

Agon. Rzec o spójności¹

Ryszard Gabryś

Nie zamierzam dokonywać tu analizy dzieła, ponieważ uczynił to wystarczająco wnikliwie Robert Craft². Chciałbym tylko zastanowić się, obierając szczególnie ostry układ odniesienia, nad przesłankami rządzącymi tak zwaną „spójnością” w utworach muzycznych. Interesują mnie kwestie bezpośrednio istotne – czyli kompozytorskie, zaś sferę estetyczną pozostawiam niejako w „podświadomym tle” moich rozważań³.

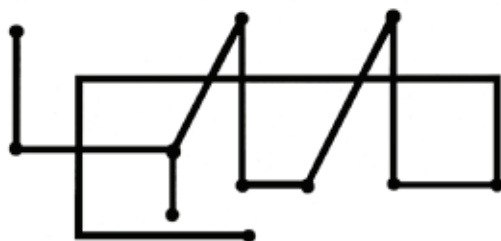
Zamysł uboczny, to zgodne z muzyką baletu, o którym piszę, sprowadzenie wywodów do postaci skrótowej i rzeczywiście koniecznej. Można w tym widzieć protest wobec uderzającego w nas zewsząd chaosu informacji – po wielokroć zbędnych. Na ogół więc omijam podstawowy tok myślenia indukcyjnego i dedukcyjnego, aby uzyskać jaśniej „wytwór” (skądinąd – niezakończony wcale): wnioski. Jeśli zabarwię je „mało naukowym” subiektywizmem, będzie to zgodne ze świadomą intencją. Wierzę mianowicie, iż nie trzeba sięgać aż po dialektykę, by dopuścić przeświadczenie o jakże często na pozór obiektywnych, a w dążeniu do złudnej obiektywizacji bezwzględnych skutkach badań nad sztuką. Pseudo-naukowość: jej chcę unikać – w zamian za nawrót ku pojęciom elementarnym. Tylko one umieją oprzeć się wielkiemu wahadłu – czasowi.

1 Tekst pierwotnie opublikowany [w:] „Zeszyty naukowe PWSM w Katowicach” 10/1969, s. 51-61.

2 *Ein Ballet für zwölf Tänzer*, „Melos” Jg. 24, 10/1957, s. 284-288; *Reihenkompositionen: vom „Septett” zum „Agon”*, [w:] *Musik der Zeit*, H. 12, *Strawinsky in Amerika*, s. 50-53, Bonn 1955. Nadto, dla porównań, radzę zainteresować się perspektywą ujemną (sic!), zawartą w szkicu analitycznym J. Kieldysa *Balet „Agon” i „novyj etap” Stravinskogo*, „Sovetskaja Muzyka”, 8/1960, s. 166-179.

3 Nie bez nadziei, że zaznaczy się ona trochę samorzutnie, chociaż cząstkowo. Ale i tak dosyć – w punkcie wyjścia ku problemowi nadzwyczaj trudnemu i wciąż, wskutek ogromnej różnorodności ujęć szczegółowych, nieokreślonego, o czym przekonać może odpowiedni fragment *Studiów z estetyki* Romana Ingardena, t. 2, Warszawa 1966, s. 277-288.

„Moja muzyka wygląda tak”⁴:



PRZYKŁAD 1.

– rysując powiedział Igor Strawiński do Crafta i objął tą rozległą metaforą wszystko, co według Szymanowskiego zwie się „nieumęczonym poszukiwaniem najkrótszych i najbardziej celowych dróg wewnętrznego swego rozwoju”⁵. Chodzi raczej o całą twórczość, niż o poszczególne ogniwa kompozycyjne. Mimo to właśnie balet *Agon* uznać możemy śmiało za pomniejszony obraz przeciwieństw i zawłości, które dzieliły się dotychczas zawsze na długie, wieloletnie okresy. W muzyce *Agonu* dopełniło się skojarzenie źródeł o genezie modalnej bądź tonalnej z techniką szeregową i dodekafoniczną. Nawet u Strawińskiego fakt ten nie ma równie nasilonych precedensów. Dla kompozytora musi to oznaczać rezultat co najmniej sprzeczny, jeżeli już nie wykluczający się. Strawiński ową grę z zasadzkami eklektyzmu podjął – i zdaniem moim obronił swój punkt słyszenia (a także – widzenia) doskonale.

