; odsyłacz int.: <http://www.8ung.at/fzmw/2001/2001T3.htm>.

14 Por. B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1967, s. 13.

15 I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jarociński, Kraków 1980, s. 31.

16 Ibidem., s. 30

nieskomplikowaną. Do pewnego stopnia owa „naturalność” porządku harmonicznego pozostaje kwestią dyskusyjną, ale współcześnie u estetyków dominuje z ducha antyplatoński pogląd, że jest ona przede wszystkim wynikiem długotrwałych nawyków słuchowych, ale też, że ludzkie ucho preferuje drgania harmoniczne, rozróżnia konsonanse i dysonanse, skłaniając się ku tym pierwszym¹⁷. W podobnym tonie (a w duchu Adorno) należy odczytywać wypowiedzi Arnolda Schönberga z *Composition with Twelve Tones*, który głosząc pogląd o historycznym charakterze pojęć dysonansu i konsonansu, widzi w postulowanej przez siebie „emancypacji dysonansu” – która, będąc efektem ewolucji języka muzycznego, znajduje odzwierciedlenie w technice dwunastotonowej – eliminację tradycyjnej podstawy harmonii, stanowiącej, jego zdaniem, jedynie pewne przyzwyczajenie słuchu do odbioru określonych akordów jako dysonansów, a innych jako konsonansów, podczas gdy oba te pojęcia, zdaniem Schönberga, są zależne od kompozytorskiej praktyki i muzycznego smaku, a więc historyczne i przejściowe.

Punktem kulminacyjnym ewolucji systemu tonalnego i zastąpienia go przez system atonalny jest *Tristan i Izolda* Wagnera. Do głosu dochodzi tu to, co było do tej pory jedynie środkiem „urozmaicającym” harmonikę tonalną, a więc chromatyka (barwa) dźwięków i dysonans, które stają się u Wagnera środkiem podstawowym, jego bazą dźwiękową.

W rezultacie tych zabiegów w *Tristanie* wszystkie dźwięki harmoniczne sprowadzone zostają do półtonów, co w zasadzie jest zgodne z zasadami systemu tonalnego (zmianie ulega tylko nasilenie zjawiska), ale w praktyce oznacza „wyzwolenie od wszelkiego przymusu”, co prawie likwiduje poczucie tonacji, poprzez tworzenie coraz to nowych, „wolnych od wszelkiego zaangażowania”, dysonansów, które przechodzą w kolejne dysonanse nie znajdując uspokojenia w konsonansie¹⁸. Nawykły do muzyki tradycyjnej meloman ulega przykremu doznaniu – bezskuteczności przyporządkowania poszczególnych dźwięków różnym tonacjom.

Ewolucja systemu durowo-mollowego i harmoniki tonalnej dotyczy większości współczesnych dzieł muzycznych, poczynając od ekspresjonistów, a kończąc na punktualistach. Spośród kompozytorów XX-wiecznych tworzących na podstawie dysonansu należy wymienić autora *Ocalonego z Warszawy* i jego szkołę wiedeńską, a także Hindemitha, z kolei Strawiński, antagonistą Schönberga z książki Adorna, z niewielką dozą ironii podchodził do zaistniałej sytuacji: „Niewielu jest dziś muzyków, którzy by nie zdawali sobie sprawy z tego stanu rzeczy [ekspansji

17 Kwestia tego, czy harmonika tonalna jest zakorzeniona w naturze ludzkiej lub czy wywodzi się z „boskiego prawa”, jest raczej mało inspirująca filozoficznie. Dużo ciekawsza wydaje się analiza biologicznych, psychologicznych, historycznych i społecznych jej uwarunkowań.

18 Por. T.A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, Warszawa 1980, s. 16.

atonalności]. Niemniej nie sposób określić jeszcze reguł, jakie rządzą tą nową techniką. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego. Harmonia, jakiej się dziś naucza w szkołach, promulguje reguły w długi czas po ukazaniu się utworów, na podstawie których się je wyprowadza. Jest rzeczą jasną, że autorzy owych utworów reguł tych nie znali. Nasze podręczniki harmonii powołują się więc na Mozarta i Haydna, którzy nigdy na oczy nie widzieli tych traktatów”¹⁹.

Ważną cechą łączącą rodzący się ekspresjonizm z romantyzmem (czyli przede wszystkim z Wagnerem), oprócz odejścia od klasycznej harmoniki, jest pozytywny stosunek do emocji. W przeciwieństwie np. do impresjonizmu (Debussy, Ravel) ekspresjonizm nie neguje założeń romantyzmu, lecz postanawia wyciągnąć z niego wszelkie możliwe – antyestetyczne i atonalne – konsekwencje. U swych podstaw stawia przekonanie, że muzyka ma za zadanie wyrażać subiektywne, wewnętrzne przeżycia człowieka. Tym, co jednak zdecydowanie odróżnia ekspresjonizm od romantyzmu, jest to, że emocjonalizm muzyki XIX wieku, przy całej swej wybujałości, ograniczał się jedynie do wąskiego kręgu uczuć, które potocznie nazywa się „romantycznymi”. A jak nie omieszkał zauważyć znajomy Schönberga z czasów wiedeńskich, słynny filozof Karl Popper, głównym problemem austriackiego kompozytora „oraz problemem wielu członków jego koła było pytanie: »Jak możemy przewyciężyć Wagnera?« czy nawet »Jak wykorzeńić wagnerowskie pozostałości w nas samych?«”²⁰. Dlatego ich, choć z ducha romantyczny, ekspresjonizm postanowił porzucić konwencjonalne wzruszenia, kojarzone z mocno zanurzonym w romantyzmie Wagnerem, i sięgnąć do bogatych pokładów ludzkiej jaźni, dając upust wszelkim poruszeniom ludzkiej duszy, nie unikając np. uczuć uchodzących za „chorobliwe” czy „perwersyjne”, podążając jednocześnie za nowymi trendami w sztuce i w nauce²¹. Dlatego też można mówić nawet o „odrębnym emocjonalizmie” muzyki ekspresjonistycznej, „którą draży niepokój, niesamowita atmosfera, dreszcz niecodzienności. Dominują w niej stany najwyższego napięcia psychicznego – ekstatyczne upojenie, mistycyzm, nastrój sennej fantastyki, lęk i przerażenie, upiorność, katastrofizm, brutalny dramatyzm i wyrafinowany, niezwykle liryzm”²². Momentem kulminacyjnym okresu ekspresjonistycznego w twórczości Schönberga są trzy *Utwory fortepianowe* z 1909 r., stanowiące „przeskok w całkowicie nowy świat dźwiękowy”. Tak opisuje ich strukturę przyjaciel i biograf wiedeńskiego kompozytora Hans Heinz Stuckenschmidt:

19 I. Strawiński, *Poetyka...*, op.cit., s. 29.

20 K. Popper, *Nieustanne poszukiwania. Autobiografia intelektualna*, tłum. A. Chmielewski, Kraków, 1997, s. 97. Popper niezbyt wysoko cenił sobie twórczość austriackiego kompozytora, czemu dał wyraz w swojej autobiografii.

