

Klasycy

B. SCHÄFFER

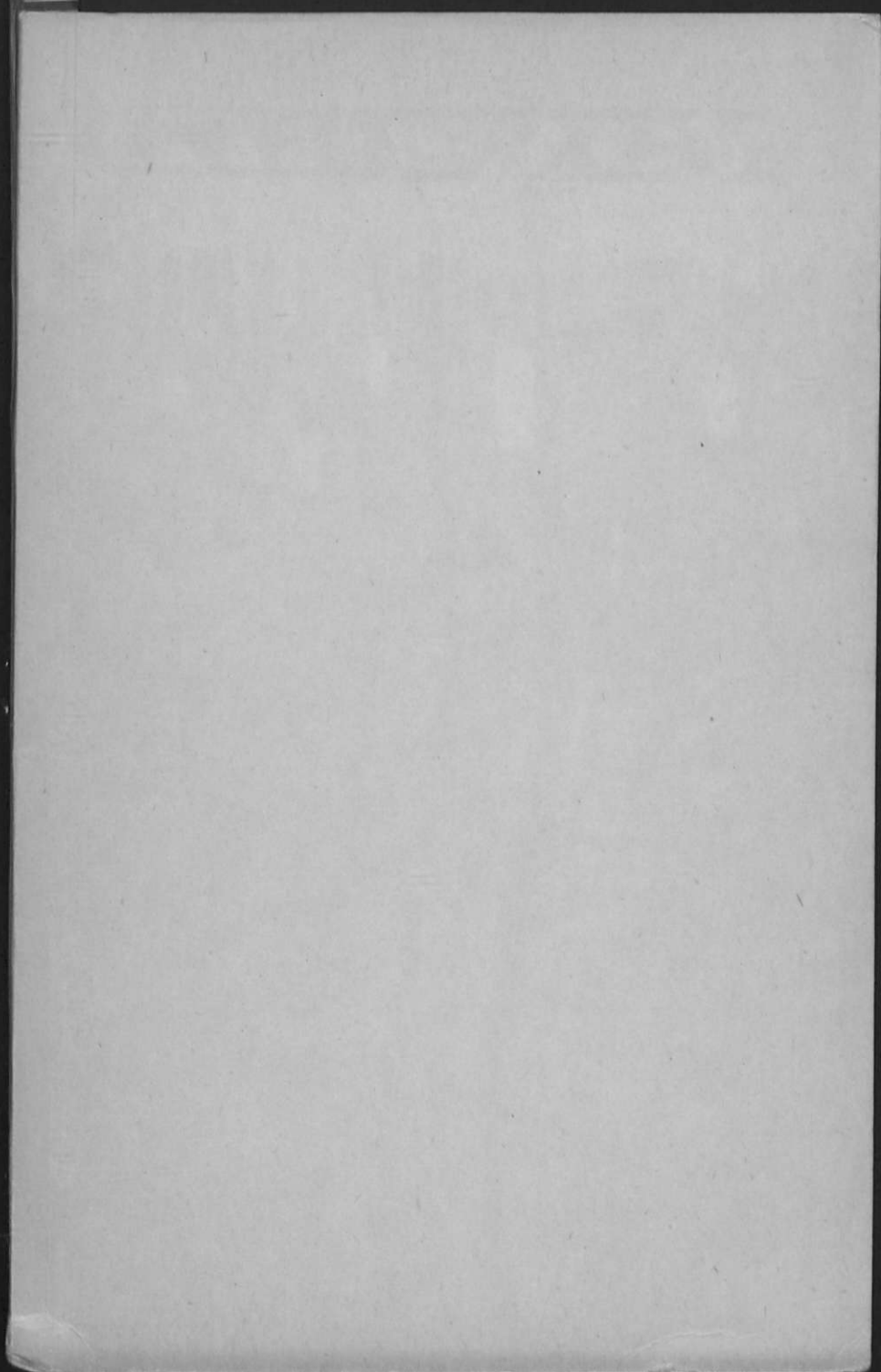
dodekafonii

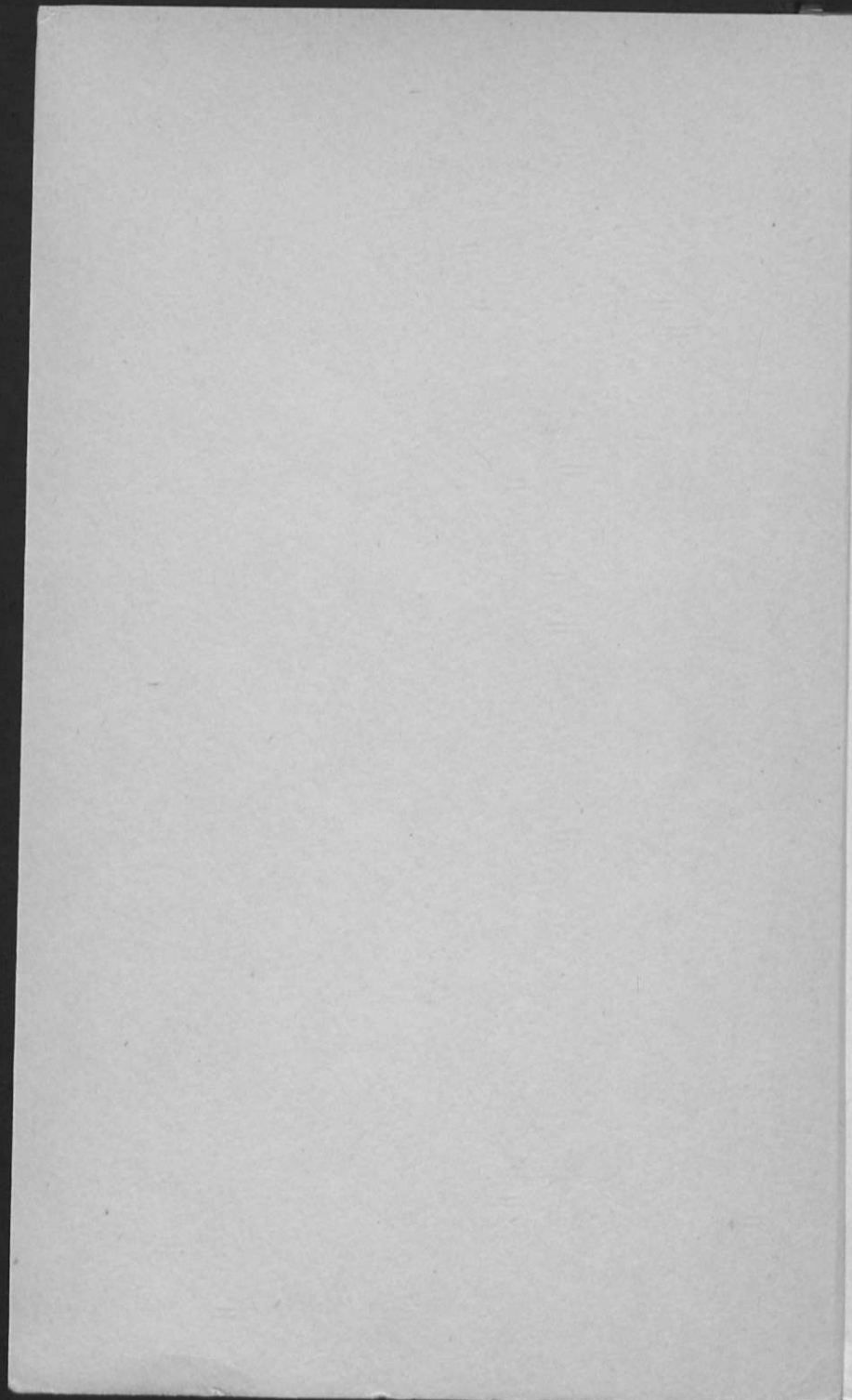
WM

1

Książka B. Schöffera o klasykach dodekafonii, czyli Schönbergu, Bergu i Webernie, jest w polskiej literaturze muzykologicznej zjawiskiem szczególnym. Napisana przez jednego z najwybitniejszych muzykologów-teoretyków muzyki, a równocześnie kompozytora, traktuje o genezie dodekafonii, jej twórcach, o historii tej techniki; zawiera eseje biograficzne o trzech klasykach, omówienie największych dzieł dodekafonicznych. Jeden z rozdziałów poświęca Autor muzyce tych twórców, którzy rozwinęli technikę dodekafoniczną, muzyce Křeneka, Leibowitza i Dallapiccoli. Pełnej rzeczowości książce Schöffera odpowiada słanna forma literacka, jasny tok narracji.

Uzupełnienie pierwszego tomu „Klasyków dodekafonii” — części historycznej, stanowi tom drugi — część analityczna, składająca się ze stu kilkudziesięciu szczególnie interesujących fragmentów wybitnych dzieł dodekafonicznych, z których każdy posiada szczegółowe omówienie.





Bogusław Schäffer

Klasycy dodekafonii

1961

B. SCHÄFFER
KLASYCY
DODEKAFONII

1910-1911

1911-1912

1912-1913

Bogusław Schäffer

Klasycy dodekafonii

Część historyczna

1964

POLSKIE
WYDAWNICTWO
MUZYCZNE

Wydanie II

Bogusław Schaller

Klasycy dodekatonii

Opis historyczny

1954

POLSKIE
WYDAWNICTWO
MUSICALNE

Obwolutę projektował Witold Skulicz

1

Wprowadzenie

Klasycy dodekafonii. Ten termin — przyjęty już w samym tytule książki — wymaga wytłumaczenia.

Słowo *klasyk* ma swoją długą historię i początkowo nie oznaczało bynajmniej tego, co my dziś przez nie rozumiemy. *Classici* — tak nazywano niegdyś w państwie rzymskim, gdzie szacowano ludzi podług bogactwa, obywateli najbardziej majątnych. Ten przywilej społeczny przeniesiono z czasem na znakomitych pisarzy, określanych jako *scriptores classici*. Sztuka i kultura Odrodzenia widziała w świecie antycznym wzór i wartość ponadczasową, nieprzemijającą; odtąd pojęcie *klasyczny* — odnoszone do Grecji i Rzymu — stało się synonimem takich przymiotów, jak: piękny, wyrównany, zgodny, idealny. Było w tym, rzecz jasna, duże uproszczenie, uderzające już choćby przez to, iż nie starano się ani o znajdowanie hierarchii wartości, ani też o odróżnienie czasu, stylu czy pochodzenia dzieł (tak na przykład nie odróżniano sztuki greckiej od rzymskiej, a to głównie dlatego, że greckie dzieła poznawano niemal wyłącznie z rzymskich kopii). Terminami *klasyczny* i *klasyk* w odniesieniu do dzieł sztuki i artystów nowożytnych zaczęto się posługiwać dopiero w ostatnich wiekach. W muzyce wyodrębniono nawet styl klasyczny, którego głównymi przedstawicielami są: Haydn, Mozart i Beethoven, wszyscy trzej działający przez wiele lat w Wiedniu i stąd też nazywani ściślejsz klasykami wiedeńskimi.

Niespełna osiemdziesiąt lat po śmierci ostatniego kla-

syka wiedeńskiego, Ludwika van Beethovena, który swymi ostatnimi utworami wykroczył daleko poza styl klasyczny, stając się jednym z pierwszych romantyków, w Wiedniu, w klasie kompozycji młodego jeszcze, lecz niezwykle czynnego i głośnego już w tym czasie pedagoga Arnolda Schönberga, spotykają się dwaj jego najwybitniejsi i stosunkowo niewiele od niego młodszy uczniowie — Alban Berg i Anton von Webern. Pomiedzy nauczycielem a uczniami zawiązuje się z czasem bezprzykładnie serdeczna przyjaźń, tym bliższa, że oparta na wzajemnym szacunku i wspólnym kierunku poszukiwań twórczych. Tym trzem wybitnym muzykom nie wystarczały tradycje — ani klasyczna, ani romantyczna, choć mieli dla obu wielki kult. Dążyli oni do znalezienia nowego języka dźwiękowego, takiego, którym można by wyrazić to, czego środkami, jakie zastali, wyrazić nie mogli. Kilkanaście lat po pierwszym spotkaniu trzech młodych muzyków Arnold Schönberg ustala zasady techniki dodekafonicznej, tj. dwunastotonowej, która — przejęta wkrótce przez Berga i Weberna, a następnie i przez nich, i przez późniejszych kompozytorów zmieniana — rozwinęła się w technikę niemal tak zdyscyplinowaną, jak język systemu dur-moll. Obecnie działa już trzecia generacja dodekafonistów. Odległość czasowa pomiędzy pierwszym zastosowaniem techniki dwunastotonowej a dniem dzisiejszym sięga już niemal czterdziestu lat; stąd pierwsze pokolenie dodekafonistów może być określone mianem *klasyków dodekafonii*, tym bardziej że przewrót w języku dźwiękowym, jakiego dokonali Schönberg, Berg i Webern, miał i ma wpływ nawet na tych kompozytorów, którzy by chcieli się trzymać z dala od domniemanych skrępowań dyscypliny dodekafonicznej. Schönberg, Berg, Webern — te trzy nazwiska łączą się

w całość raczej w sensie historycznym niż stylistycznym. Jednoczy je wspólny punkt wyjścia, wspólna idea odnowy muzyki, która — jak już podkreślono — bardzo silnie zwierzała ich przyjaźń, i — by odbiec na chwilę od wielkich słów — wspólna początkowa litera imion (Arnold, Alban, Anton), która w nowym półwieczu staje się jakby symbolicznym *a*, nadającym ton.

Ale też różni ich od siebie wiele, o czym Czytelnik dowie się bardziej szczegółowo w dalszych rozdziałach książki. Charakter twórczości, temperament artystyczny, ideały ekspresyjne, zakres i rozległość dorobku kompozytorskiego, zainteresowania techniczne — to tylko najważniejsze punkty różnicujące muzykę trzech wielkich mistrzów dodekafonii.

Stosunkowo największe sukcesy odnosił Alban Berg, głównie swoją operą *Wozzeck*, która zresztą nie opiera się na technice dwunastotonowej, co bywa często używane jako argument przeciwko dodekafonii. Najmniejsze — Anton Webern, kompozytor za życia zupełnie zapoznany, protekcjonalnie tylko zaliczany do tzw. szkoły Schönberga, i to raczej jako uczeń niż samodzielny twórca. A sam Arnold Schönberg? Podziwiany jako muzyk bezkompromisowy, Schönberg był za życia „ceniony”. Słowo to kryje w sobie mniej, niż się wydaje, a na pewno nie przystawało do autora *Mojżesza i Arona*. Bowiem Schönberg — to nie tylko pedagog, inspirator ruchu nowatorskiego i odkrywca dodekafonii, to przede wszystkim kompozytor, artysta, który w stosowanym przez siebie języku dźwiękowym powiedział w naszym stuleciu bodaj najwięcej. Zostawmy jednak ocenę twórczości klasyków dodekafonii na później. Książka niniejsza nie jest apologią ich twórczości. Jak w każdym dorobku twórczym, tak i w dorobku Schönberga, Berga i Weberna znajdują się

utwory mniejszej lub wręcz małej wagi, o czym — jak dotychczas — nie raczyli pamiętać ich zapamiętali chwalcy. To symptomatyczne: krytycy negatywni podają w wątpliwość wartość najlepszych dzieł dodekafonistów, zaś apologety — nawet nie zauważają różnic pomiędzy arcydziełami a utworami przeciętnymi. W tej książce autor, którego dzieli co najmniej dziesięcioletni dystans od ostatniego dzieła klasyków dodekafonii, uważa za stosowne podjąć się bliższej klasyfikacji dzieł podług ich wartości czy przynajmniej znaczenia. Będzie ona może zbyt subiektywna, ale lepsze to niż zupełna obojętność estetyczna.

Parę słów jeszcze o charakterze i przeznaczeniu książki. Książka swym charakterem zbliża się do dzieł popularnonaukowych; *naukowość* sięga tu od pracy źródłowej aż po pracę krytyka muzycznego.

Przeznaczenie książki. Wiem dobrze, że nie ma Czytelnika idealnego. Lecz gdyby istniał, musiałby: być obeznany z terminologią muzyczną, choćby częściowo z literaturą muzyczną, a nie znać bliżej spraw tu omawianych. Ale też nie weźmie tej książki do ręki Czytelnik nie zainteresowany jej przedmiotem. I tym się pocieszam. Usiłowałem tę książkę pisać przystępnie; nie dlatego, by zachęcić do jej przeczytania, lecz po to, by mówić możliwie jasno o rzeczach nie zawsze jasnych, łatwo o rzeczach bynajmniej niełatwych. Czy mi się to udało? Myślę, że przynajmniej w jakimś stopniu.

Studiując książkę z zakresu sztuki, Czytelnik powinien znać stosunek autora do omawianego przedmiotu. Powiem więc od razu: nie jestem „entuzjastą” muzyki klasyków dodekafonii. Z ich dorobku pociąga mnie zaledwie kilkanaście wybitnych dzieł, reszta — nie.

To wszystko, co na wstępie chciałem powiedzieć.

Od romantyzmu do ekspresjonizmu

Współczesnej muzyki, a już tym bardziej muzyki klasyków dodekafonii, nie można rozpatrywać w oderwaniu od muzyki XIX w., od muzyki romantycznej. Po romantyzmie pojawiły się nowe style: impresjonizm, ekspresjonizm, neoklasycyzm, punktualizm, ale w gruncie rzeczy romantyzm nie wygasł całkowicie: znajdziemy go w nowej muzyce w dziełach Hindemitha, Honeggera, a z polskich kompozytorów — u Szymanowskiego czy Malawskiego. Style muzyczne nie wymierają — raczej słabną, ustępując miejsca bardziej współczesnym. Tak też i romantyzm: żyje jeszcze, a w niektórych krajach decyduje nawet o obliczu stylistycznym muzyki. W utworach naszego stulecia jest on maskowany: bądź w nazwach (późny romantyzm, neoromantyzm), bądź też w stopie z innymi, niekoniecznie nowymi stylami (w muzyce niemieckiej np. ze stylem przedklasycznym).

Dlaczego — traktując o twórczości dodekafonistów — wracamy aż do romantyzmu? Bynajmniej nie z jakichś mechanicznych skłonności do historycznego patrzenia na rozwój muzyki. W wypadku dodekafonistów wiedeńskich dobrze jest jednak powrócić do ich punktów wyjścia, tym bardziej że często istotę rzeczy przysłanianio sformułowaniami nieprawdziwymi, do których łatwowiernym historykom muzyki nietrudno było się przyzwyczaić. Weźmy choćby dla przykładu nieodwracalnie — zdawałoby się — utrwaloną opinię o Wagnerowskich wpływach we wczesnych dziełach

Schönberga. Było inaczej. Ale zanim do tego przejdziemy, zacznijmy od początku.

Arnold Schönberg urodził się 13 września 1874 w Wiedniu, mieście, w którym działali wybitni klasycy: Haydn, Mozart, Beethoven, a po nich wielcy twórcy okresu romantycznego: Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler. Syn Samuela Schönberga, średniozamożnego kupca wiedeńskiego, wzrastał Arnold w atmosferze muzycznej nie wykraczającej poza przeciętne domowe muzykowanie, lecz na tyle intensywnej, że dwaj synowie poświęcili się wyłącznie muzyce (brat Arnolda, Henryk, był śpiewakiem opery w Pradze). Młode lata nie ułożyły się w życiu Arnolda Schönberga pomyślnie; już jako piętnastoletni chłopiec traci ojca, matka popada w kłopoty finansowe, które później samodzielnie już kompozytorowi będą tak znajome. Muzyki uczył się od wczesnych lat: początkowo gry na skrzypcach, później na wiolonczeli (na fortepianie nigdy nie nauczył się dobrze grać, co w pewnym stopniu tłumaczy też fakturę jego dzieł). Obdarzony wyjątkową wprost samodzielnością, Schönberg komponuje już mając lat osiem. Później większość przedmiotów teoretycznych opanowuje samodzielnie — i to tym gruntowniej.

Wreszcie pierwsze zetknięcie się z ówczesną nową muzyką. Schönberg poznawał ją z różnych okazji: niektóre utwory Wagnera — zza płotu kawiarni w Praterze, gratis. Ale nie Wagner fascynował Schönberga, lecz Brahms — różnica na owe czasy olbrzymia, było to bowiem w latach działania głównego podżegacza walki pomiędzy dwoma wielkimi twórcami niemieckimi, Edwarda Hanslicka. Wówczas było się albo wagnerzystą, albo brahmsistą.

W pierwszych utworach Schönberga pojawiają się wpływy Brahmsa i Dworzaka, którego muzykę młody

kompozytor poznawał dzięki wykonaniom domowym, wespół z kolegami. Kompozycje te noszą jeszcze piętno zależności i nieoryginalności. Z Schönbergiem zwykło się wiązać opinię o zamierzonej oryginalności, a nawet o oryginalności za wszelką cenę. Nic bardziej mylącego: od pierwszych dojrzałych technicznie dzieł Schönberg nie chciał być kompozytorem oryginalnym. Później zwierzył się nawet jednemu z uczniów, Edwardowi Steuermannowi, że początkowo chciał właściwie zostać kompozytorem typu Goldmarka, niczym więcej.

To niezbyt wygórowane marzenie na szczęście nie zostało zrealizowane. Już w pierwszych utworach zaopatrzonych numeracją opusową Schönberg wykracza śmiało, choć organicznie, poza istniejące wówczas konwencje i odtąd musi się godzić z nadawanymi mu epitetami awangardzisty i eksperymentatora, epitetami — dodajmy — nie pozbawionymi słuszności, jeśli się zważy pionierskość jego poczyną w zakresie techniki dodekafonicznej czy kolorystycznej.

Schönberg był w kompozycji samoukiem. Ale też jego samouctwo wyglądało zupełnie nieprzeciętnie. Znał wszystko, co mogło mu być dostępne, więcej nawet: wszystko, co mogło go inspirować do tworzenia muzyki. Schönberg obdarzony był jakby wyższego rzędu talentem naśladowczym, muzyka niemal od razu interesowała go z punktu widzenia kompozytorskiego. Jego olbrzymiej chłonności odpowiadała porządkująca myśl selekcyjna. Później, już jako dojrzały twórca, Schönberg robi nawet — bodaj niespotykane w muzyce — systematyczne zestawienie twórców, którzy go inspirowali. Rzecz charakterystyczna: Schönberg poddaje się m. in. wpływowi zaledwie o rok od siebie starszego Maksa Regera, a studia — zresztą kilkutygodniowe — odbywa u Aleksandra von Zemlin-

sky'ego, który był tylko o dwa lata starszy od młodego adepta kompozycji. Pomiedzy nim a nauczycielem łączy się przyjaźń (później Schönberg żeni się z siostrą Zemlinsky'ego, która — zdaniem Adorna — w przeciwieństwie do powszechnej postawy żon umacniała go w radykalizmie). W roku 1891 usiłuje pracować w jednym z prywatnych banków, lecz na szczęście — dla muzyki, nie dla jego ówczesnej sytuacji materialnej — bank ten zostaje rozwiązany, a kompozytor pozbawiony pracy, z czego się w duchu cieszy. Odtąd Schönberg żyje wyłącznie z muzyki i — co więcej — dla muzyki. W roku 1895 zostaje dyrygentem chóru robotników metalowych w Stockerau koło Wiednia, co jednak nie polepsza jego sytuacji materialnej. Bierze się więc do pracy popłatnej, choć obmierzałej: instrumentuje szlagiery i operetki. Podobno napisał ponad 3 000 stron partytury tych aranżów — rzecz (czysto roboczo biorąc) gigantyczna. W roku 1899 dwudziestopięcioletni Schönberg pisze swe pierwsze większe dzieło: sekstet *Verklärte Nacht*. Ta nastrojowa i wysoce melodyjna kompozycja powstała w bardzo krótkim czasie — w ciągu trzech tygodni września, które jej autor spędził na wsi. *Verklärte Nacht* — *Promieniejąca noc* — jest utworem jednoczęściowym, lecz szeroko rozbudowanym, w czym zbliża się do tradycji tzw. szkoły nowoniemieckiej (por. np. *Sonatę h-moll* Liszta). Kompozycja ta przepełniona jest polifonią i zwielokrotnionym patosem, bardzo już bliskim muzyce Wagnera. *Verklärte Nacht* powstała pod wpływem poezji R. Dehmela, której treść można zawrzeć w jednym zdaniu. W nocy podczas spaceru przez las mężczyzna przebacza zdradę kobiecie, którą kocha. A zatem utwór Schönberga jest jakby inspirowanym przez literaturę poematem symfonicznym, oryginalnym dzięki użyciu zespołu kameral-

nego sześciu instrumentów smyczkowych zamiast wielkiej, barwnej orkiestry.

W nowe stulecie wchodzi Schönberg jako twórca samodzielnego, dojrzałego i wbrew, jak już wspomniano, własnym intencjom — oryginalnego.

Po sekstecie Schönberg pisze *Gurre-Lieder*. Dzieło to, napisane na głos mówiony, solowe głosy śpiewane, chór i orkiestrę, jest — przynajmniej w założeniu — gigantyczne. Pięć głosów solowych, trzy czterogłosowe chóry męskie, ośmiogłosowy chór mieszany — oto co wydawało się Schönbergowi potrzebne do opowiedzenia o miłości króla Waldemara do młodej dziewczyny imieniem Tove. Wszystko to dzieje się na zamku Gurre — stąd tytuł dzieła. Monumentalizm kompozycji potęguje olbrzymia orkiestra, wzorowana na orkiestrze Mahlera: wystarczy, że wspomnimy tu o dziesięciu rogach, siedmiu puzonach i czterech harfach. Instrumenty smyczkowe Schönberg dzieli ośmiokrotnie, a nawet dziesięciokrotnie. Lecz sama muzyka nie jest proporcjonalna do olbrzymiego instrumentarium — zbyt wyraźne są w niej wpływy Wagnera i Ryszarda Straussa. W jednym tylko Schönberg jest autentyczny: w zastosowaniu głosu mówionego, który właściwie jemu zawdzięcza swą popularność w muzyce naszego stulecia. Wykonane 23 lutego 1913 — na trzy miesiące przed prawykonaniem *Święta wiosny* Strawińskiego w Paryżu — *Gurre-Lieder* zostały przyjęte w Wiedniu z aplauzem, jakim nie nagrodzono bodaj żadnego z późniejszych, o wiele dojrzałych dzieł Schönberga.

W roku 1902 kompozytor pisze poemat symfoniczny *Peleas i Melizanda* podług dzieła Maeterlincka o tym samym tytule, które (niezależnie od Schönberga) inspirowało Debussy'ego do napisania opery. Dzieło Schönberga jest jednocześnie — podobnie

jak *Verklärte Nacht*, lecz trwa godzinę. Peleas i Melizanda, w przeciwieństwie do *Gurre-Lieder*, to muzyka wyrafinowana, pełna efektów barwnych (wprowadzenie glissanda puzonów!), ilustracyjności i polifoniczno-tematycznych kombinacji, które coraz częściej decydują o harmonice i prowadzą Schönberga nawet do rzadko w ówczesnej muzyce spotykanych akordów kwartowych.

W opisanych powyżej trzech głównych dziełach pierwszego okresu twórczości występuje szereg zjawisk, które dowodzą, że Schönberg posiadał wyjątkowy na owe czasy zmysł nowych koncepcji technicznych, zresztą przy całej zależności od kompozytorów poprzednich generacji, jak Brahms, Dworzak, Liszt i Wagner, czy współczesnych mu, jak Mahler lub Reger. Nie ludźmy się: nie były to koncepcje rewolucyjne; Schönberg dążył raczej do rozwijania tego, co przejmował od swoich poprzedników. Ale też to rozwijanie było wysoce twórcze. Najbardziej znamienne rezultaty uzyskiwał Schönberg w zakresie harmoniki, w rozszerzeniu tonalności zrazu alteracyjnie — przez użycie chromatyki, później samodzielnie aż po wspomnianą akordykę kwartową, która całkowicie już zmieniała elementy współczesnego mu języka. Trudno na tym miejscu wdawać się w szczegółowe analizy jego ówczesnej techniki kompozytorskiej. Z perspektywy półwiecza język dźwiękowy Schönberga wydaje się jakby modelowany dążeniem do nieregularności. Szczególnie uderzające pod tym względem są tematy Schönberga — jakby umyślnie odsymetryzowane, pozbawione właściwego poprzednim dwom wiekom uporządkowania metrycznego, lecz w swoim rysunku przekonywające, co więcej, bardziej jeszcze charakterystyczne — tak jak charakterystyczna jest twarz o rysach nieregularnych.

Nieregularność, odmienność, inność — te właśnie cechy muzyki Schönberga stały się wkrótce synonimem dziwaczności, rozmyślnej odrębności za wszelką cenę. Schönberga zaczęto oceniać już nie jako kontynuatora tradycji niemieckiej, którym był, lecz jako jej przeciwnika. I to było bardziej krzywdzące niż sama niechęć do jego muzyki i niezrozumienie jej. A przecież jeśli się porówna ówczesną i nawet nieco późniejszą muzykę Schönberga z muzyką choćby Regera, wyjdą na jaw różnice wręcz rewelacyjne: okazuje się, że Schönberg był bardziej tonalny, bardziej dbały o jasność, wyrazistość i grawitację tonacyjną. Dowodzi tego choćby sama niechęć Schönberga do modulacji — tak typowej dla rozmodulowanego *Tristana*, którego niedorzecznie uważano za wzór harmoniki autora *Verklärte Nacht*. W twórczości wczesnego Schönberga znajdują się całe fragmenty muzyki utrzymanej w jednej tonacji lub opartej na jednej skali modalnej. Zdyscyplinowanie tonacyjne było mu tym właściwsze, im bardziej polifonika wypierała fakturę homofoniczną, początkowo jeszcze dominującą. Tyle o charakterze muzyki wczesnego Schönberga. Powróćmy teraz do jego dzieł. W tym czasie *Gurre-Lieder* są ukończone, lecz jeszcze nie zinstrumentowane. Kompozytorowi przeszkadzały w tym zajęcia poboczne, które pochłaniały niemal cały jego czas, ale przyczyniły się do wyrobienia olbrzymiej łatwości pisania i związanej z nią rekordowej szybkości tworzenia. *Gurre-Lieder* zainteresowały Ryszarda Straussa, który już wtedy był znakomitością. Strauss poleca Schönberga jako wykładowcę konserwatorium Sterna w Berlinie. I odtąd Schönberg działa na przemian tu i w rodzinnym Wiedniu. Już w lipcu 1903 powraca do Wiednia, gdzie z zapałem oddaje się bardzo owocnej pracy pedagogicznej. Tu klimat muzyczny nie

był sprzyjający, mimo iż Wiedeń był siedliskiem awangardy plastycznej i literackiej. Jedynie dwaj muzycy reprezentowali śmielsze poglądy — Gustaw Mahler i Aleksander von Zemlinsky. Działalność Schönberga idzie w kierunku pedagogicznym i teoretycznym. Z uczniów, którzy wstępują do jego klasy kompozycji w konserwatorium Eugenii Schwarzwald, dwaj wybijają się niemal od razu na czoło awangardy wiedeńskiej — Berg i Webern. Uwieńczeniem pracy pedagogicznej Schönberga staje się napisany dopiero w latach 1910—11 podręcznik harmonii, klasycznej co prawda, lecz jednocześnie daleko wykraczającej poza przyjmowany w ówczesnych podręcznikach schematyzm. W tej *Harmonielehre* Schönberga uderza szczególnie podkreślenie wkładu jego uczniów w powstanie książki. W tym czasie uczniowie ci piszą więcej niż sam mistrz, który jedynie miesiące letnie przeznaczał na tworzenie, i to nie zawsze muzyki. Schönberg miał się również malarstwa. Przez jakiś czas nawet więcej malował, niż komponował. Był okres, że pozbawiony środków utrzymania dla rodziny, miał nadzieję uzyskania pieniędzy przez sprzedaż swych obrazów. W liście z 7 marca 1910 Schönberg pisze do dyrektora Universal-Edition: „Przede wszystkim potrzebuję teraz bardzo pieniędzy”. A dalej: „Pan wie, że ja maluję. Ale Pan nie wie, że moje prace są przez znawców bardzo chwalone. W następnym roku mam wystawę. I myślę, że może Pan mógłby sprowokować znanych mecenasów do kupienia ode mnie obrazów lub do sportretowania się. Namaluję Pana za darmo, jeśli zapewni mnie Pan o załatwieniu dla mnie zamówień”. To ostatnie zdanie jest przy końcu listu niemal dosłownie powtórzone: widać zmartwienia finansowe górowały nad dumą. List był bezpośredni, lecz prawdziwy. I istotnie malarstwo Schönberga było wysoko

cenione — oczywiście przez autorytety niekonserwatywne.

W miesiącach letnich 1904 i 1905 Schönberg pisze *I Kwartet smyczkowy d-moll*. Dzieło to jest bardziej klasyczne — Schönberg wzoruje się tu częściowo na kwartetach Beethovena. *I Kwartet smyczkowy* składa się z czterech części, jest fakturalnie dość prosty, przeważnie czterogłosowy, przepełniony melodyjnością — przeważnie kontrapunktyczną. Jak dalece niesłuszna była opinia o złożoności dzieł tego okresu, dowodzi tego choćby sam początek *Kwartetu*, tonalny, tematycznie wyrazisty mimo pewnych nieregularności metrycznych.

Następne lato — roku 1906 — Schönberg spędza w uzdrowisku Tegernsee, gdzie pisze swą (pierwszą) *Symfonię kameralną* na 15 instrumentów solowych. Dzieło to zawiera dziwną antynomię: jest tonalne (E-dur), a jednocześnie jakże dalekie od tego, z czym tonalność wiązała się przed Schönbergiem. Jeden z głównych tematów tego dzieła ma postać pochodzącego z kwartowego w górę. Temat taki mieści się co prawda w tonalności, lecz komuż ze współczesnych Schönbergowi przyszedłby na myśl? Tak samo nie do pomyślenia w muzyce jemu współczesnych byłaby idea pisania na zespół 15 solowych instrumentów. W czasie kiedy Mahler i Strauss piszą nadal swoje olbrzymie, gigantyczne wprost partytury, Schönberg odwraca się od tej linii i pisze dzieło orkiestrowe o typie i obsadzie kameralnej. Co prawda instrumentacja monumentalnych *Gurre-Lieder* została ukończona dopiero w roku 1911, ale pamiętajmy, że była to tylko realizacja dokładnego planu kompozycji sprzed dziesięciu lat. *I Symfonia kameralna* jest znowu jednoczęściowa, z tym jednak, że całość jest zupełnie wyraziście podzielona: po ekspozycji pojawia się *Scherzo*, zaś po-

między przetworzeniem a finałową repryzą pojawia się *Adagio*.

Dalszym eksperymentem w zakresie obsady, faktury i formy jest *II Kwartet smyczkowy* Schönberga. Zupełną, egzotyczną nowością jest włączenie do kwartetu smyczkowego głosu sopranowego w dwu ostatnich częściach dzieła. W przeciwieństwie do dzieł programowych tzw. muzyka absolutna, której bodaj najidealniejszą formą był kwartet smyczkowy, rozwijała się bardzo spokojnie, a tego typu innowacje, jak połączenie głosu z zespołem kwartetowym, były jej wprost niewiarygodnie obce. Nic tedy dziwnego, że Schönberga spotykały najostrzejsze zarzuty dziwaczności i abstrakcyjności. Do ogólnej niechęci, której nie podzielało tylko wyjątkowo wierne nauczycielowi grono uczniów i zwolenników, dołączyła się seria skandali, niekiedy zupełnie niewytłumaczonych (m. in. nieprawdopodobny skandal w czasie wykonania *I Kwartetu smyczkowego* i *I Symfonii kameralnej* w wiedeńskiej Operze Dworskiej). *II Kwartet smyczkowy* przyjęty został przez publiczność protestami i śmiechem dziś dla nas zupełnie nieuzasadnionym. Utwory napisane przed I wojną światową zalicza się do tzw. dzieł atonalnych. Atonalność, atonalny — to słowa, które właściwie nic nie znaczą, a w odniesieniu do twórczości Schönberga są wysoce niewłaściwe. Muzyka Schönberga nie była nietonalna, a jeśli przypomnimy chociażby tylko niechęć autora *Gurre-Lieder* do modulacji, możemy śmiało powiedzieć, że była niekiedy bliższa tonalności niż muzyka Straussa czy Regera. Niemniej jednak termin ten przyjął się i zagościł nawet u najwybitniejszych teoretyków.

Po *II Kwartecie smyczkowym* powstają dwa dzieła, które już samymi tytułami odcinają się od dzieł poprzednich: *Pięć utworów orkiestrowych op. 16* i *Trzy utwo-*

ry fortepianowe op. 11. W tytułach nie ma już ani sugestii co do formy, ani tym mniej co do tematu literackiego czy programu. Takie tytuły — a dołączają się do nich tytuły typu: *Muzyka na instrumenty strunowe, perkusję i czeleste* Bartoka czy *Studia elektronowe* Stockhausena — są niezmiernie typowe dla muzyki naszego stulecia, choć jeszcze stosunkowo rzadkie. Najważniejszym ich elementem jest część mówiąca o przeznaczeniu muzyki na określony instrument czy zespół wykonawczy: fortepian, orkiestrę itp. *Utwory* Schönberga odznaczają się przede wszystkim skrótownością — nie ma w nich ani tematyki, ani rozwoju. Kompozytor mówi to, co chce powiedzieć, jak najlakońiczniej i jak najoszczędniej. Motywy, które innym kompozytorom nakazywałyby posłużenie się techniką przetworzeniową lub jakimikolwiek innymi metodami rozwoju formalnego, u Schönberga są zaledwie pokazane, a ich powtórzenia pojawiają się fragmentarycznie, bez określonych intencji formalnych. W *Pięciu utworach orkiestrowych* Schönberg posługuje się dość pokaznym zespołem orkiestrowym, lecz samo wyzyskanie tego zespołu nie przypomina w niczym dawnego monumentalizmu z okresu *Gurre-Lieder*; nauka wyniesiona z *I Symfonii kameralnej* odwróciła Schönberga od efektowności masywu orkiestrowego, którą Mahler tak lubił mieć słuchaczy. We wspomnieniach żony Mahlera, Almy Mahler, zachowała się relacja rozmowy pomiędzy Schönbergiem a wielkim dyrygentem wiedeńskim. Schönberg wykładał Mahlerowi możliwość tworzenia melodii przez samo tylko powtórzenie jednego dźwięku w różnych instrumentach. Tej idei miał się Mahler gwałtownie sprzeciwić. W trzecim utworze cyklu orkiestrowego, zatytułowanym *Der wechselnde Akkord (Zmieniający się akord)*, Schönberg dał przykład takiej melodii barw instru-

mentalnych (*Klangfarbenmelodie*), co prawda nie na jednym dźwięku, lecz na powtarzanym akordzie. Akord ten zmieniany jest stale dzięki użyciu nowych zestawień barwnych; zmianom ulega tu bądź cały akord, bądź tylko poszczególne jego składniki. Pojedyncze części *Pięciu utworów orkiestrowych* nosiły początkowo tytuły programowe, dlatego też już po pierwszym wykonaniu dzieła autor wyeliminował je, by nie przypominały programowości typu Liszta czy R. Straussa. Język tego dzieła — napisanego w roku 1909 — w wielu punktach wyprzedza muzykę swego czasu, a niektóre jego fragmenty mogą się nawet kojarzyć z punktualizmem Webernowskim.

W roku 1910 Schönberg idzie jeszcze dalej w swych oryginalnych poszukiwaniach. W jednym dniu (!) powstają trzy małe utwory na orkiestrę kameralną, które swą (czysto technicznie wytłumaczalną) skrótowością wyprzedzają słynny aforystyczny styl Weberna. Czytelnika może zdziwić tempo tworzenia kompozytora. Lecz pamiętajmy, że wiele dzieł Schönberga powstało jako ostateczny rezultat dokładnych przemyśleń technicznych, a niektóre jego kompozycje formułowane były nieco podobnie jak prawa fizyczne czy wzory matematyczne. Schönberg miał zresztą w sobie wiele z prawdziwego naukowca: nie tylko systematyczność, lecz także inspirację odkrywcy.

W *Trzech utworach fortepianowych* Schönberg całkowicie zrywa z (mniej lub bardziej ukrywaną) inspiracją literacką, tematyczną. Tu też postanawia zerwać z najbardziej — zdawałoby się — utrwalonymi nawykami kompozytorskimi: z powtarzaniem tego, co zostało raz powiedziane. Ta ostatnia zasada — zwróćmy na to uwagę — stała się punktem wyjścia nowej dyscypliny, która musiała być w tej sytuacji stworzona, dyscypliny dwunastotonowej, do której omówienia jesz-

cze przejdziemy. W *Trzech utworach* kompozytor szuka gorączkowo nowych środków technicznych; jednym z nich są owe słynne „fortepianowe flażolety”, uzyskiwane przez bezdźwięczne przyciśnięcie czterech klawiszy, których struny drgają dzięki uderzeniu tychże dźwięków w niższej oktawie.

Eksperymentatorstwo Schönberga nie jest jednak bezwzględne. Jak powiedzieliśmy w Schönbergu tkwił obok pomysłowego odkrywcy systematyk, naukowiec niemal. Wprowadzając nowe koncepcje techniczne, nowe efekty (jak np. w tym czasie zupełnie jeszcze nie znane tremolo na najwyższym natężeniu dynamicznym w stłumionych puzonach i tubie basowej, w *Pięciu utworach orkiestrowych*), Schönberg dbał jednocześnie o przejrzystość swoich intencji. I w tym właśnie celu np. umieszcza odtąd w partyturach osobne znaki dla głosu głównego i dla głosu pobocznego, które ułatwiają dyrygentom, wykonawcom i analitykom rozejrzenie się w mocno nieraz splątanym gąszczu linii, motywów i fraz.

Pięć utworów orkiestrowych powstało w roku 1909: Schönberg zaczął komponować to dzieło z początkiem roku, ukończył je w lecie. Jeszcze tego samego lata 1909, dnia 27 sierpnia, kompozytor pisze pierwsze takty nowej kompozycji zatytułowanej *Erwartung* (*Oczekiwanie*). Kończy ją 12 września tegoż roku w tempie iście rekordowym, jeśli się zważy, że utwór trwa pół godziny i że pisany jest na głos z olbrzymią orkiestrą. Dzieło to Schönberg określa jako monodramat, gdyż tekst jest po prostu monologiem. Treścią są uczucia i doznania kobiety, która nocą szuka w lesie ukochanego i wreszcie znajduje go nieżywego. Kobieta, mężczyzna, noc, las — te elementy pojawiają się w twórczości Schönberga jeszcze od sekstetu *Verklärte Nacht*, tam jednak treść literacka była zaledwie

zarysowana w programie kompozycji. Tu — w *Oczekiwaniu* — Schönberg wkracza już w dokładną muzyczną psychoanalizę; ułatwia mu ją zresztą tekst monologu pióra Marii Pappenheim. Nie bez słuszności treść tego dzieła porównywano z jakby filmowo skrótowym przeglądem życia, jaki dokonuje się w świadomości umierającego. W muzyce Schönberg zarzuca, rzecz jasna, konwencjonalny rozwój muzyki i operuje materiałem najzupełniej beztematycznym, z tym jednak, że każde słowo, każdy niuans uczucia kryjącego się za słowem ma tu swój odpowiednik muzyczny i ekspresyjny. Język dźwiękowy *Oczekiwania* jest zadziwiająco giętki i wielostronny. W harmonice Schönberg nie waha się posługiwać potężnymi kompleksami jedenastodźwiękowych akordów, w rytmice wykracza niekiedy — na dobre kilka lat przed *Świętem wiosny!* — poza wszelkie ramy metryczne.

Porzuciwszy początkowy romantyzm, kompozytor — konsekwentnie ustawicznie poszukujący — wkracza tu w styl nowy, ekspresjonistyczny, oparty na materiale muzycznym wyzwolonym z dawnych uzależnień, wszechstronnie wyzyskującym własne (ówczesne) możliwości, optymalnie zróżnicowanym, zmiennym, zdolnym wyrazić — zdawałoby się — wszystko, co w muzyce można wyrazić.

Po *Oczekiwaniu* Schönberg pisze drugie dzieło sceniczne — *Glückliche Hand* (*Szczęśliwa ręka*). Tekst tej kompozycji jest właściwie bezprzedmiotowy, nie-realny. W przeciwieństwie do *Oczekiwania* — mężczyzna jest tu głównym bohaterem, ogólnie mówiąc, mężczyzna nie zrozumiany, odrzucony, cierpiący. W tym dziele Schönberg wprowadza tzw. chór mówiony, którym odtąd posługiwać się będzie i on, i kompozytorzy następnych generacji. Wzorem tragedii greckich chór komentuje wydarzenia, zaś mężczyzna

(bardzo anonimowy i abstrakcyjny niemal) sam jeden pokonuje trudności bardzo skomplikowanej partii śpiewanej.

Oba dramaty powstały w okresie bezpośrednio poprzedzającym I wojnę światową i uchodzą za szczytowe osiągnięcia sceniczne Schönberga, typowe tak ze względu na psychoanalityczne rysy treści, jak i z uwagi na ekspresjonistyczny styl muzyczny.

W tym też czasie Schönberg przeżywa swoje bodaj najintensywniejsze lata. Pozwolono mu uczyć już nie w prywatnej szkole, lecz w wiedeńskiej Akademii Muzycznej. Píše *Harmonielehre* — podręcznik harmonii — niezwykle dokument systematyzującego i twórczego intelektu. Jego prace malarskie spotykają się z życzliwym przyjęciem fachowej krytyki. Obok dzieł scenicznych powstają dwa inne wybitne dzieła Schönberga: *Sześć małych utworów fortepianowych op. 19* i *Pierrot lunaire* (Księżycowy pierrot).

W *Sześciu małych utworach fortepianowych* Schönberg stosuje radykalizm posunięty dalej niż w poprzednich kompozycjach. Radykalna jest przede wszystkim niesłychana kondensacja materiału muzycznego na przestrzeni od dziewięciu do osiemnastu taktów.