Teza: chętnie przyznaję *Agonowi* ów niezbędny zasób powiązań wewnętrznych, określanych słowem „spójność”, w czym utwierdziło mnie najpierw samo doznanie słuchowe, spotęgowane momentem przyzwyczajenia, a z kolei – „wejście” w partyturę. Wniosek podobny zgłosić mogę dzięki „zwiadowi” socjologicznemu, przeprowadzonemu wśród studentów PWSM w Katowicach. Oczywiście, należy zastrzec się, iż będą tutaj oddziaływać – w imię owego poczucia spójności – sugestie uzyskane wcześniej, tłumaczące specyfikę twórczą Igora Strawińskiego, w sposób niedialektyczny, podporządkowany wymaganiom tendencji, która właśnie „obowiązuje”. Ponieważ czynnik ten trudno do reszty odrzucić, biorę go jako argument tak mocno

4 Cytuję za „Ameryką” 79/1965, s. 25. O integralnym, a więc ciągłym charakterze właściwych sobie przemian w technice kompozytorskiej rosyjski mistrz przeświadczony był już dawno. Wielokrotnie tłumaczył swoje intencje, walcząc o nie zarówno dźwiękami, jak też w słowach. Przykładów – pouczających! – szukać warto choćby w przedwojennej „Muzyce” – *O mych ostatnich utworach*, 1/1924, s. 15-17; *Moja spowiedź muzyczna*, 2/1934, s. 56-57.

5 Karol Szymanowski, *Igor Strawiński*, „Warszawianka” 7/1924. Por. Karol Szymanowski, *Z pism*, Kraków 1958, s. 100. Szkic poświęcony Strawińskiemu przy okazji jego wizyty koncertowej w Polsce.

zakorzeniony, iż przemieszczający się – przewartościowujący! – z wymiaru umownego (mitycznego) do kręgów świadomości groźących bezpośrednio, naukowemu poznaniu.

Teza przeciwna – a w sensie psychologicznym, świadomym, późniejsza, choć kształtowana z rozmaitych wiadomości jeszcze przed poznaniem utworu: *Agon* to przejściowy ślad, margines, wewnątrz którego usiłuje kompozytor bez dostatecznej wyrazistości połączyć obce sobie punkty wyjścia. Obawę tę pogłębiają (nadal) przesłanki tożsame z argumentami tezy głównej⁶ – wprost proporcjonalne do zamiaru odrzucenia ich!

Suma: jest zatem opisywane dzieło polem i okazją do bardzo gwałtownych konfliktów między zjawiskami intencjonalnie oraz uniwersalnie spójnymi (w koncepcji ogólnej) i obcymi (w szczegółach). Jeśli zaś proces godzenia obu sfer wyda nam się niewystarczający, będzie owo podejrzenie słuszne tylko w stosunku do małej (mniejszej) części problemów tworzących tę dziwną ascetyczną muzykę. Dowód – o ile to możliwe – zawieram w dalszych uwagach.

Czas komponowania *Agonu* (XII.54 – IV.57) był w proporcji do rozmiarów muzycznych raczej dosyć długi, co oczywiście nie sprzyjało formie jednolitej, służąc układowi fragmentarycznemu⁷. Równolegle pisał i kończył Strawiński trzy utwory świadczące o gwałtownym porzucaniu stylów „neo” i przyswajania języka dodekafonicznego, zapowiedzianego metodą szeregową: *In Memoriam Dylan Thomas, Wariacje kanoniczne na temat chorału J.S. Bacha – Vom Himmel hoch, Canticum Sacrum*.

Szukając spójników łączących różnorodną materię dzieła, zacząć wypada od jego nazwy. Agones: starogreckie igrzyska, uroczystości obrzędowe z konkursami obejmującymi także muzykę⁸. Przedmiotem baletu jest nawiązanie do owej idei współzawodnictwa artystycznego przez taniec – wolny od nie będących samą muzyką (lub „geometrią” sceniczną) treści literackich, a w intencjach – nawet skojarzeń⁹. Są-

6 Psychicznie jest tak na pewno. Ale – czy nie stylizuję swoich odczuć dla potrzeb natury rozumowej? Dla – teorii?

7 Por. Ludwik Erhardt, *Balety Igora Strawińskiego*, Kraków 1962, s. 103. Przypomina się tu „Wesele” (1914-23) tworzone w kilku osobnych fazach (pomysł wyjściowy, przygotowanie tekstów, kompozycja, instrumentacja) na przełomie okresów „rosyjskiego” i „neoklasycznego”. Od początku jednak zasadniczy proces kompozytorski kształtował się tam całościowo, w sposób domknięty pod względem wyrazowym i formalnym.