21 Wśród inspiracji tego kierunku należy wymienić przede wszystkim: poezję Stefana Georgego, malarstwo Wassilego Kandinskiego oraz teorie psychoanalityczne Zygmunta Freuda.

22 Ibidem, s. 58.

„Rezygnacja z powtarzania tematów i motywów (...) kryje niebezpieczeństwo chaosu i niemożności kontroli technicznej. Wpływa ona z chęcią, aby nie powtarzać tego, co raz powiedziane, i podporządkować formę muzyczną wyłącznie prawom uczucia. Linia melodyczna o najwyższym napięciu, zespolona z brzmieniami dotykającymi najgłębiej ukrytych pokładów duszy, stwarza patos intymności, »espressivo« o niezwyklej koncentracji. Coś aforystycznego, esencjonalnie skomprimowanego tkwi w tej naprawdę nowej muzyce, dla której nie ma wzorów i paralel, tak konsekwentnie śmiałej, choć będącej kontynuacją linii niejednej Bachowskiej fantazji”²³. Źródła owego „nieharmonijnego”, niecierpliwego, skondensowanego emocjonalizmu Bryan Magee (największy wagnerzysta wśród filozofów)²⁴ słusznie wywodzi wprost od twórcy *Pierścienia Nibelunga*, którego wpływ, jak się łatwo domyślić, dla wyrosłego w późnym romantyzmie Schönberga, pozostawał czymś, co wprawdzie należało przezwyciężyć, ale czego pozostałości nie sposób było wykorzenić: „Szczególne oddziaływanie uczuciowe tych dzieł [Wagnera] (...) płynie częściowo stąd, że artykułują one zakazane uczucia: żądę nieokiełzanego utwierdzenia siebie, kazirodcze pragnienia seksualne, pożądanie władzy i dominacji, nienawiść pragnącą krwi. Udostępniają nam to, co było w nas najbardziej stłumione, przynoszą z nieświadomości komunikaty zmieniające naszą świadomość”²⁵. Właśnie dlatego Strawiński mógł napisać: „Słowo *dysonans* od chwili pojawienia się w naszym słowniku wnosi ze sobą nieokreśloną woń grzechu”²⁶.

Poppera krytyka ekspresjonizmu

Ze względu na swój silnie irracjonalistyczny odcień sztuka ekspresjonistyczna napotkała silny opór. Z krytyką teorii ekspresjonistycznej w muzyce wystąpił przyjaciel Magee’ego, Karl Popper, notabene niedoszły pianista i uczeń Schönberga z czasów wiedeńskich. Osiadły po wojnie w Anglii filozof zarzuca teorii ekspresjonistycznej, że jest pusta. Wydaje się, że w dużej mierze dochodzi do tych samych wniosków, do których w *Filozofii nowej muzyki* doszedł Adorno, a

23 H.H. Stuckenschmidt, *Schönberg*, tłum. S. Haraschin, Kraków 1987, s. 39.

24 Na takie miano filozof ten zasłużył sobie po wydaniu w 1968 r. książki *Aspects of Wagner*, która stała się bestsellerem. W jednym z rozdziałów książki autor przedstawia analizę wpływów Wagnera na twórczość innych artystów, w tym niemuzyków (przy czym uwagę zwraca zasięg tego oddziaływania) takich jak: G. Mahler, A. Schönberg, R. Strauss, J. Dworzak, P. Czajkowski, C. Debussy, E. Elgar, D. Szostakowicz, A. Bruckner; J. Joyce, B. Shaw, M. Proust, D.H. Lawrence, O. Wilde, E.M. Forster, T. Mann, V. Wolff; T.S. Elliot, Ch. Baudelaire, E. Pound, F. Nietzsche i Z. Freud.

25 B. Magee, *Wyznania filozofa*, Warszawa 2000, s. 276.

26 I. Strawiński, *Poetyka...*, op. cit., s. 27.

mianowicie, że w wyniku historycznej konieczności następuje zjawisko „atrofii ekspresji” w sztuce, kojarzone ze stanem cierpienia i bezsilności, a co R. Kolarzowa z kolei odnosi do Ricoeura egzystencjalnego „doświadczenia niekomunikowalności”²⁷. Popper, uznając „trywialność i mętność” samoekspresji jako jej cechę immanentną, niesłusznie nie dostrzega zalet jej historycznego charakteru, stanowiących o swoistości różnych jego odmian, bowiem jak się wydaje, to nie przypadek sprawił, że teorie Freuda nie powstały sto lat wcześniej, a malarstwem Kandinskiego nie zachwycono się np. w średniowieczu. W swej autobiografii intelektualnej autor *Logiki odkrycia naukowego*, będąc typem osobowości raczej apodyktycznej niż krytycznej, również po latach pomija fakt, że wartość sztuki opartej na ekspresji nie tylko w większym stopniu niż inne rodzaje sztuki zależy od warsztatu artystycznego twórcy, jego zdolności i wyobraźni, ale że zależy przede wszystkim od niepowtarzalności czasu, w którym przyszło jej powstawać – od charakteru emocjonalnego epoki. Zanurzenie w epoce, wyrażanie jej ducha czasu (a więc bycie świadectwem historii), irracjonalna wiara w geniusz artysty i oryginalność jego dzieł jako efektu inspiracji i natchnienia to inne ważne cechy sztuki ekspresjonistycznej, które Popper neguje. Autor *Nędzy historycyzmu* jak gdyby na przekór teorii ekspresjonistycznej postanawia zrównać ze sobą wszystkie formy ekspresji. Wydaje się zatem, że nie ma dla niego znaczenia, czy artysta komponuje, czy też kicha albo wydmuchuje nos i czy robi to w starożytnej Grecji, czy w faszystowskich Niemczech. Nie było by może niczego zastanawiającego w takiej konstatacji, gdyby towarzyszyła jej odmowa waloryzowania różnych form ekspresji (np. w duchu Cage’a), mająca na względzie wywyższenie odgłosu wydmuchiwanego nosa do rangi zjawiska muzycznego (ściślej mówiąc: godnego uwagi zjawiska akustycznego). Jednak intencją Poppera nie jest jakaś forma altruizmu lub muzycznego liberalizmu albo tego, co Cage określał jako „stawanie po stronie słabszych”, a jedynie dyskredytacja artysty, bez względu na to, czy napisał operę *Mojżesz i Aron*, czy tylko głośno chrapie w trakcie jej wykonywania. Nie byłoby może niczego zastanawiającego w obsesyjnej niechęci Poppera do emocji i ekspresji, którą ujawnia w krótkim szkicu o Schönbergu i jego Towarzystwie Prywatnych Koncertów²⁸, gdyby nie narzucająca się wprost konstatacja, że niechęć ta stoi w jawnej sprzeczności z pewną naturalną konkluzją jednej z najważniejszych idei, jakie stworzył Popper, i jednocześnie jednej z najważniejszych idei XX wieku – koncepcji społeczeństwa otwartego. Oczywiście można w sposób uzasadniony nie uznawać emocjonalnego oddziaływania muzyki, jak to np. robi Cage w dojrzałym okresie twórczości, przeciwstawiając