Podobnie jak niewiarygodne wydają się nam skandale z okazji wykonania pierwszych utworów Schönberga i podobnie jak nieprawdziwy wydaje się też fakt, że jego piosenki kabaretowe — dla nas niczym się nie różniące od ówczesnych manierycznych szlagierów — były przyjmowane gwizdami, podobnie też niezrozumiała jest dziś nieumiejętność ówczesnych krytyków i analityków rozeznania się w dyscyplinie, jaką Schönberg w tych *Sześciu utworach* przedstawił. W drugiej kompozycji cyklu panuje porządek wprost idealny w stosunku do historycznie rozalterowanych epigonów Wagnera. Wielka tercja *g-h* stanowi tu oś

centralizującą, wokół której rozwija się muzyka internałowo idealnie pokrewna. Całość waha się pomiędzy dur a moll — nie w sensie tonacyjnym, lecz akordowo interwałowym. Obie tercje — wielka i mała — decydują tu o charakterze linii i współbrzmień. Wielka tercja osi *g-h* odwzorowywana jest kilkakrotnie. Nawet ostatni takt składa się z samych wielkich tercji, jedna nad *c*, dwie nad *g* i dwie nad *fis*. Doprawdy, w nowej muzyce rzadko kiedy spotkamy się z tak doskonałą systematycznością.

Pierrot lunaire jest dziełem większych rozmiarów. W tym szeroko zakrojonym cyklu wokalnym Schönberg oddala się znacznie od ekstatycznej liryki pierwszych pieśni i ultramelodyjności *Verklärte Nacht*; *Pierrot* jest szczytowym osiągnięciem Schönbergowskiego ekspresjonizmu. W roku 1911 kompozytor przenosi się do Berlina i tu poznaje aktorkę Albertynę Zehme, która namawia go do napisania dla niej większego dzieła — oczywiście na głos mówiony. Schönberg wybrał dwadzieścia jeden krótkich poematów Alberta Giraud (w tłumaczeniu O. E. Hartlebena) i ułożył je w trzy grupy po siedem utworów. Głosowi towarzyszy zespół instrumentów, które — traktowane solistycznie — użyte są w różnych zestawieniach (fortepian, flet lub flet pikolo, klarnet lub klarnet basowy, skrzypce lub altówka oraz wiolonczela). Głos traktowany jest bardzo precyzyjnie — przynajmniej w muzycznym sensie: kompozytor żąda, by głos mówiony posługiwał się rytmem tak dokładnie, jak gdyby śpiewał. Poszczególne utwory różnią się między sobą w technice wokalne; w kilku głos mówiony staje się wręcz śpiewem. Budowa niektórych przypomina dawne formy: walca, fugę, passacaglię, kanon, formę pieśni, barkarolę itp.

W powyższym — pobieżnym i zaledwie orientują-

cym opisie dzieł zatrzymywaliśmy się jedynie przy kompozycjach najważniejszych, większych na ogół rozmiarów. Schönberg pisał w pierwszych kilkunastu latach dużo pieśni z towarzyszeniem fortepianu lub orkiestry. Później twórczość pieśniarska została niemal zupełnie zaniechana. Ukoronowaniem muzyki tego gatunku są niewątpliwie *Cztery pieśni* na głos średni i orkiestrę, powstałe w latach 1914—15. *Cztery pieśni* noszą liczbę opusową 22. Następnym dziełem jest *Pięć utworów fortepianowych op. 23*, skomponowanych po znamiennej, aż przeszło ośmioletniej przerwie w tworzeniu, po której Schönberg zwraca się zdecydowanie ku technice dodekafonicznej.

W ostatnich omówionych tu utworach kompozytor porzucił już ostatecznie system dur-moll, lecz droga do dodekafonii jest jeszcze długa. Niepotrzebnie określa się te dzieła jako utwory okresu przejściowego. Słowo „przejściowy” nie ma w odniesieniu do twórczości Schönberga większego sensu: cała twórczość kompozytora była w końcu przejściowa, gdyż szedł on stale dalej, a język jego rozwijał się i udoskonalał. A już tym mniej stosowne jest nazywanie „przejściowymi” tak idealnie wykończonych dzieł, jak *Pięć utworów orkiestrowych*, *Erwartung* czy *Pierrot lunaire*. W kilkanaście lat po powstaniu ostatnich kompozycji Schönberga, pierwszego i jednocześnie ostatniego — żył najdłużej — klasyka dodekafonii, można by sobie darować klasyfikowanie jego poszczególnych dzieł podług kryteriów rozwoju języka muzycznego czy stylu. *Pierrot lunaire* mógł powstać kilkanaście czy kilkadziesiąt lat później; znaczenie tego dzieła nie byłoby mniejsze, zwłaszcza gdy zważymy, że muzyka współczesna przechodziła później stylistyczne nawroty: neoklasycyzm, neobarokowość itp.

I wojna światowa przerwała twórczość wielkiego no-

watora, lecz nie zatarła niechęci, jaką żywił do Schönberga wiedeński świat muzyczny — do Schönberga i jego szkoły, którą najpełniej reprezentują Anton von Webern i Alban Berg. Pamiętamy, że awangardowe utwory Schönberga przyjmowane były nader nieprzychylnie, często po prostu z mechanicznego uprzedzenia. Pod koniec roku 1918 Schönberg zakłada wraz z uczniami i kilku zwolennikami tzw. „Verein für musikalische Privataufführungen” („Związek prywatnych wykonań muzycznych”), jedną z najosobliwszych instytucji od czasu teatru bayreuckiego. Statut związku sformułował Alban Berg; na czele związku stał Schönberg. Celem było wzorowe wykonanie dzieł muzyki awangardowej, dla większych korzyści — kilkakrotne. Słuchaczami byli tylko ekskluzywni członkowie związku, którym nie wolno było wyrażać swych sądów na temat muzyki ani na koncertach, ani w dziennikach: na niedzielne koncerty związku wchodziło się za okazaniem legitymacji ze zdjęciem! Ale ta idylla nie trwała długo, co można było przewidzieć. Związek popadł, rzecz oczywista, w kłopoty finansowe i został wkrótce rozwiązany. Schönberg i jego uczniowie byli znów narażeni na inwektywy krytyków — i to odtąd tym bezwzględniejsze.

Wczesna twórczość Berga

„Zanim zacząłem komponować, chciałem być w ogóle poetą” — pisze Alban Berg w jednym z listów do Webera. To wyznanie jest znamienne i tłumaczy znakomicie ewolucję kompozytorską Berga.

W zestawieniu kompozycji Berga, sporządzonym sumiennie przez Redlicha, uderza jedno: na przestrzeni niespełna trzydziestu pięciu lat twórczości kompozytor ten napisał tylko dwadzieścia dzieł. Oczywiście, jednym dziełem jest zarówno *Wozzeck*, jak i pojedynczy okolicznościowy kanon czterogłosowy, zagubiona fuga na zespół kameralny i seria siedemdziesięciu młodzieńczych pieśni — niemniej jednak cały dorobek kompozytora jest niewielki.

Dzieł, które się liczą, jest zaledwie kilka, resztę stanowi spora ilość utworów wycofanych, zagubionych i — dziś już zapomnianych. Pod koniec życia ilość zdecydowanie ustępuje jakości. Równolegle do tej linii przebiega też odchodzenie kompozytora od pierwotnego „poetyckiego” punktu wyjścia, ale literackość jego muzyki ciągnęła się aż po *Lulu* i *Koncert skrzypcowy*, nasycony programowością i zawierający inspirowane rekwiemowym charakterem dzieła cytaty.

Na wczesną twórczość Albana Berga składają się: pieśni na głos i fortepian; *Fuga trzytematowa* na kwintet smyczkowy i fortepian, o której nic nie wiemy poza tym, iż przy jej prawykonaniu partię fortepianu grał sam kompozytor (niezmiernie rzadko udzielający się jako wykonawca); również zaginione utwory chó-

ralne na sześć do ośmiu głosów; *Dwanaście wariacji na temat własny* na fortepian — zupełnie nieoryginalnych; *Sonata fortepianowa*, ukończona w roku 1908, dzieło dojrzałe, aczkolwiek bardzo jeszcze konserwatywne; *Kwartet smyczkowy*; *Pięć pieśni orkiestrowych*; *Cztery utwory na klarnet i fortepian* i — wieńczące cały ten okres wczesnej twórczości Berga — *Trzy utwory orkiestrowe*, dedykowane Arnoldowi Schönbergowi w dniu jego czterdziestej rocznicy urodzin.

Z wymienionych powyżej kompozycji na bliższe poznanie zasługują niektóre pieśni, *Cztery utwory na klarnet i fortepian* oraz *Trzy utwory orkiestrowe*. Z pieśni Berga tylko niektóre zostały wydane, głównie pisane po roku 1906, a więc w czasie zaawansowanych już studiów u Arnolda Schönberga. Język dźwiękowy Berga jest w tym czasie jakby wypadkową *Tristana* i bieżącego języka dźwiękowego Schönberga. Mistrzowi musiało przypaść do gustu olbrzymie wyczulenie Berga na estetykę współbrzmień, skoro już w *Harmonielehre*, wydanej w roku 1911, ale w istocie rzeczy nieco wcześniejszej, Schönberg zwraca uwagę na jeden z interesujących szczegółów harmoniki Berga, cytując akord: $H_1\text{-}Fis\text{-}es\text{-}a\text{-}d^1$, a po nim: $e\text{-}^1g^1\text{-}h^1c^2\text{-}es^2\text{-}as^2$. Schönberg pisze o tym akordzie: „Dlaczego tak jest, i dlaczego prawidłowo — tymczasem nie mogę jeszcze dokładnie powiedzieć”. Ale też uważa, że takie twory akordowe będą same przez się zrozumiałe, jeśli się zaakceptuje jego pogląd na istotę dysonansu.

Rzecz dziwna i dla szkoły Schönberga znamienna: autor *Harmonielehre* mógł być zacytować jakikolwiek podobny swój akord, lecz wolał się posłużyć przykładem Berga. Po pierwsze dlatego, że w twórczości Berga widział całą ewolucję harmoniczną, która go do-

prowadziła do tego typu tworów akordowych, podczas gdy, rzecz jasna, w swojej twórczości nie mógł tej prawidłowości rozwojowej sam dostrzec. Po drugie: cytując Berga, Schönberg niejako wskazywał na fakt zakorzeniania się swoich idei technicznych w twórczości innych; to go cieszyło i to stało się zresztą powodem olbrzymiego rozwoju technicznego trzech wielkich klasyków dodekafonii.

Z pieśni Berga na szczególną uwagę zasługują *Pieśni orkiestrowe* podług tekstów P. Altenberga, które stały się głównym powodem olbrzymiego skandalu (przygotowanego ponoć przez wiedeńskich kompozytorów operetkowych). Ukończył je Berg na jesieni 1912, a więc już jako absolwent klasy kompozycji Schönberga, zaś prawykonanie ich odbyło się 31 marca 1913. Lecz było to prawykonanie zaledwie pierwszych części kompozycji, gdyż koncert przerwano, zaś spór pomiędzy grupą Schönberga a jego przeciwnikami ukończono dopiero na rozprawie sądowej. *Pieśni orkiestrowe* Berga — to jedno z technicznie najbardziej rozwiniętych dzieł kompozytora. I tu, i w *Utworach klarinetowych* Berg posługuje się imponującą skalą środków harmoniczych, kontrapunktowych, a przede wszystkim instrumentalnych, idąc śladem Schönberga i Weberna. W *Pięciu pieśniach* nie brak nawet — silnie co prawda chromatycznych — linii dwunastodźwiękowych.

Berg dysponował już we wczesnej twórczości sporym zasobem środków technicznych. W wielu punktach kompozytor przeszedł swego mistrza, przede wszystkim w swobodzie operowania krańcowo odmiennymi typami technicznymi, jak to najpełniej ujawni jego opera *Wozzeck*, której — mimo iż nie jest oparta na technice dodekafonicznej — musimy poświęcić osobny rozdział. To, co dla Schönberga było zaledwie teo-

retycznie możliwe, w muzyce Berga stawało się niekiedy punktem wyjściowym. Dotyczy to w szczególności ogólnej faktury polifonicznej i swobód wariacyjnych, widocznych szczególnie w *Kwartecie smyczkowym* i *Utworach klarnetowych*.

I wreszcie ostatnie i bodaj najwybitniejsze dzieło, dość niefortunnie zatytułowane: *Trzy utwory orkiestrowe na wielką orkiestrę op. 6*. Dzieło to — jak już wspomniano — Berg dedykował Schönbergowi w czterdziestą rocznicę jego urodzin. W tym czasie Berg mimo ukończenia studiów czuje się jeszcze uczniem wielkiego mistrza, którego ceni i do którego zwraca się z szacunkiem i bojaźnią. W liście wysłanym z tej okazji do Schönberga mamy Berga prawdziwego, takiego, jakim był. „Starałem się naprawdę dać z siebie, co najlepsze, pójść za Pana zachęceniemi i radami, przy czym niezapomniane, ba, przełomowe doświadczenia prób amsterdamskich [na których były wykonane *Utwory orkiestrowe* Schönberga] i szczegółowe studiowanie Pana *Utworów orkiestrowych* oddały mi nieskończone usługi i coraz bardziej wyostrzały mój samokrytycyzm.”

Z „wyostrzonym samokrytycyzmem” Albana Berga — to cała sprawa. Berg był pod urokiem dzieł Schönberga, które z niesłychaną dokładnością studiował i które uważał — przez długi czas — za ideały tak pod względem techniki, jak i stylu. Ale jednocześnie ten młody kompozytor miał własne pomysły; niektóre z nich były rewelacyjne i rozszerzały znacznie krąg znanych ówczesnemu Schönbergowi środków kompozytorskich, co Schönberg zresztą niejednokrotnie podkreślał. Autokrytycyzm Bergowski był dziwny, ale bardzo autentyczny, i łączył się z jego osobliwymi dyspozycjami twórczymi. (Berg często rezygnował z pierwotnych zamierzeń i niemal wszystkie jego dzie-

ła — poza może *Wozzeckiem* — noszą w sobie znamiona przypadku, realizacji w dużej mierze nie przewidzianej.) Berg był jako człowiek antytezą Schönberga, szczególnie jeśli chodzi o dyscyplinę wewnętrzną. Pełen dobrych chęci, pracowity okresami, ale też i niezdyscyplinowany, bywał często ganiony przez Schönberga, który znał możliwości twórcze młodego kompozytora i dobrze wiedział, że ten ich nie wykorzystuje. *Trzy utwory orkiestrowe*, pisane w ciągu kilku miesięcy roku 1914, nie zostały ukończone na czas i Schönberg otrzymał na swe urodziny jedynie dwie skrajne części dzieła, z czego się Berg przed swym mistrzem mocno (we wspomnianym liście) tłumaczył.

Dzieło to składa się z trzech części: *Präludium*, *Reigen* i *Marsch*. Berg zamierzał początkowo napisać symfonię w typie uwielbianych symfonii Mahlera (kult klasyków dodekafonii dla twórczości Gustawa Mahlera — to jedna z najbardziej osobliwych spraw!). Z drugiej strony ukończone w roku 1909 *Utwory orkiestrowe op. 16* Arnolda Schönberga i *Pięć utworów na orkiestrę op. 10* Weberna (pisanych w latach 1911—13) inspirowały go znacznie silniej, co tłumaczy się ich rewelacyjnością techniczną. W rezultacie Berg pisze dzieło pośrednie, jakby wypadkową impulsów symfoniki Mahlera (instrumentacja, praca motywiczna, typ marsza i tańca symfonicznego) i Schönberga (technika formalna, graficzne eksponowanie — po raz pierwszy — głosów głównych i pobocznych etc.).

W poprzednim rozdziale obserwowaliśmy rozwój muzyki Arnolda Schönberga od romantycznych początków aż do ekspresjonizmu. W twórczości Berga, znacznie późniejszej, rozwój ten jest jakby skrócony — i to nie tylko czasowo, lecz również stylistycznie. Bo wiem Berg nawiązał od razu do rozwiniętej już tech-

niki Schönberga, a ponadto sam skłaniał się bardziej ku tristanowskiej ultrachromatyczności niż jego mistrz. W *Trzech utworach okriestrowych* widać to szczególnie wyraźnie, choć tu Berg oddala się już od muzyki XIX-wiecznej. Od *Wozzecka*, którego już w tym czasie zamierza pisać, dzieli go tylko jeden krok. Zrobił go w ciągu siedmiu lat; zadecydowały o tym okoliczności natury nadrzędnej — pierwsza wojna światowa.

Webernowski styl aforystyczny

Przed kilkadziesiąt laty proporcje były następujące: Schönberg był znany (i nie lubiany) jak twórca dzieł najbardziej awangardowych i odkrywca muzyki dwunastotonowej, Berg — jako jego wybitny uczeń, i Webern — również jako zaledwie jego uczeń. Ale czy wybitny? Chyba nie. I to leżało całkowicie w sferze jego indywidualności twórczej. Webern miał skłonności do potęgowania i wyostrowania tych cech, które najbardziej raziły krytyków i kompozytorów u Arnolda Schönberga, był jakby badaczem krańcowych możliwości tego, co Schönberg zaledwie sugerował lub uważał za możliwe. W każdym razie był antytezą Albana Berga, który dość szybko — po napisaniu *Wozzecka* — osiągnął i sławę, i znaczenie. Tak było przed laty. A dziś?

Dziś muzyka Weberna stanowi jakby odskocznnię dla różnych współczesnych kierunków technicznych — od punktualizmu aż po sam aleatoryzm i muzykę elektroniczną, której Webern nie znał, a którą — jak na to zwrócono niejednokrotnie uwagę — przewidział. On. Nie Schönberg i nie Berg.

Webern był bardzo interesującą postacią — ale bynajmniej nie w sensie biograficznym. Jedyne jego dramatyczna śmierć mogłaby zainteresować powieściowego biografa. Życie jego było bezbarwne: praca i praca: studia, dyrygowanie, gonienie za zarobkiem, lekcje, niemal żadnych sukcesów artystycznych, trochę szczęścia rodzinnego, przy-

jażń z Bergiem, kursy i odczyty w wiedeńskich prywatnych domach, gdzie interesowano się muzyką. Pasjonujące jest wyłącznie dzieło Weberna, jedyne, niepowtarzalne, mające w sobie coś z odkrycia naukowego.

Toteż sława Weberna — ta pośmiertna, obecna — jest typowo profesjonalna, a jego muzyka wciąż jeszcze nieznana i niepopularna nie tylko wśród szerszej publiczności, ale nawet wśród „węższej”. Porównać ją można ze sławą naukową Alberta Einsteina: każdy wie o tym, że Einstein jest twórcą teorii względności, ale na czym ona polega — mało kto.

Webern urodził się 3 grudnia 1883 w Wiedniu jako drugie dziecko inżyniera górnictwa, Karla von Webera. Mając dziesięć lat, pobiera pierwsze nauki muzyki (fortepian, wiolonczela, początki teorii) u Erwina Komauera w Klagenfurt, dokąd przeniosła się cała rodzina. Po maturze Webern rozpoczyna studia muzykologiczne w Wiedniu pod kierunkiem Gwidona Adlera. W tym też czasie zaczyna komponować. Po — na szczęście — nieudanej próbie studiowania u H. Pfitznera Webern udaje się do Schönberga, który w tym czasie (rok 1904) już jest w Wiedniu sławny. W roku 1906 Webern otrzymuje doktorat filozofii uniwersytetu wiedeńskiego na podstawie przedłożonej Adlerowi pracy o *Choralis Constantinus* Isaaca, kompozytora, który — jakkolwiek tego dotąd nie zauważono — w pewnym stopniu zaważył na muzyce Weberna. W następnym roku kompozytor pisze swój — nie oznaczony później numeracją opusową i niezbyt oryginalny — *Kwintet fortepianowy*, który Schönberg prezentuje w jednym z prywatnych domów wiedeńskich.

W roku 1908 Webern kończy studia u Schönberga i pisze swoje pierwsze dwa opusy, wśród których

znajduje się *Passacaglia*. Odtąd datuje się też niespokojny żywot Weberna-dyrygenta, który działa kolejno w Wiedniu, w Gdańsku, gdzie się żeni, w Berlinie, Szczecinie i Pradze.

Passacaglia Weberna utrzymana jest jeszcze w tonacji, podobnie jak pierwsze kwartety i inne dzieła Schönberga. Temat *Passacaglii* ujęty jest w tonacji d-moll i składa się z ośmiu dźwięków, z których tylko dwa skrajne są identyczne (pryma toniki): *d-cis-b-as-f-e-a-d*. Cały utwór jest jakby wzorowany na finale IV Symfonii Brahmsa, którego Schönberg i jego uczniowie wysoko cenili, lecz jednocześnie zawiera materiał o wiele bogatszy niż słynna *Chaconne* Brahmsa. W samej niepowtarzalności dźwięków tematu *Passacaglii* jest jakby zapowiedź dodekafonii, tym wyraźniejsza, że nie brak w nim elementów tonalnie obcych (*as*), wskazujących na właściwe dodekafonii górowanie kontrapunktu nad harmonią. Dwudziestopięcioletni Webern wykazuje się tu nie tylko oryginalnością, lecz zgoła mistrzostwem. *Passacaglia* zawiera wiele elementów własnego języka dźwiękowego kompozytora: nadrzędność interwałowej struktury nad materiałem, subtelność instrumentacji, subtelność dynamiki już tu ściszonej, a przez to wyraźniejszej, bogactwo zróżnicowań, w tym czasie bodaj egzotyczne w partyturach współczesnych.

Następne dzieła Weberna to: kanon podwójny i *Dzieśięć pieśni* na głos i fortepian do tekstów Stefana George'a.

Daleko ważniejsze są dwa następne dzieła, skomponowane już po studiach u Schönberga: *Fünf Sätze op. 5* (Pięć części) na kwartet smyczkowy i *Sechs Stücke op. 6* (Sześć utworów) na wielką orkiestrę, napisane w latach 1909—10. W tych kompozycjach Webern oddala się znacznie od Schönberga i wówczas jeszcze

go naśladowującego Albana Berga, a to głównie dzięki zastosowaniu — tak doskonale później na podstawie dodekafonii rozwijanej — techniki operowania drobnymi motywami i radykalną oraz konsekwentną ultrachromatycznością. W *Sześciu utworach* widoczne jest wprawdzie nawiązanie do *Pięciu utworów* Schönberga, lecz zależność od mistrza można znaleźć jedynie w wyborze olbrzymiego aparatu orkiestrowego. Pierwsze z obu powyższych dzieł, stanowiących ważne ogniwa ewolucji indywidualnego stylu kompozytora. (*Fünf Sätze*), Webern przerobił w roku 1930 na orkiestrę smyczkową. Wersja ta jest dziś dość często grywana.

Dalsze dzieła Weberna to: *Cztery utwory op. 7* na skrzypce i fortepian, *Dwie pieśni* do poematów Rilkego na głos i 8 instrumentów, *Sześć bagatel* na kwartet smyczkowy i *Pięć utworów op. 10* na orkiestrę. Na szczegółowsze omówienie zasługują dwa ostatnie dzieła.

Bagatele Weberna stanowią w tym czasie (rok 1913) zgola kuriozum: ani jeden utwór nie trwa dłużej niż minutę, a dynamika właściwie nie przekracza pianissima.

I w tym właśnie utworze zamyka się sugestywnie zapładniające odkrycie Weberna: styl aforystyczny. To, co niejeden kompozytor uważałby za stosowne ujmować w długi okres czasu i za pomocą olbrzymiego aparatu wykonawczego, Webern podaje w postaci skróconej zarówno czasowo, jak i wykonawczo. Kondensacja czasu i kameralizacja obsady — te dwa warunki spełniać dziś musi każdy dobry utwór. Walory muzyki nie tkwią w jej konstrukcyjnej rozbudowie formalnej, lecz w jej kondensacji. Nie jest to jednak hasło ekonomii, które rodzić może równie dobrze zwięzłość, jak i nieważkość wypowiedzi. Ma-

teriał, którym rozporządza Webern, jest zgoła nieekonomiczny w swym bogactwie i starczyłby niejednemu na symfonię. Więc nie ekonomia materiału, lecz jego kondensacja jest tu istotna. W analogii do literatury można taki styl muzyki nazwać aforystycznym.

Na koncentrację myśli — jako na nową możliwość muzyki — zwrócił uwagę sam Schönberg, któremu zwięzłość Weberna zaimponowała, a który — aczkolwiek w dużej mierze sam był inspiratorem zwięzłości w muzyce — nie poszedł tą drogą, podobnie jak i Alban Berg, co wytworzyło pomiędzy Webernem a pozostałymi reprezentantami grupy Schönberga tym większą różnicę.

W *Pięciu utworach na orkiestrę* — w których nie brak wpływu teorii „melodii barw” Schönberga — Webern eksponuje tylko jedną właściwość stylu aforystycznego: zwięzłość w czasie. Utwór ten pisany jest na dość duży zespół i w tej antynomii podkreślana jest aforystyczność wypowiedzi. PomyślmY: utwór orkiestrowy zawarty w niecałych siedmiu taktach (czwarty utwór cyklu — czas trwania 19 sekund). Antynomia pomiędzy czasem a środkami wykonawczymi dotyka niemal nonsensu! I w tym można już widzieć nie tylko oryginalność kompozytora, lecz nadto jego wyjątkową śmiałość.

W następnych kompozycjach Webern wycofuje się z tej nieco ryzykownej sfery poszukiwań i tworzy szereg dzieł kameralnych, głównie wokalnych: *Trzy utwory op. 11* na wiolonczelę i fortepian, w których styl aforystyczny jest równie wyostrzony jak w *Bagatelach*, oraz pieśni na głos i fortepian lub na głos i (bardzo różne) instrumenty. Jak dalece wyrafinowanymi koncepcjami dźwiękowymi posługiwał się Webern w tych utworach, dowodzi choćby skład instrumentalny akompaniamentu *Dwu pieśni* do tekstów

Goethego, z roku 1926: czelesta, gitara, skrzypce, klarnet i klarnet basowy. W tym czasie Webern przejmuje technikę dodekafoniczną i rozpoczyna tworzyć serię dzieł instrumentalnych, w których dochodzi do sformułowań punktualistycznych. Ale o tym później.

W jaskrawym przeciwieństwie do tego, co Webern pisze, stoi jego praca, bardziej zarobkowa niż zawodowa: dyrygowanie chórami amatorskimi i założonymi w roku 1905 przez J. Bacha Koncertami Symfonicznymi Robotników Wiedeńskich (*Wiener Arbeiter-Symphoniekonzerte* i *Wiener Arbeiter-Singverein*). Praca wyczerpująca, zostawiająca dla twórczości nieledwie margines czasu. Na skąpych skrawkach tego marginesu Webern zdołał jednak zapisać więcej niż niejeden ze współczesnych mu twórców. Jego kompozycje-notatki, utwory-aforyzmy są dziś najlepszą szkołą rzemiosła i dyscypliny.

«Wozzeck»

W maju 1914, a więc w czasie powstawania *Trzech utworów orkiestrowych*, pojawiają się pierwsze plany dzieła, które — ukończone w roku 1921 — doczekało się pierwszego wykonania po 137 próbach, dopiero 14 grudnia 1925 w Berliner Staatsoper Unter den Linden. W trzydzieści lat po prawykonaniu opery wiedeńskie wydawnictwo wydało partyturę *Wozzecka* na tzw. biblijnym papierze, w pięknej szacie graficznej, gruntownie przejrzaną przez H. E. Apostela.

Wozzeck — to bez wątpienia najwybitniejsze dzieło sceniczne klasyków dodekafonii. Ukończona na pięć lat przed przejściem przez Albana Berga techniki dodekafonicznej, opera ta nie jest — jak to się ustawicznie mylnie podaje — oparta na technice dodekafonicznej i zaledwie w kilku fragmentach przejawia tendencję do wyzyskania pełnego materiału dwunastu dźwięków; jednak podobne tendencje znajdujemy też na przykład w muzyce Regera czy Straussa, co bynajmniej nie dowodzi posługiwania się dodekafonią.

Wozzeck powstawał w czasie, kiedy Schönberg milczał i przemyślał możliwości dodekafonii, którą „odkrył” w kilka miesięcy po ostatecznej instrumentacyjnej redakcji tej pierwszej i jedynej kompletnej opery Berga. Jest zatem *Wozzeck* dziełem okresu krytycznego, kiedy szkoła Schönberga już zupełnie oddaliła się od systemu dur-moll, od jego praw tonalnych i współbrzmieniowych, a jeszcze nie wkroczyła na drogę nowej dyscypliny dodekafonicznej.

Berg oparł się na dramacie Jerzego Büchnera *Woyzek*, pisany przypuszczalnie w latach 1836—37 i wydany — po śmierci autora — dopiero w roku 1879 przez K. E. Franzosa, niestety w postaci dość odbiegającej od manuskryptu. Czytelnika musi uderzyć dystans czasowy pomiędzy powzięciem (w roku 1914) decyzji napisania opery a rokiem ukończenia dramatu Büchnerowskiego, tym bardziej że starsi od niego kompozytorzy — jak Debussy, Strauss, Schreker czy sam Schönberg — podejmowali nowe tematy, a ich dzieła sceniczne opierały się na dziełach literackich autorów współczesnych (Maeterlinck, Wilde, Hofmannsthal i in.). Jednakże o współczesności decyduje w sztuce często aktualność dzieła, a *Woyzek* Büchnera okazał się dla młodego Albana Berga aktualny z dwu powodów: socjalnego (idzie tu o dramat dręczonego przedstawiciela niższej, upośledzonej warstwy społecznej) i... osobistego, gdyż Berg zaznał na własnej skórze goryczy służby wojskowej, kiedy w latach 1915—18 służył w armii austriackiej. Z dramatem Büchnera Berg zetknął się na wiosnę 1914 w jednym z wiedeńskich teatrów i niemal od razu wziął się do pisania opery — wpierw, oczywiście, samego libretta. Wojna przerwała tę pracę i dopiero w roku 1917 Berg ukończył tekst całości. Z dwudziestu trzech luźnych — jak to sam określał — scen dramatu Büchnera zestawiał trzy akty po pięć scen podług odrębnego schematu muzycznego, częściowo zawarunkowanego przez umyślne skonstrastowania scen, a głównie przez dążenie do zwartości dramatycznej i muzycznej jedności. Trzeba też podkreślić, że i w samym tekście Büchnera, miejscami rabelaisowsko niefrasobliwym i niepotrzebnie wulgarnym, Berg zmienił wiele, tuszując przede wszystkim określenia nieprzyzwoite.

Muzyka *Wozzecka* zasługiwałaby na osobną mono-

grafię — tu miejsce raczej na sformułowania najbardziej podstawowe, syntetyczne. *Wozzeck* jest dziełem uderzająco różnorodnym, zróżnicowanym. Wynika to częściowo z materiału libretta, ale też w dużej mierze ze specyficznych dyspozycji kompozytorskich Albana Berga, z jego rozległej, „rozniuansowanej” wyobraźni twórczej, której zadziwiającą obszerność będziemy mogli obserwować jeszcze na przykładzie późniejszych dzieł. Tej rozległej wyobraźni autora *Wozzecka* odpowiada w pełni obfitość środków kompozytorskich, jeszcze dziś imponujących pomysłowością i odrębnością, co tłumaczy się tym, że jako muzyk, u którego wyobraźnia przeważała nad intelektem (jakby przeciwieństwo Webern!), skłonny był każdy najmniejszy szczegół akcji ilustrować czy podkreślać muzyką o odrębnym charakterze.

W *Wozzecku* uderza przede wszystkim jakaś przeciwstawna do ówczesnych tendencji, gęsta i różnorodna polifonika. Berg włacza napięcia, ekspresje liryczne i dramatyczne w ramy nie tyle — jak mu to udowodniano — ścisłych form, co technik organizacji dźwiękowej. Dziś, z perspektywy kilkudziesięciu lat, widzimy w *Wozzecku* nie antytezę ówczesnych tendencji dźwiękowych, lecz oryginalną syntezę, a określenie: „przewaga muzycznych form instrumentalnych”, traktujemy jako pewnego rodzaju wymysł ówczesnej myśli analitycznej, bezradnej wobec trudnych w tym czasie do rozpoznania nowych ujęć dźwiękowych i usiłującej rekompensować te braki rozpoznaniem zewnętrznym, formalnym.

Budowa formalna dzieła Albana Berga była zresztą niejednokrotnie przedmiotem rozważań teoretyków. Ostatecznie uzgodniono — przynajmniej w zarysie — obecność w niej takich form, jak: suita, passacaglia, sonata, scherzo, fuga, inwencja itp. Berg nie był za-

chwycony takim stawianiem sprawy: po pierwsze — używanie takich form sugerowałoby nawiązanie do tradycji; po drugie — komponując, nie zdawał sobie dokładnie sprawy ze zbieżności własnych koncepcji formalnych (III akt!) z formami tradycyjnymi, już nazwanymi i rozpoznanymi. Dezawuacja niemiłego mu ujęcia formalnego *Wozzecka* nie była skuteczna, aczkolwiek Berg postawił sprawę wyjątkowo jasno („ani mi się śniło reformować artystyczną strukturę opery”). Z perspektywy czasu widzimy, że forma opery opiera się na schematach liczbowych: w każdym z trzech aktów mamy pięć scen — to przypomina aż nadto „podziałową” koncepcję Schönberga w *Pierrot lunaire*.

Przez okrągłe cztery lata Berg nie mógł znaleźć wykonawców swego dzieła, mimo iż muzyczne dzieła sceniczne miały po I wojnie światowej powodzenie. Powodem tego były przede wszystkim olbrzymie trudności wykonawcze, wówczas — zdawało się — nie do przezwyciężenia. Zachęcony przez dyrygenta Hermanna Scherchena, Berg zestawiał trzy fragmenty opery w swego rodzaju suitę, którą zatytułował *Drei Bruchstücke für Gesang und Orchester aus der Oper „Wozzeck”*. Fragmenty te pochodzą z I i III aktu i są obecnie utworem równie popularnym jak opera.

Premiera opery odbyła się — jak już nadmieniono — zimą 1925. Wykonanie *Wozzecka* stało się dla świata muzycznego sensacją, niemniej nie brakło głosów gwałtownej krytyki negatywnej, równie nieuzasadnionej jak skandale wywoływane przez wcześniejsze utwory Berga. Z tej okazji wydawnictwo wiedeńskie Universal opublikowało specjalny pamflet pt. *Alban Bergs „Wozzeck” und die Musikkritik („Wozzeck” Albana Berga i krytyka muzyczna)*. Już następnego dnia po premierze opery można było przeczytać w pra-

sie berlińskiej inwektywy wyjątkowego rodzaju („dzieło Chińczyka z Wiednia”; „o harmonice dzieła nie można dyskutować, gdyż tu wszystko brzmi fałszywie”; „Berg jest truciścielem niemieckiej muzyki” itp.).

Treść opery: prosty żołnierz, przesądny Wozzeck — obiekt obserwacji lekarskiej, traktowany przez kapitana wyjątkowo brutalnie — kocha Marię, matkę swego nieślubnego dziecka. Maria nie jest mu wierna. Z zazdrości Wozzeck zabija ją — sam jednak topi się, usiłując zatrzeć ślady swej zbrodni.

Kariera sceniczna opery była w pierwszym dziesiętku lat jej wykonywania niezwykle i przyniosła kompozytorowi miano odnowiciela opery. Dużym sukcesem Berga były wykonania zagraniczne — już w roku 1926 w Pradze, a w czerwcu 1927 w Leningradzie, gdzie miał ją okazję poznać młody Dymitr Szostakowicz. W ciągu kilkunastu zaledwie lat Wozzeck był grany aż w dwudziestu dziewięciu miastach. Jeszcze za życia kompozytora Library of Congress w Waszyngtonie zakupiła oryginalny trzytomowy manuskrypt partytury Wozzecka. Alban Berg stał się jedynym naprawdę powszechnie uznanym twórcą z nadal nie rozumianej szkoły Schönberga.

Odkrycie dodekafonii

Dodekafonii nie wymyślono, dodekafonię odkryto. To ważne nie tylko ze względu na sam fakt, lecz i ze względu na jego interpretację. Cóż bowiem gorszego niż wymyślanie — powie ten czy ów, i słusznie. W muzyce istnieje szereg możliwości nieprzeczuwalnych w swoim czasie i otwartych dopiero w pewnym okresie rozwoju języka dźwiękowego. Z perspektywy lat łatwo możemy zrozumieć, iż np. Chopinowi zupełnie niedostępna była technika harmoniki impresjonistycznej, a np. Bartokowi technika punktualistyczna. Ostatecznie obaj mogli wymyślić obie te techniki — ale odkryć? A zatem?

Nie wymyślono dodekafonii — odkryto ją.

Odkryto ją w czasie, kiedy stało się to możliwe: w pierwszych dziesiątkach lat naszego wieku.

Historia to długa, zagmatwana, ale warto ją opowiedzieć.

W naukach ścisłych uczeni i odkrywcy posługują się środkami międzynarodowego porozumienia się — czasopismami naukowymi. Teoria względności Einsteina została opublikowana w jednym z roczników fizycznych i na tej podstawie można z całkowitą pewnością podać datę jeśli już nie jej odkrycia, to przynajmniej rozpowszechnienia — zresztą obie te daty nie będą zbyt odległe od siebie — o to już naukowcy zawsze dbają.

W sztuce odkrycie może być dokonane o wiele wcześniej niż jego rozpowszechnienie (założywszy, że

twórca ma całkowitą pewność co do znaczenia odkrycia), nie mówiąc już o tym, że dopiero realizacja tego odkrycia w określonym dziele, które trzeba dopiero skomponować, nadaje mu właściwą wartość. Trudno sobie wyobrazić, aby odkrycie muzyczne mogło być przedstawione w postaci kilkutaktowego przykładu nutowego!

Prehistoria dodekafonii jest nader mglista. Analitycznie podchodząc, serie dwunastotonowe — zasadniczy materiał dodekafonii — można już znaleźć u Bacha, nie mówiąc o kompozytorach późniejszych. Być może, już w XVI w. dałoby się odnaleźć konstrukcje zbudowane na pełnym materiale dwunastu tonów. Lecz nie to jest istotne. Momentem zasadniczym w historii rozwoju techniki jest jej świadome zastosowanie. I na takie natrafimy bez wątpienia dopiero w naszym stuleciu.

Najwcześniejszą datą, jaką w ogóle można przyjąć w historii dodekafonii, jest rok 1908. Z tego roku pochodzą kompozycje dwunastotonowe J.M. Hauera, głównego obok Schönberga pretendenta do miana odkrywcy muzyki dwunastotonowej. Sam Hauer przyznaje jednak, że pełniejsza świadomość teoretyczna własnego odkrycia pojawiła się dość późno, dopiero około lat 1918—19. Tyle Hauer, do którego jeszcze powrócimy.

A Schönberg? W przeciwieństwie do Hauera Schönberg o wiele wcześniej zdawał sobie sprawę z możliwości istnienia muzyki dwunastotonowej, niż ją uprawiał. Już w *Harmonielehre* — pisanej w roku 1910, a wydanej w następnym roku, lecz jednocześnie będącej raczej streszczeniem doświadczeń w latach, kiedy studiowali w jego klasie Berg i Webern — Schönberg nakreśla ideę operowania pełnym chromatycznym materiałem dwunastu dźwięków, co

jednak — warto to podkreślić — nie jest równoznaczne z dodekafonią, której materiałem jest nie tyle skala (częsty błąd, powtarzany jeszcze dziś przez muzykologów starszych generacji), co seria, układ dwunastu różnych wysokości.

I wreszcie jeszcze jedna data. Rok 1914. Od tego czasu — jak podaje Herbert Eimert — kompozytor rosyjski Jefim Gołyszew, skrzypek (uczeń Auera) i malarz awangardowy, dokonywał (podobno!) prób operowania materiałem dwunastotonowym (*Kwartet smyczkowy*, *Trio smyczkowe*). Gołyszew — to cały rozdział w historii dodekafonii. Urodzony w roku 1895, a więc znacznie młodszy od Hauera i Schönberga, kompozytor ten znalazł się po I wojnie światowej w Berlinie, gdzie w r. 1920 wykonano — częściowo tylko — jego kompozycję *Das eisige Lied* (*Lodowa pieśń*). Bez wątplenia to dzieło było pierwszą wykonaną publicznie kompozycją dwunastotonową. Gołyszew — który w Berlinie przyjął pisownię nazwiska „Golyschew” — byłby zatem pierwszym dodekafonistą. Ale tylko z wykonawczego punktu widzenia.

Cała sprawa pierwszeństwa w odkryciu dodekafonii jest wysoce złożona i trudna do rozstrzygnięcia. Daty niezaprzeczalnie prawdziwe — jak np. data wydania dzieł — są z natury rzeczy dość późne i nie mogą być wystarczającą odpowiedzią na niezmiernie istotne pytanie — o d e t y. Bliższe prawdzie są więc te daty, które dotyczą lat powstania kompozycji. Tu jednak kompozytorzy mogli świadomie — jak to się mówi — rozmyjać się z prawdą. Warto wiedzieć, że już w roku 1924 dochodzi do scysji na temat pierwszeństwa odkrycia zasad muzyki dwunastotonowej. Wtedy to właśnie J. M. Hauer publikuje otwarty list do Herberta Eimerta, który znowu w tymże roku 1924 wystąpił jako pierwszy teoretyk muzyki dwunasto-

tonowej. W liście tym Hauer, już wówczas zaciętrzewiony na punkcie pierwszeństwa, podkreśla, że w sierpniu 1919 dosłownie odkrył prawo dwunastu dźwięków — i to we własnych kompozycjach.

Tak więc mamy w sumie czterech pretendentów do miana odkrywców dodekafonii: Hauera, Schönberga, Gołyszewa i Eimerta. Do nich dołączyć można też Weberna, z tym jednak zastrzeżeniem, że jako uczeń Schönberga, nie mógłby być traktowany jako odkrywca dodekafonii, chociaż skądinąd wiemy, że Schönberg wiele zawdzięczał swym uczniom. Webern twierdził, iż już w roku 1910 wprowadzał do kompozycji elementy dwunastotonowe (w utworach na kwartet). Twierdzenia tego nie da się jednak uzasadnić. Pierwszym naprawdę dodekafonicznym utworem Weberna są dopiero *Trzy religijne pieśni ludowe* na sopran, skrzypce, klarnet i klarnet basowy, z roku 1924. Jak widzimy, niełatwe jest dziś rozstrzygnięcie pierwszeństwa odkrycia dodekafonii. Czy jest ono konieczne? Na pewno tak. Tu bynajmniej nie chodzi o rzecz małej wagi. Odkrycie praw dodekafonii otwiera nowy okres w historii języka muzycznego. Sami „odkrywczy” — poza jednym Schönbergiem — przypuszczalnie nie zdawali sobie sprawy z wyjątkowego znaczenia techniki dodekafonicznej w przyszłości. Ale niewątpliwie byli oni świadomi wagi tego odkrycia w swoim czasie. W lecie 1922 Schönberg — przebywający wraz z kilku uczniami w Traunkirchen — powiedział Józefowi Ruferowi: „Zrobiłem odkrycie, które zapewni muzyce niemieckiej prymat na następne setki lat”. Zdanie to brzmi w swoim sformułowaniu odrażająco zarozumiale, ale jakaś część prawdy jest w nim zawarta, o czym można się z perspektywy lat przekonać.

Jakże więc ma się rzecz z odkryciem dodekafonii?

Kto jest jej odkrywcą, a może jest ich paru czy kilkunastu?

Aby na to odpowiedzieć, spróbujmy przedstawić posiadane dane w systematycznym zestawieniu:

ok. 1906 Schö n b e r g rezygnuje ostatecznie ze związków tonalnych w kompozycji.

1908 Schö n b e r g pisze *Drei Klavierstücke op. 11*, w których nie ma oznaczeń tonacyjnych; utwory te nie są pisane — nawet w przybliżeniu — ani w C-dur, ani w a-moll; publikacja dzieła nastąpiła w roku 1911.

ok. 1908 H a u e r pisze pierwsze utwory dwunastotonowe.

1910 w swoim podręczniku harmonii (*Harmonielehre*), wydany w roku 1911, Schö n b e r g sugeruje możliwość wyzyskiwania pełnego materiału skali dwunastotonowej (na s. 434).

ok. 1910 w utworach na kwartet smyczkowy W e b e r n posługuje się pełnymi kompleksami dwunastotonowymi; wedle jego relacji — w tym czasie nie kładł jeszcze nacisku na specjalną budowę serii.

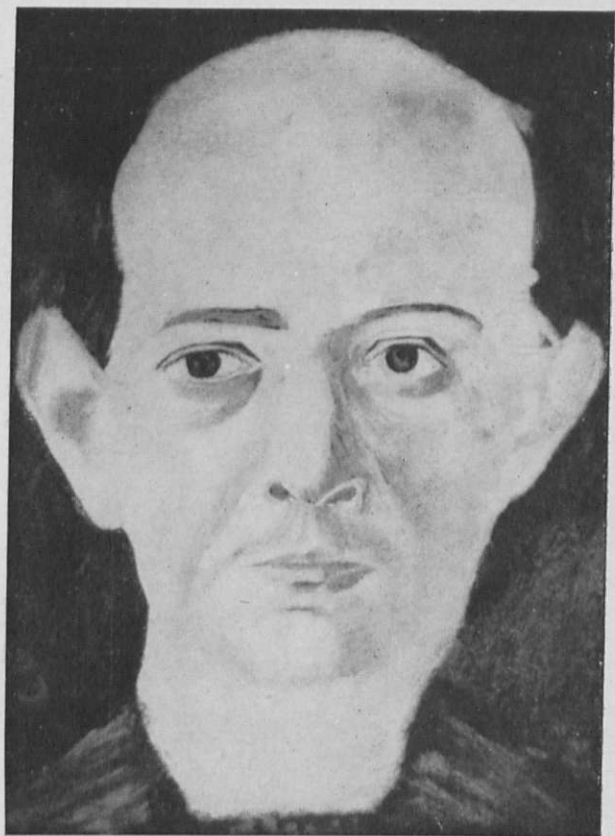
1911 H a u e r odkrywa zasadę muzyki dwunastotonowej; w tymże roku pisze *Nomos (Prawo)* na fortepian, wydane w 1912; dzieło to Hauer uważał za pracę dwunastotonową.

