



Awangarda w muzyce polskiej

Ile lat ma polska awangarda muzyczna? Co w muzyce polskiej XX i XXI wieku było i jest awangardą? Odpowiedzi nie zawsze są oczywiste

Rok 2017 w Polsce oficjalnie ogłoszono rokiem stulecia awangardy. Na obchody złożyły się koncerty, spektakle, publikacje, wykłady i konferencje. Przygotowały je muzea, teatry, galerie oraz rozmaite instytucje kulturalne i naukowe. Za wydarzenie symbolicznie wyznaczające początek owego stulecia uznano otwarcie I Wystawy Ekspresjonistów Polskich, które odbyło się 4 listopada 1917 roku w siedzibie krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Swe prace przedstawili tam wówczas m.in. [Leon Chwistek](#) i [Tytus Czyżewski](#), czyli artyści, którzy współtworzyli oblicze polskiej sztuki w okresie międzywojennym, podobnie jak inni znakomici awangardyści (wspomnieć można choćby [Katarzynę Kobro](#), [Władysława Strzemińskiego](#) czy [Stanisława Ignacego Witkiewicza](#)).

Polska awangarda sztuk plastycznych w okresie międzywojennym miała się, jak widać, całkiem nieźle – jej dokonania budzą podziw także dzisiaj. A jak rzecz się miała w ówczesnej polskiej muzyce? Na tym polu niestety nie możemy poszczycić się wieloma osiągnięciami – scena muzyki polskiej była w owym czasie mocno zdominowana przez nurty narodowo-konserwatywne, odwołujące się do tradycji moniuszkowskiej ([Henryk Melcer](#), [Piotr Rytel](#), [Roman Statkowski](#)) oraz przez neoromantyków wyznających program „Młodej Polski”, z których najważniejszą postacią był [Ludomir Różycki](#). Był też oczywiście [Karol Szymanowski](#), który dla konserwatywnych krytyków był nieznośnym modernistą (jadowitymi napaściami na jego muzykę wślawił się zwłaszcza Piotr Rytel). Istotnie, dla ucha stroniącego od wszystkiego, co wykracza poza system dur-moll wyszukane harmonie jego utworów brzmiały dziwnie i nienaturalnie, lecz na tle najbardziej śmiałych dokonań ówczesnej awangardy europejskiej i amerykańskiej jego muzyczny język raczej nie może uchodzić za radykalny (co oczywiście nie jest żadnym zarzutem). Niemniej w ówczesnych muzycznych sporach w Polsce to właśnie Szymanowski reprezentował stronę „postępową”.

Co zatem z dzisiejszego punktu widzenia może w muzyce okresu międzywojennego uchodzić za awangardę? Z pewnością była nią atonalna i dodekafoniczna muzyka [Arnolda Schönberga](#) i jego dwóch uczniów: [Antona Weberna](#) i [Albana Berga](#). Szokiem dla publiczności i krytyków była także muzyka [Igora Strawińskiego](#) (pamiętny skandal na prawykonaniu [Święta wiosny](#) w roku 1913 w Paryżu) z okresu poprzedzającego jego neoklasycyzyzm. Podobne reakcje wzbudzała nieraz muzyka [Béli Bartóka](#) – jak choćby balet [Cudowny mandaryn](#), szokujący nie tylko z powodu języka muzycznego, ale także drastycznego (prostytycja, zbrodnia) tematu. Radykalizmem rozwiązań w zakresie rytmu, barwy i wysokości dźwięku wyróżniała się muzyka [Edgara Varèse](#) (Francuza z urodzenia, od roku 1927 obywatela USA). Również w Stanach

Zjednoczonych żył i tworzył mało komu wówczas znany [Charles Ives](#) – kompozytor, który już od roku 1906 (orkiestrowy [Central Park in the Dark](#)) eksperymentował z atonalnością, politonalnością, ćwierćtonami, asymetrycznymi rytmami oraz simultanicznymi zestawieniami warstw utrzymanych w odmiennym tempie i charakterze. Dla konserwatystów nie do zaakceptowania była także muzyka neoklasyków („muzyka klasyczna z fałszywymi nutami”), jak choćby twórczość kompozytorów francuskiej „Szóstki” („Les six”), niemniej w dyskursie uprawomocnionym m.in. słynną [Filozofią nowej muzyki \(1949\) Theodora Adorna](#) do nurtu tego przyłączył przymiotnik „restauratorski”.