27 R. Kolarzowa, *Przekroczyć estetykę*, Kraków 2000, s. 180.

28 K. Popper, *Progresywnizm w sztuce, a zwłaszcza w muzyce*, [w:] *Nieustanne poszukiwania...*, op.cit., s. 94-98.

ekspresji koncepcję muzyki „naśladowącej naturę w jej sposobie działania”, nieintencjonalnej, rezygnującej z zasady etosu, uspakajającej i wyciszającej umysł. Jednak sprowadzanie muzyki do roli zaangażowanego uczestnika w sporze między emocjami a intelektem oraz wykazywanie jej nieprzydatności w kontekście tworzenia teorii naukowych wydaje się już bezzasadne. Czyż to nie Platon, największy, zdaniem Poppera, wróg społeczeństwa otwartego, wygnął z państwa poetów, ponieważ swą *emocjonalną* sztuką nie mogli się przysłużyć jego racjonalnej organizacji? „Jest to społeczeństwo, w którym wolność indywidualnego istnienia i wolności myśli są wartościami najwyższymi” – pisze o „społeczeństwie otwartym” Poppera A. Chmielewski²⁹. Jak jednak inaczej rozumieć „wolność indywidualnego istnienia”, jeśli nie w jej pierwotnej postaci swobodnej ekspresji – słownej, ruchowej czy dźwiękowej – niezdominowanej przez formy nieekspresyjne (takie jak pisanstwo Poppera)? I czy dla afirmacji tej wolności zasadne są w istocie rozróżnienia typu: sztuka – niesztuka, obiektywne – subiektywne, artysta – nieudacznik? Dla Poppera subiektywna ekspresja jest zła, ponieważ jest historycystyczna. Dlaczego jednak filozof nie przyznaje, że w społeczeństwie ludzi wolnych możliwość bezpośredniego obcowania z terażniejszością (historycznością) jest jednym z najważniejszych namacalnych sposobów potwierdzenia ich wolności, a ekspresyjna afirmacja – najlepszą formą jej umacniania? Dlaczego nie zauważa, że ekspresjonizm w sztuce należy do innego porządku niż emotywizm w teorii języka, ekspresjonizm w nauce czy teorii moralności (nie trzeba geniuszu ekspresji, aby stworzyć teorię naukową, co najwyżej geniusza umysłu, którego Popper sam pod wieloma względami ucieleśniał), i że wreszcie historycyzm w sztuce ma inne konsekwencje społeczne od historycyzmu w naukach społecznych? Ten drugi może wszak prowadzić do błędu utopizmu zagrażającego jednostkowej wolności, natomiast pierwszy, w historycznych warunkach deficytu wolności, wręcz umożliwia twórczej jednostce zachowanie tożsamości i humanizację wartości.

Skąd bierze się zatem negatywny stosunek filozofa do ekspresji, jeśli jego przyczyny trudno odnieść do jakichkolwiek racjonalnych przesłanek? Ciekawe światło na tę sprawę rzuca Bryan Magee³⁰, przypisując autorowi *Społeczeństwa otwartego* swoistą „agresywność intelektualną”, będącą pochodną niezdolności uznania racji innych niż jego własne (platoński filozof-władca), a także „zupełnie wyjątkowy” udział tego, co nieświadome w pracy intelektualnej. Czyżby więc pod powłoką racjonalizmu odzywał się niespełniony artysta? Gdy Popper, który we wszelkich przejawach historyzmu widział „błąd”, „obwinia” nowoczesnych muzyków o to, że „nie umieją

29 A. Chmielewski, *Wprowadzenie do filozofii Karla R. Poppera*, Wrocław, 1991, s. 36.

30 B. Magee, *Wyznania...*, op.cit., s. 188-190.

kochać wielkiej muzyki – wielkich mistrzów i ich cudownych dzieł, być może największych, jakie stworzył człowiek” – pobrzmiewa tu ton Alana Blooma, obrażonego na swoich amerykańskich studentów za to, że zamiast George’a Gershwina wolą słuchać Boya George’a.

Głoszona przez autora *Logiki odkrycia naukowego* teza o skrajnej trywialności i „mętności” samoekspresji stanowi bez wątpienia źródło licznych kontrowersji. Powodem większości z nich jest fakt, że oto odmawia się artyście jego podstawowych atrybutów – warsztatu, talentu i wyobraźni. Można, rzecz jasna, wskazać artystów lepszych i gorszych, bardziej utalentowanych i pozbawionych talentu. Wielu z nich odchodzi od ekspresji, gdy zawiodą ich siły twórcze. Jednak tym, co z pewnością ich łączy, jest chęć ukazania, choćby przez chwilę, indywidualnej emocjonalnej odrębności, wyrażającej się w „osobnym” oglądzie historycznej rzeczywistości. W każdym społeczeństwie artyści mają do spełnienia określoną rolę. Rolą ekspresjonisty jest zwrócenie uwagi nieartystów na odmienne od zadekretowanych przez tradycyjne dyskursy – naukę, religię, politykę, ekonomię czy umowę społeczną – sposoby widzenia świata, tak aby za pośrednictwem innego typu wrażliwości dokonać ich – jak by to ujęła M. Gołaszewska – rehumanizacji. Istnieją, rzecz jasna, ograniczenia teorii ekspresjonistycznej, na które zwracają uwagę sami artyści. Samoekspresja stanowi zwykle jeden z etapów ich drogi twórczej: ekspresjonizm szkoły wiedeńskiej ewoluuje, bądź w stronę dodekafonii (Schönberg, Berg), bądź w stronę punktualizmu (Webern). Duchamp jest fowistą, zanim zacznie szokować świat dadaistycznymi *ready-mades*.