1912 w *Orchesetrlieder op. 4* B e r g używa pełnych kompleksów dwunastodźwiękowych.

1914 (podobno!) G o ł y s z e w dokonywał pierwszych prób operowania materiałem dwunastotonowym (*Kwartet smyczkowy*).

Arnold Schönberg





Arnold Schönberg — autoportret

Mikołaj Roślawec pisze *Trzy kompozycje* na fortepian, w których świadomie stosuje zasadę seryjną przy użyciu materiału modalnego, układającego się w pełne kompleksy dwunastotonowe.

W grudniu 1914 i w pierwszych miesiącach 1915 Schönberg szkicuje *Symfonię* (której nie ukończył); *Scherzo* tej *Symfonii* opierało się — według relacji kompozytora w liście do Slonimsky'ego z dnia 3 VI 1937 — na temacie złożonym z dwunastu dźwięków.

1915 nie związany z kompozytorami wiedeńskimi i berlińskimi Casella posługuje się po raz pierwszy akordem złożonym z wszystkich dwunastu dźwięków.

ok. 1918—19 Hauer dochodzi do uświadomienia sobie podstaw teoretycznych swoich utworów.

1919 Gołyszew pisze utwór orkiestrowy pt. *Das eisige Lied*, wykonany częściowo (jako pierwszy utwór dwunastotonowy) w roku 1920 w Berlinie pod dyрекcją G. Wellera.

1920 w Berlinie Hauer publikuje *Vom Wesen des Musikalischen*, pierwszą pracę poświęconą m. in. kwestiom muzyki dwunastotonowej.

1921 kompozytor austriacki, uczeń Schönberga i Berga, Fritz Heinrich Klein, wydaje pod pseudonimem Heautontimorumenos utwór na fortepian na 4 ręce pt. *Die Maschine — Eine extonale Selbstsatire*, jedną z pierwszych prób na terenie dodekafonii, zawierającą m. in. akordy dwunastodźwiękowe (prawykonanie 24 XI 1924 w Nowym Jorku). Hauer odkrywa „tropy”, które zużytko-

wuje praktycznie w miejsce dawnych tenacji. Na jesieni Schönberg dokonuje pierwszych prób kompozytorskich w technice dwunastotonowej.

1922 Hauer wydaje *Klavierstücke*, w których operuje systematycznie układanym materiałem dwunastodźwiękowym.

W lecie tego roku Schönberg oznajmia swemu uczniowi J. Ruferowi o odkryciu techniki dwunastotonowej.

1923 Schönberg wydaje 5 *Klavierstücke op. 23*, dzieło zawierające pierwsze próby muzyki dwunastotonowej.

Pod wpływem Gołyszewa Eimert pisze swoje pierwsze prace teoretyczne o możliwościach muzyki dwunastotonowej.

1924 1 marca Schönberg publikuje *Serenadę op. 24*, drugie dzieło będące próbą techniki dwunastotonowej.

Mikołaj Obochów, kompozytor rosyjski, kończy 1 VII w Paryżu kantatę liturgiczną *Livre de Vie*, obejmującą około 2000 stron partytury; dzieło to — nie wydane — nie jest co prawda dodekafoniczne, niemniej jednak opiera się na pełnym materiale dwunastu dźwięków i wyklucza powtórzenia dźwięków, co stanowi jedną z najważniejszych cech dodekafonii; wstęp do *Livre de Vie* wykonany został po raz pierwszy 3 V 1926 w Paryżu pod dyktando S. Kusewickiego.

F. H. Klein publikuje *Wariacje op. 14* (z przedmową), w których po raz pierwszy

podaje serię opartą na wszystkich jedenastu możliwych interwałach.

Herbert E i m e r t wydaje w Lipsku *Atonale Musiklehre*.

Na jesieni w Wiedniu uczeń i przyjaciel Schö n b e r g a, Erwin Stein, publikuje w specjalnym zeszycie „Musikblätter des Anbruch” — wydanym z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin Schönberga — artykuł *Neue Formprinzipien*, w którym formułuje podstawowe zasady dodekafonii Schönbergowskiej (w wielu punktach jeszcze chwiejne i niedokładne).

W e b e r n pisze swoje pierwsze kompozycje dwunastotonowe podług metody Schönberga: *Drei Volkstexte op. 17* na sopran, skrzypce, klarnet i klarnet basowy.

1925 W Wiedniu H a u e r publikuje *Vom Melos zur Pauke i Zwölftontechnik*, obie broszury poświęcone „naucze o tropach” (o czterdziestu czterech grupach sześciodźwiękowych); druga z obu publikacji powstała przy współpracy H. Heissa.

30 marca u Lienaua w Berlinie Go ł y s z e w publikuje *Trio smyczkowe*, oparte na tzw. (przez niego) „Zwölftondauer-Komplexe”, krótkich odcinkach harmonicznym lub kontrpunktycznym, rozwijanych każdorazowo na innej serii; pomiędzy tymi kompleksami nie zachodziły żadne rozpoznawalne związki. Schö n b e r g wydaje *Klaviersuite op. 25*, dzieło określane przez niego jako pierwsza właściwa kompozycja dwunastotonowa.

F. Greissle publikuje w czasopiśmie „An-

bruch" artykuł, w którym kwestie muzyki dodekafonicznej po raz pierwszy są ustalone definitywnie (mowa tu np. o pełnym dwunastodźwiękowym materiale jako o warunku koniecznym); praca ta oparta jest już na przykładzie *Kwintetu dętego op. 26 Schönberga*.

Alban Berg kończy *Koncert kameralny* (w którym zbliża się do kontrapunktycznych kanonów dodekafonii Schönberga), pisze — w lecie tego roku — drugą wersję, dodekafoniczną, pieśni *Schließe mir die Augen beide* oraz rozpoczyna *Suitę liryczną* (ukończoną w lecie 1926), w której częściowo posługuje się ścisłą dodekafonią.

Z powyższego zestawienia, sporządzonego po raz pierwszy w literaturze muzycznej, a obejmującego okres dwudziestu lat (1906—25) i trzydzieści jeden pozycji, wynika jedno: dodekafonia — rozumiana tu jak najszerszej, nie w jej podręcznikowo skodyfikowanej postaci — nie była jako odkrycie dziełem jednego kompozytora; przeciwnie, na to odkrycie — dokonane właściwie przez dwoch muzyków, Hauera i Schönberga (bo obaj potrafili się zdobyć zarówno na kompozycje, jak i motywujące je teorie!), złożyła się praca wielu współczesnych im twórców i teoretyków. Jeśli zważymy, że obok Schönberga, Hauera, Weberna, Berga, Gołyszewa, Kleina, Eimerta pojawiają się nazwiska Caselli, Rosławca i Obuchowa, a później jeszcze von Klenaua, Varèse'a i Heissa — w sumie trzynaście nazwisk — dojdziemy do przekonania, że odkrycie dodekafonii nie było „przedwczesne”. Stosując zasadę eliminacji, pozostajemy przy dwóch „pierwszych dodekafonistach” — przy Schönbergu i Hauerze. Ale jeśli za priorytetem Schönberga prze-

mawia fakt przynależności jego „szkoły” do grupy „odkrywców”, to za priorytetem Hauera przemawia nagi fakt wyprzedzenia Schönberga zarówno w kompozycji, jak motywacji teoretycznej czy wreszcie systemizacji materiału („tropy” Hauera pojawiają się na kilka lat przed kompozycjami Schönberga, z których przebija uświadomienie konieczności używania pełnego materiału dwunastu dźwięków!).

Hauerowi należy się przynajmniej kilka zdań — jeśli Schönbergowi poświęcamy całe rozdziały.

Hauer urodził się w Wiener Neustadt w roku 1883, był zatem niemal rówieśnikiem Strawińskiego, Weberna i Szymanowskiego. Jako kompozytor był samoukiem, co skłaniało go, podobnie jak Schönberga, do zajmowania się gruntownie zarówno teorią, jak i kompozycją. Hauer nie był teoretykiem muzykologicznego kroju, lecz z czysto kompozytorskich potrzeb twórcy, który — w XX w. jest to coraz częstsze — chce sobie zdawać sprawę z istoty muzyki, z jej warstwy technologicznej. Oryginalne (i niezależnie od aktualnych wówczas roztrząsań teoretycznych typu monizm-dualizm w systemie dur-moll) przemyśliwanie nad problemami języka dźwiękowego doprowadziło Hauera do oderwania się od konwencji techniki przełomu ostatnich stuleci i znalezienia własnej techniki. Piszę tu: własnej, bo tak było naprawdę. Hauer miał zresztą poczucie własności stosowanej przez siebie techniki i umiał — za wysoką cenę niepopularności i odosobnienia — wywalczyć sobie priorytet. Priorytet w zakresie techniki dwunastotonowej, która (aczkolwiek nie od razu) stała się niemal synonimem nowej muzyki. Hauer pisze swoje pierwsze dzieło dwunastotonowe w roku 1908, a więc trzynastcie lat przed Schönbergiem. Zdawałoby się, że samo takie zestawienie dat wystarczy, by uznać pierwszeństwo Hauera. Ale

zagadnienie jest mocno skomplikowane, a — jak wiemy — „akt sprawy” namnożyło się wiele, szczególnie po ostatniej wojnie światowej, kiedy priorytet w zakresie wynalezienia techniki dwunastotonowej stał się czymś historycznie wyjątkowo ważnym.

Walka o priorytet była tak zacięta, że Hauer czuł się zmuszony akcentować swe pierwszeństwo używanym przez ostatnie kilkanaście lat podpisem: „J. M. H., mimo wielu naśladownictw — wciąż jeszcze jedyny znawca i mistrz muzyki dwunastotonowej”.

Teoria kompozycji dwunastotonowej Hauera jest zupełnie odmienna od praktyki Schönberga, Berga i Weberna. Co prawda Schönberg uważał za stosowne zwrócić w trzecim wydaniu swojego podręcznika harmonii uwagę na głębokość i oryginalność teorii Hauera, a tenże z kolei zadedykował Schönbergowi swą fundamentalną książkę o znamienym tytule *Vom Melos zur Pauke*, lecz obu tych kompozytorów nie wzajemnie nie łączy.

Podstawą kompozycji Hauera były nie serie, lecz tzw. tropy, tj. pewne konstelacje akordowe, z których dają się złożyć konstrukcje dwunastodźwiękowe. Hauer tworzył muzykę statyczną, wysoce monotonną przez swą jednostronność i prostą zarówno melicznie, jak i harmoniczną. W harmonii uderza częsta konsonansowość, łagodność. Styl muzyki Hauera — mało atrakcyjnej i jakby rozmyślnie rezygnującej z barwności i dynamiczności — odznacza się stosunkowo indywidualnym charakterem i surową abstrakcyjnością.

Hauer najczęściej rezygnował z możliwości kontrpunktyki i pracy tematycznej: wolał opierać się jedynie na materiale stale przepływających dźwięków (dokładne wykrycie założeń konstrukcyjnych jego muzyki, tak jak i struktury samych tropów, jest najzu-

pełniej niemożliwe! — zresztą sam Hauer nie zadał sobie trudu gruntowniejszego wyjaśnienia swoich założeń kompozytorskich i wyraźnego zdefiniowania choćby samych tropów).

Muzyka Hauera nigdy nie miała zwolenników. Poza pewnymi sukcesami wydawniczymi Hauer pozostał ogółowi nieznany: stąd zapewne jego rozgoryczenie. Żył przez kilkadziesiąt lat w izolacji i w biedzie, lecz pozostawał bezkompromisowy, wierny swoim ideałom, skazany za życia na ironiczne traktowanie i zapomnienie. Hauer nie miał też uczniów czy naśladowców, z wyjątkiem H. Heissa — nawet w ostatnim dziesięcioleciu, kiedy technika dodekafoniczna stawała się coraz bardziej obowiązująca. Być może, jego ewentualnych naśladowców odstraszało ostatnie zdanie manifestu Hauera: „Ignoranci dodekafoniczni, uczcie się tropów!”

Dorobek twórczy Hauera jest ogromny. Stosunkowo największe znaczenie ma i mieć będzie seria publikacji teoretycznych wydawanych w latach dwudziestych. Z kompozycji Hauera wybija się olbrzymi zbiór około tysiąca utworów w cyklu *Zwölftonspiele* na różne instrumenty i orkiestry, oratorium *Wandlungen* (*Przemiany*), *Koncert skrzypcowy* i kantata *Der Menschen Weg* (*Droga ludzi*).

W ciągu przeszło pięćdziesięciu lat bardzo intensywnej twórczości muzyka J. M. Hauera stylistycznie niemal się nie rozwijała. Hauer pozostawał wierny sobie i swoim tropom i nie ulegał żadnym nowym impulsom. Kompozytor ten uważał, iż odkrycie, którego w swoim czasie dokonał, było wystarczająco wielkie, by miał dość coś dodawać. Trzeba przyznać, że na tej ciasnej przecież i niepotrzebnie skrepowanej estetyce kompozytor stracił. Utwory jego były i są nadal odległe od kierunków, jakie się pojawiały na przestrzeni ostat-

nich dziesięcioleci. Właściwie Hauer pozostał przy romantycznym punkcie wyjścia, przy muzyce, w której — bo tak było w muzyce romantycznej — harmonia odgrywała największą rolę spośród elementów muzycznych. Hauer ma jednak pewną zasadniczą zaletę: jest nią prostota faktury. Utwory jego są zresztą bardzo niewdzięczne, gdyż są takie, jakie są — nic nie można do nich dodać, niczym nie można ich wykonawczo uzupełnić. Jest w jego muzyce jakiś uderzający rys ascezy.

Lubię i cenię osobiście muzykę Hauera, podobnie jak Weberna — nie za to, że jest piękna, bo nie jest, lecz za to, że jest nowa, indywidualna, autentyczna. Fakt, że dla kompozytorów Hauer nie jest atrakcyjny, nie ma tu nic do rzeczy — zresztą kompozytorzy stawiają najwyżej twórców wszechstronnych i bogatych (marzą o tym, by przejść na ich utrzymanie... i przechodzą). Hauer był biedny jako człowiek, ale i jako twórca; całe dziesięciolecie żył (jakże oszczędnie!) ze swego odkrycia. Był kapłanem i ofiarą swojej idei — kompozytorem prawdziwym.

Zmarł 22 września 1959.

Początki muzyki dodekafonicznej

Początków dodekafonii — zastosowania tej techniki, nie jej odkrycia — będziemy szukali w twórczości Arnolda Schönberga. On to bowiem pierwszy dał przykłady możliwości pełniejszego, kontrapunktycznego zastosowania techniki dwunastotonowej. Jeśli w kwestiach odkrycia samej zasady operowania dwunastoma różnymi dźwiękami mogą być niejasności, to niejasności tych nie ma w kwestiach kompozytorskiego rozwinięcia tej techniki.

Kwestia priorytetu, pierwszeństwa w odkryciu, nie byłaby trudna, gdyby sam Schönberg nie wahał się przez dość długi czas — w którym (rzecz istotna!) nie komponował. On jeden zdawał sobie dobrze sprawę — i jako kompozytor, i jako teoretyk — z możliwości przekształcenia języka dźwiękowego w nową dyscyplinę i dlatego przez następne dobre kilka lat nic nie ujawniał, nie publikował.

Na jesieni 1921 Arnold Schönberg pisze swą pierwszą kompozycję dwunastotonową: walca z *Suity*, zaopatrzonej później numerem opusowym 25, a więc późniejszym niż *Pięć utworów fortepianowych op. 23* z roku 1923 i *Serenada op. 24* na głos barytonowy, klarnet, klarnet basowy, mandolinę, gitarę, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, również z roku 1923. Cała *Suita fortepianowa* ukończona została w roku 1924. W tym też roku Schönberg pisze *Kwintet na instrumenty dęte op. 26*. Te cztery kompozycje stanowią o początkach techniki dodekafonicznej Schönberga i jednocześnie

całej dodekafonicznej muzyki europejskiej. W nich ustalają się pierwsze prawa dodekafonii, prawa zrazu negatywne, lecz później stwarzające stopniowo konstruktywne podstawy nowego języka dźwiękowego. Warto się więc przy nich zatrzymać.

Na ich przykładzie widać, jak powolna — a zarazem sumienna i systematyczna — była droga Arnolda Schönberga do dodekafonii. Nie wszystkie części i fragmenty tych czterech dzieł z pionierskich lat 1923—24 skomponowane zostały na zasadach dodekafonicznych, a niektóre — mimo ukrytej prawidłowości dodekafonicznej — nie obejmują nawet pełnych dwunastu dźwięków. I tak np. cztery pierwsze utwory z cyklu *Pięciu utworów fortepianowych* i część wariacyjna *Serenady* nie wykazują pełnej dwunastotoności, a nadto nie są wolne od powtórzeń. Temat części wariacyjnej *Serenady* składa się z czternastu dźwięków, z których trzy są powtórzone, co w sumie daje materiał jedenastodźwiękowy, ale jednocześnie w tychże *Wariacjach* bezpośrednio po temacie pojawia się jego forma wsteczna, tzw. rak, stanowiący jakby lustrzane odbicie tematu. W obu powyższych utworach uderza jedno: zależność materiału muzycznego — tak melodycznego, jak i akordowego — od zasadniczego, kolejnego układu dźwięków, czyli serii. Dwa następne utwory — *Suita fortepianowa* i *Kwintet dęty* — stanowią pierwszy zdecydowany krok w kierunku dyscypliny dodekafonicznej.

Rzecz dość dziwna: zarówno *Suita fortepianowa*, jak i *Kwintet dęty* przy całej radykalności języka dźwiękowego opierają się na formach klasycznych, zresztą podobnie jak poprzednie utwory. Już z tego faktu wynika jasno, że Schönberg dochodził do dodekafonii na drodze ewolucyjnej, że jakby obawiał się konsekwencji przyjęcia nowej metody organizacji dźwię-

kowego materiału i że zawierał bardziej starym, wypróbowanym konwencjom formalnym niż nowym konstrukcjom, które w *Trzech utworach fortepianowych* sprzed kilkunastu lat usiłował kodyfikować.

Suita fortepianowa składa się z sześciu części: *Prelud*, *Gawot*, *Musette*, *Intermezzo*, *Menuet* i *Gigue*. Wszystkie części opierają się na jednym materiale serii: *e-f-g-des-ges-es-as-d-h-c-a-b*. Seria ta, podzielona na trzy grupy czterodźwiękowe, z których ostatnia jest rakiem motywu *b-a-c-c*, wyzyskiwana jest w utworach *Suity* najbardziej rozmaicie i zupełnie — chciałoby się rzec — niesystematycznie, swobodnie, jak tylko swobodna była wyobraźnia autora *Pierrot lunaire*. *Kwintet na instrumenty dęte* składa się z czterech części, również klasycznych, odpowiadających czterem częściom sonaty: *Allegro*, *Scherzo*, *Adagio*, *Rondo*. Dość symptomatycznym rysem serii jest jej podzielność na dwie grupy sześciodźwiękowe, przy czym druga grupa jest niemal dosłowną transpozycją — w kwincie — pierwszej: *es-g-a-h-cis-c-b-d-e-fis-gis-f*. Niemal dosłowną, gdyż ostatnie dźwięki obu grup dają inne interwały. Ale wystarczyłoby wymienić ich miejsca w serii, a transpozycja byłaby idealna. Trudno odgadnąć, czy Schönbergowi zależało na tej drobnej różnicy, tak samo jak trudno odszyfrować, czy seria wynika z teoretycznie uświadomionej prawidłowości i proporcjonalności pomiędzy dwiema skalami całotonowymi, czy też z pomysłu tematycznego. Jedno jest pewne kompozytor panuje tu nad nowym materiałem suwerennie, z jakimś wyjątkowym mistrzostwem kontrapunktycznym.

Utwory z lat 1923—24 w większości nie są muzycznie przekonujące. Zarzucić im można nie tylko — przypisywaną im często — abstrakcyjność, lecz — przynajmniej w moim rozeznaniu — jakąś dziwną

u Schönberga jałowość współbrzmieniową i melodyczną, zupełną obojętność na estetyczne walory linii i pionu, tak obce późniejszym dziełom dodekafonicznym (*Mojżesz i Aron*, *IV Kwartet smyczkowy*, *Oda do Napoleona* i in.).

W latach 1926—32, bliskich okresowi powstania *Wariacji na orkiestrę*, dzieła wybitnego, któremu poświęcimy osobny rozdział, powstają utwory o różnym poziomie i przeznaczeniu. Przede wszystkim Schönberg podejmuje komponowanie utworów chóralnych, których przez niespełna dwadzieścia lat nie pisał. Po szeregu dzieł fortepianowych i kameralnych powstaje teraz — jako rezultat doświadczeń dodekafonicznych — kilka utworów na chór mieszany: *Cztery utwory op. 27* i *Trzy satyry*. Ostatni z *Czterech utworów* napisany jest na chór z towarzyszeniem mandoliny, klarnetu, skrzypiec i wiolonczeli, co zresztą wynikało z serenadowego tekstu utworu (pt. *Der Wunsch des Liebhabers*). Większość tekstów tych utworów — to dzieła samego kompozytora, który poza aspiracjami muzycznymi i malarskimi miał też ambicje filozofująco-literackie. Niestety, teksty Schönberga są nieporównanie słabe, czasem wręcz niemożliwe. W *Satyrah* kompozytor usiłuje — bez najmniejszego poczucia humoru — drwić z kompozytorów zwróconych ku tradycji (oczywiście odnawianej), ale bezskutecznie. W jednej z *Satyry* kompozytor zastosował znów towarzyszenie instrumentów (altówka, wiolonczela i fortepian). Po czterech latach Schönberg dorzuca do swych dodekafonicznych utworów chóralnych jeszcze *Sześć utworów op. 35* na chór męski (do tekstów własnych), z tym jednak, że tu już język dźwiękowy zbliża się do współbrzmień konsonansowych i kombinacji jakby tonalnych.

Z większych dzieł kameralnych tego okresu wymienić trzeba *Suitę op. 29* i *III Kwartet smyczkowy*. *Suita* pisana jest na dość duży zespół kameralny: fortepian, 3 klarnety i trio smyczkowe. Zarówno forma, jak i język dźwiękowy są tu zwrócone ku tradycji — mimo dodekafonii. Części *Suity* to: uwertura, taniec, część powolna, *gigue*. Część powolną stanowią wariacje na temat bardzo popularnej pieśni *Silchera Annchen von Tharau*. *III Kwartet smyczkowy* jest również oparty na klasycznych kanonach formalnych: ma cztery części, ogólnie biorąc, nawiązujące do cyklu sonatowego. Na szczególną uwagę zasługuje tu technika przetworzeniowa, krzyżująca wynikające z dodekafonii zasady wariacyjne z pracą motywiczno-konstruktywną.

Ale idee treściowo-programowe wciąż nurtowały kompozytora. Owocem tego było dzieło sceniczne *Von heute auf morgen* (*Z dziś na jutro*), opera, do której libretto napisała mu druga żona, powodowana nie tyle ambicjami literackimi, ile korzyściami materialnymi; stąd pseudonim librecistki: Max Blonda. Treść opery — idealnie błaża, nie warto jej nawet podawać. Ogólnie biorąc, chodzi tu o człowieka współczesnego, o jego stosunek do miłości i sztuki, stosunek determinowany modą, zmieniający się z dnia na dzień — co zresztą zawarte jest w tytule dzieła. Schönberg dużo sobie obiecywał po tej operze. Bo w tym czasie opery pogodne w treści miały olbrzymie powodzenie artystyczne i kasowe, stawały się swoistego rodzaju sensacjami. A jednocześnie przy całym wyrachowaniu kompozytor nie potrafił zrezygnować z tego, co było mu najwłaściwsze — z twórczenia, w najpełniejszym tego słowa znaczeniu. Opera ta jest trudna, przeładowana kontrapunktyką i kombinacjami dodekafonicznymi, które bynajmniej

nie mają nic wspólnego z zamierzonym żartobliwym klimatem dzieła, z czego kompozytor, widać, nie zdawał sobie sprawy.

Podobnie też nie umiał się Schönberg dostosować do tzw. „potrzeb” muzyki filmowej — jeszcze bardziej funkcjonalnej niż muzyka sceniczna. Jego *Begleitungs-musik zu einer Lichtspielszene* jest wbrew tytułowi nie muzyką towarzyszącą, lecz najzupełniej samowystarczalną, autonomiczną. Napisał ją Schönberg w roku 1930. Składają się na nią trzy fragmenty muzyczne ilustrujące: 1) grożące niebezpieczeństwo, 2) strach i 3) katastrofę.

W roku 1932 powstają dwa *Utwory fortepianowe*, oznaczone osobną numeracją opusową (33a i 33b). Tu mamy już do czynienia ze znacznym rozwinięciem pierwotnych idei dodekafonicznych; dowodzi tego już choćby kontrapunktyka motywiczna, którą do perfekcji doprowadzi w swych utworach Webern.

Dochodzimy do okresu, kiedy kompozytor pracuje nad swą operą *Moses und Aron*, nad dziełem, którego co prawda nie dane mu było ukończyć, lecz które posiada olbrzymie znaczenie, jako centralne dzieło pierwszych lat trzydziestych. Operze tej poświęcimy osobny rozdział.

W dwunastu opusach, skomponowanych na przestrzeni dziesięciu lat, Schönberg daje podstawy techniki dodekafonicznej, którą co prawda później i on sam, i jego uczniowie, i ich uczniowie, i wreszcie inni kompozytorzy stopniowo modyfikują. Dziś z zasad ówczesnej dodekafonii nie zostało wiele — chyba u początkujących kompozytorów, którzy mają do dyspozycji jedynie podręczniki Eimerta, Křeneka czy Rufera (bo już Jelinek wyraźnie wykracza poza pierwsze kanony techniki dodekafonicznej).

Książka niniejsza nie jest podręcznikiem dodekafonii, a przeznaczona również dla niefachowców, nie może pretendować do naukowego przewodnika po problemach dodekafonii. Niemniej jednak kilka spraw można tu poruszyć.

Czytelnika zaciekawić może samo zjawisko operowania wszystkimi dwunastu dźwiękami. Obeznanym z pewnymi kanonami sztuki, wśród których jednym z najważniejszych jest wybór materiału, Czytelnik może nie mieć zaufania do totalnego, całościowego wyczerpywania wszystkich możliwych dźwięków. I słusznie. Jest w tym ustawicznym przestrzeganiu zmienności dźwięków coś niepokojąco hamującego. Toteż nawet Schönberg zawracał z tej drogi, ale na ogół bezskutecznie. Mówiło się i mówi wiele o korzyściach swobodnego traktowania techniki dodekafonii. Ale swoboda taka, jak ją rozumieją jej chwalcy, jest absurdem, gdyż przypomina aż nadto uchylanie się od zasad ortografii czy gramatyki. Schönbergowi nie o taką swobodę chodziło, lecz o przejście od kanonów w dużej mierze negatywnych do pozytywnych, o swobodę — jeśli się tak można wyrazić — zdyscyplinowaną, swobodę wyższego rzędu. I tak właśnie wygląda technika dodekafoniczna późniejszych dzieł Schönberga.

Powiedziano przedtem, że zawracanie twórcy dodekafonii od kanonu zmienności było bezskuteczne. Rzecz wymaga wyjaśnienia: bezskuteczne nie artystycznie, lecz teoretycznie. Wchodząc swą twórczością na górne piętra dodekafonii, Schönberg tracił punkty oparcia, stawał się niekonsekwentny, ale w imię twórczości, w imię dalszego próbowania i doświadczania. Miał Schönberg jedną jeszcze cechę, która przeszkadzała mu w dalszej kodyfikacji praw

dodekafonii: orientację formalno-harmoniczną. Jako zwolennik dyscypliny formalnej i twórca wyczulony (wzorem romantyków) na harmonikę, Schönberg nie był zdolny, a raczej nie był skłonny zajmować się różnicowaniem w zakresie innych elementów. Co prawda w jego twórczości można znaleźć przykłady prób rzutowania zmienności samego materiału dźwiękowego na inne elementy, lecz prób tych Schönberg nie rozwijał. Robił to obok niego i po nim Webern, który skrępowany mniejszymi obciążeniami romantycznymi, mógł sobie pozwolić na kształtowanie twórców muzycznych formalnie i harmonicznie wyabstrahowanych.

Ustawiczne operowanie dwunastu różnymi dźwiękami, jakkolwiek jest warunkiem dyscypliny dodekafonicznej, nie dowodzi jeszcze stosowania techniki dodekafonicznej. Dopiero drugi warunek: stały związek pomiędzy dźwiękami, staje się podstawą dodekafonii. Związek ten uzyskuje się przez niezmiennie operowanie pewnym wybranym uporządkowaniem dźwięków, który Schönberg nazywa szeregiem. Ustalać uporządkowanie dźwięków w szereg, czyli serię, kompozytor zamyka sobie drogę do olbrzymiego zasobu kombinacji dźwiękowych, które byłyby możliwe, gdyby w dodekafonii nie obowiązywał właśnie ten drugi warunek. Tworząc serię, kompozytor determinuje nie tyle ilość kombinacji — ta i tak będzie jeszcze bardzo duża — co ich jakość, daje określone propozycje pionowe (współbrzmieniowe) i poziome (linearne) i w dużej mierze nakreśla też ogólny charakter języka dźwiękowego.

Schönberg powiedział kiedyś, że wprowadzenie jego metody komponowania dwunastu dźwiękami nie ułatwia komponowania, lecz, przeciwnie, utrudnia. Ale to zdanie skierowane było pod adresem innych. Sam



Arnold Schönberg w ostatnich latach życia

Pracownia Schönberga w Los Angeles



Schönberg dysponował zbyt wielką skalą środków technicznych, by dyscyplina dodekafoniczna miała mu przeszkadzać. Dowodzi tego większość dzieł najściślej dodekafonicznych; one zadecydowały nie tylko o początkach dodekafonii, ale też o dalszym jej rozwoju, który będziemy śledzić w następnych rozdziałach.

«Wariacje na orkiestrę» Schönberga

Dnia 20 września 1928 Schönberg kończy w Roquebrune, na południowym wybrzeżu Francji, pierwsze wielkie dzieło symfoniczne pisane w technice dwunastotonowej. Jeszcze w tym samym roku — 2 grudnia — kompozycja ta zostaje po raz pierwszy wykonana przez berlińską orkiestrę filharmoniczną pod dyрекcją Wilhelma Furtwänglera. Nad *Wariacjami* pracował kompozytor dwa lata, bodaj w najszcześliwszym i najspodobniejszym do pisania okresie twórczości, pomiędzy rokiem 1925, kiedy został powołany na stanowisko profesora kompozycji berlińskiej Akademii der Künste (na miejsce zmarłego w roku 1924 Busoniego), a rokiem 1933, kiedy został brutalnie usunięty z grona wykładowców tejże uczelni.

Od ostatniego dzieła orkiestrowego (*Pięć utworów orkiestrowych*) dzieliła Schönberga — olbrzymia dla twórcy — dwudziestoletnia przestrzeń czasu. Ale też w tym czasie kompozytor stopniowo i konsekwentnie doszedł do techniki dodekafonicznej.

W *Wariacjach na orkiestrę* Schönberg posłużył się bardzo złożoną techniką dodekafoniczną, jej opis zajął René Leibowitzowi w jego *Introduction à la musique de douze sons* przeszło sto stron książki. Co prawda Leibowitz analizował całe dzieło przedokładnie, monotonnie jednakowo i niemal bez skrótów, ale sam fakt, że udało mu się aż tyle napisać na temat jednego dzieła, mówi wiele.

Podstawą materiału dźwiękowego *Wariacji na orkie-*

strę jest seria dwunastotonowa *b-e-ges-es-f-a-d-cis-g-gis-h-c*.

Czytelnika choć trochę praktycznie obeznanego z muzyką musi zastanowić środkowy fragment serii, *f-a-d-cis-g*, który przecież wyraźnie wskazuje na jakby funkcyjne intencje kompozytora, jest to bowiem kombinacja toniczno-dominantowa w jej najbardziej reprezentatywnej formie. Ale nie łudźmy się: w kontekstach harmonicznym, w połączeniu z innymi liniami zwrot ten traci wiele ze swego tonalnego charakteru, i tak zresztą jest też w późniejszych utworach Schönberga. Po enigmatycznie brzmiących tytułach niektórych poprzednich dzieł (*Utwory, Małe utwory*) Schönberg powraca tu — podobnie jak w poprzednich utworach dodekafonicznych — do tytułu tradycyjnego: *Wariacje*. Ale myliłby się, kto by sądził, że taki nawrót łączył się z (wówczas zresztą narastającą) modą powracania do dawnych konwencji formalnych, do tak chytrze przez Igora Strawińskiego zachwalanej tradycji. Schönberg pisze swoje *Wariacje orkiestrowe* z intencją zupełnego odnowienia używanej formy. Wariacyjność pojmował Schönberg bardzo szeroko, od zmienności materiałowej, którą zapewnia mu przed nim zupełnie nie znana i nie wyzyskana technika dwunastotonowa, aż po zmienność charakteru i ekspresji poszczególnych wariacji.

Wariacje na orkiestrę trwają 23 minuty. Na tę muzykę składa się temat, dziewięć (a łącznie z *Finałem* dziesięć) wariacji poprzedzonych mgliście impresjonistyczną, jakby dopiero rodzącą temat *Introdukcją*, która jest niejako pokazem klimatu dzieła i jego ekspresyjności. W przeciwieństwie do początkowych dzieł dodekafonicznych Schönberg unika tu tzw. ekspozycji materiałowej. Serii w *Introdukcji* jeszcze nie widać — pojawiają się tu zaledwie jej fragmenty, motywy, które

istotnie „wprowadzają” w klimat dźwiękowy całego dzieła. Pojawia się też motyw *b-a-c-h*, w swej budowie materiałowej i interwałowej jakiś dziwnie dodekafoniczny, co płynie stąd, że stanowi on regularną jedną trzecią zamkniętego materiału chromatycznego. Motyw ten będzie z tej racji jeszcze niejednokrotnie zjawiał się w twórczości dodekafonistów nie tylko jako aluzja do słynnego nazwiska, lecz właśnie jako dodekafonicznie wysoce atrakcyjny. Tu służy on kompozytorowi jako motto jednające go z muzyką wielkiego kontrapunktyka, jakby ojca dodekafonii, a ściślej — jej tak kontrapunktycznej dyscypliny.

Temat *Wariacji* — delikatnie liryczny — pojawia się w wiolonczelach jako zmelodyzowana i zrytmizowana seria. Seria jest tu zatem podporządkowana ideałom tematycznym, co jest bardzo typowe dla pierwszej fazy rozwoju techniki dwunastotonowej. Na temat składają się cztery postacie serii: postać oryginalna, postać raka w odwróceniu, raka i odwrócenia. Ostatnia forma serii — odwrócenie — przechodzi z wiolonczel do pierwszych skrzypiec z tłumikiem. Seria podzielona jest tu na trzy nierówne części; w pierwszej znajduje się pięć dźwięków, w drugiej cztery, w trzeciej trzy (właściwie cztery, lecz środkowy jest powtórzony). Każda z tych części ma swoją dość odrębną budowę rytmiczną. Dalsze formy serii wyzyskują tę odrębność w sensie odpowiedników. W sumie mamy tu do czynienia z dość ścisłą techniką melodyczno-rytmiczną. I tak np. seria raka w odwróceniu podana jest rytmicznie i motywicznie w proporcjach odwrotnych w ogólnej budowie, zaś identycznych w szczegółowej. To ostatnie zdanie brzmi nawet dla fachowca bardzo zagadkowo, ale sama muzyka Schönberga jest niekiedy technicznie nadzwyczaj trudna do rozszyfrowania. Po temacie pojawiają się wariacje, z których

tylko dwie ostatnie łączą się ze sobą ściśle co do charakteru. Pierwsza wariacja — oparta na scherzandowych rytmach — nie jest jeszcze zbyt charakterystyczna i raczej stanowi przejście do drugiej. W ten sposób kompozytor uzyskuje w dziele z zasady kalejdoskopowo zmiennym ciągłość formalną, tym bardziej organiczną, że seria i jej motywy znakomicie kojarzą się w całość — niemal tak, jak to było w muzyce romantycznej, posługującej się tzw. motywem przewodnim. W pierwszej wariacji temat pojawia się w dolnym rejestrze i jest rozczłonkowany na drobne motywy. Druga wariacja, powolna, melancholijna niemal, opiera się na temacie w skrzypcach solo, subtelnie kontrapunktowanym w kanonie przez obój. I tu również dużą rolę odgrywają cząstki tematyczne, motywy, które poprzedzają temat.

W trzeciej wariacji temat powierzony jest dwu waltorniom i — później — trzem trąbkom. Praca motywiczna odbywa się tu na zasadzie stopniowego ożywienia rytmicznego (rytmy punktowane). Cała wariacja trzecia jest właściwie kanonem (w odwróceniu). Czwarta wariacja — to walc, lecz nietaneczny, kunsztownie a jednocześnie kameralnie instrumentowany, oparty na złożonej technice kontrapunktycznej. Piąta wariacja, fascynująca intensywnością pędu i rozmachu, stanowi łącznie z poprzednią jakby odpowiednik scherza symfonicznego.

W szóstej wariacji uderza solistyczne, kameralne potraktowanie instrumentacji. Główną rolę w tym pełnym wdzięku fragmencie grają klarnet i altówka.

Siódma wariacja — to ekspresyjna i kolorystyczna kulminacja dzieła. Tu główną rolę odgrywają: flet, pikolo, czelesta i skrzypce solo.

Ósmą i dziewiątą wariację stanowi koncertująca i instrumentacyjnie błyskotliwa gra dźwięków i motywów

serii. Całość kończy się długim, szeroko rozbudowanym *Finale* w tempach: umiarkowanie szybko, grazioso, presto, adagio i presto. Tu zasadniczym motywem jest wspaniale podany motyw *b-a-c-h*, a tłem — wielokrotne aluzje do fragmentów poprzednich wariacji.

Całe dzieło jest przepelnione kunsztownym kontrpunktem, wiele w nim spięć rytmicznych i kontrastów charakteru, fascynuje pomyslową barwnością najróżnorodniejszych zestawień kolorystycznych, jakich nie spotkamy w żadnej ówczesnej partyturze.

Mimo mistrzostwa technicznego i mimo olbrzymiej intensywności wielostronnej ekspresji *Wariacje na orkiestrę* nie zdobyły sobie jeszcze powodzenia w cotygodniowym repertuarze koncertowym. Co więcej: nie zdobyły sobie prawa obywatelstwa wśród pozycji klasyczno-romantycznych nawet w Austrii czy w Niemczech. Kiedy utwór ten wykonano po wielu latach w Hanowerze, tamtejsza publiczność — skądinąd wcale nie zacofana — przyjęła go bez entuzjazmu, ale też bez sprzeciwów — jak dzieło przeciętne. I tylko pewien starszy pan — zapewne pamiętający dawne skandale, jakimi kwitowano wczesne dzieła Schönberga — wyjął z kieszeni przygotowany na tę imprezę gwizdek i rozpoczął swą akcję. Gwizdał ostentacyjnie, lecz nie udało mu się porwać za sobą publiczności. Zażenowany, karcony spojrzeniami zarzucającymi mu chuligaństwo, wyszedł z koncertu osamotniony i pokonany. Zwyciężyła go nie muzyka — lecz czas. Czas bardziej może obojętny niż sprawiedliwy.

«Mojżesz i Aron»

W muzyce — jak literaturze — pojawiają się często dzieła, które stają się synonimem twórczości autora, a nawet całego okresu. Dziełami takimi są w XIX w. *Faust* czy *Tristan*, w naszym stuleciu *Proces* czy (zeszłowieczny zresztą, jeśli chodzi o warstwę literacką) *Wozzeck*. Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że w twórczości kompozytora takim synonimicznym dziełem będzie raczej dzieło sceniczne czy choćby wokalne niż instrumentalne czy orkiestrowe.

Takie dzieła-synonimy, które zresztą niekoniecznie muszą być najdojrzalsze czy najbardziej syntetyczne, ułatwiają czytelnikowi najogólniejsze choćby rozeznanie w twórczości okresu czy wieku. Mało kto zna *Boską komedię* Dantego, ale samo przyzwyczajenie kojarzenia dzieła z autorem jest korzystne.

W nowej muzyce takie skojarzenia trafiają się również, i to łatwiej tam, gdzie — jak wspomniano — chodzi o dzieła sceniczne i wokalne, a więc posiadające tytuły niemuzyczne, nieschematyczne, literackie — a tym samym odrębne. *Więzień* Dallapiccoli, *Symfonia psalmów* Strawińskiego, *Harmonia świata* Hindemitha, *Penelopa* Liebermanna, wspomniany już *Wozzeck* Berga — oto tytuły, które łączą się nierozdzielnie z autorami, tworząc wspólne, jednoznaczne pojęcie. W muzyce Schönberga, nadzwyczaj wszechstronnej, nie mamy dzieła, które by mogło być idealnym synonimem jego twórczości. Schönberg pisał niemal we wszystkich gatunkach po jednym dziele: jeden poemat

symfoniczny, jeden *Koncert skrzypcowy*, jeden *Koncert fortepianowy*, jeden *Sekstet smyczkowy*, jeden *Kwintet dęty*, jedno *Trio smyczkowe*; w zakresie muzyki scenicznej — podobnie. Tylko cztery kwartety smyczkowe — w tym znowu jeden z solo sopranowym! — wyraźnie wyłamują się z tej konsekwentnej linii niepowtarzalności.

Centralny dla większości twórców gatunek — opera — w muzyce Schönberga nie odgrywał większej roli niż inne gatunki. Jego jedyna ukończona opera *Von heute auf morgen* jest bląhą, bezpretensjonalną jednoaktową komedią, pozbawioną większego znaczenia.

Ale w czasie jej komponowania Schönberg przemyślał nad utworem, który miał być dziełem jego życia, dziełem centralnym i syntetycznym, najpełniejszym synonimem jego idei twórczych, jego stylu i techniki. *Moses und Aron* — tak brzmi tytuł opery, zamierzonej w trzech olbrzymich aktach.

O operze tej autor nie lubił mówić. To typowe: im intensywniej nad nią pracował, tym mniej o niej mówił. Później, gdy już miał za sobą spory kawał dzieła, często je komentował, tak iż zdawało się, że ma je na ukończeniu. Niestety, dzieło to jest niepełne, dwuaktowe, i w tej też postaci jest nam znane w wydany niedawno wyciągu fortepianowym.

12 marca 1954 odbyło się w Hamburgu prawykonanie koncertowe opery, zaś po trzech latach — w Zurychu — sceniczne. A zatem jest to w gruncie rzeczy dzieło naszego półwiecza. Sam kompozytor znał je tylko z wyobraźni. Ale wyobraźnia jego była wyjątkowo wyostrożona przez warunki, w których musiał pracować. W przeciwieństwie do wielu współczesnych mu twórców Schönberg był stale pomawiany o nieoryginalność tematyczną, i to nie tylko przez tych, którymi

mógł być gardzić (ci krytycy zresztą urobili o nim opinię kompozytora awangardowego, nie liczącego się ze słuchaczami), lecz i przez tych, których cenił. Dlatego m. in. bardzo przykre było dlań — delikatne, aż niemal bojaźliwe — listowne przypomnienie Albana Berga o nieoryginalności głównych scen *Mojżesza i Arona*. Nie, skądże, nie o nieoryginalności, lecz „o pewnym zewnętrznym podobieństwie” (mianowicie z nie ukończonym dziełem Augusta Strindberga: *Mojżesz — Sokrates — Chrystus*). Schönberg był nadzwyczaj wyczułony na tego typu zarzuty nieoryginalności. Bardzo na przykład dokuczało mu — w pierwszych latach posługiwania się techniką dwunastotonową — ciągłe powoływanie się krytyków na różne (nieraz miernego poziomu) dzieła, w których ta technika była stosowana przed Schönbergiem. Znane były pokrzykiwania: „to już byłol!”, które zresztą są plagą krytyki muzycznej naszego stulecia.

Pracę nad *Mojżeszem i Aronem* Schönberg rozpoczął już w roku 1925. Wtedy jeszcze miało to być oratorium. Tekst — własny — ukończony został w roku 1926. W latach 1930—32 powstały dwa pierwsze akty dzieła, które autor przekształcił w operę. Akt III posiada tylko tekst i kilka szkiców. Opera powstawała głównie w miesiącach zimowych. Ostatnia notatka — na końcu II aktu — brzmi: Barcelona, 10 III 32. Następnej zimy — rok 1933 — Schönberg, jak się można domyślić, nie pracował już nad tym dziełem.

Libretto opery nie jest w całym tego słowa znaczeniu operowe, lecz jest syntezą tekstu oratoryjnego i dramatycznego, pełnego myśli religijnych i filozoficznych. W dziele dominuje śpiew i głos mówiony. Mojżesz — to rola mówiona, Aron — śpiewana. Ponadto kompozytor włącza tu jeszcze siedem głosów solowych, chóry śpiewane i mówione. Orkiestra imponuje bogatą ob-

sadą instrumentów dętych, smyczkowych i perkusyjnych, do których dołącza się harfa, fortepian, czelesta i dwie mandoliny. W II akcie kompozytor ucieka się nawet do umieszczenia na scenie instrumentów, które tworzą dość sporą, odrębną orkiestrę. W muzyce *Mojżesza i Arona* roi się od różnych efektów kolorystycznych i wirtuozowskich kombinacji fakturalnych. Ale jednocześnie w całym dziele istnieje jakiś nadrzędny ład kolorystyczny, który w dużym stopniu wiąże się z charakterem języka dźwiękowego. Brzmienie orkiestry jest nader przejrzyste, bardzo — jeśli tak można powiedzieć — zanalizowane, miejscami niemal przeświecające, szklane, miejscami eksplodujące dynamiką, brutalną i orgiastyczną, zwłaszcza w słynnym *Tańcu wokół Złotego Cielca*, który — jako główną i bodaj najwspanialszą scenę opery — wykonuje się w wersji koncertowej (pierwsze wykonanie *Tańca* odbyło się z okazji II Międzynarodowego Kongresu Dodekafonicznego i Darmstadzkich Kursów Letnich w roku 1951 pod dyрекcją Hermana Scherchena).