8 W ramach igrzysk pytyjskich ku czci Apollina, istmijskich – Posejdona i nemejskich – Zeusa.

9 A zatem wizja, choreografia, powinny stwarzać możliwie dokładną funkcję zapisu dźwiękowego, rytmów, zjawisk w zakresie formy (imitacja, kanon, zwierciadło). Por. Otto Friedrich Regner: *Der Weg zum „reinen” Tanz*. [w:] *Musik der Zeit*, t. 1, *Strawinsky – Wirklichkeit und Wirkung*, Bonn 1958, s. 35-42. Koncepcję taką, łącznie z uwagami na temat *Agonu*, przedstawiam też w 5 rozdziale mojej pracy magisterskiej „O harmonice wczesnych baletów Igora Strawińskiego”, 1965, maszynopis.

dzę, że zamierzone przez kompozytora zmaganie (porównanie) tancerzy i ujęć choreograficznych rozprzestrzeni warto na źródła i metody organizacji dźwiękowej. Tak oto – rozumowo, nie przeczę – podkreślam sens łączenia modalizmów o pochodzeniu fanfarrowym, dworskim (wywód ich sięga dawnej muzyki użytkowo-artystycznej, pośrednio zaś ludowej – jeszcze przez pamięć dla czasów „rosyjskich”) z doświadczeniami wokół serii, lub też fragmentów dur-moll o różnym stopniu odkształcenia – z kilkudziesięcioma szeregi. Zderzenie dotyczy zarówno odmiennego w każdej technice zasobu (typowe akordy, linie, konsekwencje rytmiczne, fakturalne, barwowe), jak też sposobu posługiwania się uporządkowanym według wstępnych reguł tworzywem. Wyjaśnia się wówczas odległe a wyraźne pokrewieństwa brzmieniowe z innymi dziełami Strawińskiego od *Petruszki* i *Historii Żołnierza* poczynając – obok struktur jakby z *Kwartetu smyczkowego* Antona Weberna¹⁰.

Ponadto wspólny mianownik, w którym zbiegają się korzenie wewnętrznych różnicowań *Agonu*, stanowią balety neoklasyczne. Mam na myśli – podobnie jak Robert Craft i Hans Heinz Stuckenschmidt¹¹ – *Apolla i muzy*¹², *Grę w karty*, *Tańce koncertowe*, *Sceny baletowe*, *Orfeusza*¹³.

Za współczynnik jednolitości uważam nadaną *Agonowi* formę suity tańców, które w części środkowej określane są wprost jako stylizacje baroku: Saraband-Step, Gailliarde, Bransle-Simple, Gay, Double. Podział na kilkanaście miniatur – domkniętych, aczkolwiek wliczonych w ogólną koncepcję równowagi brzmienia i wyrazu, umożliwił wstępne rozczłonkowanie i uporządkowanie obcej w punktach wyjścia materii. Mimo nawiązań i aluzji do pokrewieństw każdy fragment został niesprzecznie określony w nastroju i zasobie środków kompozytorskich. Granice rysują się też w poprzek tańców (Double Pas-de-Quatre, Pas-de-Deux) i w odstępach o charakterze instrumentalnym (Pas-de-Quatre, Coda ogólna, Preludium, Interludia).

Ponieważ opowiadam się zawsze (intencjonalnie i programowo!) a samowystarczalnością muzyki w kompozycjach scenicznych, przeto

10 W części Four Duos – według Crafta. Lecz zależność tę odczuwa on tylko graficznie, papierowo.

11 *Die Ballett partituren*, [w:] *Strawinsky – Wirklichkeit und Wirkung*, Bonn 1958, s. 34-35.

12 Balet okazał się stylizacją muzyki J.B. Lully’ego, tworzącego w siedemnastowiecznym Wersalu. Z tychże źródeł dworskich – chodzi o tańce w czasach Ludwika XIV – czerpie inspirację *Agon*.

13 Problem nie zamyka się w budowie ogólnej czy właściwych Strawińskiemu cechach drobnozgowych (smakach) co do kształtowania elementów – zawsze oszczędnego, „deformacyjnego”. W grę włącza się bowiem emocja, pomimo różności kontrastów cierpka i przez ascezę swą podobna. Kompozytor dostrzegł ją u siebie, ledwo zaczął neoklasycyzm, w postaci „suchej, chłodnej i przezroczyściej niby szampan sec, który nie słodzi, nie koi, jak inne gatunki tego trunku, lecz pali” – *O mych ostatnich utworach*, *op. cit.*