Prawdą poniekąd paradoksalną jest fakt, że sam Cage po długim okresie poszukiwań wypracowuje własną obiektywistyczną teorię sztuki (w przybliżeniu taką, jakiej zwolennikiem jest Popper). W miejsce kompozytora pojawia się „organizator dźwięków”, w miejsce świadomej kompozycji – procedury losowe, a w miejsce ekspresywnej osobowości twórcy – „obiektywna” ekspresja przypadkowości świata. Jednak o dziwo to właśnie utwory z okresu „wybującej ekspresji”, zwłaszcza utwory na fortepian preparowany, odznaczające się niezwykle natężeniem emocjonalnym – takie jak *In the Name of Holocaust*, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* czy *Perilous Night* – pozostają do dziś największymi osiągnięciami Cage’a, jako kompozytora w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, oznaczającym pewną wyuczoną *technę*. Pomijając kilka mniej udanych prób z tego okresu (które utwierdziły Cage’a w przekonaniu o potrzebie znalezienia innego uzasadnienia dla komponowania), są też wciąż najczęściej wznawianymi i najpowszechniej akceptowanymi jego utworami (analogiczna sytuacja ma miejsce, jeśli porównamy dokonania Schönberga z okresu ekspresjonistycznego i dodekafonicznego). Dlaczego tak się dzieje? Powód

wydaje się prosty: nie wszyscy bywalcy sklepów muzycznych przedkładają praktyczną umiejętność obcowania z nieokreślonością nad artystyczny warsztat. I z pewnością nie należy odmawiać im tego prawa.

Schönberg (II) – w stronę dodekafonii

Rewolucyjny i nieokiełznany ekspresjonizm Schönberga, zdaniem Poppera „pod względem intelektualnym (...) trywialny i mętny”, odgrywa podstawową rolę w twórczości autora *III Kwartetu smyczkowego* i ma zasadniczy wpływ na ewolucję jego środków dźwiękowych. W okresie przeddodekafonicznym jego ekspresja jest drapieżna i demoniczna, przecząca podstawowym konwencjom estetycznym, wręcz antyestetyczna. Oznacza milowy krok w historii muzyki – zwrot przeciw nawykowej konsonansowości w kompozycji, podkreślenie dysonansu, odejście od tonalności, rozbudowanie języka chromatycznego, co powoduje, że jego muzyka tworzy napięcie o wielkiej sile i kondensacji. Jak na owe czasy (pierwsza dekada XX wieku) jest to muzyka urągająca wszelkim konwenansom, niepokorna i skandalizująca. Jest to jednocześnie muzyka nieeufoniczna (gr. eufonos – dobrze, mile brzmiący), niedająca zmysłowej przyjemności. Rozwinięciem tej tendencji na bazie „emancypacji dysonansu” jest dodekafonia³¹. Jak zauważa Zieliński, „Schönbergowi nie chodzi o »głaskanie uszu« słuchacza i poszukiwanie samoistnego »piękna muzyki«. Chodzi o pełne ukazanie dramatu i konfliktu (...) środkami muzycznymi (...) – bez oglądania się na ich zewnętrzną urodę”³². W 1910 r. Schönberg notuje: „Sztuka jest krzykiem rozpaczliwych ludzi, którzy bezpośrednio doświadczyli nieszczęsnego przeznaczenia ludzkości. (...) Którzy nie poddają się apatycznie owemu motorowi dziejów zwanemu »siłą ukrytą«, ale włączają się w jej tryby, aby zrozumieć, jak on działa. Którzy nie odwracają od niego oczu, aby uchronić się przed nieprzyjemnymi emocjami, ale otwierają je szeroko, aby do nich dotarło to, co musi do nich dotrzeć”³³.

Inną ważną cechą estetyki muzycznej Schönberga – oprócz absolutyzacji subiektywnego doświadczenia – na którą warto zwrócić uwagę w kontekście zanegowanej przez Cage’a w latach 40. funkcji komunikatywnej muzyki – jest religijno-mistyczne przekonanie o profetycznej wartości

31 O estetycznych źródłach metody dodekafonicznej patrz: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 444-453.

32 T.A. Zieliński, *Style, kierunki i twórcy...*, op.cit., s. 71

33 Nota programowa A. Schönberga opublikowana w związku z prezentacją jego utworów na koncercie w Wiedniu 15 stycznia 1910 r., cyt. za: A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 85.

przekazu muzycznego, o „elitarności” i szczególnym posłannictwie sztuki jako powołania artysty (*If it is art, it is not for all, and if it is for all, it is not art*³⁴), oraz przeświadczenie o doniosłej roli inspiracji jako swoistej iluminacji artysty: „W istocie, koncepcja twórcy i tworzenia powinna być formułowana w harmonii z Wzorem Boskim, w którym natchnienie i doskonałość, dążenie i spełnienie, chęć i dokonanie współgrają spontanicznie i jednocześnie”³⁵.

W sztuce drugiej połowy XX wieku, m.in. za sprawą Cage’a, obserwuje się powszechny odwrót od zasad subiektywistycznego ekspresjonizmu na rzecz np. abstrakcyjnego ekspresjonizmu, o którym, poza samym aktem ekspresji, niewiele da się powiedzieć w kategoriach podmiotu twórczego, który zostaje niejako pominięty – rzecz to nie do pomyślenia dla artysty czerpiącego swą moc od sił boskich, takiego jak Schönberg. Z romantyczno-ekspresjonistycznego ducha muzyki wiedeńskiego mistrza rodzi się jednak coś, co wydaje się jego zaprzeczeniem – dodekafonia – ścisła, konsekwentna i zdyscyplinowana technika dźwiękowa, ujawniająca drugą twarz kompozytora ekspresjonisty – konstruktywistyczną i formalistyczną.