Opera *Mojżesz i Aron* opiera się w całości na serii dwunastodźwiękowej *a-b-e-d-es-des-g-f-ges-as-h-c*. Seria ta — w przeciwieństwie do większości serii dzieł przed *Mojżeszem i Aronem* — jest zorganizowana niemal od razu pod kątem współbrzmień specyficznych, wybranych w pełnej zgodności ze wspomnianym już szklanym, wyabstrahowanym brzmieniem orkiestry. Już pierwsze takty opery wskazują na wysoce przemyślany wybór serii. Pierwsze dwa akordy w wyższym rejestrze — to początkowy i końcowy wycinek serii oryginalnej, pierwsze dwa w dolnym — końcowy i początkowy wycinek serii odwróconej, zaś oba pasaże sześciódźwiękowe pochodzą ze środkowego fragmentu serii oryginalnej odwróconej. Cała seria dzieli się na cztery grupy trzyczęściowe, pomiędzy którymi zachodzą

określone podobieństwa i różnice. Dokładny analityk może tu stwierdzić identyczność interwałową grupy drugiej i trzeciej (grupa trzecia jest rakiem w odwróceniu drugiej grupy) i proporcjowość interwałową pomiędzy tymi grupami a pozostałymi. Proporcjowość ta daje możliwość uzyskiwania podobnych współbrzmień, zwłaszcza gdy się weźmie — to właśnie robi Schönberg w *Mojżeszu i Aronie* — za punkt wyjścia przewrót interwału małej sekundy, co jest tym łatwiejsze, że jest to interwał — w grupach, nie w serii! — dominujący. Dla niefachowców powyższa analiza może okazać się niezrozumiała, mimo że przeprowadzona jest bezpośrednio na przykładzie bardzo przejrzystym (wewnątrz dzieła Schönberg stosuje kombinacje tak trudne, iż mało który analityk odważyłby się je odszyfrować!). Ale fakt, że dzieło sztuki opiera się na skomplikowanych założeniach konstrukcyjnych, wcale go nie dyskredytuje.

Podobnie skomplikowana jest też forma dzieła. Trzeba podkreślić, że układ elementów budowy muzycznej od najdrobniejszych (a więc od tzw. struktur) aż po najogólniejsze (a więc poprzez konstrukcję i formę do budowy) w dużym stopniu uzależniony jest od rodzaju serii. W całym dziele czuje się jakby wszechobecność serii i to spaja nawet najbardziej — zdawałoby się — swobodnie i dowolnie zestawiane elementy. Od serii z jej kontrapunktowymi zależnościami do rzeczywistej kontrapunktyki droga niedaleka. W partyturze roi się wprost od widocznych i mało widocznych, słyszalnych i niesłyszalnych konstrukcji kontrapunktycznych. Jednostajność serii i — o czym była już mowa — wewnętrzna kondensację (poszczególne komórki interwałowe są bardzo do siebie podobne) kompozytor równoważy niezwykłą u niego ruchliwością i elastycznością rytmu, dynamiki i akcentów.

Tyle o muzyce. Jednak Czytelnik nie zna jeszcze treści dzieła. Jak już wspomniano, w operze Schönberga jest więcej myśli religijnych i filozoficznych niż samej akcji. A treść opery? Można ją opowiedzieć w kilku zdaniach, tym bardziej że jej główne wątki są znane. Mojżesz, powołany przez Boga (początek I aktu), posiadał myśl, ale nie umie jej wyrazić. Wyrazicielem jego myśli jest brat, Aron. Aron ma wypowiedzieć narodo-
wi to, czego się wypowiedzieć nie da. Jest to o tyle trudniejsze, że naród poznał w niewoli egipskiej świat bogów przedstawianych wizualnie w postaciach obrazowych. Aronowi udaje się za pomocą potęgi myśli Mojżesza, którą wygłasza, wyprowadzić naród z niewoli. Lecz kiedy Mojżesz udaje się w góry na rozmowę z Bogiem, siła słowa Arona słabnie, i wódz izraelski staje się świadkiem odejścia ludu od Boga i kreowania bóstwa, Złotego Cielca. Następuje teraz orgiastyczny i hałaśliwy taniec wokół Cielca, taniec ofiarny. Wraca Mojżesz i widząc to wszystko, rozbija tablicę z przykazaniami. Lud, przestraszony i posłuszny, wybiera się w dalszą drogę przez pustynię. Ale Mojżesz poznaje teraz, że posiadał myśl, lecz wyrazić ich nie potrafi. Schönberg zaopatrzył swą operę w olbrzymi materiał symboli, które łączą się z materiałem muzycznym w swoistą polifonikę. W zakończeniu II aktu pojawiają się — w formie jakby skondensowanej — niemal wszystkie ważniejsze tematy muzyczne. Daleki od techniki motywów przewodnich, Schönberg umiał zdobyć się na wyrażenie każdej myśli w sposób plastyczny, na wzór tematu muzycznego. Czasem taką myśl muzyczną tworzy zwarta linia, czasem tylko kilka dźwięków serii. Mistrzostwo, z jakim Schönberg wyzyskuje właściwości serii, jest niebywałe. Kompozytor udowadnia, że w technice dodekafonicznej można powiedzieć — niemal dosłownie wszystko. Słuchając *Mojżesza i Arona*,

zapominamy już od pierwszych taktów, że jest to muzyka dodekafoniczna, tak jak od pierwszego tematu tęsknoty miłosnej Tristana zapominamy, że jest to muzyka oparta na chromatycznie zalterowanej, rozszerzonej tonalności. Muzyka *Mojżesza i Arona* jest nadzwyczaj sugestywna i ekspresyjna, słuchając jej wyczuwamy — w przeciwieństwie do muzyki współczesnych Schönbergowi neoklasyków i neobarokistów — że jej autor mówi językiem wysoce rozwiniętym, opartym nie tylko na bogatym słownictwie (odpowiednik jakby motywów), ale też na zróżnicowanej poetyce, językiem zdolnym wyrazić najdrobniejsze subtelności muzycznej myśli, językiem kolorystycznie i ekspresyjnie — zdawałoby się — niewyczerpanym, nieograniczonym. Wykonanie opery dnia 6 czerwca 1957 w Teatrze Miejskim w Zurychu było wydarzeniem najwyższej miary. Operą dyrygował Hans Rosbaud, może najbardziej kompetentny wykonawca dzieł Schönberga, inscenizacja leżała w rękach Karla Heinza Krahla. Zarząd miasta i czynniki kulturalne postarały się o specjalną dotację, przerastającą swą sumą wszelkie przypuszczenia. Orkiestra zdobyła się na trzydzieści kilka prób, chóry ćwiczyły bardzo trudne partie przez długie miesiące. Partię Mojżesza mówił Hans Herbert Fiedler, Arona śpiewał Helmut Melchert. Prawykonanie opery odbyło się w obecności żony Schönberga. Dzieło zostało przyjęte z wyjątkowym entuzjazmem; nieliczne — i jakże już inne — protesty jedynie wzmogły falę zachwytu publiczności dla dzieła. Głosy krytyki muzycznej jednoznacznie chwalały dzieło, stawiając je na jednym z pierwszych miejsc, aczkolwiek nie można o nim powiedzieć, że jest w swej — niepełnej przecież — całości skończone. Jeszcze raz rzeczywista wielkość dzieła zwyciężyła uprzedzenia i niechęć, jakimi większość muzyków jeszcze dziś darzy Schönberga.

Mojżesz i Aron wyrasta zdecydowanie ponad twórczość swojej epoki i tylko może w *Symfonii psalmów* Igora Strawińskiego znajduje dzieło sobie równe. W twórczości samego Arnolda Schönberga opera ta wybija się przede wszystkim fascynującą siłą dramatyczną i wspaniałością rzemiosła kompozytorskiego. Ani przedtem, w dziełach tej miary, co *Oczekiwanie*, *Symfonia kameralna*, *Pierrot lunaire* lub *Wariacje orkiestrowe*, ani później, np. w *IV Kwartecie smyczkowym* czy w *Ocalałym z Warszawy* — Schönberg nie osiągnął tak skondensowanej ekspresji.

Tak więc centralnym dziełem Arnolda Schönberga jest kompozycja nie dokończona. Akt III jest kompletny tylko w tekście, szkice muzyczne do niego są tak znikome i skrótowe, że mało który kompozytor podjąłby się dokończenia tego dzieła. Schönberg zresztą nikogo do tego nie uprawniał. W niespełna dwudziestu latach życia po skończeniu II aktu opery kompozytor miał — mimo olbrzymich trudności życiowych, zwłaszcza w latach trzydziestych — dość czasu, by dokończyć swe dzieło. Słusznie jednak stwierdza Winfried Zillig, jego uczeń, że dzieło tak potężne mogło być ukończone pod warunkiem bezpośredniego kontynuowania twórczości. Co prawda, niektóre kompozycje, pierwotnie nie dokończone, zostały uzupełnione po wielu latach, np. *II symfonia kameralna*, ale opera *Mojżesz i Aron* wymagałaby wyjątkowej koncentracji.

Podaję jednak Schönberga — jeśli mi wolno — o umyślną reżyserię pewnych faktów twórczości. Opera kończy się w II akcie słowami: „O Wort, du Wort, das mir fehlt...” („O słowo, słowo, którego mi brak...”), a więc zbyt efektownie i skończenie, by trzeba tu coś dodawać; podobnie niezwykle jest zakończenie chóru w *Moderne Psalmen*: „Und trotzdem bete ich...” („I mimo to modłę się...”), które jako ostatni napisany przez

kompozytora fragment muzyczny brzmi jak wyznanie. W III akcie Mojżesz ponownie mocno wierzy w swe powołanie i postanawia rozmówić się z Aronem, który pada martwy, kiedy Mojżesz darowuje mu wolność. Ale ten akt byłby dość sztucznym zaokrągleniem dzieła. I to też zda się powodem zaniechania zamierzeń, aby je dokończyć.

Rzecz zastanawiająca: Schönberg nie myślał o możliwościach wykonania *Mojżesza i Arona*, przede wszystkim ze względu na trudności wokalne. Pisał więc swe dzieło tym swobodniej, z budzącą podziw fantazją i inwencją techniczną. Podobno nawet niektóre fragmenty dzieła kompozytor wyobrażał sobie przy udziale środków elektroakustycznych, w czym niektórzy widzą u niego pionierską konieczność posługiwania się muzyką elektroniczną. Otóż np. realizacja głosu z krzaka ciernistego (głosy solowe i chór) mogła być, zdaniem Schönberga, wykonana w ten sposób, że głosy wychodziłyby z głośników poustawianych w różnych miejscach sceny, przez co uzyskałoby się efektowną akustycznie niesamowitość.

Biograf Schönberga, Hans Heinz Stuckenschmidt, określa *Mojżesza i Arona* jako *opus summum*, genialną syntezę tego wszystkiego, co czyni Schönberga twórcą nowego języka muzycznego.

Są to słowa wielkie — ale prawdziwe.

Dodekafonia Albana Berga

Po piętnastu latach intensywnej twórczości niewiele zostało z pierwotnego „poety” — autora pieśni młodzieńczych, muzyki do siedemdziesięciu wierszy i wierszyków. Po sukcesach *Wozzecka* Alban Berg pisał głównie muzykę instrumentalną i poszukiwał tematu do opery, której nie zdążył ukończyć przed śmiercią. Operą tą była *Lulu*; praca nad dziełem zajęła mu ostatnie sześć lat życia.

Berg w roku 1926 definitywnie przejmuje Schönbergowską technikę dodekafoniczną. Dodekafonia nie była mu obca i przedtem, co prawda nie jako technika, lecz jako sposób porządkowania materiału. Ale też trzeba stwierdzić, iż w syntetycznej technice Berga mieściły się ujęcia dość odległe, jeśli nie wprost przeciwstawne dodekafonii (III akt *Wozzecka*!). I tu znowu wydaje się, iż Berg wierzy bardziej w swego mistrza niż w siebie.

Nie tylko wierzy w niego. Czci go nawet; z okazji pięćdziesiątej rocznicy urodzin mistrza Berg pisze *Koncert kameralny* na skrzypce, fortepian i 13 instrumentów dętych, poświęcony Schönbergowi.

Osobliwa to kompozycja. Trwa 39 minut i w nowym wydaniu mieści się na niemal dwustu stronach partytury. Przed kompozycją Berg umieścił motto złożone z dźwięków odpowiadających niektórym literom, jakie wchodziły w skład imion i nazwisk Schönberga, Weberna i Berga. Technika anagramu znana jest od dawna, a jej najlepszym wzorem jest nazwisko Bach,

Alban Berg — portret malowany przez A. Schönberga





układające się w piękny motyw półtonów i tercji: *b-a-c-h*. W motcie *Koncertu kameralnego* stosunkowo najpełniej wypadło nazwisko Schönberga; brak zaledwie trzech liter: *ö, n, r*. (Autor tych słów ma w tym zakresie wyjątkowe szczęście: na dziewięć liter nazwiska tylko ostatnia litera: *r*, nie da się przedstawić w symbolice muzycznej.) Już w samym motcie *Koncertu kameralnego* możemy wykryć swobodę traktowania materiału muzycznego daleką od dodekafonii (np. *a-b-a-b-e-g*, Alban Berg). Zresztą Berg — w przeciwieństwie do Weberna — miał duże trudności z przyswojeniem sobie dodekafonii; widać to jeszcze na przykładzie następnego dzieła, *Suity lirycznej*.

Podobnie jak przed dziesięciu laty, tak i teraz Berg nie zdąży na termin, z czego tłumaczy się przed mi-
strzem. *Koncert kameralny* cały opiera się na kombinacjach liczby 3 lub jej wielokrotności: 3 elementy motta, które stają się w przebiegu dzieła tematami, 3 części dzieła (zresztą jednocześnie w założeniu formalnym), 3 rodzaje instrumentów (klawiszowy, strunowy i 13 dętych), 15 wykonawców i tyleż instrumentów — skład wzorowany na zespole użytym przez Schönberga w jego *Op. 9* itd., itd.

Koncert kameralny jest dziełem z założenia wtórnym. Rozwlekły ten utwór, stanowczo za długi dla dzisiejszego słuchacza, to — moim zresztą własnym zdaniem — jakby katalog wad wcześniejszych i ówczesnych dzieł Schönberga, wad wynikających z nadmiernego hołdowania tradycji muzyki niemieckiej. Szczególnie w zakresie formalnym *Koncert kameralny* jest konwencjonalny. Nie znaczy to jednak, by w dziele tym brakło fragmentów oryginalnych, jak choćby początek *Adagia*, tj. II części dzieła. Od monotonii chroni tę kompozycję faktura koncertująca.

Koncert kameralny Berg ukończył w lecie 1925. W tymże roku publikuje w czasopiśmie „Pult und Taktstock”, w formie *Listu otwartego do Arnolda Schönberga*, własną analizę dzieła. Zajmuje się w niej głównie objaśnieniem złożonej formy utworu. Prawykonanie *Koncertu kameralnego* odbyło się 20 marca 1927 w Berlinie, dyrygował znakomity dyrygent Herman Scherchen, już w tym samym czasie oddany grupie Schönberga, późniejszy nauczyciel wielu wybitnych dyrygentów i kompozytorów.

W roku ukończenia *Koncertu kameralnego* i zaczęcia nowej kompozycji, *Suity lirycznej*, Berg pisze utwór (znowu okolicznościowy!), któremu warto poświęcić choćby kilka zdań: pieśń *Schließe mir die Augen beide* (*Zamknij moich oczu dwoje*). Pieśń tę — do tekstu T. Storma — Berg wydał w roku 1930 w dwu wersjach: dawnej, pochodzącej z pierwszych lat naszego stulecia, i drugiej, z roku 1925. Obie wersje zostały zaopatrzone komentarzem kompozytora, który dzieło to ofiarował Emilowi Hertzce z okazji dwudziestopięciolecia istnienia Universal Edition. Pierwsza wersja jest jeszcze najzupełniej tonalna, druga — dodekafoniczna, oparta w dodatku na skomplikowanej serii dwunastu dźwięków i jedenastu interwałów. Serię taką wynalazł F. H. Klein kilka lat wcześniej, a opublikował już w roku 1924. Seria Kleina, ucznia Schönberga, stała się zresztą przedmiotem zainteresowania twórców dodekafonii, a przez swą problematykę interwałową (a więc pozamateriałową) była bodźcem do rewizji pojmowania organizacji materiału dźwiękowego, dokonanej najpełniej przez Weberna, który w tym czasie intensywnie i bardzo skutecznie zajmuje się problematyką dodekafoniczną. W październiku 1926 Berg pisze ostatnie nuty dzieła, które jest bez wątpienia jednym z najlepszych —

a moim zdaniem najlepszym jego dziełem. *Suita liryczna* na kwartet smyczkowy jednoczy w sobie najdoskonalsze i najbardziej autentyczne cechy talentu kompozytorskiego Berga. Już choćby sam tytuł jest jakby antytezą schematyczności formalnej kwartetu smyczkowego. Nie forma sonatowa, lecz *suita*; nie konstrukcja, lecz *nastrojowość*, nie konflikty dramatyczne, lecz *ekspresje liryczne*, nie wspólny materiał tematyczny, lecz *swobodne związki* pomiędzy poszczególnymi częściami; wreszcie nie trzy czy cztery części, lecz *sześć* — oto zestawienie już nie odchyłeń od konwencji, lecz *zgoła programu antykonwencjonalnej postawy kompozytora*. Sam tytuł nie jest oryginalny, raczej *pożyczony od Zemlinsky'ego* (*Lyrische Symphonie*), któremu Berg poświęca swe dzieło i którego zresztą na przestrzeni kilku taktów cytuje, podobnie jak Wagnera (cytat z *Tristana* w VI części *Suity*).

W pierwszej części Berg wprowadza serię identyczną z serią wspomnianej przedtem pieśni: *f-e-c-a-g-d-as-des-es-ges-b-h*. Seria ta uderza mimo swej interwałowości diatonicznością dość odległą od harmoniki Berga, a jednocześnie bardzo bliską jego tendencji do uproszczeń melodycznych, cytowania pieśni ludowej itp. Pewne analogie techniczne możemy odnaleźć również w ostatniej części dzieła, a ponadto we fragmentach III i V części, ale również w innych częściach *Suity* klimat dźwiękowy jest podobny. Tytuły poszczególnych części mówią już same o charakterze utworu: *Allegretto gioviale*, *Andante amoroso*, *Allegro misterioso*, *Adagio appassionato*, *Presto delirando* i *Largo desolato*. Pięciokrotnie kontrastują tu zarówno tempa, podane w pierwszym członie tytułów, jak *charaktery części*.

Suita liryczna jest kompozycją niezmiernie bogatą

i złożoną, a przez to też trudną. Jeszcze dziś dzieło to imponuje odrębnością, świeżością i wprost genialną zbieżnością techniki z ekspresją.

Suita liryczna została wykonana po raz pierwszy 8 stycznia 1927 w Wiedniu przez Kwartet Kolischa. W następnym roku Berg zredagował wersję kilku fragmentów *Suity* na orkiestrę smyczkową; wersja ta jednak okazała się niekorzystna, jak zresztą niejedno dzieło współczesne przeredagowane z wersji kameralnej na symfoniczną (Bartoka, Martina i in.).

W roku 1929 Berg pisze dla znanej w tym czasie wykonawczynie i popularyzatorki współczesnej muzyki wokalne, Rużeny Herlinger, arię koncertową na głos z orkiestrą. Píše tę kompozycję tym chętniej, że pracując już nad nową operą, której tuteżową rolę miała śpiewać sopranistka koloraturowa, chciał na nowo rozwiązać problem stosunku głosu do orkiestry. Aria koncertowa *Der Wein (Wino)*, podług poematu Baudelaire'a, miała być podobnym studium kompozytorskim jak pieśń do słów Matyldy Wesendonck, które Ryszard Wagner pisał przed *Tristanem* i z myślą o *Tristanie*. Aria *Wino* jest tryptykiem ułożonym na podstawie trzech fragmentów Baudelaire'owskich: *Dusza wina*, *Wino kochających* i *Wino samotnika*.

Dość osobliwy jest tu wpływ ówczesnego jazzu, zupełnie obcy Schönbergowi i Webernowi, bliższy Bergowi, o którym można powiedzieć, że nic, co muzyczne, nie było mu obce. Ani pieśń ludowa, ani cytaty z obcej muzyki (m. in. z Wagnera), ani wreszcie jazz, którego lubił słuchać przez radio. *Wino* jest pisane już całkowicie w technice dwunastotonowej, ale w przeciwieństwie do utworów obu pozostałych klasyków dodekafonii — nie było wolne od koneksji tonalnych, co z czasem stało się nadrzędną cechą dodekafonii Bergowskiej.

Biograf Berga, Redlich (tj. drugi biograf, pierwszym był powołany przez samego kompozytora Willi Reich), określa *Lulu* mianem: „druga opera socjalnego współczucia”. *Lulu* jest istotnie w swej warstwie treściowej operą również oskarżającą, oczywiście w formie bardzo pośredniej. Materiału do libretta dostarczyły dwa dramaty Wedekinda (*Erdgeist* i *Die Büchse der Pandora*), demoniczne, a zarazem naiwne. W I akcie opery *Lulu* jest piękną dziewczyną, obiektem pożądań wielu mężczyzn i zazdrości między nimi; w ostatnim — morduje ją Jack, powodowany pobudkami erotycznymi. Pomiędzy tymi krańcowymi scenami *Lulu* robi niesłychaną karierę towarzyską, morduje męża, po długich latach wychodzi z więzienia na wolność, słowem — stara się być interesująca jeżeli już nie jako kobieta, to przynajmniej jako temat operowy. Trudno powiedzieć, co Berga skłoniło do podjęcia tego tematu...

Muzyka *Lulu* opiera się — z punktu widzenia technicznego — na ścisłej dodekafonii, której Berg dotąd unikał i z którą sobie — jak wiemy — początkowo nie dość dobrze radził (w przeciwieństwie do Weberna, który zresztą we wszystkim był wcześniejszy: wystarczy choćby porównać tonalne i bardzo jeszcze niedojrzałe *Wariacje fortepianowe* Berga z *Passacaglią* Weberna, która — wykonana na tym samym koncercie uczniów Schönberga w 1908 roku — do dziś jeszcze zachowała swą świeżość). W *Lulu* niemal wszystkie elementy melodyczne i harmoniczne wywodzą się z jednej serii, którą kompozytor poddał przekształceniom bardzo specyficznym i oryginalnym. Seria ta składa się z dźwięków: *b-d-es-c-f-g-e-fis-a-gis-cis-h*, a więc do połowy posiada wszelkie cechy serii wielointerwałowej. Wybór co piątego lub co siódmego dźwięku serii (oczywiście powtarzanej w postaci już nie linii, lecz jakby spirali), opuszczanie jednego, dwu

trzech dźwięków (i odwrotnie) — oto sposoby uzyskiwania pochodnych serii, obdarzonych, rzecz jasna, nowymi cechami interwałowymi. Tak pojmowana dodekafonia nie ma w sobie żadnych analogii z techniką Schönberga czy Weberna i musi być uznana za zjawisko zupełnie odosobnione.

Podobnie jak przed wykonaniem *Wozzecka* Berg zreagował wersję estradową na głos i orkiestrę, tak i przed prawykonaniem *Lulu*, którego nie dożył, zdecydował się na zaprezentowanie fragmentów opery w wersji orkiestrowej. Prawykonanie *Symfonii Lulu* odbyło się w listopadzie 1934 w Berlinie pod dyрекcją Kleibera w okolicznościach zupełnie niedogodnych dla sztuki, a tym bardziej nowej. Berg dostał się dość szybko na listę osób nie sprzyjających „rozwojowi” kultury socjalizmu narodowego i gest Kleibera był jednym z ostatnich możliwych aktów odwagi.

Opera *Lulu* pozostała dziełem właściwie nie ukończonym. Berg zdążył napisać dwa akty i parę fragmentów III aktu opery. Pozostałe części były tylko naszkicowane (zresztą dość dokładnie).

I wreszcie *Koncert skrzypcowy*, zamówiony przez amerykańskiego skrzypka Krasnera, dzieło, dla którego Berg przerwał przez długie — jak już wiemy — lata koncipowaną i nie ukończoną *Lulu*. I ten utwór (jak wiele poprzednich) ma swój odpowiednik w *Konercie skrzypcowym* Schönberga (który również powierzył partię solową Krasnerowi), z tym jednak że jest od niego wcześniejszy.

Berg poświęcił swój *Koncert skrzypcowy* „pamięci anioła” (*Dem Andenken eines Engels*) — córki wdowy po Gustawie Mahlerze z drugiego małżeństwa z genialnym architektem Walterem Gropiusem, która zmarła mając osiemnaście lat. Berg przechodził w tym czasie wyjątkową depresję, a niektóre fragmenty *Kon-*

certu pisał w stanie nerwowego wyczerpania i jakby w zapamiętaniu. *Koncert* powstał w ciągu niespełna sześciu tygodni, a więc w czasie rekordowym i zadziwiająco krótkim, jeśli się zważy, że inne dzieła Berga powstawały wolno. Niemniej jednak nic nie zdradza tu pośpiesznej roboty (w przeciwieństwie do *Lulu*). Berg posłużył się w *Koncercie* serią w dużym stopniu wyrastającą z układu strun na skrzypcach: *g-b-d-fis-a-c-e-gis-h-cis-dis-eis*. W tej serii uderza wiele cech: m. in. co drugi dźwięk większej części serii jest identyczny z kwintowym strojem skrzypiec. Cechy te stanowią podstawę konstrukcyjną akordów na przemian molowych i durowych. Dopiero ostatnie dźwięki serii tworzą coś nowego: gamę całotonową.

Już w wyżej przytoczonym fakcie ujawnia się uniwersalny charakter techniki Berga, jaskrawo przeciwny technice Weberna: dodekafonia (i seria) jednoczy tu w sobie dwa odległe od siebie (i od niej!) światy dźwiękowe: system dur-moll i system całotonowy. W tej przemyślnie jednoczącej kombinacji tkwi przyczyna, dla której niejednen z niechętnych czy uprzedzonych do dodekafonii twórców przejął tę długo jeszcze wyśmiewaną technikę. Można powiedzieć, że gdyby nie dodekafonia Berga, lista dodekafonistów byłaby dziś jeszcze niedługa.

Berg posłużył się w tym dziele — podobnie jak w *Suitie lirycznej* — cytowaniem; tym razem ludowym cytatem melodii karynckiej i wyjątkiem z chorału J. S. Bacha *Es ist genug*.

Koncert miał być requiem dla Manon — cztery miesiące po ukończeniu go Berg sam pożegnał się z życiem. Było to więc zarazem requiem własne (analogia do *Requiem* Mozarta uderzająca). Dzieło tym bardziej przemawia do słuchacza, że pozbawione jest tekstu.

Koncert skrzypcowy jest w nowej muzyce doskonałym

przykładem na to, że technika dodekafoniczna nie musi mieć nic do czynienia z kalkulacjami matematycznymi i z przeintelektualizowaniem, o które się dodekafonistów tak często posądza.

W całości *Koncert skrzypcowy* Berga jest jednym z najpiękniejszych dzieł koncertowych muzyki naszego stulecia, utworem urzekającym silnym emocjonalizmem, wyjątkowym skupieniem, organicznością przebiegu i wysoce indywidualnym charakterem.

Koncert skrzypcowy został wykonany po raz pierwszy dopiero po śmierci kompozytora, 19 kwietnia 1936 na festiwalu w Barcelonie. Wykonawcami byli: Louis Krasner, któremu — mimo dedykacji: „pamięci anioła” — poświęcony jest *Koncert skrzypcowy*, i orkiestra pod dyktando H. Scherchena. *Koncert* wymieniony jest przez sumiennego biografa Berga, Redlicha, jako ostatnia — dwudziesta! — pozycja katalogu twórczości kompozytora. Jest to bez wątpienia ilościowo szczupły dorobek. Uzupełnieniem jego są prace, które Berg wykonywał poza oryginalną kompozycją: opracowania obcych dzieł, tj. wyciągi fortepianowe, wykonywane dla Universal Edition (*Der ferne Klang* Schreкера, *Gurre-Lieder* i in. Schönberga).

Obok kompozycji i pedagogiki kompozycji Berg uprawiał publicystykę muzyczną zrazu jako współpracownik, później jako redaktor wiedeńskiego pisma „Musikblätter des Anbruch”. Z jego prac krytycznych warto wymienić przede wszystkim komentarze i analizy dzieł Arnolda Schönberga (m. in. analiza tematyczna *Symfonii kameralnej*, komentarze do *Peleasa i Melizandy*). Natomiast mocno ostatnio wychwalany dialog radiowy *Was ist atonal?* (*Co jest atonalne?*), nadany przez radio wiedeńskie 23 kwietnia 1930, jest w swej sztucznej, niefortunnej polemice nieudany.

Mimo światowego rozgłosu Berg prowadził życie spo-

kojne, niemal leniwe i z lekka hipochondryczne (stan jego zdrowia nie był zresztą najlepszy), życie skoncentrowane w ostatnich latach na twórczości. Z biegiem lat kompozytor stawiał sobie coraz większe wymagania; stąd wyostrzony technicyzm jego ostatnich dzieł, stąd brak uznania dla swej własnej wczesnej twórczości (z bogatego dorobku kompozytorskiego zaakceptował do wykonania i do wydania jedynie część; wiele — drobnych szczególnie — utworów padło ofiarą jego daleko posuniętego krytycyzmu).

Osobnego omówienia wymaga temat podany w tytule rozdziału: dodekafonia Berga. Jak już nadmieniono, Alban Berg — jako twórca znacznie chłonniejszy i mniej selektywny niż Schönberg czy Webern — traktował dodekafonię nie jako technikę przeciwstawną zarzuconemu systemowi dur-moll, lecz jako jej nowy wariant, oczywiście bardziej kontrapunktyczny niż harmoniczny. To specyficzne rozumienie dodekafonii można dziś uznać za przyczynę rozwoju dodekafonii. Prawa dodekafoniczne ustalone przez Schönberga nie były najszcześniejsze — a w każdym razie nie były pociągające, bowiem przeważały w nich aż nadto kanony negatywne (zresztą chyba wzorowane na średniowiecznym systemie „zakazów”). Berg nie mieścił się w ramach tych praw i dokonał szeregu przekształceń, które były o tyle cenniejsze, że nie wprowadzały anarchii czy — jak się to często mylnie i niekompetentnie określa — swobody, lecz stanowiły rozbudowę techniki dodekafonicznej w kierunku technik może niepotrzebnie (czy przedwcześnie) zarzuconych. Dodekafonia Berga jest obszerniejsza niż Schönberga, bardziej giętka, elastyczna, wielostronna — a jednocześnie (co jest już rezultatem przyjętego przez Berga kierunku rozbudowy techniki) bardziej zwrócona ku tradycji i stylowi zaważanemu niejako tą

giętkością języka muzycznego, ku stylowi ekspresjonistycznemu.

Początków dodekafonicznych tendencji — analogicznych do Schönberga i Weberna — można się doszukiwać już w *Pięciu pieśniach* z roku 1912, ściślej w ostatniej pieśni (*Hier ist Friede*), a nawet wcześniej, w *Kwartecie smyczkowym* z roku 1910. Ale świadome i konsekwentniejsze stosowanie tej techniki można zanotować dopiero w roku 1925. A zatem więcej niż połowa dzieł Berga nie ma wiele wspólnego z dodekafonią.

W dodekafonii pociągała Berga zmienność materiału melodycznego, nieosiągalna ani w muzyce tonalnej, ani politonalnej czy impresjonistycznej. Jako kompozytor traktujący melodykę pierwszoplanowo i dbający o jej wielostronność i giętkość oraz o rozszerzenie jej cech na inne elementy (rytm, dynamika), Berg widział w dodekafonii nie dyscyplinę, jak Webern, lecz impuls do kształtowania muzyki bogatej, wyposażonej w olbrzymią skalę cieniowań, subtelności, klimatów dźwiękowych i barw.

Te cechy dodekafonii Bergowskiej łączyły się integralnie z cechami jego przeddodekafonicznej muzyki — z tendencją do silnego chromatyzowania linii, do totalnej — nieraz bardzo skomplikowanej — polifonii i kondensacji formalnej, a wreszcie z ustawicznie panującą zasadą wariacyjną i tak bezpośrednio z nią związaną zmiennością ekspresji.

Z trójki klasyków dodekafonii Alban Berg umiera najwcześniej, choć był najmłodszy. W ciągu trzydziestu pięciu lat twórczości zdołał wypracować odrębny język muzyczny i technikę, która mimo tak wielkiej zależności od Mahlera i Schönberga musi być uznana za wysoce zindywidualizowaną.

Berg był zarazem talentem i lirycznym, i dramatycz-

nym, pisał muzykę o silnej emocjonalności, a jednocześnie zdyscyplinowaną, muzykę o charakterze ilustracyjnym, a jednocześnie absolutną.

Ta umiejętność pogodzenia przeciwnych sobie — zdawałoby się — rzeczy zadecydowała o uniwersalności jego muzyki.

Przynależność stylistyczna muzyki Berga jest mimo ogólnego kierunku ekspresjonistycznego i zależności od Schönberga trudna do określenia. Berg tworzył muzykę o własnym, łatwo rozpoznawalnym stylu, w ramach którego forma, technika i ekspresja pokrywają się w zupełności — jak w każdej prawdziwie wielkiej muzyce.

Fanałyk dyscypliny dwunastotonowej

Dodekafonia — jej rozwój, jej warstwa czysto techniczna — wyglądałaby dziś zupełnie inaczej, gdyby nie twórczość Antona Weberna. Jak już w jednym z poprzednich rozdziałów podkreśliłem, Webern posiadał umiejętność krańcowego wyostrenia tych technik, które Schönberg zaledwie sugerował.

Schönberg parł w swych poszukiwaniach wciąż naprzód. Była w tym nie tylko olbrzymia energia twórcza, lecz także — czego nie dostrzeżono — dążenie do znalezienia najintensywniejszych i najtrwalszych środków muzycznych. Czy je znalazł? Być może nawet, że nie. Ale to, czego niejako „po drodze” w czasie licznych poszukiwań dokonał, jest wystarczająco wielkie i ważne, by o tym pisać.

Natomiast Webern nie poszukiwał tak gorączkowo nowych perspektyw muzycznych. Miał tyle zaufania do Schönberga i wiary we własne siły, że wystarczała mu wąska droga eksploatacji nowych możliwości, na które Schönberg wskazywał. Webern nie miał ani ambicji, ani możliwości zainteresowania świata muzycznego tym, co pisał, aczkolwiek sporo jego dzieł ukazało się drukiem i było wykonywanych na festiwalach muzycznych. Sklasyfikowany w historii bieżącej muzyki (jeśli taka istnieje) jako uczeń Schönberga, zaledwie przez niektórych dalekowzrocznych analityków traktowany był na miarę swej indywidualności — mianowicie jako krańcowy modernista, później — od

połowy lat dwudziestych — jako krańcowy dodekafonista.

Webern wypracowywał w ostatnich dwudziestu latach twórczości styl, który nie miał wiele wspólnego z ogólnym nurtem rozwoju muzyki europejskiej. W przeciwieństwie do Arnolda Schönberga, który w tym głównym nurcie oddziaływał zrazu jako romantyk, a później nawet skłaniał się ku tendencjom neostylistycznym, Webern reprezentował kierunek silnie zindywidualizowany i w wielu punktach wręcz przeciwny ogólnym dążeniom ówczesnej muzyki europejskiej, a już krańcowo oddalony od neoklasycyzmu, który przez niespełna trzydzieści lat tłumił wszelkie innowacje techniki kompozytorskiej, od stylu, którego liczni reprezentanci nową muzykę wyobrażali sobie tylko jako muzykę... odświeżoną.

Cała twórczość Antona Weberna mieści się w trzydziestu dwu opusach, z tym że ostatnie opus nie zostało ukończone. Dokładnie połowa ogólnego dorobku kompozytorskiego Weberna opiera się na technice dwunastotonowej, którą przejął — jak wiemy — dość wcześnie, bo już w roku 1924. Pierwszym dziełem dodekafonicznym Weberna były *Trzy teksty ludowe* na głos, skrzypce (lub altówkę), klarnet i klarnet basowy; od nich zaczyna się twórczość wyłącznie dodekafoniczna. Każde następne dzieło Weberna stanowi dalszy krok w kierunku zdyscyplinowania środków. Warto więc prześledzić bliżej ewolucję techniki dodekafonicznej w muzyce Weberna.

W latach 1924—26 Webern pisze trzy dzieła wokalne: wyżej wymienione *Trzy teksty ludowe*, *Trzy pieśni* na głos, klarnet Es i gitarę oraz *Dwie pieśni z Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* Goethego na chór mieszany z osobliwym towarzyszeniem czelesty, gitary, skrzypiec, klarnetu i klarnetu basowego.

W tych utworach Webern dążył do znalezienia pomostu pomiędzy wypracowanym przez siebie aforystycznym stylem a nowymi możliwościami zdyscyplinowania materiału dźwiękowego za pomocą dodekafonii. Warto zauważyć, że w tych kompozycjach dodekafonia niemal od razu tworzy podstawy ukształtowań formalnych, które dawniej wymagały ścisłości kontrpunktowej. W następnych dziełach Weberna materiał dodekafoniczny jeszcze silniej oddziałuje na charakter form. Już w *Triu smyczkowym* z roku 1927 Webern kładzie znak równości pomiędzy konstrukcją formalną a strukturą materiału dodekafonicznego. Co prawda w tym dwuczęściowym dziele Webern opiera się — śladem Arnolda Schönberga — na klasycznych schematach formalnych, takich jak rondo i sonata, niemniej jednak sama organizacja formy, a szczególnie praca motywiczna, wyraźnie wskazuje na nadrzędność dyscypliny dodekafonicznej.

Po piętnastoletniej przerwie Webern pisze znów dzieło orkiestrowe — *Symfonię na małą orkiestrę op. 21*, lecz posługuje się w niej zespołem małym, kameralnym. I w tym właśnie ujawnia się jedna z najistotniejszych cech muzyki Weberna — jej kameralność. Zresztą bynajmniej nie dopiero teraz. Webern zawsze lubił muzykę ściszoną, zredukowaną do minimum z racji — jak wiemy — nawet nie ekonomicznych, lecz stylistyczno-estetycznych. Ale też kameralna orkiestra czy nawet zespół kameralny nie brzmi w muzyce Weberna ubogo; przeciwnie, właśnie bogato, co wynika już z natury techniki instrumentacyjnej kompozytora, w której zmienność barw i różnorodność sposobu użycia instrumentów, czyli tzw. artykulacji, niemal od początku twórczości były częstsze niż jednolitość barw i jednorodność artykulacji.

W tych dwu dziełach: *Triu smyczkowym* i *Symfonii*,

Webern odważa się na kształtowanie dużych form za pomocą materiału i techniki, która tu jest jakby dysproporcjonalna do rozbudowanej formy. Ówczesni krytycy dopatrywali się w tym pewnego niebezpieczeństwa nieprzystawalności materiału muzycznego do formy, i (wyjątkowo!) słusznie. Dziś z perspektywy trzydziestu lat stwierdzamy łatwo, iż znacznie lepsze rezultaty dała zastosowana później przez Weberna praca par excellence motywiczna, jakby drobnowariacyjna, zarzucająca aprioryczną formę, którą Webern w tych obu utworach stosuje jako jedyny bodaj spadek po mocno w tradycji osadzonym Schönbergu.

Symfonia Weberna, której tytułu nie wolno zbyt ściśle traktować w sensie formy, nie jest też pisana — jak zazwyczaj tego rodzaju utwory — na obsadę symfoniczną, lecz na kameralną: klarnet, klarnet basowy, dwie waltornie, harfa, dwoje skrzypiec, altówka i wiolonczela, przy czym instrumenty smyczkowe są pojedyncze. *Symfonia* składa się z dwóch części, które zresztą mało ze sobą kontrastują: *Ruhig schreitend* (jakby andante tranquillo) i wariacje (siedem wariacji, poprzedzonych tematem i zakończonych kodą). Już w tym dziele Webern stosuje — później pokażnie wzbogaconą — technikę proporcjową, opartą na ścisłej koordynacji pomiędzy wysokością dźwięku, jego usytuowaniem czasowym i rejestrowym. Webern buduje serię w postaci dwu akordów sześciodźwiękowych, ułożonych koncentrycznie wokół dźwięku wyjściowego. Taka technika jest olbrzymim krokiem naprzód w dodekafonii, którą Schönberg w tym czasie traktuje jeszcze raczej linearnie i tematycznie. Większość muzyki przebiega w *Symfonii* w dynamice ściszonej, która pozwala — prawem równowagi — na lepszą kontrolę słuchową dźwięków (wysokości) i rytmów (czasu).

W następnych dwu dziełach — w *Kwartecie na skrzyp-*

ce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian oraz w *Trzech pieśniach op. 18* na głos i fortepian — Webern idzie dalej w obranym przez siebie kierunku eksploatacji strukturalnych możliwości serii. Warto tu zaznaczyć, że kompozytor posługuje się materiałem seryjnym umyślnie zawężonym — zapewne po to, by tym lepiej rozporządzać jego właściwościami. I rzeczywiście w tym czasie (po roku 1930) dokonuje się w technice Weberna tak znaczne przekształcenie funkcji materiału dźwiękowego, że dodekafonia — jako technika operowania dwunastu różnymi dźwiękami — staje się zaledwie jedną z warstw (i to nie najważniejszą) techniki.

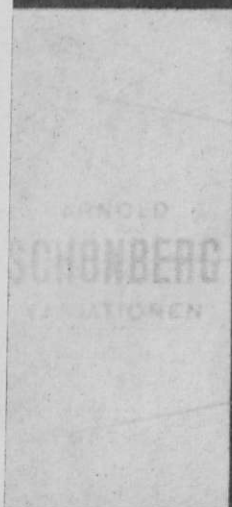
Przykładem tego jest *Koncert na 9 instrumentów*, skomponowany w roku 1934. Podobnie jak w *Symfonii*, tak i tu obsada jest solistycznie-kameralna: flet, obój, klarnet, waltornia, trąbka, puzon, skrzypce, altówka i fortepian. Poszczególne instrumenty, łącznie z fortepianem, mają tu identyczną rolę koncertującą. Mimo to w żadnej partii instrumentalnej nie zobaczymy figury, rysunku czy motywu, który by „odpowiadał” danemu instrumentowi. Nie jest to zatem koncert w sensie tradycyjnym. W tym utworze popisuje się wyłącznie kompozytor. Instrumenty są tylko narzędziem do wykonawczej realizacji jego zamierzeń, zresztą narzędziem w intencjach kompozytora wysoce sprawnym. Skąd to przekształcenie funkcji instrumentów w utworze o zagadkowym i niezrozumiałym w tej sytuacji tytule: *Koncert?*

Aby na to odpowiedzieć, trzeba wrócić do problematyki samej techniki Weberna, może trudnej, niemniej jednak tłumaczącej swą ewolucją muzykę Webernowską. W latach trzydziestych Webern ma już niewiele wspólnego z Schönbergiem i jego dziełami dodekafonicznymi. Różnice pomiędzy muzyką Weberna



Anton Webern

Musica Viva



ANNELIES KUPPER

HERMANN SCHERCHEN

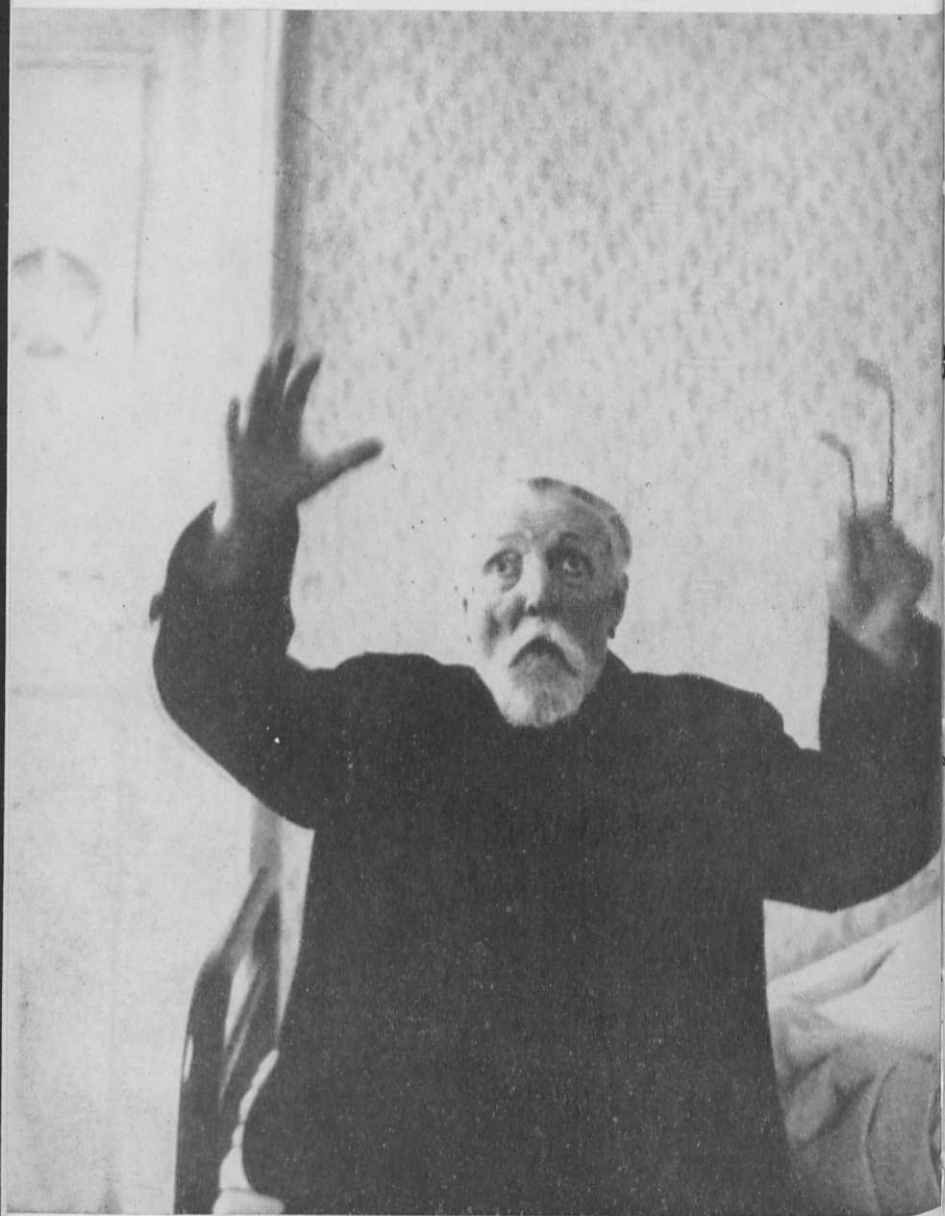
ORCHESTER BAYERISCHEN RUNDFUNKS

FREITAG, 20. FEBR. 53 • 19³⁰ UHR • AULA DER UNIVERSITÄT

Afisz koncertu muzyki dodekafonicznej

Igor Strawiński





Joseph Matthias Hauer

a Schönberga są bodaj większe niż pomiędzy Schönbergiem a Bartokiem czy Hindemithem i tylko ogólnej dezorientacji można przypisać ustawiczne w tym czasie — i później — sytuowanie muzyki Weberna w kręgu wpływów Schönberga. Można powiedzieć, że związki muzyki „późnego” Weberna z mistrzem (któremu zresztą ofiaruje *Koncert* z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin) dotyczą wyłącznie wspólnych (i to tylko niekiedy!) tytułów dzieł. Wertując niedawno opinie krytyków muzycznych z lat międzywojennych o Webernie, z satysfakcją stwierdziłem, że jednym z bardzo nielicznych, którzy we właściwy sposób sklasyfikowali tego kompozytora, był Konstanty Regamey, zresztą nasz niewątpliwie najwybitniejszy krytyk tego czasu. (Jakże osobliwa jest np. opinia Leibowitza o Webernie, wyrażona w pracy, jak by się здаwało, gruntownej; Leibowitz w swej lekkomyślności posunął się do stwierdzenia, iż od *Symfonii* Webern nie napisał ani jednej strony, która by nie mogła — z pewną przesadą — być uważana za rzecz Schönberga!)