Ten właśnie kontekst należałoby przywołać, by wyjaśnić dlaczego prawie we wszystkich opracowaniach za jedyne prawdziwego awangardzistę polskiego Międzywojnia uznaje się [Józefa Kofflera](#) (1896-1944). Działający głównie we Lwowie twórca był w Polsce pierwszym kompozytorem używającym techniki dodekafonicznej i poczuwającym się do związku ze szkołą Schönberga. Choć w wielu utworach Koffler ściśle przestrzegał wyznaczonego seria porządku dźwięków, to jednak, zwłaszcza na tle wiedeńskiego ekspresjonizmu, jego kompozycje brzmią dość konsonansowo i „klasycznie” (był m.in. autorem dodekafonicznych [Wariacji na temat walca Jana Straussa](#)). Sam zresztą nie uważał szkoły wiedeńskiej i neoklasycyzmu Strawińskiego za przeciwstawne, co sprawiło, że Koffler dziś bywa uznawany także za prekursora nurtu neoklasycznego w muzyce polskiej.

Lata bezpośrednio po II wojnie w polskiej muzyce przyniosły raczej kontynuację przedwojennych trendów niż nurty nowe. Potem przyszły lata stalinizmu i socrealizmu, zatem awangarda, nawet gdyby istniała, musiałaby się głęboko schować. Sytuacja zaczęła się zmieniać mniej więcej równoległe ze zmianami politycznymi. W roku 1956 odbył się pierwszy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Co prawda grano na nim nawet Brahmsa i Czajkowskiego, ale w programie znalazły się także utwory np. zakazanych dotąd Wiedeńczyków i Strawińskiego. Wśród kompozytorów polskich powstała moda na dodekafonię oraz na wywiedzione z niej techniki serialne, rozwijane wówczas na Zachodzie przez twórców takich jak [Pierre Boulez](#), [Karlheinz Stockhausen](#) i Luigi Nono. Elementy serializmu odnajdziemy m.in. w powstałych pod koniec lat 50. i z początkiem lat 60. utworach [Krzysztofa Pendereckiego](#), [Henryka Mikołaja Góreckiego](#), [Kazimierza Serockiego](#), [Włodzimierza Kotońskiego](#) i [Andrzeja Dobrowolskiego](#). Na nowe prądy wychuleni byli nie tylko młodzi, jak widać na przykładzie [Bolesława Szabelskiego](#), który będąc już po sześćdziesiątce pisał utwory nawiązujące do webernowskiego „punktualistycznego” stylu, do którego można zakwalifikować choćby jego [Koncert fletowy](#) (1964).

Tytuł „ojca nowej muzyki w Polsce” słusznie chyba należy się [Bogusławowi Schaefferowi](#). Jego powstałe w latach 50. utwory, a także opublikowana w roku 1958 książka *Nowa muzyka* świadczą o tym, że nawet w czasach stalinizmu awangarda w Polsce kiełkowała. Na gruncie polskim Schaeffer był pionierem wielu awangardowych innowacji (muzyka elektroniczna i konkretna, muzyka graficzna, aleatoryczna, teatr instrumentalny), a także zaproponował wiele indywidualnych i oryginalnych rozwiązań kompozytorskich, których lista złożyłaby się na osobny artykuł.

O szybkim nadrabianiu zaległości względem nowych nurtów w muzyce świadczy m.in. fakt, że założone w roku 1957 z inicjatywy muzykologa Józefa Patkowskiego Studio Eksperymentalne Polskiego Radia było czwartym ośrodkiem tego rodzaju w Europie, powstałym wcześniej niż podobne instytucje w wielu krajach Zachodu. Elektroakustyczne dzieła tworzyli w Studiu nie tylko kompozytorzy polscy, jak [Włodzimierz Kotoński](#), Krzysztof Penderecki, Andrzej Dobrowolski, Bogusław Schaeffer i [Eugeniusz Rudnik](#), ale także znani twórcy zagraniczni.

Rozwój polskiej awangardy muzycznej polegał nie tylko na asymilowaniu zagranicznych nowości. Dość szybko polscy twórcy zmanifestowali swą odrębność na tyle wyraźnie, że pojęcie „polskiej szkoły kompozytorskiej” weszło do powszechnego użycia. Jednym z jej wyróżników był tzw. sonoryzm (termin dość powszechnie używany w Polsce, który jednak nie zrobił kariery międzynarodowej). Chodziło w nim o wysunięcie na pierwszy plan barwy dźwięku kosztem elementów tradycyjnie pierwszoplanowych, takich jak melodia, harmonia czy rytm. „Sonoryści” chętnie sięgali po niekonwencjonalne metody wydobycia dźwięku, jak gra za podstawkiem instrumentów smyczkowych, rozmaite preparacje instrumentów czy nawet rozbijanie ich na części i używanie każdej części osobno (zwłaszcza w przypadku instrumentów dętych). Sztandarowe utwory polskiego sonoryzmu to m.in. [Tren pamięci ofiar Hiroszimy](#) Pendereckiego, kompozycje Kazimierza Serockiego (m.in. popularna [Swinging Music](#)) czy [Witolda Szalonka](#) (jak [Piernikiana](#) na tubę solo) – twórcy, który opracował obszerny katalog dźwięków możliwych do wydobycia z instrumentów dętych. Utwory sonorystyczne szokowały wielu słuchaczy, ale dla tych bardziej otwartych na artystyczne niespodzianki często okazywały się łatwiejsze w odbiorze niż wyrafinowane konstrukcje serialistów.