Teoretyczną przesłanką teorii dodekafonii jest twierdzenie o historycznym charakterze muzyki. Oznacza to przekonanie, które podzielali poniekąd pierwsi ekspresjoniści, że klasyczny system toniczny nie jest wieczny, a jedyna wyższa konieczność, jaka nim rządzi, to jej własny rozwój historyczny, który prowadzi nieuchronnie do jego rozpadu i zastąpienia przez metodę dwunastotonową. Schönberg pisze dobitnie: „Tonalność nie jest żadnym odwiecznym naturalnym prawem muzyki”³⁶ i dodaje, że odwoływanie się do natury dla uprawomocnienia systemów dźwiękowych jest zbyt wygodne. „Prawdziwy system powinien opierać się na zasadach ogarniających wszystkie zjawiska. Najlepiej tyle zjawisk, ile jest ich w rzeczywistości; ani mniej, ani więcej”³⁷. Współcześnie, zdaniem Schönberga, tym, co najlepiej stosuje się do rzeczywistości, jest „emancypacja dysonansu”³⁸, zapoczątkowana już w fazie ekspresjonistycznej. Słuch, który dotąd odróżniał konsonanse od dysonansów – odbierając pewne akordy jako dysonanse i oczekując, że rozwiążą się one w konsonans – teraz przyzwyczajony do rosnącej liczby dysonansów (również w miejskiej audiosferze) „przestał obawiać się ich »dekonstrukcyjnego« (*sense-interrupting*) efektu. Nie oczekiwano już przygotowanych dysonansów, jak u Wagnera, bądź ich rozwiązań, jak u

34 A. Schönberg, *New Music, Outmoded Music*, 1946, cyt. za: A. Jarzębska, op.cit., s. 190.

35 A. Schönberg, *Composition with Twelve Tones*, Londyn, 1951, cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, op.cit., s. 447.

36 Ibidem, s. 451.

37 Ibidem, s. 452.

38 Ibidem, s. 448.

Straussa³⁹. Spodziewano się raczej braku rozwiązań i uczucia dezorientacji. Odkrycie to miało duże znaczenie także dla Cage'a. W nowej metodzie pociągało go to, że jest całkowicie niezależna od tradycji. Wydawała się poniekąd jej logicznym zwieńczeniem, ale radykalizm, z jakim obchodziła się z wszelkimi pozostałościami dawnych estetyk, stawiał ją w awangardzie postępowych praktyk muzycznych i w opozycji do tradycji. Aby jednak się jej nauczyć, należało ową tradycję poznać.

Nauka u mistrza

Kiedy Schönberg pojawił się w Ameryce, był artystą w pewnym sensie spełnionym. Swoiste „rozdwojenie” smaku muzycznego kompozytora, mającego za sobą długą drogę od romantyzmu do dodekafonii, znalazło swoje odzwierciedlenie w sposobie traktowania studentów. Np. kiedy ci bez zastrzeżeń stosowali się do jego sztywnych zasad warsztatowych, zwykł pytać, dlaczego nie pozwolą sobie na nieco więcej swobody („romantyzmu”); kiedy natomiast naciągali zasady, zwykł pytać, dlaczego ściśle się do nich nie stosują. Był więc szczery i wymagający. Przekonał się o tym również Cage.

Osobowość Schönberga fascynowała młodego Cage'a. Zobaczył w nim wielkiego maga, uosobienie europejskiej „sztuki wysokiej”, który samą swą obecnością inspiruje, tak że ma się wrażenie, że jest się w najbardziej intymnym kontakcie z „absolutnymi podstawami muzyki”. Zazwyczaj trudno pokusić się o zwarte ujęcie relacji między mistrzem i uczniem, jednak stosunek Cage'a do twórcy dodekafonii w okresie, o którym mowa, nie nastrocza takich trudności (później, m.in. po opublikowaniu *W obronie Satiego*, stosunek ten ulegnie zmianie). Można go określić jako jednoznacznie entuzjastyczny, cechujący się uwielbieniem i bezkrytycznością. „Widziałem w nim niezwykle umysł muzyczny, który był większy i bardziej przenikliwy od innych”. „Nie był zwyczajnym człowiekiem, był lepszy od innych (*superior to other people*)”. „Dosłownie uwielbiałem go (...) niczym boga”. „Jedyny powód, dla którego zacząłem studiować z Schönbergiem był taki, że wierzyłem w to, co mówi⁴⁰. Cage nie omieszkał dać również publicznego wyrazu swego uwielbienia dla mistrza przy okazji koncertu muzyki jego wielkiego rywala, Igora Strawińskiego, reklamowanego w Los Angeles jako „największy żyjący kompozytor świata”. Według relacji biografą Cage udał się do biura sponsora koncertu i wzburzonym tonem

39 Ibidem, s. 449.

40 Za: D. Revill, *The Roaring Silence...*, op.cit., s. 48.

napomnił go, aby następnym razem dwa razy zastanowił się, zanim użyje podobnych sformułowań w mieście, w którym mieszka Arnold Schönberg.

Ten niezwykle bogobojny stosunek Cage'a do autora *Drabiny Jakubowej* jest o tyle interesujący, że Schönberg był nauczycielem bardzo wymagającym, wręcz despotycznym, a jego metody nauczania uchodziły za „autokratyczne i bezwzględne”. „Utrzymywał studentów w ciągłym stanie niepewności” – relacjonuje Cage, nieustannie ich strofował (do legendy przeszły jego utarczki słowne ze studentami, doprowadzające tych drugich nierzadko do rozpacz)⁴¹, a na pytanie Cage'a o reguły rządzące kompozycjami dwunastotonowymi – których Schönberg, zgodnie z przyjętą przez siebie zasadą, nigdy nie nauczał, gdyż uważał, że nie dysponuje odpowiednio wykwalifikowanymi uczniami – kompozytor miał odpowiedzieć: „To w ogóle nie twoja sprawa”. Wydaje się jednak, że młody adept sztuki kompozytorskiej całkiem dobrze znosił trudny charakter swego nauczyciela, uczęszczając w latach 1934-35 regularnie na jego zajęcia, zarówno szkolne, jak i prywatnie. Nie zapobiegło to jednak rozstaniu.