Webern przechodzi w latach dwudziestych i trzydziestych olbrzymią ewolucję, której można nie dostrzec, gdy się obserwuje jedynie zewnętrzne właściwości jego muzyki — obsadę instrumentalną, formę, teksty poetyckie dzieł wokalnych, traktowanie głosu itp. Ewolucja muzyki Weberna dokonuje się w zakresie funkcji elementów. W tym czasie, kiedy Schönberg czy Berg traktują składniki muzyczne — mimo tendencji do bogatych zróżnicowań — jako elementy nierównorzędne, Webern zdobywa się na (moim zdaniem) wyjątkową na przestrzeni ostatnich czterech wieków rewizję materiału dźwiękowego i jego hierarchii. Postąpił w tym czasie jak prawdziwy naukowiec; z całym niedowierzaniem, które — jak wiemy — jest warun-

kiem odkrywczoci, podszedł do zagadnienia możliwości funkcjonowania elementów muzycznych i stwierdził, że w pewnych sytuacjach, które na tle znanych mu kierunków stylistycznych nigdy by nie zaistniały, poszczególne elementy muzyczne mogą odegrać znacznie większą rolę niż dotychczas, rolę niemal autonomiczną. Stąd też zapewne wypłynęła w jego świadomości idea pisania muzyki pozastylistycznej. Traktując wszystkie elementy muzyczne jako materiał o różnych możliwościach wzajemnego współdziałania, Webern dyktuje muzyce jej nowe prawa.

Stąd też *Koncert* nie jest koncertem instrumentów, lecz pomysłów, nie popisem wykonawców, lecz kompozytora.

Tyle o teoretycznej stronie muzyki Weberna. A praktyczna?

Weźmy dla przykładu sam początek *Koncertu*. Webern podaje w nim serię utworu: *h-b-d-es-g-fis-gis-e-f-c-cis-a*.

The image shows the beginning of Webern's Concerto. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Trumpet (Tr.). The time signature is 2/4, and the tempo is marked "ca 80". The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first measure contains a whole note for the Flute, a half note for the Oboe, and a half note for the Clarinet. The second measure contains a whole note for the Flute, a half note for the Oboe, and a half note for the Clarinet. The third measure contains a whole note for the Flute, a half note for the Oboe, and a half note for the Clarinet. The Trumpet part is marked "c. sord." and contains a whole note in the first measure, a half note in the second measure, and a half note in the third measure. The series of notes is written below the staves and consists of the following notes: h, b, d, es, g, fis, gis, e, f, c, cis, a.

Serię tę kompozytor dzieli na cztery grupy, które przy jednakowej dynamice forte różnią się w zakresie niemal wszystkich elementów: 1) różnice motywiczne — postać oryginalna, rak w odwróceniu, rak, odwrócenie; 2) różnice barw instrumentalnych — obój, flet, trąbka z tłumikiem, klarnet; 3) różnice rytmiczne — szesnastki, ósemki, ósemki triolowe, ćwierćnuty triolowe; 4) różnice artykulacyjne — legato, akcentowane staccato, legato, portato. Już samo zestawienie zróżnicowań w zakresie poszczególnych elementów muzyki obrazuje wystarczająco intencje kompozytora: wykonawstwo podporządkowane strukturze dzieła.

Forma dzieła jest tu po raz pierwszy w pełnym tego słowa znaczeniu wypadkową jego struktury. Ten stan rzeczy jest w nowej muzyce nowością, absolutną nowością. W następnych dziełach Webern idzie jeszcze dalej w identyfikacji mikroformy z makroformą, czyli struktury z formą, lecz dzieje się to raczej na terenie muzyki instrumentalnej niż wokalne, w której, rzecz jasna, nawet Webern nie zdołał usunąć pierwszoplanowości tekstu (dokonują tego po dwudziestu latach Stockhausen i Nono).

Koncert Weberna jest jednym z częściej grywanych jego dzieł, i słusznie, gdyż służy za dowód rzadkiego mistrzostwa.

W roku 1935 Webern pisze dwa dzieła wokalne: nowe *Trzy pieśni* na głos i fortepian i *Das Augenlicht* (*Światło oczu*) na chór mieszany i orkiestrę. Podobnie jak poprzednie *Trzy pieśni op. 18*, tak i te utwory wokalne, a nadto obie *Kantaty*, pisane są do tekstów zaprzyjaźnionej z kompozytorem malarki Hildegardy Jone. Teksty Jone nie są szczytem poezji i raczej są jeszcze jednym dowodem na to, iż słowa nie przeszkadzają kompozytorowi tworzyć dobrej czy interesującej muzyki. W *Trzech pieśniach op. 23*, opartych na jednej

wspólnej serii, Webern idzie jeszcze dalej w kierunku antykonwencjonalnym: wielkie interwały w głosie wokalnym, niemal jednogłosowość faktury fortepianowej, prostota muzyki przy jednoczesnej jej wielowarstwowości strukturalnej. W *Das Augenlicht* kompozytor przenosi próby takiej nowej muzyki wokalne na zespół orkiestrowo-chóralny. Czterogłosowy chór mieszany jest dysproporcjonalny do zespołu instrumentów (siedem instrumentów dętych, kotły, dzwonki, ksylofon, czelesta, harfa, mandolina, ośmioro skrzypiec, cztery altówki, cztery wiolonczele i talerz), ale to wynikało zapewne z konwencji długoletniej praktyki Weberna z chórami wiedeńskimi. Partytura jest co najmniej dziwna na tle ówczesnej produkcji Schönberga i Berga, ale tłumaczy się już doskonale na tle wcześniejszych dzieł Weberna (*Symfonia* i *Trio smyczkowe*). Traktowanie instrumentów jest tu, podobnie jak w *Koncercie*, całkowicie jednoznaczne: mimo różnic ich brzmienia wszystkie spełniają te same funkcje strukturalne. Wszystkie, z wyjątkiem talerzy. Na przestrzeni 113 taktów instrument ten użyty został tylko raz, w 58. takcie, i to jako element „dobarwiający” crescendo saksofonu i niskich smyczków. Głosy chóralskie są intonacyjnie trudne, lecz mimo to doskonale wykonalne, czego dowodem są również polskie wykonania tej kompozycji (pod dyрекcją A. Markowskiego). Dzieło to jest jeszcze dalszym krokiem naprzód, jeśli chodzi o pracę kontrapunktyczną i motywiczną. Każdy motyw (nawet dwudźwiękowy), każde współbrzmienie jest tu najdokładniej odważone i składa się na charakter muzyki wysoce indywidualny, a na owe czasy zupełnie niespodziewany. Specyfika instrumentacji, w której uderza nadzwyczajna ekonomia i operowanie wyłącznie średnim rejestrem (zupełny brak instrumentów niskich!), łączy się tu ze specyfiką formowania mate-

riału dźwiękowego w nowy język dźwiękowy. *Augenlicht* zostało wykonane po raz pierwszy w roku 1938 na festiwalu w Londynie (pod dyрекcją Hermanna Scherchena) i stało się pierwszym (i jedynym głośniejszym) sukcesem kompozytora.

W roku 1936 Webern pisze *Wariacje na fortepian*. Utwór ten obejmuje trzy wariacje, których nowość musi uderzyć każdego, kto zetknął się ze współczesną muzyką fortepianową. Utało się przekonanie, że ostatnie słowo powiedzieli w muzyce fortepianowej Ravel i Bartok. Ten jeden utwór Weberna wystarczy, by obalić ów wysoce niesłuszny i dla współczesnej muzyki krzywdzący pogląd. W *Wariacjach* Weberna uderzyć musi przede wszystkim odrębność faktury fortepianowej, główny powód, dla którego *Wariacje* nie weszły jeszcze do współczesnego repertuaru pianistów (w Polsce grał je pierwszy Adam Kaczyński). Odrębność ta polega w muzyce Weberna na dwu czynnikach: 1) zbieżności techniki kompozytorskiej z możliwościami fortepianu, 2) zerwaniu z „uniwersalnym” traktowaniem fortepianu (nawet w utworach Schönberga fortepian ma w sobie coś z „wyciągu” fortepianowego!). Jak bardzo wielostronna i zgęszczona jest problematyka techniczna tego utworu, dowodzi aż 40-stronicowa (z konieczności) analiza tego utworu zawarta w mojej *Nowej muzyce*.

Dwa lata później — w roku 1938 — Webern komponuje *Kwartet smyczkowy*, dzieło równie niekonwencjonalne jak *Wariacje*. W każdej z trzech części *Kwartetu* Webern rozwija inny problem kompozytorski i pokazuje różne strony zagadnień: zmienność, jednostajność i kontrastowość w zakresie różnych elementów. Nadrzędnym problemem jest tu dyscyplina rytmiczna i interwałowa, ścisła, nie dopuszczająca żadnych dowolności czy retuszów ekspresyjnych. Szcze-

gólnie ascetyczna pod tym względem jest druga część *Kwartetu*.

W roku 1939 powstaje *I Kantata* na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę do tekstu Hildegardy Jone, a w latach 1941—43 *II Kantata* do tekstu tej samej autorki.

W obu *Kantatach* materiał muzyczny jest jakby żywcem przeniesiony z muzyki instrumentalnej. Głosy wokalne — w *II Kantacie* są nimi solo sopranu, barytonu i chór mieszany — posiadają tę samą ruchliwość, rozpiętość interwałową co orkiestra, w obu *Kantatach* kameralno-solistyczna. Ich przejrzystość, prostota i zbieżność z charakterem tekstów są wprost doskonałe.

Wreszcie centralne dzieło „późnego” Weberna: *Variacje na orkiestrę*, napisane w roku 1940 — a zatem dwadzieścia parę lat temu. W tej kompozycji Webern stosuje wysoce złożoną technikę pracy motywicznej, opartej na motywach serii złożonej z trzech grup, wzajemnie podobnych lub pokrewnych. Sposób zużytkowania zmienności materiału, rejestrów, dynamiki, artykulacji, barw instrumentalnych, rytmu, a nawet tempa, jest tak wyjątkowy, iż niepodobna znaleźć w tym czasie partytury, która by w jakiejś mierze dorosła do bogactwa tej muzyki. Co prawda niektórzy teoretycy dopatrują się w tym dziele dawnych konwencji formalnych, w czym zresztą mają za sprzymierzeńca samego Weberna (słynny już dziś list Weberna do Willi Reicha z dnia 3 V 1941), lecz sama muzyka, jej charakter i struktura, przeczy temu nieodwołalnie. Tu mamy już do czynienia z nowym traktowaniem formy jako wypadkowej struktury samego materiału muzycznego. Takie traktowanie formy stało się dla młodej muzyki awangardowej punktem wyjścia w poszukiwaniu nowych możliwości.

Ostatnie lata życia Webern spędził w Mödling, z dala od Wiednia, z którym kontaktował się jedynie jako lektor i korektor Universal Edition; była to współpraca luźna i oparta głównie na ocenianiu dzieł nadsyłanych do wydawnictwa. Opinie, które Webern wystawiał autorom niektórych pozycji, były wprost druzgocące (np. o *Czterech pieśniach* pewnego kompozytora: „Całkowicie dyletancki, nędzny kicz. Nie do opisanial”; lub o nadesłanych do wydawnictwa *Kartkach z albumu*: „Niemożliwe!”).

Webern zmarł w pierwszych miesiącach powojennych, 15 września 1945, na skutek tragicznego nieporozumienia, które dokładnie opisał F. Herzfeld. Tego dnia Webern, mieszkający od kilku miesięcy u teściów, w Mittersill, odwiedził swą zamężną córkę Krystynę. Wieczorem do jej domu wpadła grupa amerykańskich żołnierzy okupacyjnych, ścigając męża Krystyny, podejrzanego o przestępstwo gospodarcze (i później aresztowanego). Podczas rewizji Webern wyszedł z domu zapalić papierosa, zupełnie nie orientując się ani w tym, że nie wolno było opuszczać domu, ani też, że dom był przez żołnierzy amerykańskich obstawiony. W chwili gdy Webern — którego wzięto za poszukiwanego — wychodził z domu, padły trzy strzały. Kompozytor zmarł w drodze do szpitala. Jego grób znajduje się w Mittersill.

Żył sześćdziesiąt dwa lata. W ciągu trzydziestu pięciu lat twórczości napisał zaledwie trzydzieści jeden dzieł, które długo jeszcze będą imponowały następnym generacjom jako przykład genialnej wyobraźni i dyscypliny.

Křenek, Dallapiccola i Leibowitz

Schönberg miał szczęście do uczniów — przynajmniej początkowo i przynajmniej do dwóch. Zarówno Alban Berg, jak i Anton Webern stali się z biegiem lat twórcami o olbrzymiej sławie i znaczeniu. Sława dostała się Bergowi jeszcze za życia, czego dowodem nieślabnące sukcesy jego *Wozzecka*, określanego jako najwybitniejsze dzieło operowe naszego stulecia; znaczenie ma raczej twórczość Weberna, i to dopiero w kilka lat po jego śmierci. Pozostali uczniowie Schönberga — z jego klasy berlińskiej czy kalifornijskiej — nie dorosli w niczym ani do Berga, ani do Weberna.

Ale już ci dwaj nie mieli tak wybitnych uczniów, a w każdym razie nie mieli wybitnych kontynuatorów swego stylu i języka dźwiękowego. I tak np. Karl Amadeus Hartmann, dziś bodaj najwybitniejszy symfonik europejski, aczkolwiek studiował u Weberna, niewiele mu w istocie zawdzięcza. Dodekafonia była przez dobre kilka lat techniką wyłącznie uczniów Schönberga, nie licząc oczywiście współodkrywców — jak Hauer i inni.

Dopiero w latach trzydziestych — i to nie najwcześniejszych — klasykom dodekafonii przychodzą w sukurs dwaj kompozytorzy, bynajmniej początkowo nie skłaniający się ku dodekafonii.

Jeden z nich — Dallapiccola — zajmował się przedtem muzyką przedklasyczną i przedpalestrinowską, drugi — Křenek — usiłował początkowo jako niesłycha-

nie zręczny polemista i kompozytor, w swoich latach wyjątkowo popularny, przeciwstawiać się „jałowości” techniki dwunastotonowej. Dallapiccola wyrósł z czasem na najwybitniejszego dodekafonistę generacji poschönbergowskiej, zaś Křenek na znakomitość teoretyczno-kompozytorską, której przy ocenie dzisiejszej dodekafonii niepodobna pominąć.

Stąd też i Křenek, i Dallapiccola zasługują na bliższe poznanie.

Ernst Křenek. Trzeba przyznać, że w muzyce współczesnej rzadko można trafić na osobowość o tak rozległej skali talentu muzycznego i tak rozległej aktywności. Křenek jest: 1) kompozytorem i, dodajmy: nie „odświętnym”, lecz niesłychanie płodnym, piszącym rokrocznie serię dzieł różnego rodzaju i dużych rozmiarów, 2) dyrygentem, 3) pedagogiem kompozycji, 4) teoretykiem, 5) krytykiem muzycznym, 6) autorem librett, 7) autorem odczytów o muzyce, audycji radiowych, a więc — przełożmy to na nasz język — popularyzatorem muzyki, i 8) nawet felietonistą literackim.

W tych ośmiu punktach nie mieści się ani ruchliwość Křeneka, ani jego uniwersalność. Křenek działa też jako propagator nowej muzyki, i to na terenie nie nazbyt łatwym: w Austrii i w Ameryce, dokąd udał się zmuszony sytuacją polityczną w roku 1937.

Křenek — kompozytor. Cokolwiek się mówi o Křeneku: że ma łatwość wchłaniania różnych impulsów, potrzebną do olbrzymiej produkcyjności powierzchowności stylu, że wiele jego dzieł nie ma już dziś racji bytu artystycznego czy repertuarowego, że kompozytor ten jest zbyt nastawiony na mody muzyczne (przejęcie środków muzyki elektronicznej i serialnej!) — wszystko to nie przeczy jednemu drobnemu faktowi: że kompozytor ten jest najznakomitszym ży-

jącym kompozytorem ojczyzny Mozarta, Schuberta i Brucknera.

Zarzuty stawiane Křenekowi tracą na ostrości, gdy się zważy jego wszechstronną działalność. A ponadto Křenek dał niejednokrotnie dowody postawy bezkompromisowej. Już sam fakt, że w latach, kiedy po olbrzymich sukcesach materialnych kompozytor ten zaczął — somodzielnie i niezależnie od wpływów „szkoły” Schönberga, z której reprezentantami łączyły go stosunki raczej chłodne — zajmować się dodekafonią i był egzotycznym okazem dodekafonisty z wewnętrznego przekonania, najwyraźniej dowodzi jego niepowierzchowności. Przypomnijmy, że był to czas, w którym Schönberg (nieświadomie zresztą) podkopał autorytet stworzonej przez siebie dodekafonii, pisząc *Suitę smyczkową G-dur*, którą jego przeciwnicy poczytywali za kapitulację twórcy dodekafonii, za zawrócenie z drogi „niepewnych” poszukiwań i eksperymentów, bo tak oceniano pierwsze dodekafoniczne dzieła autora *Mojżesza i Arona*.

Křenek wybił się już z początkiem lat dwudziestych na czoło wczesnej awangardy kompozytorskiej przede wszystkim jako kompozytor dzieł orkiestrowych, kameralnych i oper. Już w pierwszych utworach Křeneka staje się widoczny odrębny kierunek jego zainteresowań twórczych. W jego wczesnych utworach trudno byłoby odnaleźć jakiejkolwiek zależności od muzyki Schreкера, pod którego kierunkiem kształcił się w kompozycji. Początkowo Křenek nawiązuje do Bartoka, oczywiście — również wczesnego, obdarzonego wyjątkowym i nieznanym w muzyce europejskiej witalizmem. Taki jest m. in. *I Kwartet smyczkowy*, podobna też jest *I Symfonia* Křeneka. Rzecz jasna, witalizm Křenekowski jest zupełnie inny niż Bartoka, który niemal od samych początków swej twórczości podda-

wał się przemożnemu (i dopiero później zmniejszone-
mu) wpływowi folkloru. W zakresie rytmicznym oraz
w tzw. technice ostinatowej kompozytor austriacki
wykazuje tendencje dość odległe od Bartoka, głównie
dlatego że już wtedy interesowały go problemy kon-
struktywizmu kontrapunktycznego. W jednej z pieśni
z roku 1921 Křenek przeciwstawia linii głosu charakte-
rystyczną kontrlinię, stanowiącą swoistą augmentację
tejże linii wokalne — bardzo zresztą bliskiej później-
szym konstrukcjom dodekafonicznym. W późniejszych
kompozycjach Křenek wypracowuje odrębną kontra-
punktykę — nieustannie (jak on sam) ruchliwą, chcia-
łoby się powiedzieć: czynną, niespokojną, a pod
względem jakości współbrzmień wysoce radykalną.
Już dość wcześnie Křenek powziął zamiar niepowta-
rzania problematyki dźwiękowej: to, co raz zostało
powiedziane, powinno być powiedziane możliwie naj-
lepiej, najściślej i najmądrzej; więc zamiast kręcić się
wokół tych samych spraw, lepiej szukać czegoś nowe-
go, nie znanego ani twórcy, ani słuchaczom. Trzeba
podkreślić, że te założenia są wysoce współczesne
(cechują one przede wszystkim Strawińskiego!).

Rezultatem wprowadzenia w czyn tego założenia (wy-
jątkiem jest tu może spora część muzyki dla teatru,
pisanej bez większych ambicji twórczych, choć zawsze
opartej na doskonałym rzemiośle) była niespokojna
linia rozwoju muzyki Křeneka. W *II Symfonii* na przy-
kład kompozytor poddaje się (jako jakby spóźniony
wiekiem naśladowca Schönberga) urokowi masywnej
instrumentacji w typie symfoniki późnoromantycznej.
Największym sukcesem kompozytora — również ma-
terialnym — było w roku 1927 wystawienie opery *Jonny
spielt auf (Jonny gra)*. Dzieło to było — i to tłumaczy
jego powodzenie — stosunkowo eklektyczne, jeśli się
weźmie pod uwagę pucciniowsko-jazzowo-tonalną

aure muzyki. Następne opery Křeneka powracają coraz silniej do świata muzyki romantycznej, co zresztą również było jednym z ważniejszych powodów jego ówczesnych sukcesów scenicznych. Ten neoromantyczny okres twórczości Křeneka został przerwany w początkach lat trzydziestych, w czasie powstawania opery *Karol V*.

W tym czasie Křenek zwraca się ku technice dodekafonicznej, którą jeszcze w latach dwudziestych — jak już wspomnieliśmy — poddał był ostrej i (jak się można zorientować) w wielu punktach arcynieszuszej krytyce.

Zwrot ku dodekafonii nie był w twórczości Křeneka mechaniczny: nie było to przejęcie samych tylko kanonów techniki, lecz gruntowna, poprzedzona długimi analitycznymi studiami muzyki Schönberga, Berga i Weberna adaptacja tej techniki dla celów języka własnego, w dużym stopniu odmiennego od wzorów klasyków dodekafonii.

Do szczególnego zaostżenia techniki dodekafonicznej dochodzi w dwóch kompozycjach Křeneka: w 12 *wariacjach fortepianowych*, a zwłaszcza w *VI Kwartecie smyczkowym*. *VI Kwartet smyczkowy* składa się z pięciu części, z których cztery pierwsze opierają się na czterech formach serii. Ostatnia część wyzyskuje wszystkie formy serii we wszystkich możliwych transpozycjach; jest to fuga czterotematowa: każdy temat rozwija się z materiału motywiczno-tematycznego poprzednich części. Oczywiście, już samo formalne wyzyskanie materiału dodekafonicznego do celów tradycyjnej kontrapunktyki (fuga!) wyznacza Křenekowi miejsce w rzędzie najpierwszych (w sensie chronologicznym i jakościowym) modyfikatorów techniki dodekafonicznej, podobnie jak późniejsze wyzyskiwanie materiału dodekafonicznego przy komponowaniu so-

nat. W *Sonacie na altówkę solo* Křenek stosuje jako jeden z pierwszych dwie serie jednocześnie.

Tyle ogólnie o dodekafonii Křeneka. Ponieważ jednak twórca ten dokonał w technice dodekafonicznej zasadniczych innowacji, warto mu poświęcić kilka zdań precyzujących jego odrębną technikę.

Dodekafonia jest techniką w dużym stopniu antynomiczną, posiadającą wewnętrzne jakby sprzeczności, które pogodzić umie jedynie twórca o wybitnym zmyśle teoretycznym. Z jednej strony chodzi w tej technice o stałą zmienność motywiczną, z drugiej — o stałe utrzymywanie struktury serii, tj. związków interwałowych pomiędzy dźwiękami, związków zawsze identycznych, bez względu na to, czy seria jest podana w postaci oryginalnej, odwróconej, wstecznej, czy wreszcie wsteczno-odwróconej.

Jeśli w muzyce Antona Weberna, a częściowo też samego Arnolda Schönberga, przeciwieństwa te zmniejsza czy nawet zaciera podział serii na tzw. grupy, to koncepcja Křeneka, zbliżając się zresztą ku grupowemu podziałowi serii, była nieco inna. Dzięki zastosowaniu tzw. rotacji wycinków serii, umożliwiającej swobodne zamiany kolejności bliskich sobie dźwięków obranej serii, Křenek ewokuje nowe sytuacje motywiczne, często diatoniczne. Technika taka — wypróbowana po raz pierwszy w *Lamentatio Jeremiae Prophetae* na chór, z roku 1941 — stanowi wysoce indywidualne, a w dużym stopniu też sprzeczne z pierwotnymi założeniami dodekafonicznymi, rozwinięcie techniki dwunastotonowej. W wysokim stopniu już rozszerzoną technikę rotacyjną możemy zanotować w następnych ważniejszych dziełach kompozytora: w jego *III Sonacie fortepianowej*, w *VII Kwartecie smyczkowym* oraz w znacznie już luźniejszej *IV Sonacie fortepianowej*.

W ostatnich latach Křenek podejmuje bardziej aktualne problemy kompozytorskie — problemy techniki polistrukturalnej, którą omówimy dokładniej w następnych rozdziałach, a która — ogólnie biorąc — polega na poddaniu dyscyplinie dodekafonicznej już nie tylko samych dźwięków, lecz nadto dynamiki, artykulacji, barwy instrumentalnej, rytmu itp. W utworze za tytułowanym *Kette, Kreis und Spiegel* (Łańcuch, koło i lustro, podtytuł: rysunek symfoniczny) z lat 1956—57 Křenek rozwija na swój indywidualny sposób koncepcje polistrukturalne Messiaena i Bouleza, oczywiście oparte na wypracowanej przez siebie przed kilkunastu laty i tu nieco zmienionej technice rotacyjnej. Absolutne zracjonalizowanie metod organizacji pełnego materiału muzycznego widzimy w jednym z ostatnich dzieł Křeneka, w jego *Sestinie* na głos i orkiestrę.

Křenek interesuje się również możliwościami muzyki elektronicznej; jest zatem jednym z nielicznych dojrzałych twórców, którzy czynnie ustosunkowują się do najnowszej problematyki dźwiękowej.

Ernst Křenek to jedna z najciekawszych i najbardziej uniwersalnych osobowości naszego stulecia. Jego ewolucja kompozytorska ilustruje wymownie niespokojną ewolucję całej nowej muzyki współczesnej. Jego muzyka jest zawsze *up to date*; można w tym oczywiście widzieć tylko pogoń za duchem czasu i bojaźń przed dezaktualizacją. Muzyka Křeneka, poza kilkoma dziełami, nie ma dziś większego powodzenia; jest skazana zbyt często tylko na pierwsze wykonania, po których dalsze już nie następują.

Prawdopodobnie powodem tego jest dziwna niestylowość jego muzyki. Kompozytor dysponuje mistrzowskim rzemiosłem, jest znawcą współczesnej faktury i muzycznej logiki formalnej, świetnym polifonistą,

oryginalnym dodekafonistą, twórcą pełnym nowych idei — a jednocześnie jego muzyka nie przynależy do żadnego określonego kierunku stylistycznego, przeto tym trudniej trafia do publiczności.

Trudna i problemowa muzyka Křeneka nie ma zbyt wielu zwolenników. Czy jeszcze zostanie kiedyś na nowo odkryta? Być może.

Przejmując od Schönberga i jego uczniów dyscyplinę dodekafoniczną, zarówno Křenek, jak i Dallapiccola, do którego twórczości teraz przejdziemy, przejęli też częściowo ich męczeńską postawę, postawę bezkompromisowej twórczości w imię odkrytych przez siebie możliwości nowej techniki i języka muzycznego. Co prawda nie ma w nich nic z gorliwości neofitów, niemniej jednak obaj nie zdobywają większego rozgłosu światowego, a i w skali krajowej nie są w pełni doceniani.

Křenek jest uniwersalny — można więc na przykład z łatwością powiedzieć, że lepiej pisze o muzyce niż samą muzykę. Dallapiccola jest niemal wyłącznie kompozytorem i całą swoją sławę zawdzięcza dziełom muzycznym, twórczości. Ale nie łudźmy się: przez długie lata Dallapiccola zajmował w muzyce włoskiej odrębną pozycję li tylko dlatego, iż był jedynym wybitniejszym dodekafonistą. Dziś sytuacja w muzyce włoskiej zmieniła się — i na korzyść kompozytora, i na jego niekorzyść. Z jednej strony muzyka włoska dojrzała już do adaptacji nowych prądów, skoro można w niej wyliczyć aż dwudziestu kilku dodekafonistów czy przynajmniej zwolenników dodekafonii, z drugiej zaś — Dallapiccola jest dystansowany przez młodszych, którzy wprawdzie cenią go, lecz skłonni są dopatrywać się w jego twórczości zbyt powolnej ewolucji.

Kim jest Luigi Dallapiccola?

Na pewno kimś, kto zasługiwałby na osobną monografię. Tu ograniczymy się do pobieżnego przynajmniej zarysowania jego sylwetki kompozytorskiej.

Urodzony 3 lutego 1904 w Pisino (Istria) Dallapiccola był synem nauczyciela, który, jako wrogi monarchii austriackiej Włoch, musiał podczas I wojny światowej przenieść się do Grazu. Pierwszą regularną naukę muzyki zaczął pobierać dość późno, od roku 1923, we Florencji, gdzie nauczycielami jego byli Ernesto Consolo (fortepian) i Vito Frazzi (kompozycja).

Dallapiccola sam powiada, że już jako trzynastoletni chłopiec postanowił zostać kompozytorem — w dodatku „wielkim”. Pierwsze sukcesy — we Florencji i w Rzymie — kompozytor zdobył swymi dziełami chóralnymi; dalsze odniósł wykonaniem w Wenecji i w Turynie dzieł na sopran i orkiestrę (*Trzy studia* i *Partita*). Dalsze utwory Dallapiccoli należą również do gatunku muzyki wokalne: *Sześć chórów* podług Michelangela Buonarottiego Młodszeo, *Rapsodia* na głos i orkiestrę kameralną i *Divertimento* na sopran i zespół kameralny. Jedynie *Muzyka na trzy fortepiany* wykracza poza te par excellence wokalne zamiłowania kompozytora, ale utwór ten wyrósł na tle zainteresowań twórcy nową problematyką rytmiczną.

Utwory wokalne pierwszego okresu twórczości — są to w przybliżeniu lata 1925—36 — tkwią w sferze wpływów muzyki dawnej. Dallapiccoli nie interesowała ani muzyka klasyczna, ani też muzyka romantyczna, aczkolwiek w pierwszych latach twórczości zapoznał się gruntownie z niemiecką muzyką symfoniczną. Przyciągała go natomiast — jak już na początku tego rozdziału wspomniano — muzyka przedklasyczna i muzyka przedpalestrinowska, tj. XV-wieczna muzyka niderlandczyków. Wpływy tej muzyki ujawniają się zresztą nie tylko w początkowym stadium rozwoju



René Leibowitz



Luigi Dallapiccola

indywidualności kompozytora, lecz także później, z tym, że szczególnie silnie wpłynęła na niego dawna muzyka włoska.

Kompozycje pierwszego okresu twórczości wykazują kilka cech specyficznych i wyodrębniających, cech, które będą później decydowały o własnym stylu kompozytora. Pierwsza właściwość jego muzyki — to związek z dawną muzyką, a ściślej z dawną ekspresywnością samej melodyki, linii. Druga — to stosowanie wyraźnie wyselekcjonowanych środków języka dźwiękowego, rytmicznego i kolorystycznego. Trzecia — to obracanie się pomiędzy diatoniczną śpiewnością a chromatyczną kolorystycznością harmoniki, w której nie brakło nawet — wzorowanych może na Albanie Bergu — serii dwunastotonowych. W sumie język muzyczny tych kompozycji odznaczał się rzadkimi w owych latach walorami odrębności oraz syntezą różnych technik.

Synteza taka była tym bardziej zadziwiająca, że już w tym czasie zarysowuje się w muzyce europejskiej tendencja do krystalizacji i jednostronności stylu. Dallapiccola nie poddawał się ogólnemu prądowi neoklasycznemu, a mimo pewnych nawiązań do muzyki barokowej pozostał też wolny od zawężeń, jakie wprowadzał tzw. neobarokizm — we Włoszech szczególnie szeroko kultywowany. Mimo odrębności języka i estetyki i mimo najzupełniej nieeklektycznej postawy ogólnej Dallapiccola nie dotarł łatwo do stylu własnego.

Proces pełnej indywidualizacji muzyki Dallapiccoli rozpoczął się stosunkowo późno. Zasadniczy zwrot w twórczości kompozytora dokonał się dopiero w operze *Volo di notte* (*Nocny lot*), wykonanej po raz pierwszy w roku 1940. W przeciwieństwie do poprzednich kompozycji, które opierały się na tekstach dawnych

lub ludowych, Dallapiccola wybiera w tym dziele tekst nowy, współczesny, będący poezją nowoczesnego świata techniki i typowo współczesnym dramatem.

Jako kanwa tekstu librettowego, który zresztą sam napisał, posłużyła kompozytorowi powieść Antoine de Saint-Exupéry'ego, pisarza i lotnika.

Akcja opery rozgrywa się w biurze towarzystwa lotniczego w czasie, kiedy nocne loty były jeszcze niebezpieczne. Mimo tragicznej śmierci pilota zagubionego w czeluści nocy i mimo protestów pracowników towarzystwa loty nocą odbywają się nadal.

Dallapiccola zaprezentował w tym dziele uderzający talent dramatyczny, szczególnie w umiejętności tworzenia klimatu napięcia, w narastaniu grożącego niebezpieczeństwa zakończonego katastrofą. *Nocny lot* zawiera fragmenty o intensywności ekspresyjnej, jakiej nie notujemy od czasu powstania *Wozzecka*. Szczególnie wstrząsający jest fragment śmierci pilota. Muzyka Dallapiccoli, pełna dramatyzmu i napięcia, jest idealnie zestrojona z dramatyzmem skondensowanej akcji. Stylistycznie *Nocny lot* jest może jeszcze nierówny, aczkolwiek zawiera szereg typowych dla kompozytora znamion indywidualnych. Pewnych oznak nierówności stylu czy jeszcze niepełnej dojrzałości można się doszukać w nieorganicznej pierwszej części opery i w przesadnie częstym użyciu słowa mówionego. Braki te równoważy jednak znakomita (ogólnie biorąc — impresjonistyczna) barwność orkiestry i sugestywność napięcia i ekspresji wokalne.

W powstałych pod wpływem aktualnych wypadków politycznych trzech *Canti di prigionia* (*Pieśniach z więzienia*) na chór i instrumenty żywy stosunek kompozytora do współczesności zadokumentował się jeszcze silniej niż w operze, choć teksty pieśni pochodzą z różnych okresów historycznych. Pieśni te łączy

literacko wspólny temat, a muzycznie — jednolitość atmosfery i gregoriański motyw *Dies irae*. W obu ostatnich dziełach Dallapiccola odwraca się od pierwotnych tendencji archaizujących i wybiera nową drogę indywidualizacji własnego języka muzycznego. Dużą rolę odegrało tu przejście techniki dodekafonicznej, do której problemów jeszcze powrócimy, oraz tendencja do kontrastowego traktowania diatoniki i (głównie dodekafonicznej) chromatyki.

Zainteresowania kompozytorskie Dallapiccoli są wysoce specyficzne i wymagają obszerniejszego omówienia. W jego muzyce, a ściślej w wyborze tekstów (niezwykle starannym), uderza przede wszystkim jeden znamieny fakt: niemal cała twórczość Dallapiccoli obraca się w zamkniętym kręgu idei wolności, rozumianej nie politycznie, lecz czysto humanitarnie, jakkolwiek nie da się zaprzeczyć, że w wielu wypadkach bezpośrednią inspiracją były dla kompozytora wydarzenia polityczne (i tak np. pierwsza z *Pieśni z więzienia* powstała przy końcu roku 1938 pod wrażeniem włoskiego manifestu rasistowskiego). Już jako trzynastoletni chłopiec Dallapiccola został — jak już wspomniano — wraz z rodzicami przymusowo przesiedlony z rodzinnej Istrii do Grazu. Wypadki późniejsze — między innymi wojenne — dostarczyły kompozytorowi materiału do dalszych wizji więziennych, które — jak dotychczas — nie przestają go prześladować. Dallapiccola zajmuje się człowiekiem w jego jak najbardziej ludzkiej postaci, człowiekiem, który cierpi, boi się, wątpi, traci nadzieję. Słowo — jako materiał muzyczny — i treść mają dla Dallapiccoli niezmiernie duże znaczenie, dlatego też poświęca kompozytor muzyce wokalne tyle uwagi. Zainteresowanie muzyką wokalną — po dość długim okresie kultywowania we Włoszech głównie muzyki instrumental-

nej — stawia kompozytora w rzędzie najwybitniejszych twórców muzyki nieautonomicznej. W rozwoju nowej muzyki, której twórcy nierzadko oddalają z pola swych zainteresowań muzykę wokalną, pozostawiając jej charakter funkcjonalny, Dallapiccola stanowi wraz z Webernem przeciwwagę tej dysproporcji. Z wokalnych kompozycji powstałych po roku 1940 wybijają się *Liriche greche* (*Liryki greckie*), które na tle rozwoju kompozytora stanowią pozycję o tyle ważną, że w nich posłużył się Dallapiccola już wyłącznie techniką dodekafoniczną i że doprowadził ją do wyjątkowego w tym czasie wyrafinowania dźwiękowego i wyostrzenia ekspresji.

Po wojnie kompozytor pisze szereg utworów instrumentalnych i orkiestrowych. Charakterystycznym rysem Dallapiccoli jest jednoczesna praca nad kilku dziełami — najczęściej wygląda to w ten sposób, że przed ukończeniem poprzedniej kompozycji powstają pierwsze szkice i zarysy następnej. Wynika stąd ustawiczna kontynuacja twórcza i ona tłumaczy najpełniej tak wyjątkową w nowej muzyce jednolitość i jednorodność stylistyczną „ostatniego” Dallapiccoli. W roku 1948 Luigi Dallapiccola kończy swą drugą operę: *Il Prigioniero* (*Więzień*). Zamierzał ją realizować jeszcze w roku 1940, lecz dopiero w 1944 roku powstaje pierwszy szkic libretta. Opera powstawała pod wpływem wydarzeń wojennych, lecz została osnuta na tle wypadków z drugiej połowy XVI w.

Dallapiccola wybrał dla *Więźnia* dwa teksty: jeden — *La torture par l'espérance* hr. Villiers de l'Isle-Adam — posłużył mu jako prolog operowy, drugi — *La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* Charles de Costera, pisarza flamandzkiego — jako właściwa opera. Opera składa się z prologu i bezpośrednio po sobie następujących czterech scen; całość stanowi

ciągle crescendo dramatyczne oraz crescendo ekspresji i intensywności napięcia. Więzień jest jakby studium psychologicznym strachu człowieka uwiecznionego, niepewnego nie tylko swej przyszłości, ale nawet każdej następnej chwili. Dallapiccola przepoił to dzieło śpiewnością, która jakkolwiek wyrasta z przyjętych serii (kompozytor stosuje tu trzy serie zasadnicze i ich kombinacje), to jednak najczęściej jest rozmyślnie wydobywana z przekształceń serii i ich kombinacji wielomelodycznych.

I wreszcie ostatnie dzieła Dallapiccoli: *Variazioni per Orchestra* (Wariacje na orkiestrę), stanowiące wersję orkiestrową utworu fortepianowego *Quaderno musicale di Annalibera*, i *Cinque canti* (Pięć pieśni) na baryton, instrumenty dęte, smyczkowe, harfę i fortepian. Teksty pieśni — to cykl poematów greckich w tłumaczeniu włoskim. W tych utworach kompozytor jeszcze dalej precyzuje materiał muzyczny, zwłaszcza materiał rytmiczny, który coraz silniej podlega prawom kontrpunktu. Oczywiście, na tle aktualnej ewolucji nowej muzyki język dźwiękowy Dallapiccoli mógłby się wydać mało atrakcyjny — ale pamiętajmy, że mody ustępują, a dzieła gruntownie wykoncypowane zostają. O obecnym Dallapiccoli można powiedzieć, że jest najgruntowniej myślącym twórcą, a to znacznie więcej niż awangardowość. Dowodzą tego najnowsze dzieła kompozytora: *Concerto per la notte di natale* na sopran i 17 instrumentów i *Requiescant* na chór i orkiestrę.

Niełatwo nakreślić ogólną przynależność stylistyczną Dallapiccoli. Zazwyczaj umiejscawia się go w sferze wpływów Albana Berga, co jest poniekąd przekonujące również dlatego, że Dallapiccola rozpoczyna swą twórczość niemal dokładnie w tym czasie, kiedy Berg ją zakańcza operą *Lulu* i *Koncertem skrzypco-*

wym. Podobnie jak Berg, tak i Dallapiccola odrywa się od jednopostaciowej na ogół rygorystyczności Arnolda Schönberga i uprawia muzykę dwunastotonową bogato cieniowaną, wysoce zróżnicowaną i wielopostaciową. I w tym właśnie uwolnieniu muzyki od schematów (przy całej dyscyplinie dodekafonicznej, której nie unika!) można się dopatrywać wielkiej indywidualności stylistycznej kompozytora.

Dallapiccola niemal od razu kładł nacisk na to, do czego Schönberg zmierzał dopiero po przejściu okresu rygorystycznego, mianowicie na nawiązanie do ekspresyjności przede wszystkim melodycznej. W ten sposób kompozytor stał się prekursorem koncepcji pojedynczej pomiędzy niekonwencjonalnymi elementami muzyki tradycyjnej a z wolna się kodyfikującymi elementami dodekafonii, prekursorem muzyki Franka Martina, Liebermanna, Martineta, Petrassiego, Regameya, Palestra i innych tzw. umiarkowanych dodekafonistów.

W ogólnej orientacji stylistycznej Dallapiccola zajmuje miejsce pomiędzy Schönbergiem a Webernem, wysuwając jednak — często obce tym twórcom — kategorie stylu indywidualnego. Cechy własnego stylu kompozytora są wyjątkowo liczne, i to bynajmniej nie dlatego że kompozytor rozwijał się wielokierunkowo czy zmiennie — przeciwnie, rozwój stylu kompozytora wykazuje linię stosunkowo prostą! — lecz dlatego iż muzyka Dallapiccoli jest złożona i wielokształtna, wykazująca sporą ilość różnych cech.

Wśród nich wymienia się najczęściej i już niemal z obowiązku jedną cechę: śpiewność, typowo włoską śpiewność. Nierzadko też wskazuje się na powiązania śpiewności muzyki Dallapiccoli ze śpiewnością muzyki Verdiego. W istocie rzeczy Dallapiccola reprezentuje nie tyle włoską śpiewność, co uniwersalną, typowo

współczesną intensywność liryczną, oczywiście tym bardziej spotęgowaną, że kompozytor jest Włochem i twórcą przede wszystkim muzyki wokalne. To, co tak odróżnia muzykę Dallapiccoli od stylu innych kompozytorów włoskich, leży w nadzwyczajnej wrażliwości na wszelkie odcienie i subtelności, w drobniawym wypracowaniu poszczególnych elementów, w swoistej organizacji szczegółów ekspresyjnych i w organiczności stylu i techniki. Dallapiccola umie wytwarzać na bazie techniki dodekafonicznej specyficzny klimat interwałowy. Muzyka jego jest zarazem ultramelodyczna i konstruktywna, śpiewnie liryczna i dramatyczna, pełna napięć.

Luigi Dallapiccola to nie tylko najwybitniejszy współczesny kompozytor włoski, lecz nadto obok Messiaena, Hartmanna i Szostakowicza bez wątpienia najwybitniejszy w skali światowej twórca średniej generacji (za kilka lat stanie się ona generacją najstarszą). Przeszło trzydziestopięcioletni dorobek twórczy Dallapiccoli zawiera dzieła w pełnym tego słowa znaczeniu nowoczesne, o najwyższym poziomie artystycznym, dzieła świadczące o bezkompromisowości, o wyjątkowej sile talentu i doskonałości rzemiosła.

W jaskrawym przeciwieństwie do muzyki Dallapiccoli stoi muzyka René Leibowitza, który właściwie nie liczy się jako kompozytor, lecz bez którego — można tak śmiało powiedzieć — nie do pomyślenia byłaby tak olbrzymia i powszechna popularność dodekafonii.