dopiero teraz – i na marginesie, chociaż mógłbym znaleźć argument przeważający – sięgam ku warstwie wizualnej¹⁴, choreograficznej. Wciąż ta sama, „realnie abstrakcyjna” konwencja baletu wywiedzionego z założeń klasycznych – więc: unizm sceny, kostiumów, figur¹⁵, czyż to nie silny spójnik dla uniwersalizmu partytury? W słowie „spajać” rozumiem tu „podkreślać sobą”, skupiać naokół to, co muzycznie przylegające. Inaczej: podstawowe i wspólne wobec momentów ubocznych (one przyjmują ten pozór!), ważnych dla wzmacniającego, dialektycznego przeciwieństwa. Odkąd myśli i wrażenia kierują się na powrót ku muzyce, by kształtować jej organiczną całość przez zgodny z sugestiami scenicznymi wybór cech stylotwórczych i wyrazowych. (A są nimi owe szorstkie faktury instrumentacyjne, współbrzmienia „brzydkie” zwody metroritmiczne, „wąskie” melodie – w kontraście z geometrycznym i lustrzanym pięknem czystego tańca. Mianownik obu warstw – to ich asceza. Romantyzm ponadczasowy wbrew historycznemu).

Przesłanki naszkicowane wyżej – przypomnę je: tytuł jako obszar i zasada współistnienia składników wzajemnie obcych, forma suitowa jako wstępny sposób uniknięcia eklektycznej pseudo-więzi oraz jednoczący muzykę taniec – przyczyniają się zasadniczo do skuteczności aktu integracyjnego¹⁶, nawet jeśli kompozytor nie uzmysłowił ich sobie *a priori*. Lecz główne aspekty tego „równania sprzeczności” wkomponowane są w partyturę i zawarte w słyszeniu analitycznym. Zestawiając dowolne – także biegunowe! – zjawiska muzyczne bądź jakiegokolwiek inne, ujawniamy zawsze „podskórną” współzależność (najpierw tworzywo, później reguły gry) – na przemian bezpośrednio i stopniową. Pochodzi to z praw, którym ulega wszystko. Są one niezmiennie dla całego uniwersum. Rzeczą twórcy – zwłaszcza kiedy igrać zamierzył z eklektyzmem – jest owe „napięcie organiczne”, dające sens przypadkom, umocnić, uwydatnić je zabiegami wyni-

14 Ten ryzykowny – już choćby magicznie: liczbowo! – przypis ma zwrócić uwagę na aspekt dodatkowy, którego zwykle nie wlicza się w muzykę. Partytura jako wartość graficzna, sprzężona (i to zwrotnie – za pośrednictwem wrażeń natury psychologicznej) z odczuciami słuchowymi. Co do *Agonu* – wyznać muszę – przy wszystkich, różnym metodom twórczym odpowiadających, zgęszczeniach i rozrzedzeniach znaków moje poczucie całości jest plastycznie zaspokojone. Więc: równowaga i ujednolicenie zapisu. To zaś rzutuje na sferę doznać akustycznych, będąc zarazem ich funkcją pochodną.

15 Michał Kondracki po prawykonaniu: „Nowy balet Strawińskiego *Agon* w choreografii Balanchine’a jest wzorem najściślejszej współpracy kompozytora z twórcą akcji scenicznej. Rozwój tematów i polifonia orkiestry zostały przetransponowane w całej pełni na sztukę baletową. (...) Balanchine, jak wiadomo, hołduje czystej formie i mechanicznej technice, nie skażonej żadnym zabarwieniem fabuły literackiej ani impulsów emocjonalnych (?). Jego oschła, ściśle matematyczna inwencja choreograficzna doskonale odzwierciedla jałową suchość i surowość dyscypliny dźwiękowej twórcy *Agonu*”, *List z Nowego Jorku*, „Ruch Muzyczny” 5/1958, s. 19-20.

16 U wykonawców i odbiorców – każdorazowo, aż do przeświadczenia konwencjonalnego, wieloosobowego.

kłymi z intencji świadomych. W perspektywie „Agonu” oznacza to budowę ramową, wszech-symetrię (daleką jednak od mechanicznej regularności), dążenie ku równowadze elementów wyodrębnionych, ale przenikających się cząstkowo, rozwój bliższy montażowi całości (suity) niż popisom przetworzeniowym, wreszcie coraz wyraźniejszy, urozmaicony zakres doświadczeń typu dodekafonicznego – swoiste crescendo metody kompozytorskiej.