Zerwanie

Trzeba to powiedzieć otwarcie: dla początkującego kompozytora, jakim był Cage, współpraca z Schönbergiem była bezcenną okazją do kontaktu z absolutnym muzycznym Olimpem, z Muzyką przez duże „M”, czego zresztą miał on pełną świadomość. Zerwanie z Schönbergiem nie było zatem, bo być nie mogło, efektem sporu doktrynalnego (czego z kolei nie da się powiedzieć o autorze *Walca na fortepian*), nie było też rezultatem odmiennych wizji metod komponowania czy nieprzystających do siebie idei posłannictwa muzyki – Cage nie miał jeszcze w tym czasie wypracowanej własnej teorii muzyki. Powód zerwania był o wiele bardziej prozaiczny. Schönberg cenił wprawdzie inteligentnego, dowcipnego, pełnego werwy i optymizmu studenta, ale chcąc pozostać wierny określonym pryncypiom, na których bazie tworzył i nauczał, musiał doprowadzić do rozstania. Cage, pomimo swej pracowitości, oddania i niewątpliwego uroku osobistego, po

41 Cage przytacza taką oto anegdotę: „Pewnego razu Schönberg poprosił studentkę, żeby podeszła do fortepianu i zagrała pierwszą część sonaty Beethovena, która miała być omawiana. Studentka powiedziała: »To dla mnie za trudne. Nie umiem ją zagrać«. Schönberg spytał: »Jest pani pianistką czy nie?«. »Jestem«, odpowiedziała. »Proszę więc podesnąć do fortepianu«. Studentka podeszła. Ledwie zaczęła grać, przerwał jej, mówiąc, że gra w niewłaściwym tempie. Odpowiedziała, że gdyby grała we właściwym tempie, robiłaby błędy. »Proszę grać we właściwym tempie i nie robić błędów«, powiedział Schönberg. Zaczęła jeszcze raz, ale zaraz jej przerwał, mówiąc, że robi błędy. Studentka wybuchnęła płaczem i wśród łkań wyznała, że była wcześniej u dentysty na rwaniu zęba. Schönberg spytał: »Czy musi pani mieć wyrwany ząb, żeby robić błędy?«, tłum. Agnieszka Taborska, „Literatura na Świecie”, 1996, nr 1-2, s. 53.

prostu nie był w stanie sprostać wymogom warsztatowym mistrza, nie miał, jak się wydaje, odpowiedniej dozy talentu, aby go do siebie przekonać. Tak wspomina to w *Wypowiedzi autobiograficznej*: „Po dwóch latach obaj zdaliśmy sobie sprawę, że nie mam za grosz poczucia harmonii. Dla Schönberga harmonia nie miała jedynie znaczenia kolorystycznego: to była struktura. Był to środek, który pozwalał odróżnić jedną część kompozycji od drugiej. Schönberg stwierdził zatem, że nigdy nie będę kompozytorem. »Dlaczego?« – spytałem. »W pewnym momencie trafisz na mur i nie będziesz umiał go przekroczyć«. »W takim razie, spędzę resztę życia, tłukąc głową w mur«⁴².

Ta obrosła legendą anegdota dotyka dwóch niezwykle istotnych kwestii. Po pierwsze, zwraca uwagę na charakter związków Schönberga z tradycją, bardziej ścisły, niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. W pisany w latach 1909-1911 traktacie dydaktycznym *Harmonielehre* Schönberg określa istotną rolę opanowania techniki harmonicznego w studiach nad kompozycją, co ma być przesłanką przezwyciężenia harmonii klasycznej poprzez ukazanie jej historycznej względności⁴³. Aby napisać utwór metodą dwunastotonową czy jakąkolwiek inną metodą atonalną, trzeba umieć operować tym, co stanowi ich przeciwieństwo, czyli zarówno podstawami systemu tonicznego (zhierarchizowanej skali 7-tonowej), jak i zasadami harmonii (związków tonalnych pomiędzy dźwiękami). Z tym Cage nie umiał sobie w pełni poradzić. Wynikało to być może z faktu, że nie był specjalnie uzdolnionym pianistą, i pomimo pracowitości daleko mu było do polotu wirtuoza, miał też naturę raczej kontemplacyjną, będącą zaprzeczeniem wybujałej ekspresywności. Z pewnością jednak, będąc Amerykaninem, Cage nie przywiązywał też szczególnej uwagi do głębszych związków z tradycją. Rozmowa z Schönbergiem miała również inny skutek. Wymusiła niejako na Cage'u rozpoczęcie poszukiwania nowego uzasadnienia dla komponowania – innego niż to, które proponował autor *Composition with Twelve Tones* – być może bardziej „w duchu” amerykańskiego, uwolnionego dzięki dystansowi geograficznemu i kulturowemu od typowych elementów europejskiej kultury muzycznej, takich jak ciągłość wartości czy znaczenie tradycji⁴⁴. Warto w tym miejscu przytoczyć inną jeszcze wypowiedź Schönberga o Cage'u – pewną relację osoby trzeciej, którą Cage przytacza po latach w jednym z wywiadów: „Ktoś [Peter Yates]⁴⁵ zapytał Schönberga o jego Amerykańskich uczniów, czy był wśród nich ktoś interesujący i początkowo Schönberg odpowiedział, że nie miał interesujących uczniów, ale po

42 D. Revill, op.cit., s. 49.

43 Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, op.cit., s. 451.

44 Por. Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX*, Warszawa, 1989, s. 41.

45 Por. D. Revill, op.cit., s. 49; P. Yates – amerykański krytyk muzyczny, w latach 1944-50 prowadził korespondencję z Schönbergiem.

chwili uśmiechnął się i miał powiedzieć: »Był jeden« i wymienił mnie. Następnie dodał: »Oczywiście on nie jest kompozytorem, ale rodzajem wynalazcy (*inventor*)«⁴⁶.