Leibowitz urodził się 17 lutego 1913 w Warszawie. Mając niespełna lat dwadzieścia, już jako paryżanin, studiował w Berlinie u Schönberga i w Wiedniu u Weberna. Z tych studiów wyniósł może niewiele jako kompozytor, lecz i jemu udzielił się fanatyzm szkoły Schönbergowskiej. Działając w Paryżu jako kompozy-

tor (pierwszy dodekafonista na tym terenie), dyrygent (zresztą muzyki bardzo różnej) i cięty pisarz muzyczny, Leibowitz wybił się kilkoma pracami teoretycznymi, będącymi naukową apologią dodekafonii. Jako nauczyciel (m. in. Henzega, Zimmermanna i Bouleza) Leibowitz należy do grupy bardzo nielicznych pedagogów w pełnym tego słowa znaczeniu awangardowych. Jako dyrygent zasłużył się przede wszystkim wykonaniami muzyki kameralnej z zespołem kameralnym Orchestre National, którym dyrygował we Francji, Anglii, Belgii, we Włoszech i w Szwajcarii. W latach 1947—48 Leibowitz zaprezentował utwory dodekafoniczne również w Ameryce. Z jego książek największą wartość posiadają: *Schönberg et son école (Schönberg i jego szkoła)* i *Introduction à la musique de douze sons (Wprowadzenie do muzyki dwunastotonowej)* — obie wydane pod koniec lat czterdziestych.

Nazwisko Leibowitza należy w nowej muzyce do najbardziej legendarnych i można je porównać do Eimerta, Hauera lub — by wymienić kompozytora polskiego — do Kofflera. Nazwisko jest znane, można powiedzieć niemal: wyrobione, sławne, ale mało kto wie, co się za nim kryje. Wiemy o Leibowitzu, że działał jako inspirator ruchu dodekafonicznego we Francji we wszystkich możliwych zakresach, natomiast mało o jego twórczości kompozytorskiej. Co do jednego tylko punktu krytycy — a więc jego koledzy po piórze — są zgodni: że nic poważnego nie napisał. Przed laty zarzucano mu zbyt dużą abstrakcyjność, nadmierne skomplikowanie, jałowe eksperymentatorstwo i (to najłatwiejsze) — po prostu brak talentu. Dziś Leibowitz został wyprzedzony przez innych abstrakcjonistów, komplikatorów i eksperymentatorów, a domniemany brak talentu okazuje się zaledwie jednostronnością. Leibowitz reprezentuje obecnie kierunek „tradycyjny”,

schönbergowsko-webernowski, nieco odświeżony pewnymi wpływami konstruktywizmu wczesnego Bartoka. W swoich stosunkowo najlepszych utworach: w *Symfonii kameralnej*, w *Sześciu utworach orkiestrowych* (jakże niesympatyczne naśladownictwo tytułów!) i w *Concertinie na altówkę*, Leibowitz dokonuje syntezy wczesnych na ogół stylów Schönberga, Berga i Weberna. Utwory te są niezmiernie rzadko wykonywane, ich oddziaływanie — najniklejsze: Leibowitz pozostaje nadal kompozytorem mitycznym, dość głośnym, a właściwie nieznanym, mimo iż komponuje od dwudziestu kilku lat.

Punktualizm

Křenek, Dallapiccola, Leibowitz — twórcy średniego pokolenia — to kontynuatorzy przede wszystkim muzyki Schönberga. Młodzi kompozytorzy następnego pokolenia nawiązali już nie do Schönberga, lecz do Weberna, tego jedyne go faktycznego rewolucjonisty dodekafonii. Kontynuacja idei Schönberga dokonywała się niejako pośrednio — w postaci dość obcego autorowi *Mojżesza i Arona* punktualizmu, którego twórcą jest Webern.

Punktualizm przejawiał się na dobre w twórczości Weberna dość późno, lecz mimo to byłby teoretycznie do pomyślenia bez dodekafonii. Punktualizm jest rodzajem specjalnej dyspozycji materiałowej przeciwnej linearyzmowi i harmonii, przeciwnej przede wszystkim tradycyjnej fakturze. Dodekafonia spełnia w punktualizmie raczej funkcję gwarancji słuchowej niezależności dźwięków niż funkcję organizacji dźwiękowej. Punktualizm nie jest zatem kontynuacją dodekafonii, lecz jedną z możliwych technik współczesnych, udoskonalonych dzięki rozwojowi muzyki, a częściowo dzięki rozwojowi dodekafonii.

Weźmy dla przykładu początek *Koncertu na 9 instrumentów op. 24* Weberna. Co prawda, Webern operuje tu (trzydźwiękowymi) grupami, nie pojedynczymi nutami, lecz kierując się wrażeniami słuchowymi, sklasyfikujemy to dzieło jako typowo punktualistyczne: słyszymy poszczególne dźwięki na różnych wysokościach i w różnych barwach instrumentalnych, mimo pracy

motywicznej nie ma tu dawnych punktów oparcia dla słuchu. Utwór przebiega tym szybciej, im bardziej jest różnicowany. Po wysłuchaniu całości nie ma się wyobrażenia o formie utworu, lecz raczej o jego materii; w pamięci pozostaje typ muzyki (wrażenie punktualistyczności), nie zaś tematyka, której właściwie nie ma.

Jak się można zorientować z tego, co powiedziano, punktualizm jest terminem o co najmniej dwu znaczeniach: dotyczy zarówno samej struktury muzyki, jak i rezultatu wrażeniowego.

Jeśli chodzi o strukturę muzyki, to polega ona na specyficznej organizacji materiału dźwiękowego, opartej na — koniecznej dla skonstrastowań wrażeniowych — różnorodności elementów. Różnorodność taką — wiedział o tym dobrze Webern — osiągnąć można na drodze uniwersalnej organizacji materiału muzycznego, a więc zdyscyplinowanej w zakresie wszystkich lub niemal wszystkich elementów: w zakresie wysokości dźwięków, trwał rytmicznych, stopni dynamicznych, rodzajów artykulacyjnych, odcieni barw instrumentalnych czy nawet ujęć agogicznych. Im gruntowniej zróżnicowane są elementy muzyczne, tym większa jest atomizacja muzyki i tym bardziej punktualistyczna staje się faktura. W krańcowych wypadkach atomizacji muzyki poszczególne dźwięki stają się wzajemnie tak obce, oderwane od siebie i pozbawione bliższych związków, że działają jak luźne punkty.

I tu już dochodzimy do drugiego znaczenia terminu „punktualizm”: muzyka tak zorganizowana nie daje się uchwycić w postaci formalnej, lecz działa wrażeniowo jako zespół elementów rozproszonych w czasie, nie dających się skojarzyć w dawnego typu całości formalne.

Punktualizm jest zatem nowym stylem muzycznym, zu-

pełnie przeciwnym pokutującym jeszcze w naszym półwieczu „neostylom” (neoromantyzmowi, neoklasyzmowi itp.). Nic tedy dziwnego, że ten rodzaj muzyki wywarł tak olbrzymi wpływ na obecną młodą generację.

Atrakcyjna jest w punktualizmie nie tylko sama — wysoce zróżnicowana — technika, lecz możliwość nowego, niekonwencjonalnego gatunku ekspresji.

Dodekafonia byłaby do dziś jeszcze techniką niepopularną, gdyby nie jej rozszerzenia, wśród których punktualizm jest (a raczej był, bo wkrótce został zmodyfikowany) najbardziej konsekwentny. Dodekafonia początkowa, określana często jako „klasyczna”, obejmowała tylko melodykę i częściowo harmonikę, która nierzadko była zaledwie wypadkową organizacji materiału melodycznego. Rytmika, dynamika, artykulacja — wszystkie te elementy traktowane były wtórnie lub po prostu tradycyjnie jako elementy mało ważne lub podporządkowane melodii, a szczególnie jej ekspresji. W muzyce Schönberga czy Berga rytmika była co prawda ożywiona, często nawet konstruowana — ale nigdy nie była traktowana samodzielnie. I dopiero Webern, który jako muzyk wyrafinowany, a z biegiem lat coraz mniej podległy stylowi ekspresjonistycznemu, bardzo „teatralnemu”, afektowanemu i emocjonalnemu, potrafił przeciwstawić się nadrzędności melodyki, dotarł do wielkiego — naukowego niemal — odkrycia: wszystkie elementy muzyczne są ważne i mogą być traktowane samodzielnie lub w nowych zupełnie powiązaniach. Takie autonomiczne traktowanie dźwięków stało się punktem wyjścia wielu technik współczesnych, które dziś stanowią o olbrzymich możliwościach nowej muzyki. Sam punktualizm jest techniką obecnie zarzuconą, niemniej jednak odegrał on zasadniczą rolę w odnowieniu muzyki naszego półwiecza.

Istota webernizmu

Webernizm. Samo słowo nie jest piękne. Pomyślmy: beethovenizm, brahmsizm, bartokizm, a co gorzej — strawińskizm, szzymanowskizm.

Ale słowo „webernizm” jest potrzebne przynajmniej do czasu pojawienia się innego określenia, które odda specyfikę stylu Weberna, tak indywidualnego i odosobnionego. Poprzedni rozdział dotyczył punktualizmu — naczelnej cechy muzyki Weberna, najbardziej wyróżniającej, ale nie jedynej. Punktualizm to zaledwie część webernizmu, zaledwie jedna jego strona. Dlatego warto się zatrzymać przy rozważaniach nad webernizmem, czyli nad zbiorem najważniejszych cech stylu Weberna.

Przed laty, jeszcze za życia Weberna, muzyka jego traktowana była — jak już wiemy — jako margines szkoły Schönberga. I niesłusznie, bowiem nigdy nim nie była. Po śmierci Weberna zaczęto przesadzać, jakby dla równowagi, w drugim kierunku: muzykę Weberna traktowano jako twór odizolowany, dający się nie tylko wyodrębnić z aury szkoły Schönberga, lecz zgoła przeciwstawić Schönbergowi. Argumentacja jest bezsporna, trudno jej nie akceptować, lecz sprawa wymaga rewizji historycznej.

Przed wszystkim Webern wyrósł w klimacie szkoły Schönberga — o tym niepodobna wątpić. Przez czas jakiś był jakby programowym radykalistą grupy Schönberga, rozwijał z muzyki Schönberga to, co było wyraźnie przyszłościowe, to, co będąc atrakcyjne,

było jednocześnie ryzykowne. Radykalizm Weberna był — jak się wydaje — intelektualny, bardziej uświadamiony niż wyczuwany, i nieco doświadczalny. Ponieważ jednak Webernowi obca była wszelka zewnętrzna hałaśliwość, równoważył on swe radykalne posunięcia niejako organicznie, sobie właściwym ściśnieniem. Ta pierwsza właściwość, dostrzeżona dość wcześnie — co jest łatwo wytłumaczalne, gdyż nie wymagała intelektualnego czy formalnego rozeznania — stała się jakby punktem wyjścia dla indywidualnych — a częściowo już niezależnych od szkoły Schönberga — posunięć kompozytora.

Webern ujawnił się już po pierwszych opusach jako niezwykle „okaz wiedeńskiej hodowli” Schönberga, okaz rzadki, zdumiewający delikatnością, wyrafinowaniem i niezmiernie wczesną dojrzałością.

Ale też o ile na gruncie kompozytorsko-technicznym Webern wybił się łatwo, o tyle zapóźniony był pod względem estetycznym, ogólnoartystycznym. Zainteresowania Weberna w niczym nie dorównywały literackim i malarskim pasjom Schönberga ani też poetycznym i dramatycznym zamiłowaniom Berga; wydaje się, że na terenie innych sztuk był zupełnie zdezorientowany. Nie był przede wszystkim na tyle powierzchowny, by ulegać ówczesnym modom. W wyborze tekstów był uważny, staranny, niemniej jednak tworzywo literackie interesowało go zaledwie w tym stopniu, co wybór instrumentów, materiału dźwiękowego itp. Webern nie poddawał się nigdy tekstowi, nie miał ambicji podkreślania muzyką tekstu, dbał tylko o maksymalną stosowność muzyki. Kompozytora interesowała wyłącznie poetycko-muzyczna warstwa tekstu, nigdy zaś dramatyczna. (Nie do pomyślenia byłaby opera Weberna; jest co prawda balet, ale to już inna sprawa — o tym później.)

Będąc olbrzymim autonomiczno-muzycznym talentem, Webern nie był indywidualnością samoistną, przynajmniej w pierwszych latach twórczości, był odkrywcą, nie był inspiratorem. Fakt, że dojrzawszy do tak wyostrzonej techniki, jaką reprezentuje *Symfonia* czy *Koncert*, Webern nie pociągał za sobą nikogo, nie miał zwolenników — jest bardzo wymowny. Webern zaczął dość późno zawierzać samemu sobie; początkowo „powtarzał” Schönberga; Schönberg był dla niego w wielu punktach po prostu wzorem do naśladowania. Wiemy już, że to, co tak wyraźnie charakteryzowało Weberna — aforystyczność wypowiedzi, nie było jego własnością: wymyślił to przed nim i niejako „dla niego” Schönberg. Tak było w wielu zakresach techniki, a nawet estetyki. Przypomnijmy choćby taki drobny fakt: w roku 1908 Schönberg pisze swoje *Fünf Orchesterstücke*, którym nadaje tytuły: *Vorgefühle*, *Vergangenes*, *Farben*, *Peripetie*, *Das obligate Rezitativ* (*Przezcucie*, *Minione*, *Barwy*, *Perypetia*, *Stały recytatyw*). W takim nazywaniu utworów autonomicznych było po części coś absurdalnego, ale to, co robił Schönberg, nie mogło się wydać — zwłaszcza jego wiernym uczniom — absurdalne. W latach 1911—13 Webern komponuje (nie po raz pierwszy) kopie Schönberga, *Fünf Stücke für Orchester*, i nadaje im równie niesamowite programowe tytuły: *Urbild*, *Verwandlung*, *Rückkehr*, *Erinnerung*, *Seele* (*Praobraz*, *Przemiana*, *Powrót*, *Wspomnienie*, *Dusza*). Podczas druku — a po refleksji — Schönberg usuwa tytuły utworów, Webern robi... to samo.

Aforystyczność i punktualizm to dwie zasadnicze cechy Weberna. Pierwszą z nich odkrył Schönberg, druga powstała w muzyce Weberna i była konsekwencją pojmowania dodekafonii jako zupełnie nowej (nie: odnowionej) metody komponowania. Webern nie przy-

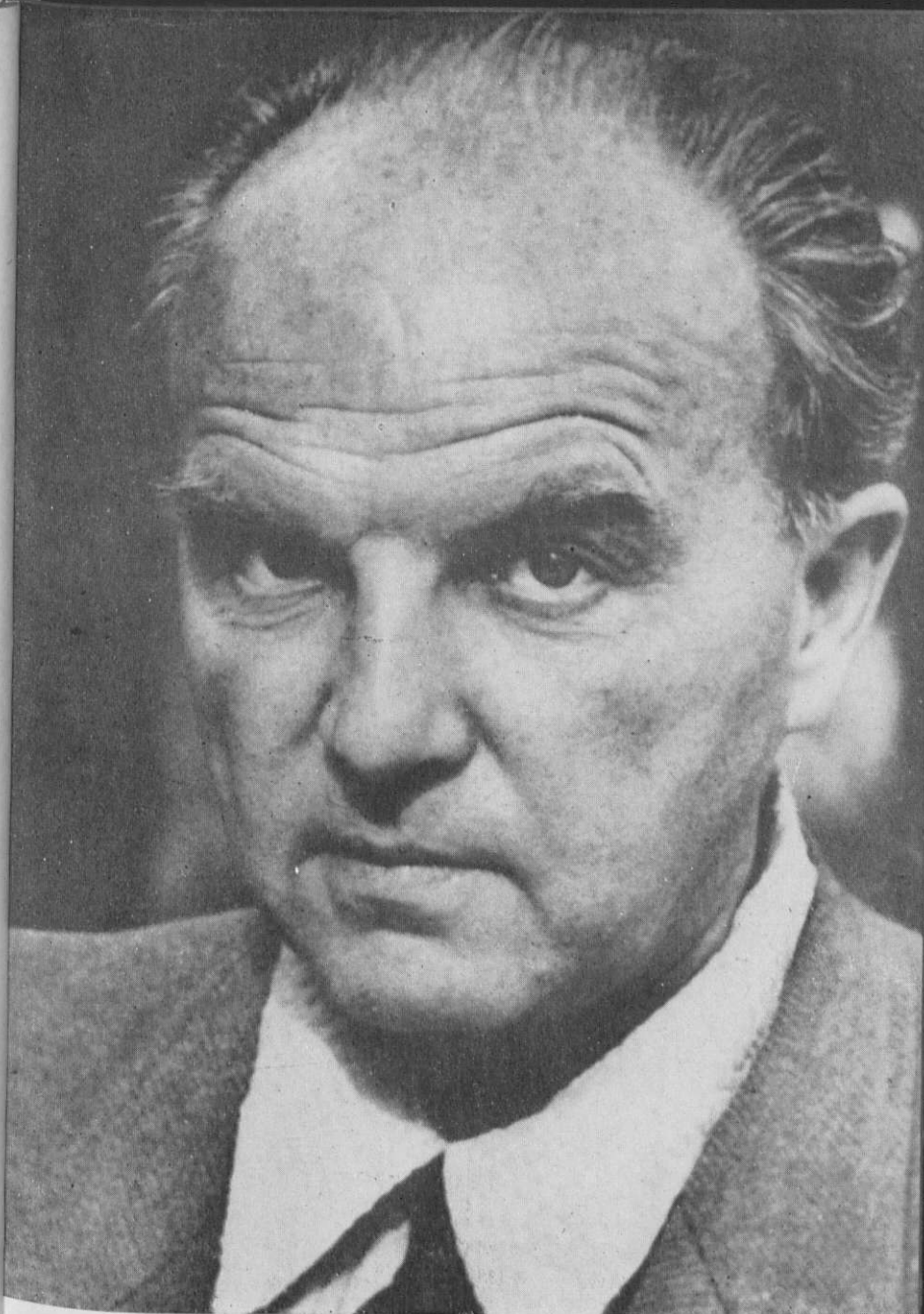
mierza (jak Berg) dodekafonii do konwencji własnego języka, lecz poddaje się bez reszty jej radykalizmowi.

Z tą postawą wiąże się następna ważna cecha muzyki Weberna: nadrzędność interwału, absolutna konsekwencja szerszego, a zarazem dosłownego rozumienia nowych możliwości dodekafonii. Seria dodekafoniczna, jej — wybrana spośród milionów możliwości — budowa była dla Schönberga jeszcze głównie materiałem tematycznym, dla Weberna stała się już materiałem konstrukcji dźwiękowych. Herbert Eimert określa serie Schönbergowskie i Webernowskie doskonałe ujętym przeciwstawieniem: *Schönbergs Musizierreihe* — *Weberns Strukturreihe*.

Czwarta zasadnicza cecha muzyki Weberna — to zwrócenie się przeciwko tradycji, zwłaszcza rozumianej jako — wątpliwe przecież! — źródło odnowy stylistycznej. Nowość materiału współbrzmień, interwałów, szerokość i śmiałość linii, niekonwencjonalność (tak jeszcze u Schönberga konwencjonalnej) faktury, agogiki i dynamiki, wielowarstwowość tworzywa muzycznego przekreślająca zdecydowanie wszelkie dotychczasowe hierarchie materiału — oto podstawowe punkty, w których Webern dokonał gruntownych przemian.

Dalsza cecha webernizmu — to nowa dyscyplina, nie ta wzorowana na tzw. „najlepszych tradycjach”, lecz prawdziwie nowa, polegająca na pełnej kontroli tego, co ujęte jest w zapis nutowy.

I wreszcie ostatnia ważna cecha webernizmu: każdorazowe kodyfikowanie systemu dźwiękowego. W muzyce Weberna dodekafonia nie jest systemem zasadniczym, wyjściowym — jest tylko jedną z dyscyplin jego techniki. Jeszcze u Schönberga komponowanie jest normalne: podstawą muzyki jest pomysł — przeważnie



Ernst Křenek



Herbert Eimerl

ujęty w postaci tematycznej. Dla Weberna komponowanie jest tylko realizowaniem możliwych wariantów, których jakość zawarta jest już w samej serii, często wybranej starannie pod kątem nie napisanej jeszcze i nie przewidzianej muzyki. Nie należy kłaść nacisku na preformację materiału u Weberna, która „zastępowała” komponowanie. Kiedy przygotowując pracę o nowej muzyce, układałem dla potrzeb analitycznych muzykę Weberna w wykresy (nie „tabele”, jakie z zapalem drukowano w „Die Reiche”!), z satysfakcją stwierdzałem częstokroć olbrzymią swobodę, z jaką kompozytor poruszał się w tak zdyscyplinowanych utworach.

Sama muzyka Weberna ma wszelkie cechy muzyki skończonej. Dlatego też dość osobliwa wydać się musi tendencja komentowania muzyki Weberna z zewnątrz, tłumaczenia jej struktury analogiami z plastyki czy architektury, zamiast sposobami, jakimi została skomponowana: uświadomieniem sobie materiału i jego możliwości, autonomicznym pojmowaniem muzyki.

Złą przysługę zrobili Webernowi realizatorzy idei tłumaczenia jego muzyki choreografią. Nie wiem, jakie powodzenie miał złożony z Op. 6, 9, 10 i 24 „balet Weberna” *Mescaline* (libretto Ingeborgi Guttman), wystawiony w Mannheimer Nationaltheater, ale łatwo się domyślić, że była to jedna z najmniej potrzebniejszych imprez, jakie urządza się w imię źle pojętej popularyzacji nowej muzyki.

Muzyka Weberna jest szkołą nowego myślenia muzycznego, jest manifestem nowych olbrzymich możliwości kompozytorskich, nieporównalną tezą. Robić z niej sprawę „repertuarową” oznacza: spłycać w niej to, co jest w niej najgłębsze.

Schönberg w Ameryce

Dnia 31 października 1933 — pięć miesięcy po zwolnieniu ze stanowiska profesora berlińskiej Akademii der Künste — Schönberg przybywa do Nowego Jorku. Przez kilka miesięcy przebywał we Francji, lecz nie mogąc otrzymać żadnej godziwej pracy, postanawia przenieść się na stałe do Stanów Zjednoczonych, tym bardziej że tu ma opinię przede wszystkim sławy pedagogicznej, a Schönberg — i to okazało się słuszne — więcej mógł sobie obiecywać w zakresie działalności pedagogicznej niż kompozytorskiej. Początkowo uczył w Bostonie i Nowym Jorku, lecz stan zdrowia nie pozwalał mu na tak wyczerpujący tryb życia, a uczenie w dwu filiach konserwatorium bostońskiego wynikało z umowy. Dlatego też na jesieni 1934 Schönberg przenosi się do Los Angeles, gdzie klimat i stosunki towarzyskie były znośniejsze. Kompozytor był tu również znany i ceniony; nawet jedna z firm hollywoodzkich zwróciła się z propozycją zakupienia od niego muzyki filmowej, lecz Schönberg postawił takie warunki, że producentom nie przyszła nigdy więcej ochota na kontaktowanie się z kompozytorem w tej sprawie: 50 000 dolarów i absolutna gwarancja, że w partyturze nie będzie żadnych zmian. Do bardziej owocnego porozumienia doszedł kompozytor z uczelniami, a ściślej z uniwersytetami kalifornijskimi, gdzie kompozycję i przedmioty teoretyczne wykłada się na poziomie konserwatoryjnym. Początkowo Schönberg uczył na University of Southern California, później na

University of California w Los Angeles. W tym czasie pisze mało, a i to, co pisze, nie reprezentuje jego własnej ewolucji kompozytorskiej. W roku 1934 powstaje *Suita G-dur na orkiestrę smyczkową*, nie oznaczona numeracją opusową, dzieło tonalne, proste zarówno w fakturze, jak i formie wzorowanej na muzyce barokowej (części *Suity*: *Uwertura*, *Adagio*, *Menuet*, *Gawot*, *Gigue*). *Suita* przeznaczona była nie dla wykonań koncertowych, lecz dla użytku szkolnego, i grana była przez orkiestry konserwatoryjne. Pojawienie się tego typu utworu na liście dzieł Schönberga wywołało olbrzymie nieporozumienie, zwłaszcza wśród tych, co się twórczością kompozytora nie zajmowali. Utwór ten wzięto za zwrot w muzyce Schönberga, a co więcej: za wycofanie się z dodekafonii, za zarzucenie jej, nawet wręcz za uznanie wyższości systemu tonalnego nad dodekafonią.

Trudno o większe nieporozumienie. Ale trzeba przyznać, że sam kompozytor nie zadbał o właściwe wyjaśnienie go. W książce *Style and Idea* Schönberg mówi o długo nurtującym go pragnieniu kontynuowania linii *Verklärte Nacht* i *Gurre-Lieder*, pragnieniu, którego nie mógł tyle czasu zrealizować, a które tu — w świadomości tonalnych utworach, powstałych w Stanach Zjednoczonych — mogło być wreszcie zrealizowane. To nie przekonuje. Nie przekonuje tym bardziej, że linia ewolucji była dotąd bezkompromisowo prosta i że w niej utwory typu *Suity G-dur* absolutnie się nie mieszczą. Wydaje się, że kompozytor poszedł w nich świadomie po linii kompromisu, aby tym łatwiej zdobyć sobie zaufanie — na ogół bardzo konserwatywnego — amerykańskiego świata muzycznego.

Nie był to jednakże kompromis całkowity, raczej rozdzielenie zainteresowań w kierunkach, które już przedtem realizował: twórczym i stylizatorsko-redakcyjnym

(por. opracowanie utworów J. S. Bacha — z lat dwudziestych, opracowanie *Koncertu wiolonczelowego g-moll* z *Koncertu na klawesyn i orkiestrę* G. M. Monna i opracowanie — dla kwartetu smyczkowego Kollischa — *Koncertu na kwartet smyczkowy i orkiestrę* podług Händla *Concerto grosso op. 6 nr 7*).

Pod koniec lat trzydziestych Arnold Schönberg pisze kilka dzieł kierunku jak najbardziej autentycznego, które najdobitniej przeciwstawiają się zbyt pochopnym osądom na temat zarzucenia dodekafonii.

Pierwszą taką kompozycją „amerykańskiego” już okresu twórczości — trwającego piętnaście lat — jest *Koncert skrzypcowy*, napisany w roku 1936 i poświęcony Antonowi Webernowi, dzieło sformułowane z bezkompromisową logiką i obdarzone intensywnością ekspresji posuniętej aż do romantycznie namiętnej ekscytacji. Ale — po długim okresie poszukiwań formalnych i po okresie koncesyjnej tonalności — kompozytor nawiązuje tu do formy tradycyjnej, zarówno w sensie ilości, charakteru i kolejności części, jak i sposobów rozwijania muzyki. *Koncert* składa się z trzech części: szeroko rozbudowane *Poco allegro*, przepełnione lirycznością *Andante grazioso* i marszowo nieustępliwe *Allegro-finale*. Sposoby rozwijania formy przez przeciwstawienia tematyczne i kadencje solistyczne w obu skrajnych częściach również przejęte są z wypróbowanych konwencji koncertu klasyczno-romantycznego. Dość charakterystycznym rysem tego dzieła są wreszcie nawroty do pierwszego tematu — przy końcu części pierwszej i w ostatniej, co jeszcze bardziej wskazuje na świadome nawiązanie do dawnego typu wirtuozowskiego koncertu skrzypcowego. Utwory Schönberga były — jak pamiętamy — zawsze bardzo trudne do wykonania, lecz nigdy nie cechowało ich wirtuozostwo znane nam z literatury muzycz-

nej XIX w. Tu jednak kompozytor odstępkuje od tej zasady. *Koncert skrzypcowy* jest — jak się to mówi — najeżony trudnościami wykonawczymi i pełno w nim arcytrudnych miejsc wielogłosowych, akordów, śmiałych skoków, zmian rejestrów, flażoletów, a nawet podwójnych flażoletów. Sam Schönberg nazwał to dzieło żartobliwie koncertem „dla skrzypka o sześciu palcach”, i istotnie — cztery palce lewej ręki nie próżnują, są stale „zajęte”, i tylko nielicznym wykonawcom udaje się — po pokonaniu trudności manualnych — w ogóle dotrzeć do kwestii interpretacyjnych, a tu — jak w każdym dziele Schönberga — one stanowią rzecz najistotniejszą.

Schönberg posługuje się w *Konercie skrzypcowym* dodekafonią, lecz znacznie luźniejszą, co w dużym stopniu tłumaczy się wymogami wirtuozostwa koncertowego. Seria jest tu jednocześnie tematem, co jest od razu widoczne na przykładzie — wyjątkowo piękniego — tematu głównego. Cały *Koncert* opiera się na jednej serii, która jednakże wyzyskiwana jest wielostronnie, aż do techniki motywicznej włącznie. Schönberg oddala się tu od obsesji wariacyjnych i skłania się ku większym konstrukcjom. Ta tendencja kompozytora jest wysoce specyficznym neoklasycyzowaniem, dalekim od tego, co w tym czasie pisano o stylu neoklasycznym, a jednocześnie wykazującym pewne rysy wspólne z dążeniem do syntezy dawnych technik formalnych z nowym językiem dźwiękowym. *Koncert skrzypcowy* Schönberga, a zwłaszcza *IV Kwartet smyczkowy* mają w tym dążeniu tylko jedno dzieło pokrewne, również pochodzące z roku 1936: *Muzykę na instrumenty strunowe, perkusję i czelestę* Bartoka, dziwnym zbiegiem okoliczności znowu zbliżającą się do techniki dwunastotonowej, do której Bartok poza tym odnosił się dość nieufnie.

IV Kwartet smyczkowy ukończony został na dwa miesiące przed *Koncertem skrzypcowym*, lecz jest utworem o tyle późniejszym, że szkice *Koncertu* były wcześniejsze. Schönberg często pracował nad kilkoma utworami jednocześnie i ta metoda dawała znakomite rezultaty techniczne: utwór o określonej obsadzie był zawsze idealnie sformułowany. W IV Kwartecie smycz-

Allegro molto, energico (♩ = 152)

Vno I *ff*

Vno II *ff*

Vla *ff*

Vc *ff*

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is an alto clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The first staff has a melody with a repeat sign. The second staff has a melody with a repeat sign. The third staff has a melody with a repeat sign. The fourth staff has a melody with a repeat sign. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two staves, and the second system contains the last two staves. The music is written in a simple, folk-like style.

seria: 

kowym czterogłosowość jest przeprowadzona idealnie, zresztą nie bez ścisłej zależności pomiędzy podziałem serii na grupy a wielogłosowością obsady itp.

W początkowych taktach pierwsze skrzypce podają temat, który jest melodycznie i rytmicznie rozwiniętą serią. Sama seria (*d-cis-a-b-f-es-e-c-as-g-fis-h*) dzieli się na cztery grupy trzydźwiękowe, różniące się pomiędzy sobą tak co do zawartości interwałowej, jak i harmoniczno-akordowej. Tematowi towarzyszą ostre uderzenia akordowe, na które składają się każdorazowo odmienne od grupy tematu pozostałe grupy serii: np. pierwszej grupie tematu — trzy inne grupy serii itd. Zasada ta jest przeprowadzona niezwykle konsekwentnie co do metody, ale jednocześnie z niezwykłą — zdawałoby się — swobodą. Tu Schönberg panuje suwerennie nad środkami techniki dodekafonicznej i nie tyle poddaje się jej nakazom, ile czerpie z niej inspirację. W innych częściach polifonika czterogłosowa jest może mniej kunsztowna, lecz ekspresja niemniej intensywna. Wysoce ekspresyjne jest przede wszystkim *Largo IV Kwartetu smyczkowego*, skłaniające się ku harmonii, a nawet zaczynające się od dramatycznego i rapsodycznego unisona czterech instrumentów (tu seria podana jest w postaci oryginalnej). Przy powtórzeniu fragmentu unisonowego tego dwudzielnego *Largo* temat opiera się na odwróconej serii z wyraźnymi aluzjami do linii tematu w postaci oryginalnej. W tej dialektycznej dwoistości tkwi cała synteza przekształceniowej metody Schönberga, w której zmienność równoważą podobieństwa.

IV Kwartet smyczkowy to — obok dwu ostatnich kwartetów Bartoka i *Kwartetu* Weberna — najokazalsze dzieło współczesnej literatury kameralnej. *Kwartet* ten transponuje doświadczenia formalne klasyków tego gatunku na język nowy, dodekafoniczny.

W roku 1938 jedna z żydowskich organizacji zamawia u Schönberga, który w roku 1933 umyślnie, manifestacyjnie nawrócił się z religii ewangelickiej (do osiemnastego roku życia był katolikiem) na religię żydowską, utwór liturgiczny. Schönberg pisze swoje *Kol Nidre* dla rabina, z towarzyszeniem chóru i orkiestry. Sam temat *Kol Nidre* — wyzyskany przez Schönberga passacagliowo — jest tonalny, ale pewne jego elementy interwałowe (mała sekunda w dół i po niej wielka tercja w dół, kwinta w górę) są zadziwiająco identyczne z elementami serii IV *Kwartetu smyczkowego*! Mimo to Schönberg nie posłużył się w tym utworze techniką dodekafoniczną, lecz wybrał rozszerzoną tonalność g-moll, G-dur. Nie byłby jednak Schönbergiem, gdyby nie stosował bogatej techniki wariacyjnej i pracy motywiczej. *Kol Nidre* — to nie tylko dzieło liturgii żydowskiej, lecz jedna z najwybitniejszych kompozycji Schönberga.

W roku 1941 Schönberg komponuje swe pierwsze dzieło organowe, *Wariacje na temat recytatywu*. I tu tonalność jest wyraźnie określona — d-moll, jakkolwiek rozwinięta faktura dzieła, bynajmniej nie kojarząca się z „debiutem” kompozytora w zakresie techniki organowej, mówi jasno o skali wyobraźni twórczej autora, wyraźnie wykraczającej poza zakreślone tą tonalnością granice.

Najzupełniej odmienna jest komponowana w następnym roku *Oda do Napoleona* podług poezji Byrona, mało znanej, raczej artystycznie chybionej, lecz w tych latach nie pozbawionej aktualności. *Oda* pisana jest na głos mówiony, kwartet smyczkowy i fortepian. Dzieło to jest w całości dodekafoniczne i opiera się na wysoce specyficznej serii, w której analizującego musi uderzyć jej pokrewieństwo z proporcjowo i analogizująco układanymi seriami Weberna. Każda z czterech

grup serii oparta jest na kombinacji małej sekundy i wielkiej tercji, a w konsekwencji — bo i to ważne — też na małej tercji, co w sumie daje określone, wysoce ekspresywne postacie akordowe, których wyzyskanie jest w tym dziele nieporównanie mistrzowskie i najzupełniej dysproporcjonalne w stosunku do słabego tekstu i niezbyt szczęśliwej — mimo aktualności — samej idei dzieła. Słuchając tego dzieła, żałujemy, że nie jest to muzyka absolutna, czysto instrumentalna.

W roku 1943 — siedem lat po powstaniu *Koncertu skrzypcowego* — Schönberg pisze *Koncert fortepianowy*. *Koncert* ten jest mniej trudny, mniej wirtuozowski, mniej efektowny — i mniej udany. Instrument solowy Schönberg traktuje tu bądź solistycznie, bądź kameralnie, niekiedy „brahmsowsko", a niekiedy najzwyczajniej orkiestrowo. Ten brak nadrzędności solistycznej sprawia, że słucha się *Koncertu* w rozproszeniu i nie-małej dezorientacji, tym bardziej że cała kompozycja przechodzi z nastroju w nastrój dość kapryśnie, a jej części nie są oddzielone od siebie. Po *Andante*, które jest jakby luźno rozwijającym się lirycznym — Schönbergowskim! — walcem, następuje fragment przetworzeniowy. *Molto allegro* tego *Koncertu* — to odpowiednik scherza (symfonicznego, nie koncertowego), zaś *Finał* pojawia się po części *Adagio* i kadencji fortepianu. I w tym dziele kompozytor opiera się na technice dodekafonicznej i konstrukcjach kontrapunktowo-przetworzeniowych, lecz całość nie zadowala. Schönberg przeżywał w tym czasie kryzys twórczy, sięgał wciąż po tonalność, do której go wtedy — jak sam przyznawał — ciągnęło, i w rezultacie tworzył utwory do pewnego stopnia kompromisowe. W *Koncercie fortepianowym* łatwo uwidacznia się uproszczenie stylu i języka tego czasu, mimo iż mamy tu do czy-

nienia z dodekafonią o wiele ściślejszą niż w *Koncertie skrzypcowym*.

Intensywność tworzenia słabnie w tym okresie. Dostrzec to można na przykładzie tzw. opusowania dzieł. *Opus 16* powstało w roku 1909, *Opus 31* — w roku 1928. W obu koncertach instrumentalnych i w ostatnich dziełach kompozytora numeracja opusowa i rok powstawania są już niemal identyczne. Właściwie tylko jeszcze trzy utwory wyrastają ponad poziom ówczesnej twórczości Schönberga: *Trio smyczkowe*, *Ocalały z Warszawy* i *Fantazja na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu*.

W roku 1944 Schönberg pisze znowu dzieło tonalne, w g-moll. Jest nim *Temat i wariacje na orkiestrę dętą*, napisane — podobnie jak *Suita na orkiestrę smyczkową* — dla użytku amerykańskich orkiestr konserwatoryjnych. *Temat i wariacje* zostały zrehabilitowane również w wersji na orkiestrę symfoniczną. Obie wersje są równie konserwatywne, co dla współczesnego muzyka nie jest zachwycające, ale jednocześnie burzą one mity o nieudolności kompozytora w posługiwaniu się — gdyby chciał — językiem późnoromantycznym. Okazuje się, że potrafiłby pisać jak Strauss czy Reger, a może nawet bardziej interesująco.

W tym samym roku Schönberg kończy siedemdziesiąt lat i przechodzi na emeryturę, która nie jest wysoka, gdyż kompozytor wykładał w ostatniej uczelni nader krótko — osiem lat. Schönberg zmuszony jest szukać nowych dochodów; pisze nawet utwór na zamówienie jednego z szefów produkcji szlagierowej (!), Nata Shilkreta (*Prélude* na chór i orkiestrę podług Starego Testamentu), i uczy prywatnie, co zresztą jest tym bardziej uciążliwe, że najczęściej młodzi adepci kompozycji przychodzą do niego więcej ze snobizmu niż dla rzeczywistego nauczania się rzetelnego rzemiosła kom-

pozytorskiego. Schönberg podupada też na zdrowiu. Przebyta w roku 1946 ciężka choroba powoduje takie osłabienie wzroku, że kompozytor odtąd musi się posługiwać papierem nutowym o wyraźnych liniach i olbrzymich odstępach pomiędzy nimi. Jeszcze w tym samym roku powstaje *Trio smyczkowe*, jedno z najlepszych jego dzieł kameralnych, w całości ściśle dwunastotonowe i bardzo radykalne harmonicznie. Sam Schönberg zwracał uwagę na programowy charakter dzieła, w którym przedstawiona miała być jego choroba i wyleczenie.

Obok utworów chóralnych (m. in. na niemieckie tematy z XV i XVI w.) Schönberg pisze trzy dzieła: *Survivor from Warsaw* (*Ocalały z Warszawy*), *Fantazje na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu* i *Psalm*. *Ocalały z Warszawy* jest kantatą, w której ramach kompozytor mieści relację pozostałego przy życiu Żyda z getta warszawskiego. Kantata napisana jest na głos mówiony, chór męski i orkiestrę, jej treścią są morderstwa dokonywane przez żołnierzy niemieckich na bezbronnych Żydach, bezwzględnie niszczonech i palonych w komorach gazowych.

W niedługiej *Fantazji* — napisanej na wiosnę 1949 — Schönberg przerzucił punkt ciężkości na instrument smyczkowy, traktowany wirtuozowsko, któremu fortepian tylko — to zresztą zaznaczone jest w tytule dzieła — towarzyszy. Z *Psalmów* pierwsze dwa są chóralne i ukończone, ostatni napisany jest na głos mówiony, chór i orkiestrę i jest niepełny, przerwany na słowach „*Und trotzdem bete ich*” („I mimo to modłę się”). Ostatni psalm, *Moderner Psalm*, stylistycznie zbliża się do języka *Ody do Napoleona*. Dzieło to Schönberg pisał niemal do ostatnich godzin swego życia, już jako ciężko chory. W przeciwieństwie do innych jego dzieł religijnych ta kompozycja nie była za-

mówiona i powstawała jako swoiste wyznanie wiary, tym głębsze, że i teksty są pióra kompozytora.

13 lipca 1951 Arnold Schönberg — ostatni wielki klasyk dodekafonii — umiera. Ale to, co zostawił, jest żywe i, co więcej, zdobywa sobie dziś, w drugiej połowie naszego stulecia, rozgłos, o jakim autor *Mojżesza i Arona* nawet nie mógł marzyć, rozgłos wytłumaczalny olbrzymią atrakcyjnością jego muzyki. Co prawda, wpływ jego twórczości na młode generacje nie może się mierzyć z wpływem, jaki wywiera muzyka Weberna, lecz jest prawdopodobne, że z biegiem lat te proporcje ulegną zmianie.

Schönberg był geniuszem swojej epoki. Był nie tylko — jak chcą niektórzy — inspiratorem i odkrywcą, był przede wszystkim twórcą. Równocześnie nie tylko czerpał z twórczości najwybitniejszych kompozytorów ostatnich stuleci, lecz również skłaniał innych do pójścia w jego ślady. Czy może być większe zwycięstwo niż przekonanie — twórczością, nie odkryciami! — kilkudziesięciu wybitnych kompozytorów o słuszności kierunku techniki dodekafonicznej? Myślę, że jest to o wiele więcej niż setki niewybitnych epigonów Wagnera z przełomu ostatnich stuleci. Aby to jednak móc powiedzieć, trzeba było dożyć dopiero naszych czasów. Arnold Schönberg zmarł nie powiadomiony o swoim największym zwycięstwie.

Nauka klasyków dodekafonii

Klasycy dodekafonii zostawili po sobie obok dzieł zawarte w nich nauki, reguły i doświadczenia. Zważywszy, że w ich dorobku mało utworów ma charakter repertuarowy, a większość dzieł fundamentalnych leży poza sferą zainteresowań wykonawców i słuchaczy — widzimy w twórczości klasyków dodekafonii nie tyle jej wartość, co znaczenie. Przede wszystkim znaczenie w kształtowaniu nowego języka dźwiękowego, nowej techniki kompozytorskiej.

Wiemy, że zasadniczym punktem wyjścia dla obecnie tworzonej muzyki jest Webern — „Wagner naszego stulecia”, tyle tylko, że bez Bayreuth. Wiemy, że nikt z kompozytorów obu młodszych generacji nie jest wolny od — ogólnego choćby — wpływu Schönberga. Wiemy wreszcie, że w aktualnym pojęciu „piękną” muzykę tworzył w naszym stuleciu programowo tylko Berg. (Nawet Strawiński, który w *Symfonii psalmów* daje przykład muzyki tak pięknej, nie przyznałby się do tego rodzaju tendencji.)

Z perspektywy dziesięciu lat po śmierci pierwszego i ostatniego klasyka dodekafonii, Arnolda Schönberga, widzimy wyraźnie, że nie może tu być mowy o „szkole”. Szkoła Schönberga — to termin wymyślony jeszcze w czasie, gdy uzależnienia Berga i Weberna od ich wielkiego mistrza były ogromne. Ale później? Berg bardzo niechętnie przejmował dodekafonię, początkowo się w niej nie wyżywał, później dokonywał w niej takich kombinacji z tonalnością, których Schönberg

nie akceptowałby, gdyby nie fakt, że Berg był już po sukcesach *Wozzecka*. Webern posunął się do rygoryzmu, za którym bodaj nie byłby w stanie nadążyć; pamiętajmy, że Webern pisze swoje najradykałniejsze utwory w czasie, gdy Schönberg usiłował złagodzić swą niewygodną na obczyźnie opinię kompromisami — nie tyle hańbiącymi, co bezskutecznymi.

A zatem trudno tu mówić o „szkole Schönberga”, choć łatwo można zrozumieć, że taki termin był — np. dla Leibowitza — wygodny jeszcze po ostatniej wojnie światowej. Sprawa jest zresztą prosta: ponieważ dodekafonia była przeciwstawna innym technikom, jak: harmonii modalnej, politonalnej, ćwierćtonowości, systemom rytmicznym, stylizacjom folklorystycznym itd., itd., łatwo było widzieć w niej wspólny mianownik dla „szkoły”.

Dodekafonię można poznać na przykładzie twórczości samego tylko Schönberga. Taki dydaktyczny pogląd reprezentuje Josef Rufer, uczeń i asystent Schönberga, autor podręcznika dodekafonii, opartego w porozumieniu z Schönbergiem wyłącznie na przykładach jego twórczości (dodanie do książki w postaci uzupełnienia kilku szkiców współczesnych żyjących kompozytorów o stosowanej przez nich dodekafonii, a pominięcie Berga i Weberna, niczego tu nie zmienia). Książka nosi tytuł *Komposition mit 12 Tönen* i wyraźnie rezygnuje z opisu zjawisk dodekafonicznych, których u Schönberga nie ma.

Nieco inaczej postępuje Hanns Jelinek — który zaledwie kilka miesięcy uczył się u Schönberga i Berga, ale za to był długoletnim entuzjastą dodekafonii — autor dwutomowego dzieła pt. *Anleitung zur Zwölftonkomposition*. Jelinek opiera się wyłącznie na przykładach twórczości Schönberga, Weberna i własnej, z pominięciem Berga.

Nie ulega wątpliwości, że taka postawa jest tendencyjna, a dydaktycznie nadzwyczaj szkodliwa. Dodekafonia znalazła w twórczości trzech klasyków tak szerokie rozwinięcie, iż wszelkie ograniczenia są po prostu rozmyślną deformacją stanu rzeczy. Wydaje się, że przy omawianiu dodekafonii należy uwzględnić wszystkie jej istotne rozszerzenia aż po Hauera, Heissa, Liebermanna i Bouleza włącznie.

Tyle o nauce dodekafonii.