Jedność poprzez symbol: dwanaście ogniw kompozycji, tyleż osób tańczących, dodekafonia. Oto szeroki, z zewnątrz przydatny wyznacznik zamysłu integracyjnego u trzech podstaw – myślę zarazem o formie całości i sposobie ułożenia atomów, nadto o scenicznym odpowiedniku dla warstwy dźwiękowej. Wobec powszechnych już dążeń do możliwie ścisłego przekładania zdarzeń organizacyjno-brzmieniowych na choreografię odpowiednik ten – podobnie jak ilość fragmentów – ma sens ledwo uboczny. Zanim przyjrzymy się budowie utworu, dodać warto, że inspiracją wspólnoty wyrażonej przez liczbę musiała tu być pierwotnie pełnoskalowa, chromatyczna suma dźwięków.

Balet rozwija się trzyczęściowo, z wewnętrznym podziałem na składniki drobniejsze¹⁷ (*vide-schemat*). Zakończenie ogólne jest prawie dosłowną powtórką Pas-de-Quatre. Uznamy to za współczynnik równowagi i jej granicę. Zabieg tego rodzaju, będący czynnością mechaniczną, choć historycznie uzasadnioną, domaga się ważkich powodów. Toteż chcę zaspokoić wątpliwość co do kwestii, czemu kompozytor zrezygnował tym razem¹⁸ z odmian i przetworzeń, a wybrał postępowanie najłatwiejsze. Otóż domyślam się, że krok ten konieczny był właśnie ze względu na różnorodność wnętrza suity. Jakikolwiek skłócone z naszą pamięcią o muzyce początku odstępstwo słuchowe należało rozumieć w sensie zachwiania przesłanek integracyjnych. Tożsamość domykającej dzieło kłamry wydaje się – zgodnie z proporcjami odwrotnymi – logiczną rekompensatą za groźbę obcości nie do pogodzenia.

Tenże pogląd – o stosunku Interludiumów wobec siebie i muzyki Preludium.

Ogniwa skrajne (I i III) wykazują charakter zbiorowy (*corps de ballet*), środek to popisy solistów. Schodząc głębiej w symetrię wskażemy ją – z uwagi na muzykę i dobór tancerzy – wzajemnie w obu Pas-de-Trois (inwersje) i dośrodkowo w Pas-de-Deux. Natomiast potrójny kwartet nawiązuje do początkowego odcinka Double Pas-de-Quatre, skontrastowanego tam z odświeżającym sferę brzmieniową pokazem techniki szeregowej. A – B – A1. Przykładu odwrotności przez inwersję niech dostarczy forma Saraband-Step (rytm, rozmiar interwałów, kierunek, zamiana ról w instrumentach), gdzie następnik stwarza peł-

17 Uгода z logiką craftowską, choć kompozytor nie wpisał tego podziału do partytury. Słuszne i symetryczne byłoby też mówienie o czterech częściach, wyodrębniając Pas-de-Deux.

18 Por. *Lis, Canticum Sacrum*, harfa w skrajnych scenach *Orfeusza*.

ną i wyraźną równowagę okresowi poprzedniemu (tonika B – dominanta F – powrót), czyniąc to w sposób konsekwentny, aczkolwiek nie całkiem podobny dźwiękowo.

Symetryzacja ujęć wielkoformalnych odzwierciedla się przede wszystkim – i tu już sięgamy do perspektyw szczegółu – w postaciach szeregów lub serii, przy czym osią przekształceń może być osobno, a także zarówno, pion (rak) i poziom (inwersja)¹⁹. Skłonność do formuły lustra gotów jestem dojrzeć również wewnątrz. Dla nas istotna będzie obecność tychże zjawisk w ujęciach o pochodzeniu tradycyjnym [Przykład 2].

Choćby w t. 26-29 (586-589) – klarnety

w fazie końcowej symetria z przewrotem interwałów

PRZYKŁAD 2.

Margines: symetryczne spojrzenie tancerki kolejno na partnerów Bransle Gay – w chwilach, gdy kastaniety wyznaczają solo rytmikę ostinata, przy ugodzie metrycznej²⁰.

Idea jednoczenia toku muzycznego za pomocą symetrii wnika do wszystkich warstw, nie bacząc na ich zasięg. Odchylenia szczegółów i swobody dźwiękowe pozwalają domyślić się, że kompozytorowi szło tu więcej o „barokową”, urozmaiconą równowagę, niż o dosłowność mało twórczych powtórzeń.

Pewnik: koncepcja trójdzielna rzutuje wpierw na całość baletu i jego części duże, aby przeniknąć do fragmentów środkowych (5, 6, 7) – ponad źródłami historycznymi i kompozytorskimi, jakie rządzą *Agonem*. W sugestiach odnośnie płci i liczby zespołu tańczącego oraz w sensie dźwiękowym (muzyczno-emocjonalnym) oznacza to z zasady dialektyczne dodawanie: teza – sprzeciw – synteza. Następstwa taneczne układają się w myśl ciągów arytmetycznych. Duety i tria części III, przechodzące do zestawienia kwartetowego, mają swe odpowiedniki wcześniej, przy kierunku odśrodkowym (raz Pas-de-Deux, dwukrotnie Pas-de-Trois, po trzykroć Pas-de-Quatre). W analogii szczegółowej su-

¹⁹ Bez większej zależności od przeniesień.