W tej ciekawej opinii, obok jawnie negatywnej recenzji kwalifikacji warsztatowych przyszłego guru nowojorskiej awangardy, zarysowuje się interesująca różnica pomiędzy tym, jak Schönberg, i w ogóle Europejczycy, rozumieją fundamentalną dla naszych rozważań, kategorię twórczości, a jak rozumieją ją Amerykanie. Różnicę tę świetnie dostrzegał Cage: „Jeden z holenderskich muzyków powiedział do mnie: »Wam w Ameryce trudno jest komponować, jesteście tak daleko od ośrodków tradycji«. Odpowiedziałem: »To wam w Europie trudno jest komponować: jesteście tak blisko ośrodków tradycji«⁴⁷. Dla Europejczyka bycie kompozytorem oznacza tworzenie, które poświęca się osiągnięciu (lub zachowaniu) określonych i wypracowanych form „sztuki wysokiej” (elitarnej), kultywowanej i uświęconej tradycją. Muzyka oparta na warsztatowym kunszcie jest tu nośnikiem bądź to niepowtarzalnych wrażeń wzbudzających w odbiorcach emocje (wszystkie ekspresjonistyczne teorie sztuki), bądź też niepodważalnych prawd demaskujących wytwory świata odhumanizowanych wartości (teorie komunikacji światopoglądowej), bądź wreszcie wewnątrzmuzycznych jakości autonomicznych⁴⁸. Z kolei na bycie *wynalazcą* (w domyśle: amerykańskim artystą awangardowym) składa się przede wszystkim typowa dla kultury amerykańskiej świadomość ahistoryczna, nastawiona na tworzenie wartości osadzonych w teraźniejszości lub wybiegających w przyszłość, niezależnych w zasadzie od związków z tradycją. Postawa taka ufundowana jest na przekonaniu o etycznej wadze działania eksperymentalnego (zazwyczaj z nowymi, nietradycyjnymi materiałami artystycznymi), charakteryzującego się nieprzewidywalnością i odbywającego się z reguły pozainstytucjonalnymi kanałami przekazu, a także na specyficznym sposobie rozumienia kategorii odbioru dzieła oraz – współtworzącemu wartość i znaczenie dzieła – przeniesieniu punktu ciężkości tworzenia sensów w relacji artysta – widz, z artysty na widza. Według badacza twórczości Cage’a opinia Schönberga oddaje europejski punkt widzenia tamtych czasów jeszcze w innym sensie. Inwencja (wynalazczość) – odpowiadająca w istocie inwencji różnicującej u Derridy⁴⁹ – „mogła mu [Schönbergowi] się wydawać powołaniem swoiście amerykańskim, zważywszy na osiągnięcia takich znanych postaci, jak Alexander Bell czy

46 R. Kostelanetz, (red.), *Conversing with Cage*, New York, 1988, s. 6.

47 J. Cage, *History of Experimental Music in the United States*, [w:] *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, CT, 1961, s. 73.

48 Por.: G. Banaszak, *Adornowska wizja muzyki*, [w:] *Adorno: Między moderną a postmoderną*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa – Poznań, 1991, s. 50-52.

49 J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie Innego*, tłum. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 81-107.

Thomas Edison, nie zapominając o nieco mniej znanym Johnie Miltonie Cage'u, ojcu jego pupila⁵⁰. Warto również przypomnieć, że różnice w rozumieniu kategorii twórczości i odbioru dzieła u kompozytorów amerykańskich i kontynentalnych uwydatniły się w momencie szczególnym ewolucji współczesnej muzyki awangardowej, a mianowicie wraz z pojawieniem się tzw. szkoły darmstadtzkiej – europejskich następców Weberna, ucznia Schönberga – nazywanej też awangardą powebernowską (Boulez, Stockhausen, Nono)⁵¹ – pomimo że ich założenia wydawały się na pierwszy rzut oka zbieżne z poglądami Cage'a.

W poszukiwaniu nowych podstaw myślenia muzycznego

Mur, jaki postawiły przed Cage'em Muzyka przez duże „M” i jej niewątpliwe uosobienie – Arnold Schönberg, jedynie utwierdził go w przekonaniu, że powinien poświęcić się temu, co lubi najbardziej i do czego jest stworzony, czyli „organizowaniu dźwięków”. Chwilowo jednak nie rozwija skrzydeł – nie pozwalają mu na to skromne środki finansowe. Po zerwaniu kontaktów z Schönbergiem Cage, wraz z nowo poślubioną wybranką serca Xenią, córką popa z Alaski, w której zakochuje się od pierwszego wejrzenia (będą małżeństwem przez 10 lat), zarabia na życie, pracując w pracowni introligatorskiej Hazel Drazie w Los Angeles, gdzie również pomieszkuje (wraz z żoną). Wieczorami introligatorzy tworzą kwartet perkusyjny, wykonując kompozycje Cage'a na naczyniach kuchennych, drewnianych klockach i starych częściach samochodowych, które lider kwartetu zbiera na złomowiskach⁵². Latem 1938 r. w Mills Collage poznaje młodego kompozytora Lou Harrisona oraz grupę artystów z Chicagowskiej Szkoły Wzornictwa, będącej spadkobierczynią Bauhausu, i jej założyciela László Moholy-Nagya. Tancerka Bonnie Bird, wychowanka Marthy Graham, proponuje mu stanowisko akompaniatora i kompozytora-rezydenta w Cornish School of Fine and Applied Arts, Cage przyjmuje propozycję i jesienią wraz z żoną przenosi się do Seattle, gdzie spędzi kolejne trzy lata⁵³. W Cornish School poznaje tancerza Merce'a Cunninghama, z którym w przyszłości stworzy jeden z najbardziej rozpoznawalnych duetów artystycznych w historii, a także malarzy Marka Tobeya i Morisa Gravesa. Tworzy kolejny zespół perkusyjny, z którym daje kilka koncertów w okolicy. W tym czasie ma miejsce wydarzenie, które wkrótce przechodzi do historii muzyki. Na prośbę Sybilli Fort pisze akompaniament do

50 H. Lindenberg, *Regulated Anarchy. The Europeans and the Aesthetics of Opera*, w: *John Cage: Composed in America*, red. M. Perloff, Ch. Junkerman, Chicago, 1994, s. 157.