Wiemy jednak, że wszyscy trzej klasycy dodekafonii nauczali; rzecz to charakterystyczna jako wspólny mianownik (zważmy, że wielu wybitnych twórców nie nauczało nigdy kompozycji). Jakimi byli nauczycielami, czego żądali od uczniów, jak dalece ingerowali w sprawy stylu, techniki — oto pytania, które się tu nasuwają.

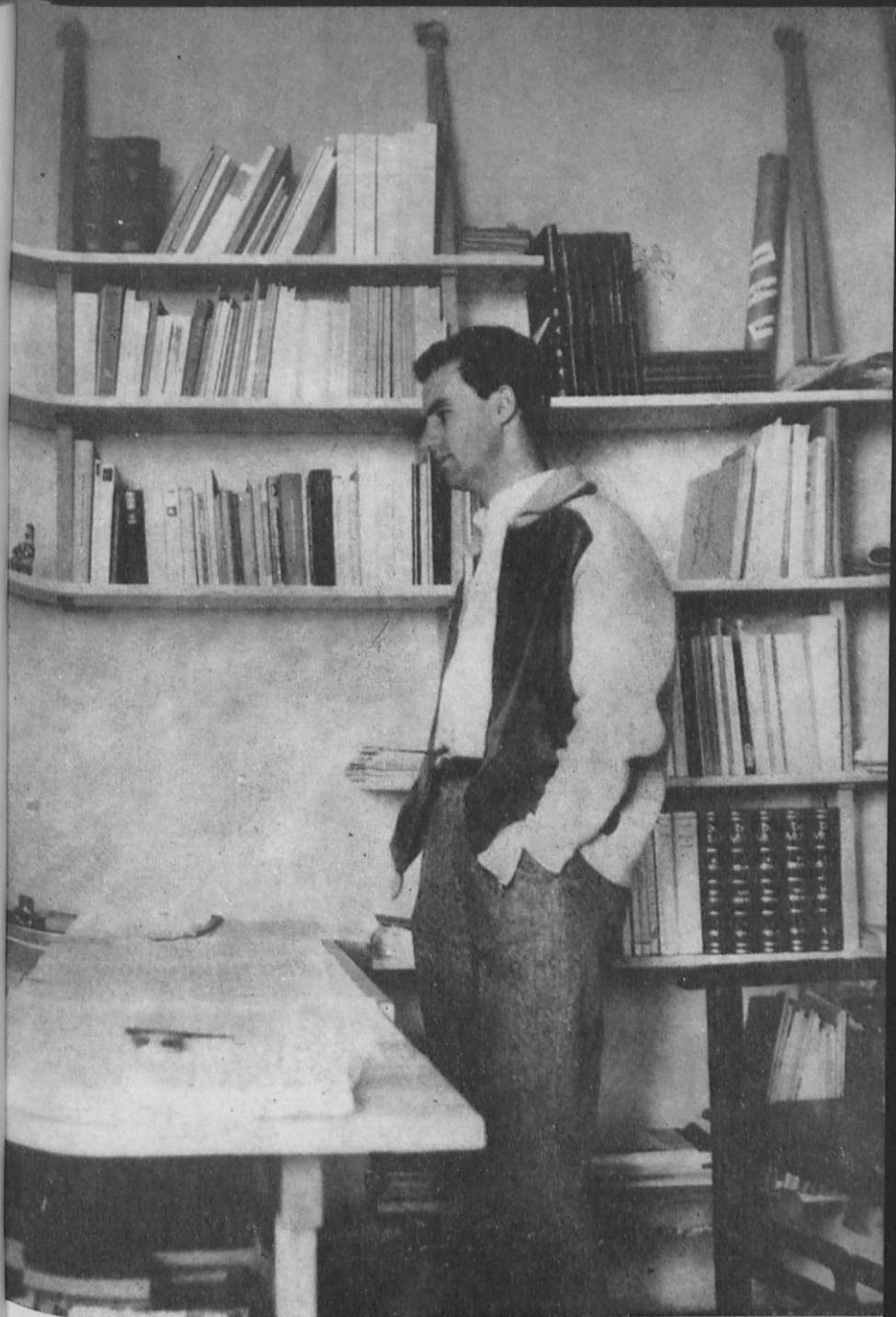
Schönberg był nauczycielem znakomitym; sławę pedagogiczną zdobył może wcześniej niż kompozytorską, aczkolwiek był samoukiem i jego kariera pedagogiczna utwierdziła się tylko na gruncie tego, co potrafił, nie tego, czego się nauczył. Potrafił wiele, czego dowodem *Verklärte Nacht*. Uczył przede wszystkim rzetelnych podstaw. To obojętne, że podstawami tymi były tak jałowe przedmioty, jak starego systemu harmonia czy kontrapunkt; Schönberg umiał w każdym powiązaniu kilku nut ze sobą znaleźć problemy niemal już kompozytorskie.

Od uczniów wymagał, by każda ich kompozycja płynęła z potrzeb wyrazu (*Ausdrucksbedürfnis*). Realizatorów „zadań”, nawet najsumienniejszych, nie cierpiał, był za fantazją i wyobraźnią. Do dodekafonii Schönberg nikogo nie namawiał, z późniejszych jego wypowiedzi wynika, iż wołał w niej widzieć swoją sprawę prywatną. Przejęcie dodekafonii przez Weberna, a później przez Berga, który nie chciał być „gorszy”, wy-

pływało z absolutnego szacunku dla mistrza. Przez klasy Schönberga przeszły w Europie i w Ameryce setki uczniów, z których — poza Bergiem i Webernem — zaledwie kilku zostało kompozytorami. Olbrzymiej większości pozostała tylko satysfakcja z możliwości mienienia się uczniami Schönberga, satysfakcja odczuwana już przez uczniów trzydziestoletniego nauczyciela.

Alban Berg — nauczyciel między innymi H. E. Apostela — reprezentował w dydaktyce kompozycji kierunek Schönberga z małymi uzupełnieniami, które warto może wymienić: za najważniejszą zasadę Berg uważał ustawiczny rozwój materiału, polegający głównie na bardzo szeroko (*Wozzeck!*) pojmowanej wariacyjności. Berg często analizował Schönberga, niekiedy Weberna, z wcześniejszych kompozytorów przytaczał chętnie przykłady z Mahlera i Mozarta (Bacha mniej); nie wymagał, by komponowano w określonym systemie, niemniej jednak uważał za stosowne jawnie okazywać swą dezaprobatę dla neoklasycyzmu, który w latach, kiedy Berg — prywatnie — uczył, był bardzo „na czasie”. Nieco podobnie uczył też Webern; punkt ciężkości spoczywał na analizie dzieł dawniejszych, zwłaszcza Beethovena i Mozarta. Jako jedyny wśród klasyków dyrygent, Webern uczył przede wszystkim dyrygowania.

Uczniowie trzech klasyków dodekafonii stanowią grupę bardzo liczną, lecz bynajmniej nie wybitną. Właściwymi ich kontynuatorami byli ci kompozytorzy, którzy poznawszy ich dzieło, przyznawszy im rację już nie jako uczniowie, lecz jako twórcy, potrafili z ich osiągnięć technicznych wyciągnąć indywidualne konsekwencje. Frank Martin, Luigi Dallapiccola, Ernst Křenek, Rolf Liebermann, Wolfgang Fortner, Konstanty Regamey — oto nazwiska głośnych już dziś zwolenników dodekafonii.



Luigi Nono



Boulez, Maderna i Stockhausen

Trzecia generacja

Rok 1945. Rok śmierci Bartoka i Weberna a zarazem koniec wojny: kompozytorzy, którym nakazano milczenie, mogą mówić. Odżywa ruch muzyczny w Europie, festiwale międzynarodowe dają możliwość konfrontacji współczesnej muzyki wielu krajów — lecz konfrontacja ta wypada nader blado, muzyka bardzo nieraz młodych twórców jest jakby echem tego, co tworzono dość dawno. Na tym tle muzyka Bartoka czy Strawińskiego wybija się tak wyraźnie, że można ich już określać jako klasyków nowej muzyki.

Rzecz charakterystyczna: upada dawna hierarchia nazwisk, dość szybko zdobywają sobie znaczenie kompozytorzy nowi, często — jak Frank Martin — dopiero teraz dochodzący do pełnej dojrzałości.

Młodzi kompozytorzy nie występują z innowacjami, są raczej bezradni wobec nawału możliwości, a jednocześnie pozbawieni punktów oparcia. Starsi kompozytorzy mogli im imponować sławą, znaczeniem, popularnością, lecz nie tym, co dla nich było najważniejsze, co jest niejako warunkiem wypowiedzi muzycznej — dyscypliną. Dość łatwo było spostrzec, iż rzemiosło kompozytorów starszej generacji było manieryczne, a ich technika niepewna. Jedyny wyjątek stanowiła tu muzyka dodekafonistów wiedeńskich i kilka dzieł Strawińskiego i Hindemitha z ich najlepszego okresu.

Dodekafonia stała się dla młodych kompozytorów punktem wyjścia. Pierre Boulez we Francji i Hans Werner Henze w Niemczech zapoznają się gruntow-

nie z tą wysoce niepopularną, a przez pedagogów pogardzaną techniką. Olbrzymie zasługi ma tu René Leibowitz, paryski entuzjasta muzyki dodekafonicznej, nauczyciel Bouleza i Henzego.

Okolo roku 1950 w muzyce europejskiej pojawiają się zapowiedzi awangardy europejskiej. Młodzi muzycy kilku krajów środkowoeuropejskich dochodzą do przekonania, iż niepodobna kultywować międzywojennych odmian stylistycznych i że należy poszukiwać nowych środków, radykalnie przeobrażających język muzyczny. To wyobrażenie o konieczności radykalizmu było — jak to dziś możemy stwierdzić — większe niż same możliwości realizacji idei nowatorskich. Muzyka konkretna, muzyka elektronowa — oto, co najbardziej fascynowało początkowo młodych nowatorów. Muzyka konkretna okazała się wkrótce pomysłem dość ograniczonym, a muzyka elektronowa wcale nie tak rewolucyjna i w istocie rzeczy mało podatna do eksperymentów. Coraz szersze poznanie muzyki pierwszego półwiecza, a zwłaszcza jej „marginesów”, dostarczyło młodym kompozytorom nowych impulsów do twórczości instrumentalno-wokalnej.

Najsilniej na młodych oddziałał Webern. We Francji, w Niemczech, w Belgii, we Włoszech, w Izraelu, Szwecji, a nawet w Ameryce pojawiają się kompozytorzy, którzy swą dyscyplinę kształtują na doświadczeniach muzyki Weberna, Schönberga, Varèse'a, a częściowo Berga, Heissa, Messiaena, Bartoka czy Debussy'ego. Dziś młoda generacja, której w całości nie można traktować jako awangardy — jest tak liczna, że istnieje konieczność orientowania się podług techniki, nie wieku.

We Francji, która zresztą nie jest zbyt zasobna w młode talenty, wybili się — obok Bouleza — Henri Dutilleux, Jean-Louis Martinet, Michel Philippot, Serge

Nigg, Maurice Le Roux, Michel Ciry, Lucien Ferrari, Claude Ballif, Gilbert Amy, Jean Barraque i René Koering.

We Włoszech pojawiła się grupa młodych kompozytorów, z których najsilniejszą indywidualnością jest Luigi Nono. Bruno Maderna, Franco Donatoni, Luciano Berio, Aldo Clementi, Vittorio Fellegara, Franco Evangelisti, Angelo Paccagnini, Sylvano Bussotti, Nicolò Castiglioni — oto lista nazwisk, z których kilka na pewno przejdzie do historii naszych lat.

W Niemczech po Henzem wysuwają się na czoło młodych: Bernd Aloys Zimmermann, Hans Ulrich Engelmann, Giselher Klebe, Werner Haentjes, Hans Zehden, Diether de la Motte, Gottfried Michael König, Karlheinz Stockhausen, Hans Otte i Roland Kayn; w Austrii nowy kierunek reprezentuje Michael Gielen i Friedrich Cerha, w Szwajcarii Arnim Schibler i Jacques Wildberger, w Holandii Ton de Leeuw i Luctor Ponse, w Belgii Victor Legley, Karel Goeyvaerts, Henri Pousseur i Herman van San, w Szwecji Ingvar Lindholm, Bengt Hambraeus i Bo Nilsson.

Nowe tendencje dotarły również do innych krajów, nawet tam, gdzie dotąd nic na to nie wskazywało, że znajdzie się grupa kompozytorów zainteresowanych nowymi problemami technicznymi. W Anglii nowe tendencje zaznaczyły się w muzyce takich kompozytorów, jak: Humphrey Searle, Richard Rodney Bennett, Peter Maxwell Davies, Cornelius Cardew. W Ameryce obok Johna Cage'a występują: Richard Hoffmann, Earle Brown i Peter Westergaard. Z innych krajów wymienić można jeszcze szereg interesujących indywidualności: Mauricio Kagel (Argentyna), Juan Hidalgo (Hiszpania), Roman Haubenstock-Ramati (Izrael), Yannis Xenakis (Grecja), György Ligeti (Węgry), Milko Kelemen (Jugosławia), Isang Yun (Korea) itd. Jak

widzimy, roi się tu od nazwisk i narodowości. Co prawda nie wszyscy tu wymienieni są w równym stopniu zainteresowani nową problematyką dźwiękową, nie wszyscy mają określony stosunek do dodekafonii i do rozwiniętych po niej technik, a niektórzy z nich już dziś zapowiadają się na tęgich konserwatystów; niemniej jednak całe młode pokolenie wyraźnie odcina się od poprzednich generacji i stanowi o gruntownych przemianach, dokonujących się we współczesnej muzyce.

Niespodziewany sojusznik

Trzeba stwierdzić, iż jak niejednej idei, tak i dodekafonii bardzo pomógł ktoś z zewnątrz — Wielki Ktoś, kto powiedział swoje „owszem, dla czegoż by nie”. Jego „owszem” znaczyło więcej niż przytakiwania i przyklaskiwania entuzjastów i zwolenników. Więcej głównie dlatego, że wszystko wskazywało na to, iż będzie się nadal trzymał przy swoim „nie”.

Igor Strawiński — bo o niego tu chodzi — był przez długie dziesiątki lat jakby skrajną antytezą Arnolda Schönberga. Nie tylko nie obchodziły go poczynania „wiedeńczyków”, ale — i to było ważniejsze — miał własny kierunek postępowania, o wiele bardziej (jak się zdawało) atrakcyjny przez zmienność stylistyczną, graniczącą z kaprysami. Jemu, twórcy niespodzianek, za którymi nikt nie był w stanie nadążyć, dzieła dodekafonistów wiedeńskich wydawały się jednostronne, gdyż ich rodowód był bardzo jednoznaczny, a krąg oddziaływania — skromny. Ale z biegiem lat wielki mistrz rosyjski zaczął dostrzegać w ich muzyce to, czego innym i jemu tak brakowało: nową dyscyplinę dźwiękową; nie formalną, konstrukcyjną czy fakturalną, lecz właśnie dźwiękową. Muzyka niedodekafoniczna opiera się na resztkach wytartego systemu dur-moll; zastąpić ten system może — jako jedyna, a raczej stosunkowo najlepsza dyscyplina — dodekafonia.

Ale sama świadomość rzeczy nie wystarczy. Strawiński zanadto zrosł się z wytworzoną przez siebie, wysoce

zredukowaną techniką operowania elementami systemu dur-moll, z jego wąską — a przez to przypominającą „dyscyplinę” — skalą interwałową i skalą pokrewieństw akordowych, by mógł przy pomocy samej świadomości technicznej pokierować rozwojem własnego języka dźwiękowego. Strawiński broni się dość długo i skutecznie przed samą wielodźwiękowością dodekafonii; stwierdza, iż czuje się znacznie swobodniejszy z siedmioma dźwiękami niż dodekafoniści z dwunastoma.

Rzecz zastanawiająca: Strawiński podejmuje problematykę dodekafoniczną w sposób najzupełniej odmienny, niż czyni to cała grupa kompozytorów należących do neostylistycznego nurtu, który wielki twórca rosyjski niegdyś ewokował. Strawiński wychodzi od marginesów dodekafonii; użycie serii i jego determinant dźwiękowych pojawia się u niego dość późno. Można zaryzykować twierdzenie, że Strawiński po prostu spotkał się z problematyką dodekafoniczną w tym miejscu, w którym jego modalizm i dwunastotonowość szkoły wiedeńskiej nie wykluczają się: na terenie dawnych technik kontrapunktycznych. Już w roku 1952 Strawiński pisze *Kantatę*, w której z racji XV- i XVI-wiecznych tekstów zwraca się — po raz pierwszy — ku tak dawnej muzyce. W tonalnej jeszcze *Kantacie* pojawiają się pierwsze zapowiedzi bardzo różnorodnie później eksploatowanej ścisłości kontrapunktycznej, quasi-dodekafonicznej. W *Septecie* i w *Three Songs from William Shakespeare* na mezzosopron, flet, klarnet i altówkę Strawiński zbliża się do problematyki technicznej Schönberga i Weberna.

Septet jest pierwszą kompozycją dodekafoniczną Strawińskiego. Jeszcze w pierwszej części kompozytor utrzymuje się w wypróbowanym stylu, lecz w obu następnych wkracza zdecydowanie na teren nowych

problemów. „Dodekafonia” *Septetu* jest dość osobliwa, jeśli się zważy, że Strawiński operuje tu zaledwie ośmiodźwiękową serią. Niemniej jednak już w tym utworze zaznacza się kierunek poszukiwań tego wiecznie młodego, niespokojnego kompozytora. W szekspirowskich *Trzech pieśniach* Strawiński przechodzi na stronę Weberna, którego wkrótce uzna nie tylko za wielkiego kompozytora, lecz również za prawdziwego bohatera („*real hero*”). Strawiński posługuje się tu techniką interwałową i wychodzi nie od serii, lecz od grupy o specyficznej (diatonicznej!) budowie interwałowej. Nie pozbywając się — wspomnianej już przedtem — niechęci do dodekafonicznej wielodźwiękowości, Strawiński tworzy dzieła żywe i oryginalne, a jednocześnie stanowiące rozwinięcie dodekafonii w jej zupełnie nieprzewidzianym zakresie. W utworze *In Memoriam Dylan Thomas* na głos tenorowy, kwartet smyczkowy i cztery puzony kompozytor idzie dalej w obranym kierunku: tu materiałem serii jest motyw pięciodźwiękowy, bardzo (o dziwo!) schromatyzowany, wyzyskiwany do najróżniejszych kombinacji linearno-kontrapunktycznych. W jednym jeszcze punkcie Strawiński zbliża się do Weberna: w krótkości trwania utworów. Co prawda kompozytor nigdy nie był zbyt gadatliwy, a nawet znany był z ekonomii czasowej, lecz teraz tendencja do zwięzłości zaznacza się nader wyraźnie. Jeśli jeszcze *Kantata* (na mały zespół wokально-instrumentalny) trwała 30 minut, to już następne dzieło sakralne, *Canticum Sacrum* (*Ad Honorem Sancti Marci Nominis*), trwa zaledwie 17 minut. Ukończone w roku 1955 *Canticum Sacrum*, „poświęcone Miastu Wenecji”, pisane jest na tenor i baryton solo, chór i orkiestrę. Prawykonanie dzieła odbyło się 13 września 1956 pod dyktando kompozytora w słynnej bazylice Św. Marka.

Architektura bazyliki została niejako odzwierciedlona w architekturze muzycznej pięcioczęściowej kantaty (poprzedzonej „dedykacją”). Muzyka *Canticum Sacrum* jest surowa, ascetyczna i logiczna. Najbliższa nowej problematyce dźwiękowej jest w tym dziele trzecia część, stanowiąca zarazem punkt centralny i kulminacyjny całości. Opiera się ona na serii dwunastotonowej, której (tonalne jakby!) właściwości wyzyskane zostały dla celów linearnych, a więc w zasadzie nieco oddalonych od koncepcji wyjściowych Weberna. Sam Strawiński uważał za wskazane podkreślić, że pod względem interwałowym serie jego opierają się na tonalności. (Warto zauważyć, że dzieło to spotkało się z ujemną oceną całego klanu krytyków włoskich.) W latach 1954—57 powstaje balet *Agon* dla dwunastu tancerzy, wykonany po raz pierwszy 17 lipca 1957 w Los Angeles, w latach 1957—58 *Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetarum*, w 1960 koncert fortepianowy *Movements*, a w latach 1960—61 kantata *A Sermon, Narrative and Prayer* na chór, głosy solowe i orkiestrę. W tych czterech ważkich dla ewolucji Strawińskiego dziełach kompozytor posługuje się częściowo dodekafonią i tym samym osobiście praktycznie potwierdza swą obecną apologię techniki dwunastotonowej i jej wybitnych przedstawicieli. Osiemdziesięcioletni Strawiński żywo interesuje się nowymi partyturami i ma do każdej innowacji własny, osobisty stosunek. Nic tedy dziwnego, że świat muzyczny uważnie śledzi opinie twórcy *Symfonii psalmów* — tego jedyne go z żyjących wielkich klasyków muzyki naszego stulecia.

Dodekafonia w Polsce

Czytelnika polskiego na pewno zainteresuje historia dodekafonii na terenie kraju. W Polsce dodekafonia jest dziś stosunkowo popularna i nawet najbardziej niechętni zaczynają się do niej przekonywać, na co wpłynęły (niestety) nie tylko dzieła polskie, ile poznawana coraz dokładniej literatura obca — zwłaszcza klasyków dodekafonii.

Ktoś złośliwy mógłby stwierdzić, że dodekafonia została w Polsce zaakceptowana dopiero wtedy, gdy przyjęła się we Francji, a więc „po Leibowitzu” — i (znowu niestety) słusznie. Dopóki rozwijała się w Austrii czy we Włoszech, nikt się nią nie interesował, co więcej... Ale spróbujmy opowiedzieć wszystko od początku.

Od początku — to najczęściej (przy omawianiu współczesnej muzyki polskiej) od Szymanowskiego. Tak się już przyjęło. Ale (i tu trzecie niestety) Szymanowski nie miał nic wspólnego z dodekafonią i — co ważniejsze — nie chciał mieć z nią nic wspólnego.

Sprawa co najmniej dziwna, jeśli zważymy, że ewolucja Szymanowskiego przebiegała torami niemal analogicznymi do ewolucji klasyków wiedeńskich: Wagner, ultrachromatyka (tu źródłem jej był Skriabin), pociąg do gęstej ekspresji melodycznej, skłonności do wielowarstwowej komplikacji materiału muzycznego itp. Ale też Szymanowski był zupełnie antyteoretyczny, kierunek rozwoju muzyki interesował go raczej w aspekcie stylistycznym niż technicznym. Otwartym

wrogiem dodekafonii nie był, pozostawiał to innym, lecz wysoce szkodliwy mit o jałowości poczynañ szkoły Schönberga i jemu się udzielił.

Dodekafonię wprowadził do Polski Józef Koffler, uczeń Schönberga, autor dzieł głównie kameralnych, które mamy możność poznać jedynie z lektury. Pierwsze kompozycje Kofflera — warto to podkreślić — pochodzą z lat, kiedy dodekafoniczny dorobek Arnolda Schönberga był jeszcze całkiem mały. Większa część dodekafonicznych utworów Kofflera — bardzo wtedy nie lubianego i nie rozumianego (ostre krytyki młodego jeszcze S. Kisielewskiego, utarczki polemiczne z S. Łobaczewską) — powstawała z dala od Wiednia, w Stryju, miejscu urodzenia kompozytora, i we Lwowie. Trudno powiedzieć, co skłaniało Kofflera do przejęcia dodekafonii już w połowie lat dwudziestych. Dziś powiedzielibyśmy, że chęć zaktualizowania języka dźwiękowego, ale wtedy? Odpowiedź jest prosta: musiał Schönberg mieć olbrzymi wpływ na swych uczniów, skoro wszyscy tak bez oporów przejmowali jego innowacje. Autor tych słów musi się przyznać, że pierwszym utworem dodekafonicznym, z jakim się zetknął w początkowych latach zapoznawania się z muzyką, był jakiś dziwny i zaskakujący utwór Zdzisława Jachimeckiego, drukowany w jednym z pism o bardzo — zdaje się — wysokim poziomie „towarzystkim” i krańcowo niskim literackim. Profesor Jachimecki — również uczeń Schönberga — stał w swojej muzyce z dala od zasadniczych innowacji naszego wieku, a mimo to i on...

Jednak Koffler nie tylko przejął dodekafonię Schönberga, lecz też próbował ją swoiście rozwijać. Trzeba przyznać, że udawało mu się to znakomicie, gdy cała grupa drugorzędnych uczniów Schönberga zadowalała się programową wtórnością.

Niestety, nie znany nam jest pełny dorobek kompozytorski Józefa Kofflera. Jednak z tego, co znamy, można wnosić, że był to kompozytor o bardzo dużych kwalifikacjach technicznych i o przekonywającym talencie twórczym. (Muzykę Kofflera można bowiem rozpatrywać z punktu widzenia niedodekafonicznego! Wtedy ujawnia się całe bogactwo jego umiejętności wariacyjnych, doskonałość faktury i wyczulenie na barwę.)

Na dorobek kompozytorski Kofflera składają się dzieła orkiestrowe, kameralne, balet, pieśni i kantata. W swoich najlepszych utworach — *Trio smyczkowe*, kantata *Miłość*, utwory fortepianowe — Koffler wykazał dużą pewność techniczną, umiejętności w przekształcaniu ścisłego materiału dodekafonicznego w materiał inny, zdawałoby się, przeciwny stylistycznie (np. harmonika quasi-impresjonistyczna, forma i faktura neoklasyczna itp.).

Znaczenie twórczości Józefa Kofflera polega przede wszystkim na tym, że on pierwszy stosował nie znaną jeszcze tak powszechnie jak dziś technikę dodekafoniczną i tym samym zapowiedział odnowę stylistyczną naszej muzyki. W rozwoju muzyki europejskiej XX w. Koffler zajmuje jedno z pierwszych miejsc jako niezwykle wczesny kontynuator wiedeńskiej szkoły klasyków dodekafonii. W przeciwieństwie do Arnolda Schönberga, który wyrósł z tradycji romantycznych, Koffler przejmując doświadczenia swego nauczyciela w postaci gotowej, aczkolwiek wówczas jeszcze teoretycznie nie kodyfikowanej techniki dwunastotonowej. Jeśli Schönberg doszedł do nowej techniki na drodze emancypacji schromatyzowanego materiału dźwiękowego, to skromna rola Kofflera w muzyce europejskiej naszego wieku ograniczyła się jedynie do rozszerzeń i rozwinięć rezultatów i konsekwencji muzyki wiel-

kiego klasyka dodekafonii. Dla muzyki polskiej Koffler pozostaje mimo to jednym z najwybitniejszych nowatorów i twórcą wybitnym.

Jak powiedziano, do innowacji Kofflera odnoszono się w latach międzywojennych nieufnie (aczkolwiek kompozytor ten był niejednokrotnie reprezentantem muzyki polskiej na zagranicznych festiwalach).

Technika dwunastotónowa — jej proste i ławe do ogólnego wyłożenia zasady — wydawała się autorytetom polskim jałowa, niszcząca inwencję, zastępująca żywy puls muzyki martwym schematem, i wreszcie — to był może największy zarzut! — dająca (jak mawiał Artur Malawski) kompozytorom nieudolnym i pozbawionym talentu możliwości pokrywania własnych braków. Z perspektywy trzydziestu kilku lat widzimy jasno, że aczkolwiek muzyków nieudolnych i pozbawionych talentu można naliczyć setki — nikt z nich nie kwapił się do pokrywania swych braków tą techniką...

Podczas wojny nasz znakomity, niezmiennie w latach trzydziestych aktywny pisarz muzyczny Konstanty Regamey stawia pierwsze kroki jako kompozytor (samouk!) i pisze *Kwintet* na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i fortepian, utwór stylistycznie nierówny, technicznie może nazbyt uniwersalny, lecz jednocześnie interesujący jako pierwsza po Kofflerze próba adaptacji dodekafonii. Analiza *Kwintetu* wykazuje, iż Regameyowi bliska była nie tylko sama dodekafoniczna metoda dysponowania materiałem muzycznym, lecz nadto również kontrapunktyka dodekafoniczna. W następnych kompozycjach — pisanych już w Szwajcarii — w *Muzyce na smyczki* i w głośnych *Etiudach* na głos kobiecy i orkiestrę, Regamey dochodzi do europejskiego rzemiosła i imponującej dojrzałości artystycznej. Dziś Regamey należy do najwybitniejszych twórców średniego pokolenia w skali światowej.

W pierwszych latach powojennych komponuje też w technice dodekafonicznej różne utwory Roman Haubenstock, uczeń Józefa Kofflera i Artura Malawskiego. Jego działalność ograniczała się w tym czasie jednakże tylko do popularyzacji tej techniki.

Zarówno Regamey, jak i Haubenstock (po przeniesieniu się do Izraela — Haubenstock-Ramati) działają obecnie poza granicami Polski i już nie jako kompozytorzy polscy.

Za granicami Polski, lecz jako kompozytor polski, działa Roman Palester, jeden z naszych najwybitniejszych twórców. Palester — talent uniwersalny i chłonny — stosuje dodekafonię w przybliżeniu od roku 1950. W utworach z ostatnich lat kompozytor ten operuje dodekafonią nader już rozwiniętą, stanowiącą nie tylko dyscyplinę dźwiękową, ale też punkt wyjścia różnych prób rozszerzenia ekspresji.

Dość bliski dodekafonii był też Andrzej Panufnik (autor m. in. cyklu utworów fortepianowych *Krąg kwintowy* z roku 1947; utwór ten wykazuje bardzo odległy od ortodoksji i całkowicie osobisty stosunek autora do dodekafonii).

Bez wątpienia pierwszym, który samodzielnie zwrócił się ku dodekafonii po wyjeździe z Polski Regameya i Haubenstocka, był Kazimierz Serocki. Jak się można zorientować z jego twórczości, dodekafonii nie był skłonny traktować w sensie kontrapunktycznym, lecz raczej w sensie materiałowym. W pierwszych utworach tego kierunku, np. w *Suicie preludiów* na fortepian (skomponowanej już w roku 1952), Serocki idzie w kierunku dodekafonii swobodnej (termin w Polsce popularny i nie wiadomo dlaczego używany w sensie dodatnim!). Do pozostałych dodekafonistów polskich zaliczyć trzeba Tadeusza Bairda, Witolda Lutosławskiego (który jednak sam nie chce mienić się dodeka-

fonistą), Bolesława Szabelskiego, Henryka Góreckiego, Włodzimierza Kotońskiego i Bogusława Schäffera.

Z każdym rokiem rośnie grupa zwolenników dodekafonii w Polsce. Technika ta (przed kilkudziesięciu laty tak źle widziana) staje się popularna — przynajmniej wśród kompozytorów.

Zakończenie

Schönberg, Berg i Webern działali w pierwszej połowie naszego stulecia. Są więc dla nas, którzy poznaliśmy twórczość co najmniej dwu następnych generacji, pozycjami historycznymi, jakimi przed pół wiekiem byli Brahms, Bruckner czy Czajkowski. Klasycy dodekafonii winni być — jak by mogło z tego porównania wynikać — ostatecznie sklasyfikowani, umieszczeni w jakiejś wyraźnej hierarchii. Tymczasem ich twórczość ciągle jeszcze jest przedmiotem sporu, dyskusji, a oni sami traktowani są jeszcze dziś niewiele lepiej niż przed laty — jako twórcy wybitni, lecz reprezentujący boczny nurt „właściwej linii rozwoju” muzyki. Ten stan rzeczy utrzymuje się wciąż jeszcze, a dowodzi tego — obok innych ważkich — choćby taki drobny fakt, że do niedawna jeszcze nie posiadaliśmy gruntownej pracy o Webernie, że na cztery książki o klasykach dodekafonii jedna tylko jest — przynajmniej w założeniu — gruntowniejsza: *Alban Berg* Redlicha.

W czym tkwi mechanizm tak nieporównalnego niezrozumienia, z jakim spotkała się twórczość trzech wybitnych kompozytorów naszego stulecia?

Nie ulega wątpliwości, że główną przyczyną niepopularności klasyków dodekafonii jest sama dodekafonia. Największy zarzut stawiany (mniej lub bardziej otwarcie) dodekafonistom — to posługiwanie się dodekafonią.

Przeciwnicy dodekafonii wysuwają wobec niej długi

szereg pretensji, które zestawione razem zdają się zupełnie dyskwalifikować utwory dwunastotonowe jako muzykę.

Z tego szeregu weźmiemy dziesięć najbardziej znanych i „ogrzanych”, przez to też nawet popularnych: 1) dodekafonia — to matematyka; 2) w dodekafonii góruje czynnik intelektualny nad emocjonalnym; 3) kalkulacja zastępuje inspirację, stąd powodzenie tej techniki wśród antytalentów; 4) w dodekafonii nie ma miejsca na fantazję, na grę wyobraźni; 5) brak melodii; 6) muzyka ciekawsza do analizy niż do słuchania; 7) nie wiadomo, czego tu słuchać — brak punktów oparcia, tematyki, formy; 8) kolizja z nawykami słuchaczy „nawet najbardziej wyrobionych”; 9) odejście od naturalnych właściwości materii muzycznej w kierunku wynaturzonej abstrakcji; 10) utwory dodekafoniczne są wypracowaniami, nie kompozycjami.

Celowo wybrałem tu zarzuty prymitywne i żenujące, gdyż takie właśnie można przeczytać czy usłyszeć w każdej dyskusji. Takie zarzuty stawiają fachowcy i laicy; zapewniają one fachowcom zrozumienie wśród laików, a laikom „teoretyczną” i krytyczną aprobatę fachowców.

Zostawiam tę serię zarzutów bez odpierających odpowiedzi, liczę na wyobraźnię Czytelnika, który zechce pamiętać, że w sztuce nie ma reguł (nigdy ich nie było! — a raczej pojawiły się o wiele, wiele później niż dzieła), że to, co jeszcze dziś wydaje się zaletą, jutro może się stać wadą dzieła artystycznego, że wszystkie arcydzieła, którymi skłonni jesteśmy się entuzjasmować, skazane były na tego typu elementarne zarzuty.

W roku 1934, z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin, Schönberg tak sformułował swą pozycję w muzyce: „Wiem od dawna, że nie dane mi będzie dożyć po-

wszechności zrozumienia mego dzieła, że moja osławiona wytrwałość jest sytuacją przymusową i opiera się na życzeniu, żeby jednak tego dożyć. Swój cel wytknąłem wystarczająco daleko, by być pewnym, że niechętni, a nawet przeciwnicy dotrą tam kiedyś. Bo przecież i linie równoległe spotykają się — jak zapewnia matematyka — w podobnych punktach, jeśli tylko ma się cierpliwość czekać tak długo".

Te ironiczne nieco, lecz prawdziwe słowa dotyczą nie tylko Schönberga, ale kodyfikowanej przez niego — i rozwiniętej przez jego dwóch genialnych uczniów i przyjaciół — dodekafonii.

Spis kompozycji

ARNOLD SCHÖNBERG (1874—1951)

- op. 1 *Zwei Lieder* na baryton i fortepian (1896—98)
- 2 *Vier Lieder* na średni i wysoki głos i fortepian (1896—99)
- 3 *Sechs Lieder* na średni głos i fortepian (1899—1903)
- 4 Sekstet smyczkowy *Verklärte Nacht* (1889, i dwie wersje na orkiestry smyczkowe: 1917, 1943)
- 5 *Pelleas und Melisande*, poemat symfoniczny wg M. Maeterlincka (1903)
- 6 *Acht Lieder* na średni i wysoki głos i fortepian (1905)
- 7 *I Kwartet smyczkowy d-moll* (1904—05)
- 8 *Sechs Lieder* na głos i orkiestrę (1904)
- 9a *I Symfonia kameralna E-dur* na 15 instrumentów solowych (1906)
- 9b druga wersja na orkiestrę (1935)
- 10 *II Kwartet smyczkowy fis-moll* z sopranem solo w III i IV części, do tekstów S. George'a (1907—08); ponadto: wersja na orkiestrę smyczkową
- 11 *Drei Klavierstücke* (1909; nr 2 w transkrypcji koncertowej Busoniego)
- 12 *Zwei Balladen* na wysoki i średni głos i fortepian (1907)
- 13 *Friede auf Erden* na chór mieszany a cappella (1907)
- 14 *Zwei Lieder* na wysoki głos i fortepian (1907—08)
- 15 *15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“* na głos i fortepian do tekstu S. George'a (1908)
- 16 *Fünf Orchesterstücke* (1909; wersja przejrzana 1949)
- 17 *Erwartung*, monodram, do tekstu M. Pappenheim (1909)
- 18 *Die glückliche Hand*, dramat z muzyką na baryton, chór mieszany i orkiestrę, do tekstu własnego (1913)
- 19 *Sechs kleine Klavierstücke* (1911)
- 20 *Herzgewächse* na sopran, czeleste, harmonium i harfę, wg M. Maeterlincka (1911)
- 21 *Pierrot lunaire*, 21 melodramów na głos mówiony, fortepian, flet (pikolo), klarnet (klarnet basowy), skrzypce (altówkę) i wiolonczelę, do tekstu A. Girauda w niemieckim tłumaczeniu O. E. Hartlebena (1912)

- 22 *Vier Orchesterlieder*, do tekstu E. Dawsona w niemieckim tłumaczeniu S. George'a oraz E. M. Rilkego (1913—16)
- 23 *Fünf Klavierstücke* (1923)
- 24 *Serenada* na klarnet, klarnet basowy, mandolinę, gitarę, skrzypce, altówkę i wiolonczelę, z barytonem solo w IV części, do tekstu *Sonetu nr 217* Petrarki (1923)
- 25 *Suita* na fortepian (1924)
- 26 *Kwintet na instrumenty dęte* (1924)
- 27 *Vier Stücke* na chór mieszany, do tekstów: własnego, Czan Jo-su i Hung So-fan, ostatni utwór z towarzyszeniem mandoliny, klarnetu, skrzypiec i wiolonczeli (1925)
- 28 *Drei Satiren* na chór mieszany, do tekstów własnych, ostatni utwór z towarzyszeniem altówki, wiolonczeli i fortepianu (1925)
- 29 *Suita* na fortepian, 3 klarnety, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (1926)
- 30 *III Kwartet smyczkowy* (1927)
- 31 *Wariacje na orkiestrę* (1928)
- 32 *Von heute auf morgen*, jednoaktowa opera, libretto M. Blondy (Gertrude Schönberg) (1928)
- 33a *Klavierstück* (1928)
- 33b *Klavierstück* (1931)
- 34 *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene* (1930)
- 35 *Sechs Stücke* na chór męski (1930)
- 36 *Koncert* na skrzypce i orkiestrę (1936)
- 37 *IV Kwartet smyczkowy* (1936)
- 38a *II Symfonia kameralna* (1906—08, ukończona 1939)
- 38b druga wersja na dwa fortepiany (1942)
- 39 *Kol Nidre* na głos mówiony, chór i małą orkiestrę, do tekstu opartego na hebrajskim temacie liturgicznym (1938)
- 40 *Variationen über ein Rezitativ d-moll* na organy (1941)
- 41a *Ode an Napoleon* na głos mówiony, fortepian i kwartet smyczkowy, wg Byrona (1942)
- 41b druga wersja z orkiestrą smyczkową (1942)
- 42 *Koncert* na fortepian i orkiestrę (1942)
- 43a *Thema und Variationen g-moll* na orkiestrę dętą (1942)
- 43b druga wersja na wielką orkiestrę (1942)
- 44 *Prelude* na orkiestrę i chór (1946)
- 45 *Trio* na skrzypce, altówkę i wiolonczelę (1946)
- 46 *Ein Überlebender aus Warschau* (*A Survivor from Warsaw*) na głos mówiony, chór męski i orkiestrę, do tekstu własnego (1947)

- 47 *Phantasie* na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu (1949)
- 48 *Drei Lieder* na niski głos (1933)
- 49 *Drei Volkslieder* na chór mieszany a cappella (1948)
- 50a *Dreimal tausend Jahre* na chór mieszany a cappella (1949)
- 50b 130. *Psalm* na sześciogłosowy chór, śpiewany i mówiony, a cappella (1950)
- 50c *Moderner Psalm* na głos mówiony, chór i orkiestrę, do tekstu własnego (kompozycja nie dokończona, 1950—51)
- Gurre-Lieder* na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę, do tekstu J. P. Jacobsena (1899—1911)
- Suita* G-dur na orkiestrę smyczkową (1934)
- Moses und Aron*, trzyaktowa opera, libretto własne (nie dokończona — 2 akty ukończone i zinstrumentowane, 1930—32)
- Kwartet smyczkowy* D-dur (zaginiony, 1897)
- Die Jacobsleiter*, trzyczęściowe oratorium, do tekstu własnego (nie dokończony, 1917—22)
- (opracow.) J. S. Bach: *Zwei Choralvorspiele* na orkiestrę (1922)
- (opracow.) J. S. Bach: *Präludium und Fuge Es-dur* na orkiestrę (1928)
- (opracow.) G. M. Monn: *Cellokonzert g-moll* z *Koncertu* na klawesyn i orkiestrę (1932)
- (opracow.) J. Brahms: *Klavierquintett g-moll op. 25* na orkiestrę (1937)
- (opracow.) *Koncert* na kwartet smyczkowy i orkiestrę, wg *Concerto grosso op. 6 nr 7* J. F. Händla (1933)
- ALBAN BERG (1885—1935)
- Schließe mir die Augen beide I* na głos i fortepian (1909)
- Jugendlieder* (70) na głos i fortepian (1900—08)
- Sieben frühe Lieder* na głos i fortepian (1905—08)
- 12 *Klaviervariationen über ein eigenes Thema* (1907—08)
- op. 1 *Sonata* na fortepian (1907—08)
- 2 *Vier Lieder* na głos i fortepian (1909—10)
- 3 *Kwartet smyczkowy* (1910)
- 4 *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* (1912)
- 5 *Vier Stücke* na klarnet i fortepian (1913)
- 6 *Drei Orchesterstücke* na wielką orkiestrę (1914)
- 7 *Wozzeck*, trzyaktowa opera, libretto własne, wg dramatu G. Büchnera (1917—21)
- Kammerkonzert* na fortepian i skrzypce oraz 13 instrumentów dętych (1924—25)

- Schließe mir die Augen beide II* na głos i fortepian (1925)
Lyrische Suite na kwartet smyczkowy (1925—26); (części II, III i IV opracow. na orkiestrę smyczkową, 1928)
Le Vin (Der Wein), aria koncertowa na sopran i orkiestrę, do tekstu Ch. Baudelaire'a w niemieckim tłumaczeniu S. George'a (1929)
Kanon czterogłosowy (1930)
Lulu, trzyaktowa opera, libretto własne, wg tragedyj F. Wedekinda *Erdegeist* i *Die Büchse der Pandora* (nie dokończona, 1929—35)
Koncert skrzypcowy „Dem Andenken eines Engels” (1935)
 (opracow.) A. Schönberg: *Litanei* i *Entrückung* z II Kwartetu smyczkowego na głos i fortepian (1912)

ANTON WEBERN (1883—1945)

- op. 1 *Passacaglia* na orkiestrę (1908)
 2 *Entflieht auf leichten Kähnen*, kanon podwójny na chór mieszany a cappella (1908)
 3 *Fünf Lieder* z *Der siebente Ring* S. George'a, na głos i fortepian (1907—08)
 4 *Fünf Lieder*, do tekstów S. George'a, na głos i fortepian (1908—09)
 5 *Fünf Sätze* na kwartet smyczkowy (1909; wersja na orkiestrę smyczkową, 1930)
 6 *Sechs Stücke* na wielką orkiestrę (1910)
 7 *Vier Stücke* na skrzypce i fortepian (1910)
 8 *Zwei Lieder*, do tekstów R. M. Rilkego, na głos i 8 instrumentów (1911—12)
 9 *Sechs Bagatellen* na kwartet smyczkowy (1913)
 10 *Fünf Stücke* na orkiestrę (1911—13)
 11 *Drei kleine Stücke* na wiolonczelę i fortepian (1914)
 12 *Vier Lieder* na głos i fortepian (1915—17)
 13 *Vier Lieder* na głos i instrumenty (1914—18)
 14 *Sechs Lieder*, do tekstów G. Trakla, na głos, klarnet, klarnet basowy, skrzypce i wiolonczelę (1917—21)
 15 *Fünf geistliche Lieder* na wysoki sopran, flet, klarnet (klarnet basowy), trąbkę, harfę i skrzypce (altówkę) (1917—22)
 16 *Fünf Kanons*, do łacińskich tekstów, na wysoki sopran, klarnet i klarnet basowy (1924)

- 17 *Drei Volkstexte* na głos, skrzypce (altówkę), klarnet i klarnet basowy (1924)
 - 18 *Drei Lieder* na głos, klarnet Es i gitarę (1925)
 - 19 *Zwei Lieder*, do tekstów Goethego *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten*, na chór mieszany z towarzyszeniem czelesty, gitary, klarnetu i klarnetu basowego (1926)
 - 20 *Trio smyczkowe* (1927)
 - 21 *Symfonia* na małą orkiestrę (1928)
 - 22 *Kwartet* na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian (1930)
 - 23 *Drei Gesänge aus Viae inviae*, do tekstu H. Jone, na głos i fortepian (1934)
 - 24 *Koncert* na 9 instrumentów (flet, obój, klarnet, róg, trąbka, puzon, skrzypce, altówka i fortepian, 1934)
 - 25 *Drei Lieder*, do tekstów H. Jone, na głos i fortepian (1935)
 - 26 *Das Augenlicht* na chór mieszany i orkiestrę, do tekstu H. Jone (1935)
 - 27 *Wariacje* na fortepian (1936)
 - 28 *Kwartet smyczkowy* (1938)
 - 29 *I Kantata* na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę, do tekstu H. Jone (1939)
 - 30 *Wariacje* na orkiestrę (1940)
 - 31 *II Kantata* na sopran i bas solo, chór mieszany i orkiestrę, do tekstu H. Jone (1941—43)
 - 32 *Koncert kameralny* (nie dokończony, w szkicach, 1944)
- Kwintet fortepianowy* (1907)
- (opracow.) J. S. Bach: *Fuga (Ricercata) a 6 voci* (nr 2 z *Musicalisches Opfer*) na orkiestrę
- (opracow.) F. Schubert: *Deutsche Tänze* na orkiestrę
- (opracow.) A. Schönberg: *Kammersymphonie op. 9* na flet lub 2 skrzypiec, klarnet A lub altówkę, skrzypce, wiolonczelę i fortepian