²⁰ Podobno wskazówka Strawińskiego – za Craftem, t. 315 i 320.

mowanie dotyczy też zasad organizacyjno-dźwiękowych. Obrazuje to dosadnie cykl Bransle Simple – Gay – Double [Przykład 3].

teza:
2 1 2 1 5
przewaga kroków
seria – suma;

inaczej:
3 2 5 2 7
przyrost arytmetyczny
uwytatnione skoki,

seria – suma:
zawartość szeregu II uporządkowana skalowo,
po przeniesieniu o cały ton, schemat 1:2

PRZYKŁAD 3.

Montaż posiada tutaj rozumowo określoną formułę integracji. Przejawia się ona w stopniowaniu podobieństwa – bez zaskoczeń, także emocjonalnych. To w *Agonie* częstsze: łatwiej służy spojeniom. Część końcowa (od Pas-de-Deux do Four Trios), kierowana przez wspólną serię, zdaje się potwierdzać ten osąd równie znacząco. Ostrzejsze zmiany – mam na względzie wyraz – nie potęgują sprzeczności rzemiosła kompozytorskiego.

Pierwszym sposobem ułożenia sensownej mozaiki cząstek bywa ich fazowy nawrót. Wskazywałem na „początek-koniec” oraz Interludia. Miniaturę takiej postawy dostrzegam w ramach Pas-de-Quatre, a pośród tańców pisanych szeregowo lub dodekafonicznie – w Pas-de-Deux.

Język muzyczny Strawińskiego uległ już w *Pietruszce* nadzwyczaj surowym zawężeniom. Tworzywo dur-moll, odświeżone cechami modalnymi i zredukowane, osiągnęło nowy, nie-funkcyjny wymiar. Ograniczając każdorazowo swe pole działania (w zamian za „przeskoki” stylów), a zarazem coraz chętniej wkraczając w muzykę dawną poprzez gąszcz matematycznych niemal reguł, doszedł kompozytor do własnego sposobu posługiwania się dźwiękami – do „naukowej” mikro-observacji uzależnień, które narzuca ów kosmos. W imitacjach, kanonach, symetriach, w sztywno uściślonym kontrapunkcie²¹ – uj-

21 „Czysty kontrapunkt wydaje mi się jedynym możliwym materiałem, z którego wykuwać można mocne i trwałe formy muzyczne. Nie zastąpią go ani najbardziej wyszukane formy harmoniczne, ani bogata instrumentacja. Formy zbudowane na planach modulacyjnych czy na pochodach harmonicznym są nikłe i noszą zawsze niezdecydowany, połowiczny charakter. To pseudofomy muzyczne, które tylko przysłaniają mniej lub więcej zręcznie brak mocnego kośćca. Nie harmonia, sub-

rzał zbiór praw i mógł odtąd dążyć, zrazu podświadomie, ku webernowskim konstelacjom z dwunastu dźwięków²².

Agon zetknął przyczynę i skutek, maskę i twarz odmłodzoną, by ukazać związki ponadczasowe. Dodekafonia krystalizuje się tu stopniowo. Wyodrębnię kilka nie nazbyt przemieszanych faz: a) dźwiękowa redukcja modalizmów (nazwą tą ogarniam również dur-moll, bowiem to już tylko wymienne i podważone deformacjami odcienie) jako bezpośredni próg komponowania za pomocą szeregów; b) popis w sztuce imitacji (Preludium) i kanonu funkcyjnego (Gaillarda); c) dążność do poziomego i pionowego użycia całej skali chromatycznej drogą skojarzeń „politonalnych”; d) aluzyjne symetrie; e) w takich samych przekształceniach (rak oryginału, inwersja, jej lustro, kanon) – szeregi z kilku tonów [Przykład 4]; f) poprzez ich dwunastodźwiękową sumę w Bransle Double – serie [Przykład 5].

Double Pas – de – Quatre t. 81-95:

skoki
aluzja symetryczna

przemieszczenie
interwałów

ruch sekundowy
1 1 2 1 2 2

Pas – de – Deux t. 463-472

2 4 2 1 2 4 2

O I

t. 484-490

2 4 2 1 2 4 2

R I

PRZYKŁAD 4.