51 Por.: E. Fubini, op.cit., s. 487-497.

52 Por. D. Revill, op.cit., s. 52-53.

53 Ibidem, s. 54-55.

„afrykańskiego” tańca pt. *Bacchanale*. Gdy okazuje się, że w sali, gdzie ma się odbyć występ, nie ma miejsca dla jego zespołu, a jedynym instrumentem, który znajduje się na małej scenie, jest stary fortepian, Cage wpada na pomysł, aby zaadaptować go dla potrzeb zespołu. Umieszcza między strunami drewniane i metalowe śruby oraz kawałki gumy i filcu, zmieniając go w wieloczynnościowy instrument perkusyjny. W ten sposób powstaje jego najsłynniejszy wynalazek – fortepian preparowany (*prepared piano*). Pierwszym impulsem do jego powstania jest odpowiedź na logistyczny problem powstały w trakcie przygotowywania do recitalu tańca i wynika „z chęci stworzenia akompaniamentu bez użycia instrumentów perkusyjnych”⁵⁴. Impuls drugi pochodzi już od samego Cage’a. Jego inwencja, otwarcie na przypadkowe zdarzenia i elementy, emancypacja przygodności, a także swoiste „nastawienie okólne” [*sidestepping approach*] stają się sposobem na osiągnięcie tego, czego nie można osiągnąć środkami intencjonalnymi⁵⁵. *Prepared piano* okazuje się rozwiązaniem niezwykle praktycznym – kompozytor nie musi nosić ze sobą całego instrumentarium perkusyjnego, a jedynie pojedyncze przedmioty i narzędzia. Również sposób jego wykorzystania z biegiem czasu ulega daleko idącej komplikacji, a Cage odnajduje w nim niekończące się źródło muzycznej inwencji. Tak pisze o tym w *A Composer’s Confessions*: „Nauczyłem się w ciągu lat wielu istotnych rzeczy o fortepianie preparowanym. Na początku na przykład nie wiedziałem, że aby powtórzyć dany rezultat dźwiękowy, należało dokładnie odmierzyć pozycje przedmiotów między strunami, że oryginalnie użyte śruby czy wkręty trzeba zachować. Wszystko, co wiedziałem na ten temat na początku, wynikało z przyjemności i doświadczenia ciągłego odkrywania. Przyjemność ta pozostała do dziś, ponieważ możliwości są tu nieskończone”⁵⁶.

Pośród ważnych wydarzeń z tego okresu nie można pominąć dwóch jeszcze. Podczas pobytu w Seattle Cage komponuje i wykonuje z kwartetem *Imaginary Landscape No. 1*, pierwszy w historii utwór elektroakustyczny, w którym wykorzystane zostają jako źródła dźwięku urządzenia elektryczne, takie jak gramofony, generatory częstotliwości, wzmacniacze elektroakustyczne oraz głośniki. Z kolei na spotkaniu w Seattle Art Society wygłasza pamiętny odczyt zatytułowany *The Future of Music: Credo* (Przyszłość muzyki: credo), rodzaj manifestu artystycznego, w którym zarysowana zostaje wizja nowej muzyki jako uniwersum fenomenów dźwiękowych⁵⁷.

54 J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, op.cit., s. 15.

55 Por. W. Welsch, *Stając się sobą*, tłum. J. Wieteki, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha. Część I*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 20.

56 J. Cage, *A Composer’s Confessions*, [w:] J. Cage, *John Cage: Writer: Previously Uncollected Pieces*, red. R. Kostelanetz, New York, 1993, s. 36-37.

57 D. Revill, op.cit., s. 60-61.

Wprawdzie dojrzały światopogląd artystyczny ukształtuje się u Cage'a w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, i wówczas też powstaną jego najbardziej spektakularne dzieła, to jednak już w okresie pobytu w Cornish School zwraca się ku zjawiskom muzycznym mającym niewiele wspólnego z komponowaniem opartym na spuściźnie systemu harmonicznego, takim jak muzyka Schönberga. Cage stara się być wierny idei, że muzyka powinna być tworzona na podstawie struktury rytmicznej, a nie, jak u wiedeńskiego mistrza, struktury harmonicznego. Swoje pomysły dotyczące struktury rytmicznej rozwija w dwóch kierunkach. Część jego obowiązków w Cornish School stanowi akompaniowanie pokazom studentów tańca. Większość choreografii jest wówczas tworzona bez muzyki, więc tancerze oczekując, że Cage stworzy dla nich perkusyjny akompaniament, dają mu wskazówki dotyczące jedynie długości fraz i metrum. Aranżacja staje się dla Cage'a o tyle problematyczna, że otrzymywane wskazówki są całkowicie arbitralne i nieskoordynowane, tak że okazuje się niemożliwe skomponować jakąkolwiek harmoniczną strukturę muzyczną, co zmusza kompozytora do skupienia się na rytmicznej stronie utworu. Idea rytmu strukturalnego zrodzona ze współpracy z tancerzami ze Seattle (wśród nich z M. Cunninghamem) polega więc na tym, że pisząc akompaniament do układów choreograficznych na podstawie podanego schematu taktowego, artysta po prostu wypełnia dowolnym materiałem dźwiękowym przedziały czasowe i wcale nie musi „zaprzętać sobie głowy tym, czy jego muzyka »pasuje« do tańca, czy dźwięki »opowiadają« w sposób czytelny dla publiczności tę samą »historię«, co ruchy tancerza”⁵⁸. Cage jest ponadto niemal nałogowo pochłonięty kolekcjonowaniem najprzeróżniejszych instrumentów perkusyjnych (po dwóch latach ma ich już około trzystu), a należy podkreślić, że większość z nich nie ma określonej wysokości brzmienia, co również uniemożliwia jakiegokolwiek nawiązania do muzyki opartej na strukturach harmonicznym. Pod koniec urzędowania w Cornish School pozycja Cage'a jako czołowego współczesnego kompozytora muzyki perkusyjnej swego czasu wydaje się nie do podważenia. Wraz z końcem lat 30. XX w. Cage kompozytor wpisuje się już bez wątpienia w rodzimy nurt sonorystyczny (Cowell, Varese), wzbogacając go własnymi pomysłami (vide: fortepian preparowany), a w swych poszukiwaniach materii dźwiękowej i zjawisk szmerowo-szumowych upodabnia się do europejskich futurystów. W sensie teoretycznym próbuje wytyczyć nowe kierunki eksperymentów z tworzywem muzycznym i brzmieniem (zacznie je urzeczywistniać w latach 50.) i pisze pierwszy ze swych licznych manifestów artystyczno-estetycznym, w którym postuluje całkowity odwrót od przypisywanych do tej pory muzyce celów, znaczeń i funkcji i skupienie się na samej substancji

58 J. Kutnik, *Gra słów. Muzyka poezji Johna Cage'a*, Lublin, 1997, s. 35.

dźwiękowej, prognozując, że „obecne metody pisania muzyki, szczególnie te, które stosują harmonię i jej odniesienia (...) będą nieadekwatne dla kompozytora, który pragnie stanąć w obliczu całego obszaru dźwiękowego”⁵⁹.

59 J. Cage, *The Future of Music: Credo*, (w:) *Silence...*, op.cit., s. 4.