Ważniejsze prawykonania

- 26 I 1905 Wiedeń — *Pelleas und Melisande* Schönberga (dyr. kompozytor)
- 5 II 1907 Wiedeń — *I. Streichquartett d-moll* Schönberga (Kwartet Roségo)
- 8 II 1907 Wiedeń — *II. Kammer-symphonie* Schönberga (Kwartet Roségo i instrumentalisci Opery Wiedeńskiej)
- 3 IX 1912 Londyn — *Fünf Orchesterstücke* Schönberga (dyr. H. Wood)
- 16 X 1912 Berlin — *Pierrot lunaire* Schönberga (A. Zehme — recytacja, E. Steuermann — fortepian, dyr. kompozytor)
- 23 II 1913 Wiedeń — *Gurre-Lieder* Schönberga (dyr. F. Schreker)
- 31 III 1913 Wiedeń — *Sechs Stücke für Orchester* Weberna i *Fünf Orchesterlieder* Berga (utwory Berga wykonane częściowo; pierwsze całkowite wykonanie dzieła: Rzym i Paryż zimą 1952—53, dyr. J. Horenstein)
- 5 VI 1923 Berlin — *Präludium i Reigen z Drei Orchesterstücke* Berga (dyr. A. Webern)
- 6 VI 1924 Praga — *Erwartung* Schönberga (dyr. A. Zemlinsky)
- 11 VI 1924 Frankfurt n. Menem — *Drei Bruchstücke z Wozzecka* Berga (dyr. H. Scherchen)
- 14 X 1924 Wiedeń — *Die glückliche Hand* Schönberga (dyr. H. Stiedry)
- 14 XII 1925 Berlin — *Wozzeck* (Berliner Staatsoper, dyr. E. Kleiber)
- 31 III 1926 Wiedeń — *Fünf Stücke für Orchester* Weberna
- 8 I 1927 Wiedeń — *Lyrische Suite* Berga (Kwartet Kolischa)
- 19 IX 1927 Wiedeń — *III. Streichquartett* Schönberga (Kwartet Kolischa)
- 2 XII 1928 Berlin — *Variationen für Orchester* Schönberga (dyr. W. Furtwängler)
- 18 XII 1929 Nowy Jork — *Symphonie* Weberna

- 1 I 1930 Frankfurt n. Menem — *Von heute auf morgen*
Schönberga (dyr. H. W. Steinberg)
- 4 VI 1930 Królewiec — *Der Wein* Berga (R. Herlinger, dyr.
H. Scherchen)
- 30 XI 1934 Berlin — *Lulu-Symphonie* Berga (dyr. E. Kleiber)
- 4 IX 1935 Praga — *Koncert* na 9 instrumentów Weberna
- 19 IV 1936 Barcelona — *Violinkonzert* Berga (L. Krasner, dyr.
H. Scherchen)
- 2 VI 1937 Zurych — *Lulu* (fragmenty ukończone) Berga (dyr.
R. Denzler)
- 17 VI 1938 Londyn — *Das Augenlicht* Weberna (dyr. H. Scher-
chen)
- 6 XII 1940 Filadelfia — *Konzert iür Violine und Orchester*
Schönberga (L. Krasner, dyr. L. Stokowski)
- II 1943 Wintertthur — *Variationen für Orchester* Weberna
(dyr. H. Scherchen)
- 12 VII 1946 Londyn — *I. Kantate* Weberna (dyr. P. Rankl)
- 4 XI 1948 Albuquerque — *A Survivor from Warsaw* Schön-
berga (dyr. K. Frederick)
- 23 VI 1950 Bruksela — *II. Kantate* Weberna
- 12 VII 1951 Darmstadt — *Der Tanz um das Kalb* z opery *Moses*
und Aron (dyr. H. Scherchen)
- 12 III 1954 Hamburg — wykonanie radiowe dwu aktów opery
Moses und Aron
- 6 VI 1957 Zurych — wykonanie sceniczne dwu aktów opery
Moses und Aron (dyr. H. Rosbaud)
- 16 VI 1961 Wiedeń — oratorium *Die Jacobsleiter* (ukończone
przez Winfrieda Zilliga) Schönberga (dyr. R. Ku-
belik)

Dyskografia

(wybór)

ARNOLD SCHÖNBERG

- (1) *Pieśni, op. 2, 3, 6 i 14* SPA 32
(I. Steingruber)
- (2) *Verklärte Nacht op. 4* Stereovox 10460
(J. Horenstein)
- (3) *Verklärte Nacht op. 4* 2-Angel 3526-B
(P. Klecki)
(+ IX Symfonia Mahlera)
- (4) *Verklärte Nacht op. 4* Columbia ML-5285
(D. Mitropoulos)
(+ Fantazja Vaughan Williamsa)
- (5) *Verklärte Nacht op. 4* RCA Victor
(L. Stokowski) LM-2117
(+ Romeo i Julia Prokofiewa)
- (6) *Kwartety smyczkowe, op. 7, 10, 30 i 37* 3-Columbia SL-188
(Kwartet Juilliarda)
(+ Kwartet smyczkowy op. 3 Berga i Op. 5 Weberna)
- (7) *I Symfonia kameralna op. 9* Vox 10460
(J. Horenstein)
(+ Verklärte Nacht Schönberga)
- (8) *Trzy utwory fortepianowe op. 11* Columbia ML-5336
(G. Gould)
(+ Sonata Berga i III Sonata Křenek)
- (9) *Trzy utwory fortepianowe op. 11* Period 568
i *Suita op. 25*
(Field)
(+ Koncert fortepianowy Schönberga)
- (10) *Das Buch der Hängenden Gärten op. 15* Lyrichord 42
(Kibler, Albersheim)
- (11) *Pięć utworów orkiestrowych op. 16* Mercury 50024
(R. Kubelik)
(+ Metamorfozy symfoniczne Hindemitha)
- (12) *Pięć utworów orkiestrowych op. 16* Mercury 50026
(R. Kubelik)
(+ Muzyka Bartoka)

- | | | |
|------|---|-------------------|
| (13) | <i>Herzgewächse op. 20</i>
(Nixon)
(+ <i>Suita op. 29</i> Schönberga) | Columbia ML-5099 |
| (14) | <i>Pierrot lunaire op. 21</i>
(Howland, Winograd) | MGM 3202 |
| (15) | <i>Pierrot lunaire op. 21</i>
(Semser, R. Leibowitz) | Westminster 18143 |
| (16) | <i>Pierrot lunaire op. 21</i>
(Stiedry-Wagner, A. Schönberg) | Columbia ML-4471 |
| (17) | <i>Serenada na septet i baryton op. 24</i>
(R. Craft)
(+ 4 utwory chóralne i <i>Wariacje op. 31</i> Schönberga) | Columbia ML-5244 |
| (18) | <i>Serenada na septet i baryton op. 24</i>
(D. Mitropoulos) | Esoteric 501 |
| (19) | <i>Kwintet dęty op. 26</i>
(zespół filadelfijski) | Columbia ML-5217 |
| (20) | <i>Suita op. 29</i>
(R. Craft)
(+ <i>Herzgewächse</i> Schönberga) | Columbia ML-5099 |
| (21) | <i>Wariacje na orkiestrę</i>
(R. Craft)
(+ 4 utwory chóralne i <i>Serenada</i> Schönberga) | Columbia ML-5244 |
| (22) | <i>Koncert skrzypcowy op. 36</i>
(I. Krasner, D. Mitropoulos)
(+ <i>Koncert skrzypcowy</i> Berga) | Columbia ML-4857 |
| (23) | <i>Koncert skrzypcowy op. 36</i>
(Marschner, Gielen)
(+ <i>Koncert fortepianowy</i> Schönberga) | Vox 10530 |
| (24) | <i>IV Kwartet smyczkowy op. 37</i>
Kwartet Juilliarda)
(+ <i>Kwartet smyczkowy op. 3</i> Berga
i <i>Op. 5</i> Weberna) | Columbia ML-4737 |
| (25) | <i>II Symfonia kameralna</i>
(Häfner)
(+ <i>Ocalały z Warszawy i Kol Ni-dre</i> Schönberga) | Columbia ML-4664 |
| (26) | <i>Koncert fortepianowy op. 42</i>
(Brendel, M. Gielen)
(+ <i>Koncert skrzypcowy</i> Schönberga) | Vox 10530 |

- (27) *Koncert fortepianowy op. 42* Period 568
(Helffer, R. Leibowitz)
(+ Op. 11 i 25 Schönberga)
- (28) *Ocalały z Warszawy op. 46* Columbia ML-4664
(Jaray, Swarowski)
(+ *Kol Nidre i II Symfonia kameralna* Schönberga)
- (29) *Gurre-Lieder* Haydn Society-100
(R. Leibowitz)
- (30) *Mojżesz i Aron* 3-Columbia
(Fiedler, Krebs, H. Rosbaud) K3L-241

ALBAN BERG

- (1) *Sonata fortepianowa op. 1* Columbia ML-5336
(G. Gould)
(+ Op. 11 Schönberga i *III Sonata* Křeneka)
- (2) *Kwartet smyczkowy op. 3* Columbia ML-4737
(Kwartet Juilliarda)
(+ *IV Kwartet smyczkowy* Schönberga i Op. 5 Webera)
- (3) *Trzy utwory na orkiestrę op. 6* Westminster 18807
(H. Rosbaud)
(+ *Agon* Strawińskiego i 6 utworów op. 6 Webera)
- (4) *Wozzeck* 2-Columbia SL-118
(E. Farrell, M. Harell, F. Jagel, R. Herbert, D. Mitropoulos) lub FC 157/8
- (5) *Drei Bruchstücke aus „Wozzeck“* 2-Columbia
(G. Ribla, E. Ormandy) ML-2140
lub LX 1158/9
Vox 8660
- (6) *Koncert kameralny*
(I. Gitlis, G. Zelka, Byrns)
(+ *Koncert skrzypcowy* Berga)
- (7) *Koncert kameralny* Classic C 6099
(R. Charny, J.L. Monod, R. Leibowitz) Dial Dial 9
- (8) *Suita liryczna na kwartet smyczkowy* Dial Dial 5 lub Me-
(Kwartet Pro Arte) tronome CLP 5003/5
- (9) *Suita liryczna na kwartet smyczkowy* Vox Set 181, Decca
(Kwartet Galimira) CA 8244/47 lub
Polydor 595 133/8

- | | | |
|------|---|-------------------------------------|
| (10) | <i>Suita liryczna na kwartet smyczkowy</i>
(Kwartet Juilliarda) | Columbia ML-2148 |
| (11) | <i>Aria Der Wein</i>
(R. Herlinger, H. Scherchen) | firma nieznana |
| (12) | <i>Aria Der Wein</i>
(C. Boerner, Jansen) | Capitol L 8150 lub
CCL 7515 |
| (13) | <i>Lulu</i>
(I. Steingruber, W. Kmentt, O. Wiener, Häfner) | 3-Columbia
Set SL 121 |
| (14) | <i>Koncert skrzypcowy</i>
(I. Krasner, A. Rodziński)
(+ <i>Koncert skrzypcowy</i> Schönberga) | Columbia ML-4857 |
| (15) | <i>Koncert skrzypcowy</i>
(A. Gertler, P. Klecki)
(+ <i>Sonata na skrzypce solo</i> Bartoka) | Angel 35091 lub
Columbia FCX 297 |
| (16) | <i>Koncert skrzypcowy</i>
(I. Gitlis, W. Strickland)
(+ <i>Koncert kameralny</i> Berga) | Vox PL 8660 |
| (17) | <i>Koncert skrzypcowy</i>
(S. Goldberg, W. Steinberg) | Pittsburg Festival
CB 181 |

ANTON WEBERN

- | | | |
|-----|--|-----------------------|
| (1) | <i>Pięć części op. 5 na kwartet smyczkowy</i>
(Kwartet Juilliarda)
(+ <i>IV Kwartet smyczkowy</i> Schönberga i <i>Kwartet smyczkowy op. 3</i> Berga) | Columbia ML-4737 |
| (2) | <i>Sześć utworów op. 6 na orkiestrę</i>
(H. Rosbaud)
(+ <i>Trzy utwory op. 6</i> Berga i <i>Agon</i> Strawińskiego) | Westminster 18807 |
| (3) | <i>Cztery utwory na skrzypce i fortepian</i>
(A. i M. Ajemin)
(+ <i>Koncert skrzypcowy op. 12</i> Weilla) | MGM 3179 |
| (4) | <i>Complete Works</i>
(R. Craft) | 4-Columbia
K4L-232 |

Bibliografia

(wybór)

- Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen 1949
Th. W. Adorno: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis*. Frankfurt nad Menem 1963
M. Bauer: *Twentieth Century Music: how it developed, how to listen it*. Nowy Jork 1947
H. Eimert: *Atonale Musiklehre*. Lipsk 1924
H. Eimert: *Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Wisbaden 1954
H. Eimert: „Die Reihe” II (zeszyt poświęcony A. Webernowi). Wiedeń 1955
J. M. Hauer: *Vom Wesen des Musikalischen. Ein Lehrbuch der atonalen Musik*. Berlin 1920
J. M. Hauer: *Deutung des Melos*. Wiedeń 1923
J. M. Hauer: *Vom Melos zur Pauke* (tom I *Theoretische Schriften*). Wiedeń 1925
J. M. Hauer: *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen* (tom II *Theoretische Schriften*). Wiedeń 1926
H. Heiss: *Elemente der musikalischen Komposition (Tonbewegungslehre). Schlagsatz, Melodiesatz, Klangsatz, Zwölftonsatz*. Heidelberg 1949
H. Jelinek: *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (2 części). Wiedeń 1952—58
P. J. Jouve i M. Fano: „Wozzeck” ou le nouvel opéra. Paryż 1953
F. H. Klein: *Variationen über ein „Modell — Typ II”* (z przedmową i analizą). Linz 1924
R. Klein: *Die Wiener Schule und ihre Bedeutung für die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert* (zeszyt czasopisma „Österreichische Musikzeitschrift” poświęcony dodekafonistom wiedeńskim). Wiedeń 1961
W. Kolneder: *Anton Webern. Einführung in Werk und Stil*. Rodenkirchen 1961
E. Křenek: *Über neue Musik* (sześć odczytów). Wiedeń 1937
E. Křenek: *Studies in Counterpoint, Based on the Twelve-Tone Technique*. Nowy Jork 1940

- E. Křenek: *Selbstdarstellung*. Zurych 1948
- R. Leibowitz: *Schönberg et son école*. Paryż 1947
- R. Leibowitz: *Qu'est-ce que la musique de douze sons*. Liège 1948
- R. Leibowitz: *Introduction à la musique de douze sons*. Paryż 1949
- J. E. Marie: *Musique vivante. Introduction au langage musical contemporain*. Paryż 1954
- D. Newlin: *Bruckner, Mahler, Schönberg*. Nowy Jork 1947
- G. Perle: *Serial Composition and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. Londyn 1962
- H. Pfrogner: *Die Zwölfordnung der Töne*. Zurych 1953
- H. F. Redlich: *Alban Berg*. Wiedeń 1957
- W. Reich: *Alban Berg* (z przedrukiem pism Berga i artykułami Th. W. Adorna i E. Křeneka). Wiedeń 1937
- L. Rognoni: *Espressionismo e dodecafonia*. 1954
- J. Rufer: *Die Komposition mit zwölf Tönen*. Berlin 1952
- J. Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*. Bazylea 1959
- B. Schäffer: *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*. Kraków 1958
- A. Schönberg: *Harmonielehre*. Wiedeń 1911 (1956)
- A. Schönberg: *Style and Idea*. Nowy Jork 1950
- E. Stein: *Neue Formprinzipien w „Anbruch“*. Wiedeń 1924
- H. H. Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg*. Zurych 1951
- H. H. Stuckenschmidt: *Neue Musik. Zwischen den beiden Kriegen* (tom II). Berlin 1951
- R. Vlad: *Storia della dodecafonia*. Mediolan 1958
- A. Webern: *Der Weg zur neuen Musik* (wyd. W. Reich). Wiedeń 1960
- E. Wellesz: *The Origin of Schoenberg's Twelve-Tone System*. Waszyngton 1958
- K. H. Wörner: *Neue Musik in der Entscheidung*. Moguncja 1954

Spis ilustracji

- Arnold Schönberg; po s. 48
Arnold Schönberg — autoportret; przed s. 49
Arnold Schönberg w ostatnich latach życia; po s. 64
Pracownia Schönberga w Los Angeles; przed s. 65
Alban Berg — portret malowany przez A. Schönberga; po s. 80
Berg i Webern; przed s. 81
Anton Webern; po s. 96
Afisz koncertu muzyki dodekafonicznej; po s. 96
Igor Strawiński; przed s. 97
Josef Matthias Hauer; przed s. 97
René Leibowitz; po s. 112
Luigi Dallapiccola; przed s. 113
Ernst Křenek; po s. 128
Herbert Eimert; przed s. 129
Luigi Nono; po s. 144
Boulez, Maderna i Stockhausen; przed s. 145

Indeks nazwisk i utworów

- Adler Gwido 34
 Adorno Theodor W. 12
 Alban Bergs „Wozzeck” und
 die Musikkritik („Wozzeck”
 Albana Berga i krytyka mu-
 zyczna) 42
 Altenberg P. 29
 Amy Gilbert 147
 Apostel Hans Erich 39, 144
 Auer Leopold 46
- Bach Jan Sebastian 44, 80, 132,
 144
Es ist genug 87
 Bach J. 38
 Baird Tadeusz 157
 Ballif Claude 147
 Barraque Jean 147
 Bartok Bela 44, 84, 97, 101, 106,
 107, 121, 135, 145, 146
*Muzyka na instrumenty stru-
 nowe, perkusję i czeleste* 19,
 133
 Baudelaire Charles 84
*Dusza wina, Wino kochają-
 cych, Wino samotnika* 84
 Beethoven Ludwig van 5, 6,
 10, 17, 144
 Bennett Richard Rodney 147
 Berg Alban 6, 7, 16, 26, 27—32,
 33, 34, 36, 37, 39—43, 45, 48,
 49, 52, 54, 73, 80—91, 97, 100,
 104, 108, 113, 117, 118, 121, 124,
 128, 141, 142, 143, 144, 146, 159
Co jest atonalne? (*Was ist*
atonal?) 88
Cztery utwory (Vier Stücke)
op. 5 28
Drei Bruchstücke für Gesang
und Orchester aus der Oper
„Wozzeck” 42
Dwanaście wariacji na temat
własny (12 *Klaviervariatio-
 nen über ein eigenes Thema*)
 28
 Fuga trzytematowa 27
 Koncert kameralny (*Kammer-
 konzert*) 59, 80, 81, 82
 Koncert skrzypcowy 27, 86,
 87—88, 117
 Kwartet smyczkowy 28, 30, 90
List otwarty do Arnolda
Schönberga 82
Lulu 27, 80, 85—86, 87, 117
Pięć pieśni orkiestrowych
(Fünf Orchesterlieder) op. 4.
 28, 29, 48, 90
Zamknij moich oczu dwoje
(Schließe mir die Augen
beide) 52, 82
 Sonata fortepianowa op. 1 28
 Suita liryczna (*Lyrische Suite*)
 52, 81—84, 87
 Symfonia Lulu 86
 Trzy utwory orkiestrowe na
 wielką orkiestrę (*Drei Orche-
 sterstücke*) op. 6 28, 30, 31,
 32, 39
 Utwory klarnetowe 29, 30
 Wariacje fortepianowe 85
 Wino (*Der Wein*) 84
 Wozzeck 27, 29, 31, 32, 33,
 39—43, 71, 80, 86, 104, 114,
 142, 144
- Berio Luciano 147
 Blond Max 61
 Boulez Pierre 110, 120, 143, 145,
 146
 Brahms Jan 10, 14, 159
Chaconne 35
 IV Symfonia 35
 Brown Earle 147
 Bruckner Anton 10, 105, 159
 Büchner Jerzy 40
 Woyzek 40

- Bussotti Sylvano 147
 Byron Jerzy Gordon 136
 Cage John 147
 Cardew Cornelius 147
 Casella Alfredo 49, 52
 Castiglioni Niccolò 147
 Cerha Friedrich 147
 Chopin Fryderyk 44
 Ciry Michel 147
 Clementi Aldo 147
 Consolo Ernesto 112
 Coster Charles de
 La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak 116
 Czajkowski Piotr 159
 Dallapiccola Luigi 104, 105,
 111—119, 122, 144
 Concerto per la notte di natale 117
 Divertimento 112
 Liryki greckie (Liriche greche) 116
 Muzyka na trzy fortepiany 112
 Nocny lot (Volo di notte) 113, 114
 Partita 112
 Pięć pieśni (Cinque canti) 117
 Pieśni z więzienia (Canti di prigionia) 114, 115
 Quaderno musicale di Anna-libera 117
 Rapsodia 112
 Requiescant 117
 Sześć chórów 112
 Trzy studia 112
 Wariacje na orkiestrę (Variazioni per Orchestra) 117
 Więzień (Il Prigioniero) 71, 116, 117
 Dante Alighieri
 Boska komedia 71
 Davies Peter Maxwell 147
 Debussy Klaudiusz 13, 40, 146
 Dehmel Ryszard 12
 Der Wunsch des Liebhabers 60
 Dies irae 115
 Donatoni Franco 147
 Dutilleux Henri 146
 Dworzak Antoni 10, 14
 Eimert Herbert 46, 47, 50, 51,
 52, 62, 120, 128
 Atonale Musiklehre 51
 Einstein Albert 34, 44
 Engelmann Hans Ulrich 147
 Evangelisti Franco 147
 Fellegara Vittorio 147
 Ferrari Lucien 147
 Fiedler Hans Herbert 77
 Fortner Wolfgang 144
 Franzos K.E. 40
 Frazzi Vito 112
 Furtwängler Wilhelm 66
 George Stefan 35
 Gielen Michael 147
 Giraud Albert 24
 Goethe Johann Wolfgang 38
 Chinesisch-Deutsch Jahres- und Tageszeiten 93
 Faust 71
 Goeyvaerts Karel 147
 Goldberg 11
 Golyschew Jefim — patrz:
 Golyszew Jefim
 Golyszew Jefim 46, 47, 48, 50,
 51, 52
 Kwartet smyczkowy 46, 48
 Lodowa pieśń (Das eisige Lied) 46, 49
 Trio smyczkowe 46, 51
 Górecki Henryk 158
 Greissle F. 51
 Gropius Walter 86
 Guttman Ingeborga 129
 Haendel Jerzy Fryderyk
 Concerto grosso op. 6 nr 7 132
 Haentjes Werner 147
 Hambraeus Bengt 147
 Hanslick Edward 10
 Hartleben O. E. 24
 Hartmann Karl Amadeus 104,
 119
 Haubenstock-Ramati Roman
 147, 157
 Hauer Joseph Matthias 45, 46,
 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
 55, 56, 104, 120, 143
 Droga ludzi (Der Menschen Weg) 55

- Klavierstücke* 50
Koncert skrzypcowy 55
Prawo (Nomos) 48
Przemiany (Wandlungen) 55
Vom Melos zur Pauke 51, 54
Vom Wesen des Musikalischen Zwölftontechnik 51, 55
 Haydn Józef 5, 10
 Heiss Hermann 51, 52, 55, 143, 146
 Henze Hans Werner 120, 145, 146, 147
 Herlinger Rużena 84
 Herzfeld F. 103
 Hertzka Emil 82
 Hidalgo Juan 147
 Hindemith Paul 9, 97 145
 Harmonia świata 71
 Hoffmann Richard 147
 Hofmannsthal Hugo von 40
 Honegger Artur 9

 Isaác Heinrich
 Choralis Constantinus 34

 Jachimecki Zdzisław 154
 Jelinek Hanns 62, 142
 Anleitung zur Zwölftonkomposition 142
 Jone Hildegarda 99, 102

 Kaczyński Adam 101
 Kafka Franz
 Proces 71
 Kagel Mauricio 147
 Kayn Roland 147
 Kelemen Milko 147
 Kisielewski Stefan 154
 Klebe Giselher 147
 Klein Fritz Heinrich 49, 50, 52, 82
 Die Maschine — Eine extonale Selbstsatire 49
 Wariacje op. 14 50
 Kleiber Erich 86
 Klenau Paul von 52
 Koering René 147
 Koffler Józef 120, 154—156, 157
 Miłość 155
 Trio smyczkowe 155
 Kolisch Rudolf 84, 132
 Komauer Edwin 34
 König Gottfried Michael 147

 Kotoński Włodzimierz 158
 Krahl Karl Heinz 77
 Krasner Louis 86, 88
 Křenek Ernest 62, 104—111, 122, 144
 Jonny gra (Jonny spielt auf) 107
 Karol V 108
 I *Kwartet smyczkowy* 105
 VI *Kwartet smyczkowy* 108
 VII *Kwartet smyczkowy* 109
Lamentatio Jeremiae Prophetae 109
Łańcuch, koło i lustro (Kette, Kreis und Spiegel) 110
Sestina 110
 III *Sonata fortepianowa* 109
 IV *Sonata fortepianowa* 109
Sonata na altówkę solo 109
 I *Symfonia* 105
 II *Symfonia* 107
 12 *wariacji fortepianowych* 108
 Kusewicz Sergiusz 50

 Leeuw Ton de 147
 Legley Victor 147
 Leibowitz René 66, 119—121, 122, 142, 146, 153
 Concertino na altówkę 121
 Schönberg i jego szkoła (Schönberg et son école) 120
 Symfonia kameralna 121
 Sześć utworów orkiestrowych 121
 Wprowadzenie do muzyki dwunastotonowej (Introduction à la musique de douze sons) 66, 120
 Liebermann Rolf 143, 144
 Penelopa 71, 118
 Lidholm Ingvar 147
 Lienau Robert 51
 Ligeti György 147
 Liszt Franciszek 14, 20
 Sonata h-moll 12
 Lutosławski Witold 157

 Łobaczewska Stefania 154

 Maderna Bruno 147
 Maeterlinck Maurycy 13, 40

- Mahler Alma 19, 31
 Mahler Gustaw 10, 13, 14, 16,
 17, 19, 86, 90, 144
 Malawski Artur 9, 156, 157
 Markowski Andrzej 100
 Martin Frank 84, 118, 144, 145
 Martinet Jean-Louis 118, 146
 Melchert Helmut 77
 Mescalín 129
 Messiaen Olivier 110, 119, 146
 Michelangelo Buonarroti Młod-
 szy 112
 Monn Georg Matthias
*Koncert na klawesyn i orkie-
 strę* 132
 Motte Diether de la 147
 Mozart Wolfgang Amadeusz 5,
 10, 104, 144
Requiem 87
 Nigge Serge 147
 Nilsson Bo 147
 Nono Luigi 99, 147
 Obuchow Mikołaj 50, 52
Livre de Vie 50
 Otte Hans 147
 Paccagnini Angelo 147
 Palester Roman 118, 157
 Panufnik Andrzej 157
Krąg kwintowy 157
 Ponce Luctor 147
 Pappenheim Maria 22
 Petrassi Goffredo 118
 Pfitzner Hans 34
 Philippot Michel 146
 Pousseur Henri 147
 Ravel Maurycy 101
 Redlich H. F. 27, 85, 88
Alban Berg 159
 Regamey Konstanty 97, 118,
 144, 156, 157
Etiudy 156
Kwintet 156
Muzyka na smyczki 156
 Reger Max 11, 14, 15, 18, 39, 138
 Reich Willi 85, 102
 Rilke Rainer Maria 36
 Rosbau Hans 77
 Rostawec Mikołaj 49, 52
Trzy kompozycje 52
 Roux Maurice Le 147
 Rüfer Josef 47, 50, 62, 142
Komposition mit 12 Tönen 142
 Saint-Exupéry Antoine de 114
 San Herman van 147
 Schäffer Bogusław 158
Nowa muzyka 101
 Scherchen Hermann 42, 74, 82,
 88, 101
 Schibler Armin 147
 Schönberg Arnold 6, 7, 10—26,
 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
 37, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 47,
 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57—
 65, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 75,
 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84,
 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93,
 94, 95, 96, 97, 100, 101, 104,
 105, 107, 108, 109, 111, 118,
 119, 121, 122, 124, 125, 126,
 127, 128, 130—140, 141, 142,
 143, 144, 146, 149, 150, 153,
 154, 155, 159, 160, 161
*Begleitungsmusik zu einer
 Lichtspielszene* op. 34 62
*Cztery pieśni (Vier Orche-
 sterlieder)* op. 22 25
Cztery utwory (Vier Stücke)
 op. 27 60
Fantazja (Fantasie) op. 47 138,
 139
Gurre-Lieder 13, 14, 15, 17,
 18, 19, 88, 131
Harmonielehre 16, 23, 28, 45,
 48
Kol Nidre op. 39 136
Koncert fortepianowy op. 42
 72, 137
*Koncert na kwartet smycz-
 kowy i orkiestrę (opracowa-
 nie)* 132
Koncert skrzypcowy op. 36
 71, 86, 132—133, 134, 137, 138
Koncert wiolonczelowy 132
*Księżycowy pierrot (Pierrot
 lunaire)* op. 21 23, 24, 25, 42,
 59, 78
I Kwartet smyczkowy d-moll
 op. 7 17, 18
*II Kwartet smyczkowy fis-
 moll* op. 10 18

- III Kwartet smyczkowy op. 30 61
- IV Kwartet smyczkowy op. 37 60, 78, 133—135, 136
- Kwintet na instrumenty dęte op. 26 52, 57, 58, 59, 72
- Moderner Psalm op. 50c 78 139
- Mojżesz i Aron 7, 60, 62, 71—79, 105, 122, 140
- Ocalały z Warszawy (A Survivor from Warsaw) 78, 138, 139
- Oczekiwanie (Erwartung) op. 17 21, 22, 25, 78
- Oda do Napoleona 60, 136, 139
- Peleas i Melizanda 13, 14, 88
- Pięć utworów fortepianowych (Fünf Klavierstücke) op. 23 50, 51, 57, 58
- Pięć utworów orkiestrowych (Fünf Orchesterstücke) op. 16 18, 19, 20, 21, 25, 30, 31, 36, 66, 127, 138
- Prélude op. 44 138
- Sekstet smyczkowy „Verklärte Nacht” op. 4 12, 14, 15, 21, 24, 71, 131, 143
- Serenada op. 24 50, 57, 58
- Style and Idea 131
- Suita fortepianowa (Klaviersuite) op. 25 51, 57, 58
- Suita fortepianowa op. 29 61
- Suita smyczkowa G-dur 105, 131, 138
- Symfonia 49
- I Symfonia kameralna E-dur op. 9a 17, 18, 19, 78, 81, 88
- II Symfonia kameralna 78
- Szczęśliwa ręka (Die glückliche Hand) op. 18 22
- Sześć małych utworów fortepianowych (Sechs kleine Klavierstücke) op. 19 23
- Sześć utworów (Sechs Stücke) op. 35 60
- Taniec wokół Złotego Cielca 74
- Temat i wariacje na orkiestrę dętą (Thema und Variationen g-moll) op. 43a 138
- Trio smyczkowe op. 45 72, 138, 139
- Trzy satyry (Drei Satiren) op. 28 60
- Trzy utwory fortepianowe (Drei Klavierstücke) op. 11 18, 19, 20, 21, 48, 59
- Utwory fortepianowe (Klavierstücke) op. 33a i 33b 62
- Wariacje na orkiestrę op. 31 60, 66—70, 78, 138
- Wariacje na temat recytatywu (Variationen über ein Rezitativ d-moll) op. 40 136
- Z dziś na jutro (Von heute auf morgen) 61, 72
- Zmieniający się akord (Der wechselnde Akkord) 19
- Schönberg Henryk 10
- Schönberg Samuel 10
- Schrecker Franz 40, 105
- Der Ferne Klang 88
- Schubert Franciszek 10, 105
- Schwarzwald Eugenia 16
- Searle Humphrey 147
- Serocki Kazimierz 157
- Suita preludów 157
- Shilkret Nat 138
- Silcher Friedrich
- Ännchen von Tharau 61
- Skriabin Aleksander 153
- Slonimsky Nicolas 49
- Stein Erwin 51
- Neue Formprinzipien 51
- Stern Julius 15
- Steuermann Edward 11
- Stockhausen Karlheinz 99, 147
- Studia elektronowe 19
- Storm Theodor 82
- Strauss Ryszard 13, 15, 17, 18, 20, 39, 40, 138
- Strawiński Igor 53, 67, 107, 141, 145, 149—152
- Agon 152
- Canticum Sacrum (Ad Honorem Sancti Marci Nominis) 151, 152
- In Memoriam Dylan Thomas 151
- Kantata 150, 151
- Movements 152
- Septet 150—151
- A Sermon, a Narrative and a Prayer 152

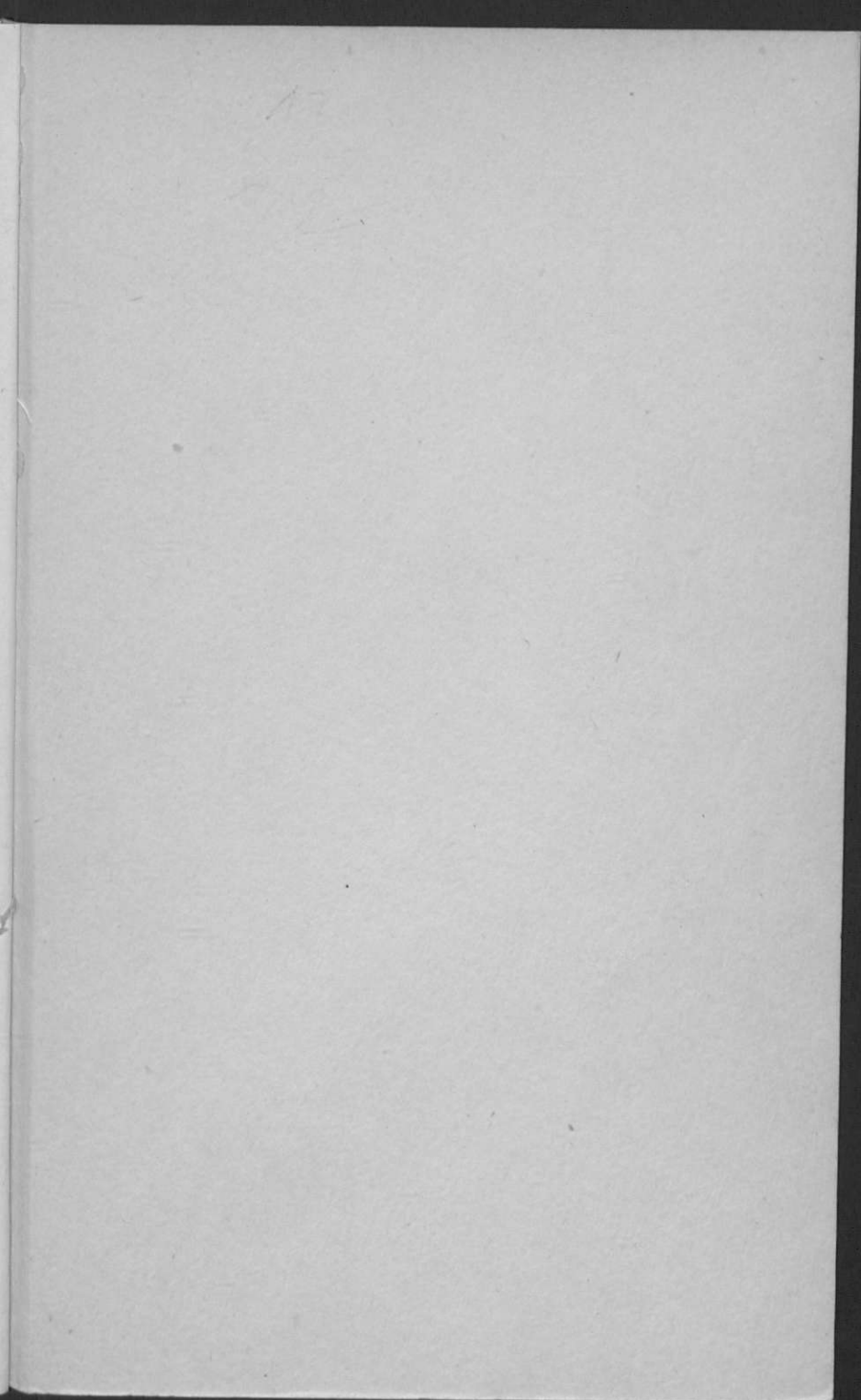
- Święto wiosny 13, 22
 Symfonia psalmów 71, 77, 141, 152
 Three Songs from William Shakespeare 150, 151
 Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetae 152
 Strindberg August
 Mojżesz — Sokrates — Chrystus 73
 Stuckenschmidt Hans Heinz 79
 Szabelski Bolesław 158
 Szostakowicz Dymitr 43, 119
 Szymanowski Karol 9, 53, 153
 Varèse Edgar 52, 146
 Verdi Józef 118
 Villiers l'Isle-Adam de
 La torture par l'espérance 116
 Wagner Ryszard 10, 13, 14, 23, 83, 84, 140, 141, 153
 Tristan i Izolda 15, 28, 71, 83, 84
 Webern Anton von 6, 7, 16, 20, 26, 27, 29, 33—38, 40, 45, 47, 51, 53, 54, 56, 62, 64, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92—103, 104, 108, 109, 116, 118, 119, 121, 122—129, 132—133, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 150, 151, 152, 159
 Cztery utwory (Vier Stücke) op. 7 36
 Dwie pieśni (Zwei Lieder) op. 8 36, 37
 Dwie pieśni z „Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten” op. 19 93
 I Kantata op. 29 99, 102
 II Kantata op. 31 99, 102
 Koncert na 9 instrumentów op. 24 96, 97, 98—99, 100, 122, 127, 129
 Kwartet na skrzypce, klarnet, saksofon tenorowy i fortepian op. 22 95, 96
 Kwartet smyczkowy op. 28 101, 102, 135
 Kwintet fortepianowy 34
 Passacaglia op. 1 35, 38
 Pięć części (Fünf Sätze) op. 5 35
 Pięć pieśni (Fünf Lieder) op. 3 35
 Pięć utworów na orkiestrę (Fünf Stücke für Orchester) op. 10 31, 36, 37, 127, 129
 Światło oczu (Das Augenlicht) 99, 101
 Symfonia na małą orkiestrę op. 21 94, 95, 96, 97, 100, 127
 Sześć bagatel (Sechs Bagatellen) op. 9 36, 37, 129
 Sześć utworów (Sechs Stücke) op. 6 35, 36, 129
 Trio smyczkowe op. 20 94, 100
 Trzy pieśni (Drei Lieder) op. 18 93, 96, 99
 Trzy pieśni (Drei Lieder) op. 25 99
 Trzy religijne teksty ludowe (Drei geistliche Volkstexte) op. 15 47
 Trzy teksty ludowe (Drei Volkstexte) op. 17 51, 93
 Trzy utwory (Drei kleine Stücke) op. 11 37
 Wariacje na fortepian op. 27 101
 Wariacje na orkiestrę op. 30 102
 Webern Karl von 34
 Wedekind Frank
 Die Büchse der Pandora 85
 Erdegeist 85
 Weller G. 49
 Wesendonck Matylda 84
 Westergaard Peter 147
 Wildberger Jacques 147
 Wilde Oscar 40
 Xenakis Jannis 147
 Yun Isang 147
 Zehden Hans 147
 Zehme Albertyna 24
 Zemlinsky Aleksander von 11, 12, 16, 83
 Lyrische Symphonie 83
 Zillig Winfried 78
 Zimmermann Bernd A. 120, 147

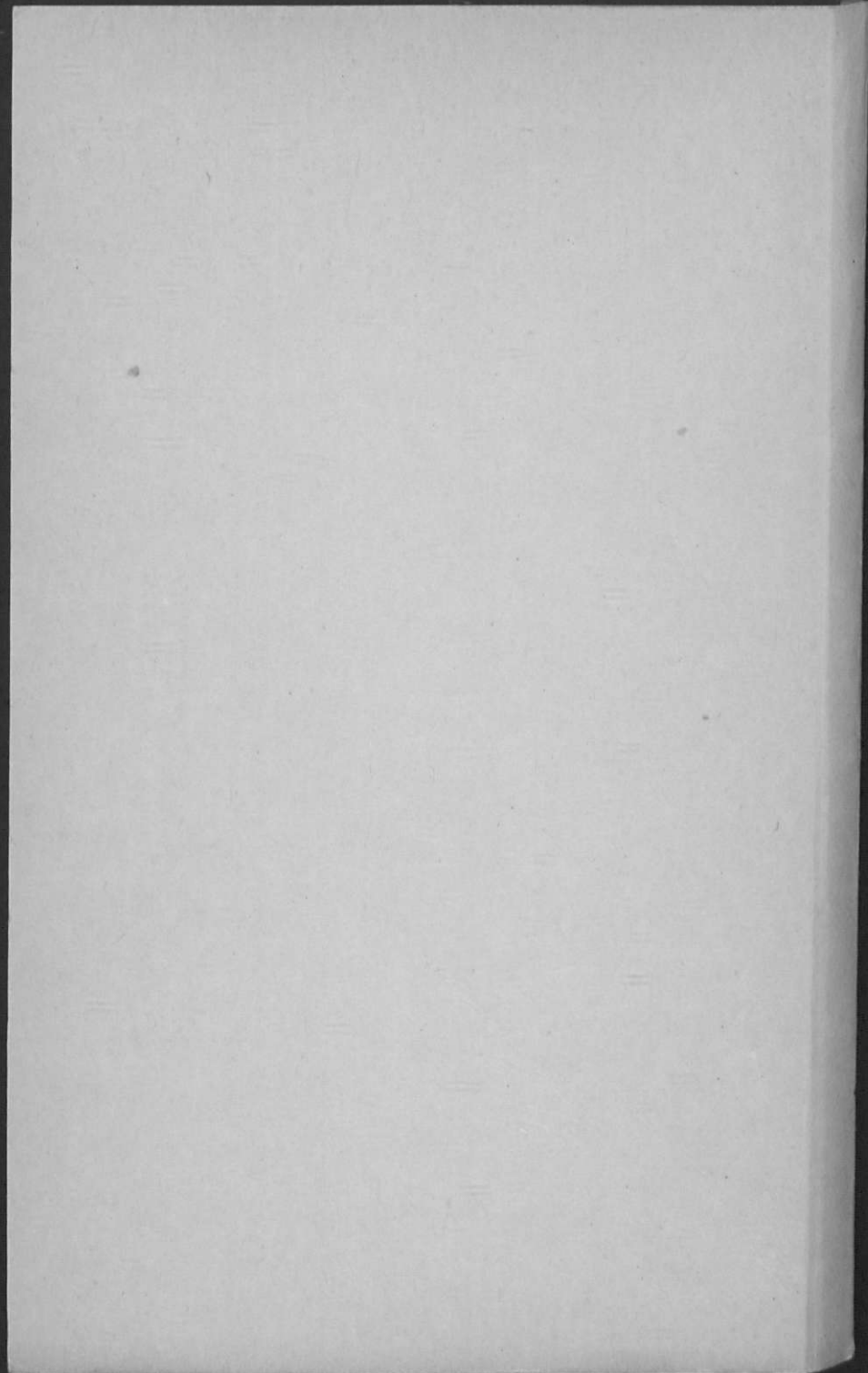
Spis treści

1	Wprowadzenie	5
2	Od romantyzmu do ekspresjonizmu	9
3	Wczesna twórczość Berga	27
4	Webernowski styl aforystyczny	33
5	Wozzeck	39
6	Odkrycie dodekafonii	44
7	Początki muzyki dodekafonicznej	57
8	Wariacje na orkiestrę Schönberga	66
9	Mojżesz i Aron	71
10	Dodekafonia Albana Berga	80
11	Fanatyk dyscypliny dwunastotonowej	92
12	Křenek, Dallapiccola i Leibowitz	102
13	Punktualizm	122
14	Istota webernizmu	125
15	Schönberg w Ameryce	130
16	Nauka klasyków dodekafonii	141
17	Trzecia generacja	145
18	Niespodziewany sojusznik	149
19	Dodekafonia w Polsce	153
20	Zakończenie	159
	<i>Spis kompozycji Schönberga, Berga i Weberna</i>	162
	<i>Ważniejsze prawykonania</i>	167
	<i>Dyskografia</i>	169
	<i>Bibliografia</i>	173
	<i>Spis ilustracji</i>	175
	<i>Indeks nazwisk i utworów</i>	176

051103

Polskie Wyd. Muzyczne. Kraków, Al. Krasińskiego 11. Printed in Poland.
Wyd. II. 2.620 egz. 9,4 ark. wyd., 12½ ark. druk. Papier druk. mat. III kl.,
80 g, 82×104/32. Fabryka Papieru — Klucze. Oddano do składania 3 I 1964 r.
Podpisano do druku 25 maja 1964 r. Druk ukończono w czerwcu 1964 r.
Drukarnia Narodowa w Krakowie. Zam. nr 9/64. G-45. Cena zł 20.—





BOGUSŁAW SCHÄFFER

Almanach polskich kompozytorów
współczesnych

Kraków 1956

Nowa muzyka, problemy współ-
czesnej techniki kompozytorskiej

Kraków 1958

Mały informator muzyki XX wieku

Kraków 1958

Klasycy dodekafonii

Kraków 1961—64

Leksykon kompozytorów XX w.

pod red. B. Schäffera. Współpraca:

M. Hanuszewska, A. Trzaskowski, Z. Wa-
chowicz.

T. I, Kraków 1963

w przygotowaniu

Leksykon kompozytorów XX w., t. II

Artur Malawski

pod red. B. Schäffera, przy współpracy
zespołu muzykologów



fot. Wojciech Krakowski