Coda First Pas – de – Trois

2 1 2 1 2 1 2 1 2 5 6

pokrewieństwo z serią
Bransle Double
i szeregami linearnymi

Pas – de – Deux i fragmenty dalsze

1 3 1 1 3 1 3 1 3 1 3

początkowo układ 1:3
nie jest tak wyraźny,
echo B-A-C-H, kombinacje przen

PRZYKŁAD 5.

stancja płynna i chwiejna, lecz kontrapunkt jest prawdziwym materiałem konstrukcyjnym w muzyce”. *O mych ostatnich utworach, op. cit.*

²² Por. Bogusław Schäffer, *Klasyki dodekafonii*, t. 1, Kraków 1961, s. 150.

Z perspektywy spojeń uwagę zwraca diatoniczny, kojarzący się ze skalami, kształt lub posmak niektórych ujęć szeregowych i konstelacji, przy czym korzenie wydają się spokrewnione z motywiką pochodzenia modalnego. Wielokrotnie formuje ona – dla serii! – wzór z półtonu i sekundy wielkiej (1:2).

Przejdźmy do współbrzmień. Saraband-Step swoim zniekształconym B-dur – jego ostrością – przewyższa nieraz harmonie atonalne, poddane czynnikowi polifonicznemu. Przebudowując śmiało akordy dur-moll, sięgając do pionów bifunkcyjnych (Gaillarda – cezury) i bitonalnych (Preludium z Interludiami) – wyznacza Strawiński harmoniczny świat *Agonu*. Poczucie tercjowe jako elementarna reguła nawarstwień w akordach ma wciąż – i to łącznie z dźwiękami deformującymi oraz zabarwieniami – siłę nadrzędną, co nie wyklucza momentów realnego, obok dur-moll, nowatorstwa harmoniki porządkowanej serią²³. Na ogół zaś – myślenie harmoniczne zdaje się przyjmować w obu sferach podobną co do następstw i ujęć pionowych formę. Odciskają się w nich bowiem te same, dawno już przez twórcę wyodrębnione przesłanki właściwego sobie (jednostkowo!) zasięgu urazów i przyzwyczajęń. Słowem: konwencjonalizmu.

Jeszcze ważniejsze w interesującym nas względzie będą centra brzmieniowe (nuta, akord, postęp), aczkolwiek ich byt dodekafoniczny trąci paradoksem. Są jednak dyskretne, a zbliżają się niewątpliwie ku modalizmowi funkcyjnemu, który je stworzył. Tu wspomnę o metodzie rekompensaty powtórzeń²⁴ nowymi sytuacjami (chodzi o układy rytmiczne, wewnątrztaktowe, o agogikę, barwę, natężenie, współzależność polifoniczną). Przykładów mnóstwo, wszędzie!

Rolę spójną przyznamy też wrażeniom ciągłości metrytmicznej. Próby wyjścia z powziętych dla toku rozwojowego zasad, z pulsu kreski taktowej, jaką wciąż jeszcze odczuć możemy przez nawyk, są za słabe, aby to przeświadczenie obalić. Strawiński przyzwyczał nas do swoistej psychologii czasowej i mimo naporu niespodzianek oraz przysłowiowego bogactwa rytmów zachował ją.

Wielko-interwałowy rysunek linii dodekafonicznych (oraz akordów) nie pojawia się bez fazy przygotowawczej w podłożu modalnym. Pokrewieństwo obejmuje również – przez odwrotność – melikę ścięzioną.

Mnożą się powiązania szczegółów. Wyimki ciągu kwintowego przyjęły znaczenie „tonik” w kadencjach zamykających kolejne fragmenty części I (więc także cały balet – ze względu na pomysł ramowy). Stąd właśnie ów pasaż Preludium, C-dur w zaczęciu Gailliardy, nawiązanie kwintą w ostatnim tańcu First Pas-de-Trois. Cykl ten posiada inną

23 Dla przykładu – końcówka w Adagio Pas-de-Deux. Dla porównania – *Święto Wiosny* z kilkoma niewątpliwymi analogiami brzmieniowymi.

24 Nie tylko w *Agonie* – już u źródła twórczości! Bogusław Schäffer zgłasza to zjawisko rozpatrując późniejszą kantatę *A Sermon, A Narrative and a Prayer*. Por. *Klasyki dodekafonii*, t. 2, Kraków 1964, s. 314-315.

jeszcze przesłankę spójności: równoległe seksty i tercje o wydzźwięku barokowym.