Od połowy lat 70. w polskiej muzyce zaznaczył się silny trend określany jako „odwrót od awangardy”. Najbardziej spektakularne jego przejawy doszły do głosu w muzyce Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego, który zdobył światowy rozgłos zwłaszcza dzięki komercyjnemu sukcesowi swojej [III Symfonii](#) (inaczej niż Penderecki, który międzynarodowe uznanie zyskał dzięki swym wcześniejszym „awangardowym” utworom), [Wojciecha Kilara](#), a także kompozytorów określanych mianem „pokolenia stalowowolskiego” (od festiwali organizowanych w latach 1975-1980 w

Stalowej Woli). „Odwrót” ów miał często charakter dość ostentacyjny i przeważnie łączyły się z nim deklaracje skierowane przeciw awangardzie, która „zdradziła muzykę” (Penderecki). Oczywiście nie wszyscy polscy twórcy podzielali takie nastawienie, jednak niewątpliwym rezultatem ówczesnej dominacji artystycznej ideologii tego rodzaju był niewielki oddźwięk, jaki rozwijane wówczas na Zachodzie artystyczne propozycje (spektralizm, „instrumentalna muzyka konkretna” [Helmuta Lachenmanna](#) i jego licznych naśladowców czy tzw. „nowa złożoność”) znalazły w Polsce.

Mniej więcej od czasu przemian politycznych roku 1989, a już na pewno od przełomu wieków, obraz muzyki polskiej stał się bardziej pluralistyczny. Młodzi kompozytorzy, nierzadko po studiach w Niemczech czy w Holandii, mają o wiele szerszy ogląd panoramy muzyki współczesnej i niekoniecznie zapatrzeni są tylko w rodzime wzory. Czyżby zatem postawy „awangardowe” odżyły? Wbrew pozorom o odpowiedź nie jest łatwo, bo należałoby najpierw ustalić, co jest dzisiaj awangardą. Jest to, jak wiadomo, termin wojskowy oznaczający straż przednią, a w sztuce awangardzistami nazywani są ci, którzy wytyczają nowe trendy i nie oglądają się wstecz. Tymczasem rozmaite radykalne innowacje (włącznie z technologicznymi nowościami), które odmieniły muzykę ostatnich lat, stały się elementami, do których sięgać może każdy konstruując swój własny język artystycznej wypowiedzi. Trudno jest dziś zadziwić słuchaczy samym tylko nowatorstwem muzycznego języka, choć nadal można tworzyć rzeczy oryginalne i zachwycające. Czy zatem awangardową można nazwać na przykład muzykę [Agaty Zubel](#), kompozytorki, która spośród twórców młodszego i średniego pokolenia stała się chyba najlepiej rozpoznawalną za granicą postacią nowej muzyki polskiej?

Warto zauważyć, że niejednokrotnie w odniesieniu do muzyki termin „awangarda” bywa używany w znaczeniu innym od słownikowego: „awangardą” jest to, co wykracza poza estetyczne przyzwyczajenia słuchaczy, którzy nigdy nie zaakceptowali, na przykład, atonalnej rewolucji dokonanej przez Arnolda Schönberga i innych twórców. W tym sensie skrajną awangardą nadal jest choćby ukończona w 1948 roku [II Sonata](#) na fortepian Pierre’a Bouleza. Wspomnieć należy też o wyrażanym niekiedy poglądzie, zgodnie z którym innowacje w zakresie materiału dźwiękowego i jego organizacji miałyby być już na wyczerpaniu i za wytyczającą nowe artystyczne perspektywy awangardę może dziś uchodzić tylko włączanie dźwięków w rozmaite „pozamuzyczne” konteksty. Może do nich należeć na przykład fizyczny gest wykonawcy lub elementy wizualne tworzone za pomocą cyfrowych technologii. Nowe możliwości na tym polu oferują multimedia i cyfrowa technologia. Elementy tej postawy odnajdziemy m.in. w utworach [Wojciecha Blecharza](#) czy [Jagody Szmytki](#). Czy jednak pojęcie awangardy w „słownikowym” znaczeniu jest nam nadal potrzebne? Dyskusja nad tymi kwestiami trwa.

Krzysztof Kwiatkowski