Aby nie poddawać się drobiazgom, wskażę już tylko łącznik pomiędzy Four Trios a finałem. Zachodzi tam skojarzenie akordu septymowego z konstelacją dwunastodźwiękową. Pamiętajmy jednak, że wyznacznikiem seryjnym jest w połowie tercja!

Takie oto są najważniejsze (z pewnością – najbardziej wyraźne) zamysły kompozytorskie co do warunków uzyskania spójności. Kontrapunkt przeciw myśleniu harmonicznemu: zatarcie granic²⁵. Wybór między pokusą „mimesis” a jawnością – z za Weberna. Kompromis.

Zastanawiając się wielokrotnie nad swoimi odczuciami emocjonalnymi, uwierzyłem, iż przeciwieństwa, z których wynika tu charakter muzyczny, dopełniają się mozaikowo w kręgu naturalnych dla formy suitowej kontrastów²⁶. Pośród przesłanek, jakie mogły wzbudzić ten pogląd, umieściłbym dostępną mi koncepcję odtwórczą²⁷. Problem – czy *Agon* lub inne dzieło zawiera dosyć poczynań spójnych – nie jest rzeczą bezwzględną i uchwytną. Zamiast irracjonalnej granicy należało by mówić co najwyżej o „sferach przejścia”: wzrostu – zaniku. „Spoistość” zmienia swój sens, zarówno ów psychologiczny i ten formułowany wciąż przez historię²⁸. Kierunki współczesne, skrajne – od śmiałego aleatoryzmu i zgody na tworzywo konkretne – już w założeniach swoich nasuwają wątpliwości co do pojęć „obce-spójne”. Dziś słyszymy inaczej – także to, z czym nas kiedyś oswojono w myśl powszechnych umów i konwencji. Uczymy się – bezustannie – zasad kojarzenia przeszłości. A skoro nawet „muzyka” w pojęciu webernowskim przestała ogarniać siebie, czymże są jej dawne, o ile teraz mniej pełne, warstwy i zakresy. Dlatego nie zamierzam rozwijać tematu: *Agon* a „eklektyzm”²⁹, choć mógłbym, dobierając ostrożnie słowa, ocalić tę muzykę (przez iluzję?) również wobec takiego sensu. Ostra, wewnętrzna zmienność elementów (a chodziło by też o „poboczne”: obsadę instrumentacyjną, sposoby gry, przebieg napięć) uwydatnia omawiany balet jako mozaikę, służąc równocześnie – w skutkach wyrazowych – dwóm zasadom integracji. Są to: zbliżające przenikanie sił (prawo wielkich liczb) lub „egocentryzm” dopełniony przyprawą dialektyczną. Zasada pierwsza daje się przeważać w myśleniu ogólnym,

25 Strawiński powiada bez różnicy napięcia. Zob. „Ruch Muzyczny” 10/1961, s. 9.

26 Przypominam mój „zwiad” socjologiczny w PWSM: grupa studentów młodszych, mniej obeznanych słuchowo i kompozytorsko z muzyką współczesną, oceniła te różnice jako przekroczenie dopuszczalnego zasięgu obcości w utworze muzycznym.

27 Nagranie: Südwestfunk-Orchester, Baden-Baden. Dyrygent: Hans Rosbaud.

28 Tu wyznam, jeśli to argument, że pierwsze, pół-świadome impulsy do poczynań w rodzaju „collage” i „pop-art” zaczerpnąłem z dzieł Strawińskiego! Paradoxs? Był to akt bliższy teorii – skrajne rozumowanie nad muzyką, poczęte z jej marginesów.

29 Zob. Stefania Łobaczewska, *Stylę muzyczne*, t. 1, cz. 1, Kraków 1960, s. 31. Zawężenie definicji, dotychczas zresztą słusznej, w ogólnikach.

druga – w rozwiązaniach szczegółowych. Dzięki temu kompozytor swoją grę proporcji, zwątpień – wygrywa. Czas, tocząc się, scala dzieło, sprzyja *Agonowi*³⁰.

I jeszcze wyznanie: szkic niniejszy – jak i jego przedmiot: ślad wahań – pozwolił mi zrozumieć obecną konieczność rozwarstwienia teorii o muzyce. Naprzeciw eseju literackiego niemal, a przez subiektywizm i język – naukowego! – postawiłbym dowód matematyczny: wnioski po analizie od razu w formie zróżnicowanych tez, argumentacja ściśle logiczna (wprost i wbrew) pismem ujętym w symbole, powrót do wniosków wyższego rzędu. Doświadczeń tych – wobec przyszłej syntezy – uniknąć nie można. Przeto...

30 Korzystałem z wydania „Hawkes Pocket Scores”, London, Cop. 1957.